

**Imagen, memoria y ensayo en *Fotografías* (Chus Domínguez, 2014)**

**Image, memory and essay in *Photographs* (Chus Domínguez, 2014)**

**Norberto Mínguez Arranz**

Universidad Complutense de Madrid, España

[norberto@ucm.es](mailto:norberto@ucm.es)

**Resumen:**

*Fotografías* (Chus Domínguez, 2014) es una obra audiovisual de treinta minutos construida con fotografías y con los descartes las grabaciones de audio realizadas para *Territorio Archivo*, un proyecto que exploraba las relaciones entre el álbum fotográfico familiar, la memoria y las gentes de distintas localidades castellanas. El presente artículo propone un análisis centrado en tres aspectos: el valor documental de las imágenes y su potencial para el trabajo memorístico, la forma en que la película articula su entramado discursivo y la relevancia de los rasgos ensayísticos que definen la esencia de esta obra. La combinación de testimonios e imágenes de distintos archivos privados da luz a una memoria que vive en el presente y que participa de lo individual y de lo colectivo; *Fotografías* se sustenta en un discurso complejo que se distingue por su capacidad para el pensamiento, su tendencia hacia lo asistemático, su subjetividad, su autoconciencia textual y su carácter dialógico. Todos estos rasgos indican que para explicar la esencia discursiva de *Fotografías* y su relación con el espectador parece más productivo leerla no simplemente como documental sino más bien como ensayo audiovisual.

**Abstract:**

*Photographs* (Chus Domínguez, 2014) is a thirty-minute video made up of photographs and discarded sound clips recorded for *Territorio Archivo*, a project that explored the relationships between the family photo album, memory, and the people of different Castilian villages. This article proposes an analysis focused on three aspects: the documentary value of the images and their potential for memory work, the way in which the text articulates its discursive framework, and the relevance of the essayistic features that define the essence of this work. The combination of testimonies and photographs from different private archives gives birth to a memory that lives in the present and that is individual and collective at the same time; *Photographs* is based on a complex discourse defined by its capacity for thought, its tendency towards the unsystematic, its subjectivity, its textual self-awareness, and its dialogical character. All these features indicate that in order to explain the discursive essence of *Photographs* and how it relates to the viewer, it seems more productive to read it not simply as a documentary but rather as an audiovisual essay.

**Palabras clave:** Cine documental; fotografía; memoria colectiva; ensayos fílmicos; Chus Domínguez.

**Keywords:** Documentary; Photography; Collective Memory; Film Essays; Chus Domínguez.

## 1. Marco teórico

Este artículo analiza *Fotografías* (Chus Domínguez, 2014), una pieza audiovisual que ensambla fotografías domésticas tomadas de álbumes familiares con grabaciones de audio de los protagonistas o propietarios de esas fotografías. Nuestro punto de partida conceptual estará constituido por algunas ideas centrales provenientes de tres territorios que interseccionan en nuestro objeto de análisis: la fotografía como instrumento para la memoria; el cine compuesto íntegramente en su banda visual por imágenes fijas, en este caso fotografías domésticas; y el ensayo audiovisual como forma esencial de la obra analizada y especialmente propicia para el trabajo memorístico.

### 1.1 Fotografía y memoria

El archivo es el repositorio esencial de la memoria y el recuerdo, herramientas básicas en la construcción de la identidad personal y colectiva. Según Dávila (2017),

Entre los soportes en los que los documentos del archivo, a su vez, atrapan y fijan en el tiempo los recuerdos, la fotografía ocupa desde su invención un lugar preferente: congela el tiempo en imágenes fijas, recoge todo tipo de detalles y resulta, además, muy verosímil. Asimismo, al emplear un lenguaje accesible para todos—incluso quienes no saben leer—, la memoria inscrita en soportes fotográficos entraña un enorme potencial de comunicación, y ofrece un vasto territorio de posibilidades en lo que a nuevas lecturas e interpretaciones, revisiones, actualizaciones o meras expansiones del archivo se refiere. (pág. 13)

Por su parte, Annette Kuhn (2007) ha estudiado en profundidad la fotografía doméstica como artefacto para la memoria personal y colectiva. Para esta autora el trabajo memorístico es una práctica activa de recuerdo que cuestiona el pasado, pero también su propia reconstrucción a través de la memoria. Este proceso socava cualquier tipo de asunción sobre la transparencia o la autenticidad de lo que se recuerda, tomándolo no como una verdad, sino como un material para la interpretación y para ser interrogado sobre sus significados y posibilidades. El álbum fotográfico doméstico tiene una especial relevancia

tanto en su faceta de repositorio memorístico como en su calidad de desencadenante performativo del recuerdo grupal.

Según Khun (2007), el procedimiento para hacer un trabajo memorístico sobre una fotografía doméstica es inicialmente de carácter descriptivo y consiste en ponerse en el lugar del sujeto fotografiado para entresacar las emociones asociadas a la fotografía. A continuación, se considera dónde, cuándo, cómo, por quién y para qué fue tomada la fotografía. Después se sopesa el contexto, la tecnología utilizada, el componente estético y las posibles convenciones que la fotografía adopta.

Aunque escritas en una época todavía analógica, es conveniente no perder de vista las reflexiones de Barthes cuando afirmaba que la fotografía era una imagen sin código –incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura– por lo que no debe tomarse como una “copia” de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte. Para este autor, toda fotografía es un certificado de presencia, pero su función no es restituir el pasado.

Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa y que lo constativo de la fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación. (Barthes, 1990, pp. 154-155)

## **1.2 El cine hecho con fotografías**

Existen numerosas películas que incluyen fotografías dentro de su metraje, siendo probablemente más frecuente este fenómeno entre las de no ficción. Sin embargo, no creo que se pueda hablar de una tradición o un género de películas compuestas íntegramente por imágenes fijas. Hay por supuesto ejemplos notables, como *La jetée* (1962), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *Souvenir d'un avenir* (2002) de Chris Marker o *El rostro de Karin* (*Karins Ansikte*, 1984) de Ingmar Bergman.

En el caso que nos ocupa, el uso de la fotografía en el cine supone una traslación desde un ámbito de consumo privado a un contexto de observación diferente. Según Langford (2001), remover un álbum de una situación privada a una esfera pública no lo priva de contexto, pero sí que sustituye unas condiciones de visionado por otras. Un espacio institucional, por muy neutral que sea, nunca es neutral. Para esta autora, las imágenes se convierten en personales cuando son ubicadas en una colección privada (álbum, tablón de anuncios o carpeta digital) y se convierten en públicas si se las asigna el rol de obras de arte fotográfico (*collage*, instalación o *website*). El significado del objeto abducido se transforma, así como parte de su adaptación a un nuevo escenario (Langford, 2007).

Los medios visuales admiten prácticas culturales que se deslizan en territorios intermediales. Como indica Gómez-Isla (2019), los creadores visuales a través de la experimentación generan nuevos modos de producción mediante prácticas que permiten reflexionar críticamente sobre las fronteras, especificidades o inespecificidades discursivas que redefinen cada uno de esos medios por su peculiar movilidad lingüística. A esta idea es interesante añadir el propio concepto de institución tal y como lo recoge Fernando González (2019), es decir, disposiciones socialmente reconocidas de reglas pragmáticas de codificación y decodificación de informaciones a partir de las cuales pueden llevarse a cabo acciones, y que son comprensibles en el espacio social. Las instituciones son marcos sociales y medios o campos de gravitación que proveen de sentido. La obra puede así ser entendida como laboratorio y los autores pueden consciente o inconscientemente enfrentarse, someterse o aprovechar las limitaciones que la institución trae consigo.

El propio autor de *Fotografías* reflexiona sobre las diferencias entre el archivo y la forma cine. Según él, el archivo permite mecanismos flexibles de montaje, mientras que la forma cine se presenta como mucho más dirigida, ya que no solo determina qué documentos se ven, sino también en qué orden, qué parte de los mismos, durante cuánto tiempo y qué discurso verbal los acompaña (Domínguez, 2014).



### 1.3 El ensayo audiovisual

Cabe especular con que estas reflexiones del autor se escribieron antes de concebir *Fotografías*, es decir, antes de haber elegido la forma ensayo como modo más adecuado para hacer una película de no ficción sobre el territorio, el archivo y la memoria. El ensayo es un modo de escritura audiovisual capaz de articular una línea de pensamiento; es proclive a la subjetividad, aunque también se orienta hacia asuntos de interés social o político; escapa de las formas audiovisuales más convencionales y demanda una participación activa del espectador. No suele perder de vista la dimensión estética y a menudo tiende hacia lo documental y lo experimental (Mínguez y Manzano Espinosa, 2020). Es una forma textual modesta que se interesa por lo pequeño, por lo cotidiano, algo que se manifiesta en su tendencia hacia lo fragmentario y hacia una relación con su objeto que nunca es de dominio absoluto y que no aspira a la exhaustividad (Mínguez, 2019). El ensayo no presenta ninguna especificidad respecto a su contenido, pues es una forma atópica que a menudo toma el arte, la literatura o la vida cotidiana como punto de partida para reflexionar sobre asuntos que finalmente se nos revelan como importantes. Como señala Isleny Cruz (2021),

Para desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando y explorar con transparencia el flujo de su discurso, el ensayista fílmico aprovecha algunos de los recursos metacinematográficos existentes: autoconsciencia del proceso de producción, aparición en escena de las herramientas creativas, transtextualidad, mezcla de mundos ontológicos, narrador-comentarista, desconexión sonido-imagen, estructura interrumpida, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de contexto, obra indeterminada, abierta, no cerrada causalmente. (p. 7)

Un último rasgo destacable del film ensayo está relacionado con los conceptos de discontinuidad y yuxtaposición, que ya Adorno utilizó para caracterizar el ensayo literario. Laura Rascaroli (2017) aplica esos conceptos al cine para tratar de explicar cómo se produce el pensamiento en el ensayo audiovisual. Según esta autora, el pensamiento del film ensayo se produce en un régimen radical de disyunción en el que los elementos confrontados abren huecos en el texto. Estos

intersticios se pueden generar en la imagen, en la banda de sonido o entre la imagen y el sonido. De este modo, el pensamiento no consiste sólo en interpretar o reflexionar, sino también en experimentar o crear. Es en este punto en el que el ensayo audiovisual reclama al espectador un acto especulativo.

## **2. Objeto de estudio y metodología**

Nuestro objeto de estudio es la pieza audiovisual de Chus Domínguez titulada *Fotografías*. Esta pieza fue producida por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez con la colaboración de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia y formó parte del proyecto *Territorio Archivo*. Partiendo del álbum fotográfico familiar como síntesis de la memoria íntima, este proyecto aborda las relaciones de interdependencia entre la idea de territorio y la de archivo. El proyecto se desarrolló en un doble ámbito: por un lado, la disposición de los documentos (fotografías y audios de los conservadores domésticos) en un espacio virtual en internet ([territorioarchivo.org](http://territorioarchivo.org)) y, por otro lado, la distribución de los mismos en un espacio expositivo físico. Es destacable que en ninguno de los dos ámbitos se diseñó un montaje rígido: en la página web, las imágenes siempre son reunidas y ordenadas al azar activándose una selección aleatoria cada vez que se abre el álbum. En el caso de la exposición celebrada en las antiguas escuelas de Cerezales del Condado, se situaron sobre una gran mesa copias en papel de las fotografías en su tamaño original. Los visitantes podían acceder libremente a las fotografías, que no estaban ordenadas y, por tanto, una vez observadas eran devueltas a la mesa creando con el movimiento distintos montajes para posteriores visitantes. Como señala Chus Domínguez, “la mesa permite el encuentro de personas a su alrededor y por tanto el montaje colectivo. El encuentro es desde luego esencial en un proyecto que pretende convocar la memoria sobre el territorio” (2014).

Estamos, por tanto, ante un proyecto transmedia que tiene mucho de exploración y que se plantea bajo una clara idea de obra expandida. El propio planteamiento y factura de *Fotografías* está íntimamente conectado con los

distintos proyectos implicados en *Territorio Archivo*. Como señala Elena Oroz (2020), de su condición de obra expandida se desprenden buena parte de las decisiones estéticas adoptadas en esta pieza. Aun siendo conscientes de la estrecha relación de esta obra con *Territorio Archivo*, consideramos que *Fotografías* puede ser analizada en buena medida de manera autónoma y esa es la estrategia que fundamentalmente adoptaremos en el presente artículo, aunque sin perder de vista ese carácter expandido. *Fotografías* es una película de 30 minutos de duración construida a partir del montaje de 102 fotografías con descartes sonoros de testimonios y comentarios de las personas que protagonizan o tienen alguna relación con las imágenes mostradas.

Chus Domínguez es un creador audiovisual que trabaja en la órbita del cine de no ficción y que se ha acercado a los territorios del archivo, las artes vivas y los procesos de creación colectiva. Ha puesto en marcha el Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental y forma parte del colectivo experimental transdisciplinar *Orquestina de pigmeos*. Ejerce, además, como docente en distintas titulaciones de instituciones como la ECAM, el Museo Reina Sofía o las Universidades de Salamanca, Castilla La Mancha y Valencia. Su obra ha sido mostrada en los principales espacios y festivales nacionales e internacionales.

El objetivo del presente artículo es analizar la construcción de *Fotografías* teniendo en cuenta tanto su intermedialidad como su capacidad para la memoria y su dimensión ensayística. Para cumplir este objetivo seguiremos un procedimiento metodológico en tres fases.

En primer lugar, analizaremos el valor documental de estas imágenes partiendo de las preguntas básicas que desde el punto de vista archivístico haríamos a un documento visual: quién, qué, dónde, cuándo, por qué, para qué o para quién. La respuesta a estas preguntas considerará las imágenes en su conjunto y no de manera individualizada y nos ofrecerá una visión de las gentes, usos y costumbres de Peñaranda de Bracamonte a lo largo del tiempo. Es importante señalar que esta primera herramienta tiene una orientación cualitativa, es decir, no se trata de categorizar y cuantificar los temas retratados, sino de analizar la

capacidad de estas fotografías para preservar el pasado, y con este fin se describirá someramente qué y cómo recuerdan.

En segundo lugar, analizaremos la construcción de *Fotografías* en tanto que discurso audiovisual con el fin de desvelar su complejidad textual. Estudiaremos los distintos componentes que configuran el texto y cómo el montaje articula imágenes y diálogos creando interacciones que permiten nuevas lecturas y resignificaciones; también se estudiará la participación e interrelación de los distintos actores que intervienen en el texto a partir de los conceptos de autor implícito, espectador implícito y narrador (Casetti y Di Chio, 1994); finalmente, se analizará cómo el entramado de imágenes, voces y miradas es capaz de crear un juego espacio-temporal en el que el presente se proyecta y dialoga con el pasado.

En tercer lugar, analizaremos la presencia y efecto de una serie de rasgos que nos permitan calificar esta pieza como ensayo audiovisual, una forma especialmente adecuada para el trabajo memorístico. El hecho de que esta película sea también una reflexión sobre el álbum familiar y sobre la memoria como un ejercicio de negociación y consenso hace necesario que identifiquemos aquellos elementos ensayísticos presentes en *Fotografías* y analicemos cómo contribuyen a la articulación discursiva de la película. Se buscarán y analizarán los siguientes marcadores o categorías:

La construcción de una línea de pensamiento apoyada en la forma, que usa un lenguaje elocuente y muestra una cierta voluntad de estilo.

El carácter asistemático de un discurso no obligado por las reglas epistemológicas de la ciencia, no clausurado y abierto al error.

Experimentalidad y ruptura con las formas más convencionales del audiovisual.

La subjetividad, bien porque hay una observación desde el punto de vista autoral o porque el autor implícito delega ese punto de vista en otros sujetos textuales.

La autorreflexividad como tendencia hacia la autoconciencia y el autoanálisis, que a menudo conlleva la reflexión y representación del propio proceso de pensamiento.

La estructura dialógica mediante la integración del espectador en el dispositivo, al ser interpelado y requerido para interactuar con el texto entablando una relación intelectual y emocionalmente activa.

### **3. Análisis de *Fotografías***

Dividiremos nuestro análisis en tres apartados: un primer apartado dedicado al propio contenido de las fotografías y a su valor documental y memorístico; un segundo apartado dedicado a los aspectos discursivos de la película; y un tercer apartado para analizar las características ensayísticas de la pieza.

#### **3.1 Archivo y memoria**

Los archivos utilizados en la película son cada uno de ellos un repositorio privado que, al ser combinado con otros y expuestos conjunta y públicamente, se convierten en un acto performativo de memoria. Como primera parte de nuestro análisis, nos aproximaremos a las preguntas básicas para el estudio de cualquier documento visual: quién, qué, dónde, cuándo, por qué, para qué o para quién. En términos generales la película no ofrece datos para responder con precisión a estas preguntas en relación con cada fotografía, por lo que los espectadores solo pueden especular a partir de lo que ven y lo que oyen y ese trabajo especulativo opera no tanto a partir de lo que ofrece cada imagen de manera individualizada, sino más bien a partir de la observación del conjunto y de las tramas relacionales que surgen entre grupos de imágenes. Por tanto, en nuestro análisis la respuesta a esas preguntas será también y necesariamente especulativa y no individualizada, sino conjunta.

La mayoría de las imágenes presentadas por la película son fotografías en blanco y negro. En conjunto, registran momentos de la vida cotidiana, tanto privada como pública, en Peñaranda de Bracamonte. Los momentos registrados abarcan todo tipo de situaciones, desde acontecimientos más o menos

reseñables en la vida del pueblo hasta escenas cotidianas sin mayor trascendencia. A este respecto el director de la película hace una interesante reflexión:

Muchas de las exposiciones fotográficas desarrolladas en el entorno rural utilizan un criterio de selección de documentos basado en una mirada nostálgica/costumbrista. Este criterio suele dejar de lado fotografías que por reflejar una cotidianeidad aparentemente vulgar, anodina, parecen carecer de interés, o tenerlo únicamente para el ámbito privado en que se produjeron, pero es interesante plantear qué ocurre si compartimos esos momentos de cotidianeidad, prestando atención a fotografías que no fueron producto de decisiones estéticas y que suelen carecer de perfección técnica, fotografías que además quizás digan poco de forma aislada, pero que pueden cobrar un significado al relacionarse con otras. (Domínguez, 2014, p. 9)

No es objeto de este trabajo precisar y cuantificar la diversidad de escenas fotografiadas, pero, sin ánimo de exhaustividad y con una finalidad meramente descriptiva, se pueden identificar entre otros los siguientes temas o situaciones: trabajo (obreros, labores agrícolas, transportistas, costureras); ocio (baile, terraza, paseo, merienda campestre, bar, caza, fútbol); celebraciones (ferias, comidas, bodas, comuniones, carnaval, cabalgata); religión (iglesia, misa, procesiones, semana santa, primera comunión, Virgen, Cristo); socialización (colegio, servicio militar, fiesta); familia (padres, hijos, hermanos, niños, parejas, familias numerosas); grupos (hombres, mujeres, grupos mixtos, jóvenes, niños, adultos, novios); escenas domésticas (F1) (bañando a los niños, posados con disfraz, juguetes).

En general, los protagonistas de las fotografías no suelen ser identificados, por lo que la mirada del espectador adquiere una perspectiva más social o colectiva que individualizada. No obstante, hay alguna fotografía en la que la persona retratada es identificada. A veces, se hace mostrando el reverso de la fotografía y, en otras ocasiones, son los propios narradores los que ofrecen esta información.



F1. *Fotografías*, Chus Domínguez, 2014 © Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

La mayor parte de las fotografías están captadas en Peñaranda de Bracamonte y reflejan espacios tanto públicos como privados. Desde retratos hechos en un estudio con decorado hasta fotografías en el espacio doméstico. Los escenarios se repiten a lo largo de la película: la iglesia, el bar, el campo, el restaurante, la fuente... Uno de los escenarios más repetidos es la plaza cuya transformación permite adivinar el paso del tiempo. En ocasiones, las voces narradoras subrayan la belleza del espacio fotografiado y otras veces en su conversación intentan dilucidar la localización de la fotografía.

Las fotografías mostradas abarcan un amplio lapso temporal, desde al menos la tercera década del siglo XX hasta los años ochenta. La mayor parte de ellas no están asociadas de manera explícita a un día o un año, salvo aquellas en las que ocasionalmente se muestran fechadas en su reverso con un breve texto. Otras veces, la voz narradora aventura un año o directamente se reconoce incapaz de ubicar temporalmente la fotografía. Esto deja en manos del espectador la interpretación de los distintos indicadores visuales que puedan dar pistas sobre el momento en que fue tomada la fotografía. En ocasiones es el propio escenario urbano el que delata la época de registro. La ropa, los objetos, los peinados, los



bolsos, los automóviles o las motos son otros posibles indicadores del tiempo en que se tomó la fotografía (F2).



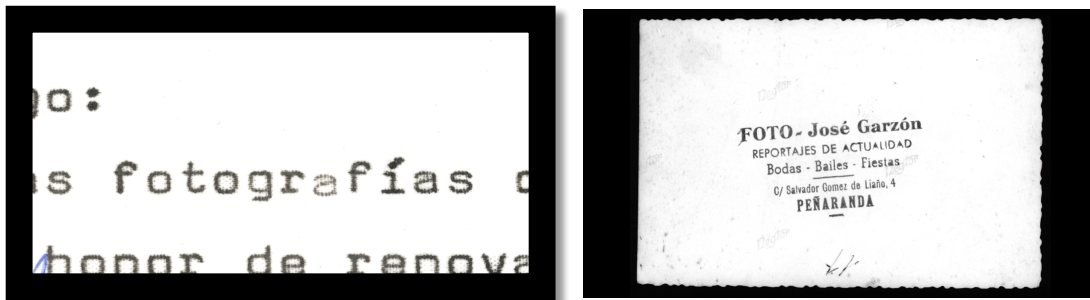
F2. *Fotografías*, Chus Domínguez, 2014 © Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

También los usos y las costumbres van indicando la pertenencia de las imágenes a una época u otra. Aquellas imágenes que van acompañadas de un texto escrito suelen encontrar también un indicador temporal en el uso del lenguaje. Otro aspecto importante relacionado con el tiempo es el contraste entre el pasado fotografiado y el presente dialogado de la filmación que crea el efecto de traer las imágenes del pasado al presente de la conversación.



F3. *Fotografías*, Chus Domínguez, 2014 © Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

El porqué o para qué de las fotografías en la mayoría de las ocasiones está implícito: la voluntad de alguien que quiso producir un registro fotográfico de un momento, de un acontecimiento, de una o varias personas. Esta voluntad a veces se revela como algo espontáneo o improvisado y en otros casos, como en las fotos de estudio, se trasluce una cierta planificación previa a la fotografía. Pocas veces queda explicitado el para qué o para quién se hizo la fotografía. Puede ser simplemente para tener un recuerdo del momento vivido o para enviar a alguien un deseo de felicidad y salud en el reverso de la fotografía. En otras ocasiones, se escribe directamente en la fotografía una dedicatoria a la persona amada, quedando identificado el fotografiado, la destinataria y la fecha, añadiendo una nueva capa textual escritural que se incorpora al texto visual (F3).



F4. *Fotografías*, Chus Domínguez, 2014 © Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

F5. *Fotografías*, Chus Domínguez, 2014 © Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Otro caso destacable es el de una fotografía que viene acompañada de un escrito que documenta el origen y destino de la imagen. Se trata de un recuerdo del día en que Juan Antonio Contreras renueva su juramento a la bandera. Alguien desde el centro de instrucción militar le envía dos fotografías y un mensaje cordial en el que se consigna el lugar y la fecha del escrito. Curiosamente, un fragmento de este mensaje con la palabra “fotografías” escrita a máquina se convierte en título y carátula de esta película (F4). En alguna otra ocasión, la fotografía es una postal cuyo reverso también es mostrado revelando el destinatario, la fecha y un sello de dos pesetas con la efigie de Franco, de manera que la fotografía nos lleva más allá del registro visual. Raramente los autores de las fotografías están identificados, salvo cuando los informantes

recuerdan quién hizo la foto o cuando en el reverso de la misma aparece el sello del estudio o fotógrafo que la realizó (F5).

### **3.2 El entramado discursivo**

A pesar de su aparente simplicidad, *Fotografías* es una pieza audiovisual compleja con diferentes capas textuales. La primera capa es la constituida por las imágenes. Cada una de ellas es un texto en sí mismo, un registro visual de personas y lugares. Algunas incluyen, como se ha indicado, una inscripción textual que aporta información sobre la fecha, las personas fotografiadas, el uso o el destinatario de la fotografía. Es necesario señalar que en ocasiones se muestran los reversos de varias fotografías sin que sepamos a qué anverso corresponden. Una segunda capa es la constituida por los diálogos, que, como se ha comentado, corresponden a fragmentos de audio descartados cuando los informantes grabaron sus descripciones y recuerdos sobre las fotografías que formaron parte de *Territorio Archivo*. Enseguida nos referiremos a los contenidos y particularidades de estos descartes. La tercera capa y seguramente la más determinante es el montaje, es decir, el procedimiento que se ha elegido para seleccionar y ordenar imágenes y sonidos. El montaje produce distintos tipos de interacción. En primer lugar, determina lo elegido y lo descartado. Por un lado, se han seleccionado una parte de las fotografías pertenecientes al proyecto *Territorio Archivo*, pero no se han seleccionado los audios que describen dichas fotografías, sino precisamente los descartes de dichos audios. El montaje ordena las fotografías generando una interacción entre ellas, de manera que, al no ser mostradas de manera individualizada, inevitablemente dialogan entre sí y el significado de cada una de ellas se proyecta y al mismo tiempo es transformado por las otras. Sin embargo, en ese montaje no parece advertirse un ordenamiento temporal o temático de las fotografías. Otra interacción no menos importante que la que se produce entre las imágenes y el audio. Aquí las expectativas no se cumplen, el diálogo no siempre aporta datos clarificadores sobre lo que se muestra, pues toma otros caminos dejando finalmente la interpretación de las imágenes en manos del espectador, que se ve compelido a completar muchos huecos. De hecho, el espectador ni siquiera

puede estar seguro de que los diálogos se refieran necesariamente a las fotos mostradas. Solo al final de la pieza aparece un rótulo que aclara este punto: “Los sonidos que integran este vídeo proceden de los descartes de las grabaciones hechas durante la realización del proyecto *Territorio Archivo* en Peñaranda de Bracamonte. En todo momento se ha mantenido la correspondencia entre los sonidos y las imágenes de referencia”.

La trama discursiva queda también definida por las figuras que intervienen en el espacio comunicativo que genera *Fotografías* en tanto que texto audiovisual. Nos referimos al autor implícito, al espectador implícito y a los narradores o informantes. El autor implícito es la figura abstracta que define la lógica del texto, es decir, la agencia responsable de su forma y disposición. Tanto la selección de elementos visuales y sonoros como su composición son atribuibles al autor implícito entendido como origen y principio organizativo del texto. El autor implícito también se manifiesta a través de la presencia de los narradores, en los que nos vamos a detener dada su importancia en este texto. Aun siendo figuras abstractas, los narradores toman forma en el texto a través de las voces de una serie de personas que son identificadas con nombre y apellidos al principio de la pieza. Los narradores no están solos, pues aparecen acompañados por otras figuras que llamaremos investigadores o recolectores, si bien estos últimos tienen de manera premeditada una mínima presencia. También es destacable que la relación entre los recolectores de la información y los narradores toma la forma de un diálogo, de un encuentro. En este diálogo se desvela buena parte del armazón textual. Hay una negociación sobre qué información debe ser consignada, en qué orden o sobre si una fotografía debe ser seleccionada o descartada. Asistimos al ritual del relato a partir del álbum familiar, ese relato en principio íntimo que la película lleva por una doble vía (combinando diferentes álbumes familiares y haciendo una película sobre ello) al territorio de lo social o de lo público. Ese ritual tiene algo de celebración compartida (café y licores incluidos), de intercambio de recuerdos e historias. Las voces tienen texturas y acentos que no pasan desapercibidos y se manifiestan sobre las imágenes mostradas: hay recuerdos muy vívidos, risas, silencios y lagunas en la memoria. A través de esta dialéctica entre lo íntimo y lo

social, entre las voces y los silencios se construye un espectador implícito sensible y capaz de captar todos estos matices.

Este conjunto de capas y figuras textuales articulan también un entramado espacio-temporal. Cada imagen arrastra consigo un escenario y un tiempo que podrá ser determinado con mayor o menor precisión. El hecho de que muchas de las fotografías no estén fechadas y que, sin embargo, podamos deducir que pertenecen a épocas distintas y distantes nos ubica en la idea de memoria de un tiempo pasado, pero también en la experiencia del transcurrir del tiempo. Las voces de los narradores corresponden a personas de edad avanzada, pero se proyectan sobre imágenes de niños o jóvenes abriendo entre imagen y sonido un abismo temporal que, sin embargo, es salvado por un relato que conecta pasado y presente. De hecho, el presente irrumpe en el registro de la conversación y en ese tiempo embalsamado que son las imágenes, por ejemplo, cuando una de los narradores ofrece una copita de aguardiente o cuando una visita inesperada llama al timbre y hay que ir a abrir la puerta. Como señala Rafael Gómez Alonso (2016), la técnica fotográfica se articula como un elemento conector de “heterocronías”: pasados que conviven con presentes, presentes que se transforman en futuro.

### **3.3 Rasgos ensayísticos**

Exponemos en este apartado cómo cristalizan en *Fotografías* las características y la lógica del ensayo. Entendemos que esta pieza es un ensayo audiovisual en primer lugar porque construye una línea de pensamiento sobre la fotografía familiar, sobre el modo en que fija y pone en movimiento la memoria, sobre la existencia de un grupo humano en un territorio, pero también sobre nuestra compleja relación con el tiempo. Esta reflexión tiende no hacia la grandilocuencia, sino hacia la humildad, pues se hace a partir de la experiencia doméstica y de la vida cotidiana compartida con los otros. Tenemos, por tanto, una reflexión que parte de la observación de lo mundano, pero que nos lleva en última instancia a asuntos trascendentes. Como nos recuerda Isabel Arquero (2020), en la etimología de la palabra ensayo encontramos una acepción hoy menos conocida, pero que ya era recogida en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, según la cual ensayar era también hacer inspección y

reconocimiento de la calidad y bondad del oro, plata y otros metales. Por tanto, lo que el ensayo prueba o examina puede también ser cosa de gran valor.

Esta propuesta de reflexión que es *Fotografías* se apoya en la forma, pues implica la utilización de un lenguaje elocuente en donde el material audiovisual revela la importancia de la expresión y una cierta voluntad de estilo. Hay en este sentido una clara opción por la simplicidad, estando casi más cerca del diaporama que de la obra cinematográfica. El estilo es rudimentario y consiste en la mostración sucesiva de las fotografías sobre un fondo negro, sin reencuadres ni movimiento, y sobre esas imágenes se han montado los comentarios y diálogos de narradores e investigadores. La forma, por tanto, es otro elemento significativo y se añade a esa voluntad de simplicidad y humildad. De hecho, la pieza ni siquiera se presenta como una creación, sino como un documento sobre otra cosa.

Otra propiedad ensayística de *Fotografías* es su carácter asistemático. A pesar de que el montaje impone una determinada sucesión de imágenes, el autor implícito no ha optado por aplicar una ordenación sistemática a las fotografías, pues no parece que se sigan criterios temáticos o temporales. Tampoco se explica si se han aplicado otros posibles criterios como, por ejemplo, un determinado orden de narradores. Esta opción replica el desorden propio de aquellos archivos familiares que simplemente acumulan fotografías en una caja y potencia la sensación generada por la heterogeneidad de un material que reúne imágenes de personas y épocas diversas. La tendencia hacia lo asistemático se ve reforzada por el hecho de que muchas de las preguntas formuladas en la grabación de audio no obtienen respuesta, mostrando así la voluntad de ofrecer un tratamiento incompleto y, por tanto, el carácter tentativo y no clausurado de la pieza. Todas estas opciones manifiestan irremediabilmente una voluntad de experimentar, de probar y ver qué pasa; en definitiva, de ensayar para adoptar planteamientos de ruptura respecto a los usos audiovisuales más convencionales sujetos a un guion cerrado.

Hay en *Fotografías* una subjetividad que se manifiesta en un doble sentido. Por un lado, la que se desprende de la lógica y las decisiones del autor implícito, que emergen en tanto que opciones formales. Podríamos decir que el autor implícito



oscila entre el uso del archivo con una vocación documental casi humanista y vagamente antropológica y lo que Víctor del Río (2021) denomina la estetización del documento, que consiste en que, al sacar los documentos de su contexto original y combinarlos con otros documentos, estos se abren a nuevos significados dependientes de cada espectador, deviniendo en un mecanismo inequívocamente estético. Por otro lado, las voces de los narradores, cuya identidad y emociones emanan y se proyectan sobre las fotografías, añaden su subjetividad a la textura de la obra, con la particularidad, como ya se ha señalado, de que el encuentro de estas subjetividades configura una construcción que finalmente reconocemos como colectiva o social.

La autorreflexividad también da forma a este trabajo en la medida en que tiene una fuerte autoconciencia de su propio proceso de construcción, algo que no sólo no se oculta, sino que es permanentemente mostrado al espectador. Esta autoconciencia se manifiesta fundamentalmente en la banda sonora, que, como ya se ha dicho, no contiene las grabaciones de las descripciones y recuerdos de los narradores, sino precisamente descartes de esas grabaciones. En estos fragmentos de audio encontramos intervenciones de los investigadores y los narradores con equivocaciones que se rectifican, comienzos de grabación que no salen bien, indicaciones para volver a empezar, consideraciones sobre la conveniencia o no de incorporar una imagen y todos aquellos diálogos o sonidos que nos hablan del encuentro para ver las fotos, pero que no tienen que ver propiamente con ellas. Todo ello deja a la vista el andamiaje que sustenta la película.

Quizás uno de los rasgos más relevantes y ensayísticos de *Fotografías* sea su carácter dialógico, pues atraviesa la película en todas sus dimensiones. La película está planteada como un conjunto de encuentros o diálogos. Para empezar, el propio director reconoce que la estrategia de acercarse a los informantes no es la entrevista, sino la conversación:

La información nos llega no como mecánica recopilación de respuestas a un test, sino a través de numerosas capas de significación presentes en el diálogo: el tono de voz, el contenido del relato, la duración del mismo, los términos utilizados o la interrupción de la conversación para atender la



marcha de una cazuela en el fuego. Todos estos elementos aportan verdad, son realidad. Y todos ellos son susceptibles de análisis. (Domínguez, 2014, pp. 7-8).

No olvidemos que se trata de un diálogo cruzado, es decir, de los investigadores con los informantes, pero cuando estos últimos actúan como narradores también se está produciendo un encuentro, un diálogo podríamos decir, entre los narradores y las imágenes de su pasado. En la conversación surgen preguntas que quedan sin responder y las propias fotografías dejan en su yuxtaposición muchos intersticios, huecos que el espectador se ve compelido a completar, reforzando un juego dialógico en el que se requiere la participación del espectador para que despliegue tanto su capacidad interpretativa como su imaginación, ambas competencias oportunas en el trabajo memorístico.

#### **4. Conclusiones**

Partiendo del valor documental de fotografías tomadas de distintos archivos familiares, la película de Chus Domínguez explora las posibilidades de ese material para convocar la memoria sobre el territorio y la gente de Peñaranda de Bracamonte. El punto de partida es, por tanto, el encuentro con unas imágenes y con quienes conservan y conocen una parte de la historia que esas imágenes pueden contar. Sin embargo, a medida que avanza, *Fotografías* nos enseña que cualquier imagen, incluso aquellas que no pertenecen a nuestro archivo o álbum familiar tienen un enorme potencial para el trabajo memorístico. El tiempo termina liberando parcialmente a las fotografías de su inicial misión de representar una realidad o identidad específicas, permitiendo que adquieran nuevos significados al combinarlas con otras imágenes y exponerlas a nuevas miradas.

El entramado discursivo de *Fotografías* presenta una complejidad de capas superpuestas. Por un lado, están las fotografías con sus registros de personas y espacios a lo que se añaden a veces inscripciones que expanden el significado de las imágenes más allá de los límites de lo representado. Por otro lado, el montaje secuencia las imágenes y sugiere interacciones que nos llevan de lo

individual a lo colectivo. Por encima de todo ello están los diálogos que también operan sobre las imágenes bien aclarando o bien generando nuevas preguntas. De ese entramado discursivo surgen las figuras de distintos actores que intervienen en el proceso comunicativo: el autor implícito al que corresponden las distintas decisiones textuales; las voces de los narradores y de los investigadores, que construyen un espacio de diálogo en el que hay preguntas, dudas, silencios y negociaciones, es decir, un espacio para el ritual de compartir con otros el álbum fotográfico personal; y, finalmente, está el espectador, del que se requiere un papel eminentemente activo para completar los huecos e intersticios que van apareciendo en el entramado. La interacción de estas figuras entre sí y con las imágenes permite un encuentro de distintas temporalidades en que pasado, presente y futuro conviven con naturalidad.

El ensayo cinematográfico no toma prestadas estructuras preestablecidas, sino que inventa para la ocasión sus propios mecanismos retóricos (Mínguez, 2012) y este es precisamente uno de los rasgos más destacables de *Fotografías*. En lugar de estructurar una composición de imágenes y comentarios que describan o iluminen dichas fotografías, ha optado por un montaje que combina esas imágenes con fragmentos de audio descartados que a menudo parecen plantear más preguntas que respuestas, reclamando así una estructura profundamente dialógica. Si asignamos a esta obra audiovisual la etiqueta de ensayo no es por una voluntad clasificatoria de género, sino porque para comprender mejor su naturaleza y su relación con el espectador parece más productivo leerla bajo un marco conceptual ensayístico en lugar de uno que sea simplemente documental.

El propio título de este ensayo audiovisual es significativo. Sugiere que lo importante es el conjunto más que cada fotografía aislada y subraya el poder evocador de las fotografías y su capacidad para generar un complejo discurso no solo sobre el pasado, el presente y el futuro, sino también para reflexionar sobre otras formas posibles de articular el relato memorístico que huyan de planteamientos meramente nostálgicos o costumbristas.

## Referencias bibliográficas

- Arquero, I. (2020). Atrapar un imposible: el ensayo audiovisual y el documental de arte en España. *Escritura e imagen*, 16, 43-55. <http://dx.doi.org/10.5209/esim.73024>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cruz-Carvajal, I. (2021). Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencias y estrategias. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 197(801), 197-801. <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801001>
- Dávila, M. (2017). Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 3, 13-26.
- Del Río, V. (2021). *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*. Cátedra.
- Domínguez, J. (2014). *Territorio Archivo: La película*. Recuperado el 7 de marzo de 2022 de [https://issuu.com/antoninoycinia/docs/territorio\\_archivo\\_la\\_película](https://issuu.com/antoninoycinia/docs/territorio_archivo_la_película)
- Gómez-Isla, J. (2019). Narrativas de ida y vuelta. Apropiaciones, influencias y contaminaciones mutuas entre pintura, fotografía y cine. *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 117-146. <https://doi.org/10.14201/fjc201919117146>
- Gómez Alonso, R. (2016). Fotografía y ruina en el siglo XIX: búsqueda y rememoración del tiempo pasado. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, 39-60. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi12.6035>
- González, F. (2019). Intermedialidad, institución y polisistemas. El cine como sistema dinámico: legitimación cultural e instituciones. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8(1), 13-18.
- Kuhn, A. (2007). Photography and cultural memory: a methodological exploration. *Visual Studies*, 22(3), 283-292. <https://doi.org/10.1080/14725860701657175>
- Langford, M. (2001). *Suspended conversations: the afterlife of memory in photographic albums*. McGill-Queen's University Press.
- Langford, M. (2007). *Scissors, paper, stone: expressions of memory in contemporary photographic art*. McGill-Queen's University Press.
- Mínguez, N. (2012). Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos. *Revista de Occidente*, 371, 63-82.
- Mínguez, N. (Ed.) (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Gedisa.
- Mínguez, N. y Manzano Espinosa, C. (2020). El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias.

*Communication & Society*, 33(3), 17-32.  
<https://doi.org/10.15581/003.33.3.17-32>

Oroz, E. (2020). Modos de recordar y proyectar. *Fotografías* (Chus Domínguez, 2014). Recuperado el 7 de marzo de 2022 de [https://varsovia.cervantes.es/imagenes/File/Cultura/CINE\\_OTROS\\_MUNDOS\\_2020/Fotografias\\_Elena\\_Oroz\\_ES.pdf](https://varsovia.cervantes.es/imagenes/File/Cultura/CINE_OTROS_MUNDOS_2020/Fotografias_Elena_Oroz_ES.pdf)

Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford University Press.