
PERTINENCIA Y ACTUALIDAD DE LAS PRÁCTICAS Y ESTÉTICAS DEL VÍDEO ARTE DOMÉSTICO EN ESPAÑA¹

Carlos Trigueros Mori

Universidad de Salamanca. Dpto. Historia del Arte-Bellas Artes

Resumen

El video arte doméstico hace referencia a una serie de trabajos artísticos que utilizan tanto la tecnología no profesional del video como medio de expresión, así como sus modos de hacer, con temáticas variadas que van desde la vida cotidiana hasta la recepción de los impactos mediáticos. Durante la segunda década del siglo XXI en este país su desarrollo se ha decantado hacia registrar y documentar tanto la vida cotidiana, así como narrativas desnormalizadas a partir de material de archivo familiar o personal, de manera crítica y creativa. Así mismo, se han acentuado las capacidades de esta subcategoría del vídeo arte hacia la veracidad de lo mostrado y la cercanía con el espectador, a diferencia de otros usos que propugnan la distancia y la artificiosidad. En esta revisión se indagará, consustancialmente, en la ruptura generacional que ha producido la pandemia en las prácticas de vídeo arte doméstico.

Palabras clave: DOMÉSTICO; VÍDEO ARTE; EXPOSICIÓN; GENERACIÓN Z; INTERGENERACIONAL

THE PERTINENCE AND RELEVANCE OF PRACTICES AND AESTHETICS IN HOMEMADE VIDEO ART IN SPAIN

Abstract

Homemade video art denotes a collection of creative works employing non-professional technology for expressive purposes, encompassing diverse themes ranging from everyday life to media impact. Throughout the second decade of the 21st century, its evolution has gravitated towards critically and creatively registering and documenting daily life or unconventional storytelling from familiar or personal archives. This subcategory also accentuates video art's unique capacities for veracity and closeness to the audience, distinguishing it from other uses that emphasize distance and artificiality. This analysis will thoroughly evaluate the generational impact that COVID-19 has had on the artistic practices of homemade video art.

Keywords: HOMEMADE; VIDEOART; EXHIBITION; Z GENERATION; INTERGENERACIONAL

Trigueros Mori, Carlos. 2024. «Pertinencia y actualidad de las prácticas y estéticas del vídeo arte doméstico en España». AusArt 12 (1): 121-129. <https://doi.org/10.1387/ausart.25826>

1. Introducción

A lo largo de la última década el audiovisual se ha enfrentado a dos crisis cruciales, tanto en la producción como en su difusión, sobre todo en el ámbito español y europeo. La consolidación de la digitalización, definida por el «apagón analógico», en España de 2008 a 2010 (Andreu 2023), y el incremento de dispositivos tecnológicos con altas capacidades de captación de sonido e imagen cinética (los primeros *smartphones* lanzados en Europa durante 2007), en relación a la producción. Así mismo, con la popularización de estas tecnologías y su fácil acceso parece que se ha cumplido la utopía de una plena democratización audiovisual. Consecuentemente, su distribución se ha transformado gracias a la optimización de internet para el vídeo, emergiendo todo tipo de plataformas y redes sociales que difunden vídeo, a la par que su exhibición se desmaterializaba digitalmente dando lugar a la práctica desaparición del celuloide. Estos hitos han transformado radicalmente tanto la producción como la distribución audiovisual. Actualmente cualquiera puede ser productor, realizador y distribuidor con un potencial alcance global.

La normalización del vídeo arte como formato de arte audiovisual y su legitimación como obra de arte (London 2020, 98 y ss.) le han llevado a explorar líneas de investigación del arte actual, destacando el papel del artista, su relación con la tecnología y, sobre todo, la exploración de la identidad personal y la de colectivos minoritarios (London 2020, 216). Líneas con contenido político y social que se encuentran entre el documentalismo y el panfleto, reciclando los lenguajes audiovisuales ya apuntados en el cine latinoamericano durante los años setenta y en las originarias prácticas de vídeo de guerrilla en Estados Unidos. En el lado opuesto, los formalismos audiovisuales dependientes de la tecnología, siguiendo la estela de Nam June Paik, han perdido eficacia ante su práctica, propia del Vj (Ustarroz 2010), como efectos visuales pomposos, triviales y deslumbrantes. No obstante, se ha conseguido aplicar un uso funcional de la abstracción cinética para visualizar *big data*² o como práctica plástica en el uso del ruido electrónico en la corriente *glitch art* (Bridle 2019). Una tercera vía de prácticas artísticas en vídeo se basa en la anhelada interactividad, desde finales de los años ochenta (Gianetti 1996). La digitalización del audiovisual ha introducido elementos y dinámicas del videojuego, la inclusión total del espectador, a través una participación activa en tiempo real o la mezcla de realidad virtual y aumentada destinada a crear experiencias «inmersivas» de carácter espectacular.

Frente a estas líneas experimentales de trabajos continuistas, resalta la relevancia de las prácticas domésticas en el contexto del arte audiovisual. Una línea de trabajo que ha evolucionado desde los años noventa en España (mencionada como «vídeo familiar» por Eugeni Bonet en 1995 (Álvarez Basso & Bonet 1995)). Este artículo se basa en la consolidación de las prácticas domésticas en el ámbito audiovisual demostrado a través de

la exposición «Hecho en casa. Vídeo arte doméstico actual en España», celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea CondeDuque (Madrid, 8 de septiembre a 19 de noviembre de 2023) y comisariada por quien firma este texto y que será el punto de partida para examinar estas dinámicas y su evolución.

2. El vídeo arte doméstico en España

A pesar de los altibajos la producción de vídeo como forma de arte, debido, sobre todo, a su prácticamente nula comercialización (García Vega 2023) y su apenas rentabilidad económica, paradójicamente hoy en día se está dando una sobreproducción, aunque con diferentes niveles de calidad (Obradors 2019). La abundancia actual se puede atribuir a la creciente accesibilidad a los medios de producción, edición y difusión (pareja a la democratización antes mencionada), junto con el aumento de estudiantes de Bellas Artes que utilizan el vídeo como medio para su práctica artística. Dentro de esta profusión de vídeos con intención de ser pieza de arte, desde hace años destaca el fenómeno de vídeo arte realizado desde equipos o modos de hacer (Certeau 1980), domésticos, estimulado por las circunstancias socio-tecnológicas presentes.

El vídeo arte doméstico (Trigueros 2015) es una práctica artística continuista con la génesis del vídeo como arte en pleno debate de la relación arte y vida (Sichel 2006). Aunque no es hasta los años noventa cuando conscientemente se comienza a trabajar sistemáticamente con equipos netamente domésticos (Álvarez Basso & Bonet 1995, 39) en el seno del vídeo arte español. Tanto por parte de artistas que graban aspectos de su cotidianidad, los que realizan piezas a través de medios no profesionales (frecuentemente debido a la precariedad congénita del arte en España) e, incluso, los que usan en sus *found footages* fragmentos de cine o vídeo doméstico, las denominadas *home movies*. Actualmente el vídeo arte doméstico se ha consolidado como otra variedad del vídeo arte en este país (Trigueros 2015). A través del vídeo arte doméstico se emplean directamente las formas del audiovisual doméstico, no regladas y al margen de la industria, y se reflexiona de manera crítica sobre lo cotidiano y lo familiar. En su evolución, en paralelo a la tecnológica, ha perdido como seña de identidad la mala calidad de los equipos no profesionales (ya que hasta los *smartphones* graban en 4K). Sin embargo, quien lo practica es más consciente ya que, para mantener esa imperfección, hay quienes usan equipos anacrónicos fomentando la arqueología de los medios (Vindel 2020). No obstante, habitualmente se utilizan tecnologías domésticas actuales, tanto para explorar temáticas y formatos del cine y vídeo casero, histórico o actual (YouTube, TikTok, Instagram, etc.), como incorporando performativamente la mala factura en los modos de hacer de la práctica doméstica. Perceptivamente, el vídeo arte doméstico se caracteriza por una mirada subjetiva

y cercana que hace presente al propio autor y asume cordialmente al espectador (Trigueros 2015, 35), porque «él también podría haber hecho eso». Así mismo, esta práctica implica también ciertos vicios, como el derivado de una interpretación errónea de las arqueologías de los medios (Vindel 2020). Al intentar legitimar o dar veracidad a la pieza por el simple hecho de ser realizada con tecnologías analógicas no profesionales (como la estética, ya ociosa, del cine Super8) sin más interés. A su vez, la mala factura es un modo utilizado para implementar una sensación de veracidad. Es el denominado Efecto Zapruder³, que invierte la premisa de calidad habitual, como comenta Stella Bruzzi (citada en Czach 2010): «una relación inversa entre estilo y autenticidad: cuanto menos pulida esté una filmación, más creíble será». Es la aplicación en arte del «cuanto peor, mejor».

3. Pautas y estéticas del vídeo arte doméstico

Este modelo de vídeo arte reintroduce al artista como un agente autónomo, al margen de los equipos de producción profesionales, centrándose en desarrollos a escala humana. Prioriza los contenidos sobre las tecnologías *broadcast*, siempre pulcras y frías, de en la industria audiovisual. Las características intrínsecas del vídeo arte doméstico difieren radicalmente de la industria audiovisual al adoptar prácticas no normalizadas. Particularidades que le confieren singularidad, no sólo en términos formales.

Lo doméstico como lugar para la desobediencia [...] estas fórmulas contienen un alto potencial subversivo y comunicativo en la transmisión de mensajes irónicos de talante antisistema, que arremeten contra el control que, sobre nuestros cuerpos y movimientos, ideas y emociones ejercen las convenciones sociales, las industrias culturales y el aparato estatal (Pallier 2008, 217).

Las características intrínsecas e implícitas del vídeo arte doméstico son las de renovar el lenguaje audiovisual estableciendo afinidad con el espectador y generando credibilidad. Además, reivindica un primitivismo o inocencia en el arte audiovisual (al modo que el arte africano influyó en el cubismo o las manifestaciones artísticas *outsider* originaron el *art brut*). La grabación doméstica asume y se apropia de los errores del usuario no profesional, consolidando así la autenticidad y la cercanía de estas obras para el espectador.

En estas precarias producciones, se aceptan y aprovechan los ruidos técnicos, a veces intencionados, generados por los dispositivos no profesionales. Se tienen en cuenta los errores de uso, admitiendo las performatividades propias de la realización casera, así como las rupturas de los códigos audiovisuales de representación. En el acto de grabar domésticamente, no se considera la iluminación, el balance de color, ni la nitidez de la imagen o si

el motivo está fuera de cuadro. Entre las acciones, se encuentran anomalías diversas, cuya única lógica es el capricho del momento: movimientos irreflexivos, involuntarios y compulsivos, pertinentes e inoportunos, que otorgan un carácter propio a estas torpezas. La cámara se utiliza literalmente como una extensión del ojo, lo que se refleja en errores en la toma, como titubeos, movimientos incontrolados, tomas excesivamente breves, zooms constantes o encuadres cortos y en cualquier posición, a veces centrando el objeto a modo de cazador. Así mismo, son habituales las abstracciones por olvidar parar de grabar y audios con ruidos de todo tipo o la voz en *off* del camarógrafo. Estas grabaciones netamente domésticas suelen carecer de edición, generando una dispersión narrativa con fragmentos de acciones incompletas, continuidad rota entre hechos, tiempos y espacios, sin un hilo argumental ni *raccord* y una cronología lineal y finalizando siempre abruptamente. En consecuencia, la práctica doméstica desde el vídeo arte, profesando estas peculiaridades, suele cumplir la máxima enunciada por Roger Odin: «Solo estando 'mal hecho', el cine doméstico está 'bien hecho'» (2010, 58). Esta mala factura orgánica aplicada al vídeo arte consolida, no solo la llaneza de este tipo de piezas, sino también su capacidad de cercanía con el espectador. Tanto la baja calidad formal como la accesibilidad de las propuestas del vídeo arte doméstico permiten al espectador acercarse, reconciliarse e identificarse de manera sensible con la mirada del artista, ya que «también podría haber hecho eso».

4. Revisión de la evolución del vídeo arte doméstico en España

Históricamente, las prácticas domésticas en vídeo arte surgieron de la necesidad de inmediatez, sin necesidad de proceso de revelado y pronta exhibición. Aunque se tuviese que utilizar pesados equipos portátiles de grabación, con menor luminosidad y definición que el cine de 16 mm., se lograban unos modos de hacer más dinámicos y rápidos. Por lo tanto, además de en las prácticas de guerrilla-comunicación de protesta contra el régimen (como en el caso del colectivo Video Nou) y en los movimientos *underground*, también fue utilizado en el hogar por artistas. Tal es el caso de Marisa González que, en 1983, grabó con su Betamax la acción de «Un gusano deambula por la mesa, la cámara del magnetoscopio portátil doméstico lo observa y llega la familia. La observación se convierte en debate, mientras el gusano lentamente trata de huir» (Aramburu & Trigueros 2011, 98) en *Escena doméstica con gusano verde* (07:00 min). Posterior vino el reconocimiento de esta línea de trabajo por Eugeni Bonet en 1995:

Algunos autores dignifican la apenas reconocida estética —por lo común sin otras pretensiones que las privadas— del vídeo casero-familiar y los medios más modestos, como en algunas piezas de Jaime Vallauré (*Las fotos salen mejor sin ojos*, *Un regalín para la hija del portero* o *Tía*

Berti, todas de 1991) o en casi toda la obra de Juan Crego. [...] En el fondo, sus vídeos versan sobre la mirada, la memoria y el recuerdo —la fijación y la evanescencia de todo ello—, temas igualmente constantes en otros trabajos bien distintos, como los de Manuela Sáez (*Autoportrait*, 1991; *Recuerdos de feria*, 1992), Luis Prieto (*Only When I Close My Eyes*, 1993), y el film *Search of the absence*, 1994), Enric Fontanilles (*La extensión del instante*, 1993) o Raúl Bajo (*Me gustaría que todo terminase de una vez*, 1995) (Álvarez Basso & Bonet, 39).

Desde entonces, una gran cantidad de artistas españoles han adoptado los modos de hacer y/o conceptos domésticos para trabajar en vídeo, como Dora García, Enrique Marty, Gabriel Díaz Romero, Menchina Ayuso, Campanilla, Francisco Ruiz de Infante, Nuria Canal, Estíbaliz Sádaba, Jana Leo, etc. Además de utilizar esa estética propia del audiovisual doméstico desarrollando motivaciones que transitan entre la recuperación de la inocencia audiovisual y el 'do it yourself' hasta la emancipación a través de resultados sencillos y humildes, sin perder complejidad de pensamiento, para conectar con el espectador potencial. Al mismo tiempo, se da mayor relevancia a los contenidos frente a los medios, valorando lo prosaico y el error, mientras se cuestiona la cara amable del hogar. Sin embargo, la razón de la precariedad económica se acentuaría a partir de la crisis de 2008.

5. Conformados analógicos y nativos digitales

Estas razones y planteamientos se pudieron comprobar en cualquiera de las dos fases que tuvo la exposición «Hecho en casa. Vídeo arte doméstico actual en España»⁴, en la sala de las bóvedas del Centro de Cultura Contemporánea, en 2023, con diez piezas en cada fase y veintiún artistas en total. A través de una metodología de estudio de campo mediante el comisariado, confirmó y actualizó los supuestos razonados en la tesis doctoral de 2015, *Vídeo arte doméstico en España* (Trigueros, UCM), trasladando el análisis hacia obras de los últimos diez años. No obstante, en esta actualización de los postulados de vídeo arte doméstico entró en juego tanto la razón de la precariedad en el arte contemporáneo, de la que se tomó conciencia a partir de 2011, que no varió la calidad sino sus dispositivos. Pero, sobre todo, la pandemia del COVID-19, que no solo afectó la producción videográfica durante la misma y la cultura en general, mereciendo un extenso monográfico, si no que también evidenció una brecha generacional.

Partiendo de una observación crítica y diferencial por generaciones, estructurada la muestra en dos fases (artistas cuya formación primera fue analógica, del 8 de septiembre al 18 de octubre, y nativos/as digitales, denominados generación Z, del 19 de octubre al 19 de noviembre de 2023), se recogió la evidencia del desajuste intergeneracional en temáticas y discursos. Se aprecia cómo los artistas que surgieron en tiempos analógicos

parten de un conocimiento en las técnicas y medios de producción tradicionales y, desde sus premisas, exploran el desarrollo de la tecnología digital de modo progresivo, incluso reforzando o complementando las rupturas ya históricas, de donde parten sus influencias. La generación Z de artistas, que actualmente, se están graduando en las facultades de Bellas Artes, posee unas particulares estéticas audiovisuales propias, preocupada por su intimidad y las relaciones personales que, paradójicamente, muestran en las múltiples plataformas *online* (Twitch, Tik-tok, Youtube, etc.), cuyo relato mediático parte del videojuego. En este sentido, desarrollan narrativas de lo cercano e inmediato que son estimuladas por impactos, aunque un gran número adoptan prácticas analógicas (recuperación de VHS, *circuit bending*, etc.). Aún así, a pesar de los factores mencionados, aún es pronto para hacer generalizaciones sobre el estilo basándose únicamente en la época de nacimiento o generación, ya que la generación Z aún está despuntando.

Diluyendo cualquier barrera generacional, su principal razón para trabajar de este modo proviene de la precariedad en la que se encuentra la producción de arte independiente en este país. Así mismo, a diferencia de las afectividades del video casero familiar, el vídeo desde el arte es crítico con la cara amable del hogar, sin perder la carga emotiva y testimonial, pero cada una lo expresa a su modo.

6. Conclusiones

La evolución del vídeo arte doméstico en España se presenta compleja y dinámica, paralela al progreso en la producción y difusión audiovisual digital que ha permitido una amplia accesibilidad tecnológica, transformando radicalmente la producción y distribución de contenidos. La emergencia de formas experimentales, como el vídeo arte, ha agotado diversas líneas históricas, desde el activismo hasta la interactividad. El desafío mayor a la producción audiovisual convencional actualmente parte de en la práctica doméstica en vídeo arte. Su relevancia, consolidándose como una variedad significativa del vídeo arte, surgió a mediados de los años noventa, evolucionando positivamente en la digitalización, que ha llevado a desafiar la estética nostálgica tradicionalmente asociada a lo doméstico. La exposición «Hecho en casa» mostró la actualización de estas prácticas, subrayando la importancia de la producción artística crítica con lo comúnmente asumido como familiar.

La brecha generacional entre conformados analógicos y nativos digitales añade una capa adicional de complejidad. Los artistas formados en sistemas analógicos exploran el fuera de sí, mientras que la Generación Z, desarrolla estéticas influenciadas por plataformas en línea y videojuegos en torno a sí mismos y sus problemáticas. Ambos grupos convergen en la práctica doméstica como medio de expresión crítica y reflexiva, demostrando la vigencia de esta forma artística en contextos contemporáneos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Basso, Carlota & Eugeni Bonet Alberó, eds. 1995. *Señales de vídeo: Aspectos de la recreación española de los últimos años*. Exposición itinerante. Coord., Cristina Torra. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Andreu Gómez, Abraham. 2023. «El apagón analógico del que nació la TDT: Un hito tecnológico que marcó historia en España». *Computer Hoy*, 11 agosto. <https://computerhoy.com/entretenimiento/historia-apagon-analogico-trajo-tdt-espana-1237610>
- Aramburu Goya, Nekane & Carlos Trigueros Mori, eds. 2011. *Caras B de la historia del vídeo arte en España [B sides of the history of video art in Spain]*. Salamanca: Mimadre
- Bridle, James. 2018. *La nueva edad oscura: La tecnología y el fin del mundo*. Traducción de Marcos Pérez Sánchez. Barcelona: Debate
- Certeau, Michel de. (1980) 1996. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana
- Cuevas Álvarez, Efrén, ed. 2010. *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio
- Czach, Liz. 2010. «Cómo 'mejorar' las películas: El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico». En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, coord. por Efrén Cuevas Álvarez, 61-88. Madrid: Ocho y Medio
- García Vega, Miguel Ángel. 2023. «El videoarte funde a negro», *El País*, 2 oct. <https://elpais.com/cultura/2023-10-02/el-videoarte-funde-a-negro.html>
- Gianetti, Claudia, ed. 1996. *Arte en la era electrónica: Perspectivas de una nueva estética*. Xavier Berenguer, Juan Millares et al. Barcelona: L'Angelot
- Gianetti, Claudia, ed. 2008. *El discreto encanto de la tecnología: Artes en España [The discreet charm of technology: Arts in Spain]*. Exposición MEIAC Badajoz, ZKM Karlsruhe. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
- London, Barbara. 2020. *Video art. The first fifty years*. London: Phaidon
- Obradors Barba, Matilde. 2019. «El videoarte, creatividad salvaje y disección social: Estudio de caso, Loop Fear Barcelona 2013», *Icono 14 17 (I)* Madrid: Univ. Complutense de Madrid, 111-132. <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/1245>
- Odin, Roger. 2010. «El cine doméstico en la institución familiar». En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, coord. por Efrén Cuevas Álvarez, 39-60. Madrid: Ocho y Medio
- Pallier, María. 2008. «Media art vs. arte audiovisual vs. screen art: Historia y perspectivas de los usos artísticos del vídeo en España 1996». En *El discreto encanto de la tecnología: Artes en España [The discreet charm of technology: Arts in Spain]*, exposición MEIAC Badajoz, ZKM Karlsruhe, Claudia Gianetti, ed., 207-228. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

- Sichel, Berta, ed. 2006. *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Coordinación, Cristina Cámara & Mónica Carballas. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Trigueros Mori, Carlos 2015. «VÍdeo arte doméstico en España». Tesis Univ. Complutense de Madrid
- Ustarroz, César. 2010. *Teoría del VJing: Realización y representación audiovisual a tiempo real; Apropiación de retórica y estética de las vanguardias artísticas del s. XX*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Libertarias
- Vindel Gamonal, Jaime. 2020. *Estética fósil: Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Barcelona: Arcadia

Notas

1. Este artículo es parte del proyecto I+D+i – Modalidades «Retos Investigación» y «Generación de Conocimiento» (sin financiación FEDER). PID2020-115424RB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.
2. «Big data: Hagamos hablar a los datos». Fundación Telefónica. <https://universoabierto.org/2019/01/09/big-data-hagamos-hablar-a-los-datos/>
3. Abraham Zapruder grabó en cinta de 8 mm el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, filmación que verificó ante la opinión pública la muerte de JFK.
4. Artistas y obras participantes en «Hecho en casa» (2023, Conde Duque, comisario, Carlos Trigueros). Fase 1: Florencia Aliberti, «(Auto)exposiciones», 2015, 14:21 min. Alberto Ardid, «*Monocanal*», 2022, 11:00 min. Zigor Barayazarra, «*How to start a movement*», 2013, 04:11 min. Elena Calvo Polo, «*Zoom n° 92*», 2022, 05:20 min. Anna Gimein y Fernando Baena, «*88 años después (Dziga Vertov, eat your heart out)*», 2017, 04:51 min. Martin Mur, «*Memoria luz*», 2019, 02:08 min. Manuel Onetti, «*Cromosoma P*», 2014, 04:42 min. Lisi Prada, «*Scopic drive [Deriva escópica]*», 2015, 04:00 min. Borja Rodríguez Alonso, «*Shake it!*», 2013, 04:16 min. Salvi Vivancos, «*Hippocampus*», 2022, duración variable. Fase 2: Verónica Alvez Farias, «*Restos diurnos*», 2022, 03:52 min. Sara Díaz, «*_Null*», 2023, 03:52 min. Flesh.Webm, «*All we had to do was follow the damn train CJ!*», 2023, 04:04 min. Adrián González Fernández, «*They get lost sometimes (Those who wander)*», 2023, duración variable. Manuela Gutiérrez Arrieta, «*Cosas que no van a morir*», 2022, 14:35 min. Lucía Herrero, «*Escenas*», 2021, 04:15 min. Sara Marín Velázquez, «*Mirar al sol*», 2023, 01:27 min. Patricia Mon Hevia, «*Los grillos*», 2021, 02:36 min. Carmen Parra, «*Lo que perece*», 2022, 01:12 min. Ana Santamaría Cacabelos, «*Hogar*», 2023, 02:33 min.

(Artículo recibido: 10/12/2023; aceptado: 12/01/2024)