



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Villamosto, Identidad y (des)arraigo

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Ortiz Hernández, Laura

Tutor/a: Terrones Reigada, Álvaro

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

VILLAMOSTO, IDENTIDAD Y (DES)ARRAIGO es un proyecto de investigación y producción artística desarrollado en el espacio rural y cuyos objetivos son, principalmente, tres: estudio y análisis del nuevo escenario post-pandémico en los espacios (factor rural geográfico, político y de infraestructuras), el impacto de la incertidumbre pandémica y su incidencia en la demografía rural (factor social y relacional) y por último, –comprendiéndose la crisis climática como elemento consecuente de los dos primeros–, el estudio de la crisis climática en los pueblos, en concreto, el factor de sostenibilidad ambiental y de recursos en circunstancias post-pandémicas. Con todo ello, la intervención artística local es una de las variadas contribuciones sostenibles que se proyectan a fin de mejorar las nuevas soluciones a problemáticas y paradigmas sociales y culturales ya perceptibles en la demografía de estos lugares.

El campo de estudio e intervención artística se desarrolla en la región de Utiel-Requena, en concreto el trabajo de campo se centra en la actividad agrícola y el gremio de la viticultura. Respecto a la metodología, se han empleado técnicas propias de la investigación etnográfica mediante la observación directa, método conocido como "observación participante", registrando de manera escrita y audiovisual personajes, rituales y acontecimientos, pero participando directamente de ellos, siendo artista y jornalera de las tareas sobre las que se poetiza. Respecto a las técnicas artísticas empleadas, la práctica primordial ha sido la técnica de la fotografía química de paso universal. El uso de esta técnica se debe a la experiencia que, sobre esta disciplina artística pero también química y compleja, desarrollé de forma intensiva y enérgica tanto en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia como en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Con todo ello, con esta intervención artística y de investigación, se pretenden señalar las problemáticas que acucian a la gente que vive en el espacio rural, y por extensión, las problemáticas y contradicciones vividas como parte integrante de esa comunidad rural. De todo ello, el proyecto pondrá en valor temas como la familia¹, la identidad o el significado del arraigo.

PALABRAS CLAVE

Fotografía química; viticultura; arte contemporáneo; medio rural; observación participante.

¹ Asimismo, la técnica en blanco y negro alude a la idea del *memento mori*: la idea de donde acaba el cliché familiar y donde empieza el documento histórico está presente dentro del trabajo.

ABSTRACT

VILLAMOSTO, IDENTITY AND (UN)ROOTEDNESS is a research and artistic production project developed in the rural space and whose objectives are, mainly, three: study and analyse the new post-pandemic scenario in the spaces (rural geographical, political and infrastructural factor), the impact of pandemic uncertainty and its incidence on rural demography (social and relational factor) and finally, -understanding the climate crisis as a consequent element of the first two-, the study of the climate crisis in the villages, specifically, the factor of environmental sustainability and resources in post-pandemic circumstances. With all this, local artistic intervention is one of the various sustainable contributions that are projected in order to improve new solutions to social and cultural problems and paradigms already perceptible in the demography of these places.

The field of study and artistic intervention is developed in the region of Utiel-Requena, specifically the fieldwork is focused on agricultural activity and the guild of viticulture. Regarding the methodology, ethnographic research techniques have been used through direct observation, a method known as "participant observation", recording in written and audiovisual form characters, rituals and events, but participating directly in them, being an artist and laborer of the tasks, on which poeticizes. Regarding the artistic techniques used, the primary practice has been the technique of analogue photography. The use of this technique is due to the experience that, on this artistic discipline but also chemical and complex, I developed intensively and energetically both in the Faculty of Fine Arts at the Polytechnic University of Valencia and in the Faculty of Fine Arts at the Complutense University of Madrid. With all this, with this artistic and research intervention, we intend to point out the problems that plague the people who live in rural areas, and by extension, the problems and contradictions experienced as an integral part of that rural community. From all this, the project will highlight issues such as family, identity or the meaning of rootedness.

KEY WORDS

Chemical photography; viticulture; contemporary art; rural environment; participant observer.

ÍNDICE

Table of Contents

RESUMEN	2
PALABRAS CLAVE	2
ABSTRACT	3
KEY WORDS	3
ÍNDICE	4
1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
3. CONTEXTUALIZACIÓN	7
3.1. Fundamentación	10
4. MARCO TEÓRICO	11
4.1. Metodología de investigación	11
4.2. Referentes artísticos	13
4.3. Argumentando hipótesis sobre el éxodo rural	15
4.4. Historia y contextualización de la obra	25
5. OBRA	32
5.1. Antecedentes	32
5.2. Proyectando la idea	34
5.3. Contenido	36
5.3.1. La retórica de las ilustraciones	36
5.3.2. La narratividad de los textos	37
5.4. Métodos de ejecución	40
	42
6. CONCLUSIONES	44
7. ÍNDICE DE FIGURAS	45
8. BIBLIOGRAFÍA	47

1. INTRODUCCIÓN

Es amplia la literatura que vincula el consumo de comida y bebida con la reflexión filosófica en las sociedades occidentales, y más todavía si hablamos de las comunidades a orillas del Mar Mediterráneo, como es la nuestra. El escritor M. Martínez Hernández, estudioso de la obra de Platón, indica con motivo de su análisis crítico de *El Banquete* que, “aunque desde tiempos inmemoriales la poesía y la producción literaria en general están unidas entre los griegos a la comida y la bebida (...) es lícito afirmar que con el *Banquete* inaugura Platón un tipo de literatura simposiaca” (Martínez Hernández, 1992).

La libación era uno de los rituales de este *symposion*. Este rito estaba enormemente reglamentado y consistía, en el caso Helénico, en derramar vino sobre la tierra como ofrenda a los dioses. Según los historiadores, este procedimiento “marcaba el cambio de fase del banquete”, y “el comensal que rehusaba beber debía dejar la reunión en el momento en el que se preparaba la sala para el simposio y además estaba mal visto porque se situaba al margen de los valores del grupo”. (García Soler, 2018). Es decir, que bebida y discusión estaban íntimamente relacionadas.

No podrá negarse que nuestra cultura mediterránea está enérgicamente influenciada y marcada por esta clase de rituales, y algunos, aunque transformados, han sobrevivido el paso del tiempo. *La sobremesa* (2020) es un cortometraje realizado por África Pombo en el que explora este concepto que, además, es costumbre vinculada al consumo de bebida y comida, es un lugar de enfrentamiento ideológico, donde la joven protagonista experimenta con qué puede decir, y cuál es su lugar en el mundo.

El vino y el espacio rural están esencialmente ligados, y creo que no es posible la comprensión del primero sin observar y enmarcar el segundo en el lugar que le corresponde. En esta fase de investigación del tema que se trata, y sobre el lugar en el que se trata, ha sido imprescindible el estudio y seguimiento del historiador y cronista José Martínez Ortiz, cuya aportación con el análisis de ritos y costumbres del área Utiel-Requena ha sido imprescindible para las ya localidades mencionadas. Un patrimonio cultural y de conocimiento inestimable en materia etnográfica. Como bien indica el historiador, el cultivo de la vid irrumpió en la península y se extendió en detrimento del trabajo que antes se dedicaba al pastoreo, cereal, el azafrán o la explotación de madera. Como consecuencia, nuestros paisajes quedaron permanentemente transformados, y nuestro lenguaje se pobló de expresiones relacionadas con el trabajo agrícola especializado (Martínez Ortiz, 2000). El determinismo, concepto filosófico de tradición materialista dialéctica y definido anteriormente, da cuenta de cómo las condiciones laborales de un tiempo concreto se significan por tanto comportamientos y costumbres que se estereotipan en productos culturales como como novelas, filmes o programas

de televisión. En la cinta *Tierra* (1996) de Medem, el viñedo, que no es más que una forma de organizar el terreno para la producción agrícola, con su tierra rojiza se eleva a la altura de un personaje más, protagonista en la narración. Digamos que se sublima a la categoría de ente, y se hace indispensable para la metáfora principal que involucra la atomicidad de la cochinilla que vive en la tierra y la inmensidad del cosmos. Esta sublimación de la materia propia del espacio rural (la tierra roja) no es nueva en nuestra tradición literaria. Dotar de ánimo a los elementos es la base con la que el escritor Wenceslao Fernández Flórez construyó su *Bosque animado* (1990), novela donde la materia y elementos naturales propios de los bosques gallegos tienen ánimo propia. Teniendo claro este antecedente histórico, se comprende como un pedazo de tierra otorga identidad y alma a un espacio agreste. Con todo ello, esta tendencia de "animar" los elementos rurales se considera en este proyecto como un recurso de expresión artística, y cabe decir que no habría sido posible si siglos atrás las poblaciones rurales no se hubieran especializado en el cultivo de la vid por razones históricas y económicas.

2. OBJETIVOS

Para acotar el proyecto y adaptar la metodología, enumero aquí los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado.

- Investigar que, como consecuencia de la crisis climática y la pandemia de COVID-19, ha ocurrido un cambio en nuestra forma de concebir el espacio rural.
- Implementar la metodología de investigación de observación participante y aplicarla a la producción artística. Con ello se hará una descripción veraz y fiel de la realidad rural, a fin de posicionar en un espacio primordial las actividades que para la población rural son centrales y protagonistas de su subsistencia.
- Indagar sobre el concepto de fotografía familiar, a fin de averiguar mediante la investigación gráfica donde se encuentra la frontera entre recuerdo personal y documento histórico.
- Vincular la viticultura al concepto de arraigo, específicamente el vino, a fin de establecer una genealogía e historiografía vinculante con el concepto de celebración, la comunidad y la vitalidad (y con ello la reflexión existencial).

- Vincular lo rural con arraigo. Producir de manera fotográfica soportes en los que se exprese el arraigo como un sentimiento revolucionario que cohesiona comunidades en un contexto en el que los afectos y las conexiones humanas son una herramienta esencial para recuperar y garantizar nuestro bienestar.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

El sector primario ha sufrido innumerables agravios durante la última mitad del siglo XX. La investigación llevada a cabo por Abad et al. refleja en una tabla (Fig. 001) cómo de 1950 a 1993 la agricultura española, que representaba la mitad de población activa y el 30% del valor de la producción final del país, pasa a suponer menos del 10% de la primera y el 3,5% del PIB. (Abad, 1994) Lo cual ha llevado a sucesivos éxodos de la población a las zonas cosmopolitas en detrimento de las zonas rurales, modificando al mismo tiempo la percepción de este en el imaginario colectivo.

Figura 001. Evolución de la relación entre la participación del sector agrario en el PIB y en la población activa, 1950-1993.

Cuadro 1
EVOLUCION DE LA RELACION ENTRE LA PARTICIPACION DEL SECTOR AGRARIO EN EL PIB Y EN LA POBLACION ACTIVA, 1950-1993

AÑOS	PIB agrario respecto al PIB total (%) (1)	Población activa agraria respecto a población activa total (%) (2)	(1) / (2)
1950	29,9	49,6	0,60
1960	23,7	39,7	0,59
1970	11,3	24,8	0,46
1980	7,4	15,7	0,47
1993	3,5	9,0	0,39

Fuente: *Estadísticas Históricas de España, Siglos XIX y XX*, Fundación Banco Exterior; *Análisis Estadísticos*, INE; *Economía Española: Series Históricas*, MI-NEH, D. G. de Previsión y Coyuntura y *Boletín Trimestral de Coyuntura*, INE.

De esta forma, (...) los campesinos españoles se desplazaron masivamente desde las zonas rurales a los espacios urbanos alentados a menudo por la esperanza de mejorar su "calidad de vida", la cual era vinculada por el imaginario colectivo —preponderante entonces en la mayoría del campesinado y en el grueso de la sociedad— a las formas y las condiciones

vitales características del medio urbano, consideradas como superiores cultural y moralmente a las rurales. (Entrena-Durán, 2012)

A pesar de que se trata de un fenómeno documentado en todas las sociedades en desarrollo, en España se presenta con especial virulencia dada la velocidad a la que se produce. No obstante, esta conceptualización *del rural* como equivalente al atraso y *lo urbanita* como equivalencia de la modernidad se quiebra a partir de la década de 1980 y se invierte durante las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI.

En su tesis, María González Fernández recopila las iniciativas artísticas de ámbito público y privado que se desarrollan en el espacio rural precisamente durante este periodo, confirmando que existe un auge de este tipo de propuestas y por consecuencia, un cambio de paradigma en la producción artística contemporánea en su dimensión nacional e internacional. (González Fernández, 2015)

Puede decirse entonces, a partir de las conclusiones de estos autores, que en cuestiones demográficas y frente a la dicotomía rural-urbano, en la actualidad vivimos una revalorización y mitificación de los espacios rurales que responde a un contexto social e histórico concreto, donde los valores de ecologismo y naturaleza están en alza, como ilustra la estadística que recoge Francisco Entrena-Durán de la Unidad de Análisis y Prospectiva (UAP) de 2010 donde “una gran mayoría de ciudadanos (90%) considera que la agricultura y las áreas rurales son importantes para el futuro de Europa”. (Entrena-Durán, 2012)

Ahora bien. Recordando los ejemplos literarios o cinematográficos, conforme se dota de ánima una materia agreste,— los árboles, la tierra...—, y se significa y eleva la materia agrícola a la categoría de ente, no está sucediendo lo mismo con el espacio rural en sí; es decir, ¿puede decirse que hay un proceso en marcha de mitificación del espacio rural, activado por los diferentes paradigmas actuales: pandemia y crisis climática? ¿Puede decirse que el espacio rural está actualmente mitificado? En este proyecto de investigación y producción artística, así lo sostenemos. El espacio rural está mitificado. Por qué y por quién es lo que tratamos de esclarecer.

Vamos a tratar de aclarar el porqué sostenemos la hipótesis de que el espacio rural se mitifica y esta sublimación va ligada a la actual situación post-pandémica, así como a los diferentes problemas asociados con el clima que hoy, irreductiblemente, se dan con más fuerza e intensidad que nunca; el hecho de que se cronifiquen estos problemas, teniendo como límite para el cumplimiento de su objetivo el año 2030 es un síntoma de la preocupación y el lugar que ocupan estos paradigmas ambientales. Un ejemplo de mitificación rural que he podido observar directamente mediante la técnica etnográfica de investigación conocida como "observación participante" y que más adelante explicaré, y fue una de las razones que me llevaron a esta reflexión, son las

fotografías tomadas por fotógrafos aficionados a mediados del siglo pasado que recogían las actividades en torno a la recolección y elaboración de vino, en su momento no poseían nada estéticamente relevante pero han acabado poblando museos y cartelería municipales. Partiendo del ejemplo de Utiel, la Asociación Cultural Serratilla ha impulsado con la ayuda de fondos de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte el proyecto *Utiel, museo al aire libre* (Fig. 002), el cual consiste en postes con fotografías de principios del siglo XX de la ciudad de Utiel ubicados en los mismos lugares donde fueron tomadas. Estos postes-fotografías ponen de relieve el paso del tiempo al superponer dos visiones de un mismo espacio, y revelan un carácter marcadamente agrarista dado que reflejan una sociedad sustentada por el sector primario: mercados de productores en la plaza del ayuntamiento, carros tirados por caballos, paisaje dominado por el terreno cultivado, etc.

Figura 002. Panel de *Utiel, museo al aire libre*, 2021.



Considero que este es otro ejemplo del proceso que Francisco Entrena-Durán analiza como una revalorización de lo rural, debido a que las actividades rurales propias de la supervivencia de la comunidad, las costumbres e interacciones encuentran en el ámbito cultural un espacio de significación desde el que se requieren los tópicos de pueblo, escenas típicas con composiciones fácilmente identificables. Ello nos recuerda, salvando las distancias geográficas, aunque no por ello son casos alejados, las escenas del pintor Joaquín Sorolla retratando los quehaceres de campesinos, hortelanos y gente del mar. Hay también en la región sobre la que se desarrolla este TFG un cromatismo particular, color burdeos con destellos tonales de vino. Lo que tratamos de esclarecer aquí es si esta mitificación de lo rural favorece o más bien agravia la supervivencia en el pueblo.

Pero la función del elemento fotográfico también juega un papel en este fenómeno sociológico precisamente por lo que menciona la escritora Susan Sontag: “El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte” (Sontag, 2010). La fotografía es estetizar y

conferir importancia al tema en cuestión, sea este el más elevado o el más mundano. Las fotografías como recuerdo, aquellas en las que los personajes posan y miran a cámara, conscientes de ser fotografiados, carecen de valor artístico y estético cuando reposan en nuestros álbumes cogiendo polvo, pero en un instante adquieren todo el valor cuando pasan a formar parte de una muestra expositiva porque su valor primario queda engullido por el “pathos generalizado de la añoranza” (Sontag, 2010).

El ritual que acompaña el consumo de bienes y materias primarias, de la tierra, y las reflexiones vitales que de él se desprenden, el trabajo agrícola que conlleva, los motivos y el paisaje que enmarcan el fenómeno son el motivo de interés y lo que estará presente de manera ulterior en mi propia obra, siendo ideas y conceptos que inspiran la producción artística. No se trata de mitificar, sino de interpretar la realidad con la lucidez que me permite vivir en esa tierra. Con ello, la producción artística y la obra que se presenta se acoge a la realidad, y va un paso más allá de la misma: la realidad y las intimidades que se desarrollan en su seno.

3.1. Fundamentación

Dado lo expuesto anteriormente: antecedentes del agravio urbanita con lo rural, mitificación de lo rural, estereotipación de las costumbres en los pueblos..., se plantea la siguiente hipótesis: nos encontramos en un contexto post pandémico y de emergencia climática que ha permeado en la cultura lo suficiente como para virar el interés de medios hacia el entorno rural, con el consecuente incremento demográfico. Podemos decir, entonces, que las consecuencias están siendo las siguientes: En primer lugar, hay un sector de la población urbanita que identifica el espacio rural como una alternativa de ocio o escape a sus problemas cotidianos. En segundo lugar, y consecuencia de lo anterior, debido a la masificación y el aumento en la población rural de un perfil concreto, con unas necesidades concretas, en las zonas rurales se propone y apuesta por una economía basada en los servicios, en lugar de en la industria o agricultura. Paradójicamente, esto conduce a una situación de desabastecimiento para los habitantes permanentes de esas zonas rurales

En concreto, puede decirse que esta hipótesis gira en torno a dos ejes: uno económico-social y el otro antropológico-social. Vamos a continuación a desarrollar estos dos ejes:

- En primer lugar, respecto al factor económico, es necesario mencionar antes el concepto teórico sobre el que descansa: el determinismo. Para ello, y siendo consecuentes con la dialéctica materialista que se plantea con la

implementación de los servicios en detrimento de la producción agrícola, hemos empleado para el esclarecimiento terminológico de todo aquello relacionado con nuestra investigación el Diccionario Filosófico Marxista de Rosenthal. En esta obra taxonómica y categórica de materialismo dialéctico, se define el determinismo en los siguientes términos: “la teoría de la conexión necesaria de todos los sucesos y fenómenos y de su condicionamiento causal” (Rosenthal y Ludin, 1946).

Como se ha dicho, hay un vínculo claro entre la sublimación de lo rural y su conexión con la naturaleza. De alguna manera, se mitifica la vida natural en el entorno rural. Elevar lo natural al estado de bienestar tiene unas implicaciones económicas e impacto concreto en los pueblos. Parece ser que todo lo salvaje y agreste está determinado a satisfacer a los nuevos habitantes que se instalan en los pueblos, y que reclaman las comodidades del hogar urbano en su nuevo entorno.

- Respecto al factor antropológico de la hipótesis que se formula, tal y como se ha dicho, este cambio en las relaciones económicas conduce causalmente a variaciones en las normas y conductas de gran parte de la población. Desde el auge de consumo de productos ecológicos, hasta el desplazamiento de un sector demográfico estimulado por la apología de la vida rural como vía de escape.

En conclusión, podemos hablar entonces de *desplazamientos contingentes y no estables* de la población que plantea el espacio rural, antes como residencia de vacaciones y ahora como residencia-refugio.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. Metodología de investigación

Dado que el objetivo es la comprobación de la hipótesis planteada anteriormente, a saber, que se ha producido un cambio cultural en la percepción y reflejo del espacio rural dentro de los medios de comunicación y por extensión, en la opinión pública, hablamos de una investigación de tipo cualitativa, pero sin obviar por ello los datos o estadísticas que apoyen y fundamenten la hipótesis del trabajo. La investigación cualitativa es aquella que recopila datos textuales y palabras habladas, se orienta al proceso más que los resultados y está centrada en la comprensión.

Como hemos indicado con anterioridad, la producción artística se elaboró mediante técnicas de investigación propias del campo de la antropología. La observación a través de los sentidos es el método más antiguo usado por los investigadores para describir y comprender la naturaleza y el ser humano. La observación pretende describir, explicar, y comprender, descubrir patrones. Es un instrumento que viene dado al ser humano, que utiliza la información que captan nuestros sentidos, y permite el aprendizaje. Teniendo esto en cuenta,

podemos afirmar que la observación científica es el primer paso del método científico. El paradigma de la observación en la investigación cualitativa es lo que se denomina **Observación Participante**. (Universidad de Jaén [UJA], revisado en 2022)

Los académicos Steven J. Taylor y Robert Bogdan describen en su obra *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* la observación participante como aquella investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el milieu² de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo no intrusivo (Taylor y Bogdan, 1987).

La cualidad más relevante de una investigación de este tipo es que permanece flexible tanto antes como durante el proceso de recopilación de datos. Esto se debe a que el investigador no puede anticipar lo que va a encontrar en el campo: puede que la imagen preconcebida que tenga de su campo de investigación resulte ser ingenua o engañosa. En ese caso deberá ser capaz de adaptar su metodología. Taylor y Bogdan establecen que la mayor parte de investigadores cualitativos trata de entrar en el campo sin hipótesis o preconcepción, y advierten de las problemáticas de diseñar una investigación demasiado rígida.

La ventaja que ofrece esta clase de investigación frente a otras es su perspectiva holística, que permite tomar al objeto de estudio como las personas o escenarios que son en lugar de reducirlos a variables, como sucedería con la investigación de tipo cuantitativo. Son considerados como un todo. Asimismo, el investigador cualitativo debe tratar de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas, en otras palabras, identificarse con las personas que estudian para comprender cómo ven las cosas. Todas las perspectivas son valiosas para el investigador, lo que le lleva a diseñar una investigación que no busca la verdad o moralidad sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas.

El escenario ideal para la investigación es aquel en el cual el observador tiene fácil acceso, establece una buena relación inmediata con los informantes y recoge datos directamente relacionados con los intereses investigativos. (Taylor y Bogdan, 1987). Los investigadores cualitativos tienen que interactuar con los informantes de un modo natural y no intrusivo para de esta manera alterar lo menos posible los resultados.

La técnica de observación participante en nuestro caso opera a través de la cámara, y el milieu es el campo agrícola en el que al mismo tiempo me integré como trabajadora.

A diferencia de otras técnicas de registro gráfico, la fotografía es la técnica que mayor recopilación de datos proporciona en menor tiempo, lo cuál prima en

² Medio ambiente

una investigación de tipo sociológico. Por otra parte, la capacidad de reproducir la realidad respecto a otras disciplinas nos proporciona mayor fiabilidad, pilar de cualquier investigación.

Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía. (...) Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe. (Sontag, 2010, pp 14-15)

Desde sus inicios la fotografía ha fascinado por su capacidad de obtener una verdad objetiva, una capacidad de extraer la esencia de aquello que retrata, a diferencia del retrato que necesariamente está sesgado por la interpretación del artista. En el ensayo *The Rhetoric of the Image* escrito por Roland Barthes (1977) y publicado originalmente en 1964 describe la fotografía como “una revolución antropológica en la historia humana”. Las razones por las que afirmamos esto son que la fotografía establece una relación con el mundo más ingenua y también más precisa que el resto de objetos miméticos. Desde las primeras identificaciones personales hasta la videovigilancia, la imagen fotográfica ha transformado nuestro mundo y la forma en la que nos relacionamos en él.

Sin embargo, respecto a la veracidad de la fotografía me gustaría recordar la reflexión de la escritora Susan Sontag en torno a este debate, y es que aun cuando a los fotógrafos les interesa sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia (Sontag, 2010). No se puede extraer la verdad absoluta porque esta depende del autor y de su sustrato histórico y cultural.

En nuestro caso, la estrecha conexión con el campo de estudio proporciona facilidad para acceder a este y buena relación inmediata con informantes, pero también proporciona cierta subjetividad y a menudo, un modo sobreentendido de ver las cosas.

Aunque partí con la intención de revelar la verdad en abstracto de mi campo de estudio, lo cierto es que la fotografía como medio de expresión no permite comunicar un significado estable en el tiempo, ya que, partiendo de la reflexión de Sontag, en parte la fotografía es siempre un objeto en contexto, cuyo significado se disipará inevitablemente. Asimismo y citando lo escrito anteriormente, los académicos Taylor y Bogdan advierten que el objetivo de una investigación cualitativa no puede ser la obtención de una moralidad o verdad, sino una comprensión detallada de la perspectiva de otras personas.

4.2. Referentes artísticos

Durante el transcurso del grado, he conocido gran cantidad referentes artísticos de distintos periodos históricos, de los cuales he aprendido formas

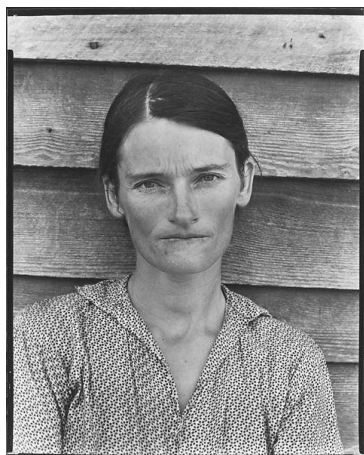


Figura 003, Walker Evans: Allie Mae Burroughs. 1936.

Figura 004. Cristina García Rodero: España oculta, 1989.

Figura 005. Laura Silleras: El cabanyal, 2019.

de trabajar con una técnica concreta o maneras de enfocar determinados temas. Aquí he seleccionado aquellos de los que más se nutre del proyecto:

4.2.1. Walker Evans

Su estilo, caracterizado por una aproximación estática a la realidad y su absoluta oposición a toda forma de esteticismo le convirtió en maestro de la escuela documental norteamericana, cuestión por la que el autor tuvo un gran de la década de 1930, realizados en zonas rurales de Estados Unidos este fotógrafo dio testimonio de la miseria que se daba en el entorno rural (Fig. 003). Esta serie cuenta como uno de sus trabajos más conocidos e influyentes, y cuyo tema tiene que ver con el Trabajo Final de Grado. Hay que apuntar que Evans tuvo en su proyecto una perspectiva propagandística, dado que el trabajo estaba financiado por el gobierno estadounidense, Por ello, también cabe decir que a diferencia de nuestros objetivos, este referente no pretende incidir tanto en la cuestión socio-política de su entorno, sino en la estética que lo configura. Por ello, aunque es un ejemplo y referente imprescindible en nuestro TFG, nos gustaría ir un paso más allá tratando los pormenores sociopolíticos de un área muy concreta como es la zona de Utiel-Requena.

4.2.2. Cristina García Rodero. España oculta (1989)

Este primer fotolibro publicado por la primera fotógrafa española en ingresar en la Agencia Magnum consta de 126 fotografías en blanco y negro tomadas durante la década de los setenta en los pueblos más recónditos de España (Fig. 004). Tal y como relata en la entrevista a El País, en un momento en que España buscaba parecerse a la moderna Europa, ella se vuelca a buscar los últimos vestigios de un país castizo, arcaico y surrealista (Morales, 2019). La primera vez que entré en contacto con su trabajo me fascinó su forma de conjugar en los retratos la solemnidad con la subversión, generando imágenes que evocan fácilmente el adjetivo *berlanguiano*.

4.2.4. Laura Silleras. El Cabanyal (2019)

Ganadora de la Beca Fragments, este proyecto es fruto de 5 años de trabajo por las calles de su antiguo barrio valenciano del Cabanyal (Fig. 005). Inspirándose en una cita de *La historia interminable* (1979), de Michael Ende, la serie se propone como un recorrido por el barrio en el que la idea del tiempo juega un papel fundamental. Su estilo irrumpe violentamente en la realidad que retrata, posándose sobre lo que ya es pasado, lo viejo y desgastado. Esa forma de focalizar un tema que la implica personalmente la considero innovadora y enriquecedora, pues no se trata de la mirada de una turista que posa su mirada en lo exótico, sino de una mirada que reconoce el espacio y busca recovecos que tienen que ver con su infancia y sus recuerdos.

Figura 006. Virginia Villacisla:
PRESENCIO & THE RURAL KIDS,
2021.



4.2.5. Virginia Villacisla, *PRESENCIO & THE RURAL KIDS* (2021)

En este trabajo visual (Fig. 006), esta joven fotógrafa se interroga sobre el modo en que sus coetáneos y ella misma, antes de convertirse en adultos con responsabilidades, interactúan con los espacios rurales heredados. *Presencio* son veranos sin ley, amores de verbena, botellones en la tómbola y tirar piedras al del pueblo de al lado. un proyecto seleccionado en BFoto, el Festival de Fotografía Emergente de Barbastro (Huesca).

4.2.6. *El paisaje encontrado* (2016). De Geles Mit.

Un libro de edición limitada que se plantea a modo de libro de anotaciones, con fotografías y textos acerca del paisaje, el viaje o la exploración, sin olvidar los diferentes significados metafóricos que se vinculan al género del paisaje. Además de las reflexiones personales y sus vínculos narrativos en forma de cuaderno, como etapas de un viaje, en el libro se incluye también un texto crítico a cargo de Román de la Calle. Cada uno de los ejemplares tienen su portada intervenida, mediante un adhesivo que lo diferencia con un paisaje distinto.

4.3. Argumentando hipótesis sobre el éxodo rural

4.3.1. *Orígenes del mundo rural*

Gordon Childe enuncia cómo la diferencia entre los seres humanos y el resto de los animales es el salto del salvajismo a la barbarie, esto es, del ser pasivo que aprovecha lo que ofrece el medio, a ser activo que transforma el medio

para procurar su subsistencia. Las primeras agrupaciones humanas en el continente europeo se beneficiaron de un cambio climático que generó una tierra anormalmente fértil y estepas repletas de animales de caza, lo que provocó un salto demográfico sin necesidad de inventar la agricultura y ganadería; en otras palabras, sin transformar el medio. Con el fin de la última glaciación este periodo de bonanza concluye y estas comunidades se extinguen. Es aquí donde la humanidad, entre el Tigris y el Eúfrates, da el salto de proveerse de lo que le da el medio a transformar el medio para proveerse.

La forma más antigua de transformación del medio es la agricultura. Los primeros pobladores de Egipto transformaron las marismas y desiertos en hábitat artificial que es regado por el caudal del Nilo y permite el cultivo.

Gracias a la planificación del cultivo se genera un excedente de comida. Este excedente será primordial para garantizar la evolución humana, pues si un sector de la población ya no tiene que dedicar su jornada al campo para comer porque puede alimentarse de este excedente, puede especializarse de artesano, metalúrgico, artista, etc. La metalurgia en su primera versión requería largas horas de aprendizaje visual a cargo de un maestro, por lo que estos aprendices de herrero no podían trabajar de las labores del campo. La sociedad intensifica su producción agrícola a cambio de alimentar a aquellos que se retiran de la producción de alimento, y estos primeros oficios proveen de tecnología a la comunidad que a su vez repercutirá en la productividad. El crecimiento de la economía durante la revolución Neolítica en Oriente Medio depende enteramente de este excedente agrícola, que asimismo permitía el comercio con otras zonas. La propiedad de la tierra pertenece al faraón y los campesinos están atados a trabajar estas tierras, tanto es así que a la muerte del terrateniente los labradores se heredan junto a las tierras.

4.3.2. El vino - Acercándonos al campo de estudio Utiel-Requena

Acercándonos a nuestro objeto de estudio, Childe rastrea los orígenes de la viticultura en estas primeras civilizaciones de Oriente Medio, donde inventaron el calendario de doce meses que marcaba en qué momento se realizaba cada tarea del campo. Las civilizaciones mediterráneas heredarán este cultivo fruto del intercambio cultural e invasiones.

El vino, jugo producto de la viticultura, jugará un papel importante para la sociedad helénica, tal y como lo explica Childe en este fragmento:

Los astutos griegos descubrieron la llave para abrir la riqueza bárbara: el vino, es decir, el mismo talismán que emplean los comerciantes blancos con los negros y los pieles rojas. En las poblaciones europeas de la Edad del Hierro las vasijas de vino griego desempeñaban el papel de las botellas de vodka del zar en un campamento siberiano (...). Un escritor griego posterior, Diodoro,

describe cómo los celtas vendían cautivos a precios muy baratos para lograr vino (Childe, 2008).

Así, los griegos primero y los romanos más adelante se aseguran un suministro de esclavos continuo (indispensables para sustentar su economía) y de materias primas de las zonas bárbaras del norte europeo, tales como ámbar, estaño y productos forestales.

Del periodo árabe existen pocos testimonios de viticultura si bien se conoce que consumían vino de forma moderada y utilizaban las pasas para su gastronomía. La ocupación cristiana de la comarca y la necesidad de vino para la celebración de la misa impulsó el cultivo de la vid principalmente desde los monasterios y conventos religiosos, que son los mayores productores en ese momento. (Martínez Valle y Pérez García, 2022)

Maria José Pastor Alfonso realizó un interesantísimo reportaje dentro de la revista *Canelobre* publicado en 2008 sobre la tradición de la elaboración del vino en la costa levantina, centrándose en dos familias de dos pequeñas localidades de la provincia de Alicante. Allí, la ausencia de mecanización y de intensificación de las producciones agrícolas le permitió examinar y analizar tradiciones casi extintas en otras zonas del país.

Los terrenos en propiedad no solían ser muy grandes, por lo que casi siempre eran trabajados por los mismos miembros de la familia, aunque había algunas fincas más extensas que contrataban peones para sus labores. (Pastor Alfonso, 2008, p. 49)

El caso que nos ocupa difiere ligeramente al estudiado por Pastor debido a que la comarca Utiel-Requena cuenta con una historia de boyante industrialización vinatera a principios del siglo XX. La plaga de filoxera en Europa, la I Guerra Mundial (1914-1918), con las devastaciones del campo francés y la posterior crisis internacional de 1929 pueden ayudarnos a comprender el proceso del auge del viñedo en la comarca de Utiel-Requena.

Asistimos entonces a un proceso de estandarización y mecanización de los procesos de elaboración del vino, lo cual trae de vuelta un auge económico nunca visto. El escritor Miguel Ángel Villena en su biografía sobre el director de cine Luis García Berlanga cuenta cómo su abuelo, Fidel García Berlanga, fue el alcalde de Utiel más apreciado precisamente por gobernar durante este periodo de bonanza (Villena, 2021). Grandes fincas y haciendas de producción de estilo modernista se construyeron durante esta época. Casa y bodega “La Casa Nueva” de Oria de Rueda. Requena (inicios del S. XX) (Fig. 007).

Figura 007. Casa y bodega “La Casa Nueva” de Oria de Rueda. Requena (inicios S. XX)



No obstante, y al margen de los aspectos técnicos agrícolas, nos es primordial analizar a través de la investigación de Pastor qué elementos componen un ritual, y que nos aporta a su vez sociológicamente. ¿Es Villamosto el estudio del ritual? ¿Es el ritual un concepto cada vez más valorado psicológicamente? Trataremos de responder estas preguntas en este trabajo.

Citando de nuevo a la investigadora antropóloga Pastor, “los rituales son actos sociales formales, repetitivos y estereotipados, que se realizan en lugares especiales y en momentos señalados; además, sirven para transmitir información sobre los participantes y sus tradiciones.”

La información transmitida de Pastor es la misma a la que Childe se refiere cuando habla de “experiencia mancomunada”: La experiencia de la prueba y el error que se compila en información y que es transmitida gracias al lenguaje humano. El ritual es estrategia oral para transmitir la misma información compilada, y permite la evolución humana en tanto que los aprendizajes no se extinguen cuando la persona que los descubrió fallece. Nuestra sociedad es un cúmulo de experiencia mancomunada. Sumado a esto podemos hablar de la capacidad de cohesión que generan los rituales. Kottak afirma en su *Antropología. Una exploración de la diversidad humana* (1996) que los rituales pueden tener la función social de crear una solidaridad temporal o permanente entre personas, formando una comunidad social.

Villamosto analiza los rituales en tanto que su objeto de estudio es una de las actividades más ancestrales del territorio, la cosecha de la uva: El consumo de vino en la Meseta de Utiel-Requena está documentado desde el s. VII a.C. y los inicios de la producción en el V a.C. (Bernabéu López, 2000). Sin embargo, busca exceder el reportaje sociológico y explorar un lenguaje gráfico distinto,

uno que abra el camino a nuevos relatos y nuevas formas de entenderse. El proyecto no registra la vendimia como elemento folklórico y de atracción turística, sino como muestra de que el espacio rural desborda la estampa bucólica y es siempre más diverso.

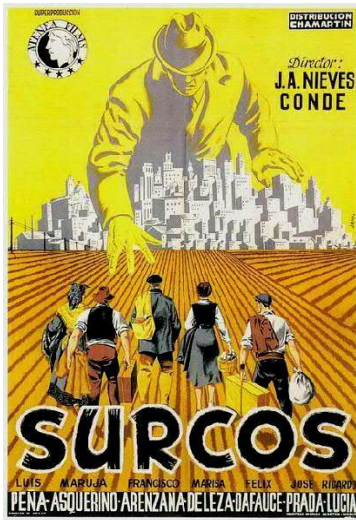
4.3.3. Orígenes del éxodo rural contemporáneo

El trabajo de Ceferino Caro López (2017) entorno a los cerramientos de tierra llevados a cabo en el siglo XVIII por el Consejo de Castilla expone las tensiones que existían entre una política ilustrada que buscaba aumentar la productividad de los terrenos agrícolas contra una mayoría campesina que defendía los derechos de uso comunales de la misma tierra. Estos cerramientos consistían en una especie de privatización con el objetivo de aumentar el número de latifundios a fin de mejorar la productividad agraria centrándose en monocultivos específicos: El olivo, la dehesa y la vid. Esto favoreció la acumulación de capital, dando el paso de la economía feudal a la economía capitalista. Como efecto adverso, produjo un excedente de mano de obra campesina que tuvo que irse a la ciudad para incorporarse como mano de obra y dar fuelle a la revolución industrial en ciernes.

Este éxodo rural, que se venía desarrollando durante el siglo XIX, se frena ligeramente durante la década de 1940, donde el artículo de Martínez-Puche et al. señala que la distribución entre zonas rurales fue desigual, haciendo diferencia entre territorios que muestran un patrón de retorno demográfico (Castilla y León, Pirineos, el interior del Levante) y regiones que muestran un patrón de emigración (Andalucía, Extremadura, Castilla La-Mancha).

Aunque el proyecto político franquista se basó en sus comienzos en la preponderancia del sindicalismo agrario, el tradicionalismo y la autarquía localista, a partir de mediados de los cincuenta cambia de estrategia y toma las riendas una nueva ala ideológica: cuadros de perfil tecnocrático se incorporarán al gobierno y buscarán la renovación técnica y económica de España. Es en este periodo cuando se acuña el término “desarrollismo” para hacer referencia a la peculiar manera española de entender y buscar el desarrollo.

En la paulatina orientación de la sociedad agraria tradicional española hacia el desarrollismo tuvo una repercusión decisiva la creación, en 1955, del Servicio de Extensión Agraria (SEA). Este hecho determinó que, a partir de aquella fecha, la política agraria empezara a regirse por criterios y objetivos cada vez más técnico-económicos que sociales, buscando una mayor profesionalización y eficacia económica. (...) Como consecuencia, se experimentó el trasvase de una gran proporción de fuerza de trabajo del campo a los sectores industrial y de servicios, lo



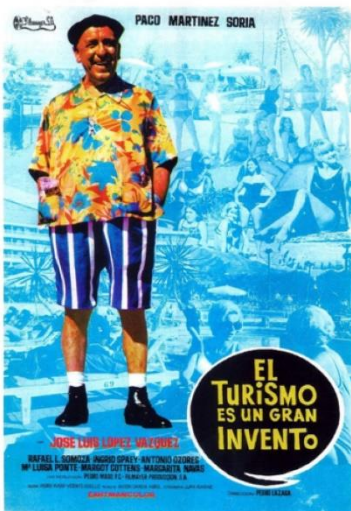
que implicó un masivo éxodo de población del mundo agrario hacia las ciudades (Entrena-Durán, 2012, p. 47).

La cinta de 1951 *Surcos* (Fig. 008) dirigida por Jose Antonio Nieves Conde se postula como un ejemplo muy temprano y anómalo de representación del éxodo rural dentro de la cultura, abordando la historia de una familia campesina y sencilla que se traslada a Madrid en busca de mayor fortuna en el contexto de la posguerra española. Lo atípico de la película consiste en que niega tajantemente uno de los mantras del franquismo: Que el medio urbano es superior cultural y moralmente al medio rural. En *Surcos* por el contrario, la ciudad corrompe y erosiona a los que viven en ella sin piedad, sus personajes sufren toda clase humillaciones desde que ponen el pie en la estación de tren en Madrid, y una tragedia culminante les conduce a la conclusión de que deben volver al pueblo del que nunca tuvieron que irse. Además, la película incluye un texto firmado por el guionista al comienzo que clarifica su mensaje:

Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad, convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo. Esto no es símbolo, pero sí un caso, por desgracia, demasiado frecuente en la vida actual.

Martinez-Puche et al. nos relatan en su artículo *La representación del éxodo rural en el cine español* (2022) que en su momento los elementos más conservadores del gobierno franquista se vieron amenazados por el mensaje subversivo del filme, ya que sugería que el desarrollo económico propiciaba el surgimiento de estafadores, mercado negro, queridas, mujeres fumadoras... A partir de esta cinta puede entenderse mejor la disyuntiva ideológica que existía entre el primer franquismo agrarista, y el nuevo franquismo tecnocrático que estaba aún por abrirse paso.

El reverso de esta historia puede analizarse en otra cinta española producida también durante la dictadura franquista: *El turismo es un gran invento* (1967) (Fig. 009). Martinez-Puche et al. la describe como una alegoría de la dicotomía entre las dos Españas que existían en ese momento. Aunque la división no se traza por cuestiones políticas o ideológicas, sino socioeconómicas y geográficas. Valdemorillo del Moncayo es un pueblo ficticio ubicado en Aragón, donde sus habitantes observan con tristeza cómo los jóvenes marchan a trabajar a las grandes ciudades porque no tienen futuro en la villa. A fin de frenar este éxodo rural, el alcalde (interpretado por Paco Martínez Soria) llega a la conclusión de que deben convertir el pueblo en un gran centro turístico, y decide emprender un viaje con su secretario municipal Basilio a la Costa del Sol para documentarse. Desgraciadamente, los placeres que encuentran en el



J.A. Nieves Conde: *Surcos*, 1951
Cartel de la película. Atenea Films.

Pedro Lazaga: *El turismo es un gran invento* (1967). Cartel de la película.

viaje acaban por hacerles olvidar a qué habían ido y gastando ingentes cantidades de dinero del Ayuntamiento.

La dicotomía entre Valdemorillo y la Costa del Sol es clara: Mientras las mujeres del pueblo son profundamente tradicionales y puritanas, las muchachas que encuentran el alcalde y su secretario a su llegada a la playa les maravillan por su ligereza de ropa y moral liberal. Valdemorillo son colores tierra y apagados, mientras que la colorida camisa hawaiiana que porta Paco Martínez Soria durante su estancia en el resort encarna toda la vivacidad del turismo de sol y playa, la imagen que el régimen trataba de transmitir en un momento de aperturismo al mundo. No es extraño que autores como Peris Llorca (2007) hayan acusado al filme de ser propaganda franquista.

A pesar de la vehemente moraleja que transmitía *Surcos*, nuestra historia acabó decantándose por *El turismo es un gran invento*. El relato de las instituciones consistió en que el abandono de los modos de vida tradicionales era necesario para poder desarrollarnos, y que el desarrollo sería construido sobre la base del turismo y pelotazo urbanístico. Entrena-Durán analiza sesudamente “ese progresivo menosprecio y relegamiento de lo tradicional-rural en aras de la creciente seducción por la cultura y la sociedad urbano-industrial” y que caracterizó “a tanto a la política oficial como a la mentalidad de la mayoría de la población” (Entrena-Durán, 2012, p. 45). Asimismo, diagnostica este cambio de mentalidad en el inicio del aperturismo del régimen franquista, inaugurado con los pactos económicos y militares firmados en 1953 con Estados Unidos. Estos pactos permitirían el establecimiento de bases militares estadounidenses en territorio español y el cambio en la percepción que la escena global tenía de la dictadura de Franco: De vincularse con los totalitarismos nazi o fascista, a convertirse en perfecto valuarte en la lucha contra el comunismo.

En cualquier caso, la situación geopolítica propició una serie de cambios en la concepción de lo rural y el desarrollo en la sociedad española que desencadenaron un éxodo rural que continúa hasta hoy. No obstante, consideramos que este relato ha dejado de imperar, y que ahora mismo nos encontramos en un momento de reconfiguración de otro relato. Las razones de esto son las siguientes.

4.3.3.1. Crisis de despoblación S. XXI, Covid-19 y ver con datos si nuestra hipótesis de que se revierte esta crisis es cierta.

Sergio del Molino es un periodista y escritor que en 2016 elaboró un brillante ensayo sobre la temática que nos ocupa antes de que este fuera un tema candente: *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue*. En 2021 decidió escribir un segundo libro en el que trata de hacer una enmienda a lo escrito en el primero y matizar. Entre el primer libro y el segundo media un florecimiento

de literatura en torno a la España Vacía, y Del Molino se propone analizar este fenómeno en su segundo libro *Contra la España vacía*.

La percepción de Del Molino sobre este incremento en el interés entorno a la España rural es tangible: tanto los agentes de la cultura como un sector del público está girando en torno a los mismos temas, es decir, volver a examinar el entorno rural y los rituales aparejados a este. Movimientos agrupados bajo la coordinadora “La España Vacía” consiguieron movilizar en Madrid entre 50.000 y 100.000 personas el 31 de marzo de 2019. En la misma dirección, el partido político “Teruel Existe” (fundado en 1999) representando a una región conocida por su problema de despoblación, se presentó a las elecciones generales de noviembre de 2019 y ganó en su provincia, obteniendo por vez primera un diputado que entró a formar parte del gobierno y dos senadores.

En el sector cultural, en el año 2017, el gobierno impulsó un nuevo foro denominado *Cultura y Medio Rural*, un impulso declaradamente aperturista que termina derivando hacia el nombre de “Cultura y Ruralidades” y que hoy continúa con una IV edición. Asimismo, existen diversas propuestas que combinan mediación con investigación artística y rural que se han materializado en nuestro país durante la pasada década: es el caso de Campo Adentro (2010) y Fundación Cereales AntonioyCinia (2009).

Al margen de las grandes organizaciones estatales o privadas, toda clase de pequeños eventos culturales surgen en torno a los pueblos y las capitales de provincia. *La Naturaleza y el Cerebro en mis manos* fue una programación de conferencias, exposiciones y acciones con motivo de la Semana Internacional del Cerebro 2022 y organizada en Albacete, ciudad que ocupa el puesto número 37 entre las ciudades más pobladas de España (Instituto Nacional de Estadística, 2021). Sergio del Molino (2021) analiza el desarrollo del entramado cultural español durante el último siglo, poniendo de manifiesto que al calor de los fondos europeos que bombeaban a España tras su reciente entrada a la UE, proliferaron cantidad de infraestructuras y eventos culturales en pequeñas ciudades de provincia. Aunque la crisis económica de 2008 frenó parcialmente esta tendencia, a día de hoy se pueden contar por centenares los festivales de cine, las bienales de arte o residencias que encontramos en pueblos y pequeñas ciudades por todo el territorio español.

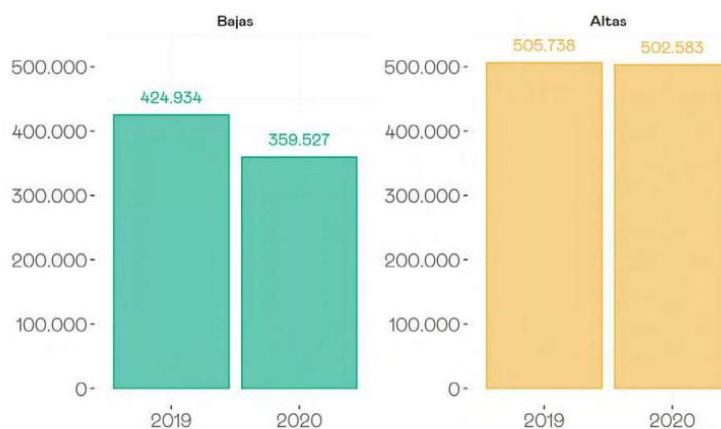
Queda demostrado entonces que las clases creativas, que el periodista Scott Timberg definió en su libro *Culture Clash* (2015) como “artistas, desde diseñadores gráficos hasta músicos indie, desde arquitectos a librerías”, están volviendo a hablar del campo, y por influjo, la opinión pública. No obstante, aún nos queda por saber si este barullo que se escucha en el ágora refleja las condiciones materiales de nuestro país. Sergio del Molino, como perteneciente a esta clase creativa, nos ilustra:

Una variante de este síndrome, mezclada con lo que los ingleses llaman *wishful thinking* (que cabría traducir por ‘ojalás’) es lo que ha inducido la creencia de que el coronavirus vacía las ciudades. Cientos de noticias y reportajes dieron por hecho este éxodo desde marzo de 2020. (...) Por desgracia, es muy difícil separar el grano de la paja en esas informaciones. (...) Las informaciones periodísticas adolecen de un enorme sesgo. Por un lado, se centran en la anécdota aislada (...). Por otro, desprecian la visión de conjunto y mezclan datos estadísticos veraces con intuiciones vagas y proyecciones sin rigor. Mucho caso particular, pero poco número.” (Del Molino, 2021, pp. 176-177)

Concuerdo con su análisis de los medios de comunicación: Es muy distinto proyectar el deseo de una vuelta al campo generalizada que comprobar mediante la investigación si esto está sucediendo, aunque ello signifique considerar nuestra hipótesis como errónea. Analicemos pues mediante investigación cuantitativa. Díaz-Lanchas et al. publicaron en febrero de 2022 el estudio *Despoblación y políticas de lugar*, que analizan la despoblación en España durante los últimos 25 años. A partir de la Encuesta de Variaciones Residenciales (2017-2020) del INE, se identifica que durante el año 2020 se ha mejorado el saldo de los municipios con menos de 10.000 habitantes en España, esto es, que ha habido un menor descenso demográfico en esta clase de localidades respecto al año anterior. (Fig. 010)

No obstante, un menor descenso demográfico no indica necesariamente un flujo demográfico ciudad-pueblo: “Pero esta mejora se explica fundamentalmente por una caída en el número de personas que se han mudado desde estos municipios (bajas) y no tanto por una llegada extraordinaria de personas desde otros municipios o desde el extranjero (altas)” (Díaz-Lanchas et al. 2022, p. 12). En otras palabras, la emergencia sanitaria frenó la cantidad de habitantes de zonas rurales que marchaban a las grandes ciudades, pero no propició el flujo de urbanitas a pequeños municipios.

Gráfico 3. Flujos de población desde municipios de menos de 10.000 habitantes



Fuente: Datos de la Encuesta de Variaciones Residenciales (INE) | EsadeEcPol

12

Los autores de este estudio concluyen finalmente que, aunque la pandemia frenó buena parte del éxodo rural durante este año, estas variaciones seguramente serán temporales y en el mejor de los casos, tendrán lugar en municipios cercanos de las grandes ciudades. Es decir, que no penetrarán en la *España vacía* sino en municipios cercanos a Madrid o Barcelona. Por estas razones, “no podemos pensar que la pandemia ha favorecido una vuelta hacia las zonas rurales” (Díaz-Lanchas et al. 2022, p. 14)

Queda entonces desarticulada nuestra hipótesis. Aunque hemos sido capaces de probar que los intereses de una parte de la población española han virado en torno a hablar de lo que se conoce como *La España vacía* con una nueva perspectiva, alejada del desprecio por el paleta que se desprendía en épocas anteriores, esto no se ha traducido hasta el momento en transformaciones demográficas y materiales en la sociedad.

¿Queda algo por hacer? ¿Es necesario el rescate de los espacios rurales abandonados? ¿Debe la ciudad invadir al pueblo, o viceversa? Desde el mundo de la cultura no dejan de hacerse innumerables esfuerzos en torno a revivir los espacios despoblados. No obstante, queda patente que la cultura por el momento no ha podido inferir tan marcadamente sobre los aspectos materiales como ella quisiera.

Puede afirmarse que estos proyectos en el entorno rural, declaradamente aperturistas hacia el mundo de la cultura, fueron fuente de motivación en la elaboración de este trabajo. Sin embargo, como se ha demostrado, el aperturismo tiene sus riesgos siempre y cuando se estereotipen y mitifiquen elementos del entorno rural para atraer una nueva demografía. No trata de impulsar la actividad artística en los pueblos y no tanto de importar la actividad

urbana al espacio rural". Esta fue una de las reflexiones que me suscitó el trabajo de campo con la cámara, así que decidí abordarlo como motivo para este trabajo de fin de grado, para comprobar si aquello que yo había percibido correspondía con una observación certera de la realidad o un sesgo de confirmación subjetivo.

4.3.3.2. La revalorización del rural dentro de nuestro campo de estudio Utiel-Requena

El historiador C. J. Gómez Sánchez identificó sagazmente esta revalorización de lo rural dentro de nuestro campo de estudio, la comarca de Utiel-Requena en un artículo publicado por el periódico digital de la comarca *Tu Tierra al Día* en enero de 2021. Cabe situarse a principios del siglo XX, momento en el que la población vivía su edad dorada debido a su condición de centro comercial e industrial a nivel nacional.

El fin de esa etapa definiría una sociedad depresiva que no sabía ubicarse, pues sin ser un pueblo más de la España rural, tampoco se identificaba con una boyante ciudad. Trágicamente en esa situación fuimos educados, con una visión muy pesimista y desalentadora del pueblo, lo que ocasionó un desarraigo autodestructivo." (Gómez Sánchez, 2021)

El cambio de rumbo es situado por el historiador en la noche del 25 de abril de 2015, con la celebración de *Utiel, 250 años a la luz de las velas*. Se trataba de la reinvención de una tradición totalmente olvidada que, no obstante estaba documentada entre 1500 y 1764, la cual consistía en adornar las calles del casco antiguo de la ciudad con miles de velas al ponerse el sol. A partir de entonces, diversas iniciativas privadas y públicas se han alumbrado en este municipio: La Asociación Cultural Serratilla, la Asociación de recreación histórica Asociación Histórico-Cultural Héroes del Tollo, la restauración del café modernista Café Pérez, etcétera.

No sólo las clases creativas de los núcleos urbanos se han dado cuenta del potencial del espacio periurbano, sino que los propios habitantes hablan de ello y trabajan por revalorizarlo. No trabajar por convertir el rural en una extensión de lo urbano, sino ensalzar aquello que lo diferencia y que le aporta valor.

4.4. Historia y contextualización de la obra

4.4.1. El fotolibro - Libro de artista

El libro de artista como soporte de creación cuenta con una tradición de más de un siglo, y es por esto por lo que el libro-arte ha sido decisivo en la historia del arte contemporáneo (Crespo, 2012).

Bibiana Crespo Martín (2012) matiza dentro de su investigación en torno al libro de artista o Libro-Arte que para calificarse como ello, debe guardar una

relación conceptual: “Pero, para que determinadas obras se enmarquen bajo el concepto de Libro-Arte, más que bajo el concepto de objetos o esculturas que se parecen a libros o con referencias al libro, tienen que mantener alguna conexión con la idea del libro, como es la presentación del material con relación a una secuencia que dé acceso a sus contenidos o ideas”.

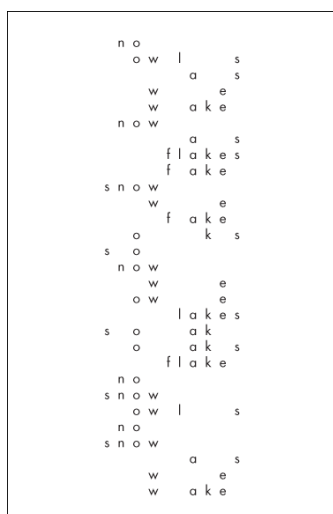
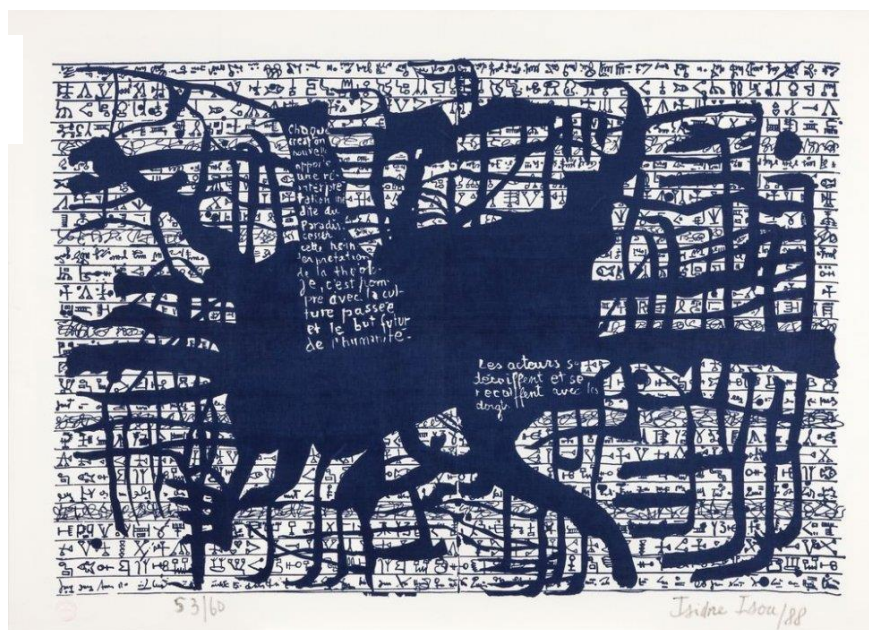
No basta con elaborar un objeto que se asemeje a un libro, sino que necesitamos confeccionarlo abordando los tres elementos que Crespo menciona: **secuencia, texto y forma**. Asimismo, en la confección de un Libro-Arte es necesario tener en cuenta que esta pieza solicita ser leída de una forma poco convencional, y ser explorada más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la página en dos dimensiones. Cabe ir más allá de una obra bien editada para convertirse en un artefacto con una misión, alma o convicción.

La secuencia se puede definir como la temporalización que se ha establecido en un libro, y es lo que marca el ritmo de lectura de una obra. No es lo mismo la secuencia que encontramos en una novela, que se lee en orden consecutivo y de forma ininterrumpida; que la de un libro de cocina, en el que saltamos de receta a receta hacia adelante o hacia atrás indistintamente. La secuencia marca la forma de leer y la manera en la que interpretamos su mensaje. Esta secuencia se expresa a través de su organización, sus componentes literarios o simbólicos, o su relación con el mundo.

El texto es quizá el elemento más naturalizado dentro del libro tal y como lo imaginamos. La búsqueda de un libro deviene en la mayoría de las ocasiones porque contiene una información textual que queremos obtener, bien sea una historia o una definición. No obstante, con los Libros-Arte el texto puede deformarse y modificar propiedades sonoras tales como el ritmo, la pausa, la duración; también sus cualidades visuales, tales como el tamaño, color, textura... Y de esta manera combinarlas de maneras casi infinitas para obtener distintas impresiones en su receptor.

Otras propiedades modificables del texto tienen que ver con su significación. El lenguaje inventado es profundamente sugestivo, y deviene en un atractivo artefacto para lectores por el deseo de estos de decodificarlo, aunque no siempre los lenguajes inventados poseen un significado oculto que pueda descifrarse.

Dentro de la obra de Isidore Isou, fundador del movimiento Letrista tras la segunda guerra mundial, podemos encontrar obras cuyo estímulo es el uso no convencional del texto.

Isidore Isou: *Hypergraphie*, 1964Emmet Williams: *Snowflakes*.
Extraído de "Sweethearts" (1967).

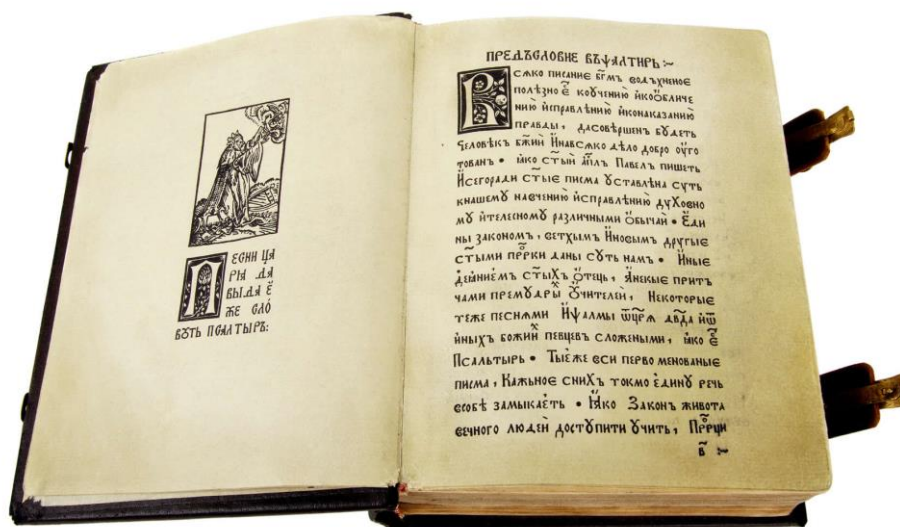
Isidore Isou había llegado ese mismo año a París con el ambicioso plan de revelar al mundo una doctrina propia cuya primera insignia sería el letrismo, o la concepción de una nueva poesía –por extensión, un nuevo arte– que tomaría como fundamento la letra, signo atómico de la escritura. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

A mediados del siglo pasado surge la poesía concreta, un experimento que busca trascender la sintaxis convencional y unificar el aspecto visual y el significado verbal de la obra. El poemario *Sweethearts* (1967) del artista fluxus Emmet Williams constituye un ejemplo exquisito de poesía concreta. Aunque sus palabras no transmiten una narración al uso, su multiplicidad de lecturas combinadas desvela imágenes mentales sugerentes, y su uso repetitivo de los mismos fonemas le añade ritmo. Es el caso del poema *Snowflakes*, donde partiendo de la palabra inglesa snowflakes (copos de nieve) se articula una historia con diferentes supresiones de letras (snow, lake, owl; nieve, lago, búho).

El tercer elemento que Crespo enuncia en su investigación en torno al Libro-Arte es la forma. No tanto las propiedades de las páginas, su encuadernación... Sino la técnica que se ha empleado para compilar sus páginas en un solo objeto. Es importante para nuestro proyecto mencionar la profunda reflexión de la autora: Un libro debe ser concebido como un todo, y aquellos cuyas páginas contienen interrelaciones formales o conceptuales se encuentran entre los más afortunados. No cabe la compilación aleatoria o la agrupación fortuita dentro de los libros de artista, sino la selección cuidadosa y meditada, a fin de crear un libro sugerente y con una razón de ser.

La forma más ampliamente conocida para estructurar un libro, y la más utilizada en la construcción de libros de artista, es el codex o códice (Fig. 013). La forma códice es aquella en cuyas páginas se presentan fijadas a un lateral, formando un lomo. Dentro de la historia del arte, el formato códice se ha empleado con multiplicidad de resultados: Páginas de materiales diversos tales como la ropa o el vidrio, escritura con leche o con sangre, juego de transparencias entre páginas...

Figura 013. Ejemplo de libro en formato códice.



La forma códice es la más utilizada dada su funcionalidad, aunque no es la única opción a la hora de crear un Libro-arte. Existen igualmente las formas rollo, punto fijo, acordeón, u otras formas compuestas tales como Dos-à-Dos, *French doors* o *Concertina*.

4.4.2. El álbum familiar

4.4.2.1. Historia de los álbumes de familia

La obra se inspira en el género de álbum familiar, aunque no termina de pertenecer a él y se entrelaza con el género fotolibro o libro ilustrado. Para profundizar en esta idea cabe definir primero estos dos conceptos para comprender qué engloba cada uno de ellos y cómo Villamosto se constituye como un paso entre medias, una exploración de ambos.

Gustavo Lozano (2007), conservador fotográfico, define el libro ilustrado fotográfico como un libro publicado ilustrado con fotografías reales. El álbum fotográfico es en cambio una compilación única de fotografías en un libro en blanco montadas por un individuo o un grupo de personas. Por definición el libro ilustrado no será único, sino que formará parte de una edición de

cincuenta, cien o mil copias. Por otro lado, la esencia del álbum reside en las circunstancias que llevaron a reunir sus componentes y su cualidad de irrepetible.

El primer antecedente del álbum que identifica Lozano (2007) es el *scrapbook* o libro de recortes, una actividad que alcanzó su popularidad durante la Bretaña de principios del siglo XIX entre niños y señoritas de alta cuna. A partir de la presentación de Daguerre de su invento al mundo en 1839, el álbum fotográfico atraviesa tres periodos en los que evoluciona de afición reservada para una élite intelectual a un ritual generalizado en gran parte del mundo.

La primera fase, desde el año de su invención hasta 1850, vio la creación de los primeros álbumes fotográficos. Naturalmente estos álbumes fueron muy poco comunes y únicos en su forma y contenido, dado que no existía una demanda suficiente como para producir álbumes en serie. No obstante, son muy interesantes dado que ejemplifican la inevitable atracción que se genera entre la fotografía y el formato de libro.

La segunda fase en la difusión de álbumes fotográficos fue acompañada con la popularización del retrato fotográfico mediante el formato Carte de Visite (Fig. 014) popular entre 1850 y 1880. La afición fotográfica se ha consolidado como una profesión y los núcleos urbanos se llenan de estudios fotográficos, que ofrecen este servicio para todo aquel que lo desee y pueda pagarlo. Con el lógico incremento de producción de imágenes en este periodo, el álbum deviene como solución ideal para la organización, muestra, almacenamiento y conservación del nuevo formato. No obstante, sigue siendo un artefacto reservado a las clases más pudientes de las ciudades, dado que existe el ineludible intermediario del retratista para obtener la fotografía.



Figura 014. Anónimo: Carte de visite familiar.

El último periodo comienza entre 1880 y 1890 y continúa hasta la actualidad. Por primera vez la gente común tuvo la oportunidad de hacer sus propias fotografías directamente, sin necesidad del fotógrafo de estudio como intermediario. Un nuevo mercado se abre y la oferta de álbumes de distintos diseños, materiales y colores se multiplica. Las páginas se acoplaban juntas mediante una cuerda o lazo. Es esta clase de álbumes, de páginas negras y fotografías de marco blanco las que todo el mundo tiene en mente cuando se piensa en un álbum familiar.

4.4.2.2. Qué dicen de nosotros

En la investigación en torno al álbum familiar de Mette Sandbye podemos encontrar conclusiones brillantes en torno a este objeto que nos ayudarán a comprender mejor qué dice sociológicamente de nosotros esta tradición centenaria. En la actualidad ha sido relegada entre los círculos intelectuales a una herramienta burguesa de autorrepresentación y superficialidad. Diversos

autores han tomado este punto de partida para crear obras que subvierten este tópico. No obstante, cabe indagar más en la materia.

Según Sandbyte (2014), su función original era la de preservar para el futuro los registros fotográficos de los eventos de la vida de un individuo o un grupo; pero también poseían la función educativa y recreativa dado que proveía de una actividad instructiva y entretenida al creador. En ese sentido, los álbumes fotográficos son un medio y un fin.

Los álbumes fotográficos también permiten la plasmación del tiempo cronológico de muy diversas maneras, y permite a cada caso particular resolver el problema de una forma distinta. En los casos prácticos de la investigación de Sandbyte, donde analiza tres álbumes familiares distintos de tres familias procedentes de distintos continentes, cada álbum estudiado recurre a estrategias gráficas distintas para expresarse, y de esas estrategias se puede llegar a interpretar las jerarquías emocionales y los conflictos que posee la familia.

La fotografía familiar puede enseñarnos nuevos aspectos o enfoques, a entenderlas no sólo como imágenes sino como objetos sociales que están íntimamente relacionados con la naturaleza de la fotografía (Sandbyte). Cabe mencionar que el álbum físico es un ritual que está desapareciendo en favor de las cámaras de *smartphones* y la tecnología en la nube, y de ello también puede leerse qué conflictos o prioridades asolan a la sociedad contemporánea.

4.4.2.3. El género en el arte contemporáneo

Lozano (2008) da cuenta de que es bien conocido que alrededor de la década de los sesenta, los museos de arte y coleccionistas privados empezaron a desarrollar un creciente interés por la amplia colección de fotografías que se habían acumulado desde que se inventó el proceso. Este despertar estuvo guiado en parte con la reevaluación de la herencia fotográfica de los académicos Beaumont Newhall y Helmut Gernsheim. Asimismo, la siguiente década la fotografía fue justamente reconocida como contenedora de los mismos valores estéticos y estilísticos que se habían reservado para la pintura gracias al trabajo de Alfred Stieglitz y Edward Steichen.

Figura 015. Sebastián Friedman:
Familia y doméstica, 2001.



Familia y doméstica (Fig. 015) es un trabajo de Sebastián Friedman realizado entre 2001 y 2004 que toma como punto de partida este género, la fotografía familiar, pero lo lleva más allá al realizar un díptico que empareja imágenes de las salas de estar de dos familias, pero en los que se distingue a un mismo individuo (siempre mujer, empleada) posando en ambos escenarios. La investigadora Laura Bravo describe en el libro *Álbum de familia y prácticas artísticas* (2018) cómo este proyecto aborda un análisis de interés social y cultural dado que vemos contrapuestos los contextos de dos clases sociales distintas, no solo por sus componentes, sino también por la decoración de las salas, que oscila entre la ostentación de la clase más acaudalada y el abigarramiento de raíz popular. Los dípticos revelan pues la maleabilidad del concepto de hogar dentro del género de la fotografía de familia. El espacio de descanso y el espacio de trabajo se diluyen al contar con la trabajadora doméstica, y se convierten en indistinguibles. Evidencia pues el espacio familiar y el concepto de familia mismo como un espacio construido culturalmente.

Otros artistas optan en cambio por el exorcismo autobiográfico a través del género de fotografía familiar. *Ray's a Laugh* (1996) (Fig. 016) es un reportaje fotográfico de una disfuncional familia en un bloque de apartamentos al oeste de Birmingham que comenzó Richard Billingham a la edad de diecinueve años, cuando comenzó su formación artística y tenía que trabajar todas las noches de reponedor en un supermercado para pagarla. Aunque comenzaron como tomas para posteriores pinturas, las instantáneas desprendían un brutalismo que las convertían en piezas por sí solas. Las series, compuestas de retratos de sus padres y su hermano en el espacio doméstico que compartía con ellos, aportaba a la historia del género un cambio de rumbo trascendental (Bravo, 2018). Mientras la fotografía familiar se caracteriza por una escenificación imbuida de simetría y felicidad, Billingham congela los momentos más grotescos de su vida familiar: Padres borrachos, comiendo o discutiendo en un diminuto apartamento. La fotografía familiar como reacción al modelo de

familia representado mediante el *American Dream* y como liberación de la tensión vivida por el autor de estas.

Figura 016. Richard Billingham:
Ray's a Laugh, 1996.



5. OBRA

5.1. Antecedentes

Durante dos campañas consecutivas de vendimia durante los años 2020 y 2021 en la comarca de Utiel-Requena (Valencia) trabajé junto a mi familia y conocidos de la zona. Estos me permitieron retratarlos con mi cámara compacta de paso universal. De esta manera, al mismo tiempo que trabajaba, escuchaba sus historias, sus expresiones, sus bromas y sus reflexiones sobre la vida, y me quedé fascinada por la honestidad que encontraba en sus palabras. Estas situaciones me empujaron a reflexionar sobre multitud de temas y fueron fraguando en el proyecto que presento.

Existe un antecedente de esta idea, un proyecto primitivo de una serie fotográfica que elaboré en 2019 con una cámara analógica de paso universal y presenté en una exposición en septiembre de 2020 en el Café Salón Pérez, situado en Utiel. Su contenido gráfico no coincide con el trabajo de fin de grado que presento, pero su marco teórico y motivación, aunque parco en comparación, se asemeja lo suficiente como para considerarlo un claro preludio. Lo llamé *Cerca*, y en mis propias palabras:

Como muchos, he vivido aquí toda la vida, pero siempre lo he vivido con vergüenza: un pueblo en medio de la nada, mal comunicado, donde ya no quedan cines ni centros culturales, cada vez más despoblado, de donde los jóvenes teníamos que irnos para tener un futuro mejor. No fue hasta que comencé a estudiar en la capital de provincia y pude observar con distancia cuando me di cuenta de lo importante que es quedarte en el pueblo, revitalizar y poner en el centro el territorio y la gente que lo habita. Hojeé un libro de fotografías, *Visión Retrospectiva de Utiel. Historia Gráfica*, de José Martínez Ortiz, y me pregunté por qué ya no se documenta la vida de esa forma, por qué ya no hay fotografía callejera que se encargue de retratar a la gente. Con todo esto en mente, comencé a fotografiar lo que estaba más cerca. (Ortiz Hernández, 2019).

Figura 017. Laura Ortiz: *Cerca*, 2020.



Tal y como escribí, vivía esta identidad con contradicciones. Mis amigos (los que vivían en el mismo sitio y que tenían la misma edad) y yo solo soñábamos una cosa: Irnos a la ciudad. Ahí estaba todo: La cultura, la vida nocturna, etc. Se creaba una equivalencia en la que el pueblo era la traba y el atraso y la ciudad era la independencia y el progreso. Como todos los procesos de idealización, este reflejo se rompe en cuanto uno experimenta lo que anhelaba (es decir, mudanza a una ciudad con el pretexto de comenzar estudios universitarios) y se percata de que no había sopesado los aspectos negativos, o que había generalizado tanto en un extremo como en otro. En este momento me replanteo mis convicciones y trato de comprender mejor qué es lo que había estado deseando hasta ahora y qué es lo que había descartado prematuramente. Se inicia un proceso de reflexión que conduce a varios proyectos que hablan de la ruralidad y mi relación con esta: *Cerca* (2020)(Fig. 017) y *Bajo el asfalto* (2021) (Fig. 018).

Figura 018. Laura Ortiz: *Bajo el asfalto*, 2021.



5.2. Proyectando la idea

Aunque el reportaje fotográfico inicialmente no se concibió como un proyecto de gran envergadura, el desarrollo de este llevó orgánicamente a que abarcara más temáticas, lo que me llevó a la conclusión de que tenía el potencial para ser un Trabajo de Final de Grado, es decir, un proyecto donde plasmar todo el conocimiento adquirido a lo largo del grado.

Primeramente, valoré la posibilidad de realizar una serie fotográfica que tomara la configuración de un proyecto expositivo. No obstante, finalmente inferí que era más coherente que tuvieran la forma de un objeto-libro. Aquello que me incitó a comenzar este proyecto fue mi propia experiencia manipulando mis propias fotografías familiares dentro de álbumes y cajas, por lo que comprendí que es a través del objeto como se establecía una relación más íntima con el contenido y ofrecía sensaciones que no transmitía una fotografía en gran formato expuesta en una sala. La intimidad y el juego manual era lo que me había inspirado.

Contrafotografía es un colectivo de jóvenes fotógrafos de Barcelona que buscan crear un nuevo lenguaje para una nueva época. Su escaparate en forma de fanzine físico permite el descubrimiento de fotógrafos emergentes de todo tipo y el descubrimiento de nuevas formas de entender la fotografía de reportaje. Me interesa especialmente analizar el Número 5 (Fig. 019), publicado en 2019, dado que es el primero que cayó en mis manos y el que, sin yo saberlo en ese momento, me inspiró profundamente tanto en la temática como en lo visual. El nº5 de *Contrafotografía* reúne a 8 fotógrafos españoles

Figura 019. Contrafotografía: n^o5, 2019.

que en distintas ciudades españolas retratan la Semana Santa en blanco y negro con película de paso universal. El contraste y el grano tan enfatizado, la espontaneidad de las imágenes, el protagonismo del accidente y banalización de los símbolos, todo esto convierte al trabajo en un experimento refrescante e inspirador. Asimismo, me mostró el valor del que se cargaban las fotografías cuando estas eran admiradas en el formato de un libro, las posibilidades de continuidad y secuencia que podían aplicarse. Es por este motivo también por el que me decanté por el formato libro para la configuración de este Trabajo de Fin de Grado.



Figura 020. Scrapbook.

La primera idea para configurar este foto-libro fue a través de la técnica *scrapbooking* (libro de recortes). Para ello, comencé a diseñar el formato del libro para crearlo desde cero, inspirándome en los diseños de *scrapbooks* de principios del s. XX. (Fig. 020).

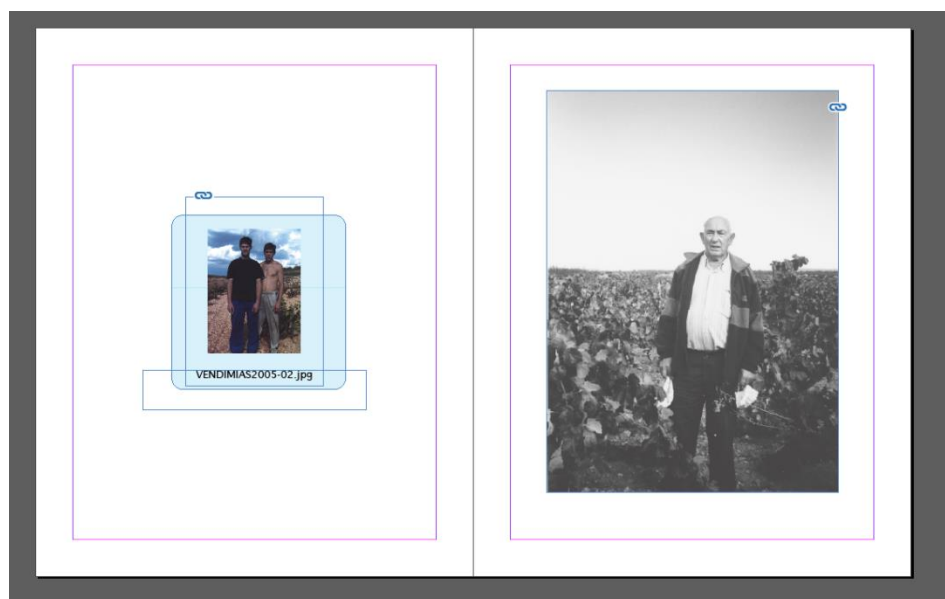
Finalmente, esta primera idea fue descartada debido a la preponderancia que podría adquirir el formato sobre el contenido. Como productora de imágenes, mi objetivo es que la atención se deposite primordialmente sobre estas, y dado que considero que las fotografías contienen valor visual y conceptual por sí mismas, la decoración se torna innecesaria. Por esta razón, opté por la impresión de un foto-libro.

5.3. Contenido

5.3.1. La retórica de las ilustraciones

El uso de la imagen de archivo se hace presente en este proyecto a través de la investigación de imágenes familiares e históricas y su puesta en común con imágenes actuales para encontrar correspondencias visuales y conceptuales. (Fig. 021)

Figura 021. Laura Ortiz:
Villamosto.



En un mundo saturado de imágenes, la tendencia de revisar y reinterpretar en lugar de contribuir a la economía de la imagen desechable se convierte en subversiva. Valls (2011) ya hablaba entonces en un artículo del resurgir de la imagen de archivo en la práctica artística contemporánea:

El interés manifiesto por el archivo en el campo del arte desde la segunda mitad del siglo pasado, lejos de disminuir y caducar al ritmo al que lo han hecho otras prácticas, no solo se mantiene, sino que también se expande, y es particularmente notoria a partir del advenimiento del siglo XXI, no solo en el terreno de la creación sino también en el ámbito de las instituciones (museos, galerías, festivales y bienales) (Valls, 2011, p. 1).

Durante mi búsqueda entre las imágenes de archivo, pude sorprenderme al comprobar cómo mis imágenes acababan estableciendo relaciones con otras tomadas por otros autores anónimos en el pasado. Esta conjugación las dotaba a ambas de nuevos significados y configuraba un trabajo más plural sobre cómo pensar el espacio rural.

Asimismo, el hecho de que las imágenes más actuales (2020, 2021) estuvieran tomadas con la técnica de fotografía argéntica las dotaba de aparente ambigüedad temporal, lo que contribuía a abordar el tema de cómo era representado el espacio rural en el pasado y la actualidad estéticamente. Citando una vez más a la escritora, el ensayo *Sobre la fotografía* de Susan

Sontag pormenoriza cómo todas las fotografías, independientemente de su contenido o composición, acaban desarrollando una pátina que las dota de valor por sí mismas. La fotografía antigua se convierte en una autoridad emocional, cuya capacidad de apelar al espectador sensible le proporciona la capacidad de convencer y manipular fácilmente. Con esta premisa en mente, podemos tomar la falsa pátina, el empleo del formato analógico, y emplearlo para fines dialécticos, para hacer dudar, para mostrar las tramoyas, y en definitiva para preguntar por qué tiene un influjo tan grande sobre nuestra sensibilidad contemporánea.

5.3.2. La narratividad de los textos

Aunque el autor presupone que el significado de sus fotografías es estable, este se disipará inevitablemente porque la fotografía es siempre un objeto en contexto (Sontag, 2010). Es por esta naturaleza de la fotografía que desde el principio planteé la necesidad de usar textos para contextualizar y completar lo que trataba de transmitir. No obstante, tenía clara la preponderancia del lenguaje visual sobre el lenguaje verbal, por lo que las unidades gramaticales tenían que ser cuidadosamente escogidas para encajar sin resultar más llamativas que las fotográficas.

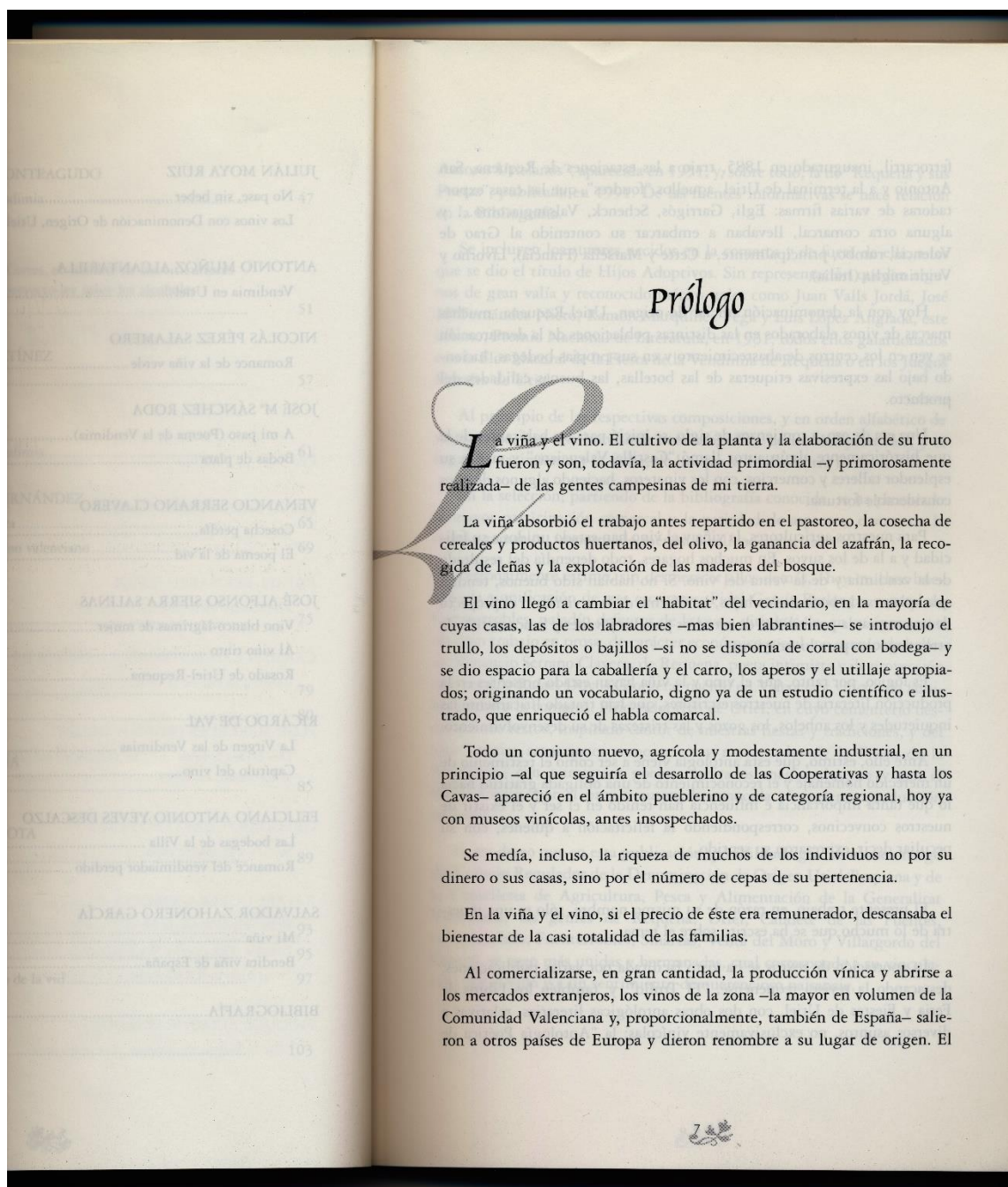
Asimismo, visualicé desde el comienzo que la naturaleza de los textos fuera histórica indirecta, es decir, documentos textuales procedentes de otros eventos, y no creados ex-profeso para este proyecto. Elementos que aunque incidentales por sí solos, juntos elaboran una narración fragmentada que al mismo tiempo contextualiza las imágenes. De esta manera se elimina la voz de un solo narrador omnisciente, y en su lugar se obtiene un collage narrativo con múltiples caras y aristas.

La combinación entre textos académicos y profanos dentro de la secuencia del fotolibro está meditada para generar ironía: Por una parte, la descripción culta de José Martínez Ortiz (2000) de la época dorada de la ciudad dentro de la *Antología Literaria de la Viña y el Vino* (Fig. 022); por otra, un segmento de lírica popular elaborada para las “Coplillas”, un concurso local coincidente con el carnaval consistente en la composición de unos versos cuyo contenido es la crítica o el comentario social de aspectos relacionados con la comarca. (Fig. 023)



Figura 023. Libreto *Coplillas* Carnaval Utiel, 2013.

Figura 022. Juan Martínez Ortiz:
Antología Literaria de la Viña y el
Vino, 2000.



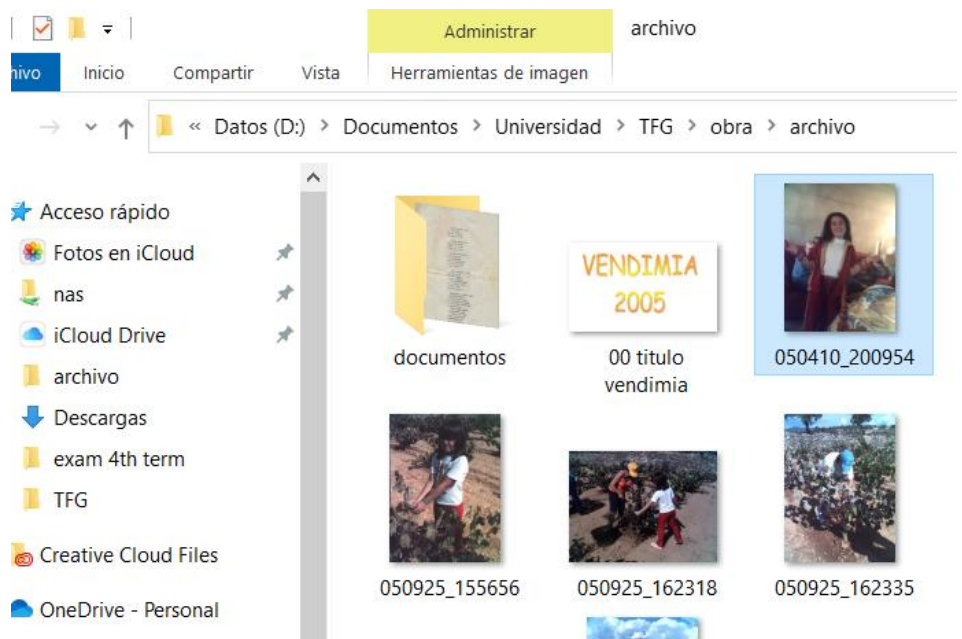
El uso de definiciones de palabras procedentes de la Real Academia Española es un ejercicio inspirado por la cinta *La trinchera infinita* (Aitor Arregi Galdos et al. 2019) (Fig. 024). Dado que mi objetivo era el menor empleo de texto posible para dar preponderancia al lenguaje visual, sintetizar el lenguaje verbal a su unidad más pequeña con significado se convierte en una decisión imprescindible.

Figura 024. Aitor Arregi Galdos et al: Fotograma de *La trinchera infinita*, 2019.



Figura 025. Captura de pantalla Explorador de Archivos.

Por último, cabe mencionar la réplica del icono del buscador del Explorador de Archivos, una herramienta disponible en los ordenadores con sistema operativo Windows (Fig. 024). La intencionalidad de esta reproducción está en apelar a lo cotidiano: Los documentos familiares ya no viven en sendos álbumes encuadernados de cuero, sino en los dispositivos digitales. Esta experimentación gráfica surge de la necesidad de incorporar la pregunta de cuál es el futuro de los álbumes familiares, y si la forma en la que archivamos nuestros artefactos de la memoria puede describirnos como sociedad.



5.4. Métodos de ejecución

Para este proyecto fotográfico se utilizó principalmente la tecnología analógica en formato de paso universal mediante el uso de una cámara compacta. No obstante, no es la única técnica empleada en la obra final.

Pero antes de desarrollar los métodos de ejecución planeados, considero que es necesario definir antes qué es la fotografía analógica. La fotografía analógica o argéntica es aquella que emplea como soporte una película de gelatina muy pura, a su vez emulsionada con halogenuro de plata, sensible al espectro de luz visible. Una vez expuesta con una cámara analógica y sumergida en revelador, paro y fijador, se observan en la película diminutos cristales (el grano) que forman una imagen. Es a partir de este negativo que se obtienen las copias, bien a través del uso de una ampliadora y papeles fotosensibles, o bien a través de escáneres diseñados específicamente para escanear negativos fotográficos. Este método de obtención de imágenes también se conoce como fotografía tradicional, y aunque su uso se encuentra en descenso entre la población general, artistas visuales siguen aplicándola y experimentando con ella.

La serie fotográfica se realizó entre los meses de octubre y noviembre de 2020 y octubre de 2021, periodo en el cual disparé un total de cuatro carretes de paso universal en blanco y negro, lo que da un total de 152 exposiciones. La jornada laboral durante la campaña de vendimia comenzaba a las 8:00 y finalizaba a las 18:00, con dos descansos a las 11:00 y las 14:00 para las comidas, con un cómputo final de 8 horas diarias en el campo de estudio. Durante ese horario tomé todas las fotografías utilizadas para este proyecto, lo cuál permitió una diversidad en el paisaje y las luces naturales que se observaban a lo largo del día, aunque también requirió mayor adaptabilidad a las condiciones de luz adversas. No eran las mismas condiciones lumínicas a las nueve de la mañana que al mediodía, y dado el escaso material fotográfico era necesario solventar los problemas de manera ingeniosa y rápida. Cabe recalcar que no dediqué la jornada enteramente a la toma de fotografías, sino que formaba parte de la cuadrilla de trabajadores, por lo que tenía que alternar la toma de instantáneas con el transporte de cuévanos llenos de uva. Concluyo que, aunque resultaba una estrategia más agotadora, me permitía integrarme en el milieu y presenciar situaciones que de otra manera no habría podido capturar.

Los carretes fueron revelados manualmente durante la estancia SICUE en la Universidad Complutense de Madrid, donde también trabajé en la elaboración de hojas de contacto (Fig. 27, 28) y copias en papel gracias al laboratorio químico del que disponía la facultad.

Figura 026. Cámara Olympus XA utilizada para el proyecto, 2022.



La serie fotográfica está elaborada con carretes ILFORD HP5 de sensibilidad 400 ISO tomados con la cámara compacta Olympus XA2 (Fig. 26). Perteneciente a la serie Olympus XA inaugurada a mediados de los setenta, fue diseñada por Mr. Yoshihisa Maitani y supuso una revolución en el mercado. Este modelo de cámara fue elegido expresamente para el proyecto debido a:

- Su pequeño tamaño le aporta mayor portabilidad y ligereza.
- Su funcionamiento es de prioridad de apertura, es decir, la cámara mediante el fotómetro estima la velocidad de obturación más adecuada dadas las circunstancias lumínicas. Esta cualidad técnica permite la toma de instantáneas en menor tiempo y en condiciones más adversas.
- Su diseño de carcasa protege la lente, previniendo daños de golpes, lluvia y tierra.

Dada la cantidad de imágenes (Fig. 027, fig. 028), era indispensable el análisis y filtrado para realizar una selección con las mejores instantáneas. El proceso de selección fue asistido en parte por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid, Rafael Trobat durante el tiempo que asistí a la Asignatura de Lenguajes y Procesos Fotográficos durante el curso 2020-2021. La segunda parte de la selección de las fotografías fue realizada durante el curso 2021-2022 de manera autónoma. Al mismo tiempo, durante el curso 2021-2022 inicié un periodo de investigación etnográfica entorno mi archivo fotográfico familiar (Fig. 029), con el objetivo de encontrar imágenes que reflejaran la actividad agrícola, y así poder contextualizarlas con la serie principal, obteniendo así un collage más diverso.

Figura 027. Hoja de contactos I, 2021.
Figura 028. Hoja de contactos II, 2021.



Figura 029: *Fotografías familiares*, 2022.



Adicionalmente el empleo del escáner como herramienta creativa o scan-art sirvió para trasladar las imágenes antiguas que se encontraban exclusivamente en formato físico a digital. Para ello se empleó el Canon Canoscan 8800F y el software Silverfast 8.

El maquetado del libro fue realizado mediante el programa Adobe InDesign. Aconsejada por mi tutor, Álvaro Terrones, la impresión fue realizada por el Estudio Paco Mora.

6. CONCLUSIONES

El objetivo primordial de este TFG era la elaboración de una investigación plástica y sociológica en torno al espacio rural. Hemos abordado los modos de representar la vida campesina antiguos y nuevos, las razones históricas de estos, y las relaciones materiales que subyacen. Asimismo, otro de los objetivos de este Trabajo era la demostración de la hipótesis de si la COVID-19 había modificado los patrones de movimiento demográfico, que acabó por demostrarse errónea. No obstante, considero que el trayecto realizado hasta llegar a ese punto enriquece igualmente al autor y a aquellos que quieran disponer de este trabajo para futuras investigaciones.

El proyecto trasciende a una vendimia en un momento y lugar concreto, y de él se entrevé la historia de un pueblo con sus luces y sombras, la depreciación de la tierra y el lugar, y lo que conlleva crecer con eso. Esa ambivalencia y contradicción son la esencia de esta obra, y concluyo que el contenido plástico ha sido capaz de trasladar la idea conceptual. Asimismo, aunque el proyecto se ciña a un lugar y espacio muy concreto, la comarca de Utiel-Requena, las conclusiones son aplicables a otros lugares que atraviesan similares problemáticas, y es lo que hace de este Trabajo de Fin de Grado una propuesta tan interesante.

Considero que si el proyecto hubiera dispuesto de más tiempo para realizar más tomas en un periodo de tiempo más largo habiéramos obtenido mayor variedad de imágenes y de personajes, que habrían enriquecido el Trabajo de Fin de Grado. No obstante, dado que estamos hablando de una actividad realizada una única vez al año en un periodo de tiempo relativamente corto, (entre 3 semanas y un mes aproximadamente es lo que dura una campaña de vendimia), habría sido demasiado prolongado para este Trabajo de Fin de Grado. Estimo aun así que constituye un primer paso para un proyecto de mayor envergadura que podría prolongarse en el futuro.

Como conclusión, considerando el tiempo y los recursos disponibles, hemos obtenido un resultado satisfactorio, que cumple los objetivos propuestos, y cuya base conceptual y técnica permite la profundización de este en proyectos de mayor magnitud.

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 001: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

Figura 002: Asociación Cultural Serratilla

Figura 003: © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

Figura 004: El País Semanal

Figura 005: Valenciaplaza, Laura Silleras.

Figura 006: El País

Figura 007: Biblioteca Valenciana Digital

Figura 008: Filmaffinity España

Figura 009: Filmaffinity España

Figura 010: Despoblación y políticas de lugar: un análisis de la brecha demográfica, económica y de actitudes. JORGE DÍAZ-LANCHAS, DIEGO LORAS, ÁNGEL MARTÍNEZ JORGE, TONI ROLDÁN, 2022.

Figura 011: MACBA Collection. MACBA Consortium.

Figura 012: © Copyright Rob Giampietro 2000–2021.

Figura 013: Valery Sibrikov

Figura 014: Laura Ortiz

Figura 015: Instituto Vasco de Fotografía (IVASFOT)

Figura 016: Martin Parr Foundation

Figura 017: Laura Ortiz Hernández

Figura 018: Laura Ortiz Hernández

Figura 019: Colectivo Contrafotografía.

Figura 20: Pixabay

Figura 021: Laura Ortiz Hernández

Figura 022: Laura Ortiz Hernández (escaneada)

Figura 023: Rosalía Miota Hernández

Figura 024: Samuel Castro (@samuelescritor en twitter)

Figura 025: Laura Ortiz Hernández

Figura 026: Laura Ortiz Hernández

Figura 027: Laura Ortiz Hernández

Figura 028: Laura Ortiz Hernández

Figura 029: Laura Ortiz Hernández

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abad Balboa, C., García Delgado J.L., Muñoz Cid, C. (1994). La agricultura española en el último tercio del siglo XX. Principales pautas evolutivas. *Modernización y cambio estructural en la agricultura española*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente
- Arregi Galdos, A., Goenaga, J. M., Garaño, J. (2019). *La trinchera infinita*. [película]. Irusoin, Moriarti Productions.
- Barthes, R. (1977), The Rhetoric of the Image. En R. Barthes. *Image Music Text* (p. 44). Fontana.
- Bernabéu Lopez, R. (2000). Antología Literaria de la Viña y el Vino.
- Bravo López, L. (2018). Usos del álbum de familia en el arte contemporáneo: autobiografía, ficción y domesticidad. P. Vicente, J. Gómez-Isla (Eds.). *Álbum de familia y prácticas artísticas* (pp. 37-54).
- Caro, C. (2017). Cerramientos de tierra en el siglo XVIII según los despachos de Gracia del Consejo de Castilla. *Hispania*, 77, 117-153. <http://doi.org/10.3989/hispania.2017.005>
- Crespo Martín, B. (2011). El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 2012, vol. 15, nº 1. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.
- Entrena-Durán, Francisco. (2012). La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al neorruralismo. *Cuadernos de Desarrollo Rural*, 9(69), 39-65. Retrieved December 14, 2021, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-14502012000200003&lng=en&tlng=es.
- Fernández Flórez, W. (1990). *El bosque animado*. Espasa-Calpe.
- García Gual, C., Martínez Hernández, M., Lledó Iñigo, E., Platón. (1992) *Diálogos Vol. III: Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos.
- García Soler, M. J. (2018). *El simposio griego: Vino, música y compañía*. XXV Jornadas sobre la Antigüedad. "Antiqua. De celebración: el banquete en Grecia y Roma", Donostia, España.
- Gómez Sánchez, C. J. (12 de enero de 2021). "La revolución de las velas": un cambio de paradigma en Utiel. *Tu Tierra Al Día*. <http://www.tutierraaldia.com/texto-diario/mostrar/2257673/>

- Gordon Childe, V. (2008). *Qué sucedió en la historia*. Crítica.
- Kottak, C. PH. (1996). *Antropología: Una exploración a la diversidad humana*. McGraw-Hill.
- Martínez A., Pérez, C. (Consultado en 2022). 2500 AÑOS DE PRODUCCIÓN DE VINO EN LA COMARCA DE REQUENA-UTIEL. ARQUITECTURA Y ESPACIOS DE ELABORACIÓN: LAGARES, BODEGAS Y HACIENDAS. Versión del 21 de abril de 2022.
<https://www.iau.usp.br/sspa/arquivos/pdfs/papers/01515.pdf>
- Martínez Ortiz, J. (2000). *Antología literaria de la Viña y el Vino*. Gràfiquesvimar.
- Mit, G. (15 de diciembre de 2021). Fotolibro. el paisaje encontrado. GELES MIT.
<http://gelesmit.com/portfolio-item/fotolibro>
- Morales, M. (25 de julio de 2019). El libro que cambió la fotografía española. El País.
- Peris Llorca J. (2007) Si “La ciudad no es para mí”, ¿podría decirme dónde queda el campo?: una lectura de la película de Pedro Lazaga (1965). *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española*, 363-375, Valencia, España.
- Pombo, A. (2020). *La sobremesa* [cortometraje].
- Rosenthal, M., Iudin, P. (1946). *Diccionario Filosófico Marxista*. Ediciones Pueblos Unidos.
- Sandbyte, M. (2014). Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how. *Journal of AESTHETICS & CULTURE* Vol. 6
- Sontag, S. (2010). *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.
- Taylor, S. J., Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.
- Timberg, S. (2015) *Culture Crash: The Killing of the Creative Class*. Yale University Press
- Valls, A. (2011). El uso del archivo fotográfico en la creación contemporánea: ¿un fenómeno global? *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*.
- Villacisla, V. (2021, 22 de noviembre). Presencio & The Rural Kids.
<https://virginiavillacisla.com/proyectospersonales-personalprojects/presencioandtheruralkids>
- Villena, M. A. (2021). *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*. Tusquets Editores.

Pita Fernández, S., Pértegas Díaz, S. (2002). Investigación cuantitativa y cualitativa. *Cad Aten Primaria* 2002, 9, 76-78.

Gran Enciclopedia Larousse (1997). P. 4120-4121 tomo 9 1997. Planeta.