



eman ta zabal zazu
Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Facultad de Ciencias



Sociales y de la Comunicación

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL CURSO 2017-2018

Duelo

AUTOR: Arantza Santibáñez García
DIRECTORA: Ainara Miguel Sáez de Urabain

Fecha, 31 de mayo de 2018

DESARROLLO DE UN PROYECTO FOTOGRAFICO

Título: Duelo

Resumen/Abstract

CAST: Habitamos un mundo repleto de objetos, personas e historias rotas que escondemos para nunca volverlas a mirar. Este trabajo recoge algunas de estas heridas en dos fases: la herida vista desde dentro de la fotografía; y la herida vista desde fuera del soporte fotográfico, con esas mismas fotografías destrozadas desde fuera. Este trabajo tiene dos objetivos: el primero, reivindicar todas aquellas cosas rotas y ocultas como algo a visibilizar, siendo estas necesarias para la comprensión total de cualquier historia; el segundo, mostrar cómo de historias aparentemente pequeñas y cercanas podemos hablar de cuestiones colectivas y lejanas.

EUS: Hautsita dauden objektu, pertsona zein istorio ugariren inguruan bizi gara, inoiz berriro ez ikusteko ezkututzen ditugunak. Lan honek zauri horietako batzuk biltzen ditu, bi modutan: zauria bera, argazkian bertan islatuta; eta zauria berez, argazki originala dena, suntsituta. Egitasmoak bi helburu ditu: batetik, hautsita eta ezkutuan gordeta dauden gauza horiek guztiak aldarrikatzea eta agerian uztea, edozein istorio ulertu ahal izateko beharrezkoak baitira; eta bestetik, itxuraz txikiak eta gertuak diren istorioetatik abiatuz, kontu handiez zein urrunez jardun dezakegula erakustea.

ENG: We live in a world full of broken objects, persons and stories that we hide to never look at them again. This project collects some of those wounds divided in two phases: the wound inside the photography and the wound out of the photography with the same images shattered from the outside. This project has two objectives: first, reclaim all the broken and hidden things as something to show as they are an essential part to understand every story; second, show how apparently from our own and close stories we can talk about collective and far stories.

Palabras clave: duelo, memoria, olvido, rotos, cicatrices, fotografía

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. MEMORIA EXPLICATIVA	6
2.1. Origen de la idea	6
2.2. Contexto	8
2.3. Interés de la obra.....	14
3. REFERENCIAS AUDIOVISUALES	16
4. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO	22
4.1. Cuestiones generales.....	22
4.2. Exposición de las fotografías.....	25
5. CRONOGRAMA DE TRABAJO	54
6. CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA	58

“Pongamos todo de una vez, relojes,
platos, copas talladas por el frío,
en un saco y llevemos
al mar nuestros tesoros:
que se derrumben nuestras posesiones
en un solo alarmante quebradero,
que suene como un río
lo que se quiebra
y que el mar reconstruya
con su largo trabajo de mareas
tantas cosas inútiles
que nadie rompe
pero se rompieron”.

Oda a las cosas rotas, Pablo Neruda

1. INTRODUCCIÓN

Cuando esa primera idea sobre la que se sostiene este proyecto —el concepto de lo roto— germinó en mi cabeza, no pude evitar acabar pensando, tras una larga reflexión, en todo aquello que me rodea y que se configura como cercano a mi persona. Vivimos rodeados de un número incalculable de cosas rotas. De objetos a los que atribuimos significados que van más allá de esa materia que los componen, susceptible a la obsolescencia. De personas rotas, con grandes heridas emocionales que llevan consigo sin más exteriorización que la de la mímica de sus rostros. De edificios que, aunque aún funcionales, nos cuentan lo que vivieron a través de fachadas carcomidas por la incidencia de la historia; como hacen las cicatrices que desde nuestra propia piel versan sobre tiempos de guerra, y sobre la guerra contra el tiempo.

Vivimos al calor de la imperfección casi como si fuera la única manera posible de existencia, al mismo tiempo que nos encontramos en un constante e infinito conflicto con ella. En el mismo momento en que me di cuenta de esto, fue cuando decidí que este proyecto necesitaba dividirse en dos partes: una primera, compuesta por una serie de fotografías de heridas; y una segunda, con las fotografías anteriores heridas, a saber, el mismo soporte fotográfico destrozado, pero gozando del mismo espacio de contemplación y significación que las fotografías indemnes de la primera parte. Esta decisión, en parte, vino motivada por uno de los objetivos que trata de alcanzar este proyecto: tratar todo ese tipo de heridas físicas, emocionales, históricas... sin tabús, en una historia que, sin la representación y la conciencia de la existencia de dichas heridas, se hallaría incompleta.

Todo esto me lleva a matizar otros de los objetivos de este proyecto; todos ellos indivisibles y muy relacionados entre sí. El primero, la idea de que lo personal es político; idea transversal que ha estado presente, como subtexto, durante toda la realización de *Duelo*. En concreto, este lema, que tiene su origen en la segunda ola del movimiento feminista, refiere a que todo lo que ocurre en el ámbito privado refleja el estado de las cosas en el ámbito político; es decir, lo que ocurre en la esfera privada de cada persona es necesario para comprender el estado general de la sociedad y de la política. Este ha sido un tema que en todo momento he querido tener presente: cómo todo aquello que nos compete en el espacio privado individual acaba reflejando algo mucho más complejo y amplio.

Esta idea me lleva a explicar otra de las ideas que se vislumbra, entre líneas, en este trabajo: hasta lo más pequeño o insignificante sirve para hablar de cosas trascendentales, de gran profundidad. Por estos motivos, mi trabajo se compone de una mezcla heterogénea de historias de complejidad evidente, y otras de apariencia más vacua y anecdótica que me sirven para hablar de cosas mucho más grandes de lo que parece a primera vista. Para mí, este hecho –conformar mi trabajo con historias de todo tipo, por nimias que algunas de ellas pudiesen parecer– era especialmente importante: con este proyecto, he pretendido realizar un relato coral de heridas, de historias, de heridas históricas y de historias heridas; siendo estas de cualquier tipo de índole: de aparentemente mayor o menor gravedad, intensidad, importancia... pero heridas que, al fin y al cabo, están ahí, hablando desde las sombras.

El proyecto edifica un espacio visual de personas, objetos y lugares de mi entorno, configurando un mapa de historias que nos hablan más allá de los límites de su encuadre. Heridas, objetos e historias rotas de tiempos pasados, presentes y futuros, que se reúnen y se interconectan; al igual que todos aquellos objetos rotos que se lanzaban al mar en aquel poema de Neruda, con la esperanza de que, finalmente, ese largo trabajo de mareas los reconstruyera.

Proyecto disponible en: <https://santibanezgarciaa.wixsite.com/duelo>
(Solo compatible con ordenador)

2. MEMORIA EXPLICATIVA

2.1. Origen de la idea

Desde sus orígenes, la fotografía ha acompañado al ser humano en su ineludible tarea de recordar. Como si de una nigromante se tratase, la cámara fotográfica ha tenido la virtud de traspasar la barrera física del tiempo, y de encerrar y revivir dentro de los márgenes del soporte fotográfico un instante que ya pereció. Capaz de demostrar que lo que revela estuvo ahí, la fotografía materializa esos últimos vestigios de aquello que conscientemente quisimos inmortalizar; como si, de alguna forma, aquello que fotografiamos adquiriese –en contra de lo que ese tiempo que nunca se detiene nos permite– el carácter de lo infinito.

Sin embargo, más allá del acto decisivo y consciente de fotografiar, todas aquellas emociones que nos provocan esos archivos después de materializados sobre papel fotográfico es una cuestión que me fascina. Como si la fotografía, a la vez que finita y delimitada materialmente por esas cuatro fronteras físicas, entrase en contradicción y tuviese, a su vez, la capacidad infinita de generar sensaciones, reanimar recuerdos perdidos en algún rincón de nuestra memoria y proporcionarnos unos cimientos sobre los cuales generar historias diferentes a partir de un determinado instante. Y en este afán por conservar esos instantes para siempre entra en juego el impulso activo por luchar contra el deterioro que el paso del tiempo ejerce sobre dichos archivos; o, por el contrario, de hacerle frente a un instante que nos hiere y a quien contraatacamos para devolverle ese dolor que nos causa.

Alrededor de este interés por plasmar ese carácter infinito e interactivo para con nuestras emociones nace este proyecto. Tras cavilar acerca de nuestra relación con las fotografías, me di cuenta de que, en el fondo, tanto por lo que nos muestran por sí solas, como por el fruto de esa relación física que estas tienen con nosotros y con nuestro entorno, las fotografías no son nada más que heridas; fisuras espacio-temporales que dialogan directamente con nosotros y que nos hacen reaccionar emocionalmente en su contra.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes hablaba del *punctum*; aquello que no es susceptible de ser verificado; eso que nos punza de una fotografía cada vez que la miramos por el instante y contexto al que nos evoca. Y esa herida, ese punzamiento, es lo que quiero mostrar en dos fases. La primera, la herida *interna*: aquella que distinguimos solamente con mirar la fotografía y que por sí sola ella nos muestra: fisuras, heridas, descosidos... La segunda, la herida *externa*: aquella herida que traspasa ese instante fotografiado y que, de forma anacrónica, entremezcla un pasado y un presente materializándose en forma de rotos, cortes... que son ejecutados sobre el papel fotográfico (Barthes, 1980: 64-65).

De esta forma, encuentro en estas interacciones un diálogo constante y activo entre nuestro pasado y nuestro presente; un diálogo que no entiende de pretéritos ni futuros, y que se erige como organismo vivo. Tomando la forma de un ensayo gráfico, pretendo que, esta vez, las imágenes fruto de este proyecto dialoguen no solo con el espectador, sino también entre sí, creando un espacio en el que se entrelacen fotografía, memoria y naturaleza humana.

2.2. Contexto

A diferencia de artes como la pintura, escultura..., la particularidad de que la fotografía registre, en principio, de manera análoga lo que nuestro ojo ve, ha hecho que sea considerada como un arte mimética que consume ese afán por tratar de capturar lo que una vez ocurrió delante de la cámara fotográfica. Los usos de la fotografía como manera de registrar lo acontecido se remontan a su misma aparición, y son muchos los estudiosos que, desde cualesquiera que sean las motivaciones que existen detrás del acto de fotografiar, han considerado a la cámara fotográfica como un instrumento al servicio de quien la posee; una herramienta obediente que permite construir un archivo gráfico y matérico de nuestra memoria.

La escritora neoyorquina Susan Sontag establece un símil entre la cámara fotográfica y un arma; un instrumento que otorga al fotógrafo el poder de objetualizar todo aquello que se encuentra frente a ella cuando es disparada, en pos de poder, en cierto modo, poseerlo de manera simbólica (Sontag, 2016: 24). Dada la particularidad de la fotografía de permitirnos almacenar fracciones de realidad, y con la entrada de los dispositivos fotográficos en el mercado enfocado al gran público, la sociedad ha encontrado en su utilización una manera de hacer tangible el recuerdo de su cotidianeidad contra la ansiedad que provoca el miedo al olvido, alejándose de su uso exclusivamente artístico para dejar que el instrumento fotográfico se integre en el ámbito privado (Sontag, 2016:18).

Asimismo, y debido a la industrialización e incorporación de la fotografía en todos los ámbitos de la sociedad, esos límites establecidos entre la fotografía como arte, y la fotografía como instrumento al servicio de la vida cotidiana, se desvanecen. Por sí mismo, el simple acto de fotografiar ya encierra un cierto carácter místico: implica un intento de poseer un instante pasado, de materializar fragmentos temporales, de hacer tangible lo intangible; objetualizando los sujetos y poniendo en evidencia vehementemente todo aquello que está frente a ella de una manera que sólo la fotografía puede. Sin embargo, esta particularidad que la hace única entre el resto de maneras de representación (pintura, escultura...), también encierra un inconveniente: el de estar condicionada por la inmutabilidad del instante de realidad que nos muestra.

En *La cámara lúcida*, escrito por el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, el autor afirma que la fotografía, por definición, siempre lleva consigo a su referente

(Barthes, 1990: 33); y sin embargo, más allá de dicha limitación, la fotografía juega sobre un territorio dual, intrínseco a ella. Al mismo tiempo que nos muestra un fragmento de realidad inalterable, la fotografía nos oculta toda condición de sujeto al que refiere debido a su carácter estático. Así, cuando miramos una fotografía en la que aparecemos, no es nuestra identidad la que vemos reflejada, sino una disociación: “es ‘yo’ lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada, y soy ‘yo’ quien soy ligero, dividido, disperso” (Barthes, 1990: 42-43). Por tanto, y como esos cuatro límites de la fotografía vaticinan, la fotografía nos cuenta tanto por lo que nos muestra, como por lo que nos oculta; trascendiendo mucho más allá del instante físico fotografiado.

Es en este punto donde se comienza a hacer necesario un análisis que adopte caminos diferenciados. En *La cámara lúcida*, Barthes señala que más allá de la esencia material (aspectos físicos, químicos y técnicos) y de la esencia regional (que refiere a la Historia, estética...) de la fotografía, hay un tercer aspecto a abordar indivisible e igualmente importante que los anteriores: el afecto; ese sentimiento que, como espectadores, nos impulsa a reaccionar en consecuencia, física o emocionalmente (Barthes, 1990: 56-58). De ese afecto surgido a través de la observación de una determinada fotografía, Barthes señala dos aspectos que cohabitan en ella y que son los que motivan la aparición de un determinado interés hacia la fotografía en cuestión. Por un lado, el *studium*, que abarca todo aquello que apela a nuestro contexto social y cultural, y que de alguna manera se encuentra codificado dentro de la fotografía, pudiendo ser comprendido y localizado por cualesquiera que sean los espectadores y constituyendo, así, el interés general por la pieza. Por otro lado, el *punctum*, que a diferencia del *studium*, es aquello que, sujeto al azar, traspasa las barreras fotográficas para herir y punzar directamente al *spectator* (Barthes, 1990: 65).

Así, mientras que el *studium* es reconocible mediante la adquisición de conocimientos socioculturales pertenecientes a su contexto, el *punctum* no lo es; no se encuentra dentro de la fotografía, sino que desde ella se separa para sacudir a la persona que se halle observándola, llegando incluso a modificar la percepción de la realidad que se halla plasmada sobre el papel fotográfico. De estas disposiciones trasluce la idea de la existencia de fotografías –denominadas por el semiólogo como *fotografías unarias* (Barthes, 1990: 85)– que cumplen con ese *studium*, con ese interés general y reconocible; pero que no están atravesadas por el *punctum*, por lo que se quedan a medio camino y no alcanzan a “herir” al individuo que las observa. Barthes,

así, establece un modelo de análisis que no sólo dirige la mirada hacia las propiedades químicas, técnicas... de la fotografía, sino que va más allá; abarcando todo aquello que, estando fuera de la cualidad física y matérica de la foto, está irremediamente vinculada a ella. El afecto que como sujetos desarrollamos hacia las fotografías es un elemento de gran interés a la hora de entender la fotografía y nuestro comportamiento hacia ella; y contiene, en parte, cierto componente azaroso y diverso que depende de un sinfín de factores individuales que nos envuelven.

Por otro lado, y poniendo el foco de atención sobre la fotografía como medio y no como arte, el destacado sociólogo francés Pierre Bourdieu ya elaboró una interesante reflexión en 1965 sobre la dimensión social de la fotografía al margen de la fotografía vista desde el prisma artístico. Al tiempo que diferencia a la fotografía de las demás artes por su accesibilidad técnica y económica, y por la aparente falta de condicionamiento de tener que seguir un determinado protocolo o normas de forma rigurosa para ejecutarla; Bourdieu señala que “nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados” (Bourdieu, 2003: 45). Así, nos muestra que hasta tras el aparentemente trivial gesto de disparar una fotografía existe un trasfondo complejo; con unas normas codificadas y comunes que se alojan en nuestro subconsciente y que hablan de nosotros como sociedad.

Como ya señalara Antoni Estradé en el prólogo a *Un arte medio*, Bourdieu desarrolla en su obra un repensar sobre la posición de la fotografía en el arte, así como nos habla de su estrecha relación con la sociología. Desde el mismo título del libro, Estradé diferencia en la expresión “un arte medio” siete niveles de significación: la visión de la fotografía como un medio al servicio de una función social; la fotografía como un arte a medio alcance que no logra encontrar su hueco entre las bellas artes, pero que tampoco se encaja dentro de las prácticas cotidianas o vulgares; y otros cinco niveles que versan sobre el perfil social del operador de la cámara fotográfica. La confluencia de todos estos aspectos nos da como resultado a alguien de clase media, de mediana edad, con una instrucción media y residente en una ciudad media; tal y como Bourdieu ya augurara en esas tres palabras que componen el polisémico título de su obra (Bourdieu, 2003: 28).

Existe, pues, en la fotografía un nexo entre su función social, estando dicha fotografía al servicio de cualquier persona que posea una cámara fotográfica; al mismo tiempo que dispone de esa naturaleza mágica y misteriosa que está intrínsecamente

ligada a ella por sus características. Y, precisamente, este rasgo es el que hace de ella particularmente atractiva para cumplir con las expectativas de cualquier creador cuyo objetivo sea expresar mediante su obra. La misma Sontag, quien afirmaba que el tiempo acababa por elevar a prácticamente todas las fotografías a la altura del arte (Sontag, 2016: 30), ya subrayaba el carácter ascético de la fotografía equiparándola a una especie de talismán (Sontag, 2016: 25); del mismo modo que el filósofo y ensayista alemán Walter Benjamin hiciera años atrás, en 1931, en su *Pequeña historia de la fotografía* cuando hablaba sobre el aura de la fotografía, definiéndola como “una particular trama de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” (Benjamin, 2016: 31-33), y poniendo de relieve el hecho de que por aquel entonces se estuviese enfocando el debate en la estética de la *fotografía como arte*, obviándose “el hecho social, mucho más consistente, `del arte como fotografía” (Benjamin, 2016: 38-39) . De alguna forma, todos ellos hablan sobre esa extensión artística de la fotografía como algo congénito: la fotografía no sólo es en tanto que existe de forma material, sino que contiene en sí misma ese carácter mágico innato que prácticamente la convierte de manera inmediata en un objeto artístico; cualidad que, al mismo tiempo, la diferencia completamente de las demás artes.

Esta idea de la importancia del afecto, y de la capacidad de la fotografía y de las artes de generar una respuesta activa motivada por este, también se hace presente desde el campo de la filosofía. El francés Gilles Deleuze, considerado como uno de los filósofos más importantes del siglo XXI, pone un especial énfasis en la importancia de la capacidad de la obra artística de generar por sí misma un *acontecimiento*, requisito indispensable para que la obra de arte sea denominada como tal; al mismo tiempo que subraya que dicho acontecimiento contiene rasgos creativos emparentados con el hacer artístico (Ordóñez, 2011: 129). En este aspecto, el “arte como fotografía”, citando a Walter Benjamin, implicaría un cierto carácter performativo, siendo el acontecimiento una pieza fundamental de significación.

Asimismo, Deleuze y el psicoanalista francés Félix Guattari realizan una reflexión sobre el concepto del caos y su relación con el acontecimiento en *¿Qué es la filosofía?*. Ambos sostienen que las tres grandes formas de pensamiento –ciencia, arte y filosofía; todas dialogantes entre sí– tienen como reto hacerle frente al caos; y que la única forma de vencerlo es sumergiéndonos en él (Deleuze y Guattari, 1991). De alguna forma, dicho acontecimiento, en cualquiera de las tres formas de pensamiento, es posible porque se sostiene sobre un caos reconocible que procura todas las condiciones necesarias para

la eclosión del acontecimiento; y este acontecimiento trae consigo el equilibrio, ordenando ese caos y facilitándonos su comprensión (Ordóñez, 2011: 130).

Según Deleuze y Guattari, “la obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (Deleuze y Guattari, 1991: 165); es decir, el arte conserva de una manera diferente a la de la industria: con independencia de la perdurabilidad y fragilidad de sus materiales, lo que la obra de arte conserva de forma matérica es lo que ambos teóricos denominan como *bloque de sensaciones* (1991: 164); e incluso en el supuesto de que los materiales que la componen durasen tan sólo unos segundos, “daría a la sensación el poder de existir y de conservarse así en la eternidad que coexiste con esta breve duración” (1991: 167-168). Lo interesante de las ideas de ambos estudiosos reside en esa idea de eternidad más allá de la fragilidad; señalando la capacidad de las obras de existir más allá de lo que sus materiales, físicamente, les permitan. Consideraciones sobre lo que es un acontecimiento a parte, en el caso de este proyecto, ese acontecimiento que subrayan ambos se materializa de manera física delante de nuestros ojos en la segunda parte –la herida externa–, constituyendo una parte fundamental del proyecto, tan importante o más que esa primera parte –la herida interna– en la que se nos muestra la fotografía en su estado original.

Cabe mencionar, por sus características y el interés de las obras producidas bajo este movimiento, la irrupción del deconstructivismo introducida por el filósofo argelino-francés Jacques Derrida; idea filosófica que ha ido más allá de las teorías de pensamiento para incidir y transferir sus planteamientos de lleno en diferentes materias como la arquitectura, literatura o la música. Esta idea, especialmente presente en el campo de la arquitectura, propone una ruptura con respecto a las reglas clásicas, considerando que no hay una única forma ni un único patrón para construir un edificio, y siendo esta premisa extrapolable a las demás artes. Igualmente se manifiesta un rechazo hacia el concepto tradicional de estética, poniendo en evidencia la existencia de una única perspectiva válida a la hora de elaborar y de analizar una determinada obra y subrayando su naturaleza poliédrica, donde una obra es capaz de generar múltiples significados. Además, este movimiento también se caracteriza por el uso de la fragmentación y la distorsión, la no linealidad, y la importancia del análisis de cada una de las partes para conocer el todo (Krieguer, 2004).

Toda esta amalgama de particularidades que definen el deconstructivismo dan lugar a la consideración de que las artes están llenas de contradicciones en sí mismas,

evocándonos esta cuestión al concepto anteriormente mencionado de “caos controlado”, que nos proporciona nuevos niveles de significación que hasta entonces no habían sido contemplados; y nos recuerda al mismo tiempo que lo comúnmente asumido como hegemónico no tiene por qué ser sinónimo de lo correcto. Esa aparente inestabilidad sobre la que se sostiene la obra se traduce en el que el espectador sienta “un vacío de propósito y caos en lo exhibido que lo aliena y le produce malestar. No obstante, el reto surge como una vía de superar lo extraño y trascender en nuestra comprensión” (Marín, Rojas, 2014). Existe una correlación entre las ideas que caracterizan a este movimiento y el presente proyecto en el sentido de esa separación con respecto al canon hegemónico, donde el caos –representado por lo extraño, lo feo, lo disruptivo; en general, por esa herida o ruptura que retratan las fotografías de este proyecto– permite hablar sobre la historia del objeto o tema que se aborde en la obra; siendo esta parte absolutamente necesaria para la comprensión de la obra y de su contexto: “el arte se gesta en la extrañeza contemporánea como un espejo de los sentires, desencantos y frivolidades del mundo actual” (Marín, Rojas, 2014). Así, lo generado a partir de la obra, esos sentimientos que nos impulsa a constituirnos como seres activos ante la herida que nos provoca una determinada obra se consolida como algo intrínseco a ella.

Al margen de debates en torno a la deriva de la fotografía en la actual sociedad de consumo y de reproducción masiva de la imagen, es difícil encontrar a quien, abordando la cuestión fotográfica, no rinda cuentas a su cualidad inmaterial; que de alguna forma no apele a ese aura, al afecto o a su poder talismánico, con independencia del contexto histórico en el que se piense sobre la fotografía. Por sí misma, la fotografía se desmarca de cualquier debate que trate de encasillarla en arte o en una práctica vulgar para significar por sí sola y dialogar directamente con nosotros, sin intermediarios. Esta atmósfera creada al calor de la fotografía, desde ese limbo artístico-social inclasificable en el que se encuentra, es la que la hace propicia para generar un tipo de relación para con nosotros muy particular; por la cual no sentimos ningún pudor a la hora de volcar sobre ella nuestro afán de protegerlas, o, por el contrario, de destruirlas. A priori, y sin una motivación específica, cualquier persona se pensaría dos veces romper intencionalmente un cuadro, una escultura, un libro... por la consideración social que tenemos al catalogarlos de lleno como producciones artísticas; y sin embargo, la fotografía, sin dejar de ser en esencia un arte, nos permite hablar de igual a igual con nosotros mismos, sin que nada de nuestro contexto influya. Y es esa singular relación la que este proyecto trata de plasmar.

2.3. Interés y justificación de la obra

La razón de que haya escogido la fotografía de entre todos los medios posibles para expresar esta idea es porque considero que es la que mejor podría articular y enunciar el discurso que sostiene el proyecto. Al margen de la obra artística como objeto material, el espacio que hemos destinado en nuestro imaginario colectivo para la obra de arte importa, condicionando sus capacidades expresivas. Culturalmente, el arte, de manera genérica, se presenta como un espacio hermético con unos límites diferenciados, y todo aquello que esté bajo su nombre, al margen de lo que signifique la obra de manera autónoma, está reglado, tipificado y categorizado. Esta idealización del arte dificulta, en muchas ocasiones, que nos identifiquemos y conectemos absolutamente con él, desde su misma altura.

Esto es muy diferente en el caso de la fotografía. Hace décadas que la cámara fotográfica se introdujo en el ámbito de lo privado e invitó a quienquiera que la poseyera a dispararla sin que el desconocimiento de la técnica, normas... impidiera hacerlo. La fotografía ha conseguido crecer entre nosotros e instaurarse en algo tan íntimo y personal como lo es nuestro hogar; y, sin juzgarnos, se ha ganado nuestra plena confianza en la honorable labor de preservar nuestros recuerdos. Sin embargo, y como ya adelantaba Bourdieu, nada contiene más reglas que la práctica fotográfica; y a pesar de ser algo tan cercano a nosotros, la fotografía, por sus cualidades, establece un lenguaje atípico y ambivalente: la fotografía calla tanto que dice, oculta tanto que muestra, es tan estática que está viva. La fotografía tiene un potencial expresivo innato; y configura la atmósfera perfecta para que este proyecto tenga lugar.

La fotografía, al igual que el vídeo, parte de una cualidad documental intrínseca a ella al registrar lo que delante de ella se encuentra, demostrando que aquello que registra ha ocurrido. Sin embargo, hay una diferencia entre ellas que me resulta sustancial y relevante: la selección precisa del instante fotografiado. Sontag habla de la fotografía como una fracción de tiempo nítida, que no fluye; en comparación con el caudal de imágenes indiscriminadas que componen, por ejemplo, la televisión; en las que cada imagen anula a su anterior (2016: 27). Por su parte, Barthes argumenta el interés del fotograma frente a la consecución constante de imágenes señalando que no somos libres de cerrar los ojos frente a la imagen en movimiento: estamos sujetos a “una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de pensatividad” (1990: 105-106). Es esta capacidad de la fotografía de poder hablarnos –

paradójicamente— en el terreno del silencio, la que resulta especialmente sugerente para plasmar la idea de este proyecto; que trata de apelar a esa influencia desdibujada e indefinida, de impredecible resolución, que la fotografía ejerce sobre nosotros y que trata de poner en énfasis todo aquello que de nosotros germina a través de ese diálogo mudo entre ambos.

Asimismo, hay otro atributo de la fotografía que llama mi atención y que pone título a este proyecto. A la hora de aproximarse a la fotografía, son muchos los que la abordan definiéndola en su esencia como una dicotomía de opuestos indefinidos; como un arte de dos caras. Barthes señala que “la fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos [...]; dualidades que podemos concebir, pero no percibir” (1990: 33); y en el curso de este trabajo he encontrado que prácticamente todas las personalidades que cito a lo largo de este dossier refieren de manera más o menos directa, más o menos explícita, a esta dualidad. El mismo Barthes establece ese carácter dual desde la separación que establece entre el *studium* y el *punctum* de la fotografía, mientras que Sontag señala el acto fotográfico como una forma de certificar la experiencia, a la vez que rechazarla (2016: 19) al mismo tiempo que señala la “sucesión de controversias dualistas” (2016: 129) que marcan la historia de la fotografía en el debate sobre la fotografía como arte. Por otro lado, Bourdieu relaciona tácitamente la función social de la fotografía en lo que respecta al *duelo* por la muerte de un ser querido, señalando cómo “el aniquilamiento brutal y la descomposición del cuerpo han sido sustituidos por la eternidad congelada de una sonrisa amarillenta” (2003: 364). Y por su parte, Deleuze, mientras señala el producto del arte y de las demás formas de pensamiento como una suerte de caos-equilibrado, nos muestra que el potencial pedagógico de todas estas formas de pensamiento es posible gracias a esa relación con la negación de sí mismas que disponen por naturaleza: “la filosofía necesita una no filosofía que la comprenda, necesita una comprensión no filosófica, como el arte necesita un no arte, y la ciencia una no ciencia” (1991: 219, 220). En definitiva, Deleuze y Guattari nos hablan de cómo cada disciplina “está relacionada con su negativo”; y pareciera que la fotografía, desde su mismo proceso de formación, nos lo quisiera contar aludiendo a ello explícitamente: necesitamos un negativo fotográfico, con sus tonos reales invertidos impresos sobre la película fotosensible, para poder positivarlo y dar lugar a la imagen final.

Indiferentemente del frente por el que se ataque a la fotografía a la hora de estudiarla, este vaivén de opuestos en el que es situada acaba siendo un *late motif* en

toda indagación sobre la materia. La palabra “duelo” recoge, desde su misma etimología y polisemia, este enfrentamiento de opuestos que define el proyecto: desde el duelo que implica esa relación recíproca que se origina entre la fotografía y nosotros –del latín, *duellum* ‘guerra, combate’–; hasta el duelo que define la manifestación del dolor por la muerte de un ser querido en una persona que se encuentra en ese limbo entre aceptar lo perdido y no hacerlo –del latín, *dolus* ‘dolor’–; en este caso, la muerte de lo que nos muestra la fotografía; ese tiempo que expiró y que ahora persiste en nuestras manos en forma de imagen física. Y en ese paradigma dual de lo que la fotografía nos muestra y lo que nos oculta, lo visible y lo invisible, el caos y el orden, la muerte de un instante y su inmortalidad objetualizada; se gesta este proyecto que, de nuevo, rinde cuentas a esas dos caras del *combate* y a esas dos caras del *dolor*: la herida interna, que contiene la fotografía por sí sola, y la herida externa; eso que devolvemos a la fotografía y que completa la parte restante y necesaria para entender el poder de significación y el alcance de la fotografía al completo.

3. REFERENCIAS E INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

“El gusto va por detrás de la aparición de lo nuevo” (2011: 365), escribía el semiólogo Umberto Eco en *Historia de la fealdad*, reflexionando sobre cómo lo considerado culturalmente como feo ha favorecido históricamente en el mundo del arte a la aparición de nuevas formas de expresión, de puntos de vista diversos; y de cómo lo bello se encuentra estrechamente ligado al momento y contexto cultural, más allá de la consideración de que la fealdad sea el contrapunto de la belleza. Existen diferentes derivas artísticas surgidas de la ruptura de la manera tradicional de representación en el arte que, al mismo tiempo que rompían con lo hasta entonces conocido –ej.: el realismo en la pintura–, esa ruptura se traspasaba a la obra artística como tal, convirtiendo lo que hasta entonces se desechaba por feo o inservible en objeto de contemplación, y configurando, así, una nueva belleza.

Paradójicamente, se comenzaba a constituir una “estética de lo antiestético” en ámbito artístico, cambio especialmente notorio con la aparición de las vanguardias a comienzos del siglo XX. Entre todas las nuevas propuestas que nacieron del vanguardismo, movimiento que atravesó a todas las corrientes artísticas, surgen técnicas como el *collage* con Picasso y Braque como pioneros, que consiste en el ensamblaje de pedazos, piezas, imágenes... conformando una pieza única, o como Gaudí con el *trencadís* en el campo de la arquitectura, consistente en utilizar restos de

cerámica hechos pedazos para sus creaciones. Eco concluía al reflexionar sobre el significado de lo feo en la actualidad que “la oposición feo/bello ya no tiene valor estético: feo y bello serían dos opciones posibles que hay que vivir de forma neutra” (2011: 426) y, en este sentido, este proyecto trata de hacer acopio de ese discurso; delimitándose como un espacio donde romper, literal y figurativamente, con lo configurado como bello para naturalizar y reivindicar el significado de aquello que tradicionalmente ha estado destinado a ser oculto.

En este sentido, una de las referencias e inspiraciones más importantes a la hora de dar comienzo a este proyecto ha sido, sin duda, el arte japonés. Diferenciándose de la visión occidental, el arte japonés se sostiene sobre unos fundamentos singulares, donde la creación artística se entrelaza con la filosofía e incluso con la religión; con una estética muy enfocada hacia lo interior, lo íntimo. Fernando G. Gutiérrez sostiene que son tres las claves que, aunque intraducibles, nos ayudan a acercarnos a la visión japonesa sobre la creación artística: *Sabi* cuya etimología remite a la idea del vacío, de la soledad y del aislamiento y que se traduce artísticamente en el uso de estos conceptos por su capacidad para sugerir; *Wabi*, que etimológicamente significa pobreza o carencia de bienes, y que se traduce en la obra artística en la simplicidad y austeridad de las formas para llegar a la belleza que se encuentra detrás de todo ornamento; y por último el *Shibumi*, que etimológicamente refiere a aquello inacabado y rudo, dando como resultado un arte que no busca la perfección técnica y acabados impecables, sino que representa la vivencia, la experiencia; nos muestra todo lo que esas imperfecciones tienen para contar (G. Gutiérrez, 1967).

En relación con *Duelo*, es este último punto el que despierta en mí un mayor interés, el *Shibumi*; concepto que está explícitamente presente en el arte de la cerámica japonesa, y muy especialmente en el *kintsugi*: técnica japonesa consistente en reparar objetos de cerámica mediante la utilización de resina mezclada, tradicionalmente, con polvo de oro, y originada a finales del siglo XV. Más allá de la belleza estética de las piezas reparadas mediante esta técnica, la filosofía que brota de esta práctica eleva a muchas de estas creaciones a la categoría de arte. Las fracturas, cicatrices de la estructura del objeto no son algo a ocultar y de lo que desprenderse; sino que son algo a enfatizar, reivindicando esas grietas integradas en el objeto como parte fundamental de su totalidad. En este alegato trasluce la idea de que las heridas, marcas, cicatrices... que el paso del tiempo ejerce sobre la materia de tan diversas formas también forman parte de su historia y de nuestra memoria, con la misma

trascendencia que las partes que no presentan daños aparentes. Y no solo eso, sino que podemos aceptar y encontrar belleza en esos cambios que, al fin y al cabo, forman parte de nosotros.

Haciendo propia esta práctica, artistas como Yoko Ono la llevaron al ámbito del arte en obras como *Mended cups* (2015), realizada para la compañía italiana de producción de café Illy. Dicha obra se compone de seis tazas de café restauradas por esta técnica que representan diversas catástrofes de la historia de la humanidad, que se vinculan indirecta o directamente a la artista –tales como el bombardeo de Gernika en el 1937), el desastre de Hiroshima en el 1945 o el asesinato de John Lennon en el 1980, con quien mantuvo una íntima relación–. A estas seis piezas se le añade una séptima, de la misma forma que las anteriores, pero intacta; cuya inscripción reza que nunca se romperá y que quedará bajo la protección de quien la posea. Al igual que lo que se pretende en *Duelo*, se reivindica todo aquello que trasciende al objeto como tal, haciendo visible esa interacción constante de la materia con todo lo que ocurre a su alrededor y subrayando la capacidad de las fotografías de quebrantar esos límites que presenta la fotografía como objeto. Así, se pretende hacer evidente y reivindicar que la fotografía no solo relata el instante fotografiado, sino también todo aquello que promueve después de haber sido impresa.



Yoko Ono, *Mended Cups* (2015), Illy Art Collection

Otro ejemplo literario perteneciente al arte japonés que se ha constituido como una gran fuente de inspiración es el haikú; pequeño poema formado por tres versos, con una métrica de, tradicionalmente, diecisiete sílabas –cinco, siete y cinco sílabas respectivamente–, sin ningún tipo de rima. Estrechamente ligado al *Sabi*, a ese concepto de vacío, esta pieza literaria es muy complementaria y compatible con la forma en la que la fotografía expresa. En *La cámara lúcida*, Barthes ya hacía constar semejanzas entre ambas artes cuando apelaba a la “inmovilidad viviente” (1990: 97) que las

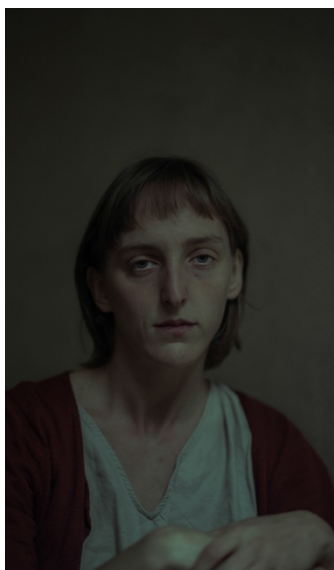
caracterizaba: ambas, mínima expresión de un tiempo perenne, breves en su manifestación, y centripetas al encerrar dentro de sí un tiempo muerto que, al mismo tiempo, cobra vida; como si de un cúmulo condensado y compactado de pura energía se tratase. Dejando al margen el debate de si es o no posible traducir la poesía sin transfigurar su esencia y su sentido, la lectura de la traducción del poeta mexicano Octavio Paz de algunos de los haikús de Mashuo Bashō, e incluso la lectura de las piezas de algunos poetas hispanohablantes que se vieron influidos por este tipo de pieza poética oriental –como Antonio Machado o Federico García Lorca–, si bien no han supuesto una referencia directa para este proyecto, sí han supuesto en muchos aspectos inspiración en sus formas, al condensar tan brevemente ideas de gran impacto.

Otra referencia literaria importante, a propósito de la concepción de la iluminación y de las sombras en la cultura japonesa, ha sido el libro *El elogio de la sombra*, del literato Jun'ichirō Tanizaki; en el que establece numerosas diferencias entre el uso y la significación de la luz en términos estéticos y conceptuales en Occidente y en Oriente a través de numerosas artes como la arquitectura o el cine. En él, Tanizaki pone de manifiesto el hecho de cómo la cultura oriental acabó por seguir el camino marcado por Occidente en múltiples ámbitos donde se encontraban en una posición más avanzada, obligando a Oriente a imitar ese camino, y desechando, así, todo lo que hasta entonces habían labrado ellos mismos: un camino alternativo con unas diferencias culturales e identidad propia que desapareció al tener que adoptar unos recursos técnicos, artísticos... ideados por y para la representación de la cultura occidental (2016: 22-23).

Sin embargo, de entre toda esa amalgama de cuestiones en las que el autor detecta esas diferencias, destaca el concepto de la luz: mientras que en Occidente asociamos belleza con luz, en Oriente estiman la sombra, la penumbra, como algo necesario para la belleza; algo enigmático que permite que la belleza germine: “lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias” (2016: 67). Así, la sombra, lo oscuro, es algo que encierra una belleza particular que la claridad no posee por sí sola; tanto en el misterio de lo que no te muestra, como en lo que te permite ver en su oscuridad. Artísticamente se busca lo sutilmente visible frente a la visibilidad diáfana y completa; donde la belleza deja de ser belleza sin sombras que la modelen. En mi caso, siempre he tenido una tendencia natural a buscar esos claroscuros en mis imágenes,

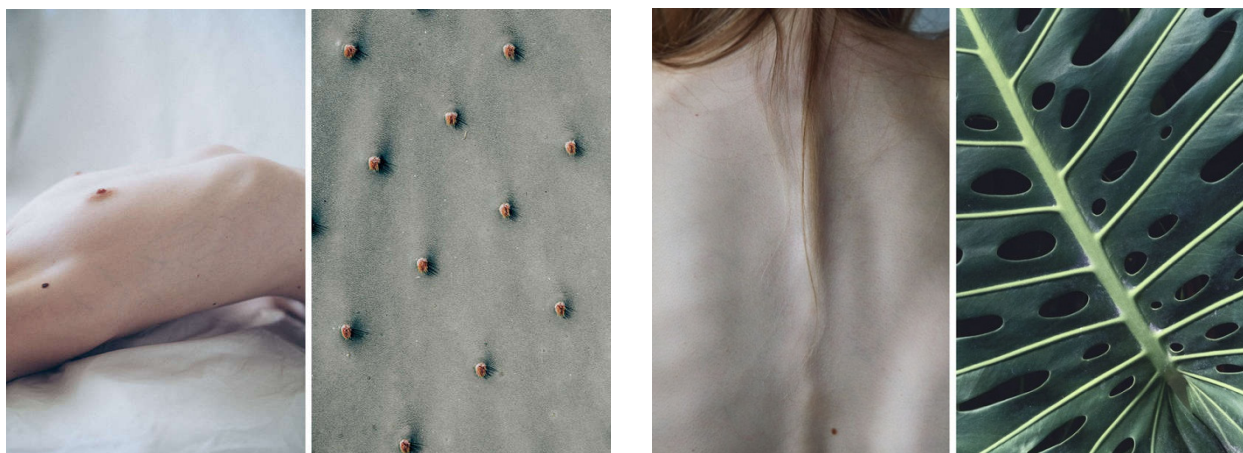
habiendo hecho fotografías subexpuestas y muy oscuras en las que encontraba un atractivo y belleza que no encontraba en fotografías iluminadas según el canon occidental. Y es por eso que, en este aspecto, ésta característica del arte japonés se acompasa a la perfección con esa búsqueda en mis fotografías de la oscuridad y el claroscuro; decisión no solo estética, sino narrativa, de la que se impregnan algunas de las fotografías que forman parte de este proyecto.

Siguiendo esta línea de lo oscuro, una referencia que he tenido muy en cuenta a la hora de elaborar este proyecto ha sido la obra de la fotógrafa española Virginia Rota. Son dos los aspectos que me interesan de su obra: por un lado, y a propósito de lo mencionado en los párrafos anteriores, es el uso de la luz –o de la ausencia de ella–; y por otro lado, el tratamiento de las emociones de los personajes a los que retrata. La artista visual realiza retratos muy oscuros y contrastados, donde nada nos distrae de lo que Rota nos quiere mostrar, al mismo tiempo que envuelve a la imagen de sombras que también son protagonistas. Además, la fotógrafa no se centra en retratar personas como tal, sino sus emociones: es muy común en sus retratos leer sentimientos tales como desidia, cansancio, aburrimiento, angustia, dolor... en los rostros que fotografía; recordando a lo que hiciera Diane Arbus a lo largo de su trayectoria fotográfica –que considero como referente fundamental de este proyecto–, donde captaba lo diferente y naturalizaba lo marginal. En este caso, los retratos de Virginia Rota naturalizan y dignifican sentimientos que no suelen ser comúnmente fotografiados; y en ellos también podemos encontrar gran belleza e interés.



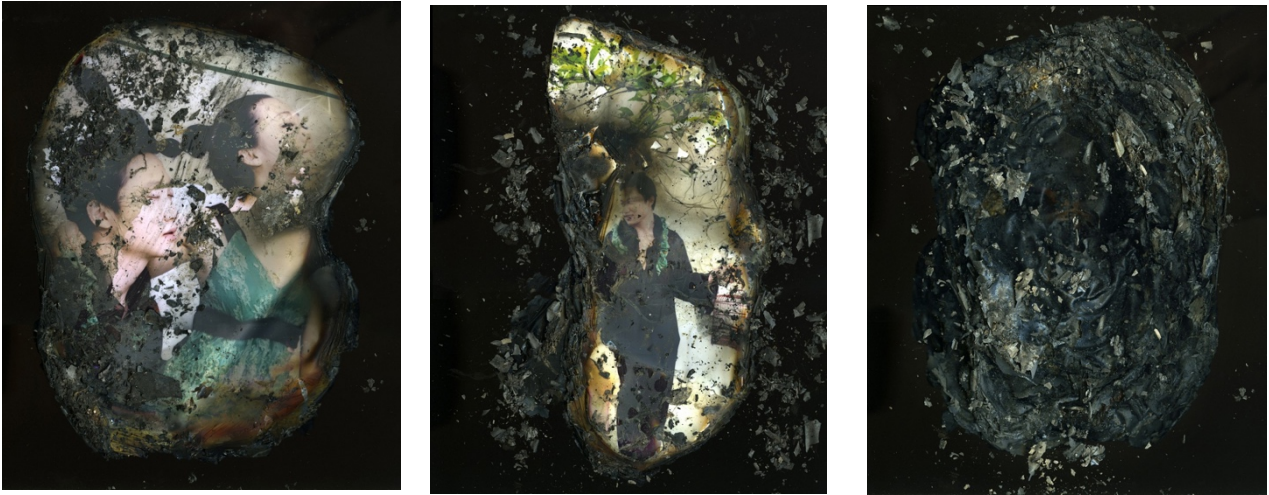
A la izquierda, Virginia Rota, del libro *Saudade* (2016); a la derecha, Diane Arbus, *Puerto Rican woman with a beauty mark, NYC* (1965)

Por su parte, y compartiendo cierta coincidencia conceptual con *Duelo* no tanto por su estética sino por el concepto de dividir dos imágenes que encuentran entre sí ciertas correspondencias, la serie fotográfica *Visual Poems* de la fotógrafa madrileña Rocío Montoya presenta una analogía visual entre las formas orgánicas del cuerpo y las formas de la naturaleza; creando un flujo de lectura armónico entre sus fotografías que se presta a múltiples interpretaciones. Esa analogía que Montoya busca en las formas matéricas de la Tierra trato de establecerla a mi manera en este proyecto; en esa dicotomía entre la herida interna –dentro de los límites fotográficos–, y la herida externa –fuera de ellos–; como si esa herida de dentro hubiera propiciado la agresión sobre el papel fotográfico y, a su semejanza, hubiera adoptado sus mismas formas; estableciéndose así un espacio en común en el que conviven tiempos heterogéneos en un mismo soporte.



Rocío Montoya, serie *Visual Poems* (2015)

Por último, otra referencia fundamental en este proyecto ha sido el proyecto fotográfico *Álbum de boda*, donde el fotógrafo gallego Jorquera, perteneciente al colectivo madrileño NOPHOTO, realiza una serie fotográfica donde las instantáneas muestran fotografías de boda hechas cenizas. La serie fotográfica es acompañada por la siguiente descripción: “Hoy he visto a una mujer quemar su álbum de boda en el jardín que hay debajo de mi casa. Al acercarme al fuego le he preguntado por qué lo hacía. Me ha contestado muy tranquila, porque ya no lo quiero”. Encuentro muy interesante cómo Jorquera resignifica fotografías muertas, que han sido destruidas por el fuego para devolverlas a la vida posteriormente y darlas una nueva lectura. El artista las eleva nuevamente como un objeto digno de contemplación a través de la refotografía; y en este sentido, esa resignificación, que nace de nuestra interacción con las fotografías a lo largo del tiempo, es la que trato de plasmar en este proyecto.



Jorquera (Colectivo NOPHOTO), proyecto *Álbum de boda*

4. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

4.2. Cuestiones generales

De forma genérica e incluso, en ocasiones, como influencia directa en determinadas fotografías, todas las referencias señaladas con anterioridad han influido en este trabajo de diversas formas; no solo de manera estética, sino en la mayoría de los casos por lo que transmiten formalmente y por su enfoque conceptual. Además de las anteriores, existen otras referencias e influencias directas de fotografías concretas que he recordado y me han influido directamente durante la realización de varias de mis fotografías, y que iré mencionando más adelante. Tras algunas aclaraciones generales sobre el presente proyecto, en el siguiente apartado pasaré a explicar el porqué de cada una de las imágenes.

Este proyecto queda compuesto por un total de diecisiete fotografías, que fueron seleccionadas, en primer lugar, por el interés que me suscitaban las historias que había detrás de ellas, siendo desechadas aquellas que por diferentes motivos no me acabaran de convencer. Este proceso no fue muy costoso, ya que antes de hacer las fotografías tenía un guion, una pequeña idea de la historia que se atribuye a cada una de ellas y del lugar que estas tendrían dentro del proyecto, por lo que ese filtro ya comenzó a funcionar antes incluso de que la cámara disparara. En segundo lugar, un criterio de selección fundamental a la hora de escoger la fotografía final fue el tipo de encuadre, iluminación... de cada uno de los casos. Pese a tener una idea de la fotografía que

quería hacer previamente, a la hora de realizarla existen un sinnúmero de factores relacionados con el azar que influyen en esa idea en el momento de disparar la cámara. Por ello, en la mayoría de los casos, reparé en las opciones que me ofrecía la situación y traté de explotarlas para decidir posteriormente qué fotografía me funcionaba mejor. Aún así, he tenido la suerte de que en algunas ocasiones he podido realizar la toma que tenía en mente, siendo esta la finalmente seleccionada; sin embargo, en otras ocasiones me ha funcionado mejor una fotografía que realicé valorando lo que me ofrecía el momento exacto en el que hice la foto, en lugar de la fotografía que tenía previamente pensada para esa situación. Por estos motivos, para mí era muy importante tanto pensar previamente la foto y lo que quería transmitir con ella, como adaptarme a lo que me ofrecía cada momento para después poder seleccionar aquello que encajara mejor con mis objetivos. El orden en el que se exponen cada una de esas fotografías es, asimismo, una cuestión importante, que pasaré a detallar en cada una de las fotografías.

En cuanto al equipo con el que conté para realizar las fotografías, quise olvidarme de elementos como focos o reflectores por diferentes motivos. Quizá para mí el más importante sea el componente humano de las fotografías: ante todo, algo que he querido reflejar en este proyecto han sido las historias que hay detrás de cada una de ellas, y consideré que el uso de elementos como los antes mencionados podría desnaturalizar esa atmósfera que precisamente quería mantener en la medida de lo posible. Por este motivo, y con la máxima de reflejar la cotidianidad y el contexto de la persona sin que elementos extraños e innecesarios la distorsionasen –al margen de la misma cámara, que ya supone un hándicap en lo que a la búsqueda de la naturalidad se refiere–, decidí tratar de realizar mis fotografías, tanto las relativas a objetos como a personas, en los espacios en los que se encontraran cómodas –generalmente, sus casas–; con la única condición de que dicho espacio tuviera a su lado una fuente de luz natural –como una ventana–. A partir de ese punto, jugué con la entrada de la luz diurna limitando su entrada con las mismas persianas o cortinas en algunas de las fotografías, mientras hablaba con las personas que iba a fotografiar.

Por lo antes expuesto, mi instrumento de trabajo ha sido, en todo momento, mi cámara Nikon D5300 con el objetivo con el que prácticamente realizo todas mis fotografías habitualmente, un AF-S DX Nikkor 35mm f/1.8. En mi caso, era importante disponer de un objetivo lo suficientemente luminoso que me permitiera adaptarme a las condiciones de luz de cada momento –paradójicamente, la única forma recoger bien las sombras que forman parte de muchas de mis fotografías es con lentes de estas

características, muy luminosas, que nos permitan captar mejor estos matices—. Además, la distancia focal de este objetivo nos permite obtener una fotografía sin distorsiones que se asemeja a lo que ve el ojo humano al acoplarse a un cuerpo de cámara con factor de recorte —al disponer de un sensor APS-C y no ser *full frame*, cualquier distancia focal del objetivo que coloquemos habríamos de multiplicarla por 1,5 para hacernos una idea de la imagen resultante—; y esta correspondencia con lo que nuestro ojo ve es una cuestión que me interesaba mucho a la hora de plasmar un tema cercano e íntimo.

Por otro lado, también he utilizado, aunque solamente en dos ocasiones (las fotografías realizadas en el Monte Avril y en Durango), un AF-S Nikkor 18-105mm f/3.5-5.6, que me ha permitido adaptarme mejor al tipo de encuadre que requería esa fotografía, sin que la luz fuese un problema al tratarse de una fotografía en exteriores con luz diurna.

Por último, para efectuar la segunda parte del proyecto en la que manipulo las fotografías originales, estas se imprimieron en formato 10x15 centímetros mediante la empresa *on-line* de impresión fotográfica *Saal Digital*. Además de escoger un formato de impresión estándar, se escogió el acabado mate por dos motivos: el primero, porque es el que menos modifica visiblemente la foto original en formato físico; y el segundo, al tener que refotografiar esas fotografías modificadas, el acabado mate minimizaba los brillos que aparecen debido a la incidencia de la luz sobre la fotografía, en comparación con el acabado perlado habitual.

En relación a los problemas con los que me he encontrado mientras realizaba el proyecto, el mayor de todos, sin duda, ha sido la disponibilidad de las personas que han participado en él; cuestión que me ha supuesto un quebradero de cabeza a la hora de tratar de cuadrar los horarios, buscar la iluminación... y, sobre todo, recibir la negativa de mucha gente sobre todo en la parte que apela directamente al cuerpo, aquellas que recogen cicatrices, retratos...—. Además, para mí era muy importante que todas las personas que participaran fueran de mi entorno cercano; y llegar a ellas a través del boca a boca se convirtió en una cuestión crucial, ya que esa era una de las bases de las que partía ese proyecto: que un relato coral de historias cercanas me permitiera hablar también de lo lejano.

4.2. Exposición de las fotografías

Fotografía nº1. Casquillo de bala



Hace algunos años mi hermano me contó que, cuando tenía unos siete u ocho años, encontró un casquillo de bala en unas viejas vías de tren en desuso, de camino al colegio. Reparando en los valores grabados sobre su superficie, fue cuestión de segundos saber, a través de una búsqueda rápida en Google, que este tipo de balas se utilizaban en los fusiles de asalto CETME, diseñados en 1952 para el Ejército Español durante la dictadura franquista. Conserva este casquillo desde que lo encontrara por aquel entonces a medio enterrar, asomándose entre las piedras. Le pregunté por qué lo guardaba. “No lo sé”, me contestó.

Que esta fotografía sea la primera de la serie fotográfica no es fortuito. En el mismo instante en el que recordé esta historia, contada por mi hermano un día cualquiera, pensé automáticamente en ella para que abriera este proyecto. Como si se tratara del casquillo de una bala que, ya disparada, lo atraviesa de principio a fin. Esa bala disparada, al igual que el disparo de mi cámara, apunta hacia esas heridas físicas y emocionales de las que versa mi proyecto, y las perfora desde fuera; siendo el punto de partida la segunda parte de esta imagen. Mi hermano me contestó que no sabía muy bien las razones por las cuales decidió guardar este objeto durante tanto tiempo, ya que el hecho de que se cruzara con el casquillo fue un acontecimiento fruto del mero azar. Sin embargo, acierto a pensar que quizá acabó conservándolo por la misma naturaleza del objeto. Una bala tiene el único fin de herir, proferir dolor, matar. Y quizá lo que mi hermano estaba guardando, más que un casquillo en sí, era el indicio de un acontecimiento que, aunque desconocido, consideraba lo suficientemente significativo

como para conservarlo. Quizá lo que guardaba no era tanto el objeto, sino una historia sin nombres ni apellidos que convendría recordar.



Para elaborar esta imagen, quise aislar muy bien la mano de mi hermano sujetando la bala del fondo; tratando de buscar la mayor nitidez en esos dos elementos, y desenfocando el fondo hasta conseguir la menor profundidad de campo posible y destacar el centro de interés de la imagen. A nivel morfológico y compositivo, las líneas curvadas de la mano nos llevan al centro geométrico y al mayor punto de interés, el casquillo, cuya base forma un círculo perfecto que actúa como punto de fuga y que se encuentra situado no en el centro de la imagen, sino hacia la derecha. Esa combinación de las líneas curvas que sugieren las manos, y esa pequeña traslación del centro de interés de la imagen hacen que adquiera dinamismo, dilatando ligeramente su tiempo de lectura. El encuadre de la fotografía, que se configura como un plano detalle muy cercano al espectador, invita a la identificación: como si esa mano nos estuviera mostrando directamente ese casquillo, incluso como si pudiese ser nuestra propia mano; de manera que podemos diferenciar los grabados de la base, que son los que permitieron identificar su origen y contexto mediante una búsqueda en Internet. La iluminación de la fotografía tiene una finalidad descriptiva, y la fuente de luz proviene de una ventana localizada a la derecha de la composición. Por estos motivos, esa direccionalidad derecha-izquierda incide sobre los elementos fotografiados de manera que aparecen ciertas zonas en sombra que acaban por perfilar la fotografía, diferenciando aquello que quiero mostrar del resto de elementos. En cuanto a la temperatura de color, se ha tratado de que la luz no tendiera a temperaturas excesivamente cálidas ni frías; sin embargo, si traté de que las tonalidades de esta imagen adoptaran una temperatura que tendiera ligeramente a los colores fríos; por el tipo de objeto que mi hermano está sosteniendo entre sus dedos.

En cuanto a los elementos representados, se ha buscado una enunciación natural, con el fin de reflejar la realidad: la fotografía fue tomada tratando de respetar la forma natural en la que mi hermano me enseñó la bala por sí mismo, instintivamente; sin guiarle de ninguna manera ni buscando ninguna pose artificial ni previamente pensada. Desde mi punto de vista, fue importante no solo fotografiar los objetos como tal, sino reflejar también, en la medida de lo posible, esa manera natural con la que sus propietarios muestran, guardan, sujetan... dichos objetos. Por otra parte, otra cuestión importante relativa a la enunciación reside en la intertextualidad de esta imagen con dos fotografías más de este proyecto: con la fotografía realizada en la calle Kurutziaga (Durango), que irá a continuación de esta; y con la última fotografía del proyecto, el dolmen fotografiado en el monte Avril. La dirección de este casquillo remite a la siguiente fotografía que veremos, en la que observamos una pared llena de metralla; al mismo tiempo que nos remitirá a la última fotografía del proyecto a través de la breve historia que acompaña a la toma.

Fotografía nº2. Calle Kurutziaga. Durango



El 31 de marzo de 1937, Durango fue bombardeado por cinco bombarderos y nueve cazas que dejaron a su paso 336 muertos tras la ofensiva. Desde entonces, la metralla sigue siendo la protagonista de muchos de sus edificios; y sus habitantes así los mantienen bajo el lema de “recordar para que no vuelva a ocurrir”. Desde que un conocido me lo contara, el eco de esa consigna es algo que se amplifica, a veces, en mi cabeza.

La segunda fotografía de este proyecto fue realizada en la calle Kurutziaga; donde comenzó el ataque aéreo contra Durango. La fachada que vemos en la imagen se corresponde a donde hoy en día se encuentra el museo Kurutzesantu; antiguamente

la ermita de la Vera Cruz. Cuando pensé en el tema de la conservación y la protección de este tipo de edificios, recordé la famosa e icónica fotografía que Robert Capa realizó durante la Guerra Civil en la calle Peironcely 10, en Entrevías, Madrid. A través de Internet, leí una noticia en la que se daba crédito de la última decisión del propietario del edificio de demolerlo, pese a la campaña de la Fundación Anastasio de Gracia integrada por alrededor de una veintena de entidades, propiciada con el objetivo de conseguir que el edificio fuera declarado Bien de Interés Patrimonial, y que por estos motivos fuera protegido por el Ayuntamiento (Morales, 2017). Tras la insistencia de las campañas y plataformas ciudadanas, la nueva Ley de Patrimonio Histórico incluirá la figura de “sitio para la memoria cultural” para proteger edificios con semejante bagaje histórico.

De lo que caí en cuenta más tarde es de que mi subconsciente enlazó inmediatamente aquella fotografía de Robert Capa, y la historia detrás de ella, con la fotografía que realicé en Durango; pese a que en un principio no pensé en ella hasta después de haberla realizado. De esta fotografía realicé varias tomas de varios edificios de la calle Kurutziaga, y sin embargo, esta, que fue la última fotografía que realicé, acabó siendo la seleccionada. Como si desde mi



Robert Capa, fotografía del edificio situado en Peironcely 10 durante la Guerra Civil (1936)

inconsciente esta fotografía de Robert Capa –y la historia detrás de esta– me hubiera impulsado a sacar la cámara en cuanto mis ojos vieron esta escena. Finalmente, decidí que la segunda imagen de esta fotografía mostrara esa misma fachada, esta vez atravesada físicamente por las marcas de metralla que se intuyen en su original.



A nivel morfológico, la fotografía nos presenta una composición estática, con una simetría que coloca el foco de interés de la imagen en el centro. Es una imagen prácticamente plana, sin profundidad de campo, compuesta por formas geométricas rectangulares y líneas que se relacionan entre sí de una manera muy armónica y orgánica. Este equilibrio se ve fracturado por las marcas de la metralla, con una forma circular e irregular que rompe con todas esas líneas rectas que conforman la imagen y que en contra de esa simetría, se distribuyen de forma heterogénea por toda la fachada, generando tensión. La imagen posee una iluminación con finalidad descriptiva, correspondiente a la que se encontraba en el momento de tomar la fotografía.

En cuanto a su nivel compositivo, la simetría de la imagen genera una imagen con un menor dinamismo; sin embargo, esta cuestión se contrapone con estructuración de la imagen, donde la repetición de las formas geométricas regulares y las formas de la metralla generan isotopías que aportan ritmo a la composición. Por último, y a nivel enunciativo, nos encontramos con esa relación intertextual con la imagen anterior en la metralla del edificio, que en esa segunda parte de la fotografía – la herida externa– se explicita en forma de agujeros, mostrándose como análoga a la herida externa propiciada sobre la imagen anterior. Asimismo, existe en esta imagen una experiencia intertextual que dota a la imagen de una cierta metadiscursividad; y que al mismo tiempo enlaza esta imagen con la que veremos a continuación: la fotografía nos muestra una ventana que actúa como cuadro, ofreciéndonos otro espacio de lectura dentro de la imagen en el que no vemos más que oscuridad; cuestión que nos permite centrar nuestra mirada en lo que ocurre fuera de ese marco, subrayando la importancia de lo acontecido.

Fotografía nº3. San Ignacio de Loyola



Cuando mi abuelo murió, se ofició una misa en su recuerdo en la parroquia del lugar en el que siempre había vivido. Desde hace años, la fachada de este edificio está corroída por las humedades. Realicé la fotografía al anochecer, coincidiendo con la hora en la que se celebró, entonces, la misa por su muerte. Momentos antes de tomar la fotografía, una luz se encendió tras la ventana.

Para esta fotografía tenía varias opciones entre las que escoger; sin embargo, esta fotografía muestra algo que, para mí, fue decisivo a la hora de seleccionarla. El hecho de que la luz de la ventana se encendiera era algo que no estaba previsto, y cuando vi el resultado, me pareció que, de alguna forma, potenciaba aquello que quería expresar con esta imagen. Cuando mi abuelo murió, estuve a punto de no asistir a la misa, en parte, por la manera tan frívola que en este tipo de celebraciones se trata, a veces, el dolor de los familiares y allegados por la pérdida de un ser querido. Por estos motivos, me pareció interesante reflejar el deterioro –o “muerte”– de un edificio que se sostiene, en parte, gracias a albergar este tipo de conmemoraciones de personas que ya no están. Cuando la luz de la ventana se encendió y miré la fotografía, pensé en que, al margen de lo que representaba el edificio y de su estado, cada vez que lo viera, recordaría a mi abuelo; como si al margen de que ese edificio estuviera visiblemente dañado por el paso del tiempo o del recuerdo negativo que pudiera traerme, el recuerdo de la persona a la que refiere siguiera estando viva en mi memoria. Finalmente, y en cuanto a la segunda parte de esta fotografía, esta se muestra deteriorada por los mismos lugares donde puedes verse las humedades. Para ello, utilicé lejía sobre el papel fotográfico, que disuelve el color de la imagen.



En cuanto al nivel morfológico de la imagen, el aspecto más subrayable es la iluminación de la escena. Pese a que la fuente de luz dominante de la imagen sea la natural, la imagen presenta otra fuente de iluminación radicalmente opuesta a la anterior, que es la que corresponde al interior de la ventana, muchísimo más cálida. De este modo, encontramos una oposición en la fotografía, que genera un choque interesante. Nos encontramos ante un juego de luces expresionista dado su poder de significar por sí mismo, configurándose como centro de interés en la imagen. La tonalidad de la imagen está dividida de forma abrupta entre las tonalidades frías de la parte superior de la imagen, correspondiente al cielo y a las zonas del edificio iluminadas por esa luz, y las zonas del edificio iluminadas con la fuente de luz cálida de la ventana. Este drástico contraste potencia narrativamente la historia que hay detrás de la fotografía; ese conflicto entre el frío recuerdo de una muerte, y el cálido recuerdo de alguien cercano.

Asimismo, y a nivel compositivo, estamos ante una imagen cuyo peso visual mayor se coloca en la parte izquierda, al situarse en esta parte la ventana con la fuente de luz. Esta asimetría, subrayada por la perspectiva en diagonal en la que se realizó la fotografía, propicia que estemos ante una imagen menos estática.

Por último, a nivel enunciativo, nos encontramos nuevamente, como en el caso anterior, con una ventana; elemento que nos evoca al carácter representacional de lo que observamos.

Fotografía nº4. Cuaderno de dibujo



Este fue uno de sus primeros cuadernos de dibujo. Lo llevaba consigo a todas partes. Dibujaba con lápices muy blandos que, por la fricción con otras páginas, ensuciaban el resto; y cuando quiso darse cuenta, todas sus páginas estaban emborronadas. Le pregunté por qué lo conservaba. Me comentó que después de ver algunos dibujos, se dio cuenta de que, en realidad, no le acababa de disgustar el resultado de aquel despiste. "Ahora son diferentes", me dijo.

Conozco al propietario de este cuaderno desde hace unos ocho años, y siempre lo vi como a alguien muy creativo, cuyas obras desprendían una sensibilidad especial; como si a través del dibujo fuese capaz de expresar fielmente lo que tenía dentro de una manera que con las palabras nunca alcanzaría a exteriorizar. Cuando me comentó esta historia, me dijo que guardaba muchísimas cosas que no quería ver a diario, pero que tampoco quería que desaparecieran. Y entre ellas, estaba este cuaderno. Al examinar sus hojas mientras hablábamos, me fijé en estos dos dibujos, y caí en que la combinación de ambos definía muy bien esta idea que comentaba con anterioridad: a la izquierda, un retrato con el rostro sin facciones completamente tachado y emborronado que rezumaba tensión; a la derecha, un dibujo más armónico, muchísimo menos agresivo; que inspiraba tranquilidad. Uniéndolos, una capa de grafito heterogénea, fruto de esa interacción bilateral; como si el dibujo fuese una fiel escenificación de sus batallas internas. Partiendo de esta idea, la segunda parte de la fotografía se realizó pintando los contornos de ambos dibujos en dos copias fotográficas de esta imagen, y uniéndolas después; dando como resultado la mezcla de un dibujo sobre el otro.



La cuestión más importante a la hora de analizar esta fotografía es el papel que juega, en términos discursivos, el cuaderno fotografiado. A nivel morfológico, el encuadre es lo suficientemente lejano como para que al leer la imagen veamos que es

la foto de un cuaderno, y no “un cuaderno”; cuestión que para mí era importante reflejar. Fuera de los márgenes de lo que nos muestra el cuaderno, no obtenemos ninguna información de interés para la lectura de la fotografía; simplemente nos hallamos ante una imagen plana a nivel espacial, donde la madera sobre la cual reposa el cuaderno, de color oscuro, simplemente nos sirve –en contraste con el color blanco de las páginas del cuaderno– de marco, para enfocar mucho más nuestra atención en este. De este modo, el nivel compositivo de esta fotografía remite, más que a la foto en sí, a los dibujos que nos muestra el cuaderno abierto de par en par. Nos encontramos ante una fotografía simétrica, donde las argollas que unen las páginas del cuaderno dividen la fotografía en dos partes. Sin embargo, este estatismo queda atravesado por el contraste entre lo que nos sugieren los dos dibujos presentados, cuya división abrupta queda marcada incluso desde la misma orientación de estos –el retrato en vertical, y el lobo en horizontal–. A nivel enunciativo, volvemos a experimentar esa sensación de metadiscursividad al contenerse dicho cuaderno en un plano que nos hace conscientes de que no estamos ante un dibujo, sino ante una fotografía de un cuaderno de dibujo. Al igual que la imagen anterior, y la imagen que se analizará a continuación, la temática de esta imagen versa sobre mecanismos de representación, subrayando su naturaleza intertextual. Primero, la ventana que nos permite mirar al mundo; segundo, la pintura; y tercero, la fotografía.

Fotografía nº5. Cámara rota



Como a ella, a su madre siempre le gustó la fotografía. Cuando le regaló su vieja cámara analógica, esta le acompañó durante mucho tiempo hasta que, un día, simplemente dejó de funcionar. La cámara no conseguía mostrar lo que tenía delante de ella. Cuando fui a tomar la fotografía de su cámara, ella me preguntó que cómo quería que la sujetara. Le dije que me interesaba mucho la manera instintiva en la que uno sujeta un objeto que considera especial. “Ah, yo siempre la sujeto así. Como si fuese a hacer una foto”, contestó.

Mientras hablaba con la propietaria de este objeto, pensaba en cuál podría ser la herida externa; esa segunda parte del proyecto que configurara esa realidad. A diferencia de los demás casos, y de forma excepcional, la herida externa queda representada por otra fotografía. Yo siempre había experimentado con la fotografía en

digital, pero nunca en analógico; y por curiosidad, le pregunté qué fue lo que le pasó a la cámara, en qué falló para considerarla rota: si fue por un defecto en concreto, por algún desperfecto que incidiera en su funcionamiento... Me contestó que las fotografías simplemente salían en negro. Después, cogió su ordenador y me dijo "mira, como esta":



Le pregunté si me dejaba utilizar esta fotografía para el proyecto, y me dijo que sí. En su ordenador tenía numerosas fotografías "defectuosas" que ella, tras haberlas revelado, decidió escanear para guardarlas de forma digital, de igual forma que lo hizo con aquellas que salieron correctamente expuestas. Dicho de otro modo, todas aquellas fotografías a priori defectuosas eran tratadas de igual forma que aquellas que aparentemente no lo eran. Y tras estas reflexiones, decidí que la herida externa de esa fotografía fuera esta otra: la fotografía que la cámara nunca pudo hacer cuando dejó de funcionar.

Nos encontramos ante una fotografía en formato vertical, con un plano detalle donde la principal protagonista es la cámara, pero donde también cobra importancia la manera en la que su propietaria nos la muestra. Nuevamente, la composición de la imagen guarda una cierta simetría vertical, lo que hace de ella una imagen estática, cuyo punto de interés principal, la cámara, coincide con el centro de la imagen. En cuanto a la nitidez de la imagen, el fondo se encuentra ligeramente desenfocado, aplanando la foto y destacando lo que se encuentra mostrado con mayor nitidez, que es, en este caso, las manos y la cámara. La iluminación de la fotografía se corresponde con la iluminación natural proveniente de una ventana: en este aspecto, traté de que las fotografías de todos los sujetos u objetos que componen esta serie se realizasen en el lugar donde dichos objetos son guardados o en el espacio privado donde estos se encontrasen cómodos; es decir, en sus casas. La luz de esta fotografía tiene una finalidad meramente descriptiva, y su tonalidad es neutra, dejando el protagonismo al cargo del objeto fotografiado. En cuanto a su nivel enunciativo y tal y como ocurría en el caso anterior, el

tema tratado es, nuevamente, la representación del mundo; en este caso, la representación fotográfica. Esta se muestra en dos pasos: primero, el instrumento –una cámara analógica rota– que nos permite efectuar esta representación del mundo fotografiado a su vez por una cámara que no lo está; segundo, la fotografía que, aunque aparentemente ciega, nos habla del estado del objeto fotografiado en la primera parte, hablándonos, de alguna forma, sobre el mundo: la obsolescencia de la fotografía analógica en confrontación con el apogeo de la imagen digital.

Fotografía nº6. Manos



Mientras trabajaba en una imprenta, sufrió un accidente laboral en el que perdió parte de su dedo meñique, en la mano derecha. Su nieto dice que, tras este incidente, siguió trabajando durante muchos años más en el mismo lugar. También me contó que, después de tanto tiempo trabajando, siente que, “desde arriba”, les siguen “tomando el pelo”.

Tomé esta fotografía en la casa donde viven la abuela y el abuelo de un conocido cercano. Desde que entré, ambos sintieron curiosidad por conocer el proyecto que estaba llevando a cabo. Tras una escueta explicación, el abuelo de mi amigo en seguida relacionó, de primeras, la fotografía que estaba realizando con experiencias que él había tenido en su pasado; sobre todo, contándome las secuelas que había tenido después de haber trabajado durante tanto tiempo. Me contó que, tras el incidente que tuvo en la imprenta, la empresa ni siquiera le indemnizó, ya que para eso tendría que haber perdido el dedo entero. Por curiosidad, después de pasar un rato con ellos, pregunté a mi amigo cómo se sentían actualmente con respecto a los tiempos que vivimos. Él, que vive con ellos, me respondió que ni siquiera le hacía falta preguntarles, ya que han

expresado su opinión frente a él en numerosas ocasiones: “se sienten burlados”, me dijo, refiriéndose al trato que reciben desde las instituciones.

La imagen guarda una simetría con respecto al eje vertical que denota cierto estatismo; cuestión que se convierte en un *late motiv* en prácticamente todas las fotografías que conforman esta serie. En la imagen, se muestran de forma nítida unas manos; sin embargo, esta simetría es interrumpida por la mutilación de uno de sus dedos fruto del accidente laboral. En este aspecto, me interesaba que el espectador no centrara su atención exclusivamente en este hecho, sino que tuviera la visión íntegra de sus manos. Así, la fotografía me permitía hablar de un tema de mayor amplitud, del que ese hecho también forma parte pero sin constituir el todo. De esta forma, debido a esta interrupción en la lectura de la imagen, se produce una dilatación del tiempo necesario para su lectura.

En la segunda parte correspondiente a la herida externa de esta fotografía, se muestra una fotografía arrugada, que encuentra una analogía con las arrugas de las manos del sujeto fotografiado, hablándonos del tiempo que, por un lado, está materializado en forma de arruga sobre el papel fotográfico que emula la acción del paso del tiempo sobre nuestra piel y, por otro lado, sirve como metáfora del trato dado a personas que han dedicado su vida a un trabajo que ha dejado secuelas que acarrearán por el resto de sus vidas.



Fotografía nº7. Abrigo de piel

Mi madre guarda con cuidado un abrigo de piel que pertenecía a mi abuela desde que murió, hace veinticinco años. Ella siempre insiste en que no hemos de acumular las cosas que no utilizamos, pero sin embargo, este abrigo la ha acompañado desde siempre, sobreviviendo incluso a una mudanza. No lo usa, pero tampoco quiere venderlo. A la pregunta del porqué de que no le diera uso, me contestó que nunca le habían gustado las pieles.

Mi madre siempre ha sido una persona tan práctica a la hora de afrontar todo que, a veces, aparenta ser fría. Pero nada más lejos de la realidad. Yo, en cambio, guardo muchas cosas que tienen sentido por la historia que me evocan, pero que no tienen ninguna utilidad. Muchas veces, cuando entra en mi habitación y ve todas esas cosas que para ella no tienen ningún sentido, se queja de que guardo demasiadas cosas. Y, en efecto, es un pensamiento que ella aplica en su día a día en lo que se refiere a desechar objetos aparentemente inútiles: entrando en su habitación, no conserva absolutamente ningún objeto que no utilice, exceptuando dos cosas: una lata donde guarda infinidad de fotografías antiguas, y este abrigo. Siempre que habla de su madre se refiere a ella como la persona más importante de su vida. Y quizá, por este motivo, ese abrigo sea la excepción que confirma la regla. Debido a esa contradicción entre que mi madre, por su carácter, conservara este abrigo pese a su rechazo hacia las pieles, me parecía interesante que la segunda parte de esta fotografía nos mostrara ese abrigo con la fotografía “despellejada” desde fuera.



En esta fotografía se presenta el busto de mi madre con el abrigo de mi abuela. La luz, proveniente de una ventana desde la parte derecha de la fotografía, hace que la mitad de la silueta de mi madre esté en sombras, mientras que en la otra mitad se observa de forma nítida el abrigo, y la mano de mi madre. A nivel morfológico, el centro de interés de la imagen se corresponde con la zona iluminada del abrigo y de la mano, que se sitúan en el centro de la imagen. Asimismo, en la lejanía se intuye el fondo de la fotografía, un centro de mesa floral sobre una mesa de madera; sin embargo, está borroso, lo que permite destacar el abrigo pese a dilatar el tiempo de observación de la imagen al englobar más elementos. En general, la presencia de plantas en esta serie se repite en algunas de las fotografías, por lo que esta fotografía se relaciona visualmente con otras que veremos más adelante; en las que la relación de las plantas y el espacio doméstico se verá repetido. Otra cuestión importante de la fotografía, como habíamos visto en el caso de la cámara, es la enunciación, que es completamente natural: la posición de mi madre se corresponde con la manera instintiva que ella tiene en relación con la prenda retratada, con una iluminación puramente descriptiva que ilumina la zona que pretendía destacar.

Fotografía nº8. Mujer rota

Mi madre siempre ha sido una persona muy inquieta, con afán por conocer y saber más sobre todo lo que le rodea. Alguna vez, estando inmersa en sus pensamientos, ha interrumpido el silencio para decirme que su padre no le dejó estudiar; que le decía que era mejor que se dedicara a su casa y a su familia. Que, si hubiera tenido la oportunidad, hubiera estudiado arqueología. Después, vuelve a sus pensamientos y al silencio; y pueden pasar horas hasta que vuelve a decir una palabra. Siempre le digo que es como si ese mundo en el que tanto tiempo pasa ocupara un espacio físico a su alrededor.

En este caso, y para reflejar esa herida interna supe que tenía que captar la expresión facial de mi madre cuando piensa en sus cosas. Para ello, necesitaba conseguir que no fuese consciente de que estaba siendo fotografiada. Así que a la hora de hacer la foto, le dije que iba a hacer unas pruebas de enfoque y que necesitaba que se sentara en una silla. Accedió, y esperó hasta que yo le dijera que ya había terminado. Tardé un par de minutos, y debido a la espera mi madre adoptó esa expresión en la que tantas veces la veo sumida; momento que aproveché para sacarle la foto. Las referencias estéticas han sido Virginia Rota y



Diane Arbus, que consiguen capturar sentimientos más allá de la pose del sujeto fotografiado, utilizando una iluminación en clave baja que potencia las sombras y la expresión del rostro. Además, el encuadre coloca el retrato de mi madre en la mitad inferior de la fotografía, siendo la mitad superior, vacía de contenido, una metáfora de todo ese mundo en el que se sumerge cuando está en silencio. El título de la fotografía hace referencia al libro escrito por Simone de Beauvoir, que recoge tres relatos sobre tres mujeres que son víctimas de la consideración social de la mujer en la sociedad en la que viven, aunque ellas no se identifiquen a sí mismas como víctimas.

A nivel morfológico, la imagen, con un encuadre en vertical, vuelve a presentar una escena simétrica, donde la iluminación, en este caso, tiene una función expresiva.



Esta fotografía fue tomada frente a una ventana en la que intervine intencionalmente para controlar la cantidad de luz que la traspasaba para conseguir, así, el tipo de luz deseada para el retrato que quería ejecutar, con un predominio de las sombras. Esta atmósfera generada por la oscuridad que envuelve la fotografía acompaña a la expresión en el rostro de mi madre, y crea una composición que nos presenta un tiempo subjetivo: el *punctum* de la fotografía, esa expresión que difiere del retrato al uso con la pose premeditada del sujeto fotografiado, genera una interrupción en la lectura de la imagen que hace que no refleje un instante en concreto,

sino un tiempo más laxo. Además, ese encuadre que muestra la mitad superior de la fotografía vacía subraya la idea de que en la foto hay un elemento de tensión, algo que no encaja.

Finalmente, la segunda parte de esta fotografía consiste en la ruptura de esta en dos partes, metaforizando la separación forzosa de mi madre de todas esas inquietudes que no pudo explotar al ser relegada al cuidado de su familia por ser mujer. Esta fotografía, colocada junto a la siguiente fotografía en el meridiano de la serie, se relaciona con ella por el tema transversal de la maternidad; el cuerpo como centro, como forma de generar vida.

Fotografía nº9. Cesárea



Durante el parto de su primera hija, le practicaron una cesárea de urgencia, dejando una visible cicatriz debajo de su vientre. Las complicaciones que vivió durante el parto

se convirtieron en un problema de gravedad por el cual estuvo postrada durante un tiempo. Muchas mujeres de mi entorno tuvieron un parto por cesárea, aunque, a diferencia de este caso, sin una historia que justificara esta intervención. A veces me pregunto si es la medicina la que se adapta al cuerpo femenino, o si, por el contrario, es el cuerpo femenino al que no le queda más remedio que adaptarse a la medicina.

Me contó que, durante el parto, sufrió un desprendimiento de placenta que lo complicó y agravó muchísimo; lo que propició que tuvieran que practicarle una cesárea de urgencia. Perdió mucha sangre, fue muy doloroso y tuvo una recuperación larga y lenta. Sin embargo, no siempre es así. En enero de este año leí una noticia en la que se señalaba que los partos realizados mediante este tipo de intervención sin motivos médicos que los justificasen habían subido de forma alarmante; a pesar de que los riesgos tanto para la madre –infecciones, hemorragias, inflamaciones...– como para el bebé –dificultades respiratorias, lesiones...– se multipliquen en comparación con los riesgos de un parto natural sin contrariedades que justifiquen el procedimiento de la cesárea. Y fue entonces cuando me pregunté si es la ciencia la que se adapta a nosotras, o si es nuestro cuerpo el que se tiene que adaptar a una medicina cuyos estándares permanecen inmóviles. La segunda parte de la fotografía muestra esta misma imagen, con un corte en el lugar donde le practicaron la cesárea.



La fotografía, tomada de forma horizontal al lado de la luz de una ventana que incide sobre el cuerpo de derecha a izquierda, establece una simetría vertical, encajando su composición con la conocida ley de los tercios en cuanto a lo que se refiere a los centros de interés de la imagen: el ombligo, situado en el tercio superior, que es una cicatriz natural y común a todos los seres humanos que nos remite al parto, a nuestros orígenes; y la cesárea, una cicatriz artificial ejercida sobre el cuerpo situada en el tercio

inferior que nos habla del mismo tema, pero revirtiendo los roles. Ambas cicatrices presentan una oposición de puntos de vista visibles también de manera figurativa, oponiéndose la forma circular y pequeña del ombligo, con la forma plana, recta y larga de la cesárea. Asimismo, esta oposición enfrenta también nuestro rol como recién nacida del cuerpo de la madre, con el rol contrario de ser el cuerpo propio el que gesta; la maternidad. Como en otras fotografías de la serie, la luz, tenue, genera unas sombras que subrayan y perfilan ambas cicatrices, haciéndolas más visibles. En general, esta composición nos presenta una escena estática y proporcionada; de lectura homogénea.

Aunque sean diferentes, una inspiración directa de esta fotografía fue la realizada por Bern Stern a Marilyn Monroe, perteneciente a una serie realizada en Los Ángeles para la revista *Vogue*, en la que se puede apreciar una enorme cicatriz en el costado derecho de la actriz por una operación de vesícula. Pese a que una cicatriz podría ser un elemento a ocultar, sobre todo en este tipo de series dedicadas al mundo de la moda y de la belleza, Bern Stern decidió, finalmente, no eliminar la cicatriz en postproducción y retratar al máximo icono de la belleza con ella.



Bern Stern, retrato de Marilyn Monroe en el libro *La última sesión* (1982)

Fotografía nº10. Sofá descosido



Este fue el sofá que compraron cuando se casaron. Del uso, el sofá acabó rompiéndose, y desde que se divorciaron sigue ahí, tapado con unas fundas. Él siempre dice que quiere comprar uno nuevo, pero nunca lo hace. Su hija trató de coserlo, pero siempre vuelve a romperse. Una y otra vez.

Cuando se divorciaron, ella me dijo que su padre mantuvo la casa tal y como su madre la dejó. En realidad piensa, con respecto al sofá, que nunca quiso deshacerse de él; por mucho que a veces exprese su deseo de cambiarlo. Mientras lo fotografiaba, me contó que cree que, en el fondo, ese sofá habla de su historia familiar; y mientras observaba las fotos en mi ordenador, me di cuenta de a qué se refería cuando me dijo aquello. Un sofá con un roto, una herida; que pese a ser cosida siempre se vuelve a abrir. Una herida con la que convives que, por mucho que trates de cubrirla, sigue ahí.

A diferencia de prácticamente el resto de fotografías que componen esta serie, esta imagen, de orientación horizontal, es asimétrica: el roto sobre la superficie del sofá es más grande en un lado que en el otro; uno de los rotos se observa entero, mientras que el otro continúa más allá del límite fotográfico; la línea vertical que divide ambas partes se interrumpe en la parte superior para desplazarse más a la izquierda... la fotografía se construye como si tratase de ser simétrica, pero no acaba de serlo; como si estuviese construida a piezas; en conflicto. Quizá fue este el aspecto que me llamó la atención entre otras opciones que tenía; muchísimo más estáticas. La iluminación, proveniente de una ventana, tiene una función meramente descriptiva. A nivel compositivo, todas las cuestiones antes mencionadas influyen en que esta imagen se configure como un texto inestable e irregular, añadiéndole interés. En este caso, la segunda parte de esta fotografía muestra esta misma foto, rayada por la parte donde se encuentra el roto hasta llegar a lo que se encuentra debajo de ese descosido.



Fotografía nº11. Manta infantil

Su abuela le regaló cuando era pequeño una manta con motivos infantiles que, por efecto del uso y del paso del tiempo, está muy deteriorada. Cuando la abuela murió, la manta se convirtió en el único recuerdo físico que le quedaba de ella. Ahora, y aunque no esté en las mejores condiciones, la sigue utilizando como lo hacía entonces. Pese a que pueda seguir rompiéndose.

Mientras me hablaba de ella, me comentó que nunca la tiraría. Me estaba enseñando las numerosas zonas por las que estaba rota, y le pregunté para qué la solía utilizar. Me dijo que siempre la tenían en el salón, y que la utilizaba tumbado en el sofá. Después, se tumbó en él y se tapó con la manta. Lo cierto es que era curioso el contraste entre la imagen, más agresiva, que él proyectaba al exterior debido a sus tatuajes y piercings, en comparación con la imagen que desprendía estando de la forma en la que se observa en la foto, acurrucado, debajo de una manta infantil envejecida. La segunda parte de la fotografía muestra esa zona descosida unida de nuevo mediante la técnica del collage.



La fotografía presenta una escena donde el elemento principal es la manta, que cubre el centro y la parte derecha de la imagen. Realicé una composición que no es del todo simétrica, pero que es estática y muy poco agresiva, donde el hecho de que una parte de la manta esté descosida es un elemento más que forma parte del conjunto de la imagen. Para esta escena, también regulé la entrada de luz a la estancia mediante las persianas; consiguiendo una luz no muy intensa cuya direccionalidad permitía que en la manta aparecieran zonas en sombra que permitían percibir mejor su textura y forma. La imagen presenta una escena sencilla, como la historia que hay detrás de ella. Asimismo, esta fotografía se relaciona con su anterior debido a la presencia de dos elementos que se repiten: en este caso, el sofá.

Fotografía nº12. Piel rota

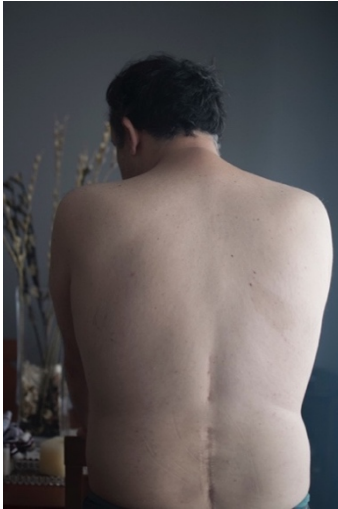


Cuando ganó mucho peso en poco tiempo, en su piel se formaron estrías que recorrían todo su abdomen. Estas le recuerdan a una época en la que no estaba a gusto con su cuerpo. Aun así, y aunque las cosas hayan cambiado, esas cicatrices siguen recordándose.

Mientras le sacaba las fotografías, me reconoció que las estrías eran algo que le había avergonzado muchísimo cuando era pequeño; y que cualquier cosa que implicara enseñarlas le daba mucho reparo. Con el tiempo, este sentimiento de vergüenza fue disipándose, aunque nunca lo hizo del todo; aún hoy, y aunque de otra forma, vuelve a experimentar esa sensación. La segunda parte de esta fotografía presenta esas cicatrices como lo hicieron los japoneses cuando practican la técnica del *kintsugi*. Para ello, dibujé sobre la fotografía en el lugar correspondiente a las cicatrices con pintura de color dorado metalizado, metaforizando sobre la aceptación de esas cicatrices y, por ende, del propio cuerpo; y mostrándolas como algo bello.

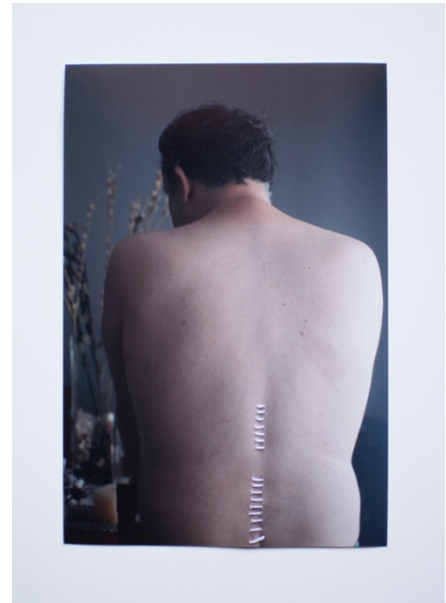


Esta fotografía, tomada en horizontal, vuelve a mostrarnos una escena simétrica, estática y plana; cuyo único elemento a destacar y contemplar es esa zona del cuerpo donde observamos la piel rota. Lo esencial en esta fotografía fue el uso de la luz, utilizada para que las cicatrices destacasen; algo que no hubiera sido posible de haber utilizado una luz más intensa y directa. Por ello, era necesaria una iluminación en clave baja que destacara aquello que quería potenciar mediante ese juego de luces y sombras; motivo por el que controlé la entrada de luz a la estancia para conseguir el efecto deseado. Asimismo, y por este motivo, el fondo de la fotografía se encuentra completamente a oscuras; sin elementos innecesarios que distraigan la atención del espectador del centro de interés. Otra cuestión importante fue la saturación: debido a que el color pasa a un segundo plano por ser ese juego entre luz y sombras, lo que configura el significado de la imagen, la saturación de los colores –sobre todo de la piel, en este caso– fue reducida con el fin de eliminar distracciones.

Fotografía nº13. Cicatriz

Debido a una caída desde un tercer piso, hoy tiene una cicatriz que abarca toda la zona baja de la espalda. La recuperación fue muy dolorosa y prolongada en el tiempo; y aunque actualmente esté completamente recuperado, evita hablar de aquella experiencia. Su hermana piensa que en el fondo mostrar esa cicatriz le avergüenza más de lo que parece.

Cuando realicé la fotografía, él tenía algo de prisa, y cuando se fue me quedé con su hermana y con su nieta a tomar un café. Fue entonces cuando su hermana comentó que sí creía que esa cicatriz le avergonzaba; también por todo lo que significaba para él. Hasta que no dijo aquello, pensé todo lo contrario; que se trataba de algo completamente superado para él, dada la actitud tan positiva y participativa que había visto durante la realización de la toma. Y más tarde, pensé que quizá no tenían por qué ser dos cuestiones contradictoras. Que podía haberlo superado y, al mismo tiempo, sentir cierto rechazo a exteriorizar aquello que te duele; y que quizá se trate más sobre qué hacemos con ese dolor, y como reaccionamos frente a él. La segunda parte de la fotografía muestra esas heridas cosidas, de nuevo, desde fuera.



Realizada con un encuadre en vertical, esta fotografía traza algunas líneas en vertical, las dibujadas sobre todo por la cicatriz y por las ramas de la planta que se encuentra al fondo, que añaden movimiento a la fotografía. Pese a que la profundidad de la fotografía se vea aplanada por estar el fondo ligeramente desenfocado, no lo está lo suficiente como para no distinguir y percibir esa planta y el dibujo de sus líneas; ligeramente curvadas, que propician una lectura sutil y pausada de la imagen. La iluminación, proveniente de la derecha, crea algunas sombras ligeras que perfilan y destacan la textura de la cicatriz; pero su función es descriptiva. Asimismo, la

enunciación de la fotografía es naturalista, localizada en un interior, lo que permite una mayor identificación y cercanía con aquello que observamos.

Fotografía nº14. Planta seca



Desde pequeña he tenido un especial interés por las plantas. Mi familia, conocedora de esto, a veces me obsequiaba con ellas. He tenido desde ficus hasta bonsáis, pero nunca he conseguido mantenerlas con vida debido a mis continuos despistes con respecto a sus cuidados. Finalmente, me decidí por comprar una planta que no requería demasiada atención. Hace poco ha comenzado a marchitarse. Por un exceso de riego, esta vez.

Más allá de la situación anecdótica que presenta esta fotografía, me valía como ejemplo de que hasta lo aparentemente más pequeño nos habla de cuestiones muchísimo más amplias y complejas. En este caso, esta anécdota mirada con lupa habla sobre mis preocupaciones y sobre el efecto que tiene sobre mí la frustración a la hora de tratar de conseguir algo; ya no solo en el tema de las plantas, sino como algo general en mi vida. Por raro que parezca, toda esta cuestión de las plantas y mi constante fracaso a la hora de mantenerlas, me ha hecho pensar sobre cómo actúo frente a los retos en otras ocasiones; y los remedios que pongo a la frustración. De manera indirecta, a través de esta pequeña historia he concluido cosas que me han servido más allá de lo anecdótico; que me han dado una visión mucho más compleja y poliédrica. Y reflejar, como en esta foto, cómo algo pequeño puede hablar sobre lo más grande ha sido uno de los objetivos principales de este trabajo.



A nivel morfológico, esta fotografía, cuyo encuadre se orienta verticalmente, presenta una composición simétrica, pero con un movimiento generado por las líneas curvas dibujadas por las hojas de la planta. Pese a que la nitidez de los motivos en

primer término aplane la imagen, restándole profundidad de campo, existe una interacción plano-profundidad debido a la correspondencia de los colores de la planta en primer plano, y del fondo. Cuando realicé la fotografía, elegí ponerme esa camiseta para que apareciera como fondo del centro de interés de la imagen. La planta presenta dos colores en sus hojas: el verde, que corresponde a la parte viva; y el marrón, que representa la parte muerta de la planta. Ambos colores se entremezclan de forma heterogénea entre sí, y se muestran sobre esa misma oposición vida/muerte representada por los mismos colores en el fondo; esta vez perfectamente separados. Ese contraste de las hojas muertas con el fondo verde y de las hojas vivas con el fondo marrón fue un efecto buscado a la hora de idear y seleccionar la imagen, al parecerme una metáfora de ese vínculo natural entre estos dos conceptos. Esta importancia del color en la imagen a la hora de establecer un determinado efecto y significado se vio reflejado en el tratamiento del color. La mayor parte de las fotos que conforman esta serie están poco saturadas; y en este caso, se jugó con este parámetro con mayor cuidado; buscando un equilibrio para que, sin ser un color muy vivo ni llamativo, el color de las hojas y el fondo fuera evidente. A nivel compositivo, y pese a ser una imagen con una simetría vertical reforzada por la línea que separa el color verde y marrón de la camiseta, esas líneas ligeramente curvadas que trazan las hojas de la planta hacen que la imagen pase de ser una composición completamente estática a tener movimiento. En cuanto a su enunciación, esta fotografía encuentra relación tanto con la anterior como con la siguiente, al contener estas elementos –en este caso, plantas– que nos evocan a la naturaleza, especialmente presentes en espacios domésticos.

Fotografía nº15. Rosa marchita



En el funeral de su abuelo, repartieron una rosa a cada miembro de su familia. Decidió guardarla. Trató de que no se secase preguntando a varias personas cómo podía conservarla; sin embargo, y pese a sus esfuerzos, tras una semana terminó marchitándose. Ahora ésta reposa sobre una pared de su habitación junto con una fotografía de retrato de su abuelo, que observa cada noche antes de acostarse. Pese a que falló en su intento de que la rosa conservara su frescura, con el tiempo cambió de opinión. “No sé, me gusta así”, acabó diciéndome mientras la fotografiaba.

Había estado en otras ocasiones en casa de mi amigo antes de haber realizado esta fotografía, y la primera vez que vi la rosa me extrañé al ver su estado. Fui bastante torpe al preguntarle, sin haberme fijado en el retrato que había encima de él. Me contó la historia que había detrás y desde entonces, cada vez que vuelvo a su casa, la miro de una forma diferente. Cuando fui a realizar esta foto, no tenía muy clara aún la segunda parte de la fotografía, la herida externa; y se me ocurrió preguntarle qué haría con la rosa si, por los motivos que fuesen, no pudiera conservarla. Me contestó, tras unos segundos pensando, que seguramente la quemaría; ya que le recuerda mucho al momento de la incineración de su abuelo.



Realicé una fotografía plana, con orientación en vertical, sin profundidad de campo y con dos únicos elementos, la rosa y el retrato. Nuevamente y como en otras ocasiones, la fotografía guarda una simetría respecto a su eje vertical, colocándose los pesos visuales de la fotografía a un lado y al otro del eje horizontal de la fotografía. La iluminación es homogénea, naturalista y descriptiva, sin protagonismo. Todos estos motivos hacen que sea una fotografía bastante armónica y estática; siendo el único elemento que rompe con esa armonía el estado de la rosa, que ha adoptado por el paso del tiempo un color sepia. Este hecho hace que el peso visual se incline más hacia la rosa, estableciendo una dirección de lectura de abajo a arriba. Esta fotografía guarda relación con la anterior, al contener ambas un elemento que se repite; en este caso, una planta o flor marchita.

Fotografía nº16. Casita de Deusto



De pequeña pasé mucho tiempo en una guardería que pertenecía a las monjas del colegio en el que crecí. Delante de ella, había una casa vieja y destartada, que contrastaba con los edificios vecinos, muchísimo más grandes y en mejor estado. Desde la guardería siempre la observaba, ya que despertaba en mí un vivo-interés por saber su historia, lo que habría dentro. Y hasta que la demolieron en 2015, me preguntaba lo mismo cada vez que la veía.

Pese a haberse mantenido en pie durante 107 años y, a pesar de que se trató de pedir a través de la plataforma change.org que no se demoliera, la por todos los habitantes de barrio conocida como “casita de Deusto” fue demolida en septiembre de 2015. El edificio contaba con un grado de protección D, de menor valor, aunque disponía en su parcela interior de un pabellón levantado en el año 1936 que se trataba de “uno de los primeros de arquitectura racionalista en edificios educativos, obra de Estanislao Segurola” según el arquitecto Diego Grisaleña (Gutiérrez, 2015). A pesar de su valor histórico y de haber sido de los últimos vestigios en pie de la historia del barrio de Deusto, finalmente fue derruida. Hoy, en su lugar, hay un vacío que ha sido ocupado por los hierbajos. Recordé en este punto la foto de Capa, otra vez, y la noticia sobre el edificio de Peironcely 10, en Vallecas, que decía que, tras petición popular, ese edificio finalmente no sería derribado. Ojalá la casita de Deusto hubiera corrido la misma suerte.

En contraste con otras fotografías, con encuadres muchísimo más cerrados y cercanos, esta fotografía se compone por un plano abierto que trata de recoger ese hueco que el edificio dejó tras ser derribado; con una profundidad de campo que muestra lo que vemos con nitidez, ampliando la percepción de ese vacío. Asimismo, y nuevamente, nos encontramos ante una fotografía con una perspectiva simétrica en lo que se refiere a su composición, cuyo punto de fuga se encuentra en el centro de la imagen, con una iluminación natural que tiende ligeramente a una tonalidad más fría. Se trata de una fotografía estática en la que se ha tratado de generar una sensación de vacío al abarcar el encuadre el espacio que antiguamente ocupaba el edificio que ya no está. Frente a las demás fotografías, la fotografía que correspondería a esa herida externa, a esa segunda parte del proyecto, en este caso se transforma en la ausencia: en su lugar, no hay nada; construyéndose como una metáfora de ese edificio que ya no está. El tema de la ausencia en esta fotografía entronca tanto con la foto anterior como con la última, que detallo a continuación.

Fotografía nº17. Dolmen

Hace años, mi madre me dijo que mi bisabuelo era un desaparecido de la Guerra Civil. Mi familia siempre se preguntó dónde estaba, pero nunca supieron de él. Un día dimos con una página web del Gobierno Vasco que mostraba un listado de las personas desaparecidas durante la dictadura franquista. Y allí estaba, Emilio Diez Galán, con sólo dos palabras en el apartado del modo en el que murió: “muerto frente”. Ni fecha, ni lugar, ni vecindad. En 2016 recuerdo haber leído una noticia que decía que en el monte Avril, muy cercano a mi casa, habían encontrado dos fosas comunes; y debido al total desconocimiento sobre dónde está mi bisabuelo, me acechaba, a veces, la idea de que quizá, entre otros tantos, pudiera estar ahí. Ojalá saberlo hubiera sido tan fácil como fue saber de dónde venía el casquillo de bala que un día mi hermano encontró de camino a clase.

Mi madre encontró la información hace unos meses, en una página web creada por el Gobierno Vasco sobre la memoria histórica. En el apartado “víctimas”, seleccionó la opción “búsqueda de las personas desaparecidas” cuya descripción reza que ahí se recoge un listado de personas muertas, fusiladas y/o desaparecidas durante de Guerra Civil. Por orden alfabético, consiguió dar con el nombre de mi abuelo; sin embargo, todas las casillas del listado, tales como la fecha de la muerte, la vecindad, y el lugar en el que murió, en el caso de mi bisabuelo, estaban vacías. Las fechas en las que mi madre me recordó en 2016 esta historia coincidieron más o menos con el momento en que leí que en el monte Avril podrían encontrarse dos fosas comunes, y el absoluto desconocimiento me hizo preguntarme si en ese monte en el que ya había estado alguna vez podría estar él; y cuántos otros, todavía sin nombre ni apellidos, podrían encontrarse allí. Más tarde, me pregunté cuánta gente se estaría haciendo la misma

pregunta. Busqué la localización de dichas fosas en la misma página web; y junto a las coordenadas exactas, se encontraba un texto que mencionaba que una de ellas se encontraba cerca de un dolmen. Cuando fui, encontré estas piedras al lado del lugar donde localizaban las fosas. E instintivamente, les hice esta fotografía. La segunda parte de esta fotografía es otra excepción; como el caso de la cámara o de la casita de Deusto. La segunda parte es una fotografía hecha a la tierra, una metáfora sobre dónde se sigue encontrando social y políticamente este tema: enterrado.

A nivel morfológico, la fotografía, encuadrada horizontalmente, está compuesta por un sinfín de líneas verticales que generan movimiento –dada la orientación del dolmen y de los árboles que se encuentran al fondo–. La profundidad de campo de esta imagen es mayor que en otros casos, habiendo una cierta interacción entre fondo y el primer término al dibujar esas mismas líneas verticales. En cuanto a la iluminación de la escena, esta se hizo instantes antes de que comenzara a anochecer, cuando el sol estaba bajando. La luz del sol se coló entre las ramas de los árboles, iluminando tan solo algunas partes del dolmen con una luz cálida que difiere de la luz mucho más fría que ilumina el resto de la escena. Por este motivo, la iluminación en esta fotografía cobra un valor simbólico. A nivel compositivo, se trata de una foto muy simétrica y estática, con el único movimiento que sugiere la sucesión de líneas verticales del dolmen y de los árboles. Por último, y a nivel enunciativo, esta foto se encuentra estrechamente vinculada, por la historia que le acompaña, a la fotografía del casquillo de bala. Tampoco es una cuestión fortuita el hecho de que esta sea la fotografía de cierre; al volver al comienzo en esa última reflexión y establecer, así, un relato circular.



5. CRONOGRAMA DE TRABAJO

La búsqueda de la idea fue, a mi juicio, la tarea más costosa. El proceso de búsqueda de referencias y de lectura previa al surgimiento de la idea fue decisivo a la hora de dar con un tema y una idea que me motivase; habiendo encontrado otras ideas por el camino que finalmente desecharía por no acabar de encajar estas lo suficiente con los objetivos que tenía en mi mente para este proyecto. Al fin, y tras un largo proceso de lectura de artículos, autores y libros sobre fotografía, di con una idea que despertaba en mí un interés especial que no se había despertado con ideas anteriores. Es por ello que el origen de la idea se presenta en el contexto particular de disponer, ya en el momento de su aparición, de varios referentes y autores de gran interés teórico para el tema de mi elección; tanto en lo que respecta a la teoría como a lo que a las influencias y referencias audiovisuales se refiere.

No obstante, esta idea fue matizándose con el tiempo; y pese a haber encontrado hasta ese momento muchas referencias fundamentales, el proceso de investigación ni mucho menos terminó en ese punto. Según fui matizando aquel primer boceto de lo que en una primera instancia sería mi proyecto, fui ahondando en la materia y pasando de una idea general a lo concreto, buscando referencias que respaldaran o que me inspiraran para puntos concretos de mi trabajo. De este modo, y según este proyecto iba evolucionando y tomando forma en todas sus partes, no dejé de buscar referencias en ningún momento; de tal forma que el repensar constante de cada una de las partes que conforman este proyecto dio como resultado desechar ideas que al principio se me ocurrieron y que finalmente desestimé como válidas, al tiempo que iba introduciendo poco a poco otras referencias e ideas que confluían mejor con las ideas que quería transmitir. Es por estos motivos por los que, aunque a grandes rasgos pueda efectuar una separación por bloques sobre el proceso de trabajo, en el fondo, las etapas que las conforman han ido entremezclándose entre ellas. Dicho de otro modo, el proceso de investigación se ha ido entremezclando con el proceso creativo hasta el último momento, en el que llevé el proyecto a la práctica; produciéndose prácticamente todas las tareas que había de llevar a cabo de manera simultánea e intermitente.

Sin embargo, y pese a que muchas de esas tareas han sido constantes en el tiempo, se puede describir el proceso, dividiéndolo en tareas:

- T1. Origen de la idea a desarrollar en el proyecto: indagación previa
- T2. Investigación y estudio sobre el tema a tratar: referencias bibliográficas e influencias
- T3. Desarrollo y concreción del enfoque conceptual del proyecto: estructura del proyecto, construcción teórica de las fotografías...
- T4. Búsqueda de los objetos y personas a fotografiar
- T5. Realización de las fotografías y recogida de las historias que hay detrás de ellas
- T6. Selección y orden de las fotografías que formarán parte de proyecto
- T7. Edición fotográfica: ajustes de iluminación y encuadre
- T8. Pruebas de impresión y formato de las fotografías
- T9. Ejecución de la segunda parte del proyecto –modificación de las fotografías manipulándolas manualmente mediante cortes, rotos...–
- T10. Creación de la página web donde se expondrá el proyecto
- T11. Impresión del proyecto final en formato físico
- T12. Escritura de la memoria explicativa

Asimismo, estas tareas se pueden dividir en tres grandes etapas: la fase de documentación, investigación y preproducción (E1); la fase de producción y realización del proyecto fotográfico (E2); y, por último, la fase de exposición y conclusión del proyecto de forma escrita y visual (E3). Como se puede comprobar en el cronograma que adjunto a continuación, las etapas 1 y 3 abarcan la mayor parte del tiempo. Antes de llevar a cabo de forma práctica el proyecto, traté de definir al máximo lo que quería plasmar, cuestión por la que la E1 sería la fase más larga y transversal del proyecto. Además, estas tres etapas han estado siempre en conexión, influyendo las unas sobre las otras de forma constante; cuestión que creía necesaria para que el proyecto mantuviera su coherencia. Debido a lo anteriormente expuesto, la fase práctica (E2) sería la más corta del proyecto –E2 abarca todo abril y las tres primeras semanas de mayo; en comparación con E1, que abarca desde principios de noviembre a mediados de mayo; y con E3, que abarca desde diciembre hasta junio–. Aun así, y debido a algunos inconvenientes, la E2 se alargó más de lo esperado. En principio, toda esta fase estaba contemplada para llevarse a cabo durante el mes de abril y la primera semana de mayo; sin embargo, debido a que algunas citas con los modelos fotográficos que por diversos motivos acabaron por cancelarse o por posponerse, y a que algunas fotografías tuvieron que repetirse por factores como la luz exterior. Tuve que hacer un reajuste de

los tiempos que, a priori, habían sido designados para la realización de otras tareas; aunque no supuso mayor problema al haber previsto con anterioridad que este tipo de inconvenientes podrían manifestarse.

		Tiempo (meses/semanas)																													
		2017																2018													
Meses		Noviembre				Diciembre				Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio	
Semanas		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2
E1	T1																														
E1	T2																														
E1	T3																														
E1	T4																														
E2	T5																														
E2	T6																														
E2	T7																														
E2	T8																														
E2	T9																														
E3	T10																														
E3	T11																														
E3	T12																														

6. CONCLUSIONES

Duelo es un relato de pequeñas historias que se intercalan entre sí para converger en una sola, mucho mayor, que recoge a todas ellas de forma heterogénea. Historias gestadas al calor de la intimidad de cada una de las personas que están tras ellas; y que, en conjunto, hablan sobre una realidad colectiva. Las experiencias contadas a través de objetos rotos, cicatrices, edificios deteriorados... nos sirven para contar vivencias que dejan de ser privadas para pasar a definir lo público, nuestro contexto; generando un relato coral sin nombres propios con el que, como sociedad, podemos identificarnos.

Este proyecto tiene como objetivo reivindicar todo aquello que es comúnmente escondido, reclamando su espacio dentro de la historia como algo necesario para entender, de manera plena, lo ocurrido. *Duelo* no trata de resignificar, sino de visibilizar y naturalizar un significado que fue ocultado pero que nunca dejó de estar ahí; desde las historias más mínimas hasta aquellas más reflexivas y de mayor calado.

La realización de este trabajo me ha permitido ir más allá de lo que fotografió, al tiempo que me ha acabado por demostrar que estamos rodeados de relatos que, en contra de esa lectura superficial que a veces realizamos, buscan ser escuchados poniendo en valor todas y cada una de las aristas que conforman su totalidad. Y para ello, reivindicar lo roto, tanto lo que vemos dentro de la fotografía como lo que ocurre fuera de ella, se convierte en algo necesario para que el olvido no pueda ser utilizado, nunca, en nuestra contra. Para que construyamos siempre sobre una base sólida formada por un entendimiento de nuestro contexto lo menos sesgado posible. Evidenciar, en definitiva, todo aquello que nos cuenta la cara oculta, en sombras, de una historia contada a partir del relato que haya sido establecido, por unos pocos, como apropiado.

BIBLIOGRAFÍA

Alertan de una tendencia alarmante de partos programados sin motivos médicos (8 de enero de 2018). *Europa Press*. Recuperado de <http://www.europapress.es/catalunya/noticia-alertan-tendencia-alarmante-partos-programados-motivos-medicos-20180108124653.html>

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Ediciones Paidós

Benjamin, W. (2016). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

Deleuze, G.; Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama

Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: DeBolsillo

G. Gutiérrez, F. (1967). Características del arte de Japón. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas III* (17-21)

Gutiérrez, K. (8 de septiembre de 2015). Han derribado la casita de Deusto: adiós a 107 años de historia. *Revista Cactus*. Disponible en <https://www.revistacactus.com/han-derribado-la-casita-de-deusto-adios-a-107-anos-de-historia/>

Jorquera (2018). *Álbum de boda*. Madrid: NOPHOTO. Recuperado de <http://nophoto.org/album-de-boda>

Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*. Nº 84 (179-188)

La nueva Ley de Patrimonio Histórico incluirá la figura de 'sitio para la memoria cultural' para proteger Peironcely, 10 (17 de mayo de 2018). *Europa Press*. Recuperado de

<http://www.europapress.es/madrid/noticia-nueva-ley-patriomio-historico-incluirea-figura-sitio-memoria-cultural-protoger-peironcely-10-20180517132414.html>

Marín M. A., Rojas F. R. (2014). La deconstrucción. Un viaje estético reflexivo para comprender el arte y el diseño. *Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño. Volumen IX*

Marzal, J. (2007). *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica*. Castellón. Recuperado de <http://www.analisisfotografia.uji.es>

Montoya, R. (2018). *Visual Poems*. Madrid: R. Montoya. Recuperado de <http://rociomontoya.com/visual-poems/>

Morales, M. (13 de octubre de 2017). El inmueble que fotografió Capa en Vallecas será derribado en dos meses. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2017/10/13/madrid/1507900826_409577.html

Ono, Y. (2010). *Mended Cups*. En Illy, Art. Recuperado de <http://www.illy.com/wps/wcm/connect/en/art/illy-art-collection-mended-cups-yoko-ono>

Ordóñez, L. (2011). *Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana*. *Revista Latinoamericana de Filosofía. Volumen XXXVII (1)*

Real Academia Española (2018). Duelo. En *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=EEl28uS|EEmpUc7>

Rota, V. (2018). *Fotografía*. Madrid: Virginia Rota. Recuperado de <http://www.virginiarota.es/>

Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo