



LA COLABORACIÓN ENTRE ARTISTAS E INVESTIGADORES: ¿CÓMO TRABAJAR JUNTOS?

COLLABORATION BETWEEN ARTISTS AND RESEARCHERS: HOW CAN WE WORK TOGETHER?

Pascale Thibaudau

Laboratoire d'Études Romanes, Université Paris 8

pascale.thibaudau@univ-paris8.fr

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8037-0324>

Resumen

Este artículo se interesa por la investigación-creación, una «indisciplina» (Suchet, 2025) que se está desarrollando en Francia últimamente en las ciencias humanas y sociales, después de implantarse en las disciplinas artísticas y la literatura. La investigación-creación asocia formas de abordar la realidad que durante mucho tiempo permanecieron separadas o supeditadas la una a la otra. Ambiciona redefinir metodologías y epistemologías, experimentar mediante el diálogo entre artistas e investigadores y dialogar a través de experiencias comunes. También incentiva la práctica artística como medio de investigación para crear nuevos objetos de estudio y de difusión de los saberes. En una primera parte, se hace un repaso de los orígenes internacionales de la investigación-creación, de su implantación tardía en Francia, de su incipiente institucionalización y de los desafíos que plantea. El segundo momento se centra en un caso concreto, el proyecto *Franquicias postales* que asocia un grupo de investigadoras de la Universidad París 8 con la cineasta Carolina Astudillo, con

el doble objetivo de realizar una película documental y una instalación sobre el exilio republicano español y los campos de concentración franceses. Este proyecto de la investigación-creación forma parte del programa CAREXIL-FR que estudia cartas procedentes de estos campos.

Abstract

This article examines research-creation, an «indiscipline» (Suchet, 2025) that has recently been gaining ground in the humanities and social sciences in France, following its establishment in the arts and literature. Research-creation brings together ways of approaching reality that for a long time remained separate or subordinate to one another. It aims to redefine methodologies and epistemologies, to experiment through dialogue between artists and researchers, and to engage in dialogue through shared experiences. It also promotes artistic practice as a means of research to create new objects of study and to disseminate knowledge. The first part reviews the international origins of research-creation, its belated introduction in France, its nascent institutionalisation, and the challenges it poses. The second part focuses on a specific case: the *Franquicias postales* project, which brings together a group of researchers from Paris 8 University with the filmmaker Carolina Astudillo, with the dual aim of producing a documentary film and an installation on the Spanish Republican exile and the French concentration camps. This research-creation project forms part of the CAREXIL-FR programme, which studies letters from these camps.

Palabras clave

Investigación-creación; Archivos; Cine y memoria; Carolina Astudillo; CAREXIL-FR; Exilio republicano; Campos de concentración franceses.

Keywords

Research-creation; Archives; Cinema and memory, Carolina Astudillo; CAREXIL-FR; Republican exile; French concentration camps.

1. Introducción

La investigación-creación se está abriendo paso en Francia como una nueva práctica de investigación en ciencias humanas y sociales, después de haberse desarrollado en las disciplinas artísticas y la literatura. Articula la práctica artística y el enfoque científico con unos grandes objetivos principales: explorar las posibilidades de la creación artística como medio de investigación, cuestionar las metodologías y epistemologías al uso, favorecer el diálogo entre práctica y teoría, hacer emerger nuevos objetos de investigación, producir nuevos conocimientos que enriquezcan tanto el ámbito artístico como el académico. En este artículo repasaré brevemente la historia reciente de este concepto, examinaré algunos de los retos que plantea y acabaré centrándome en el proyecto *Franquicias postales*, en el que participo, que asocia un equipo pluridisciplinar en ciencias humanas y estudios culturales de la Universidad París 8 con la cineasta hispano-chilena Carolina Astudillo.

1.1. La investigación-creación desde los balbuceos hasta su implantación en Francia

Si bien la investigación-creación existe desde hace muchos años en Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá —donde se creó, hace más de 40 años, un doctorado en creación literaria (Houdart-Mérot, 2018)—, hubo que esperar el proceso de Boloña (1999) para que esta articulación empiece a abrirse camino, de manera oficial, en Europa.

Aunque el primer acercamiento tuvo lugar en EE. UU en los años 1940 (Singerman, 1999), la reivindicación de la articulación entre teoría y práctica, en el ámbito de las artes, solo emergió en Francia durante los debates de mayo del 68. Este movimiento dio lugar a una renovación de la enseñanza y la investigación universitaria, y a la inclusión de nuevas disciplinas en los programas de estudios. El Centro Experimental de Vincennes (antecesor de la Universidad París 8) se crea a raíz de ello y se le encarga poner en marcha experiencias pedagógicas y de investigación, algunas incluyendo la praxis artística¹. Las primeras experiencias de asociaciones entre investigadores y artistas en Francia,

¹ En el Centro de Vincennes se crea el primer departamento de cine en incluir la dimensión práctica y creativa. Sobre la historia de Vincennes, véase SOULIER, Charles (2012).

también en los años 70, se producen en el ámbito de la sociología, en el seno de colectivos que cuestionan a la vez el individualismo del artista y el del intelectual². También puede mencionarse la creación, en 1977, del IRCAM (Instituto de investigación y coordinación acústica y musical), con la «misión fundamental de fomentar una interacción fructífera entre la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la creación musical contemporánea»³.

Durante los últimos 30 años del siglo XX aparecen en las universidades francesas departamentos de artes plásticas y escénicas, musicología y cine. Proponen planes de estudios que articulan los enfoques teóricos, históricos y estéticos con las prácticas creativas. Estas ocupan más o menos espacio en los programas, según las formaciones, y suelen estar a cargo de profesionales. Más recientemente, y de modo simétrico, la aproximación reflexiva y la investigación se han introducido en los programas de las escuelas de arte, confirmando el acercamiento entre las prácticas artísticas y su teorización. Fue una consecuencia del proceso de Bolonia que obligó a las escuelas de arte a integrar la investigación en sus planes de estudios. Primero destinada a alinear los contenidos de estas formaciones con las universitarias, esta medida abrió la posibilidad de institucionalizar una articulación entre dos ámbitos hasta entonces bastante herméticos entre sí, y hacer que se extendiera a otras disciplinas. Sin embargo, apunta Jérôme Glicenstein, las primeras formas de investigación-creación consistieron, en los casos más frecuentes, en producir un texto reflexivo sobre el objeto creado y las distintas etapas del proceso creativo: «Al articular el arte y el discurso sobre el arte, se trata de darle a la creación el objetivo de definirse de modo autorreferencial»⁴ (Glicenstein, 2024: 13), algo que desemboca a menudo en una forma de encerramiento performativo de los artistas-investigadores.

Un cambio a la vez cualitativo y cuantitativo se produce durante la primera década del siglo XXI con la aparición de los nuevos medios digitales que transforman radicalmente tanto las prácticas artísticas como los protocolos de investigación en todas las áreas del conocimiento, dando lugar a nuevas epistemologías donde la transdisciplinariedad cobra nuevas dimensiones. Cada

² Cf. VANDER GUCHT (2023), la parte titulada «La nécessité du collectif».

³ <https://www.ircam.fr/recherche/>

⁴ «En articulant art et discours sur l'art, il s'agit de donner pour objectif à la création de se définir de manière autoréférentielle». Todas las traducciones en el texto son de la autora.

vez más artistas están interesados en colaborar con académicos en áreas muy diversas de las ciencias, mientras que los investigadores ven en estas colaboraciones una manera de desplazar los límites de sus disciplinas, así como los modos de producción del saber. Esta convergencia de intereses da lugar, en 2010, a la creación en Berna de la SARS (Society of Artistic Research), por artistas e investigadores, con el objetivo de «apoyar la investigación artística en instituciones académicas»⁵. Hasta hora, es la única sociedad internacional de investigación-creación en el mundo.

Paralelamente, la liberalización creciente de la enseñanza superior y su sometimiento a las lógicas capitalistas han llevado a que los universitarios nos presentemos a proyectos locales, nacionales o internacionales para obtener la financiación de nuestros programas de investigación. La concepción misma de las convocatorias influye necesariamente en los resultados de la investigación y en las formas que se les pueda dar. Así, para el tema que nos interesa, muchos formularios exigen que se prevean las modalidades de difusión hacia la sociedad civil⁶, incluyendo producciones de tipo artístico como exposiciones, podcasts o realizaciones audiovisuales. Esta asociación incentivada por las instituciones para fomentar la «innovación» y la colaboración entre instituciones académicas con empresas culturales (en el sentido amplio de la palabra) y actores del mundo artístico, es particularmente visible en el programa europeo «Creative Europe»⁷. No deja de suscitar interrogaciones sobre los objetivos que se le puedan atribuir puesto que se formaliza en la Declaración de Viena de 2016, la cual incluye en sus objetivos la asociación con los servicios de investigación y desarrollo de las empresas⁸. En un informe prospectivo de 2023, el CNRS (equivalente francés del CSIC) observa que

todos los ámbitos de la creación artística [...] desempeñan también un papel estructurante fundamental en un mundo de la investigación en plena transformación, en particular por su posición estratégica en la intersección de todas

⁵ En su página de inicio, expone: «The Society for Artistic Research (SAR) connects, showcases and facilitates artistic research in all its forms, facets and dimensions, and advocates for it. As an international academic society, SAR establishes and maintains the frameworks required to preserve and promote the diversity of approaches, methods, outcomes and impacts of artistic research across creative disciplines. SAR is a non-profit, member-led organisation supporting artistic research in academic institutions, while also serving artists and professionals with an interest in artistic research». <https://societyforartisticresearch.org/>

⁶ En 2021, el Ministerio de Enseñanza Superior francés ha creado el sello SAPS (Sciences Pour et Avec la Société/ ciencias por y con la sociedad) para las universidades que se comprometan a interactuar con los actores sociales y culturales del territorio en el que están implantadas: <https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/fr/criteres-du-label-science-avec-et-pour-la-societe-saps-49490>

⁷ <https://culture.ec.europa.eu/creative-europe>

⁸ <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/files/vienna-declaration-on-ar24-j.pdf>

las disciplinas y de todos los tipos de colaboraciones que abren la investigación (hacia otros organismos estatales, pero también hacia la divulgación al público y las colaboraciones privadas)⁹.

A la hora de su reconocimiento y legitimación, la investigación-creación, aunque marginal en el ámbito global de las ciencias, no deja de verse involucrada en lógicas productivistas que no controla. En cambio, este nuevo modo de pensar las relaciones entre investigadores y artistas puede obligar a abandonar la perspectiva extractivista que pudo regirlas.

En efecto, hasta hace muy poco, los académicos hemos considerado la producción artística como un objeto de estudio e investigación (al igual que los insectos para el entomólogo), y no como medio de investigación propiamente dicho. Por eso, la solicitud de los artistas por nuestra parte se ha limitado esencialmente a una postura que podemos calificar de extractivista, con el objetivo de obtener informaciones y fuentes inéditas, o confirmar hipótesis¹⁰. Aunque el trato con artistas puede influir en los resultados de la investigación, cuando, por ejemplo, la relación personal instaurada, teñida de admiración, limita la postura crítica (escollo frecuente en las tesis), no puede considerarse como una colaboración activa. El fenómeno inverso puede también observarse cuando los artistas recurren a académicos para conseguir datos comprobados en los que asentar sus obras. Pensemos en las películas de ficción que reconstituyen el pasado y solicitan a asesores históricos. En estos casos, cada uno colabora al proyecto del otro, pero no se trata de un proyecto común.

La investigación-creación implica superar esta visión utilitarista en la que el artista es puesto al servicio de la investigación o ésta al del artista, para crear un intercambio constante entre investigación y creación, compartir protocolos y resultados en los que debe haber una dimensión experimental, en el sentido de experimentar nuevas formas de construcción del conocimiento. Como se inscribe en programas institucionales, a veces con financiación importante, el proceso es sometido a evaluaciones regulares según un calendario que incluye

⁹ «Tous les domaines de la création artistique [...] jouent aussi un rôle structurant majeur dans un monde de la recherche en pleine recomposition, en particulier par leur place stratégique à l'interface de toutes les disciplines et de tous les types de partenariats ouvrant la recherche (aux autres organismes d'État, mais aussi à la valorisation auprès du public et aux partenariats privés)», CNRS (2023 : 17).

¹⁰ Y no hablemos de la búsqueda de prestigio en el codeo de personalidades importantes del arte.

jornadas de estudio, simposios, conferencias, exposiciones, publicaciones, performance o proyecciones en las que ambas partes intervienen.

Pese a su reciente institucionalización¹¹ mediante los canales de financiación de la investigación, esta nueva manera de trabajar sigue siendo excepcional en el panorama general de las ciencias. Primero porque, como bien subraya Daniel Vander Gucht,

este enfoque [...] se opone al fenómeno de la creciente especialización que se observa en todos los ámbitos del conocimiento y las prácticas universitarias, que siempre se han aferrado a una postura positivista para afianzar su autoridad y marginar todas las formas de conocimiento alternativas sobre los mundos sociales"

¹² (Vander Gucht, 2023, sp).

Luego porque cuestionan la pseudo neutralidad de los investigadores y de la propia escritura académica, inconsciente de sus determinantes (personales, sociales, sexistas, raciales...), obligando a adoptar una posición *situada* ante el objeto de la investigación-creación. La participación del artista añade una dimensión subjetiva o incluso afectiva de las que las producciones académicas tradicionales rehúyen.

Este es, a grandes rasgos, el marco histórico e institucional en el que se inscribe *Franquicias postales*, que no es más que un ejemplo de las numerosas posibilidades que ofrece esta nueva manera de desarrollar investigaciones y de los desafíos que supone.

2. Orígenes del proyecto *Franquicias postales*

El proyecto *Franquicias postales*, que incluye un documental y una instalación detallados más adelante, no sale de la nada. Se arraiga en un programa de investigación que surgió de una actividad pedagógica. En octubre de 2018, dos compañeras de la Universidad París 8, Mercedes Yusta Rodrigo (historiadora) y Marta López Izquierdo (lingüista), llevaron a un grupo de estudiantes a visitar el

¹¹ Cabe subrayar, por ejemplo, que la prestigiosa Casa de Velázquez, financia, desde 2023, un proyecto doctoral de investigación-creación: <https://www.casadevelazquez.org/creation-artistique/appels#c739>

¹² «Cette approche prend, par ailleurs, le contre-pied du phénomène de spécialisation croissante que l'on constate dans tous les domaines du savoir et des pratiques universitaires qui se sont toujours arc-boutés sur une posture positiviste pour asseoir leur autorité et évincer toutes les formes concurrentes de savoirs sur les mondes sociaux».

Archivo Nacional de Pierrefitte-sur-Seine, vecino de la universidad. El objetivo pedagógico era familiarizar a los estudiantes con el trabajo en fondos de archivo e iniciarle a la investigación en fuentes primarias, desde varias disciplinas. Al tratarse de estudiantes del grado de culturas hispánicas, que incluye en el plan de formación clases sobre la guerra civil española y el franquismo, la conservadora, Violaine Challéat-Fonk les dio acceso a un legajo de cartas escritas por refugiadas y refugiados españoles, entre 1939 y 1940, en los campos de concentración y centros de acogida franceses, y dirigidas a la CAEERF (Commission d'Aide aux Enfants Espagnols Réfugiés en France/ Comisión de ayuda a los niños españoles refugiados en Francia).

Recordemos que, en febrero de 1939, la ineluctable victoria franquista precipitó a casi medio millón de refugiados españoles a Francia. Un acontecimiento conocido como «la Retirada», que puso de manifiesto la ausencia de preparación del Estado francés, el cual tuvo que repartir, con urgencia y de mala manera, a estos refugiados en distintos centros, campos, refugios, a veces en las playas, lugares donde no había nada para acogerlos decentemente. Al cruzar la frontera, los hombres adultos estaban, en su mayoría, separados de mujeres, niños y ancianos a los que se enviaba a otros centros de internamiento diseminados en el territorio francés. Mientras tanto, los hombres construían los campos de concentración en los que se quedarían, por lo menos hasta la invasión alemana en 1940¹³.

En este contexto de caos y desamparo, y en medio de una constelación de organismos de ayuda humanitaria, se creó la CAEERF, el 18 de febrero de 1939, compuesta y liderada esencialmente por mujeres francesas y británicas¹⁴. Sus objetivos eran recoger información «sobre las necesidades de las mujeres y de los niños españoles refugiados en Francia», «coordinar los esfuerzos de las diferentes organizaciones o personalidades francesas o extranjeras deseosas de contribuir a la ayuda de los refugiados» y «supervisar la distribución equitativa de las ayudas en los distintos centros de refugiados» (citado en LÓPEZ IZQUIERDO, YUSTA RODRIGO, MARTÍNEZ MARTÍNEZ (2022: 28).

¹³ Existe en Francia una abundante bibliografía, imposible de citar en tan poco espacio, sobre el exilio español, la Retirada y los campos de refugiados. Muchos de estos libros están dedicados a un campo o una región particular, como por ejemplo DREYFUS-ARMAND (2019), o AA. VV (2004).

¹⁴ Sobre los orígenes internacionales de la CAEERF, su composición y funcionamiento, véase el capítulo 1 «Refugiados españoles en Francia: entre el Estado y la asistencia humanitaria», en LÓPEZ IZQUIERDO, YUSTA RODRIGO, MARTÍNEZ MARTÍNEZ (2022: 19-35).

El fondo completo de la CAEERF se compone de 9 cajas, 315 carpetas y 21 898 hojas entre las que se encuentran documentos de varios tipos: estatutos, actas, informes; listas y datos estadísticos sobre el número de refugiados, las ayudas financieras, el material enviado; informaciones sobre la situación de los refugiados españoles en los campos; fotografías, dibujos y cartas. En concreto, 2298 cartas escritas por refugiados españoles de la Guerra Civil, procedentes de 578 localidades francesas diferentes. El 80% de estas cartas ha sido escrito por mujeres, en su mayoría poco alfabetizadas. Su escritura inexperta, ciertos giros y formas de expresión entregan preciosas informaciones sobre su identidad, su origen geográfico y social, su grado de instrucción¹⁵... Algunas cartas firmadas por nombres distintos poseen la misma grafía, mostrando que las personas instruidas se ponían al servicio de las que no lo eran, en un contexto en el que poder pedir ayuda era vital.

Los archivos de la CAEERF son interesantes por varias razones. Entregan informaciones sobre los modos de organización de la ayuda humanitaria en la primera gran crisis migratoria del siglo XX, ponen el foco sobre la actividad militante de las mujeres en el humanitarismo europeo, ofrecen detalles concretos sobre las condiciones de vida en los campos de refugiados. Este fondo, perteneciente al llamado Fondo de Moscú, es también interesante por la historia misma de su trayectoria, que hacía poco probable su paradero a unos cuantos metros de nuestra universidad.

En efecto, cuando los nazis ocuparon Francia a partir de junio de 1940, incautaron cientos de miles de documentos franceses que trasladaron a los territorios del Tercer Reich, entre los que se encontraban los documentos de la CAEERF. En la primavera de 1945, el Ejército Rojo conquistó Berlín y recuperó los archivos franceses que se conservaron de manera secreta en Moscú, hasta que fueron devueltos a Francia con el cambio de milenio (2001 para el fondo que nos interesa), durante el breve período de desclasificación de los archivos soviéticos. De hecho, la clasificación de los archivos soviéticos es todavía visible en las carpetas donde se custodian las cartas (F1). En 2013, en Pierrefitte-sur-Seine, al lado de la Universidad París 8, se inauguró el nuevo sitio del Archivo Nacional donde ahora se encuentra el fondo de la CAEERF, testigo del exilio de

¹⁵ Sobre la dimensión sociolingüística, véase el segundo capítulo en LÓPEZ IZQUIERDO, YUSTA RODRIGO, MARTÍNEZ MARTÍNEZ (2022: 37-52).

los republicanos españoles refugiados en Francia, y fondo exiliado a su vez, arrastrado por la tormenta de la Historia, diría Walter Benjamin.

Форма № 5.

Центральный Государственный Особый архив СССР

III ОТДЕЛ

Фондообразователь Комиссия помощи испанским детям - беженцам

Структурная часть во Франции

ДЕЛО № _____

Статус Комиссии помощи испанским детям - беженцам во Франции

„ 5 „ июля 1939 г. Фонд № 42

„ „ „ 19 г. Опись № 1

На листах _____ Дело № X2

8 Зак. 185

F1. Clasificación de los archivos soviéticos en las carpetas del fondo de la CAERF

©Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine

Cuando llegó al sitio de Pierrefitte-sur-Seine, este fondo no era desconocido por los historiadores, pero no había sido explotado por considerarse de poco interés. Se trata de cartas de petición de ayuda, que tienen un carácter reiterativo, escritas por mujeres desconocidas y poco instruidas, que hablan de la cotidianeidad humilde de la mayoría de los refugiados. Eran, en definitiva, huellas de vidas olvidadas y olvidables.

Pero al contacto con este fondo, la lectura de estas cartas que dan cuenta de un desamparo completo tuvo un fuerte impacto en los estudiantes que descubrían por primera vez la emoción del contacto directo con el archivo

como huella del pasado, pero también que se enfrentaban con los testimonios directos de una tragedia remota, a la que hacían eco otras más contemporáneas. Este encuentro archivístico conmovió también a mis dos compañeras, ambas españolas, emigradas en Francia en los años 90, y a mí, quien lo descubrí posteriormente, como nieta de republicanos que se exiliaron en el 39. El que nos pareciera digno de interés, a diferencia de los investigadores que precedieron, se debe en parte a esta proximidad afectiva que no se suele mencionar en la elección de los temas de investigación, así como a una voluntad política de hacer visibles los destinos anónimos de las mujeres refugiadas, sus combates diarios y sus vidas consideradas subalternas.

De ahí nació el proyecto CAREXIL-FR (Cartas de Republicanos refugiados y Exiliados en Francia), del que *Franquicias postales* constituye la parte que hibrida investigación y creación. CAREXIL-FR reúne dos grupos de investigación de la Universidad París 8 y Nanterre-Université, y el Archivo Nacional¹⁶. En este programa transdisciplinar colaboramos investigadoras especialistas de distintas áreas: historia, lingüística, filología, archivística, humanidades digitales, cartografía, literatura y artes. La vertiente histórica que es liderada por Mercedes Yusta y Allison Taillot, se interesa por el exilio español y por cómo actuaron las redes de solidaridad femeninas durante el período 1914-1945, mientras que la parte lingüística y humanidades digitales está encabezada por Marta López Izquierdo. Zoraida Carandell y yo nos ocupamos respectivamente de la dimensión literaria y artística relacionada con el exilio.

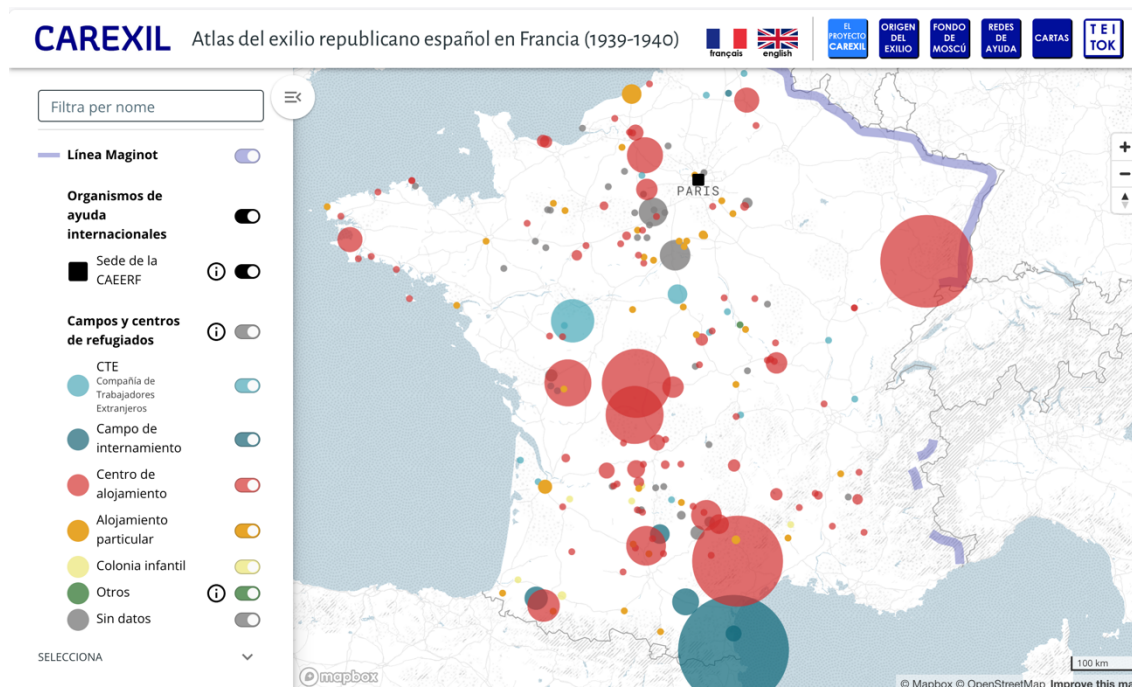
Para llevar a cabo este programa, se han construido dos herramientas, que aún se encuentran en fase de desarrollo; por un lado, una plataforma abierta de edición y anotación de las cartas¹⁷ por otro, un atlas interactivo¹⁸ del exilio español realizado en colaboración con el estudio de cartografía Studio Atlantis. En este atlas puede observarse la enorme dispersión de los exiliados sobre el territorio francés y los lugares desde los que tenemos más cartas en el fondo CAREXIL (F2). El dispositivo permite navegar entre las dos herramientas. Los datos recopilados y documentos editados están a disposición de los investigadores que trabajan sobre el exilio español y las migraciones en Europa, así como de

¹⁶ Empezado en 2020, gracias a un financiamiento de ambas universidades, la digitalización y edición de las cartas se prosiguen hasta la fecha.

¹⁷ <http://carexil.huma-num.fr/>

¹⁸ <https://atlanti.studioatlantis.net/?atlas=auKWGkYiNQ43tvi4LX5H>

los descendientes de refugiados españoles en sus búsquedas personales. Pero también interesan a artistas que utilizan los archivos como material creativo, como vamos a ver dentro de poco.



F2. Cartografía de los campos y centros de refugiados de los que proceden las cartas de la CAERF en el Atlas de CAREXIL-FR © Studio Atlantis.

Este proyecto que lleva ahora seis años ha dado lugar a varios trabajos y actividades científicas (congresos, jornadas de estudio, conferencias) a una serie de publicaciones entre las que destaca un libro en el que se ha editado una selección de cartas: «Nuestros humildes renglones». *Cartas del exilio republicano español en Francia (1939-1940)*, (López Izquierdo, Yusta Rodrigo, Martínez Martínez, 2022). En 2024, CAREXIL-FR ha recibido el premio de la innovación Archiletras por su dimensión lingüística¹⁹. Siguiendo las pautas de las aplicaciones a financiamiento de programas de investigación, el programa ha incluido, desde sus inicios, una dimensión de mediación cultural a la que se ha añadido rápidamente una vertiente artística. Primero, mediante una colaboración puntual con la fotógrafa Lydie Turco quien realizó una exposición titulada «Stratégies de l'effacement»²⁰ sobre el exilio español, que pudo verse en

¹⁹ <https://www.defensordelpueblo.es/noticias/premios-archiletras-lengua/>

²⁰ Estrategias del borrado.

Rouen en 2023²¹. Luego asociando de modo más continuo a la cineasta Carolina Astudillo a la que habíamos invitado en 2017 a presentar su primer largometraje, *El gran vuelo* (2014), y sobre cuyas películas yo ya había trabajado²². Compuesta por otros dos largometrajes²³ y un gran número de cortometrajes, su filmografía se caracteriza por utilizar mucho material de archivo, entre el que destacan en particular las cartas. Por esta razón la invitamos a participar en el congreso «*Epistolatrías: mutaciones contemporáneas y nuevos enfoques de estudio de la carta*» que se desarrolló en París 8 y Nanterre-Université, en diciembre de 2021, en el que mantuvimos, ella y yo, una charla titulada «De la carta filmada al film-carta»²⁴.

El cine de Carolina Astudillo es un cine de montaje que articula de modo estrecho la palabra íntima de las mujeres, el archivo sensible (BASTO y MARCILHACY, 2017) y la historia, en un enfoque apropiacionista²⁵. Sus filmes otorgan mucho espacio a la forma epistolar, en tanto que archivo y voz del pasado, medio de expresión de lo íntimo y lo subjetivo, pero también como soporte plástico y fílmico. Además, el largometraje *Ainhoa, yo no soy esta*, y varios de sus cortometrajes²⁶ están contruidos como cartas fílmicas. Si añadimos a esto un interés marcado por la Guerra Civil española y el franquismo, la colaboración de la cineasta al proyecto se convertía en una evidencia y, tras varios intercambios, decidimos que tomaría la forma de una película documental y una instalación.

3. Franquicias postales

La idea era recorrer los lugares donde se encontraban los campos mencionados en las cartas del fondo de la CAERF, especialmente los lugares en los que no quedaban – o apenas – vestigios de dichos campos, para filmar los paisajes actuales. Al mismo tiempo, queríamos localizar y entrevistar a personas que habían pasado por aquellos campos o sus descendientes, con un doble

²¹ En la biblioteca Simone de Beauvoir, del 10 de febrero al 31 de marzo de 2023.

²² Hice una ponencia en el congreso *Quand les femmes filment. Le documentaire dans la péninsule ibérique et dans le continent latino-américain* (Grenoble, 2019) que se publicó más tarde (THIBAUDEAU, 2023a)

²³ *Ainhoa, yo no soy esta* (2018) y *Canción a una dama en la sombra* (2022).

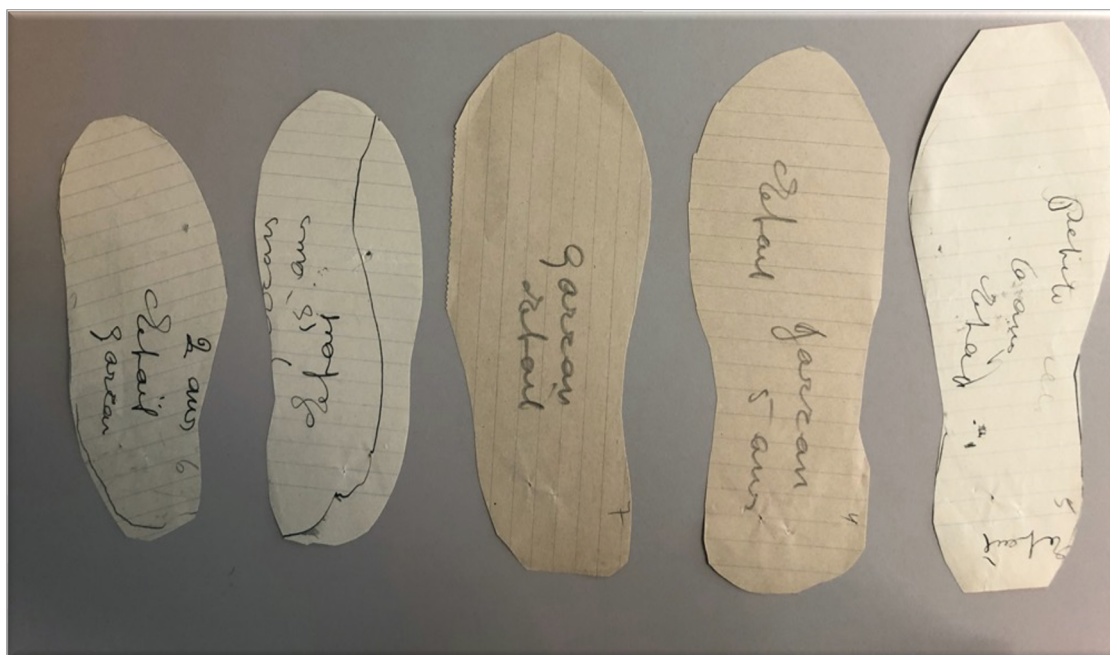
²⁴ Que dio lugar después a otro artículo (THIBAUDEAU, 2023b).

²⁵ Movimiento posmodernista, aparecido en los años 1980 entre artistas (como Sherrie Levine), que reivindicaban la apropiación de obras ajenas como acto de creación. Véase Bianciotto (2021) y Martín Prada (2001).

²⁶ *Un paseo por New York Harbor* (2019), *Naturaleza muerta* (2020), *La mujer quiere alas* (2021), entre otros.

objetivo histórico y sociolingüístico. Para el primero, recoger testimonios directos o secundarios sobre el exilio republicano, la llegada a Francia y la posterior integración; para el segundo, constituir un corpus para estudiar los repertorios plurilingües de los migrantes y la construcción de las identidades lingüísticas en un contexto migratorio (con lenguas en contacto, castellano, catalán, gallego, vasco y francés) y su persistencia (o no) en las generaciones posteriores. Además de grabar estas entrevistas, otro propósito era filmar la lectura de algunas de las cartas por mujeres descendientes de refugiados, en los mismos sitios donde habían existido los campos. De este modo, el lugar, o el no-lugar, adquiere un nuevo significado a través de la lectura de las cartas, cuyas palabras reactivan el pasado a través de la voz de otra generación. La película utilizará este material para componer un relato sobre el exilio español y sus resonancias en el presente.

Por otra parte, el proyecto de instalación prevé proyectar las entrevistas, los espacios filmados y la lectura de las cartas en varias pantallas para que se entremezclen, formando una especie de coro, pero con la posibilidad de escuchar las grabaciones individualmente gracias a auriculares. En la misma sala, podrán verse objetos de la vida cotidiana convertidos en objetos preciosos en el contexto de los campos, así como impresiones agrandadas de huellas de pies, para hacer eco a las numerosas cartas en las que se piden calzados, incluyendo plantillas de pies de niños para indicar la talla (F3). Paralelamente, se imprimirán dibujos infantiles del fondo de la CAEERF en copias gigantes sobre las que se proyectarán archivos audiovisuales que muestran a niños antes de la Guerra Civil Española.



F3. Plantillas de pies de niños mandadas con las peticiones de calzados.
©Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine

Con esta trama, solicité en 2022 una ayuda de la EUR (École Universitaire de Recherche / Escuela universitaria de investigación) ArTeC²⁷ cuyo formulario exigía ponerle un título específico al proyecto. Así surgió el de *Franquicias postales*, entonces provisional pero que acabó imponiéndose. Además de los colaboradores institucionales de CAREXIL-FR conseguimos el apoyo y la participación de EUROM (European Observatory On Memories²⁸), y con una primera ayuda de ArTeC de 6000€ pudimos iniciar la primera fase de rodaje. No voy a detallar aquí todas las peticiones de ayuda siguientes que hemos realizado desde la fecha, me limitaré a indicar que varían entre 2000€ y 10000€ para la más importante, otorgada por la Secretaría de Estado de Memoria Democrática en 2025. Ni que decir tiene que el presupuesto (menos de 40 000€ en cinco años), obtenido a cuentagotas, es ínfimo respecto al coste de producción real de semejante proyecto, dado que tiene que incluir los sueldos (más valdría hablar en este caso de indemnizaciones) de la directora, de un cámara y un técnico de sonido, sus desplazamientos y alojamientos, y los de las tres investigadoras involucradas, aunque no participamos siempre las tres en los rodajes). Si me paro en estos pormenores, es para subrayar las dificultades materiales con las que nos encontramos a la hora de lanzarnos en estos

²⁷ <https://eur-artec.fr/>

²⁸ <https://europeanmemories.net/>

proyectos híbridos, que no entran en los circuitos habituales de producción artística ni en los académicos. Salvo en el caso de la EUR ArTeC, dedicada a la investigación-creación, no existen muchas instituciones para las que este tipo de proyectos constituyen el centro de sus ofertas de financiación.

Entre febrero de 2022 y febrero de 2026, hemos podido realizar 6 etapas del rodaje de 2 o 3 días, en general en fines de semana, en 12 lugares distintos²⁹. Hemos entrevistado y filmado a 13 descendientes de refugiados y dos testigos directos, los hermanos Manuel y José Burillo, que estuvieron, con 9 y 10 años, en el campo de Bois Brûlé, en el departamento de Loir-et-Cher³⁰. En 2024 pudimos exponer una parte del material en el marco de los Encuentros de ArTeC celebrados en el Archivo Nacional, dejando ver una pequeña muestra³¹ de lo que será la instalación final³².

4. Un work in progress

Gracias a la plataforma de CAREXIL-FR, todas podemos consultar las cartas, estudiarlas, buscar en función de las localizaciones y determinar los lugares a los que ir a rodar. Luego nos ponemos en contacto con las asociaciones de españoles implicadas en procesos memoriales (numerosas y activas en Francia) para encontrar a descendientes de exiliados que acepten dar testimonio de su experiencia y de la de sus padres o abuelos. Aunque unos pocos han expresado reticencias a ser filmados, nadie se ha negado a testimoniar, pese a que remover este pasado pueda resultar doloroso. Si bien intentamos acordar cita con testigos y establecer un circuito de rodaje con anterioridad, dejamos espacio a la improvisación porque siempre surgen sorpresas, sea con los paisajes que descubrimos, sea por los encuentros que hacemos. Fue porque unos ancianos del pueblo de Oucques nos indicaron la casa de unos españoles, como conocimos a la familia Burillo. El mismo día, buscando en las cartas

²⁹ Bois Brûlé y Oucques (Loir-et-Cher), Clermont-l'Hérault y Ceilhes (Hérault), Miellin (Haute-Saône, Dijon), Magnac- Laval y Bellac (Limousin), Guéret (Creuse), Le Perthus, Le Boulou, Céret, Amélie-les-Bains (Pyrénées Orientales).

³⁰ También entrevistamos a un señor que tenía 11 años cuando se creó el campo de Bois Brûlé, al lado de la granja de sus padres, los cuales contrataban a los refugiados para las faenas agrarias.

³¹ Los 9 y 10 de octubre. Esta pequeña exposición constaba de un montaje fílmico de seis entrevistas, vitrinas con facsímiles de cartas, un cartel explicativo del proyecto y un ordenador a disposición del público para acceder al atlas de los campos en la plataforma CAREXIL-FR. Esta exposición permaneció en el hall del Archivo nacional durante todo el mes de octubre de 2024.

³² Mientras tanto, hemos solicitado otra ayuda para realizar otra exposición, más ambiciosa que la primera, a finales de 2026, en el Campus Condorcet de Aubervilliers.

digitalizadas encontramos una de la madre de José y Manuel Burillo³³ (F4) y se la pudimos enseñar a este último. Ocurrió lo mismo con Rosario Picq, a cuya casa fuimos a llamar por recomendación, y de cuya abuela teníamos una carta. Estos encuentros, como otros que siguieron, fueron muy impactantes, tanto para nosotras como para las personas a las que conocimos. Una emoción compartida que no pretendemos ocultar bajo un falso barniz de neutralidad académica. Forma parte de la experiencia y determina nuestra aproximación a la realidad del trauma del exilio, que repercute en el presente.

18

Bois Brûlé 20-11-39

Distinguídos compañeros:

Con placer me he enterado de vuestra dirección y tengo el honor de dirigiros estas letras para pedir de vuestra amabilidad ayuda para mis queridos hijos. Cosa que espero no me negaréis dadas las actuales circunstancias que sabéis que nos encontramos en los campos de concentración y por estos motivos os pedimos zapatos para mis hijos y alguna manta para arropar nos por las noches estas tan crudas y frías. Favor que os pido.

Mis hijos son:

José Burillo Montañés	}	10 años
Manuel " "		9 "
Pedro " "		5 "

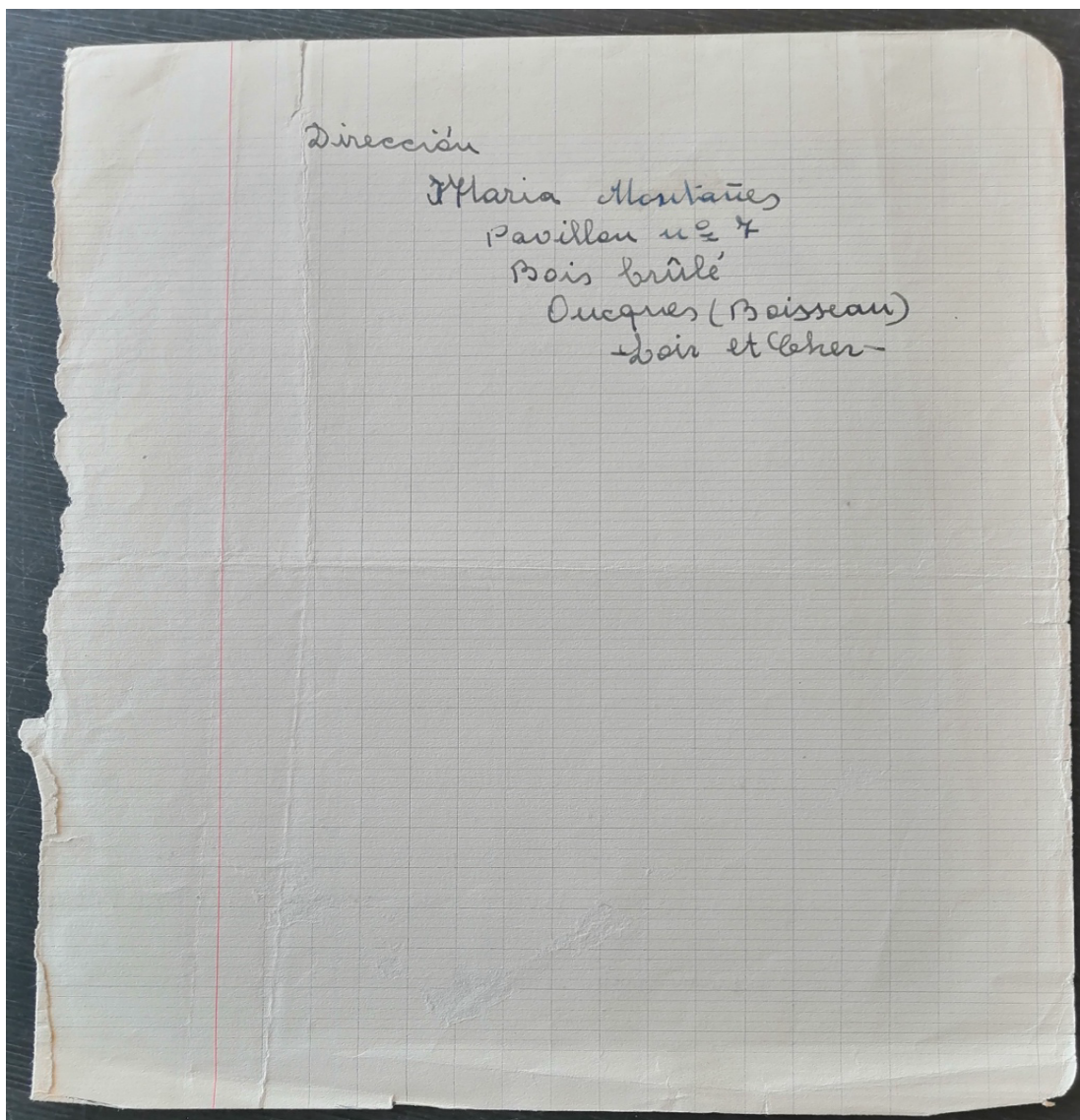
Zapatos respectivamente números, 37, 36, 34

Quedando sumamente agradecida disponer de vuestra s. s.

Maria Montañés

F4a. Carta de María Montañés a la CAERF. CAREXIL_7261018r
©Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine

³³ Iba firmada por su madre, pero nos enteramos después de que no sabía escribir. Era algo frecuente en los campos, donde las personas instruidas se encargaban de escribir lo que les dictaban las demás. Posteriormente a este primer encuentro, en noviembre de 2022, entrevistamos a José, Manuel y la nieta de este.



F4b. Carta de María Montañés a la CAERF. CAREXIL_7261018v
©Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine

Respecto a la filmación, Carolina Astudillo estableció desde el principio una serie de pautas que permitieran mantener cierta homogeneidad a pesar de las condiciones heterogéneas de rodaje. Cabe señalar que ella está acostumbrada a trabajar con materiales dispares y que suele asociar en sus películas las tomas digitales con las analógicas (8 o 16 mm), por la textura que dan estas últimas a la imagen y por el efecto de indecisión temporal que introducen. Así, las entrevistas están filmadas con cámara digital

exclusivamente, los paisajes con ambas cámaras y se hace un retrato de cada persona entrevistada con la cámara de Super 8³⁴.

La última etapa de rodaje la hemos realizado en febrero de 2026, recorriendo varios pueblos de la frontera del Pirineo oriental francés por los que pasaron los exiliados. Algunas cartas provenían de estos pueblos donde se había improvisado la acogida en medio del campo, en los valles y las laderas de las montañas. Otras los mencionaban al evocar su recorrido, como es el caso de Le Perthus y Le Boulou por donde pasaron muchísimos refugiados antes de ser orientados hacia otros lugares. El objetivo era filmar los paisajes actuales en invierno, por las mismas fechas³⁵ que tuvo lugar la Retirada, las entradas de los pueblos, los puentes, las plazas y la carretera bordeada de plátanos del valle del río Tech, omnipresente en las imágenes de la Retirada³⁶. El último día terminamos en el memorial de Argelès, entrevistando a tres mujeres³⁷, hijas de exiliados, involucradas en la asociación FFREEE (Fils et Filles de Républicains Espagnols et Enfants de l'Exode/ Hijos e hijas de Republicanos españoles y niños del éxodo)³⁸. En esta ocasión, Lucie Vilamajo trajo una caja de madera que su padre había labrado (F5) cuando estaba en el campo de concentración de Vernet d'Ariège, en la que conservaba la muñeca de madera que había esculpido entonces para regalársela cuando volviera a juntarse con su familia. También le había fabricado unas alpargatas de esparto, por ser el calzado un bien escaso e imprescindible en los campos. De nuevo nos enfrentábamos con la realidad sensible de unos objetos que llevaban grabado, literalmente, en su misma materialidad, todo el peso de la historia; y esto desde una doble subjetividad, la de la víctima (del exilio, del internamiento en un campo de concentración, de la separación con sus seres queridos) y la del combatiente anarquista que rinde homenaje a sus héroes (Ascaso y Durruti) inscribiendo sus nombres en la madera, en un acto de conmemoración íntima.

³⁴ Una Canon 1014 AutoZoom 16mm Krasnogorsk K-3.

³⁵ El gobierno francés abre las fronteras durante la noche del 27 al 28 de enero de 1939 y las autoridades franquistas la cierran el 10 de febrero.

³⁶ Entre las numerosas imágenes, mencionemos las poco conocidas de Louis Llech y Louis Isambert, *L'Exode d'un peuple* (1939).

³⁷ Sonia Marzo, Lucie Vilamajo y Rose Aylagas.

³⁸ <https://www.ffreee-retirada-argeles-sur-mer.fr/>



F5a. Tapa de la caja esculpida por José Vilamajo-Pallas. © Foto de la autora.



F5b. Interior de la caja esculpida por José Vilamajo Pallàs. Foto de la autora.

Este último rodaje fue particular respecto a los anteriores en la medida en que Carolina Astudillo no pudo acudir por motivos de salud. Por consiguiente, nos incumbió tomar decisiones que no nos habían correspondido antes, como la elección precisa de los lugares que filmar, el sitio donde colocar las cámaras, los ángulos y los elementos que íbamos a grabar. Aunque solíamos intercambiar al respecto con la cineasta, nunca nos habíamos implicado tanto en el diálogo con Américo Gaytan (cámara Super 8) y Maximiliano Martínez (cámara digital y sonidista). Una nueva experiencia que aumentó la permeabilidad entre creación e investigación.

5. Dificultades, logros y aprendizajes

Aunque colaboramos con profesionales del cine, las condiciones de producción son claramente amateurs por el modo de financiación aleatorio evocado anteriormente. A estas dificultades se añaden las de organización para compaginar las distintas agendas y encontrar fechas de rodaje, teniendo en cuenta que la directora y los dos técnicos viven en Barcelona y nosotras en París. El hecho de ir a lugares y pueblos a los que no llegan los trenes hace que la sola logística del viaje (que incluye preparar las etapas del rodaje) supone asumir un papel de productor ejecutivo que supera el nivel de nuestras competencias habituales (cuando organizamos congresos, por ejemplo), pero que tampoco nos es completamente ajeno.

A medida que avanzan los rodajes, vamos acumulando material que sirve tanto para los objetivos científicos ya mencionados (históricos y sociolingüísticos) como para los artísticos (el documental y la instalación). Los resultados de este trabajo a largo plazo se van presentando, bajo forma de artículos, ponencias, exposiciones y presentaciones del proyecto, montajes de los planos filmados... También las distintas convocatorias a las que respondemos nos obligan a hacer regularmente el balance de lo realizado.

El mayor inconveniente de la extensión temporal de *Franquicias postales* es que, entre las fases de trabajo, estamos todas implicadas en otros programas de investigación o de realización en el caso de Carolina Astudillo, y dejamos el proyecto en barbecho hasta que se presenta una nueva oportunidad de rodar. Dado el número de localidades desde las que proceden las cartas dirigidas a la

CAEERF (578), podríamos seguir durante años nuestro recorrido por Francia, razón por la cual hemos acordado no añadir más de dos o tres a las que ya hemos visitado, para poder clausurar el proyecto en un plazo de dos años.

Excluyendo al cámara y al sonidista, el papel de cada una, bastante claro al inicio, se ha hibridado, y el límite entre la investigación y la creación se ha ido borrando conforme fue avanzando el proyecto. No solo porque Carolina Astudillo ha adoptado una postura investigadora sino porque las académicas hemos ampliado nuestra implicación más allá de la mera investigación, como ya hemos visto. También ocurre que, a veces, pensemos antes en los objetivos creativos que en los científicos. Pongamos el ejemplo de prácticas que manejamos, como el trabajo de encuestas o la recopilación de testimonios. En el marco de *Franquicias postales*, se nos plantean nuevos desafíos: no es lo mismo ir a entrevistar a testigos para constituir una base de datos que hacerlo además con el objetivo de realizar un documental. El impacto afectivo en quién entrevista siempre existe e instaura una suerte de reciprocidad entre entrevistador y entrevistado, pero la presencia de la cámara duplica los efectos en el último y modifica su comportamiento. Hemos podido comprobarlo con personas locuaces que se vuelven casi mudas cuando aparece la cámara. Por otra parte, pedirles que lean cartas escritas por sus familiares no entra en los protocolos académicos porque supone intervenir en sus vidas, actuar en su intimidad, producir una emoción para captarla. Esto genera inquietudes éticas sobre el grado de intervención en las vidas de las personas, y sobre la explotación audiovisual de sus palabras y reacciones (de nuevo nos topamos con el extractivismo). Por supuesto todas están de acuerdo y deseosas de compartir sus recuerdos, pero ello no nos libra de una gran responsabilidad hacia ellas a la hora de utilizar el material filmado.

6. Conclusión

Solo se puede concluir de manera provisional sobre un proyecto inconcluso. La instalación ha sido ya diseñada en sus grandes rasgos, como hemos dicho, y es poco probable que la realización final difiera de manera significativa. En cuanto a la película, tomará la forma de un viaje por los espacios de los que proceden las cartas dirigidas a la CAEERF. Los paisajes actuales, donde la mayoría de las

veces no quedan huellas visibles de las antiguas instalaciones, han absorbido la historia de los refugiados en los bosques, los campos, incluso bajo el agua (F6). Pocas de las personas que viven ahora en estos lugares saben que ahí hubo campos de concentración o centros de acogida. La película quiere hacer visibles estas ausencias mediante las entrevistas y la lectura de las cartas, cuyas palabras reactivan el pasado a través de la voz de otra generación, para reinscribir el lugar (o el no lugar) en el espesor del tiempo.



F. 6. Foto del rodaje en el emplazamiento del campo de Ceilhes (Hérault).
© Carolina Astudillo

A la hora de escribir este artículo, la fase del montaje, que es cuando toma verdaderamente forma una película, nos aparece como una gran incógnita. Aunque no tengamos siempre conciencia de ello, la escritura (académica, literaria, fílmica) actúa directamente en el pensamiento, posee una dimensión heurística (Forest, 2024: 23-32) al hacer emerger el significado. La práctica de la investigación-creación lo tiene en cuenta, obligando a considerar el lenguaje (en este caso fílmico) como un operador válido para la investigación y no como un mero medio para restituir los saberes, también exige asumir que no podemos dejar nuestras subjetividades y sensibilidades fuera. No se trata de consentir que lo invadan todo, sino de ser capaces de identificarlas en vez de negarlas, y aclarar desde dónde nos expresamos. Como indica Violaine Houdart-Mérot, se trata de superar, en el proceso de investigación-creación, las fronteras «tradicionales entre objetividad y subjetividad, entre verdad y ficción, entre

transparencia y opacidad, incluso entre ciencias y artes, [que] ya no son siempre operativas» (Houdart-Mérot, 2024: 19). Más que una nueva disciplina, se trata de una *indisciplina*, apunta Myriam Suchet (2025).

Si bien la puesta en práctica de la investigación-creación puede tropezar con malentendidos o incluso roces entre investigadores y artistas —cuyos enfoques se rigen por lógicas profundamente diferentes—, estas fricciones nos obligan a reflexionar sobre los objetivos y los medios, pero también a cuestionar nuestras formas de llevar a cabo la investigación y su papel, en particular de cara a nuestra implicación en la sociedad. Tanto el proyecto *Franquicias postales* como el programa CAREXIL-FR, además de su dimensión estrictamente científica, tienen un fuerte compromiso social. Si su ambición memorial es obvia, no se trata de una «memoria literal», que, según Todorov, se limita a conmemorar y «explotar este pasado de sufrimientos como una fuente de poderes y privilegios»³⁹ (Todorov, 2004: 27) sino de una «memoria ejemplar», que permite actuar en el presente. El uso ejemplar de la memoria escribe Todorov, permite «utilizar el pasado con vistas al presente, valerse de las injusticias sufridas para combatir las que existen hoy, alejarse de uno mismo para dirigirse hacia el otro»⁴⁰ (Todorov, 2004: 31-32). Recordar el exilio masivo de los republicanos españoles tras la victoria franquista, visibilizar a las mujeres olvidadas que escribieron a la CAEERF pidiendo auxilio no es solo devolverles un nombre y una identidad como sujeto, es reinscribirlas en una historia transnacional cuyos ecos no dejan de retumbar en el presente. Y en nuestros compromisos presentes.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2004), *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées. Exil, histoire et mémoire*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- AA. VV. (2023), *Rapport de prospective du CNRS*. En: <https://csinshs.hypotheses.org/989> (fecha de consulta: 01-06-2026). <https://doi.org/10.58079/nea2>
- ARTEC, École Universitaire de Recherche (s. f.), «EUR ArTeC». En: <https://eur-artec.fr/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- ASTUDILLO, Carolina (2014), *El gran vuelo*, (obra audiovisual).
- ASTUDILLO, Carolina (2018), *Ainhoa, yo no soy esta*, (obra audiovisual).

³⁹ «exploiter ce passé de souffrances comme source de pouvoirs et de privilèges», se trata de una frase de Shelby Steele citada por Todorov.

⁴⁰ «utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, quitter le soi pour aller vers l'autre».

- ASTUDILLO, Carolina (2019), *Un paseo por New York Harbor*, (obra audiovisual).
- ASTUDILLO, Carolina (2020), *Naturaleza muerta*, (obra audiovisual).
- ASTUDILLO, Carolina (2021), *La mujer quiere alas*, (obra audiovisual).
- ASTUDILLO, Carolina (2022), *Canción a una dama en la sombra*, (obra audiovisual).
- BASTO, Maria-Benedita y MARCILHACY, David (eds.) (2017), *L'Archive sensible. Mémoires, intimité et domination*, París: Éditions Hispaniques.
- BIANCOTTO, Benjamin (2021), «L'appropriationnisme, ou comment apprendre à revoir ses positions», *Sociétés & représentations*, 2021/1, n.º 51, pp. 119-134. <https://doi.org/10.3917/sr.051.0119>
- BROQUAT, Vincent (dir.) (2025), *Politiques de la recherche-création*, Quaderna [en línea], n.º 8. En: <https://quaderna.org/8/indiscipliner-la-recherche-creation-et-quelques-jalons-en-vue-dune-cherche-encore-a-inepuiser/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- CAREXIL-FR (s. f.), «Plataforma CAREXIL-FR». En: <http://carexil.humanum.fr/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- CASA DE VELÁZQUEZ (2023), «Appels – Création artistique». En: <https://www.casadevelazquez.org/creation-artistique/appels#c739> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- CIREC (s. f.), «CIREC». En: <https://www.cirec.online/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- COMISIÓN EUROPEA (s. f.), «Creative Europe». En: <https://culture.ec.europa.eu/creative-europe> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- DEFENSOR DEL PUEBLO (s. f.), «Premios Archiletras de la Lengua». En: <https://www.defensordelpueblo.es/noticias/premios-archiletras-lengua/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2019), *Septfonds 1939-1944. Dans l'archipel des camps français*, Perpignan: Le Revenant éditeur.
- ELIA (2016), *Vienna Declaration on Artistic Research* (PDF). En: <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/files/vienna-declaration-on-ar24-j.pdf> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- EUROM (European Observatory on Memories) (s. f.), «European Observatory on Memories». En: <https://europeanmemories.net/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- FFREEE (s. f.), «Fils et Filles de Républicains Espagnols et Enfants de l'Exode (FFREEE)». En: <https://www.ffreee-retirada-argeles-sur-mer.fr/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- FOREST, Philippe (2024), «C'est en écrivant que le sens surgit», entrevista realizada por Sophie Jaussi, en HOUDART-MÉROT, Violaine (dir.), *Le Tournant créatif de la recherche*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 23-32.
- GLICENSTEIN, Jérôme (2024), «Introduction. Qu'est-ce que la recherche-création?», *Marges*, 2024/2, n.º 39, pp. 10-20.
- HOUDART-MÉROT, Violaine (2018), «La recherche en création», *La Création littéraire à l'université*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 89-126.
- HOUDART-MÉROT, Violaine (dir.) (2024), *Le Tournant créatif de la recherche*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

- IRCAM (s. f.), «Recherche». En: <https://www.ircam.fr/recherche/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- LLECH, Louis y ISAMBERT, Louis (1939), *L'Exode d'un peuple*, (obra audiovisual).
- LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, YUSTA RODRIGO, Mercedes y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Alba (2022), «Nuestros humildes renglones». *Cartas del exilio republicano español en Francia (1939-1940)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001), *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE (Francia) (2021), «Critères du label Science avec et pour la société (SAPS)». En: <https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/fr/criteres-du-label-science-avec-et-pour-la-societe-saps-49490> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- MINISTROS EUROPEOS DE EDUCACIÓN (1999), *The Bologna Declaration of 19 June 1999. Joint declaration of the European Ministers of Education* (PDF). En: https://www.magna-charta.org/activities-and-projects/background-papers/bologna_declaration.pdf/@download/file/BOLOGNA_DECLARATION.pdf (fecha de consulta: 10-06-2026).
- SAR (Society for Artistic Research) (s. f.), «The Society for Artistic Research (SAR)». En: <https://societyforartisticresearch.org/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- SINGERMAN, Howard (1999), *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press.
- SOULIER, Charles (ed.) (2012), *Un mythe à détruire?*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- STUDIO ATLANTIS (s. f.), «Atlas CAREXIL-FR». En: <https://atlanti.studioatlantis.net/?atlas=auKWGkYiNQ3tvj4LX5H> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- SUCHET, Myriam (2025), «Indiscipliner la recherche-création et quelques jalons en vue d'une recherche encore à inépuiser», en BROQUAT, Vincent (dir.), *Politiques de la recherche-création*, Quaderna [en línea], n.º 8. En: <https://quaderna.org/8/indiscipliner-la-recherche-creation-et-quelques-jalons-en-vue-dune-cherche-encore-a-inepuiser/> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- THIBAUDEAU, Pascale (2023a), «Dire l'absence et rendre les femmes présentes: les films de Carolina Astudillo», en KERFA, Sonia, MARCHIORI, Dario y MATEUS MORA, Angélica (eds.), *Le geste documentaire des réalisatrices. Amérique latine-Espagne*, Dijon: Éditions Orbis Tertius, pp. 281-300.
- THIBAUDEAU, Pascale (2023b), «El cine epistolar de Carolina Astudillo: de la carta filmada al film-carta», en LÓPEZ IZQUIERDO, Marta y TAILLOT, Allison (coords.), *Epistolatrías: mutaciones contemporáneas y nuevos enfoques de estudio de la carta*, Berna: Peter Lang, pp. 341-363. En: <https://www.peterlang.com/document/1382282> (fecha de consulta: 10-06-2026).
- TODOROV, Tzvetan (2004), *Les Abus de la mémoire*, París: Arléa.
- VANDER GUCHT, Daniel (2023), «De la recherche-action à la recherche-création. Ne pas opposer ni confondre mais conjuguer», *Revue française des méthodes visuelles* [en línea], 7. En: <https://rfmv.fr> (fecha de consulta: 20-04-2026).