

TFG

ENSAYO FOTOGRÁFICO: EL ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO COMO PUNTO DE PARTIDA.

**Presentado por Rubén Rodríguez Sanjuán
Tutor: Bárbaro Miyares Puig**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

La obra *Yerma*, de Federico García Lorca, es el punto de partida para un ensayo fotográfico que, mediante la metodología propia de análisis de un texto dramático, propone una representación personal de imágenes alegóricas y subjetivas.

PALABRAS CLAVE: ensayo fotográfico, texto dramático, teatralidad, representación.

ABSTRACT

Federico García Lorca's piece *Yerma* is the starting point for a photographic essay which, through a dramatical text analysis methodology, proposes a personal representation of allegoric and specific images.

KEY WORDS: photographic essay, dramatical text, theatricality, representation.

AGRADECIMIENTOS

Con amor, cariño y admiración a Gisela, Silvia, Irene, Júlia, Rosario,
Amparo y Carmen.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3. EL ARCHIVO: LUGAR DE COMIENZOS Y POSIBILIDADES ...	6
3.1. OBJETO DE ARCHIVO	7
3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO RESERVA	7
4. EL LUGAR, EL MOMENTO, LOS DETALLES	8
4.1. NUEVOS SIGNIFICADOS	9
5. EL TIEMPO SUBVIERTE	10
5.1. DE LO SUBJETIVO A LA NARRACIÓN	10
5.2. LA TRANSFORMACIÓN DE LO REAL	11
5.3. TIEMPO Y DISTANCIA	11
6. REFERENTES	12
6.1. JOACHIM SCHMID	12
6.2. DARJA BAJAGIĆ	13
6.3. CHRISTIAN BOLTANSKI	13
7. EL TEXTO DRAMÁTICO	14
7.1. ALTERAR EL ARCHIVO, NARRAR YERMA	15
7.2. ANÁLISIS Y REFLEXIONES	16
7.2.1. QUERER Y DESEAR EN EL VACÍO	16
7.2.2. LA MUJER-BESTIA	17
7.2.3. PÉRDIDA DE IDENTIDAD Y TRAGEDIA	18
8. IMAGEN Y TEXTO: CONECTARSE EN LA FICCIÓN	19
8.1. YERMA A TRAVÉS DEL ARCHIVO FOTOGRAFICO	19
8.2. UNA NUEVA NARRACIÓN, UNA NUEVA IDENTIDAD	21
9. CONCLUSIONES	21
10. REFERENCIAS	33
11. ÍNDICE DE FIGURAS	34

1. INTRODUCCIÓN

Cuando contemplamos una fotografía descubrimos ante nosotros posibilidades infinitas de conocimiento. Puede que nuestro acercamiento al contenido que se nos muestra sea más o menos familiar, esté más o menos relacionado con nuestro pasado o, simplemente, haya llegado a nosotros desde lo desconocido. Lo cierto es que no podemos introducirnos en el momento exacto que se capturó aquél día, en aquél lugar y con aquellas personas. Pero sí podemos introducir nuestra imaginación y, con ella, nuestro único y propio imaginario. Podemos recontextualizar los hechos fotografiados en una imagen desde nuestra voz narrativa y proponer historias diversas sobre realidades perdidas. De hecho, lo hacemos constantemente y de manera casi inconsciente.

Ante la imposibilidad de conocer la verdad absoluta tras una fotografía, arrojamos sentido propio y creatividad hasta dotar de significado y narración a la imagen. Así, este proyecto es una propuesta reflexiva en torno a la mutabilidad de las imágenes y nuestra capacidad como individuos y espectadores para tergiversar su contenido y acercarlo a nuestro interior creativo. Una acción transformadora que llevamos a cabo junto a herramientas imprescindibles como el tiempo y, de manera más específica, la palabra escrita. Dos conceptos que encuentran espacio para el análisis en este trabajo.

La imagen de archivo y el texto dramático convergen para dar lugar a un ensayo fotográfico que acoge imágenes alegóricas representativas y busca dialogar acerca de los conceptos que son objeto de estudio. Para ello es necesario disertar algunos rasgos esenciales del material de archivo y, sobre todo, llevar a cabo un análisis del texto dramático para extraer de manera subjetiva las claves características y simbólicas. En definitiva, un proceso creativo donde palabras como observación, tanteo, identidad y narración definen las diferentes fases de estudio y creación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general de este proyecto es el desarrollo de un ensayo fotográfico cuyo punto de partida es el análisis del texto dramático de *Yerma*¹, de Federico García Lorca, y en el que la imagen de archivo familiar entra a formar parte tanto del proceso creativo como de la representación final.

Los objetivos específicos son dos: el primero, el análisis del texto dramático, y el segundo, la producción sucesiva de fotografías a partir del mate-

¹ García Lorca, Federico. *Yerma*, Madrid: Alianza Editorial, 2013.

rial encontrado y de su análisis histórico y crítico. Aquí, la imagen de archivo es una consecuencia del desarrollo creativo que encuentra una relación armónica con el texto dramático y determina la apreciación crítica, estética e ideológica de la obra. A su vez, constituye una herramienta importante para delimitar el carácter y el gesto artístico del proyecto.

La metodología empleada para la realización de este trabajo pone su acento en un conjunto de fuentes cuyo caso de estudio coincide con el tema que se aborda. La lectura de estas referencias da lugar a una fase teórica que incluye la síntesis de ideas como elemento fundamental en el proceso metodológico.

El análisis del texto dramático funciona como modelo de trabajo del que deriva la producción artística; se extraen claves simbólicas para la realización posterior de fotografías, se busca una relación de consonancia con las imágenes de archivo y se lleva a cabo una clasificación del material que constituye la base visual del proyecto. Así, se desarrollan composiciones con cada elemento hasta encontrar una representación cuya lectura se acerque a la idea que se busca comunicar.

3. EL ARCHIVO: LUGAR DE COMIENZOS Y POSIBILIDADES

Archivar es guardar, almacenar, arrinconar o coleccionar. La acción de archivar implica todas estas acepciones en conjunto o por separado. Se puede archivar guardando o simplemente arrinconando. Coleccionar también es una opción que, además, conlleva una organización más metódica. Se puede almacenar indiscriminadamente o elaborar un dispositivo que regule la acumulación de elementos. Todo esto es archivar y todo esto puede ser archivo.

El hecho de guardar, almacenar, coleccionar o clasificar conduce al paso del tiempo y conlleva una preocupación no necesariamente categórica por conservar. El archivo presupone el tiempo en sus fundamentos porque se construye, evoluciona o transforma en relación a él. Junto al tiempo, dos de los principios básicos en cualquier archivo son la memoria y la preservación del recuerdo. Muchas veces, se elabora un archivo como apoyo tangible para combatir el paso del tiempo y su poder por desfigurar la memoria y los recuerdos que contiene. La narración de un suceso transmuta y se pone en peligro con el tiempo. Pero el tiempo también arrastra consigo todo aquél capaz de corroborar las palabras o las imágenes archivadas.

En la superficie de un archivo terminan saliendo a flote palabras sin dueño

e imágenes sin referentes. Objetos corpóreos que concentran una realidad material pero el resto es subjetivo. Cuando la memoria y el recuerdo se disuelven en el tiempo todo cuanto queda es susceptible de ser interpretado y reinterpretado. Todo aquello que de algún modo es acumulado, almacenado o clasificado, encuentra en el archivo un medio para imaginar nuevas y posibles lecturas. Narrar un objeto de archivo jamás vuelve a ser lo mismo.

3.1. OBJETO DE ARCHIVO

Si reflexiono acerca de la palabra archivo imagino en todo momento un lugar. En mi mente, el archivo es concebido y contemplado desde su dimensión espacial. Esta característica no es azarosa, puede verse reflejada en la propia etimología de la palabra. Tal y como Ernst Van Alphen explica en su libro *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios, Arkhé*, del griego, se divide en orden y comienzo². Orden como mandato dentro de un contexto legislativo. *Comienzo* como el principio de algo asociado a un lugar donde acontecen una serie de hechos que, además, participen de la historia desde el registro y el testimonio. Lo mismo ocurre con las palabras latinas *archivum* o *archium*. Aquí la relación semántica con los conceptos de casa, domicilio o residencia aumenta. El archivo es un lugar donde residen elementos que registran hechos históricos.

Cada suceso se introduce en el archivo por medio de un documento que declara su contenido a través de la escritura. El archivo, por otra parte, es también el propio material que lo conforma. El documento se inscribe en él y lo articula pero es, además, archivo en sí mismo. Lo mismo ocurre con la fotografía. Las imágenes, en su aspecto material y tangible, no solo proporcionan un testimonio visual de algo acontecido sino que, además, adquieren la connotación de objeto y, por tanto, “objeto de ordenación *archivística*”³.

3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO RESERVA

El problema de dar veracidad a una fotografía que ha de ser incluida en un archivo, consiste en que las imágenes jamás pueden aportar una información clara y objetiva en relación a un hecho. Es decir, el significado original de una situación fotografiada se puede tergiversar a favor o en contra de lo que alguien se proponga. De igual manera, el poder de sugestión implícito cuando se narra una imagen puede alterar su percepción de muchas maneras.

² Van Alphen, Ernst. *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p. 53.

³ Van Alphen, Ernst. *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p. 28.

En ese sentido, el documento escrito como registro y testimonio de situaciones y acontecimientos históricos posee un mayor estatus de credibilidad frente a la fotografía dentro del archivo. La fotografía adquiere una función que me parece más atractiva si pienso en términos de creatividad e imaginación porque, a diferencia de los documentos escritos, la imagen no arrastra el peso de exponer una verdad total. La fotografía no llega a ser un registro sincero, más bien cumple una función de *reserva*. Así explica Ernst Van Alphen esta particularidad:

El estatus *archivístico* del documento es el desempeño y el registro de su acto. Las fotografías, por el contrario, no poseen el estatus de un acto en ese sentido: se las considera más pasivas —más que registrar, *reservan*—. Es este estatus de la fotografía como pasiva y como reserva lo que planteaba un problema para el archivo y para la clasificación y reglamentación *archivística*. La fotografía es inherentemente inestable. Perturba los fundamentos de la clasificación *archivística*. En contraste con otro tipo de documentos, las fotografías nunca son solamente registros establecidos del pasado; una vez separadas de sus referentes siempre pueden leerse de manera distinta.

Una fotografía captura “un lugar, un momento y unos detalles” (Van Alphen, 2018) y los guarda en su impronta física o digital. Lo siguiente que puede hacer es ofrecer su contenido al imaginario de cualquier individuo que se atreva a no solo pensar en la imagen sino también a narrarla.

Ernst Van Alphen apunta en su libro que el archivo es *un lugar de comienzos*⁴. A mi me gustaría añadir también la palabra *posibilidades*, en plural. El archivo como lugar de comienzos y posibilidades. Y la fotografía como acicate para la imaginación.

4. EL LUGAR, EL MOMENTO, LOS DETALLES

Contemplo a mi abuela con dieciséis años en una fotografía fechada en 1955. Me sorprende a mí mismo mientras examino detalladamente *el lugar, el momento y los detalles*. Sin apenas darme cuenta, empiezo a narrar acerca de lo que analizo. Ella va vestida con un atuendo típico en las festividades de nuestro pueblo. A su izquierda está su hermana, más pequeña que ella. Sostiene una cesta de flores blancas y se la ve sonriente. Mi abuela, en cambio, muestra una expresión diferente. No sonríe del todo y mantiene un

⁴ Van Alphen, Ernst. Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p. 53.



Fig. 1 Fotografía de archivo familiar #1 (detalle)

gesto que me hace pensar en ella como una adolescente tímida, reservada e inocente. Observar su rostro y divagar acerca de lo que me comunica me invita a construir toda una narración en torno a su psicología. Y pienso que esto es posible, en parte, porque aquello que conozco de manera fija sobre mi abuela no se encuentra en la imagen que observo. Porque sí, ésa es mi abuela. Con dieciséis años. Pero no tengo conocimiento alguno de ella con esa edad. Sé quién es mi abuela de ochenta años pero desconozco quién ha sido años atrás. Esa muchacha joven con atuendo folclórico es un lienzo en blanco sobre el que trazar una historia.

4.1. NUEVOS SIGNIFICADOS

Cuando reviso las imágenes de archivo de mi abuela tengo la sensación de estar navegando por un mar de historias que, de algún modo, se conectan ante mí a través de la fotografía. Ése punto de conexión, ése elemento que invita en mi mente a narrar un hecho es mi abuela. En el archivo de imágenes antiguas que ella *almacena* (o más bien *acumula*) sin demasiado orden dentro de una bolsa de plástico, se la puede ver en diferentes etapas de su vida. Existen algunas fotografías que me causan especial emoción y casi siempre son las que corresponden a su infancia o adolescencia.

La percepción que tengo de mi abuela ha sido siempre *una*. Quizás porque la he conocido desde un primer momento con bastantes años encima y una personalidad curtida por una serie de circunstancias que desconocía. Ése fragmento de vacío enigmático en la vida de mi abuela produce que cada vez que observo una fotografía suya con catorce o quince años mi mente busque discernir cada uno de los detalles que encierra la imagen y, en especial, su expresión. De repente encuentro incontables identidades en torno a alguien de quien únicamente conozco un parcela de personalidad.

De esta manera, partir desde el desconocimiento de lo fotografiado posibilita la asignación de nuevos significados. La imaginación, en este caso, contribuye a dotar la imagen de un nueva narrativa. Una fotografía de archivo familiar puede narrarse desde la *subjetivación* de sus elementos. Es, por tanto, material susceptible de crear nuevos discursos mediante la separación de su naturaleza inicial. El responsable de esta separación es el tiempo. El tiempo contribuye a borrar el peso de la significación asociada a la imagen y hace posible su transmutación mediante la emancipación de su concepto original.

5. EL TIEMPO SUBVIERTE

Así pues, dos conceptos importantes a tener en cuenta son el *tiempo* y

el *contexto archivístico*⁵. El tiempo tiene el poder de borrar la percepción de algo cuya significación se supone inamovible. En cambio, si no hay un contexto mediante el que situar y organizar un hecho en el tiempo, la información se puede deformar con mayor facilidad.

Por ejemplo, de las fotografías de mi abuela identifico que son suyas y es ella quien aparece en las imágenes porque mi abuela es el referente. Es decir, ella es el elemento principal que me ayuda a identificar un momento y una situación en concreto. Al mismo tiempo, la existencia de un *contexto archivístico* específico sirve para asumir una realidad predeterminada por los detalles que ofrecen las diferentes fotografías. En este caso, el *contexto archivístico* es el familiar.

5.1. DE LO SUBJETIVO A LA NARRACIÓN

Sé que mi abuela es quien es en esta o aquella fotografía porque sus imágenes están situadas en el marco de una organización de archivo familiar que hace posible elaborar presunciones acerca de una realidad pasada. De igual modo, puedo llegar a suponer ciertos rostros y algunas relaciones de proximidad entre personas que interactúan dentro de una misma imagen. Se trata, por tanto, de una convención *archivística* cuya identificación con la realidad de un momento depende de su organización y almacenamiento actuales.

Cuando esta organización se altera, *el lugar, el momento y los detalles* de una fotografía se sacan de contexto y se produce una separación entre imagen y referente. Si, en mi caso, elimino la categoría de *familiar* al archivo que observo no tengo por qué reconocer a mi abuela en esa muchacha de dieciséis años. Se abren ante mí nuevas posibles lecturas en torno a los elementos que se muestran en cada fotografía. Por ello, liberar la imagen de su referente es necesario para encontrar un punto de partida *vacío* sobre el que empezar a narrar. Vacío no en el sentido de hallar una falta de información o espacios sin completar. Me refiero a contemplar la imagen y aquello que entaña desde el desconocimiento y aprovecharlo como posibilidad para trastocar lo preestablecido y elaborar una narración personal y alternativa de los hechos.

⁵ Ernst Van Alphen propone la expresión <<contexto archivístico>> para exponer la diversidad de categorías que pueden inscribirse en un archivo. Así, pueden existir multiplicidad de contextos archivísticos en relación a según qué criterios de ordenación se han utilizado. Véase en *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p. 30.

5.2. LA TRANSFORMACIÓN DE LO REAL

Esta idea de la imagen como herramienta transformadora de lo real se apoya en una línea de pensamiento propia del siglo XX que rechaza un carácter imparcial de la realidad que encierra una fotografía. Philip Dubois lo explica en su obra *El acto fotográfico*, la imagen fotográfica no es un espejo neutro (de la realidad) sino, más bien, *un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real*⁶.

Éste es el aspecto que me interesa de la imagen fotográfica y, en especial, de la fotografía de archivo. El referente que contiene una fotografía, sea o no conocido, posee un mayor grado de semejanza con la realidad. Por ello, aquél que observa una imagen se ve incitado a buscar en ella un contrapunto que conecte inmediatamente con lo real. En palabras de Walter Benjamin, *lo real quema el carácter de imagen*⁷. Sin embargo, opino que el peso de la realidad contenida en la imagen fotográfica provoca que el espectador busque desentrañar la situación fotografiada y centre su atención en lo que encierran los objetos, las expresiones de las personas o los lugares que las acogen. Buscando nexos con la realidad el espectador divaga en torno a la imagen que contempla y, sin apenas darse cuenta, comienza a narrarla.

5.3. TIEMPO Y DISTANCIA

Separar imagen y referente sería imposible sin el distanciamiento temporal. Es decir, de no ser por la capacidad del tiempo para arrastrar el peso del significado en las imágenes no se podría llegar a la emancipación de su referente. Esta liberación es importante para crear un nuevo imaginario en relación a la imagen que se contempla. Y del mismo modo, resulta conveniente tomar distancia con aquello que se observa para abrirse a nuevas interpretaciones. Solo el tiempo es capaz de aportar las herramientas necesarias para cambiar la perspectiva en torno a una fotografía y todo cuanto encierra.

El tiempo, con su progresiva acción transformadora, nos ofrece la posibilidad de subvertir el contenido de una imagen a través de una nueva ficción propia. El tiempo, la distancia y la propia imagen modifican la realidad que comprenden y, de igual modo, son instrumentos de los que el espectador se sirve para transformar su *verdad*.

6 Dubois, Phillip. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.

7 Benjamin, Walter. *Petite histoire de la photographie*, art. cit. (véase nota 10), pp. 60-61.

6. REFERENTES

Los siguientes artistas tienen en común el hecho de utilizar imágenes pre-existentes en su obra. El material con el que construyen sus propuestas siempre es susceptible de conformar un archivo. Además, sus diferentes planteamientos comparten la ausencia de un referente determinado. Con todo, elaboran un discurso que toma la fotografía de archivo desde lo externo para comunicar o transmitir denuncias e ideas profundas.

6.1. JOACHIM SCHMID

Joachim Schmid construye su obra a partir de series fotográficas que son, en realidad, el elemento principal de un estudio o una búsqueda. Piezas de fotografías olvidadas o abandonadas cuyo referente se encuentra completamente exento del contenido que presentan. El artista alemán establece vínculos entre estas imágenes sin dueño cuyo contexto es el entorno cotidiano.

A través de una reestructuración formal del material fotográfico encontrado, Schmid subvierte el contenido de las diferentes imágenes desechadas de contextos completamente desconocidos. Mediante la manipulación explícita de los elementos obtiene una representación final cuyo carácter narrativo provoca interrogantes ante la mirada del espectador.

El componente narrativo, en este caso, no se introduce mediante un texto cuyo contenido dramático condiciona la apreciación de las fotografías. Es el hecho de conocer previamente que sus imágenes son completamente huérfanas lo que incita a una búsqueda inmediata de rasgos dramáticos que narren aquello que se contempla.



Fig. 2 Joachim Schmid, *Archiv #103* (1999)



Fig. 3 Darja Bajagić, *Save A Child, Kill A Pedophile* (2017)



Fig. 4 Christian Boltanski, *El Caso* (1988)

Las fotografías de archivo con las que trabaja adquieren un contexto propio que se entiende dentro de la alteración o transposición de sus caracteres materiales. Un ejemplo que describe este tipo de práctica artística es su obra *Archiv*⁸ (1999). En ella, Schmid designa categorías objetivas de carácter taxonómico según el contenido de las fotografías que conforman la serie. Así, el artista entabla un discurso con el espectador y establece una clasificación (o archivo) que es, a su vez, hogar y contexto para fotografías abandonadas en busca de una voz que les dé significado.

6.2. DARJA BAJAGIĆ

El trabajo fotográfico que presenta Darja Bajagić coacciona al espectador con el tipo de contenido que muestra. En su obra *Save A Child, Kill A Pedophile* (2017) varias imágenes sacadas de contextos diferentes y sin un referente específico, se relacionan entre sí mediante un *collage* que las sitúa en una misma narración. Aquí, la alteración formal del material gráfico es de gran importancia y, del mismo modo, la ubicación de cada elemento en el plano representativo juega un papel incontestable. De ello depende la apreciación total del mensaje que Bajagić busca comunicar.

Sin embargo, existe otro elemento cuya presencia invade de carácter narrativo (y, en este caso, dramático) a las imágenes en su totalidad. Se trata del texto. Bajagić utiliza la palabra escrita en sus obras para apelar a una causa o denuncia que, de forma inmediata, genera una lectura determinada de su trabajo. En el caso de *Save A Child, Kill A Pedophile* el propio título de la obra participa en el montaje final junto a las imágenes de archivo; las carga de significado y, por consiguiente, de narración.

God Bless Innocence (2017) o *Leave The Children Alone Now* (2017) son piezas en las que el recurso textual interpela al espectador con la misma intención. El título de cada obra cumple con su función enunciativa y, al mismo tiempo, constituye un impulso narrativo en la significación de cada imagen. En un nivel más amplio, la artista yugoslava toma el texto como elemento categórico en su publicación *Nobody Knows I'm Funny*⁹ (2016), otro ejemplo de cómo las palabras pueden seccionar la imagen y condicionar la trascendencia de su carácter.

6.3. CHRISTIAN BOLTANSKI

Christian Boltanski cuenta en una entrevista de 1990: “Hace pocos años tuve la idea de que el artista es alguien que sostiene un espejo y todo el

8 MacDonald, Gordon; S. Weber, John. Joachim Schmidt Photoworks 1982 - 2007, New York: Photoworks, Tang, Steidl, 2007.

9 Bajagić, Darja. *Nobody Knows I'm Funny*, Londres: Darja Bajagić (autoedición), 2016.

mundo que se mira en él se reconoce, pero cada uno ve una imagen diferente. Quien sostiene el espejo ya no existe¹⁰.” Esta reflexión sitúa el trabajo de Boltanski en un plano creativo donde el individuo desdibuja tanto al autor como al referente para narrar de manera personal el contenido de aquello que contempla. El tiempo y su paso inexorable son el elemento principal, pero también tiene importancia la voz del espectador que observa y le otorga a la obra un significado propio.

Su trabajo es una constante práctica reflexiva en torno al tiempo y su capacidad por influir en la realidad del individuo. Muchas de sus obras comparten la esencia de querer evidenciar una transformación inapelable de la existencia de alguien o algo. Así, Boltanski toma la fotografía de archivo como herramienta subjetiva con la que evocar el pasado y reconstruir una realidad perdida. Es decir, volver a narrar unos hechos cuyo origen ha sido traspasado y retorcido por el tiempo.

Su obra propone una redefinición del tiempo y, de esta manera, una reconstrucción de la memoria. Redefinir y reconstruir para releer (volver a narrar) los hechos de una realidad pasada. Estos factores determinan el uso del material de archivo en su trabajo, siempre en continuo diálogo con el espacio que lo acoge. De esta manera, Boltanski genera connotaciones de significado profundo a través de la imagen de archivo y su emplazamiento formal y espacial.

En su instalación *El Caso* (1988), el artista selecciona una serie de fotografías de archivo que pertenecen a la publicación española de sucesos “El Caso”. La mirada del espectador se encuentra con un interrogante al no saber si el rostro que observa pertenece al de una víctima o al de un asesino, pues las imágenes expuestas solo informan de su contexto pero no de su referente. Boltanski cuenta historias desde el anonimato de sus protagonistas y se sirve del tiempo como aliado para narrar desde la alteración de significados.

7. EL TEXTO DRAMÁTICO

El archivo fotográfico familiar que posee mi abuela es una fuente inagotable de historias. Toda la información contenida en él está confinada en el marco de la imagen, *reservada* (Van Alphen, 2018). Después de observarlas detenidamente durante mucho tiempo y a lo largo de algunos días, empiezo a situarlas en el espacio y cobran un valor narrativo independiente. Las orde-

¹⁰ Boltanski, Christian: “Christian Boltanski An Interview with Georgia Marsh”, en *Reconstitution* Christian Boltanski. The Whitechapel Art Gallery, Londres 1990, p. 17.



Fig. 5 Fotografía de archivo familiar #2



Fig. 6 Fotografía de archivo familiar #3

no y las reordeno. Las contemplo y *las pienso*. Me pregunto quién será éste o aquél, qué hacen con ésta o aquella. No conozco nada de lo que encierran verdaderamente. Ni siquiera a mi abuela. Pienso que, una vez más, ésa verdad absoluta es simplemente una suposición. La realidad de un momento comenzó a transformarse en el mismo instante en que se obtuvo el disparador.

Ésa realidad jamás pudo ser completamente aprehendida por la cámara. Tan solo *reservada*. Siento que mi imaginación se encuentra en un lugar privilegiado al contemplar todo este material de archivo. Tengo ante mi innumerables momentos *reservados* para reinterpretarlos y llevarlos a otros lugares, con infinitas posibilidades de narración.

Pienso que la imagen es, por tanto, libre y bastante permeable. Una fotografía cuya verdad se desconoce es capaz de absorber el poder descriptivo y narrativo de las palabras. Esta adaptabilidad de significado que acontece entre la imagen y el texto me hace pensar en la posibilidad de arrojar a éstas fotografías de archivo el peso dramático de un texto preexistente. Un texto escrito, una historia, que pueda comunicarse con el apoyo de *un momento*, *un lugar* y *unos detalles* previamente *reservados* y extraídos de una realidad efímera.

7.1. ALTERAR EL ARCHIVO, NARRAR YERMA

En el archivo fotográfico de mi abuela predomina, como puede ser lógico, la figura de una mujer. Y, a su alrededor, personas concretas que aparecen y desaparecen a lo largo de los años. Otras, en cambio, permanecen casi siempre. Hay muchas imágenes de carácter rural, tradicional y costumbrista. Contemplo escenas de maternidad, casamiento, hogar. También hay lugar para la inocencia, el llanto y la tristeza. Todas bajo el manto de una misma época y algunas con tintes emocionales diversos. Me pregunto qué ocurre al situar todo este material visual en un mismo contexto junto a una serie de escritos que relaten detalles de una historia creada. Imagino hasta qué punto puede alterarse la percepción de un elemento tan cercano a la realidad (y a la vez tan lejano) como es una fotografía a través de una relación directa con la palabra escrita.

Una vez más, observo las palabras que evocan las imágenes. Todas parecen encajar en un mismo hilo narrativo que me lleva a hablar de una mujer. Una mujer que conoce a un hombre que, más tarde, se convierte en su marido. Y ambos habitan un lugar rural donde no existen demasiados medios. Aparecen personas a su alrededor. Muchas son mujeres y casi todas vienen del campo. Hay tierras y árboles en muchas de las fotografías. El espacio es agradable y sencillo. Las personas también lo parecen.



Fig. 7 Birgit Jürgenssen,
Hausfrau (Ama de casa, 1973)

De pronto, las imágenes se conectan entre sí desde mi ignorancia. Todo empieza a cobrar una incierta personalidad cargada de un sentido dramático y descriptivo. Con todos estos elementos a medio contar llega a mi mente una historia que ya existe y que parece completar el camino narrativo que toman algunas de las fotografías de mi abuela. Se trata de *Yerma*, de Federico García Lorca. Un texto dramático que habla de una mujer. Una historia donde hay hombres y mujeres; tierras, árboles y campo. Pero también hay mucho más, y encuentro posibilidades de llegar a lo profundo del relato a través del archivo fotográfico que tengo ante mí.

7.2. ANÁLISIS Y REFLEXIONES

Hablar de *Yerma* supone situar a la mujer y su condición social en un contexto histórico que exige discutir acerca del hogar y de la familia como pilares tradicionalmente *feminizados*¹¹. La casa es el lugar donde acontecen todas las desgracias de *Yerma*. Es el espacio donde se concentra todo el horror de su existencia. La vivienda constituye el límite de su libertad como mujer. Su marido, Juan, siempre intenta impedir que vaya más allá.

Por una parte, surge la imagen del ama de casa cuya función es la de cargar con el peso del hogar, algo que conlleva cuidar de la infraestructura matrimonial y, además, procurar la descendencia familiar. Al mismo tiempo, el hogar es una cárcel donde se encierra a una bestia que debe domesticarse hasta que, con docilidad, cumpla con aquello que se le ordene.

En relación a estos conceptos de *mujer* y *hogar*, encuentro oportuno mencionar la forma en que la austríaca Birgit Jürgenssen ilustró su *Hausfrau*¹² (*Ama de casa*, 1973) convertida en tigresa privada de libertad que se agarra a los barrotes de su *hogar-jaula* con el ánimo de abatirlos. *Yerma* encarna una suma de ambas perspectivas. Es una mujer obligada a estar en su casa y que responde con ira a los intentos por confinarla y someterla. Además, quiere un hijo que no puede concebir. No es una mujer *de verdad* si no puede llegar a ser madre. Por esta razón, en su mente aflora una crisis de identidad que supone verse a sí misma como una mujer incompleta. Se presenta, de esta manera, una dicotomía entorno a la mujer que responde a una serie de intereses impuestos por valores tradicionales e intransigentes.

7.2.1. Querer y desear en el vacío

<<Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y

11 Zafra, Remedios. El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital, Barcelona: Anagrama, 2017.

12 Morineau, Camille; Pesapane, Lucia. Women house, Paris: Manuella, 2017.

*no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos*¹³>> afirma Yerma con gran desesperación tras una de sus discusiones con Juan. Quiere beber agua, pero no tiene vaso ni agua. Cada vez que pide beber, obtiene una prohibición como respuesta. Mientras su sed aumenta, batalla incansablemente y se niega a resignarse. Su mundo interior se vuelve oscuro y amenazante. Sabe que en el puzzle que es su vida falta una pieza y el espacio sin ocupar que deja esa pieza le arrebató el sentido de todo. Arrastra el peso de querer y desear con demasiada fuerza algo que, al no poder ser jamás alcanzado, se vuelve en su contra hasta el punto de convertir su anhelo en locura.

Esta obsesión la conduce por extremos donde no contempla límites en su deseo por ser madre mientras siente un vacío existencial cada vez más profundo. Cuando sale de casa para buscar una solución a ese *espacio sin completar* se la condena. Sin embargo, también se le reprueba conservar ese lugar vacío. Ese *vientre seco* o esa *rosa marchita*. La sociedad le tiende una trampa cuando la critica por no ser madre y le enseña a odiarse por ello. Porque, al mismo tiempo, tampoco se le perdona perseguir sus objetivos con esperanza y vehemencia. Quizás porque no se espera que una mujer casada adopte una actitud contestataria frente a su marido y lo preestablecido en su condición femenina.

Su personalidad sufre una evolución marcada por obstáculos que se acumulan y ejercen una presión lacerante en su vida. Por momentos, no puedo evitar encontrar en esa *bestia encerrada en el cuerpo del ama de casa* de Birgit Jürgenssen una representación inequívoca de Yerma. Esta acumulación de obstáculos la ahoga al mismo tiempo que la enciende cada vez con mayor fuerza. ¿Son estos obstáculos lo que incita su lucha? Cabe preguntarse si la opresión que existe en su vida es el impulso que la lleva a reivindicarse a sí misma y a buscar una salida.

7.2.2. La mujer-bestia

El personaje de Yerma es objeto, canal y medio mediante el cual se ejemplifica un tipo de violencia social¹⁴ que no ejerce el daño físico pero actúa a través de la palabra, los juicios de valor y la opresión implícita. Sin embargo, el cuestionamiento de la mujer que se presenta en relación a la maternidad hace imposible no considerar su cuerpo como un elemento más susceptible de somatizar la herida que se inflige psicológicamente.

Yerma posee una personalidad cuya esencia sufre una deformación

13 García Lorca, Federico. Yerma, Madrid: Alianza Editorial, 2013. p. 89.

14 Íñigo Calvo, María. "Ana Mendieta". Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Hª del Arte, nº 15. UNED, 2002. pp. 405-422.

progresiva a medida que los diferentes agentes sociales interpelan sus acciones y su libertad. El cuerpo, en este caso, viene adjunto en su totalidad a la problemática que se narra en la obra. Porque hablar de una mujer que ansía ser madre conlleva dirigir la mirada tanto a la mutabilidad del cuerpo como a la ausencia de cambio físico, en este caso. Ésta mutabilidad de la que hablo es comparable al proceso mediante el cual la identidad de Yerma se deforma hasta alcanzar tintes radicales que la conducen a la tragedia. Por este motivo, encuentro necesario conectar con una representación suya que hable de cómo, en origen, la naturaleza de su personalidad, el entorno del que procede y los valores que la acompañan distan enormemente de esa *mujer-bestia* que la sociedad, poco a poco, la empuja a ser.

Las decisiones entorno a la identidad de la mujer dependen del Estado y la sociedad, del hombre y de sus juicios. Por ello, la deformación y transformación de su persona son consecuencia de su incansable protesta personal y política que responde a razones de injusticia y género. Cuando Yerma desata toda una lucha interior debido a la imposibilidad de ser madre está, al mismo tiempo, embarcándose en una expedición entorno a su condición como mujer y lo preestablecido. No solo como alguien que posee una experiencia y contexto individuales, sino también como mujer que apuesta por adoptar una actitud reaccionaria ante una serie de limitaciones demarcadas por unas normas opresoras.

7.2.3. Pérdida de identidad y tragedia

A medida que la rebelión de Yerma progresa, el conjunto social que la intimida ejerce una mayor presión; Juan se impone cada vez con mayor severidad y sus vecinas y el resto de personas del pueblo consiguen ahogarla con sus palabras, sus juicios y sus reprobaciones. Mientras, Yerma sufre y se recrea en su ira. El socavón que la sociedad provoca en su mente es irreparable y, llena de odio y frustración, Yerma acomete contra la vida de Juan.

Al terminar con la vida de su marido, se arriesga a enfrentarse a la sociedad que la juzga completamente desnuda y vulnerable. Matar a Juan supone un acto liberador para Yerma. Despojarse definitivamente de sus lastres y opresiones. Con este suceso, Yerma pone fin a su dolor y a sus prohibiciones. Este acontecimiento es el último paso en su revolución interior que, en realidad, es la de muchas otras mujeres. Sabe que al matar a Juan, la posibilidad de ser madre se pierde por completo pero dejarlo con vida la hubiese llevado a tener que resignarse. En cambio, escoge no dejar de ser quien es.

La muerte de Juan es un acto político radical que reivindica el no doblegarse al hombre y a la sociedad pero supone reafirmarse a sí mis-

ma dentro de una carácter forjado a base de tiranía y sumisión. Poco a poco, Yerma ha visto su identidad forzada a deformarse por una serie de condicionantes. Es la Yerma deforme y transformada quien pierde el control sobre su propio cuerpo y arremete con la muerte de su marido. Pero es la sociedad que ha jugado todo este tiempo con Yerma quien de verdad provoca el suceso.

8. IMAGEN Y TEXTO: CONECTARSE EN LA FICCIÓN

Las fotografías poseen un grado de acercamiento a la realidad tan potente que invitan al espectador a narrarlas casi de inmediato. La conexión entre la imagen y la mente de quien la contempla abre una puerta al relato desde la imaginación. Y el núcleo de todo es, paradójicamente, la realidad o la impresión de realidad. Un texto dramático como el de Yerma, cargado de simbología y evocaciones alegóricas, se relaciona con la persona que lo lee a través de una sensibilidad expresiva y sobrecogedora. La obra posee un temperamento general que la hace profundamente psicológica. Un carácter bastante próximo a lo que despiertan algunas de las imágenes de archivo que he seleccionado.

La imagen libre y sin referente, atravesada por el tiempo y con potencial narrativo, posee multiplicidad de connotaciones que la palabra escrita puede manipular y reinterpretar. De igual manera, desde la ignorancia del observador se perciben matices dramáticos que incitan al relato: lugares, personas, miradas; escenas cargadas con valor figurativo que buscan ser contadas desde diferentes puntos de vista. Todos estos factores hacen posible que la imagen se deje contaminar por el texto hasta alcanzar una relación de significación mutua. El texto dramático, en este caso, funciona como la voz narradora que completa ése relato implícito escondido en cada imagen. Un relato que permanece en silencio hasta que la mirada de alguien o las palabras de un texto consiguen hacerlo sonar y completan la historia (o las historias) que encierra ése momento capturado y reservado mucho tiempo atrás.

8.1. YERMA A TRAVÉS DEL ARCHIVO FOTOGRAFICO

Tras analizar el texto dramático y profundizar en algunos aspectos de carácter ideológico, pienso en cómo materializar aquellos mensajes que considero necesarios exponer. Existen detalles en Yerma cuyo carácter narrativo consigue un impacto dramático mayor y mi intención es construir una composición en el espacio que retenga la impresión de cada mensaje. El ensayo fotográfico que propongo recoge una selección de lugares, momentos y detalles de la obra y de las imágenes de archivo que poseo. La



Fig. 8 Rubén Rodríguez,
Eras otro, 2019

finalidad no es elaborar un relato visual y completo sobre la obra de Lorca, sino ofrecer una propuesta a modo de tentativa donde poder observar cómo la imagen y el texto se interrelacionan para contar unos hechos.

Conseguir ésa relación de correspondencia entre ambos elementos conlleva abordar posibles esquemas de composición que funcionan como vía expresiva para cada representación. La disposición de las imágenes de archivo seleccionadas debe tener un sentido narrativo que pueda dialogar con las palabras tomadas de la obra y situadas, también, en el plano fotográfico. El texto dramático, en este caso, juega un papel incontestable para la apreciación total de cada imagen. Las frases, los diálogos o monólogos, y algunas palabras extraídas de la obra son el motor que activa la narración en el ensayo fotográfico. Éstas palabras son un pretexto para dotar de significado e identidad a la imagen y encuentro puntos de unión entre ambos elementos que me ayudan a discriminar entre la diversidad de opciones.

Sucesivamente, sitúo en el lugar de representación algunas imágenes y partes del texto. Las diferentes composiciones quedan registradas en mi propuesta mediante una estructura narrativa donde la imagen contiene texto y más imagen. Todo el material posee una fuerza alegórica que alcanza a Yerma y alude a su historia. Observo que las composiciones que consigo pueden funcionar como puente para desviar la mirada externa hacia el interior de su propio universo referencial.

Cuando el texto interpela a la imagen, ésta es entonces capaz de contar aquello que está escrito. La perspectiva en torno a la fotografía que se contempla queda determinada por la yuxtaposición del texto dramático en el mismo cuadro representativo. Ésta correspondencia entre el texto y la imagen tiene lugar en el marco de una representación con el ánimo de narrar o, en este caso, probar a narrar unos hechos.

El emplazamiento de cada elemento escrito en mis composiciones se explica en su contundencia y significación dentro de Yerma. De igual modo, la correlación de fotografías es intencionada y depende del texto, pues los rostros, los escenarios y el resto de detalles deben acercarse a lo que comunican las palabras. Es interesante, en cualquier caso, observar el intercambio de ideas que sucede entre imagen y texto. Ambos componentes construyen un entramado subjetivo dentro de su propia ficción y muestran una lectura conjunta tomada de la historia que cuentan.

A medida que compongo en el espacio y pruebo a conectar las palabras con las fotografías, observo cómo algunos rostros adoptan una personalidad determinada. El texto de Lorca posee una energía trágica que tiñe las imágenes de sensaciones muy diversas. De pronto, las palabras <<mar-



Fig. 9 Rubén Rodríguez, *No tenemos hijos*, 2019

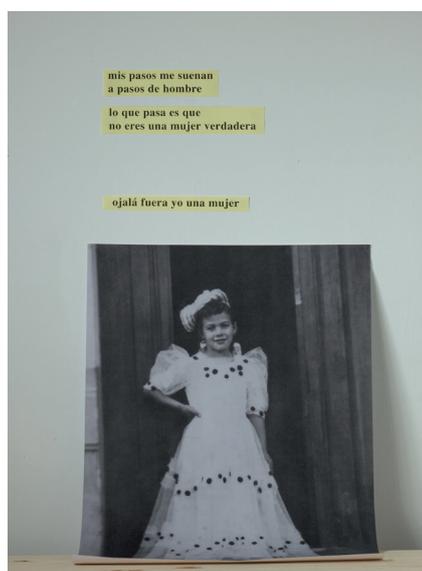


Fig. 10 Rubén Rodríguez, *Una mujer*, 2019

chita>> y <<*pinchosa*>> resuenan en la fotografía que he dispuesto junto a ellas. Resuenan en el espacio capturado, en el rostro que lo acompaña y en su gesto aparente; comienzan, de algún modo, a narrarla.

8.2. UNA NUEVA NARRACIÓN, UNA NUEVA IDENTIDAD

Si antes contemplaba a mi abuela en una fotografía y me atrevía a elaborar presunciones en torno a su psicología por su actitud, su postura y su expresión, ahora veo en ella a Yerma. La obra ha *invadido* la connotación libre de las fotografías y se ha convertido en su nuevo *contexto archivístico*, que ya no es el familiar sino el texto dramático de Federico García Lorca.

Mi ensayo fotográfico es, también, archivo en sí mismo. A partir de ésta propuesta artística construyo un lugar que acoge imágenes sin referente para *recontextualizarlas* a partir del texto de Yerma. De este modo, se subvierte el contenido fotográfico y como consecuencia, la identidad de las imágenes se adapta a la historia que cuentan las palabras. La obra de Lorca se convierte en trama y entorno del conjunto de fotografías, es decir, en su nuevo *contexto archivístico*. Un contexto propio reconocible dentro de la ficción de los hechos que se narran.

Junto a mi ensayo fotográfico aparece un nuevo archivo que no responde a una organización establecida y categórica en los márgenes comunes de su naturaleza. Constituye, en cambio, un lugar (u hogar) para el intento, la prueba, el tanteo o el experimento¹⁵. Éste marco *archivístico* ficticio resulta necesario para poder manipular la imagen desde su autonomía y construir una estructura narrativa e imaginaria.

Lo cierto es que una fotografía (en este caso, la fotografía de archivo) apela a la realidad de forma inmediata pero, sin embargo, no garantiza en absoluto que su contenido se sostenga en la verdad. La fotografía se acerca a la ficción porque persuade con su envoltorio de realidad y avanza en un continuo camino narrativo que depende de quién o qué la cuente. Por este motivo, la imagen es un contenedor infinito de identidades siempre susceptibles de mutar hasta alcanzar ideas e hipótesis relacionadas o por contar.

9. CONCLUSIONES

Tras una exploración teórica entorno a la fotografía de archivo y una re-

15 Blanco, Sergio. La autoficción: una ingeniería del yo [en línea]. 12 marzo 2016. [Consulta: 13 octubre 2018] Disponible en: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>

flexión analítica del texto dramático (en este caso, *Yerma* de Federico García Lorca), siento un mayor acercamiento entre la palabra escrita y la imagen fotográfica. Encuentro que ambas funcionan como agentes comunicativos que se entrelazan y ofrecen la posibilidad de contar una historia en el mismo marco representativo. Esta posibilidad de narración es el elemento central en mi ensayo fotográfico; ante todo, una tentativa por relatar de manera gráfica una historia cuya elección es un impulso personal y creativo.

Existe en el proceso creativo un margen de libertad que permite la afluencia de ideas distintas y es enriquecedor observarlas entrar, salir, crecer y desarrollarse. Este ha sido el caso del material de archivo y, en definitiva, el motivo de su relación con las síntesis extraídas de la obra que se aborda en el trabajo. Las fotografías del material de archivo seleccionado son cuerpos persuasivos para la mirada del espectador, elementos de una carga visual profunda que funcionan como apoyo narrativo para el texto situado en el mismo espacio.

De igual modo, las palabras ayudan en la percepción dramática de la imagen protagonista en cada composición. El resultado es un modelo de trabajo donde las ideas aprehendidas mediante el análisis del texto dramático son fundamentales para la apreciación total del material encontrado con el que, más tarde, se elabora la propuesta artística de este proyecto. Una serie de piezas fotográficas que representan un motivo trágico en la historia de *Yerma*; una construcción gráfica donde imagen y texto se proponen narrar un mensaje desde las posibilidades de ficción que ofrecen las fotografías de archivo y el texto dramático.

Sin embargo, considero oportuno anotar que un proyecto cuya información visual determina la apreciación específica de aquél que observa, puede impedir que la mirada externa profundice y sea capaz de generar un acercamiento más propio y personal en relación a los elementos que se presentan. Pienso que, no obstante, pueden haber múltiples vías de creación en un proyecto que narra una historia a partir de elementos encontrados y palabras preexistentes. El único límite está en la imaginación de cada persona que contempla una imagen o lee un texto.



Fig.11
Rubén Rodríguez,
Vivo sumisa a ti, 2019

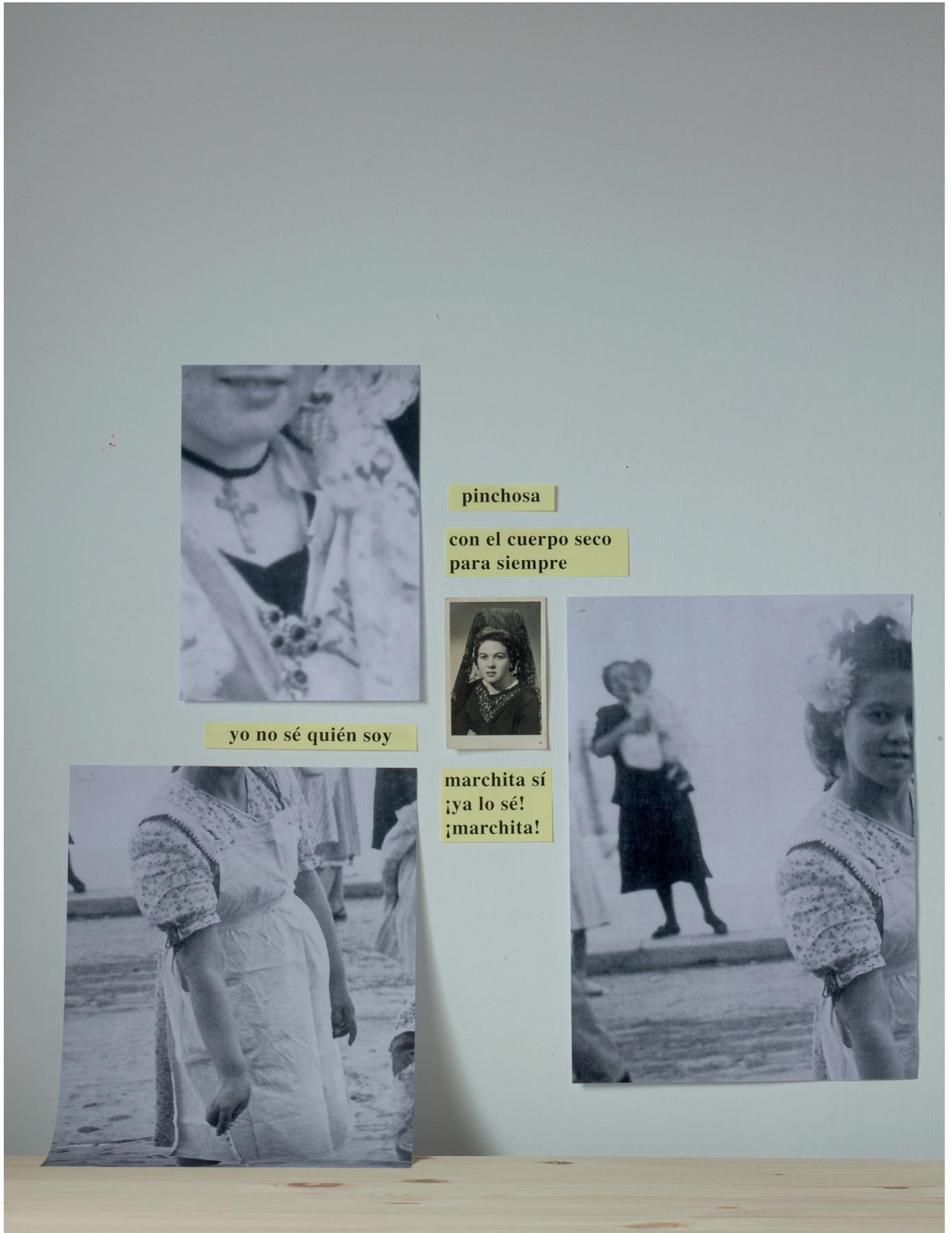


Fig.12
Rubén Rodríguez,
Yo no sé quién soy, 2019



Fig.13
Rubén Rodríguez,
Eras otro, 2019

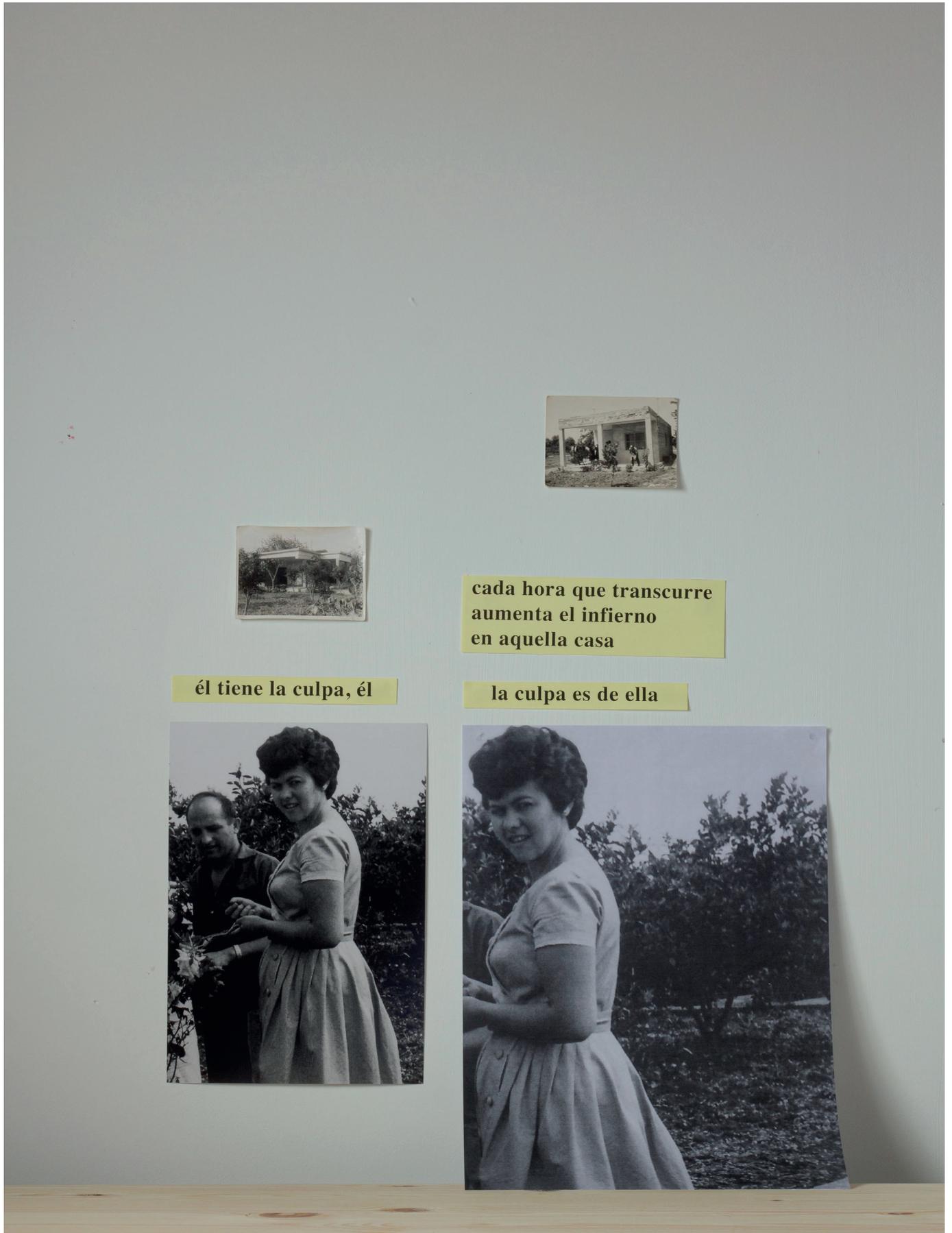


Fig.14
Rubén Rodríguez,
La culpa de ella, 2019

**muchas veces
salgo descalza al patio
para pisar la tierra
no sé por qué**



**me sube como
una oleada de fuego
por los pies
y se me quedan vacías
todas las cosas**



Fig.15
Rubén Rodríguez,
Vacías todas las cosas, 2019

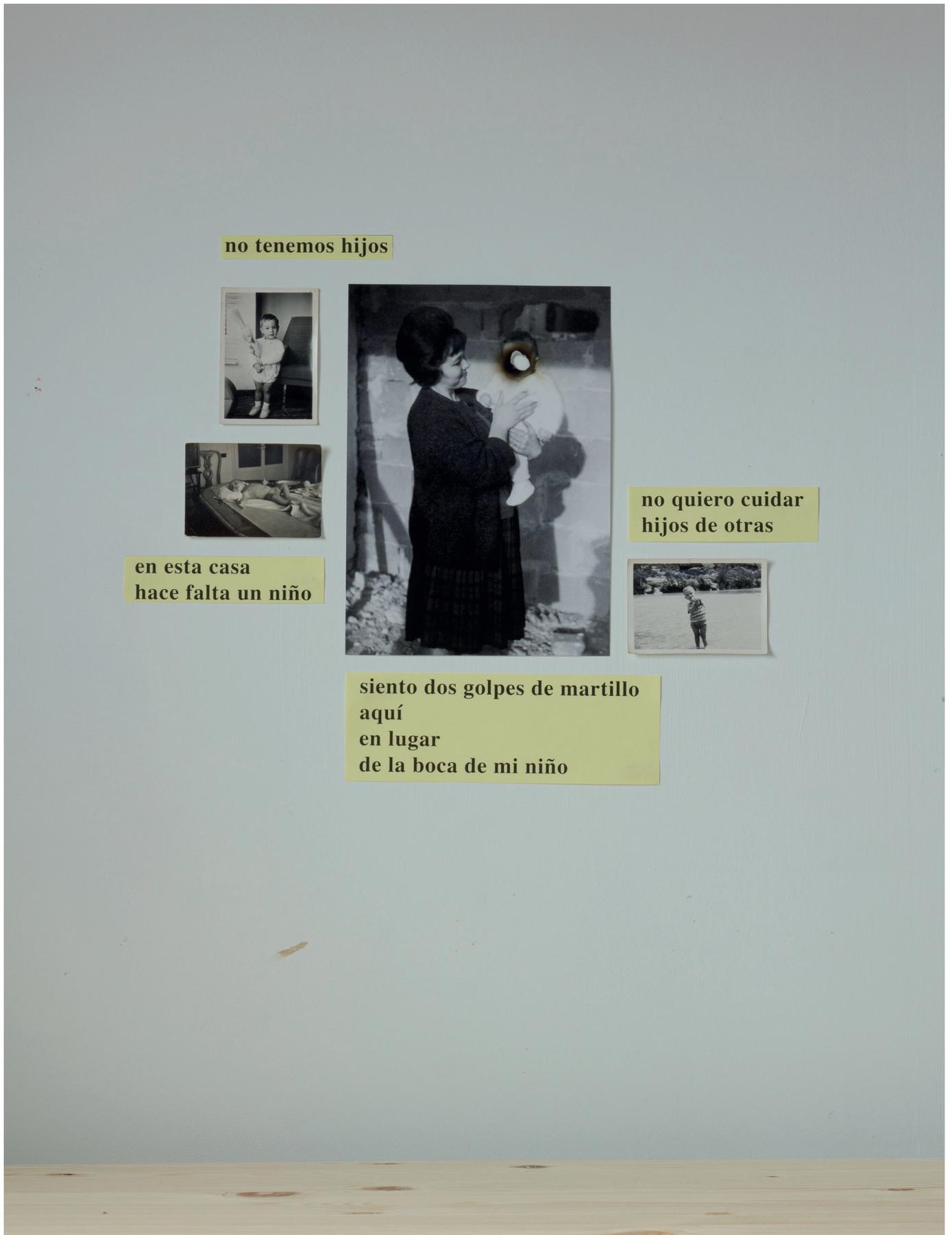


Fig.16
Rubén Rodríguez,
No tenemos hijos, 2019

tengo sed
y no tengo libertad



por qué estoy yo seca

quiero beber agua
y no hay vaso ni agua
quiero subir al monte
y no tengo pies
quiero bordar
mis enaguas
y no encuentro los hilos



Fig.17
Rubén Rodríguez,
Tengo sed, 2019

mis pasos me suenan
a pasos de hombre

lo que pasa es que
no eres una mujer verdadera

ojalá fuera yo una mujer



Fig.18
Rubén Rodríguez,
Una mujer, 2019

yo misma
he matado
a mi hijo



Fig.19
Rubén Rodríguez,
He matado a mi hijo, 2019

REFERENCIAS

Bajagić, Darja. *Nobody Knows I'm Funny*, Londres: Darja Bajagić (autoedición), 2016.

Blanco, Sergio. *La autoficción: una ingeniería del yo* [en línea]. 12 marzo 2016. [Consulta: 13 octubre 2018] Disponible en: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>

CAMUS, Mario (dir.). *La casa de Bernarda Alba* [DVD]. España, 1987.

Casper, Jim. *Celebrating photographic garbage* [en línea]. Fecha desconocida [Consulta: 22 abril 2019] Disponible en: <https://www.lensculture.com/articles/joachim-schmid-celebrating-photographic-garbage>

Corbett, Rachel. *Darja Bajagić unpacks her violent imagery* [en línea]. 5 enero 2017. [Consulta: 6 mayo 2019] Disponible en: <https://www.culturedmag.com/darja-bajagic/>

Dubois, Phillip. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona: Vicens Vives, 2014.

García Lorca, Federico. *Yerma*, Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Íñigo Calvo, María. "Ana Mendieta". Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Hª del Arte, nº 15. UNED, 2002. pp. 405-422.

MacDonald, Gordon; S. Weber, John. *Joachim Schmidt Photoworks 1982 - 2007*, New York: Photoworks, Tang, Steidl, 2007.

Marsh, Georgia. "Christian Boltanski An Interview with Georgia Marsh", en *Reconstitution Christian Boltanski*. The Whitechapel Art Gallery, Londres 1990, p. 17.

Morineau, Camille; Pesapane, Lucia. *Women house*, Paris: Manuella, 2017.

G. Cortés, José Miguel. Christian Boltanski. Compra-venta. (Exposición celebrada en Valencia, L'almodí, del 15-VII-1998 al 6-IX-1998). Valencia, L'almodí, 1998.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Christian Boltanski. El caso* [en línea]. Fecha desconocida. [Consulta: 9 mayo 2019] Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>

Van Alphen, Ernst. *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

TÁVORA, Pilar (dir.). *Yerma* [DVD]. España, 1998.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona: Anagrama, 2017.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1
Fotografía de archivo familiar #1 (detalle)
- Fig.2
Joachim Schmid, *Archiv #103* (1999)
- Fig.3
Darja Bajagić, *Save A Child, Kill A Pedophile* (2017)
- Fig.4
Christian Boltanski, *El Caso* (1988)
- Fig. 5
Fotografía de archivo familiar #2
- Fig.6
Fotografía de archivo familiar #3
- Fig.7
Birgit Jürgenssen, *Hausfrau (Ama de casa, 1973)*
- Figs.8-13
Rubén Rodríguez, *Eras otro*, 2019
- Figs.9-16
Rubén Rodríguez, *No tenemos hijos*, 2019
- Figs.10-18
Rubén Rodríguez, *Una mujer*, 2019
- Fig.11
Rubén Rodríguez, *Vivo sumisa a ti*, 2019
- Fig.12
Rubén Rodríguez, *Yo no sé quién soy*, 2019
- Fig.14
Rubén Rodríguez, *La culpa es de ella*, 2019
- Fig.15
Rubén Rodríguez, *Vacías todas las cosas*, 2019
- Fig.17
Rubén Rodríguez, *Tengo sed*, 2019
- Fig.19
Rubén Rodríguez, *He matado a mi hijo*, 2019