

TERRA

PAISAJE VALENCIANO EN EL GUADALQUIVIR

*Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.
Acercamiento fotográfico y audiovisual.*

Realizado por Alicia Palacios Ferri

Dirigido por Eva María Marín Jordá

Valencia, Julio de 2020

Tipología 4: Producción artística inédita
acompañada de fundamentación teórica

Universitat Politècnica de València

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Terra. Paisaje valenciano en las Marismas del Guadalquivir. Acercamiento fotográfico y audiovisual.

Resumen

Isla Mayor puede recordar remotamente al fin del mundo. Un lugar al que tan sólo se puede llegar tras recorrer unas curvas angulosas que parecen no terminar nunca. Las curvas están rodeadas de tierra. A veces desértica, a veces húmeda, a veces un mar inmenso y tranquilo. Al atravesar el pueblo, que se presenta escueto y humilde, acabas en otro sinfín de tierra aún mayor. Un laberinto de campos de arroz que se alzan bajo el sol andaluz. Hay quien dice que es donde el viento se da la vuelta.

Hace miles de años era mar; con el tiempo el mar se convirtió en marisma. Numerosas personas intentaron domar la tierra, personas de aquí y de allá, desde Andalucía hasta Inglaterra, pero la tierra se resistía. La solución no llegó hasta los años 50, durante la campaña de colonización agraria impulsada por Francisco Franco, para mitigar la hambruna de la posguerra. Una de las colonizaciones llevadas a cabo fue en las Marismas del Guadalquivir. Lo cual, supuso una emigración masiva

Palabras clave

Historia; paisaje; colonización; Andalucía; Valencia; agricultura; posguerra; memoria; historia; fotografía; vídeo; documental; arroz

Land. Valencian landscape on the Guadalquivir river. Photographic and audiovisual approach.

Summary

Isla Mayor can remotely remember the end of the world. A place that can only be reached after going through angular curves that never seem to end. The curves are surrounded by fields. Sometimes desert, sometimes humid, sometimes a huge, calm sea. As you pass through the village, which presents itself as small and humble, you end up in an even greater land. A labyrinth of rice fields rising under the Andalusian sun. Some people say that this place it's where the wind turns around.

Thousands of years ago it was sea; over time the sea became marsh. Many people tried to tame the land, people from here and there, from Andalusia to England, but the land resisted. The solution did not come until the 1950s, during the agrarian colonization campaign promoted by Francisco Franco, to mitigate the post-war famine. One of the colonizations carried out was in the Marshes of Guadalquivir. This meant a massive emigration of farmers from the Valencian coast to a place full of hunger and misery.

Keywords

History; landscape; colonization; Andalusia; Valencia; agriculture; postwar; memory; history; photography; video; documentary; rice.

de agricultores de la Ribera valenciana rumbo a un lugar lleno de hambre y miseria.

Los colonos levantinos repartieron sus conocimientos sobre el cultivo del arroz por doquier. A través de una inmensa labor realizada por jornaleros de distintos lugares de España, se consiguió prosperar. De esta manera nació el pueblo, inicialmente llamado Villafranco del Guadalquivir y, posteriormente, Isla Mayor. Un pueblo con una cultura propia formada por la unión de las distintas culturas de sus integrantes. Pero sobre todo, por la hibridación entre la cultura andaluza y la valenciana.

Terra nació por la necesidad de contar la historia de mi pueblo, la historia de mi familia. Homenajear a todos aquellos que dejaron su casa para adentrarse en un mar de barro. Dar a conocer lo que realmente sucedió en las marismas. Contar la historia que hay detrás del paisaje.

En cuanto a la parte práctica, la producción artística de este proyecto está conformada por un ensayo fotográfico y una pieza audiovisual.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a todas las personas que han hecho posible el desarrollo de este proyecto. A mis tíos, Julio, Antonio, David y Modesto, por guiarme por las tierras que conocen mejor que la palma de su mano. A todas las familias isleñas que han participado de una manera u otra en el proyecto. A mi madre, por acompañarme y ser, en muchos aspectos, la co-autora de este proyecto. A mi padre, al resto de mis tíos y tías, por haberme contado infinitas historias sobre la Isla. A mis abuelos valencianos, por haberme transmitido el amor por la tierra en la que nacieron y a mi abuela Carminia, sevillana hasta la médula, por hacer que me sienta orgullosa de haber nacido en Andalucía.

También a Eva Marín Jordá, por sus consejos, su preocupación y su dedicación para que este proyecto saliera adelante de la forma más acertada. A Mario Rabasco, por ayudarme a establecer formalmente el proyecto y estar dispuesto a resolver mis infinitas dudas; y a Pep Benlloch, por guiarme en el camino.

Terra no es sólo un proyecto fotográfico y audiovisual, sino una carta de amor. Una carta dirigida a una generación que se esfuma dejando tras de sí personas, que como yo, han vivido Valencia desde la distancia. Una carta a mis abuelos, a los que se supieron adaptar y a los que nunca quisieron aceptar lo lejos que estaban de su tierra; y una carta de amor al paisaje que llevaré grabado en la retina de mi memoria allá donde vaya.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. Justificación temática y motivación	9
1.2. Objetivos	11
1.3. Metodología	12
1.4. Fuentes consultadas	13
2. CONTEXTO ESPACIAL Y TEMPORAL	15
2.1. Territorio	15
2.2. Notas históricas	17
2.3. Identidad	19
2.4. Archivo fotográfico familiar	23
3. MARCO TEÓRICO	26
3.1. Representación histórica en el paisaje y los valores de la imagen fotográfica	26
3.2. Autoetnografía	30
3.3. Aptitudes interpretativas del paisaje.	36
4. OBRA FOTOGRÁFICA	40
4.1. Introducción	40
4.2. Retrato fotográfico	41
4.3. Fotografía de arquitectura	48
4.4. Fotografía de paisaje	51
4.6. Producción	53
4.7. Postproducción	56
4.8. Galería de imágenes	58
4.9. Diseño	71
5. OBRA AUDIOVISUAL	77
5.1. Introducción	77
5.2. Aspectos conceptuales	77
5.3. Producción	83
5.4. Postproducción	86

6. CONCLUSIONES	87
7. FUENTES REFERENCIALES	90
7.1. Bibliografía	90
7.2 Recursos en línea	92
7.3. Filmografía	96
7.4. Índice de figuras	97
ANEXO I. ARTISTAS Y CINEASTAS CITADOS	102

1. INTRODUCCIÓN

Terra se trata de un proyecto fotográfico y audiovisual elaborado desde el año 2019. Se puede definir como un acercamiento documental a la historia de la Marisma del Guadalquivir, concretamente, de Isla Mayor. Debido a que este es mi pueblo natal el proyecto se elabora en clave autobiográfica y aúna lo documental con lo íntimo.

Este trabajo de fin de máster es el resultado de una investigación teórica a partir de la obra fotográfica y audiovisual realizada previamente.

En este trabajo teórico pretendo no sólo plantear la obra elaborada y hablar sobre las distintas etapas de su producción o justificar las pautas escogidas para su elaboración, sino indagar sobre distintas cuestiones que han surgido durante la gestación de las obras. Temas como la definición de paisaje, las características del paisaje natural, la relación entre el individuo y el paisaje; la representación del paisaje en el ámbito fotográfico y audiovisual y sus diferencias en el acto contemplativo por parte del espectador; o la utilización del paisaje como documentación histórica.

Se trata de un proyecto que más allá de ser de interés para los interesados en el medio fotográfico, puede producir curiosidad en personas de otros ámbitos fuera del mundo artístico. Tales como personas interesadas en la etnografía, la historia (más concretamente la historia de España), movimientos migratorios, geografía e incluso, agronomía.

Para las personas de la Comunidad Valenciana o Andalucía tiene un doble interés, puesto que están involucradas. Sin embargo, el proyecto va más allá de lo geográfico y puede ser entendido como algo global: movimientos migratorios dentro de un mismo país, adaptación al lugar, supervivencia, etc. De tal manera que el proyecto puede ser enfocado para exponerse fuera de las regiones españolas mencionadas anteriormente.

Sin embargo, el proyecto se ha visto interrumpido debido a la situación actual (COVID-19). Muchas de las fotografías que tenía planteadas para llevar a cabo en los pasados meses, no han podido ser realizadas. A pesar de ello, aún habiendo realizado la totalidad de las fotografías en un futuro próximo, la naturaleza intimista de este proyecto provoca que no sea un proyecto al cual pueda fácilmente ponerle un final. Siempre puede haber algún estímulo exterior, una anécdota, una historia, una fotografía antigua que encienda dentro de mí nuevas ideas.

La situación del estado de alarma, no sólo me ha impedido llevar a cabo ciertas fotografías que tenía planeadas hacer, sino también el acceso a fuentes como los libros *Fractales* de Héctor Garrido o

Land Matters de Liz Wells. Los cuales, la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts de la UPV había adquirido por petición mía.

Las obras que conforman este proyecto son, por un lado, un ensayo fotográfico de claro carácter documental; pero sin dejar atrás el estilo artístico que caracteriza mi obra fotográfica. Por otro lado, un video-documental de gran peso conceptual.

Este trabajo académico estará dividido en tres partes: la primera parte estará conformada por información sobre el proyecto en general (introducción, contexto espacial y temporal y marco teórico), y la segunda y tercera parte son el apartado sobre la obra fotográfica y el apartado sobre la obra audiovisual.

El apartado en el que se desarrolla la obra fotográfica habla de forma conceptual y formal sobre el ensayo fotográfico ejecutado. Se trata de un ensayo fotográfico conformado principalmente por tres tipologías fotográficas: fotografía de arquitectura, fotografía de paisaje y retrato fotográfico. Para finalizar el apartado se realiza una propuesta de diseño expositivo de la obra realizada. En este subapartado se muestra la identidad visual diseñada para el proyecto y la simulación tridimensional de la propuesta expositiva.

Añadir, que en el apartado 4.8. (galería de imágenes) se puede ver una selección de fotografías que forman el ensayo fotográfico. Además, al final de este documento, se puede consultar un glosario de artistas y cineastas citados durante el texto, en caso de querer obtener más información sobre ellos o contextualizarlos temporal o geográficamente. De esta manera, me he permitido la licencia de poder hablar de ellos libremente durante el desarrollo del trabajo académico.

1.1. Justificación temática y motivación

A continuación, presento una lista de los motivos que me han llevado a realizar este proyecto.

1. La generación fundadora del pueblo está desvaneciéndose. Entre ellos, mis familiares. Mi abuela y mi bisabuela materna han fallecido en el transcurso de este proyecto. El poder elaborar el proyecto me ha otorgado la posibilidad de entrevistarlas y preservar su memoria. Se podría decir que Terra va a contrarreloj, intentando rescatar la memoria de los que vinieron y de los que se van.

2. A lo largo de mi vida me he sentido extraña cuando me han "otorgado" el gentilicio de sevillana por nacer en esta provincia. Sin embargo, ser y sentir no siempre van de la mano. Hasta una edad tardía no tuve relación con la ciudad de Sevilla, principalmente por la situación marginal de Isla Mayor, el cual se encuentra a una hora de Sevilla; y también por su alta inaccesibilidad, tanto de la ciudad como de otros cascos urbanos de su entorno. Pero también existe una segunda razón por la cual no siento ese gentilicio como mío. Tanto por parte materna como paterna provengo de colonos valencianos que llegaron a Andalucía en los años 50. Ello ha conllevado que no sólo haya crecido teniendo la cultura valenciana cercana (como muchos isleños "puramente" andaluces, sino que he vivido la cultura desde dentro. Escuchando el andaluz y el valenciano a partes iguales, alimentándome a base de gastronomía valenciana o siguiendo las tradiciones que mis abuelos y mis padres me han transmitido. Hablar de mi pueblo no es sólo hablar de la curiosa colonia valenciana, casi desconocida para muchos, sino también hablar de mí misma.

3. Desconocimiento histórico: Al margen de las personas afectadas por esta historia de forma directa o indirecta, se trata de un acontecimiento mayormente desconocido en España, incluyendo la región andaluza y la región valenciana.

4. Se han escrito varios libros sobre la historia del pueblo y en muchos de ellos se omite la importancia del papel de los valencianos en la misma. Y esta reticencia también se traslada a lo social. Desde el inicio de esta historia se produjeron distintas clases sociales, principalmente: colonos (valencianos) y jornaleros (andaluces, extremeños, etc). Esto produjo una brecha social que ha ido disipándose con el tiempo, pero que a día de hoy aún coexiste entre los habitantes del pueblo en forma de recelo hacia valencianos y descendientes de valencianos. Sin embargo, a pesar de que los valencianos son recordados como colonos terratenientes, se ha olvidado, o se desconoce, que también participaron en las actividades agrícolas. Trabajaron en el arroz junto con el resto de jornaleros. La desigualdad entre ambas clases se advirtió más evidente por el

dinero que recibían del estado y tener casas o chozas a su disposición para vivir, mientras muchos de los jornaleros de otros orígenes dormían en la calle.

5. Representaciones artísticas: el idílico paisaje ha provocado que diversas personas se hayan dejado cautivar. Como ocurrió con Atin Aya, fotógrafo sevillano fallecido en el año 2007, quien dedicó cinco años de su vida a fotografiar las Marismas del Guadalquivir en su proyecto con este mismo nombre. Retrató sus gentes, la sensación de infinito que provoca su paisaje y su tremendo vacío. A su vez, sus fotografías también inspiraron al tan galardonado director sevillano Alberto Rodríguez Libreros, quien realizó en Isla Mayor la película *Isla Mínima* (2014). La cual, como se comentó numerosas veces tras su estreno, tenía un personaje primordial: el paisaje. El boom de esta película, la cual obtuvo 10 Goyas, supuso un enorme despliegue económico y turístico en el municipio. Desde entonces numerosos aficionados a la fotografía se pierden en las tierras marismeñas en búsqueda y captura de flamencos, cigüeñas o garzas reales, y por supuesto, de sus pictóricos atardeceres.

1.2. Objetivos

A continuación, expongo los distintos objetivos que intento conseguir y alcanzar con la realización de este proyecto. infinitivo a conseguir y alcanzar:

1. Inmortalizar el legado que me han dejado mis abuelos. Legado que se podría traducir de muchas formas: la agricultura, el paisaje, la pasión por sus raíces originales y la pasión por las segundas raíces; la valoración del archivo familiar como reliquia y la conservación de la memoria.
2. Dar visibilidad, tanto a la historia del lugar, como al pueblo, el paisaje y la producción arrocerá. Aún hoy en día se relaciona Valencia con esta producción y, a pesar de que en esta región se sigue cultivando arroz, las Marismas del Guadalquivir son la principal potencia europea en este sector. Aprovecho, pues, para realizar una reivindicación laboral de la zona.
3. Exaltar el papel del valenciano en la historia de Isla Mayor.
4. Elaborar otra producción artística realizada en la zona. Con la diferencia de que no se quede en una pura representación estética, ni en un acercamiento a la población mostrando las peculiaridades del mismo; sino realizar un acercamiento histórico, hablar de la historia y de la población desde el interior, contar la historia desde dentro.
5. Realizar un ensayo fotográfico cuyo estilo sea claramente documental, pero suponga también una hibridación con la fotografía artística. En el cual se inmortalice el paisaje de las Marismas del Guadalquivir, el patrimonio arquitectónico de la zona y los distintos personajes que la habitan.
6. Producir una pieza audiovisual que sirva como documento informativo sobre aquello que no se cuenta en las imágenes. Inmortalizar la historia, de una forma más autobiográfica, a través de la tradición oral.

1.3. Metodología

Durante el verano de 2019 viví en la casa de mis abuelos situada en Isla Mayor. Me planteé mi estancia como una residencia artística. Cada día realizaba una labor relacionada con el proyecto: entrevistas, conversaciones, búsqueda de localizaciones, trayectos con distintas personas de mi familia, entre otras cosas.

Para la ejecución de las fotografías tuve de 2-3 meses en el verano de 2019 y algunos días sueltos entre abril a diciembre del mismo año. El desarrollar un proyecto que debe ser necesariamente elaborado en Isla Mayor no ha sido fácil debido a que resido en Valencia. Por ello, mientras estaba lejos he pensado en distintas localizaciones posibles para las fotografías, he planificado y elaborado bocetos de muchas de ellas y he investigado tanto sobre el contexto histórico como sobre el trasfondo conceptual (en el siguiente apartado explico las fuentes utilizadas). Además, al verme obligada a no poder trabajar, utilicé los paréntesis de tiempo en los que estaba en Valencia para hacer una pausa: ver errores, deshechar fotografías y pensar en las posibilidades y cambios que podía sufrir el proyecto.

La elaboración del ensayo fotográfico, en un principio, se llevó a cabo de forma intuitiva. Es decir, hice un primer contacto con el tipo de fotografía que quería realizar y después, creé una pauta que continué en el resto de la serie. Decidí conformar el proyecto con una serie fotográfica y, en caso de ser necesario, hacer uso de otros medios. De esa misma necesidad de un lenguaje artístico diferente nació documental *Del Turia al Guadalquivir*.

Al inicio del proyecto, en esta etapa intuitiva que he mencionado anteriormente, comencé con los conocimientos previos que tenía sobre la historia del lugar. Una vez planteadas las pautas del proyecto, hice uso de la bibliografía relacionada con la historia de Isla Mayor para reforzar los conocimientos previos. En este proyecto, en el apartado de contexto (apartado 2), se hará un resumen de toda la información obtenida durante dicha investigación.

Todos los conocimientos adquiridos, las entrevistas, anécdotas contadas y reflexiones personales quedaron inmortalizadas en un cuaderno de campo. En él también realicé bocetos previos de las fotografías que quería realizar.

En el apartado 4.6 (producción fotográfica) realizo una explicación más exhaustiva sobre la metodología utilizada para el desarrollo del trabajo.

1.4. Fuentes consultadas

Las fuentes consultadas pueden ser divididas en aquellas relacionadas con el contexto histórico de la obra y las fuentes relacionadas con la teoría y la conceptualización del proyecto.

- Fuentes contexto histórico:

Debido a que no es una historia muy conocida, la bibliografía como tal es muy escasa. La mayoría de los libros encontrados han sido escritos por el profesor de primaria Matías Rodríguez Cárdenas, natural de Coria del Río. Quien, ligado al pueblo de Isla Mayor de forma profesional e interesado por la historia del mismo, ha elaborado diversas investigaciones y ha escrito varios libros al respecto. Su labor ha sido alabada por la población isleña, la calle en el pueblo con su nombre lo demuestra.

También, el profesor de economía e historia económica de la Universidad de Sevilla, José González Arteaga, natural de Puebla del Río. La mayoría de sus publicaciones giran en torno a las Marismas del Guadalquivir (donde también se incluye el municipio cigarrero¹), destacando una investigación sobre los valencianos en las marismas.

Además de sus aportaciones bibliográficas he contado con el blog “El mundo de Pepe” escrito por Pepe Hermano Mateu, hermano de mi abuela y uno de los colonos valencianos llegados en los años 40. En este blog cuenta la historia del pueblo en primera persona, complementándolo con numerosas fotografías de su archivo fotográfico.

Y de la misma manera que mi tío cuenta su historia de una forma más formal, he contado con otras fuentes cercanas. Las historias, las anécdotas contadas en mi familia me han servido como punto de partida para la elaboración del proyecto y como una manera de documentarme de primera mano. No sólo la información escrita en los libros es válida o la más acertada. Tener la suerte de poder hablar en el presente con las personas que vivieron en esa época es la mejor fuente de todas.

- Fuentes teóricas:

Para la investigación teórica he recurrido a distintos artículos, libros e investigaciones. La mayoría sobre el paisaje, sus diversas significaciones, la representación histórica en el medio fotográfico y las capacidades comunicativas del paisaje. Algunos de los autores a los que he recurrido son Javier Maderuelo, Joan Nogué, Liz Wells o Aurora Carapinha. Por otro lado, también he consultado distintas publicaciones sobre el retrato, como el número de la revista Exit dedicado al retrato de grupo y en el que cuentan con la participación de Rosa Olivares.

¹ El gentilicio de la localidad sevillana de la Puebla del Río es “cigarreros”, proveniente de los guijarros que hay en el municipio.

Además, el otro tema sobre el que he investigado es la etnografía y, más concretamente, la autoetnografía. Aunque sobre este último término es importante mencionar que todo lo encontrado es respecto a la autoetnografía literaria y no en el ámbito fotográfico.

Los lugares a los que he recurrido para acceder a los textos han sido, principalmente, la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València y también la biblioteca del IVAM. Otros textos, sin embargo, han sido localizados por internet utilizando portales como Dialnet, Academia o webs de bibliotecas universitarias donde también tienen ejemplares online.

Además de la consulta de numerosos textos por estos medios, he acudido a seminarios relacionados sobre los temas tratados (tanto técnicos como conceptuales) en el Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universitat Politècnica de València. Algunos de los seminarios a destacar por su utilidad para este trabajo han sido: Bleda y Rosa, Jorge Yeregui, Marta Dahó, Xavier Ribas, Liz Wells, Ana Teresa Ortega, Mira Bernabeu, Mario Rabasco, Lluís Casals y Clemente Bernad.

2. CONTEXTO ESPACIAL Y TEMPORAL

2.1. Territorio

Hace 18.000 años a.C. las marismas eran mar. Concretamente, era el lugar donde se unía el Mediterráneo y el Atlántico. A lo largo de la Edad de los Metales el golfo marino pierde profundidad debido a cambios climatológicos (1.800-1.500 a.C). La falta de lluvias y el aumento de la velocidad del viento creó islotes fangosos. Se creó una laguna litoral, conocida como Lago Ligur. Isla Mayor emerge de este lago en torno al 400 a.C.

Actualmente este territorio se sitúa en el Parque Nacional de Doñana. Por tanto, todos los cultivos realizados en el entorno son totalmente ecológicos.

Las Marismas del Guadalquivir tienen una extensión aproximada de 2000 km² y en ella confluyen tres provincias andaluzas: Cádiz, Huelva y Sevilla.² Este proyecto gira en torno a la provincia que posee más territorio de marisma, Sevilla, y concretamente, la población de Isla Mayor. Aún así, algunos poblados cercanos, como Alfonso XIII o Queipo de Llano, aparecen, puesto que son lugares inseparables de la historia de Isla Mayor. Antes de la creación del pueblo, cuando comenzó la producción arrocera en el lugar, no existía el pueblo como tal y tan sólo habían pequeños poblados o casas dispersas por la zona. Muchos de esos poblados quedaron despoblados tras la fundación de Isla Mayor. Algunos de ellos están retratados en el proyecto *Marismas del Guadalquivir*, de Atín Aya.

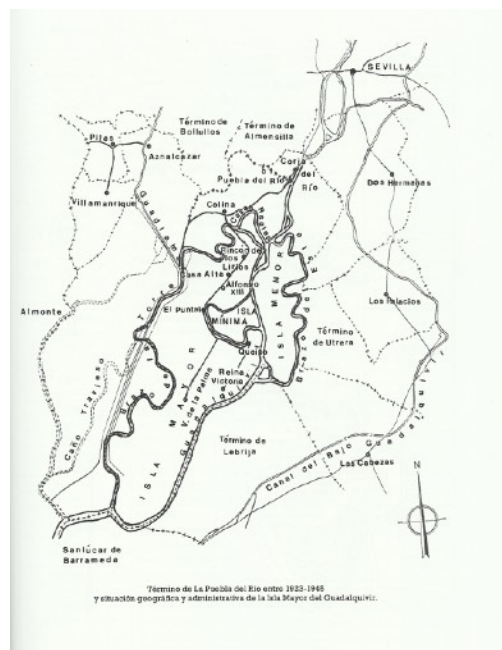


Figura 1. Mapa término Puebla del Río entre 1923-1945. (Anónimo).

2. RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M., 2010. *Páginas arrancadas en el municipio sevillano de Isla Mayor. Miserias, esperanzas y olvido. Marismas de la margen derecha del Guadalquivir* (1923-1945). Sevilla: Consejería de Justicia y Administración Pública, Excmo. Ayto. de Isla Mayor, p. 36.



Fig 2 y fig 3. La choza, el hábitat marismeño por antonomasia.

2.2. Notas históricas

En este apartado realizaré unas notas históricas sobre la formación del terreno actual.³ El paisaje apenas sufre cambios hasta principios del siglo XX, momento en el que se realiza una transformación del medio natural y se coloniza agrícolamente.



Fig 4. El príncipe de Gales en su visita a las Marismas del Guadalquivir.

1. Proyecto del Marqués de Casa Riera: construcción de canal como defensa contra las inundaciones.

2. “Compañía Las Islas del Guadalquivir” (o “compañía de los ingleses”): los ingleses en la marisma. Lord Milner (Embajador de la Corona Británica en Egipto y Director General de la Compañía Río Tinto) y R. Eric Fisher, procedente de Egipto.

- Preparación del terreno para el cultivo.
- Se hicieron ensayos de cultivo de avena, trébol, alfalfa, arroz, cáñamo, cebada, lino, trigo, algodón (principalmente) y tabaco.
- Inundaciones años 1927-1928.
- Fracaso de la “compañía de los ingleses”.

3. Primeros agrupamientos en poblados y colonización (1927-1936).

- “Compañía de valoración de las Marismas, S.A.” (o “chispalense”). Trajeron colonos de Murcia para cultivo de hortalizas y similares.
- Tras numerosos cultivos fracasados, como el maíz o el algodón, trajeron arroz del levante. Pero tampoco funcionó debido al desconocimiento de este cultivo.
- Formación de la compañía “Ismagsa” y manifestaciones en la ciudad de Sevilla. Cerrada tras el levantamiento de 1936.
- Formación de la sociedad “Rafael Beca y compañía, S.L. industrias agrícolas.” (1942). Restablecimiento del cultivo arrocero durante la guerra civil. Los cultivos arroceros habían

³ Toda la información que se muestra a continuación ha sido extraída del libro a continuación citado. Muchos de los documentos a los que se recurrieron para elaborar este libro se han perdido. RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M., 1994. Historia de la Isla Mayor del Río Guadalquivir (Desde su formación hasta nuestros días). Sevilla: C.P. Florentina Bou.

quedado en zona republicana. En el Guadalquivir, bajo las órdenes de Gonzalo Queipo de Llano se consiguieron recolectas de arroz bastante fructíferas.

- Como conocedores de las técnicas arroceras, llegaron numerosas cuadrillas levantinas eventualmente (1937). Sin embargo, la llegada importante de valencianos a las marismas sucedió en los años 40. Tras la llegada de varias familias y sus respectivas alabanzas sobre el entorno, en Isla Mayor se provocó una oleada de familias valencianas. En el año 1955 la marisma contaba con la presencia de 255 valencianos, más del 7% de la población total⁴.
- En los años 70, llega el *boom* del arroz, gracias a la mecanización de la producción arrocerá; ello conllevó que la llegada de familias valencianas se duplicase.⁵ Por tanto, la mecanización provocó un crecimiento agrícola y demográfico.
- Junto a ellos, también se sumaron colonos de otras regiones de España, tales como: Murcia, Canarias o Extremadura.
- Una vez pasado el *boom*, se quedan en las marismas aquellos que han logrado hacerse con tierras. El resto, vuelve a sus lugares de origen o se establecen en Sevilla si han conseguido fortuna. En 1981, cuando la situación se ha establecido, los valencianos suponen el 6,7% de la marisma (teniendo en cuenta que desde los datos anteriores la población isleña se ha multiplicado).

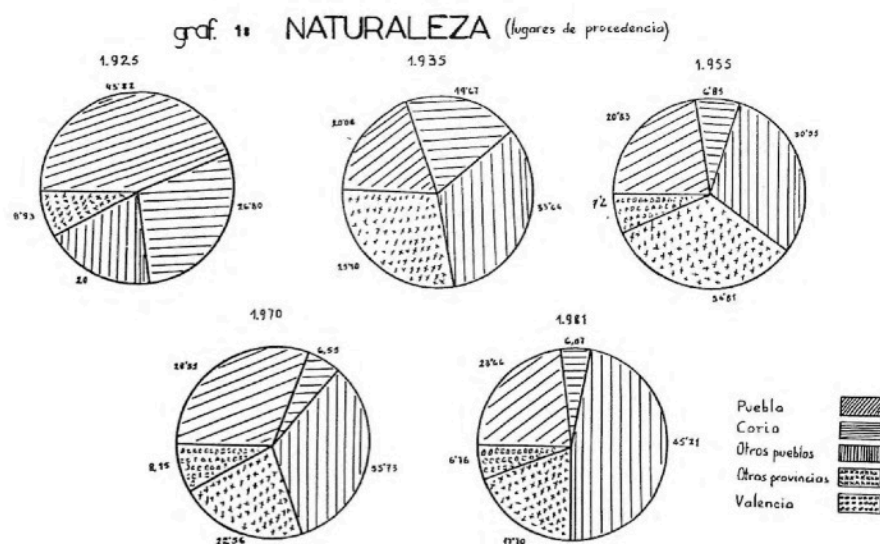


Fig 5. Gráfico Naturaleza (lugares de procedencia). (José González Arteaga, 1993).

⁴ GONZÁLEZ ARTEAGA, J., 1993. Valencianos y arroz en las Marismas del Guadalquivir. *Revista de estudios andaluces* [en línea], vol. 19, pp. 67. [consulta: 10 de febrero 2020] Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/andaluces/19/art_5.pdf.

⁵ *Íbidem*, p. 68.

En cuanto al límite temporal debo hablar de dos límites distintos.

1. El primero transcurre desde la posguerra civil española hasta los años 80.
2. Y el segundo en el presente, pero un presente en relación al pasado. Es decir, el retrato del paisaje, de la población y la cultura actual como consecuencia de la emigración recibida en el lugar, entre las fechas dichas anteriormente.

Por otro lado, los límites espaciales. He de decir que ninguna de las fotografías que conforman el proyecto han sido realizadas en la provincia valenciana, a pesar de poder tener un enorme parecido visual, incluso idéntico. El proyecto ha sido enteramente realizado en Andalucía.

De esta forma establezco el límite espacial en la marisma sevillana y el límite temporal desde finales de los años 30 hasta los años 80 del siglo XX.

2.3. Identidad

En cuanto a la identidad del pueblo, se deben destacar tres puntos:

2.3.1. Cultura(s)

Por un lado, comprender que se trata de un pueblo cuya historia es muy reciente y cuya cultura tiene bifurcaciones. Como se ha comentado anteriormente, no sólo es poblado por andaluces, sino por personas provenientes de diferentes orígenes. Se trata pues, de un pueblo con una cultura única, sobre todo influenciada por la cultura popular andaluza y la valenciana.

Las culturas y las costumbres del pueblo son atípicas. Sin embargo, el vivirlas de forma constante y sin tener referentes exteriores produce un desconocimiento sobre su rareza. En mi caso, al haber tenido la posibilidad de vivir fuera del pueblo, tanto en otra provincia de España como fuera del propio país, he podido comprobar cómo ciertas características de la vida aquí son totalmente propias del lugar. Son estas “rarezas” las que quiero tratar en algunas de imágenes.

También comentar que Isla Mayor se encuentra a una hora de la ciudad de Sevilla y también bastante alejada de las poblaciones más cercanas. Su situación aislada conlleva que la identidad isleña no se contamine de otras culturas de la provincia.

5. ANEXO

VALENCIANOS EN LAS ISLAS DEL GUADALQUIVIR. 1955

Poblado	Sexo	Edad	Naturaleza	Ocupación	Años de residencia
Rincón	V	58	Sueca	Agricultor	7
	M	57	Sueca	S/L	7
	V	40	Alberique	Campo	6
	V	29	Valencia	Chófer	6
	M	29	Valencia	S/L	6
	V	32	Almusafes	Campo	4
	M	30	Almusafes	S/L	4
	V	39	Sueva	Agricultor	14
	M	24	Egipto	S/L	14
	V	55	Sueca	Agricultor	10
	M	26	Sueca	S/L	12
	M	23	Sueca	S/L	12
	M	21	Sueca	S/L	12
	M	44	Fortaleny	S/L	12
	V	33	Almusafes	Campo	6
	M	30	Almusafes	S/L	6
	V	11	Almusafes	–	6
	V	42	Almusafes	Campo	–
	M	36	Almusafes	S/L	–
	V	12	Almusafes	Colegio	–
M	11	Almusafes	Colegio	–	
V	50	Sueca	Agricultor	17	
M	–	Sueca	S/L	17	
V	36	Valencia	Campo	9	
M	36	Valencia	S/L	9	
Alfonso XIII	V	31	Almusafes	Campo	2
	M	28	Almusafes	S/L	2
	V	3	Almusafes	–	2
	V	42	Sueca	Campo	2
	M	45	Sueca	S/L	2
	V	20	Sueca	Estudiante	2
	M	13	Sueca	Escolar	2

Fig. 6. Valencianos en las Islas del Guadalquivir. 1955. (José González Arteaga, 1993).

2.3.2. Agricultura

La economía del pueblo se sostiene casi exclusivamente del arroz. Los isleños trabajan en las distintas labores que se llevan a cabo en las tierras (siega, plantación, escarda...), también la pesca de cangrejo rojo (tejer las redes, pescar, gastronomía) o la venta de maquinaria, herramientas o productos fitosanitarios para su uso en las tierras.

También, en el ámbito gastronómico, el arroz y el cangrejo tienen una gran repercusión. Isla Mayor es un pueblo que también recibe mucho turismo gastronómico. Personas interesadas en la gastronomía valenciana o gastronomía isleña acuden allí cada fin de semana.

2.3.3. Paisaje

La relación del agricultor y el paisaje es una relación filial. Una relación padre-hijo (hacen nacer en la tierra, la cultivan, la cuidan) y una relación hijo-padre (dependen de la tierra, subsisten gracias a ella).

Pero esta relación es también visual y no sólo para los agricultores, sino para los 6.000 habitantes que pueblan Isla Mayor. Nos encontramos ante una pequeña población que lleva incrustado el paisaje. Un paisaje cotidiano, en el que viven y del que viven. Una sociedad con un imaginario colectivo digno de película.

A continuación, muestro un folleto publicitario del pueblo. En él se pueden observar rasgos típicos culturales del lugar.



2.4. Archivo fotográfico familiar

A continuación, muestro algunas fotografías de mi archivo familiar. Creo que son de vital importancia para una mayor comprensión del contexto histórico y los referentes visuales a partir de los cuales he realizado el proyecto.



Fig 11. Mi abuela en caballo. Archivo familiar.



Fig 12. Mi bisabuelo en el campo con más de 80 años. Archivo familiar.



Fig 14. Mi abuela y sus amigas en traje de baño dentro del arroz. Archivo familiar.



Fig 13. Mi abuela, junto con otras personas, sobre una cosechadora. Archivo familiar.



Fig 16. Arriba izquierda, mi abuela vestida de flamenca. El resto de las imágenes son fotografías de días de Pascua en Isla Mayor. Archivo familiar.



Fig 15. Página de un álbum de mi abuela. Arriba, varias imágenes de jornaleros escardando y realizando otras labores; en la imagen de la esquina inferior derecha, el primer vuelo en avión con fines agrícolas en Isla Mayor. Archivo familiar.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Representación histórica en el paisaje y los valores de la imagen fotográfica

Absolutamente todo paisaje que observemos tiene historia. Ni siquiera las playas llamadas vírgenes pueden presumir de ese mérito. Todo paisaje ha sido intervenido de algún modo por el hombre, animales o efectos meteorológicos. Tan solo Dios pudo observar la virginidad del planeta en el que habitamos. Le dio al botón de pausa al tiempo y se sentó en su trono para crear un nuevo mundo. Me lo imagino divagando en las distintas posibilidades, las distintas caras que podía tener un mismo planeta. Pensando en el tamaño, la superficie, el relieve, las especies que lo habitarían, el aspecto que tendrían. Estoy segura de que lo hizo todo con tal meticulosidad y entusiasmo, como quien juega a los Sims. El momento en el que chasqueó los dedos para poner el tiempo en marcha de nuevo, el paisaje dejó de ser virgen y la historia lo ocupó.

Me atrevo a afirmar que no existe una relación entre historia y paisaje. Ni una relación cercana madre-hijo, ni una relación lejana de primos terceros. Sino que el paisaje es historia. Lleva la historia intrínseca, pegada a él como una lapa. El paisaje es un testimonio visual de una historia. La historia, sin embargo, no tiene por qué ser necesariamente paisaje. La historia puede ser un collar, una frase escrita en un cuaderno, un pergamino, una vajilla de porcelana, una cama o la historia que tu abuelo te solía contar. La historia tiene mil caras, unas más tangibles, otras más abstractas; unas más accesibles, otras inalcanzables. El paisaje es, pues, un tipo de historia. Una historia que se nos presenta constantemente. Una historia que podemos ver, tocar, oler y hasta saborear, para los más golosos.

El fotógrafo de paisaje se ha convertido en archivista puesto que, si fotografía paisaje, fotografía todos los tiempos pasados de ese paisaje. Todo paisaje es un lugar de memoria; un contenedor y un proyector de memoria. Bleda y Rosa, por ejemplo, no hacen más que recordárnoslo. En su serie fotográfica *Campos de batalla* (1994-2016) exaltan el poder mnemónico del paisaje. Al leer la leyenda que acompaña la imagen, nos llevan, casi sin darnos cuenta, a un lugar específico de la memoria del paisaje montados en un deLorean⁶. Nos hacen olvidar que esa imagen es el fruto de muchos tiempos distintos, exponiendo únicamente uno de los tantos acontecimientos que tuvieron lugar en ese paisaje. Esta idea está relacionada con la asociación del paisaje como palimpsesto, un manuscrito que se ha borrado para escribir otro nuevo en su lugar.

Este tipo de fotografía del que hablamos, que captan la historia con una distancia temporal del acontecimiento, se denomina *fotografía tardía*. Al observar este tipo de imágenes nos encontramos, sin saberlo, ante el cuerpo sin vida de un acontecimiento, o ante la ausencia del cuerpo sin vida. Es la

⁶ Referencia al vehículo que se utiliza para viajar en el tiempo en la trilogía cinematográfica *Regreso al futuro* (1985-1990).

huella de la huella.⁷ Tan sólo cobra vida en nuestra mente, o en nuestro esfuerzo por imaginarlo. Se sabe, al observar la imagen, que algo ha sucedido en ese lugar. Un algo de todos los *algos* que sucedieron ha captado la atención del fotógrafo y necesita mostrarlo. De repente, un paisaje corriente adquiere un aire de misterio. El fotógrafo da voz a una historia invisible. La imagen se convierte en adivinanza. A veces con pistas, a veces sin ellas. La imagen se convierte en un secreto sin revelar. En el fotógrafo se concentra el poder de elegir la capacidad enigmática de la imagen.

Nos encontramos, por tanto, ante dos conceptos: la *fotografía original*, realizada en el pasado y la *fotografía tardía*, es decir, la imagen realizada con posterioridad al acontecimiento.

La historia suele plasmarse a través de la palabra. Leemos la historia a través de la enciclopedia (sea física o virtual). Y estas palabras están acompañadas por imágenes. Estas imágenes son tradicionalmente pinturas o, acercándonos a una historia más reciente, fotografías. Por un lado, la pintura histórica representa batallas, personajes de dinastías pasadas, u otras escenas históricas relevantes, aunque menos bélicas. Las fotografías históricas, por otro lado, no muestran imágenes creadas de la imaginación, ni imágenes fruto de un largo posado. Sino la “imagen del suceso”. La fotografía realizada *in situ*.

Por otro lado, la *fotografía tardía*, a pesar de mostrar la misma historia desde otro ángulo en el espacio-tiempo, se deja para los artistas; frustrados por no haber estado en el lugar adecuado, en la hora adecuada. Los artistas somos, por naturaleza, unos nostálgicos.

Tan sólo a veces, excepcionalmente, la *fotografía tardía* aparece en los libros de historia. Estudié la batalla de Belchite a los dieciocho años mirando una *fotografía tardía* en mi libro de texto. De la batalla de Belchite, sin embargo, existen fotografías originales. Ninguna excesivamente conocida. La imagen, por excelencia, de la batalla de Belchite es una *fotografía tardía*. Porque un dictador apellidado Franco decidió que la *imagen tardía* fuera permanente. Lo que realmente fascina de esa batalla no es la batalla en sí, sino la decisión póstuma sobre el paisaje derrotado. Si no se hubiera ordenado la permanencia de las ruinas, estas habrían sido derruidas. Otro nuevo lugar se habría levantado sobre otro viejo. Recordemos que no nos encontramos ante una “ruina natural”. No se trata de un templo griego o un teatro romano; no es algo visto como digno para que permanezca. Se trata de una ruina poco común, artificial en el sentido de que no era una ruina con el destino natural de permanecer así, sino que se le impuso este destino.

Franco paró el tiempo. En el Pueblo Viejo de Belchite⁸ se ha parado la historia. Ahora en ese lugar apenas ocurre nada. Pasos de turistas, tropiezos, susurros y alguna grieta que se hace más

⁷ CAMPANY, D., 2003. *Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of “Late Photography”*. En Green, D. (Ed.), *Where is Photograph?* Brighton: Photoworks/Photoforum. p. 9.

⁸ Se construyó otro pueblo denominado Belchite (nuevo) junto a las ruinas de la Batalla de Belchite.

evidente. Franco no sólo dejó la prueba de lo que una vez ocurrió, sino que actuó sobre ese paisaje pausando el tiempo. Impidiendo que otra historia se solapase con la batalla. Creando un paisaje inmortal.

El valor de las imágenes es otra cuestión sobre la que hablar. Dividimos el valor de una imagen por el valor emocional, valor temporal, valor histórico y valor archivístico. El valor económico lo dejamos para los galeristas.

En primer lugar, las ventajas que posee una *fotografía original* en comparación a la *fotografía tardía*, es el valor temporal. Ya se sabe que el tiempo pasa por las personas, los lugares y los objetos, como cuando Campanilla cubrió el barco pirata con polvo de hadas. La madera se convirtió en oro y el barco pudo surcar el cielo y dejar el mar atrás. El valor temporal se trata de un valor inevitable. La imagen se convierte, pues, en reliquia. *Fotografía original* 1- *fotografía tardía* 0.

Al adentrarnos en el valor emocional, histórico, archivístico o artístico, entramos en un terreno mucho más ambiguo.

El valor emocional es el más críptico de todos. Pensemos en una mujer que observa dos imágenes producidas en un mismo lugar. En la primera imagen su difunto padre está sentado en una silla. En la segunda imagen aparece la misma silla, el mismo lugar, pero la ausencia de su padre. Los sentimientos que provocan en ella ambas fotografías son opuestos y complementarios. En la primera imagen encuentra algo que le llena; algo que le llena un hueco, o algo que le llena de espinas ese hueco. No a todas las personas les gusta ver a sus muertos. La segunda imagen, le enseña un vacío que hace más latente el hueco. Nuevamente, dependerá de la persona: quizá la ausencia le duela menos que la presencia o, quizá, la ausencia sea la confirmación de un estado que aún no ha superado.

El valor histórico no es ni mejor ni peor, es diferente. Ambas fotografías (*original* y *tardía*) son documentos históricos, son imágenes testimoniales de un acontecimiento. Fotografiar cualquier lugar es fotografiar la historia. Una *fotografía tardía* contiene la misma historia que una fotografía realizada *in situ*. La fotografía realizada en directo, inmortaliza la acción, la historia recién salida del horno, la prueba de que esa historia sucedió de verdad; la imagen actual, la historia enfriada y gastada, a veces; pero historia al fin y al cabo.

Ligado al valor histórico, está el valor archivístico. Quizá en este apartado muchos puedan estar en mi contra. Pero no creo que la *fotografía original* gane por goleada a la *fotografía tardía* en este aspecto, como podría pensarse en primera instancia. Creo que toda persona que tenga un mínimo de sensibilidad artística puede comprender que cada una aporta algo diferente. La *fotografía original* muestra de forma más explícita la acción, el acto, el lugar intacto, el sujeto, el ruido. La *fotografía tardía*, por otro

lado, muestra el deterioro, el paisaje desocupado, la ausencia, el silencio. La historia se sumerge en un juego poético. De la misma manera que la verdadera poesía se lee entre líneas (o entre versos), aquí la historia se deja entrever. Aunque no todos tienen la sensibilidad para verlo; de la misma manera que no todos tienen la capacidad de sentir la poesía. Vemos lo que no vemos, pero vemos.

Creo que en los archivos históricos *fotografía original* y *tardía* deberían ir de la mano. Como si fuesen ancestro y descendiente. Cada una aportando información a través de un sendero diferente. Cuando un cantante o cineasta muere, sus descendientes adquieren importancia. Pues tienen información sobre sus ancestros, han sido testigos de aquello que realizaron, incluso pueden obsequiarnos con algún rasgo en común con su precedente. La *fotografía tardía* aporta algo parecido.

De la misma manera que el valor emocional depende de la persona, el valor archivístico puede producir efectos diferentes. Quizá, para los más exigentes, aquella fotografía cuya visión regala la prueba de lo que sucedió, sea lo estrictamente correcto. Pero quizá a otros les guste ver más un paisaje vacío y pararse a pensar en la grandeza del tiempo, en el privilegio de observar un paisaje y saber que en ese lugar ocurrió algo emocionante; retar a su imaginación.

Muchas de las *fotografías originales* que poseemos de la historia en vivo, fueron realizadas por fotógrafos profesionales o fotógrafos anónimos con dotes artísticas. Obteniendo así, no sólo una fotografía documental, sino una fotografía documental artística. Sin embargo, no todas corrieron la misma suerte y algunas de esas imágenes carecen de un valor artístico y se quedan en lo informativo, lo documental. Es respecto a estas últimas imágenes (más simples, sobrias y carentes de conocimientos estéticos por parte del fotógrafo, o de medios técnicos de calidad) por las cuales la *fotografía tardía* puede ganar un punto. En este caso el valor artístico depende de los ejemplos a valorar, y también, como todo objeto artístico, de la subjetividad de quien valora.

No pretendo realizar una competición para saber si la *fotografía tardía* que se obtiene supera a la original (aunque pueda parecerlo). Pretendo obsequiar al espectador con una manera diferente de leer la historia, o una manera de ver aquello que no se suele ver en los libros. La *fotografía tardía* y la *fotografía original* nunca han pretendido luchar la una contra la otra. Somos nosotros quienes aceptamos una y rechazamos la otra. O mejor dicho, aceptamos el valor de una y restamos el valor de la otra.

Sea cual sea nuestra opinión, nadie podrá impedir que se disipe la fuerza gravitatoria que ejerce el paisaje sobre el fotógrafo. Continuarán deleitándonos con imágenes que nos cuenten mucho más de lo que vemos. Algo así como archivar el pasado con unos cuantos siglos de retraso.

3.2. Autoetnografía

Este apartado está dividido en tres subapartados. En primer lugar, se esclarecen las definiciones de conceptos que se tratan posteriormente, u otros que, a pesar de no ser citados de forma posterior, pueden dar lugar a equivocación. En el segundo subapartado se comenta el fenómeno foto-etnográfico y por último, en el subapartado final se habla de forma más extendida sobre el caso de la autoetnografía.

3.2.1. Definiciones: antropología, etnología y etnografía

En primer lugar, es importante indicar que en este apartado voy a hablar de etnografía y no de etnología. La etnografía es el estudio de la cultura popular de un pueblo y la etnología, por otro lado, es el estudio comparativo de distintas culturas.

La antropología nació en el siglo XIX con las colonias españolas, inglesas, italianas y portuguesas. No es de extrañar que este estudio científico naciese en un momento en el que mundos completamente opuestos se encontrasen entre sí. Nació porque la mirada de Occidente se vio desplazada a otros mundos. La antropología nació como consecuencia de un choque cultural. En los estudios antropológicos se utiliza el medio fotográfico como una herramienta mediante la cual conseguir material sobre el estudio abordado. Posteriormente, “pasó de técnica auxiliar a ser objeto de análisis antropológico, llegando a constituirse la subdisciplina o especialidad de antropología visual, que goza de gran estimación en nuestros días.”⁹

Por otro lado, también es importante relacionar la etnografía con la antropología. La etnografía se trata de una técnica de la antropología social y cultural. En la tabla elaborada por Carlos Piñel (que se sitúa en la página siguiente) se pueden ver las diferencias entre la fotografía etnográfica y la antropológica.

De forma resumida se podría decir que:

1. La fotografía etnográfica (a partir de ahora F.E.) a diferencia de la antropológica, puede ser realizada por cualquier persona (incluso inconscientemente). Es decir, una imagen etnográfica puede serlo a pesar de que la persona que haya capturado la imagen no lo haya hecho con dichas intenciones. La fotografía antropológica (a partir de ahora F.A.) está realizada por antropólogos.

⁹ MONTEAGUDO ROBLEDO, J.I., 2012. El tiempo y los ritos. Sueños de plata. Fotografía y antropología en Castilla y León. En: C. PIÑEL (ed.) [en línea]. S.l.: Museo etnográfico Castilla y León, pp. 329. [consulta: 20 de mayo de 2020]. Disponible en: https://museo-etnografico.com/pdf/etno_plata2011.pdf.

2. La F.E. no está realizada con fines científicos. La F.A. se realiza exclusivamente para ser utilizada como método de investigación por antropólogos.

3. En la F.E. el contexto histórico no es primordial, en la F.A. es imprescindible.

4. En la F.E. importan las propias imágenes, el contenido de las fotografías y en la F.A. la mirada y el contexto. Esta última mirada es distante.

No es de extrañar que la antropología se haga desde la distancia, desde la frialdad. Recordemos acontecimientos que ocurrieron en épocas coloniales, como exhibir a indios americanos en países de Occidente como si fuesen animales exóticos a los que observar. La antropología mira desde encima del hombro, deja la empatía fuera de su alcance.

Fotografía etnográfica	Fotografía antropológica
Denominación de sentido común	Categoría científica
Autores diversos	Hecha por antropólogos
Destinada a los mismos que las hicieron, a su grupo, o a un público de “admiradores de lo otro, de lo exótico”	Destinada a otros antropólogos y a la comunidad científica, principalmente
Importan las propias imágenes, el contenido de las fotografías	Importa la mirada, el contexto
Muestra “lo visible de lo visible”, recrea estereotipos	Revela lo oculto, hace visible lo transparente
Busca empatía, significación estética, juegos de identidad/alteridad	Utiliza el extrañamiento, busca una comprensión desde el distanciamiento
Sigue el modelo <i>romántico</i> (esencialista, idealista) y, en parte, el modelo <i>realista</i> , representacional	Sigue el modelo <i>documental</i> : trata el mundo de la acción de forma “inspiracional”
No importan las circunstancias de la creación, ni los usos posteriores	Las circunstancias de realización, circulación y recepción son muy significativas
Muestra <i>hechos</i> , escenas, cuadros	Intenta producir <i>datos</i> antropológicos
La perpetuación del pasado contribuye a una idea estática de la cultura, un “presente etnográfico”	Intenta captar rasgos culturales sometidos a cambio continuo
Alude a un tiempo mítico: lo ancestral, lo tradicional	Vinculación con el tiempo histórico
Predilección por espacios singulares, simbólicamente saturados	Atención a los ambientes cotidianos
Acientífica. Mero estatus de fuente.	Sometida a las leyes de la ciencia: busca producir conocimiento provisional, revisable desde la misma ciencia

3.2.2. Foto-etnografía: el uso de la fotografía como método etnográfico

Hay una diferencia en la mirada entre los etnógrafos que utilizan la fotografía como medio y los foto-etnógrafos. Los primeros no siempre hacen uso de la fotografía; los estudios etnográficos pueden estar o no ilustrados. En el caso de utilizar imágenes, estas se caracterizan más por las fotografías que podría hacer un fotógrafo aficionado mientras hace turismo. Fotografías de lugares que llaman su atención, de personajes que le resultan atractivos; pero sin un conocimiento o cuidado visuales muy explícito. Por otro lado, los foto-etnógrafos, realizan su estudio a través del medio fotográfico. Lo cual, quiere decir, que en este caso el peso cae mayormente (o en su totalidad) en lo visual; las imágenes son realizadas con más exactitud, conocimiento y rigurosidad.

3.2.3. Autoetnografía, estudio del caso

A pesar de que los textos a los que he recurrido para informarme sobre la definición de autoetnografía sean aplicados a la literatura y no a la fotografía; la mayoría de las características son idénticas o semejantes. Comentar, pues, que todas las citas que a continuación se exponen se refieren a la autoetnografía en el ámbito literario y no aplicado a la fotografía.

¿Qué ocurre cuando queremos estudiar un hecho o fenómeno social que forma parte de nuestra cotidianidad personal y profesional? ¿Cómo afrontamos su análisis e investigación si convivimos y nos confundimos como una parte indivisible del mismo? ¿Qué tipo de conocimiento podremos obtener y cuál será su validez? [...] pueden estar influyendo en nuestros planteamientos, preservando ante todo nuestra objetividad. Sin embargo, en ocasiones, es difícil seguir estos preceptos, si no es a cambio de obtener un resultado objetivo en apariencia pero neutro y vacío en el contenido.¹⁰

La autoetnografía es relacionada con la autobiografía. Puesto que se trata del estudio de una cultura de la cual, el propio etnógrafo, forma parte. Algo así como una biografía colectiva.

En una autobiografía, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas. Por lo general, el autor no atraviesa estas experiencias solamente para hacerlas parte de una publicación sino que, más bien, las reconfigura a través de una mirada retrospectiva. Durante el proceso, el autor también puede entrevistar a otros, así como consultar textos tales como fotografías, revistas y grabaciones que contribuyan a recuperar sus recuerdos.¹¹

El realizar un proyecto etnográfico desde el interior supone tener acceso a información privilegiada, que personas del exterior no podrían poseer. La mayor parte de la información que he utilizado para la realización de este proyecto no viene de los libros. Las fuentes han sido las siguientes:

⁶ MAJOR, X.M., 2016. Analítica o evocadora: El debate olvidado de la autoetnografía. *Forum Qualitative Sozialforschung* [en línea], vol. 17, no. [consulta: 15 febrero 2020] Disponible en: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1603124>.

¹¹ ELLIS, C., ADAMS, T.E. y BOCHNER, Ar.P., 2015. Autoetnografía: un panorama. *Astrolabio* [en línea], vol. 53, no. 14, pp. 252. [consulta: 18 mayo 2020] Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>.

1. Se trata de conocimientos previos que poseía antes de realizar este proyecto; historias que me han sido contadas por mi familia.

2. Información que he obtenido tras realizar entrevistas a diferentes miembros de mi familia. Algo de interés sobre las potencialidades de este tipo de entrevistas es:

Las entrevistas diádicas reflexivas se focalizan en los significados producidos de forma interactiva y la dinámica emocional de la propia entrevista. Aunque la atención se centra en el participante y su historia, las palabras, los pensamientos y los sentimientos del investigador también se toman en cuenta. Por ejemplo, la motivación personal para llevar a cabo un proyecto, el conocimiento de los temas tratados, las respuestas emocionales a una entrevista y las formas en la que el entrevistador se puede haber transformado durante este proceso. Aunque la experiencia del investigador no es el punto central, la reflexión personal agrega contexto y profundidad al texto que habla de los participantes.¹²

3. Otras fuentes de información convencionales (libros, blogs, webs, etc).

Un caso de proyecto fotográfico etnográfico es *Japón, el rastro/rostro del samurái*. En el siglo XVII el samurái japonés Hasekura Tsunenaga realizó una expedición a Andalucía para entablar buenas relaciones con el rey Felipe III. Algunos de los trabajadores que vinieron con él se quedaron a vivir en Coria del Río. Sus descendientes llevan el apellido Japón. El fotógrafo Alejandro Sosa, natural de Coria del Río, realizó 400 retratos a personas apellidadas Japón. En sus rostros se pueden observar, en ocasiones, la evidencia de sus raíces, en otras, atisbos de lo que fue una vez.

En este caso se trata de un proyecto que es parcialmente autoetnográfico. Es decir, el fotógrafo es natural del mismo pueblo que las personas retratadas, pero por otro lado no forma parte (o al menos no hay ningún comunicado al respecto) del colectivo coriano de ascendencia japonesa.

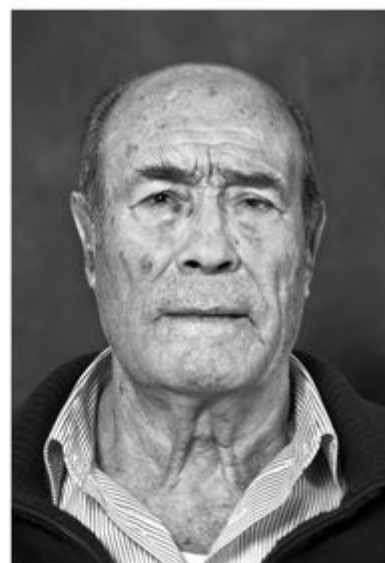


Fig. 17. Carmen Rocío Márquez Japón. (Alejandro Sosa, 2016)

Fig. 18. Manuel Japón Japón. (Alejandro Sosa, 2016).

¹² ELLIS, C., ADAMS, T.E. y BOCHNER, Ar.P., 2015. Autoetnografía: un panorama. Astrolabio [en línea], vol. 53, no. 14, pp. 256-257. [consulta: 18 mayo 2020] Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>.

Un proyecto etnográfico puede ser visto de dos maneras distintas. Desde la mirada de los *insiders* (personas que pertenecen al grupo cultural estudiado) y *outsiders* (personas ajenas a ese grupo cultural).¹³ Una de las ventajas que tiene que un *insider* realice el proyecto es la siguiente: [...] utilizando la experiencia personal para ilustrar las facetas de la experiencia cultural, y, de este modo, hacer que las características de una cultura sean familiares para propios (*insiders*) y extraños (*outsiders*)”.¹⁴ El resultado es, claramente, muy distinto. Se realiza un estudio del yo, desde el yo y para el yo. Se trata de un trabajo con una carga emocional intrínseca e inevitable.

La fotografía perteneciente a *Terra*, titulada “Amor”, es quizá la imagen más significativa de este método autoetnográfico. Se trata de un autorretrato. En ningún momento puse en duda la realización de un autorretrato. No me parecía de lejos una cuestión narcisista o entrometida. En caso de no formar parte del grupo cultural que abarco en el proyecto, sí que vería esa imagen como una intrusa; pero yo también formo parte de la historia. A pesar de no formar parte del grupo de personas que emigró a las marismas en la primera mitad del siglo XX, sí que formo parte del pueblo y, concretamente, de los descendientes de valencianos.



Fig. 19. Amor. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).

¹³ ELLIS, C., ADAMS, T.E. y BOCHNER, Ar.P., 2015. Autoetnografía: un panorama. *Astrolabio* [en línea], vol. 53, no. 14, pp. 253. [consulta: 18 mayo 2020] Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>.

¹⁴ *Íbidem*, p. 254.

3.3. Aptitudes interpretativas del paisaje.

3.3.1. Paisaje como escenario

El escenario donde se desarrolla una acción es crucial para la comprensión de la historia. No es lo mismo que un personaje esté realizando un monólogo en medio de un bosque, encerrado en una antigua fábrica de dentríficos, que en medio de una multitud entre rascacielos. El escenario funciona de forma complementaria, sin él la historia queda incompleta. Y esto no sólo ocurre en el medio cinematográfico, también en el literario. Los escritores se preocupan de situar geográfica y espacialmente a sus personajes para que ese escenario imaginario que se crea en la mente del lector sea el adecuado para la comprensión de la historia contada. O en el teatro, donde los métodos decorativos han ido evolucionando a lo largo de la historia hasta conseguir los elementos más abstractos. Pero todos ellos sitúan, contextualizan, hablan de la misma forma que el personaje lo hace. Como si el escenario fuese las comas y los puntos del texto que el actor memoriza; sin ellos lo que dicen no tiene sentido. Incluso un no-escenario, un no-lugar, un espacio blanco sin suelo, ni paredes, ni techo, ni tierra, ni cielo; el escenario estaría hablando. Escupiría en nuestras mentes la palabra soledad, terror o muerte.

El paisaje es continuamente usado como escenario en el cine. Tanto los urbanos y rurales, como los naturales. En cuanto a estos dos últimos es importante explicar que el paisaje rural se sitúa dentro del paisaje natural; y que, por tanto, hablar de paisaje natural, en ocasiones, supone estar hablando de un paisaje rural situado en esa naturaleza.

El tipo de paisaje del que hablaré a continuación será del paisaje natural. Los motivos que me llevan a interesarme por este tipo de paisaje sobre los demás son sus infinitas capacidades, las cuales analizaré a continuación.

3.3.2. El paisaje como lenguaje y el lenguaje del paisaje

“Si el paisaje podría definirse como el imaginario de una representación territorial, ¿qué sucede cuando ese territorio es el fruto de una ficción? Nos encontramos entonces ante el imaginario de otro imaginario.”¹⁵ Por tanto, se podría definir la representación del paisaje en el ámbito cinematográfico, como un espectáculo dentro de otro espectáculo. Pero ese espectáculo a veces es infravalorado. El paisaje es un enorme recurrente para realizar un descanso entre una toma y otra en el cine. Aparece vagamente unos segundos en los que el espectador apenas puede dejarse asombrado por el paisaje y antes de poder digerirlo, ha desaparecido. Se trata de una forma de contextualizar geográficamente el

¹⁵ MIRÓ, Neus, 2008. Dimensión fílmica del paisaje. En: MADERUELO, Javier. Paisaje y territorio. Madrid: Abada Editores, S.L., p. 243.

lugar donde suceden los hechos y de entretener visualmente al espectador entre una escena y otra. Algo más agradable y más breve que los anuncios publicitarios.

El tipo de montaje cinematográfico convencional utiliza el paisaje-escenario y, en ocasiones, permite pequeños cameos del paisaje-autónomo. Pero estos cameos son tan breves que apenas logra rozar la autonomía. Otros, sin embargo, se atreven a darle un papel más relevante. Desde luego, no se le daría la oportunidad de poseer autonomía si no tuviese potencialidades para ello.

El caso menos frecuente ocurre cuando el paisaje tiene un papel más relevante que los protagonistas de la historia. Un ejemplo de esta dote de libertad al paisaje se puede observar en el tan premiado filme *Lo que arde* (2019), de Óliver Laxe. Se trata de una pieza que podría carecer de sonido, ya que el diálogo hablado roza la ausencia. A la hora de contar el argumento de esta historia ambientada en Galicia, es necesario hablar del paisaje; del bosque, de los árboles. Ya que la historia sucede entre ellos y los habitantes del lugar, y no exclusivamente entre los habitantes. Se podría decir que Laxe realizó una película en la que el paisaje tenía más diálogo que los actores.

Estamos acostumbrados a ver el paisaje en los tiempos muertos entre una escena y otra de una película. Pero cuando el paisaje deja de ser decorativo, deja de ser pasivo, el juego cambia. La imagen que en un principio se espera efímera por parte del público, se mantiene y es entonces cuando el paisaje deja de ser testigo y se convierte en protagonista. Se le aporta presencia más allá de su consideración de atrezzo, se le da verdaderamente la posibilidad de habla al paisaje. El silencio debe ser más largo de lo esperado para que el espectador comprenda que el paisaje no es una excusa entre una escena y otra, sino una razón. El momento en el que dejas de mirar al paisaje y el paisaje te mira a ti, fijamente, sientes una sensación extraña, para los menos acostumbrados, puede llegar a ser agresiva.

Pero estos silencios de los que hablamos, esta dotación de autonomía al paisaje, no son equiparables a todos los tipos de paisajes. Con el paisaje urbano, por ejemplo, el silencio es totalmente opuesto. Si hacemos desaparecer la acción -entendiéndose acción como acción humana que forma parte de la escena-, nos encontraríamos ante un cúmulo de edificios vacíos, calles paradas, un silencio atronador. Un paisaje urbano, sin la acción humana, es como un bodegón. El paisaje urbano, en su autonomía, es pues, un paisaje muerto. Se trata de un paisaje que no propone diálogo con el espectador. Dos personas no pueden hablar si una está muerta. Puedes observar su cadáver, reflexionar sobre la vida que un día lo habitó; pero la dialéctica queda descartada.

En el paisaje natural sí hay diálogo, porque el paisaje natural está vivo. Está vivo en todos los sentidos que la palabra vivo pueda poseer. El paisaje dice cosas sin palabras que ni el mejor diálogo puede expresar; tiene un lenguaje diferente. A través de la representación fílmica del paisaje se permite el diálogo con el espectador. Quien normalmente no se para a escuchar el paisaje.

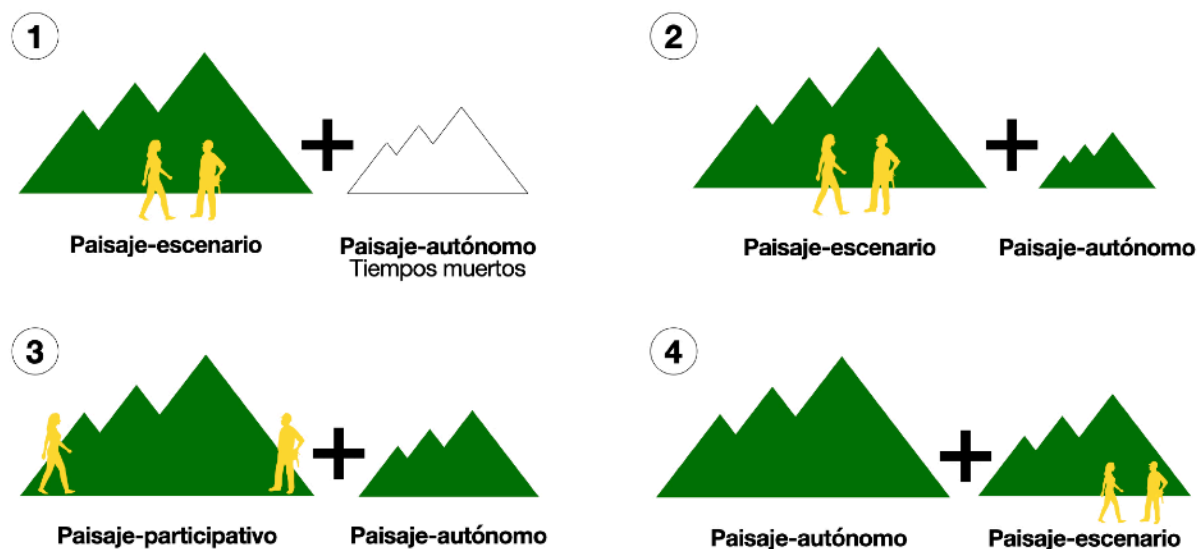


Fig. 20. Gráfico sobre los grados de de presencia del paisaje.

El paisaje como imagen cinematográfica tiene el valor añadido del tiempo. El paisaje se mueve. Incluso cuando la imagen es fija, se mueve. Hay viento, hay lluvia, hay marea. Por ello la representación cinematográfica del paisaje es una representación verídica. Incluso la imagen de un paisaje en movimiento es aún más fidedigna (a nuestra realidad) que una imagen cinematográfica con el movimiento pausado. Puesto que el paisaje, hoy en día, ya no es contemplado. Nos resulta más familiar una imagen movida, un paisaje que se convierte en líneas, en un cuadro de Richter; cambiante, abstracto, que el paisaje pausado por sí mismo. Por ello la digna representación del paisaje en la cinematografía tiene más importancia que nunca. Porque nos obliga a contemplar, cuando ese es un acto obsoleto.

3.3.3. El paisaje como lengua materna y su representación en el cine vasco

El paisaje habla, pero no todo el mundo entiende lo que dice. Para algunos el lenguaje del paisaje puede resultar aburrido, monótono e incomprensible. Porque no tienen la educación visual y sensible adecuada.

El País Vasco es probablemente uno de los lugares del estado español con mayor *paisajes-parlantes*. Se trata de una región donde rebozan los espacios verdes. Además, gran parte de su población vive inmersa en una idílica vida rural. Las numerosas familias que aún, a día de hoy, viven en caseríos, están en pleno contacto con la naturaleza. Viven *en y de* la naturaleza.

Los vascos, pues, son políglotas. Hablan euskera, castellano y también hablan la lengua del paisaje. Su rica educación visual les ha llevado a poseer las imágenes de los montes verdes, de los bosques lluviosos y de las montañas llenas de niebla en su imaginario colectivo. No es de extrañar, que por ello, la mayoría de las piezas que conforman el cine vasco hablen a través del paisaje.

Los creadores euskaldunak hablan en su lengua materna a través de sus obras. Tanto en su lengua materna oral, como visual. Son numerosas las películas que podría nombrar y numerosos los directores. Pero Julio Medem, me parece un claro ejemplo que analizar. Los peculiares personajes que protagonizan sus filmes están en continuo contacto con la tierra, con la hierba, con el agua. En *Vacas* (1992) prácticamente todos los personajes que conforman la historia recorren el bosque y la cámara lo recorre con ellos. Sin estar allí podemos sentir la humedad, el frío, el tacto de las hojas, el sonido de las ramas que pisamos al correr. Y no sólo lo recorren con prisa. Pasean por él, lo habitan, incluso hacen el amor escondidos entre los arbustos.

En conclusión, cuando sospechemos que el creador de la película que estamos viendo ha utilizado el paisaje para contarnos algo, tan sólo deberemos consultar su biografía para comprobar de dónde viene. Quizá la ciudad de donde provenga esté habitada por *paisajes-parlantes*.

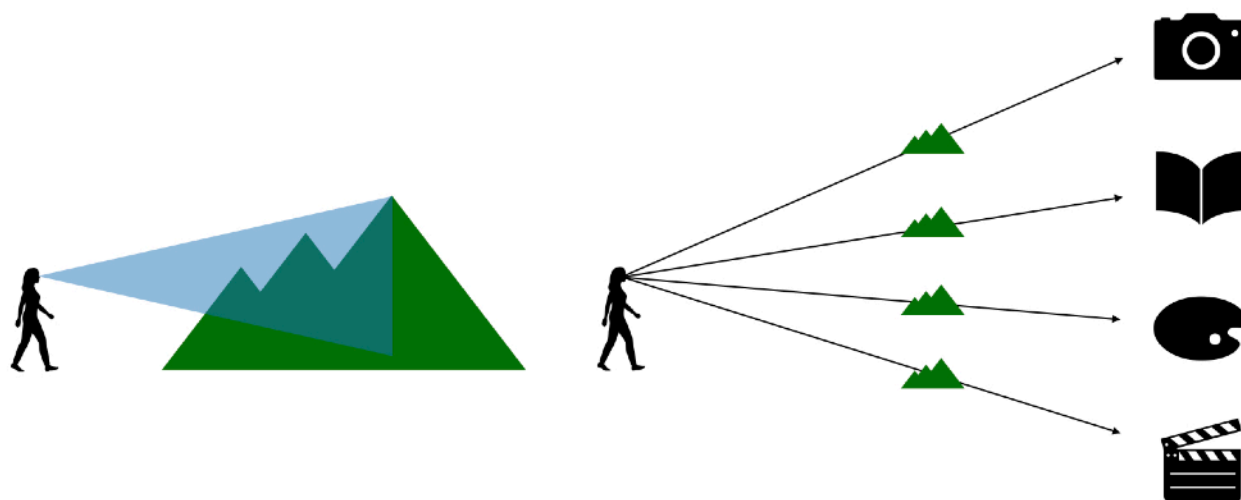


Fig. 21. Gráfico sobre paisaje como lengua materna visual y su posterior representación en las representaciones artísticas.

4. OBRA FOTOGRÁFICA

4.1 Introducción

Además de todos los referentes fotográficos mencionados en las páginas anteriores, es importante mencionar que el referente más primitivo de todos es el archivo familiar. Imágenes que han quedado intrínsecas en mi memoria y que han influenciado visualmente en la elaboración de las fotografías de este proyecto. Las imágenes obtenidas, tanto fotográficas como cinematográficas, han sido resultado de la influencia del archivo familiar sumado al resto de influencias, tanto pictóricas, como fotográficas. Algunas de estas imágenes se han mostrado en el apartado de contexto histórico.

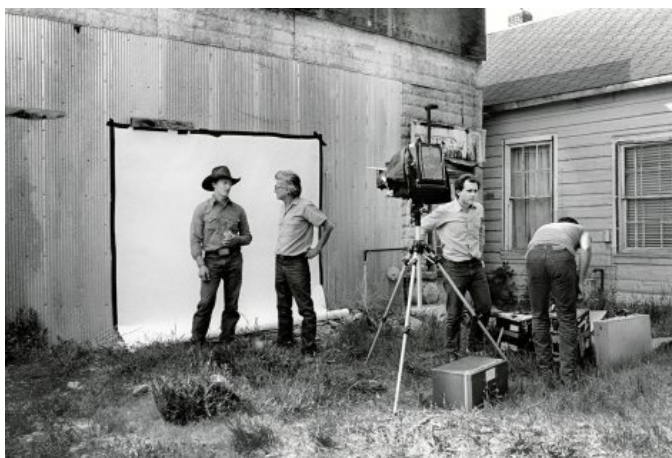


Fig. 22. *Making of de "In the American West"*. (Richard Avedon, 1985).

Se ha decidido colocar las imágenes resultantes del ensayo fotográfico de forma posterior a este contenido para no desvelar precipitadamente todo el contenido visual. Sin embargo, se recuerda que, en caso de querer consultar la galería fotográfica antes de acceder a la información que prosigue, esta se encuentra en el apartado 4.8 (galería de imágenes).

A continuación comparto algunas reflexiones sobre tres géneros fotográficos que han servido para referencias en el proyecto (retrato fotográfico, fotografía de arquitectura y fotografía de paisaje). Es importante comentar que otras imágenes que conforman el proyecto pueden ser inscritas en otros géneros. Algunas, por ejemplo, podrían identificarse con el género del bodegón. Sin embargo, no se ha generado un apartado sobre este género por no ser imprescindible. A pesar de haber hecho esta diferenciación en el apartado de los referentes no hay un límite claro entre un género y otro. Se profundiza en estas tres tipologías porque forman el grueso del trabajo. La mayor parte del contenido de la serie fotográfica podría inscribirse dentro de estos tres géneros. A través de los referentes que se mencionan a continuación se habla de cómo estos me han ayudado a la toma de decisiones formales tomadas en la elaboración del ensayo fotográfico.

La obra final no será mostrada creando una división por géneros, sino que todas las imágenes conforman un conjunto obteniendo la posibilidad de crear infinitas combinaciones entre ellas.

4.2. Retrato fotográfico

He utilizado el retrato fotográfico para registrar a diversas personas del pueblo de Isla Mayor. Entre ellos se encuentran algunos de los valencianos que llegaron de niños o adolescentes, vivieron la historia en sus propias carnes; también personas de origen andaluz. Los cuales, vivieron la historia desde otra perspectiva. Otros, más jóvenes, son los herederos cuyas raíces están bifurcadas entre dos orígenes distintos. La mayoría de las personas escogidas son familiares, personas cercanas a mi entorno, e incluso algunos desconocidos cuya historia o labor me ha llamado la atención para fotografiarlos.

El paisaje no desaparece en el ámbito del retrato. Puesto que, una premisa que cumplen casi todos los retratos realizados es que el individuo esté dentro del paisaje. De esta manera existe un equilibrio entre el sujeto y el paisaje; para comprender la relación que existen entre ambos; una relación recíproca de cuidado, de trabajo y de supervivencia. Los sujetos retratados no estarían ahí si ese paisaje no existiese, e incluso algunos no existirían sin ese paisaje.

A diferencia de Richard Avedon, que en su trabajo *In the American West* (1979-1974), descontextualiza a los individuos frente a un fondo blanco que elimina cualquier posible paisaje o entorno, yo pretendo realizar lo opuesto. La primera decisión que tomé a la hora de realizar estas fotografías, fue la utilización del paisaje en todas las tipologías fotográficas, incluyendo el retrato. Aunque ello conllevara el formato horizontal (aportando uniformidad al proyecto), el cual está más ligado al paisaje y más alejado del retrato. Esta decisión la tomé porque no quería hablar exclusivamente de los personajes, de sus características físicas, o un repaso folclórico a su vestimenta, sino que quería hablar de su historia.

La naturaleza del paisaje, sus aptitudes para poder ser explotado agrícola y ganaderamente, fueron el motivo de la emigración; el motivo de la formación del pueblo. Por ello, los personajes elegidos para la serie, no sólo están relacionados con el paisaje laboralmente, sino que están ahí por causa de ese él. Algunos, incluso, le deben su existencia.

La idea no se limita a la captura de los personajes en su hábitat o realizando labores, sino que existe un momento de pausa. En ocasiones se interrumpe la acción que se está realizando, la persona fotografiada deja por un momento su vida y se convierte en un personaje. En otras ocasiones la fotografía es pensada previamente al momento de la captura.

En ambos casos, las personas fotografiadas tienen algo en común: actúan. Se convierten en actores por un momento. Como los no-actores del neorrealismo italiano. Fue justamente esa decisión, que muchos directores tomaron, con la utilización de un elenco total o parcialmente, con personas de calle, lo que consiguió que el neorrealismo fuese tan sorprendente. Rossellini, De Sica o Visconti



Fig. 23. Castricum aan Zee, The Netherlands. (Rineke Dijkstra, 1992).

contaron la historia de su país a través de la gente que lo habitaba. Estos no-actores interpretaban papeles muy similares a su realidad y, en ocasiones, interpretaban sus propias historias. ¿Cuántos actores profesionales han reconocido que lo más difícil es interpretarse a uno mismo? El mismísimo Clint Eastwood habla sobre esta rareza en una entrevista con Cadena Ser: “[...] Ellos (los actores naturales) tienen una idea de qué hacer sin perder su realidad. Los actores profesionales odiarían interpretarse a sí mismos, porque es lo más difícil

de hacer en el mundo. El objetivo principal fue simplemente dejarlos ser”.¹⁶

Y esta ha sido siempre una de las premisas de los retratos realizados en el proyecto: los sujetos debían convertirse en actores. En auto-actores. Se trata de una actuación en la que los fotografiados se interpretan a ellos mismos. No quiero que miren de forma nerviosa el objetivo y se coloquen, en cuestión de segundos, con la mejor pose que tengan ensayada. Quiero que comprendan la grandeza del acto que van a realizar; que miren a la cámara con decisión, que se piensen a sí mismos.

El número 73 de la revista *Exit* habla sobre la fotografía de grupo. Algunos de los fotógrafos que destacan son Tuomo Manninen, Masahisa Fukase o Rineke Dijkstra. Rosa Olivares escribe en este número sobre el fenómeno de la fotografía de grupo:

[...] todos sonreímos a la cámara cuando nos hacen un retrato pero, curiosamente, todos nos ponemos serios (o al menos, lo intentamos) cuando ese retrato es en grupo y somos conscientes de que significará mucho más que simplemente una reproducción de nuestra imagen, cuando somos conscientes que eternizará un momento se convertirá en una imagen irrepetible que establece una marca en el tiempo.¹⁷

Es cierto lo que Olivares comenta sobre ese fenómeno que se produce en nuestro gesto cuando posamos ante otras



Fig. 24. Smiths. (August Sander, 1926).

¹⁶ GUERRA, María, 2018. Clint Eastwood: Apoyo las armas, pero que no me apunten a mí. En: *Cadena Ser* [en línea]. [consulta: 20 de febrero de 2020]. Disponible en: https://cadenaser.com/programa/2018/02/01/la_script/1517513632_781269.html

¹⁷ OLIVARES, Rosa, 2019. Retrato de grupo con perrito. *Exit*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, S.L., 73, 8. OLIVARES, R., 2019. Retrato de grupo con perrito. *Exit*, no. 73, p. 8.

personas, pero no únicamente ocurre en las fotografías de grupo. Esto se debe a que somos conscientes de que es una fotografía importante, una fotografía que no será una más ocupando nuestra infinita galería olvidada en el ordenador. Sabemos que es una fotografía que tiene más relevancia, que pasará por muchos ojos, que sobrevivirá al tiempo.

Un retrato no es solamente la representación de la imagen de un individuo, en la que se define e individualiza su identidad y aspecto físico. Para que un retrato sea así considerado hace falta que la persona o personas retratadas de alguna forma participen en esto, que miren a la cámara, que sean conscientes de que están siendo retratados, mirados por la cámara.¹⁸

A la hora de realizar los retratos que forman parte de *Terra*, los sujetos fotografiados saben que están formando parte de algo importante. Algunos, lo saben apenas unos instantes antes de ser fotografiados, otros, conocen el proyecto con anterioridad y aceptan formar parte de fotografías más elaboradas.

Realmente, este tipo de hieratismo se puede traducir como una manera objetiva de representar al individuo. Presentar al sujeto que forma parte de la historia contada, que tiene relación con los objetos que sostiene, que está conectado al paisaje donde se sitúa. La falta de expresión en su rostro evita que

haya segundas o terceras lecturas interpretativas. Lo que se ve es lo que es. Si el proyecto, por el contrario, quisiese indagar en los sentimientos que tiene una población respecto a su situación, a su historia, entonces en las fotografías se abriría un abanico de expresiones; cada una distinta a la otra.

El uso del hieratismo, además, como ocurre en las fotografías de August Sander, produce un efecto de falsa escenificación. Es decir, esos trabajadores que Sander fotografió, aparentan ser modelos o actores que han sido pagados y colocados en un lugar al que no corresponden, en un decorado recién salido del horno. Ese contraste, entre lo real y lo ficticio, enriquece la imagen y supone que una fotografía que podría pasar desapercibida, se convierta en una digna de ser mirada. Si el sujeto posa con su mejor sonrisa, el

fotógrafo corre en peligro, pues quizá su fotografía se *convencionalice*; se convierta en una más.



Fig. 26. Virgen del canónigo Van der Paele, (Van Eyck, 1436).



Fig. 25. Rick, from "Joel Meyerowitz Provincetown". (Joel Meyerowitz, 1984).

¹⁸ Íbidem, pp. 8-9.

Además, en ocasiones, las posturas utilizadas, los objetos utilizados, el decorado, la acción que se realiza, puede resultar cómica. Y es ahí, cuando nuevamente, el continuo gesto inexpresivo choca con el humor que a veces puede conllevar las decisiones más atrevidas y surrealistas. Es quizá, en la línea recta que se posa en el rostro fotografiado donde yace la diferencia entre una fotografía artística y una fotografía convencional en clave de humor.

Por ejemplo, en esta fotografía de Joel Meyerowitz, donde un hombre con chaqueta (vestimenta normalmente asociada a alguien serio e importante) está sumergido en el agua. Mira a la cámara como si su situación fuese normal para él, aunque eso esté lejos de la verdad.



Fig. 27. El rito de la matanza. Cortijo Don Pedro. Aguilar de la Frontera, Córdoba. (Atín Aya, 2002)..

Este gesto es, sin lugar a dudas -al margen de una mirada respetuosa hacia la labor del fotógrafo-, una herencia pictórica. Herencia de las largas poses a las que los modelos eran sometidos. Poses, que posteriormente experimentaron las personas que deseaban ser inmortalizadas en los inicios de la fotografía.

Además de los ejemplos ya aportados en la fotografía, me gustaría destacar la influencia pictórica que tiene mi trabajo, debido a mi formación pictórica en Bellas Artes. De las distintas épocas de la



Fig. 28. Muros blancos y gente de Gorafe. Motorista y camareras de la virgen. (Lucía Herrero, 2019).

historia de la pintura, la que más me ha influido en mi trabajo fotográfico ha sido la Escuela Flamenca, concretamente Van Eyck. Los personajes se muestran serios, erguidos, como muñecos de cera que esperan ser esculpidos. Además, las puestas en escena elaboradas por el pintor me resultan muy cautivadoras, hipnotizantes.

Este tipo de puesta en escena pictórica ha sido trasladada al medio fotográfico por numerosos fotógrafos. Por ejemplo, el ya mencionado Atín Aya. En este caso no utilizaré de ejemplo el proyecto llevado a

cabo en las Marismas del Guadalquivir (y que se denomina como tal), sino su trabajo *Paisanos*

(2000-2005). Serie fotográfica que aún tenía entre sus manos cuando falleció en 2007. En estas fotografías, con gran diferencia al resto de su trabajo, hace uso de la puesta en escena. En sus imágenes se muestran distintos personajes que fueron fotografiados por sus viajes por Andalucía. Debido a este uso de la puesta en escena en su último proyecto, paradójicamente, Aya me ha influido más por *Paisanos*¹⁹ que por su serie realizada en mi pueblo y sus alrededores.

En el trabajo de Lucía Herrero podemos observar cómo lleva a cabo un estudio antropológico a través de la fotografía. Sus trabajos giran en torno a las costumbres y el folclore de diversas regiones de España. En concreto, define su trabajo como “Antropología fantástica”, definiéndolo como una mezcla de fotografía documental y artística, realizadas con un estilo teatral. La propia escenificación, al margen de recursos de luminosidad utilizados en la mayoría de sus proyectos, aportan teatralidad a las fotografías.

La escenificación es un método muy recurrente en la fotografía de moda, ámbito en el cual tengo varios referentes. Me gustaría destacar a Camila Fálquez, fotógrafa que recientemente ha publicado para Vogue una serie fotográfica donde retrata a las actrices más veteranas del panorama cinematográfico español. En su trabajo se puede apreciar un amor por la puesta en escena, por evitar que el retrato sea purista. Como si una imagen sin escenificación quedase al desnudo y ella debiera vestirlos.

¹⁹ En la siguiente página se muestran varias fotografías del proyecto mencionado.



Fig. 29, 30 y 31. Sin título. (Camila Fálquez, 2019-2020).

Por ejemplo, para la sesión fotográfica mencionada anteriormente, se decoró el estudio fotográfico como si fuese el escenario de un teatro.

Enfoca la sesión fotográfica de la misma manera que un director teatral piensa su obra prima al detalle, e incluso, cuando las sesiones fotográficas son realizadas en entornos menos majestuosos, no duda en utilizar un objeto, un gesto, una postura, para aportar un toque teatral, una leve puesta en escena. En este caso las imágenes se muestran como un híbrido entre una fotografía convencional y otra con una escenificación más preparada. Un ejemplo de este tipo de hibridación se dio en la sesión fotográfica que realizó a Alba Flores en la provincia de Cádiz.

La rigidez de su figura y la preparación de su pose contrasta con el otro personaje, más campechano y relajado junto a ella; también contrasta con un fondo rural y descuidado, alejándose de un decorado preparado a propósito en un estudio.

Normalmente los fotógrafos que realizan este estilo fotográfico hacen mucho uso del objeto y le sacan provecho a sus capacidades. Por ejemplo, en este retrato realizado a Petra Martínez no dudó en colocar un objeto sobre su cabeza. El fondo está desnudo y necesita vestir con algo de peculiaridad a la actriz. La diminuta silla que yace sobre la cabeza de Martínez hace que esta fotografía, que podría pasar desapercibida para muchos, tenga un puto de atención.



Fig. 32. Bengt, Norway de la serie *Eyes as Big as Plates*. (Karoline Hjorth & Riitta Ikonen, 2011).

En la inmensa mayoría de los retratos realizados en mi proyecto, existe una relación entre el sujeto y el objeto. A pesar de que el objeto pueda tener presencia para hablar sobre algún aspecto de la historia contada, o para hablar de aquello que el sujeto realiza en su vida laboral, entre otros aspectos, su función no basta con la mera presencia. El objeto, más que ser intervenido, interviene al sujeto. La fotografía, que en un principio podría ser fotografía social o fotografía documental, se convierte en un híbrido entre documento y arte. No sólo por la pausa que muestra el sujeto, por su introspección, por su interpretación, sino por la intervención del objeto. El objeto funciona como una intervención artística. Un objeto que deja de ser él mismo e interpreta otro papel. Se presenta de una forma diferente, se ubica en otro lugar, funciona de otra manera; habla sobre el personaje aportando nuevos matices que la propia imagen del sujeto no podría aportar. El objeto completa la imagen.

Aunque el elemento con el que el sujeto interactúa, no tiene por qué ser en sí un objeto, puede ser parte del paisaje. Por ejemplo, las artistas Karoline Hjorth y Riitta Ikonen, en su proyecto *Eyes as big as plates* recorrieron quince países nórdicos para fotografiar ancianos, exaltando su conexión con la naturaleza y utilizando el estilo folclórico en sus fotografías. Para ello, no sólo los situaron en el paisaje y le colocaron matorros, piedras o arena sobre su cuerpo, sino que crearon máscaras, coronas o trajes con materiales recolectados en el territorio.

La utilización de objetos en la fotografía también puede suponer una actividad performativa. Todo dependerá de la forma en la que el sujeto interactúe (más activa o más pasivamente) con el elemento seleccionado. Un ejemplo de uso performativo es la fotografía finlandesa Elina Brotherus. Tan sólo hace falta ver un puñado de sus fotografías para comprender que la fotografía es su campo de juego.



Fig. 33. Sin título (After Erwin Wurm), One minute sculpture. (Elina Brotherus, 2017).

A veces, los objetos son utilizados como complemento, o como un elemento más de la historia que cuenta a través de la imagen. Pero otras veces el objeto es el elemento central de la fotografía. El resto, gira en torno a él.

Decidí hacer uso de este método, sobre todo, por la importancia de las herramientas de trabajo relacionadas con los personajes fotografiados. De esta manera se realiza una conexión visual sobre la labor de la persona fotografiada. Además de dignificar el objeto utilizado, enfatizando la importancia de su uso.

4.3. Fotografía de arquitectura

La mayoría de la fotografía de arquitectura realizada en el proyecto se puede definir como un edificio situado en el paisaje (de la misma forma que el retrato fotográfico, igualmente, se presenta como individuo situado en el paisaje). De esta forma, los edificios fotografiados se presentan como cadáveres de lo que una vez fueron o se alzan como lugares que sobreviven, o que han nacido tras la muerte de los otros edificios anteriores. El paisaje, al ser el punto inicial de la historia, y también el centro respecto a lo que todo gira, de lo que todo depende, es el verdadero protagonista de la serie fotográfica. Aparece en solitario o habitado por personas o edificios; pero todos ellos están en el paisaje, están por el paisaje.

El capturar estos edificios supone inmortalizar el patrimonio arquitectónico de la zona capturando antiguos cortijos, casas, economatos o molinos. Y por otro lado, también edificios más actuales, construidos para llevar a cabo algún tipo de proceso de la producción arrocera. De esta manera se unifican lugares que fueron habitados, que fueron utilizados al inicio de esta historia y lugares utilizados en la actualidad y consecuentes de la historia. Hablar del presente que existe gracias a ese pasado.

Para abordar la fotografía de arquitectura he utilizado lo que se conoce como estética impasible, también conocida como *deadpan*. La Escuela de Düsseldorf y, concretamente, Bernd y Hilla Becher, fueron los pioneros de esta poética visual. En todos los casos, ya sean Struth, Ruff, Nieweg, Hütte, Sasse, Wunderlich o Esser, los alumnos de los Becher han creado toda una escuela de la denominada fotografía “Deadpan” (Impasible) donde confluyen absoluta precisión técnica, claridad apabullante y estética tan fría como distante. [...] la fotografía “Deadpan” carece de drama visual, suele ser plana tanto en lo formal como en lo narrativo.²⁰

Para llevar a cabo este estilo fotográfico decidí optar por la linealidad y la simetría. El horizonte es siempre horizonte y nunca diagonal. Tanto el matrimonio Becher como otros fotógrafos que hacen uso de este estilo, como es, por ejemplo Gabriele Basílico, no usan de forma exclusiva la frontalidad. En ocasiones, se mueven en torno al edificio fotografiado y utilizan la vista diagonal. Aunque, se podría decir, que el uso de esta vista diagonal también es, en cierto modo, una frontalidad del edificio, sólo que de la arista y no, de la fachada. A la hora de elaborar este tipo de fotografía, tenía en cuenta que la arista del edificio estuviese justo en frente de mí. Algo así como una frontalidad lateral, como un escorzo de la esquina del edificio. De esta manera, los edificios que me resultaban más interesantes en su totalidad y no sólo en su vista frontal, fueron ejecutados con esta técnica.

²⁰ Reseña de la obra del matrimonio de Bernd y Hilla Becher y taller de fotografía aplicada a la arquitectura. Facultad de Arquitectura, Planteamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Ciclo lectivo 2015. Profesor titular: arquitecto Sergio Bertozzi.

La utilización de la impasibilidad en ciertos proyectos fotográficos es necesaria. Aquellos proyectos, como es el caso de *Cartografías silenciadas* de Ana Teresa Ortega, en los que se está contando la historia de un lugar, deben ser ejecutados formalmente con esta técnica. Si el objeto, o el edificio, o el paisaje, habla por sí mismo y de sí mismo, ¿por qué se debe abarcar siquiera otra manera de abarcarlos?

En cuanto a la fotografía de interior, opté por las mismas reglas. Al enfrentarme al interior de los edificios, la imagen que se me venía continuamente a la cabeza era la fotografía que Basílico realizó en la piscina diseñada por Carlo Jelkmann y Heinrich Tessenow. Se trata del uso de la misma técnica pero aplicado al interior de un edificio. Horizontalidad, frontalidad, líneas rectas, ordenadas, simetría. Aunque esta misma técnica realizada en interiores es un rasgo más característico de Candida Höfer, alumna y discípula de los Becher.²¹

Otro ejemplo de virtuosismo lineal en fotografía de interiores es Mária Švarbová. La absoluta simetría de sus fotografías, sumado a una estética de tonos pastel y sombras tan suaves como sus tonos, pueden recordar a las piezas cinematográficas del director estadounidense Wes Anderson. Quien, en sus películas, utiliza meticulosamente la simetría y una gama de color muy característica.

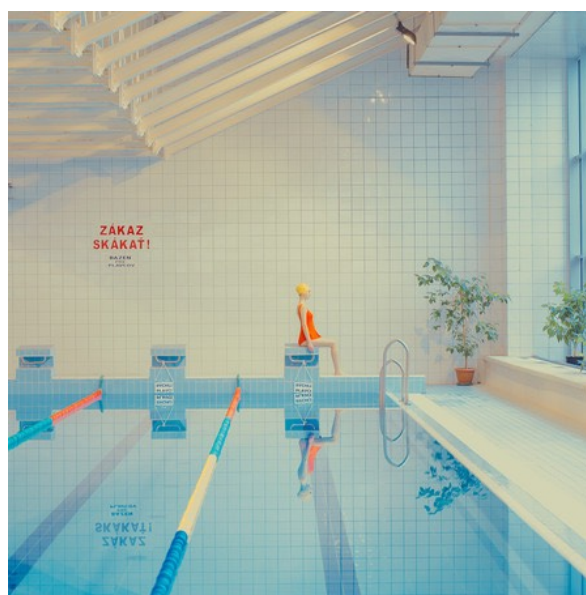


Fig. 34. Sin título. (Mária Švarbová , 2014-2020).

²¹ En la siguiente página se realiza una comparación entre imágenes que he tomado como referencia de los Becher y de Basílico.



Fig. 35 Berlin, Stadtbad. Architect Carlo Jelkmann and Heinrich Tessenow. (Gabriele Basílico, s.f.).



Fig. 38 Equipaje. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 36. Typology Industrial Facades (Bernd y Hilla Becher, 1966).



Fig. 39 Maquinaria (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 37. Berlino. (Gabriele Basílico, 2000).



Fig. 40. Matadero. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).

4.4. Fotografía de paisaje

En cuanto a la fotografía de paisaje y arquitectura, hablaré más sobre las decisiones que tomé a la hora de realizar las fotografías de estas tipologías y no tanto sobre contenido conceptual. Puesto que, en el apartado “Paisaje e historia” me acerco más conceptualmente a las capacidades que posee el paisaje (con o sin arquitectura en él) para contar la historia.

Con la fotografía de paisaje se realiza un registro del paisaje y la zona geográfica elegida para el proyecto. De esta manera se ejerce una contextualización espacial de la historia que se cuenta. Además de hablar, inevitablemente, del enorme parecido, casi idéntico, del paisaje de las Marismas del



Fig. 41. Paso de las Termópilas Campos de batalla Europa. (Bleda y Rosa, 2011).

Guadalquivir y del paisaje del marjal valenciano. El fotógrafo M. Ángel López-Egea era natural de Sueca, municipio del cual provienen la mayoría de las familias valencianas de Isla Mayor. Este fotógrafo, a principios del siglo XX fue llamado para fotografiar las Marismas. Estas palabras de José Hermano Mateu, uno de los suecanos que emigraron a Isla Mayor, hablan sobre este parecido: “No consigo diferenciar un paisaje de otro. Miro las fotografías de López-Egea hechas en Valencia y miro las que están hechas aquí, y por mucho que lo intente, no logro saber cuál es cuál”. La fotografía de paisaje es esencial para hablar de una historia cuyo germen fue el paisaje. El paisaje como razón por la cual toda esta historia tuvo lugar. Realizar un proyecto fotográfico donde únicamente hubiese retrato, donde el paisaje no apareciese, sería una decisión totalmente errónea.

Aunque en el apartado sobre “Paisaje e historia” hablo sobre el trabajo de Bleda y Rosa, aquí haré un acercamiento más formal a su obra. Aunque esta pareja de fotógrafos valencianos tomara la decisión de establecer siempre un horizonte e intentar que ese horizonte tuviese el mismo nivel en todas la fotografías; a veces el horizonte se interrumpe. Su ambicioso trabajo los llevó a fotografiar paisajes de España, Europa y ultramar. Por tanto, se encontraron ante paisajes

Guadalquivir y del paisaje del marjal valenciano. El fotógrafo M. Ángel López-Egea era natural de Sueca, municipio del cual provienen la mayoría de las familias valencianas de Isla Mayor. Este fotógrafo, a principios del siglo XX fue llamado para fotografiar las Marismas. Estas palabras de José Hermano Mateu, uno de los suecanos que emigraron a Isla Mayor, hablan sobre este parecido: “No consigo



Fig. 42. Sin título (Fractales). (Héctor Garrido, s.f.).

muy variados y algunos de ellos, por su morfología, suponían una ruptura del horizonte.

En el caso de Terra este tipo de interrupción en el horizonte es inexistente. Tan sólo las estructuras hidrográficas o los edificios pueden interrumpir el horizonte. Se trata de un paisaje llano, horizontal, infinito. En palabras de Alberto Rodríguez, quien trabajó durante meses en la zona filmando *Isla Mínima* (2014): “Es que el sitio en sí es inquietante. Cuando tú entras en las marismas te encuentras con kilómetros y kilómetros, o sea, una extensión, se te pierde la vista, completamente plano y el horizonte no sabes dónde acaba”.²²

Por esto mismo, como dije anteriormente “El horizonte es siempre horizonte y nunca diagonal.” Esta devoción por horizonte está también presente la obra de Luigi Ghirri, natural de Italia. Concretamente, su fotografía *Il Profilo delle Nuvole* (1989) es una imagen muy cercana a mi producción fotográfica.

El paisaje se podría haber abordado desde otras perspectivas, como es por ejemplo, la aérea. Héctor Garrido, fotógrafo onubense, realizó un proyecto para el CSIC sobre el terreno de Doñana (del cual las Marismas del Guadalquivir forman parte). El cual fue posteriormente titulado *Fractales, anatomía íntima de la marisma*. Estas mismas fotografías fueron animadas para formar parte de la introducción de *La Isla Mínima* (2014).

Este tipo de visión aérea puede resultar familiar para una parte de la población de Isla Mayor, quienes trabajan como pilotos fumigando y sembrando el terreno.



Fig. 43. *Il Profilo delle Nuvole* (Luigi Ghirri, 1989).



Fig. 44. Guadalquivir. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).

²² RODRÍGUEZ, A., 2014. *La Isla Mínima: Entrevista a Alberto Rodríguez, ganador del Goya 2015 a la mejor dirección*. Entrevistado por Los Interrogantes. Youtube [en línea]. [Consulta: 9 febrero 2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_vdCOFX3_VI.

4.6. Producción

4.6.1. Iluminación

La primera decisión fue hacer uso de la iluminación natural ya que se trata de uno de los elementos que caracterizan más el entorno. La segunda decisión fue escoger los tramos horarios adecuados para obtener la luz deseada. Por ello, decidí que todas las imágenes fuesen realizadas entre las primeras horas del día o las últimas. Es decir, durante el amanecer, o el atardecer. De esta manera, todas las fotografías tienen una luminosidad similar y esto, globaliza las imágenes conformándolas como parte de un mismo proyecto. Los tramos horarios elegidos, en ocasiones, eran necesarios para la toma de las fotografías. Pues algunas de las acciones registradas, como la escarda (eliminación manual de la hierba conocida como “cola”) se hace, por las altas temperaturas, durante las primeras horas de la mañana.

4.6.2. Espacio temporal

Las fotografías han sido (hasta ahora) realizadas en primavera; mayormente, en verano y otoño. Es importante la toma de fotografías en distintas partes del año, ya que, el paisaje cambia bruscamente. En una época es agua, en la otra tierra desértica, en la otra barro... De esta manera se hace una captura más verídica, que acerca al espectador a la naturaleza del territorio. Mostrar fotografías en las que el paisaje está plagado de una marea dorada de arroz sería, pues, engañoso.

4.6.3. Escenario

La elección de los lugares fotografiados han corrido suertes distintas:

1. Algunos lugares han sido elegidos por su relevancia visual o histórica; datos que ya poseía previamente.
2. Durante el proceso del proyecto he realizado distintos trayectos por las Marismas del Guadalquivir con familiares que trabajan por la zona. Es importante mencionar que he procurado realizar dichas trayectorias con persona diferentes (y no siempre con la misma) puesto que, cada uno está más ligado a una zona u otra, por motivos laborales o sentimentales. De esta manera, en cada

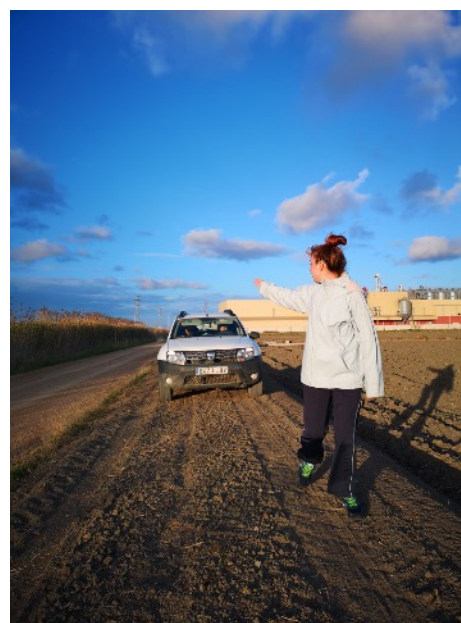


Fig. 45. *Making of* de la fotografía “Terrateniente”.

viaje me encontré ante paisajes muy diversos, a pesar de recorrer una misma zona.

3. Durante las excursiones realizadas fotografiaba los paisajes o edificios que más me interesaban. En ocasiones, las fotografías realizadas no han sido las definitivas, pero las llevaba a cabo para poder tener una prueba sobre la ubicación. Así, en la siguiente estación, por ejemplo, podía volver para realizar la instantánea deseada en el lugar exacto que había visitado anteriormente.
4. Tras tener clara la fotografía que quería realizar, necesitaba buscar un escenario donde llevarla a cabo. Por ello, las excursiones se basaban en la búsqueda del paisaje idóneo para dicha fotografía.

Me gustaría comentar un dato curioso sobre Atín Aya durante el desarrollo de su proyecto *Marismas del Guadalquivir* por comparar la forma de trabajo de un fotógrafo que abarcó un proyecto en la misma zona. Estas son palabras de su hija María: “El enorme mapa de la marisma que colgaba en la pared, frente a su cama, iba creciendo mes a mes en anotaciones, post-it amarillos, pequeñas fotografías con chinchetas que marcaban e ilustraban enclaves importantes”.²³

4.6.4. Puesta en escena

Sobre lo mencionado en el último punto del apartado anterior, la búsqueda del escenario idóneo para la fotografía ya planeada, no es lo único que debía preparar previamente a la sesión.

Vestimenta, pose, boceto.

1. También tenía que pensar qué individuo era el idóneo para dicha fotografía (aunque a veces, por cuestiones históricas o personales, tenía la persona pensada desde un inicio), contactar con la persona y pedir permiso para poder llevar a cabo la fotografía.
2. Búsqueda de material necesario para poder llevar a cabo la sesión. Herramientas, objetos a utilizar...
3. Ir a la localización con las personas a retratar, con una asistente.
4. Preparar la puesta en escena.
5. Preparar a los sujetos.

²³ RIAÑO, P.H., 2015. <<La isla mínima>> rescata a Atín Aya, el último fotógrafo que miró a la clase obrera. *El confidencial* [en línea]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2014-09-28/la-isla-minima-rescata-a-atin-aya-el-ultimo-fotografo-que-miro-a-la-clase-obrera_216090/.

6. Realizar el acto fotográfico.

4.6.5. Material

Para la elaboración de este proyecto he hecho uso de una Canon Mark III y un objetivo 24-105, utilizado, casi en la totalidad de las imágenes, con una distancia de 35mm. Además de la cámara he hecho uso de un trípode como ayuda para poder tener un encuadre más exacto y para las tomas que han sido realizadas en situaciones lumínicas más complicadas. Además, en algunos de los retratos, he hecho uso de un reflector para poder obtener la iluminación deseada en el rostro o algunas partes del cuerpo del sujeto.

4.7. Postproducción

La edición fotográfica apenas ha estado presente en la postproducción de las fotografías. Al margen de ciertos ajustes de nivel o algún tipo de recorte para enderezar las líneas; tanto el color como la luz han permanecido casi intactos. De este modo, las tonalidades mostradas y la iluminación es semejante a la realidad, sin intentar aparentar algo diferente. Quizá, en caso de ser fotografías que no conformasen un proyecto, sino que hubiesen sido realizadas por pura atracción del lugar observado, sí que habría realizado una edición más exhaustiva y habría modificado las tonalidades de la imagen; todo ello con fines estéticos. Pero esta intervención no tiene sentido en un proyecto documental, puesto que se pretende contar una verdad visual y ello supone, en mi opinión, la mínima edición posible; sobre todo, del paisaje.



Fig. 46. *Making of* de la fotografía “Terrateniente”.

He utilizado más la edición en los retratos. A la hora de realizar el retoque más avanzado he hecho uso de técnicas que se asemejan a las técnicas pictóricas. Algunas de las normas que aprendí en mis lecciones de pintura fueron:

1. Sólo hay un punto blanco en toda la imagen y está en el ojo. No en los ojos, sino en uno de ellos. En este caso el punto más luminoso de la fotografía no llega a ser blanco puro, puesto que evito que haya zonas quemadas en las imágenes, pero sí procuro seguir a rajatabla esta regla.
2. El resto de las zonas luminosas de la imagen deben ser menos luminosas que los ojos.
3. Cuanto más lejos, más claro. Esto puede ser explicado como el efecto que tenemos al observar un paisaje. Conforme más lejos esté, más agrisado se ve, como envuelto en una niebla. De esta manera, he realizado un estudio de sombras y luces que disminuyen conforme el elemento se aleja.

En el caso de algunos retratos sí que ha habido montaje, porque no es una verdad en sí misma, sino una construcción conceptual en torno a la verdad. Una interpretación personal sobre la verdad que se cuenta. Por ello, sí que me he tomado la libertad de, si ha sido preciso, realizar algún tipo de montaje.

Por ejemplo, la imagen “Terrateniente” muestra a mi abuelo sobre la tierra. La imagen crea confusión, pues parece estar enterrado en la tierra. Su postura provoca la pregunta al espectador. En este caso, por motivos agrarios, no se puede realizar un agujero en la tierra. Puesto que, esta

modificación acarrearía mucho posibles molestias en las futuras labores agrícolas, o incluso pérdida arrocera en la zona intervenida; por esto mismo, decidí recurrir al montaje.

En la imagen de abajo se pueden observar los cambios realizados a la fotografía titulada “Terrateniente”.

1. Ajuste de niveles.
2. Dotar a la tierra de un color natural. Ya que, el día que la imagen fue realizada, el temporal dio un tono gris a la fotografía, que se aleja mucho de las tonalidades usuales del paisaje.
3. Acentuar ciertas partes del terreno y de la figura, aportándole brillo. Por ejemplo, se ve de forma evidente cómo la curva realizada en la tierra se puede distinguir mejor en la segunda fotografía. En este caso se ha hecho uso de esta técnica para poder enfatizar ciertos aspectos del paisaje que pasaban desapercibidos.
4. Montaje en las manos. Las manos de la segunda imagen pertenecen a otra imagen de esa misma sesión.
5. Montaje en las piedras, que coloqué alrededor de sus rodillas para simular estar enterrado. Pero que al no ser suficientes hice uso de otras piedras de la fotografía para conformar un aspecto más cercano al deseado.

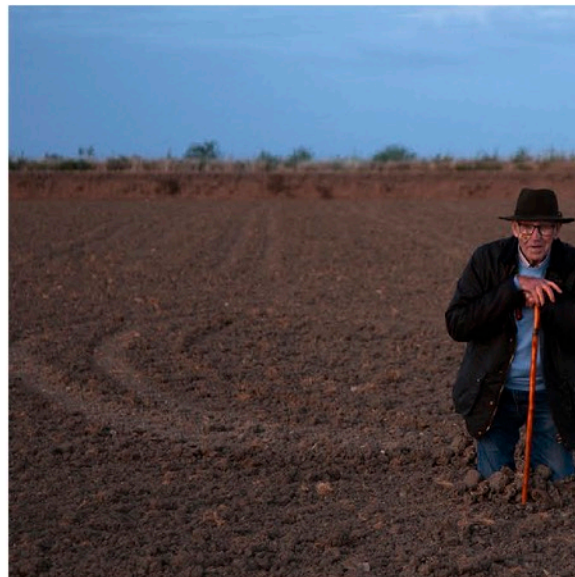


Fig. 47, 48. Fragmentos de “Terrateniente”.

4.8. Galería de imágenes

Hasta ahora la serie supera las 100 fotografías, pero he realizado una selección de 23 de ellas para mostrarlas aquí.



Fig. 49. Agosto (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 50. Ocupas. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 51. Vuelo (Alicia Palacios-Ferri, 2019).

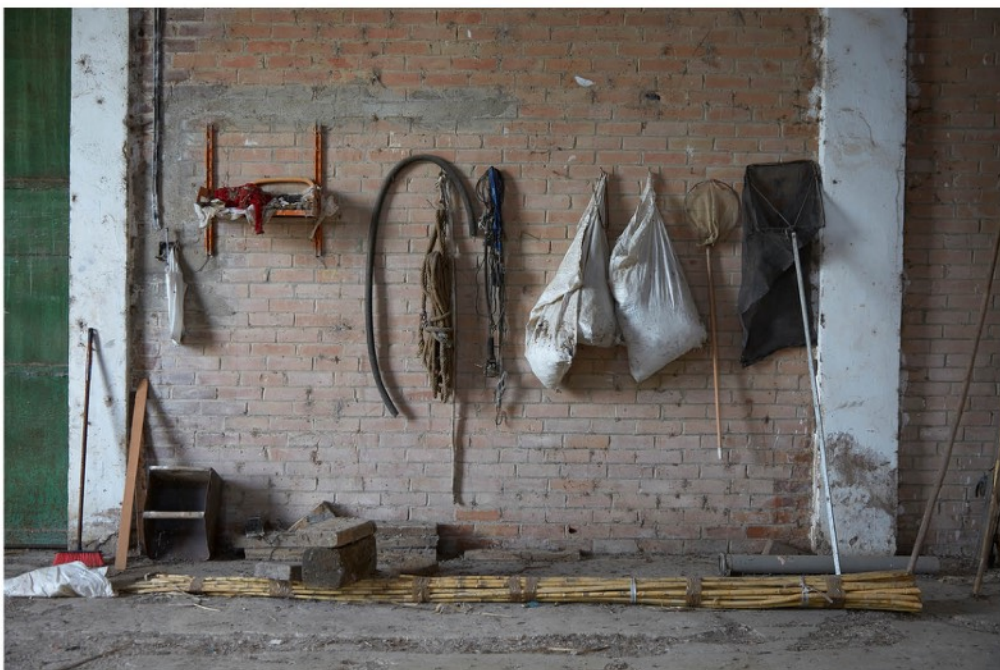


Fig. 52. Cubiertos. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 53. Ana (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 54. Agua y aceite (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 55.. Paseo (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 56. Moho (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 57. Villa Araceli (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 58. Queipo de Llano (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 59. Atarraya (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 60. Ferrer. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 61. Santa Ana (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 62. Orilla (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 63. Ingleses. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 64. Barraca. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 65. Cangrejada. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 66. Pepe y Maruja. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).

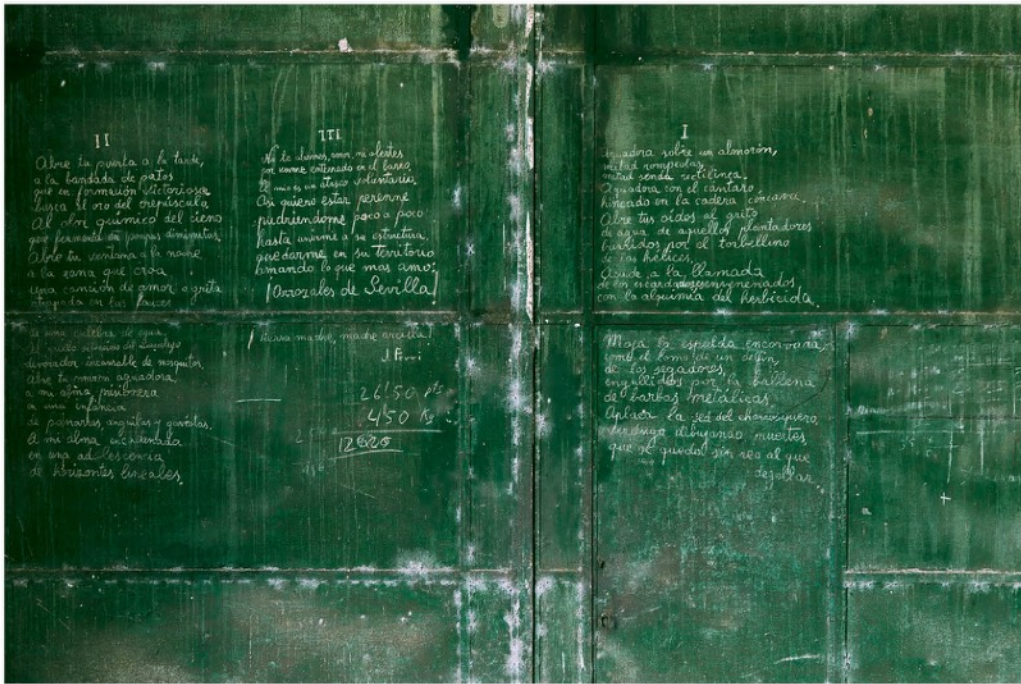


Fig. 67. Madre Arcilla (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 68. Nubes. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 69. Brazo Caneli. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



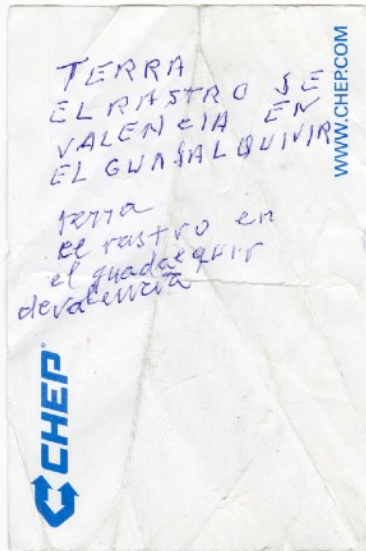
Fig. 70. La casa de los cristales rotos. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).



Fig. 71. Terrateniente. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).

4.9 Diseño

A continuación se muestra la identidad visual del proyecto, algunos aspectos técnicos sobre la materialización del ensayo fotográfico y una propuesta expositiva como forma de difusión de la serie.



4.9.1 Identidad visual

Para la identidad visual del proyecto he realizado lo siguiente:

- Título: para el título he optado por utilizar la caligrafía de mi abuelo, ya que se trata de un proyecto íntimo y familiar. Escribió varias veces el título utilizando distintas alternativas con el uso de mayúsculas y minúsculas, etc. Finalmente opté por el título escrito enteramente en mayúsculas.

- Imagen: se trata de una captura realizada de *Google Earth*. Es una imagen de las Marismas del Guadalquivir, lugar donde se desarrolla el proyecto. Se pueden observar los campos y el río. De esta manera, evito hacer cualquier tipo de *spoiler* de las fotografías del proyecto y, además, muestro

una imagen desde un ángulo totalmente distinto.

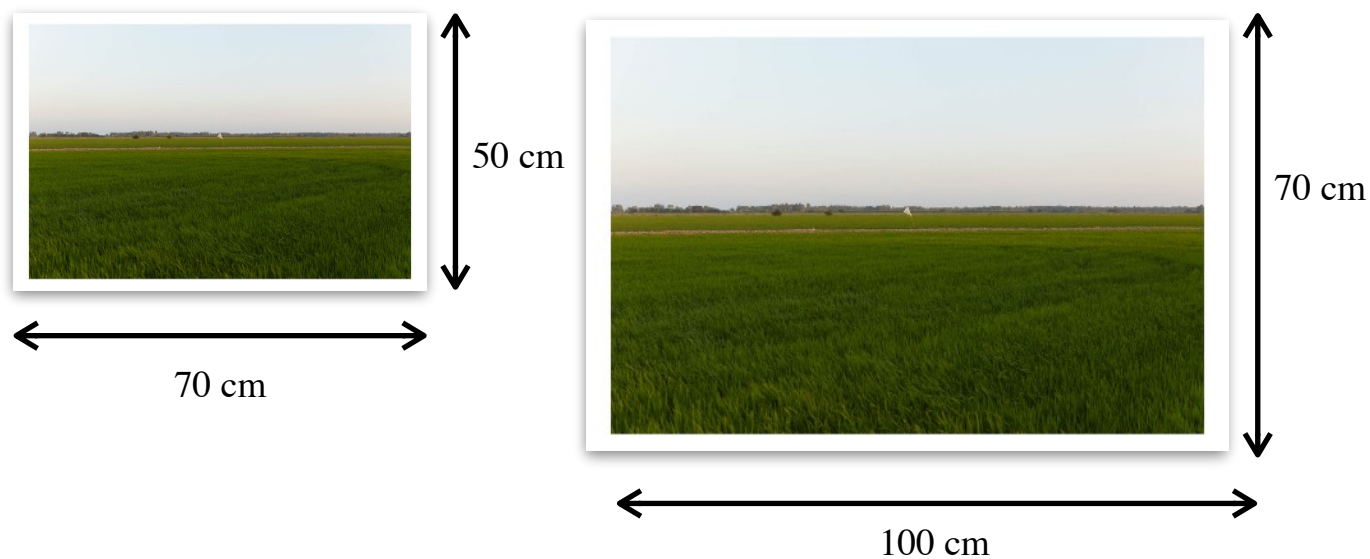
TERRA
PAISAJE VALENCIANO EN EL GUADALQUIVIR



Fig. 72, 73. Bocetos y diseño de título final.

Fig. 74, 75. Simulaciones de cartel y folleto.

4.9.2. Especificaciones técnicas



Estos son los dos tamaños en los que serán impresas las fotografías (50x70 cm y 100x70cm). De esta manera, al poder alternar entre dos tamaños distintos, tengo la posibilidad de realizar una disposición expositiva más dinámica.

El tamaño más grande me permite dar protagonismo a ciertas fotografías, además de permitir una mejor visión para observar los detalles (como es el caso de la fotografía con el poema).

He optado por el papel perlado 260 gr. Las fotografías se dispondrán sobre dibond, serán enmarcadas y protegidas con un cristal para su correcta conservación. En el siguiente apartado se podrá observar una simulación 3D de la idea expositiva.

4.9.3. Diseño expositivo

Para el diseño expositivo he tomado como referentes tres exposiciones. En las siguientes páginas mostraré los autores de las mismas y una fotografía que formó parte de cada exposición.

Posteriormente, expondré las reflexiones en torno a dichas exposiciones y la manera en la que ha afectado a las decisiones de mi propio diseño expositivo.

La primera exposición que tomo como referente es la exposición *La blancura de la ballena* de Paul Graham. La cual fue realizada en Bombas Gens Centre d'Art. Exposición en la cual se reúnen tres de los proyectos del fotógrafo: *American Night (Noche americana)*, 1998-2002; *A shimmer of possibility (Un destello de posibilidad)*, 2004-2006; y *The Present (El presente)*, 2009-2011.

En primer lugar, lo me atrajo de esta exposición fue el uso la variación de tamaños. Igual usaban tamaños enormes, que otros más bien pequeños. Algunas exposiciones, como manera de homogeneizar el proyecto fotográfico tienen como premisa la impresión en un mismo tamaño de todas las imágenes. En este caso habían tres o cuatro tamaños diferentes a lo largo de la exposición. Y no sólo eso, sino que esas fotografías de distintos tamaños se mezclaban entre sí.

Por otro lado, están las dos realizadas a través del Consorcio de Periodistas Valencianos. Ambos fotógrafos, Laura Silleras y Paco Llop, ganaron la *Beca Fragments*. La cual consta de la producción de una exposición y un fotolibro. Las exposiciones se llevan a cabo en el MUVIM.

Lo que ambos proyectos tienen en común, en cuanto a la temática, es la cultura valenciana; en cuanto al tipo de fotografía, es que ambos proyectos se basan en la fotografía documental.

Creo que ambas exposiciones fueron llevadas a cabo de forma adecuada. En contraste con la exposición de Paul Graham, no destacaré los distintos tamaños que tenían las fotografías, sino, por el contrario, el mismo tamaño que compartían.

Es un método concebido para homogeneizar el proyecto. Todas las fotografías (en el caso de Llop horizontales, en el caso de Silleras cuadradas) tienen el mismo tamaño. Es un rasgo compartido entre todas las fotografías para crear uniformidad. Pero,



Fig. 76. La blancura de la ballena en Bombas Gens. (Paul Graham, 2017-2018).

por si el formato no fuera suficiente, también el tamaño de impresión es el mismo.

Por tanto, sus exposiciones aumentan el carácter narrativo del proyecto. Caminar por las salas del MUVIM de una fotografía a otra, de un capítulo a otro de una misma historia. A pesar de estar bien elaborado, me falta algo que por rompa, algo que acabe con la monotonía que puede suponer ver la exposición completa. Algunas fotografías piden a gritos que se aumenten de tamaño, que destaquen, que estén solas en una única pared, contando algo más importante, más impactante que las demás.

La observación de estas exposiciones (las expuestas en el MUVIM formando parte de la Beca Fragments y la de Paul Graham en Bombas Gens Centre d'Art) me han ayudado a comprender que mi idea no es más que el híbrido de ambas. El usar fotografías de un mismo formato y tamaño para aumentar la narratividad de la historia, pero también el romper, de vez en cuando. No permitir que la historia aburra; cambiar el tamaño de las fotografías como quien da un giro de argumento en una historia.

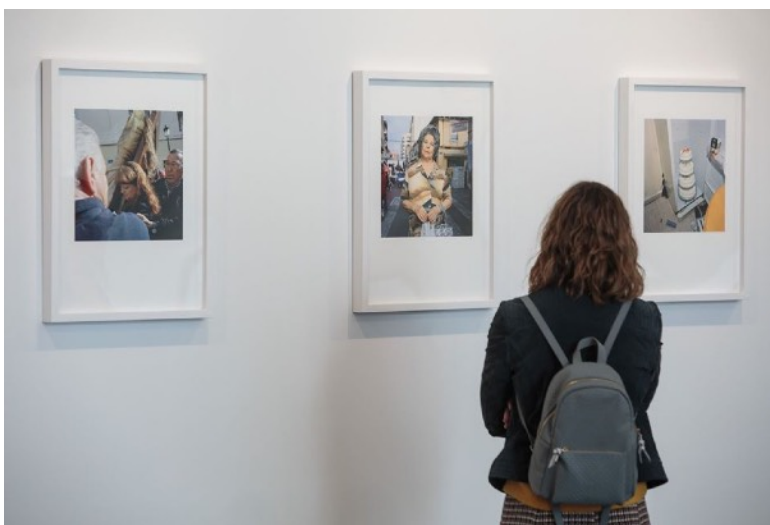
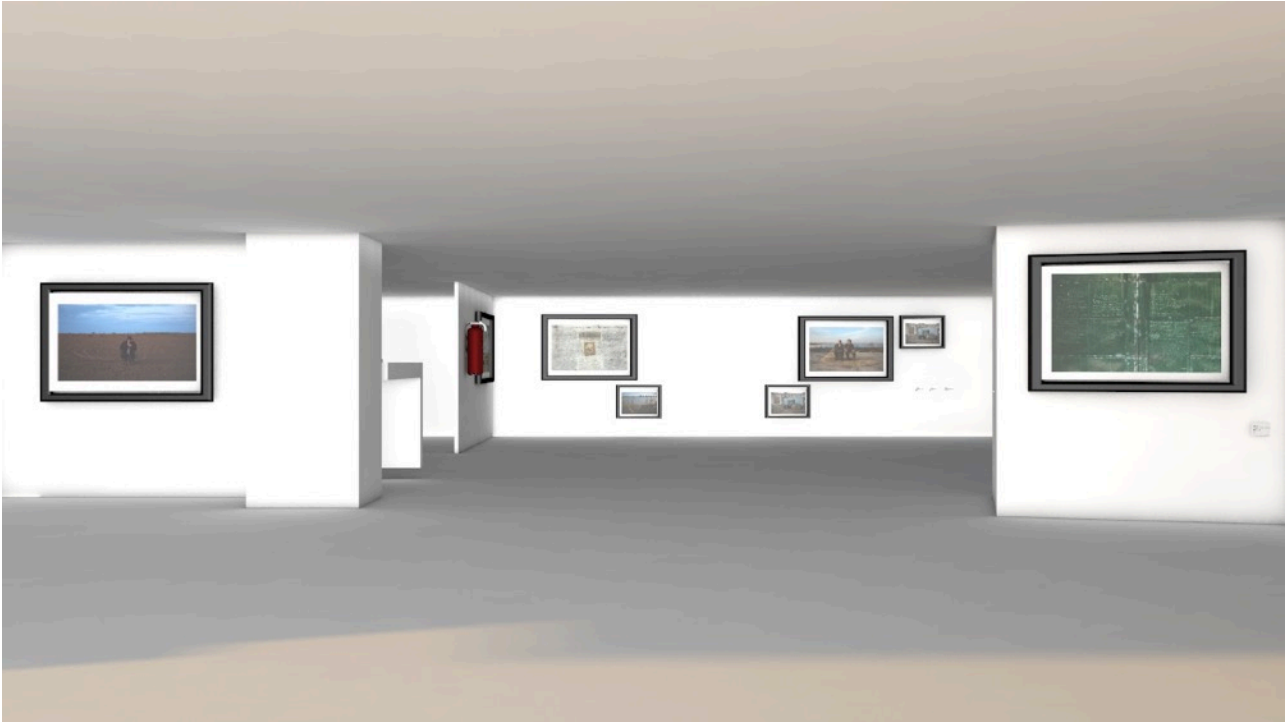


Fig. 77. Quisiera que siempre fuera así... en el MUVIM. (Laura Silleras, 2019).

La observación de estas exposiciones, anteriormente citadas, me han ayudado a comprender que mi idea no es más que el híbrido de ambas. El usar fotografías de un mismo formato y tamaño para aumentar la narratividad de la historia, pero también el romper, de vez en cuando. No permitir que la narración aburra; cambiar el tamaño de las fotografías como quien da un giro de argumento en una novela. Una sola fotografía no es suficiente para contar esa historia. Disponerlas de forma horizontal tampoco tendría sentido puesto que no son distintos episodios de un mismo libro, sino distintas palabras que conforman un mismo párrafo.

Por último, hablar sobre la decisión tomada sobre el texto. Bleda y Rosa, de los que ya he hablado anteriormente, utilizan la palabra junto con la imagen en todos sus proyectos. En mi caso, he decidido colocar el título en la cartela y no incluirlo en la imagen. Algunos títulos tienen más relevancia, otros pueden ser redundantes. Se tratan de textos que, en ocasiones, aportan información al espectador sobre la imagen: quiénes son los sujetos fotografiados, qué ocurrió en el lugar fotografiado, etc. En otras ocasiones, más que aportar respuestas, los títulos son algo más enigmáticos. No pretendo que los textos ofrezcan la imagen en bandeja, con todos sus secretos y sus detalles; sino que aumenten su poética.

A continuación se muestran simulaciones tridimensionales del proyecto expositivo. El cual ha sido elaborado en la asignatura “Espacios expositivos y diseño 3D para la presentación de proyectos”, impartida en el Máster de Producción Artística de la UPV por Laura Silvestre García y Paco Martí Ferrer.



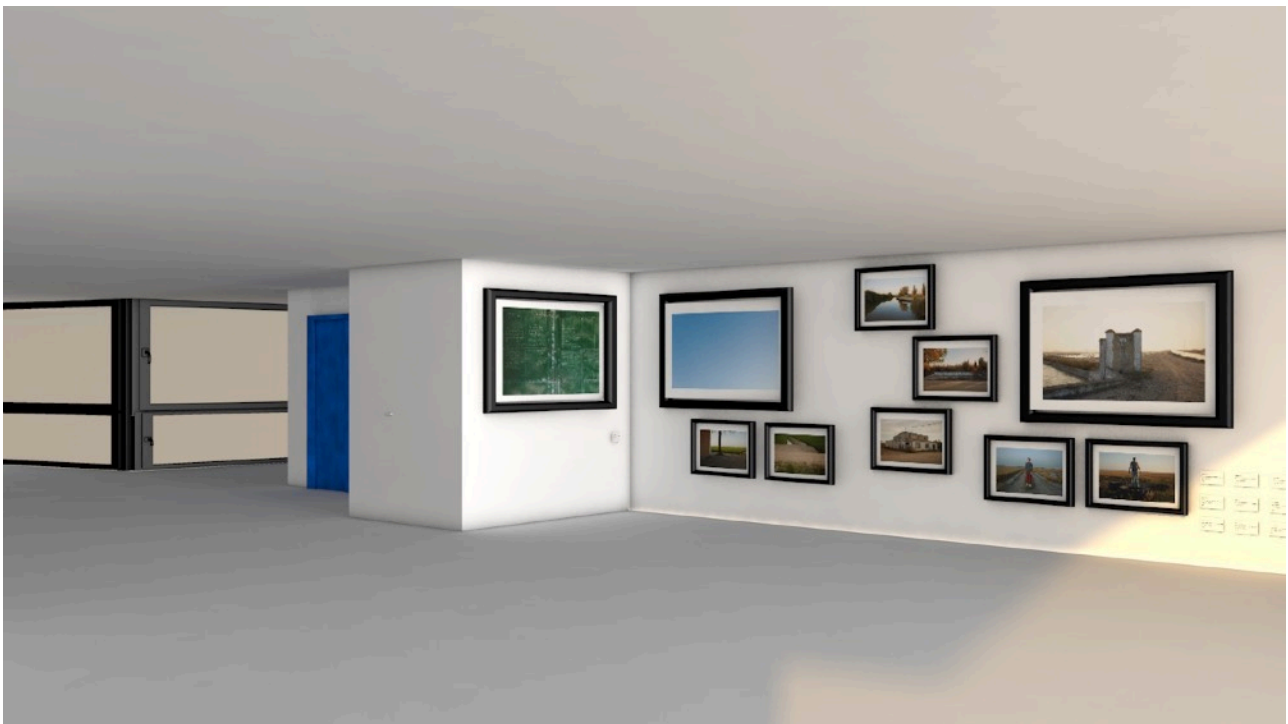


Fig. 78-81. Simulación de la sala El Moliné en 3D.

5. OBRA AUDIOVISUAL

5.1. Introducción

Terra está conformado principalmente por una serie fotográfica. Pero además, esta serie va acompañada de un video-documental, el cual es una obra complementaria, un punto de apoyo, una fuente de información. Es decir, no es un vídeo que haya sido realizado con la idea de existir en solitario, sino como una forma de enriquecer la serie fotográfica realizada en este proyecto.

5.2. Aspectos conceptuales

Existen dos tipos de historia, como bien indica Paola Cortés²⁴, la Historia con mayúscula y la historia con minúscula. Yo busco las dos. Busco una palabra que se escribe con mayúsculas y con minúsculas. Una *HiStOriA*. Porque para mí ambas están tan entremezcladas entre sí que no sé diferenciarlas. La Historia, por un lado, de lo que sucedió en un remoto lugar de Andalucía, la Historia de cientos de personas provenientes de distintas regiones de un mismo país en un lugar que aún no existía por sí mismo. Y por otro lado, la historia. Las historias de esas personas que vivieron un



Fig. 82. Fotogramas de *La Isla Mínima* (Alberto Rodríguez, 2014).

24 CORTÉS, P. (2017). Historias sedimentarias. En BLEDA Y ROSA, Campos de Batalla. Valencia: Bombas Gens Centre d'Art, Museo Universidad Navarra y CGAC.

momento insólito; las historias que conforman la Historia. Cada vez que miro a mi alrededor en este lugar no puedo evitar ver ambas. Pienso en la Historia que se produjo en este *aquí* y siento las historias que sucedieron como causa y consecuencia de la Historia.

En *Del Turia al Guadalquivir* mi abuelo cuenta todas las cosas que no están escritas en los libros. Al ser una memoria que se hereda de forma oral, tuve que dejar a un lado el medio fotográfico y lanzarme hacia otro lenguaje artístico que me aportase la posibilidad de usar el audio.

El paisaje utilizado en el documental es imposible de abordar. Quien hace el camino de Santiago tiene una ruta marcada, sigue el surco que han dejado los otros, o la línea marcada con bolígrafo rojo en un mapa. Sin embargo, Las Marismas escapan de este tipo de paisaje surcable. Es inabarcable hasta para la vista. No se trata de un paisaje limitado por colinas, montañas, la visión borrosa de un pueblo cercano, o el mar. El paisaje se deshace en el infinito. Miramos el horizonte y no sabemos hasta donde llega nuestra mirada. El paisaje se abarca a través de una excursión en coche, pues es la única forma posible de transporte. El espectador adquiere el mismo punto de vista que tienen los agricultores a diario, o el mismo que un turista que se atreve a perderse por el lugar. De hecho, muchas de las tomas realizadas en la zona para *La Isla Mínima* fueron realizadas en un coche y la vista panorámica y subjetiva utilizada en este documental es bastante recurrente en la cinta mencionada. Parece inevitable el uso de este recurso en un territorio cuya única forma de transporte es esta.

El audio cuenta una historia que sucedió en el lugar que aparece en la imagen. Pero no es lo único que transmite la imagen. La imagen no sólo sirve como una forma de escenificación imaginaria, sino que también otorga al espectador la posibilidad y el placer de conocer el lugar del que se habla. Tener la posibilidad de recorrerlo como si fuese con un paisano de la zona.

Para la realización de este video-documental, huí del formato clásico de la imagen de la persona entrevistada y otras imágenes de archivo sobre el tema a tratar. No quería que el sujeto fuese el protagonista, sino que lo fuese la historia contada. Por ello, desligo imagen y sonido original y añado una nueva imagen. La elección del paisaje de la zona se debe a que aquello que es contado ha ocurrido en ese lugar. De esta manera la imagen y el sonido se complementan. El audio, formado enteramente por un monólogo, cambia al ser acompañado por la imagen. De repente, la palabra adquiere capacidades interpretativas y ocupa la imagen. Mi abuelo habla de cómo trabajaba en el campo y, mientras, la imagen muestra cultivos de arroz. Nuestra mente lo coloca curvado y sudoroso en las tierras que se muestran en el vídeo. No hace falta recurrir a un archivo fotográfico de la época para mostrar lo que ocurrió, con su palabra y nuestra imaginación, es suficiente.

En un principio, rondé la idea de realizar una “multientrevista”. Es decir, el vídeo visualmente sería el mismo pero en lugar de realizar la entrevista a un único sujeto, se irían intercalando respuestas

de distintos individuos. Sin embargo, tras la realización de la entrevista a mi abuelo (y su sorprendente duración e información aportada) me decanté por el uso de una única entrevista. De esta manera la historia cobraba más sentido y el espectador tiene la oportunidad de adentrarse más en la vida del personaje con la voz en off.

Me gustaría destacar algunas de las piezas cinematográficas que me han influido en la realización de este documental. Algunas piezas son mencionadas por haber sido una fuente técnica o conceptual y otras por ser todo lo contrario. Es decir, por hacerme comprender lo que no quería hacer.

Mortaja es un cortometraje realizado en 1995 por el realizador sevillano Antonio Perumanes. El film está protagonizado por María Galiana, quien entonces tenía 60 años y fue maquillada para aparentar 80. El cortometraje está formado por una imagen y un sonido bastante distintivos. Ambos pueden funcionar de forma individual. La imagen muestra el cadáver de una mujer: se observa cómo la desnudan, la lavan y la visten para el funeral. En contrapunto, el audio muestra la voz de esa misma mujer contando su vida. De la misma manera que en *Mortaja* la imagen y el audio podrían funcionar como piezas distintas, la unión de ambas crea un fenómeno diferente. La unión de ambos supone un asombro para el espectador, quien testimonia la muerte de una mujer, que al mismo tiempo, les cuenta su vida. Vida y muerte. Audio e imagen.

Es este mismo impacto el que recibí la primera vez que visualicé el cortometraje. Y a pesar de los años la fuerza ha sido tal, que ha sido uno de los estímulos que me ha llevado a crear *Del Turia al Guadalquivir* de una manera similar.

Por otro lado, uno de mis mayores referentes, no sólo para este vídeo, sino también en el resto de mi trabajo videográfico es João César Monteiro. Se trata de un director portugués nacido en 1934 y fallecido en 2004. A pesar de ser mayormente conocido por sus filmes "*As comedias de Deus* y *As bodas de Deus*, donde el mismo interpreta a su alter-ego, João de Deus, la obra que realmente me ha influenciado ha sido la *Branca de Neve* (2000). Los espectadores que fueron a ver la película, esperaban tener el placer que supone ir a una sala de cine: una imagen enorme cubriendo toda la panorámica que alcanza su vista. En cambio, se encontraron con una imagen en negro. Como si se hubiesen quedado ciegos, como si hubiesen sido contagiados por la extraña ceguera de la novela de Saramago (todo queda en Portugal). Aunque en una primera instancia creyeron ciertamente que iban a ver una película convencional (entendido esto como una película con imagen), puesto que comenzó de este modo: unos créditos iniciales dignos de una película de dibujos animados acercándose al espíritu de los cuentos clásicos. Esta imagen es seguida por unas mortíferas imágenes del autor de la versión adaptada de *Branca de Neve* por Monteiro, Robert Walser. Su cadáver yace sobre la nieve aparentando ser una puesta en escena, pero no es más que la triste (y bella) realidad. Una forma de homenajear al escritor, quien tuvo una

dramática, pero, sobre todo, poética muerte. No por la poética que supone la imagen de su cadáver sobre la nieve (que también), sino porque esa misma poética fue el destino que él mismo escribió a uno de los personajes de sus novelas.

La diferencia de este filme con una radionovela o un audiolibro, es que se nos obliga a mirar una pantalla en negro (sobre todo para aquellos afortunados-desafortunados que fueron al estreno de la película). Por tanto, no podemos doblar la ropa o hacer la comida mientras lo escuchamos, sino que estamos predispuestos a observar una pantalla en negro. Una pantalla que, a pesar de, en un principio parecer una no-imagen, se convierte en imagen con la palabra. La palabra penetra en nuestras mentes y nuestra imaginación se encarga de proyectar las imágenes en la pantalla.

Otra referencia que se asemeja más a mi trabajo, por su cercanía al paisaje, es *Koyaanisqatsi (1983)*, de Godfrey Reggio y producida por Francis Ford Coppola. *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* es el primer documental de una trilogía. Seguido por *Powaqqatsi (1998)* y *Naqoyaqtsi (2002)*. El título significa <<Vida fuera de equilibrio>> en la lengua de los Hopi, una tribu americana. Es esa misma palabra la que se repite constantemente con una música ancestral. Se trata de un documental experimental en el que se elimina la voz en off. La imagen habla por sí sola y el sonido, las voces que repiten constantemente una palabra inentendible, producen una sensación de ahogo. El documental habla sobre la repercusión de la acción del ser humano en el planeta. Muestra, sobre todo, paisajes naturales y acaba con imágenes de enormes ciudades llenas de gente, de luces, de velocidad y de prisas. Pero es la primera parte la que me produce más interés. Puesto que, muestra repetidas imágenes a cámara lenta y *time-lapse* de paisajes naturales. Paisajes vacíos, quietos, solitarios. Sin nada sucediendo en ellos. Sin retratar animales apareándose y sin una voz que te explique la ubicación o la historia del mismo. Reggio le otorga la posibilidad al paisaje de hablar. A pesar de que el audio le añade un drama inevitable a la imagen, no la contamina; parece que le ayuda a hablar más alto.

Por otro lado, el documental *Priorat (2016)* dirigido por David Fernández de Castro tiene un tema muy cercano a mi proyecto. Se trata de un documental donde se cuenta el pasado del Priorat y el fenómeno vinícola que se produjo posteriormente. Es, pues, una historia que habla de un pasado duro, mísero y de esfuerzos agrícolas que no daban beneficios y que, posteriormente, con el trabajo de personas provenientes de distintas partes de España, e incluso, del mundo; consiguieron llevar hacia delante y conseguir que el Priorat sea un punto importante en el mapa de los catadores de vino. Este documental fue de gran interés para mí por estas similitudes en el tema.

Es un documental de corte bastante clásico: distintas personas relacionadas con la historia del Priorat son entrevistadas. La imagen de cada uno de ellos es acompañada por sus nombres, apellidos y otros datos sobre su profesión o relación con el argumento. Sus palabras son intercaladas con imágenes

del trabajo realizado en la zona o imágenes del territorio. Sin embargo, para mi gusto, estas imágenes son demasiado analíticas. Muestran la extraña naturaleza de la tierra y no tanto el paisaje en sí mismo.

Además de las imágenes ya citadas, también se muestran fotografías y vídeos de archivo tanto del pasado más lejano (la producción agraria que no fructificó) y otras, más recientes, del comienzo del proyecto agrario que finalmente tuvo éxito. ¿Por qué no filmaron la zona, el pueblo, en silencio? Hablando del silencio que se provocó hace tantos años y, posteriormente, hablar del ruido, del movimiento, de la vida que existe ahora gracias a todo ese trabajo realizado por el equipo del Priorat.

Tan sólo hay unas imágenes en las que el formato cambia y llama mi atención más allá del interés temático del documental. Se muestran imágenes de habitantes de la zona. Miran fijamente la cámara, quietos, en silencio. Algunos acaban riéndose, otros muestran un atisbo de emoción en los ojos. Estas imágenes me hablan mucho más sobre ellos que cualquier información aportada anteriormente en el vídeo.

Acercándonos a un tono más íntimo y autobiográfico me gustaría destacar *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017) de Gustavo Salmerón. En esta pieza la madre del director es continuamente entrevistada sobre su vida y sobre los tres deseos que tenía y que se plasman en el título.



Fig. 83. Fotograma Muchos hijos, un mono y un castillo. (Gustavo Salmerón, 2017).

Concretamente el largometraje gira en torno a la pérdida de uno de esos deseos: el castillo. Julia Salmerón es una mujer de más de 80 años que narra y comenta absolutamente todo durante el filme. Podría ser una película cuya imagen no mostrase a la madre del director. Su narración es tan entretenida, interesante y adictiva que la imagen podría ser prescindible.

De hecho, en una de las escenas, tras una conversación con su madre, ambos se levantan y salen de la sala, pero la conversación prosigue. En la imagen aparecen las sillas donde estaban sentados y apenas se produce un cambio de atención en el documental, puesto que la narración es de mucho más interés que la imagen.

Cada una de las obras mencionadas anteriormente me han influenciado de una manera u otra, tanto durante la producción del vídeo, como de forma posterior para comprender con más exactitud qué quería contar y por qué quise contarlo de esa forma.

5.3. Producción

El vídeo se titula *Del Turia al Guadalquivir*. Tiene una duración de 15 minutos y ha sido grabado en vídeo digital. Fue filmado utilizando la técnica del *travelling*, puesto que la cámara estaba situada en el interior de un coche.

Para la realización del vídeo-documental *Del Turia al Guadalquivir* realicé una entrevista a mi abuelo, Antonio Ferri García. El cual, emigró a las Marismas con 13 años. En el momento de la entrevista tenía 84 años.

- Fecha de la entrevista: 6 de octubre de 2019.
- Material de grabación: micrófono de corbata y móvil.

Las preguntas de la entrevistas estaban previamente preparadas. Antes de comenzar la entrevista, le comuniqué que le daba libre albedrío para contestar las preguntas. Tan sólo le pedí que intentase contestar de tal manera que se entendiera la pregunta. Por lo demás, podía “irse por las ramas” si se le antojaba. No tenía pretensiones de realizar una entrevista cerrada a unas decenas de preguntas, sino que las preguntas servían como estímulo para conseguir otras historias u otra información sobre el suceso contado.

Algunas de las preguntas fueron hechas para averiguar ciertos aspectos que desconocía; otras, sin embargo, fueron preparadas a propósito para que me proporcionara la respuesta que quería oír. Además de las preguntas, aporté ciertas palabras clave como “pájaros” o “cangrejos”, para que él pudiese tener una respuesta más libre y no limitarse a lo que le estaba preguntando. Algunas preguntas surgieron en la propia entrevista.

A pesar de que la entrevista sirva como prueba testimonial de la memoria de mi abuelo para el ámbito familiar, se tuvo que prescindir de tres cuartas partes de ella para el vídeo.



Fig. 84. Gráfico sobre la técnica utilizada en la grabación.

5.4. Iluminación

En cuanto a la iluminación, se utiliza la iluminación natural durante el periodo diurno (por tanto se trata de la ausencia de control, iluminación azarosa) y al llegar el periodo nocturno es cuando se ejerce control sobre la iluminación a través de los faros del coche. Las distintas opciones de iluminación que aportan son: luces largas y luces cortas. Además, de los dos modos que ofrecen los focos, también se puede controlar el movimiento de los mismos a través del movimiento del coche. Tener la capacidad de escoger aquello que se ilumine, es decir, aquello que aparezca, y también aquello que no

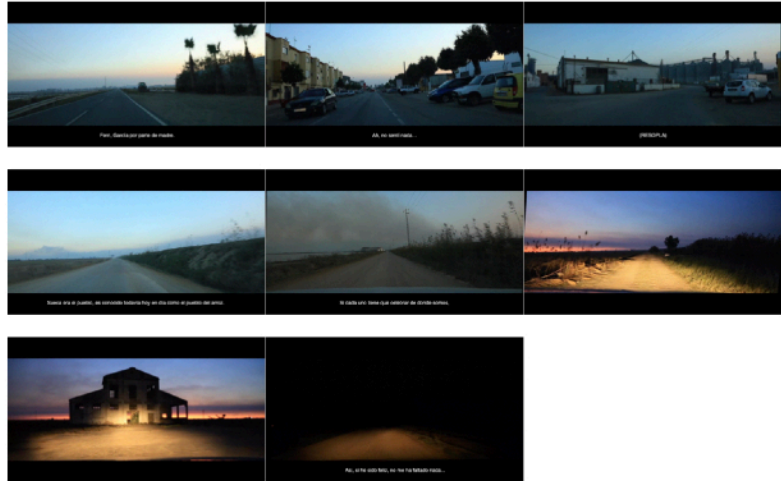


Fig. 85. Esquema lumínico de *Del Turia al Guadalquivir*.

Las luces descubren el paisaje. Este tipo de iluminación enfatiza las formas al aislarlas de la oscuridad. Se trata de un efecto tan visualmente atractivo que el sujeto/lugar iluminado gana importancia. En *La Isla Mínima*, se observa el rostro de una chica en la zona trasera de una furgoneta. Si esa misma toma hubiese sido realizada con luz natural, la imagen no habría resultado tan impactante.

5.5. Espacio y tiempo

Por último, comentar que el momento utilizado para la filmación del documental fue la época de la quema del pasto, ya que sabía que esta imagen podía resultar muy atractiva y ser más evocativa para la pieza. El vídeo definitivo fue grabado en 5 horas, pero anteriormente se visitaron distintas localizaciones para conocer con exactitud la luminosidad en las distintas horas del día y las rutas más favorables para la grabación.

A través de las imágenes de la primera parte, en línea recta, se muestra una visión del pueblo y una posterior



Fig. 86. Vista satélite de Las Marismas del Guadalquivir de Isla Mayor (Google Earth, 2020).

llegada al campo. Es importante que esta toma permanezca intacta. Para que se comprenda las pequeñas dimensiones del pueblo y de cómo esa línea recta que tanto caracteriza Isla Mayor lleva directamente a los campos de arroz sin ningún tipo de transición. Seguidamente se intercalan imágenes del camino de forma cronológica. Es decir, cada una de las distintas tomas son consecutivas, el camino realizado es real.

5.4. Postproducción

5.4.1. Edición

No se ha alterado la imagen más que para corregir la posición o algún problema de iluminación. No se ha pretendido lucir la imagen, maquillar el paisaje, sino mostrarlo de manera natural. Lo cual concuerda con la idea de espectador como viajante. En cuanto a otro tipo de efectos tan sólo se ha recurrido a transiciones básicas para cambiar de una toma a otra.

En cuanto a otro tipo de efectos tan sólo se ha recurrido a transiciones básicas para cambiar de una toma a otra. En mi trabajo videográfico suelo utilizar los métodos de montaje de Dziga Vertov. Cámara lenta, rápida, volver atrás, etc. Estas técnicas se realizaron de forma analógica, moviendo el coche hacia atrás o reduciendo la velocidad... De esta manera se disminuye la edición digital y se aumenta la sensación realista del vídeo. A pesar de que se intercalen diferentes tomas se pretende mostrar una imagen continua. Procurar mantener la carretera, los caminos, el horizonte y el paisaje cambiante. En ocasiones se interrumpe la imagen continua (coche siguiendo la ruta) y se realizan otro tipo de movimientos. Por ejemplo, la llegada de la noche se utiliza mucho debido al juego de la luz. La cual, descubre aquella parte del paisaje que se ve oculta por la oscuridad. para evitar caer en la monotonía y para despejar al espectador recordándole, que, en efecto, está bajando en un coche.

Otro efecto al cual se ha renunciado es el estabilizador de imagen. Se muestra inestable, temblorosa, desvelando el terreno que pisa. En este caso usar estabilizador sería mentir.

6. CONCLUSIONES

Como se explicó en la introducción de este trabajo, el proyecto es de corte autobiográfica e intimista. Son distintos los motivos que me han llevado a realizar este proyecto y también son diversos los objetivos que pretendo con el mismo. A continuación, los recuerdo:

1. Inmortalizar el legado que me han dejado mis abuelos. Legado que se podría traducir de muchas formas: la agricultura, el paisaje, la pasión por sus raíces originales y la pasión por las segundas raíces; la valoración del archivo familiar como reliquia y la conservación de la memoria.
2. Dar visibilidad, tanto a la historia del lugar, como al pueblo, el paisaje y la producción arrocerá. Aún hoy en día se relaciona Valencia con esta producción y, a pesar de que en esta región se sigue cultivando arroz, las Marismas del Guadalquivir son la principal potencia europea en este sector. Aprovecho, pues, para realizar una reivindicación laboral de la zona.
3. Exaltar el papel del valenciano en la historia de Isla Mayor.
4. Elaborar otra producción artística realizada en la zona. Con la diferencia de que no se quede en una pura representación estética, ni en un acercamiento a la población mostrando las peculiaridades del mismo; sino realizar un acercamiento histórico, hablar de la historia y de la población desde el interior, contar la historia desde dentro.
5. Realizar un ensayo fotográfico cuyo estilo sea claramente documental, pero suponga también una hibridación con la fotografía artística. En el cual se inmortalice el paisaje de las Marismas del Guadalquivir, el patrimonio arquitectónico de la zona y los distintos personajes que la habitan.
6. Producir una pieza audiovisual que sirva como documento informativo sobre aquello que no se cuenta en las imágenes. Inmortalizar la historia, de una forma más autobiográfica, a través de la tradición oral.

Una vez finalizado el trabajo me dispongo a comentar los objetivos alcanzados: Finalizado el trabajo sobre las cuestiones planteadas se han conseguido las siguientes:

1. Mediante las series fotográficas inscritas en un claro estilo documental y el video-documental de corte conceptual se ha logrado inmortalizar el legado de mis abuelos. He trabajado codo con codo con mi familia, los cuales me han funcionado de guía, tanto literal como metafóricamente. Además de haber sido el pilar más importante en la elaboración del proyecto, han posado como protagonistas de la mayoría de los retratos de la serie. Al trabajar de esta manera el origen intimista del proyecto se ha visto presente también durante el desarrollo del mismo y, por tanto, también plasmado en el resultado.

2. Tanto la pieza videográfica como el conjunto de imágenes conforman un nuevo archivo artístico que nace como una nueva memoria. En cuanto a la exaltación del paisaje arrocerero andaluz, comentar que el observar los paisajes registrados en este proyecto puede recordar al paisaje valenciano. Tanto es así, que muchos podrán confundirlo en una primera instancia. Sin embargo, el situar geográficamente en todo momento este paisaje en Andalucía, confirmo que dicho paisaje no sólo existe en la Comunidad Valenciana. La utilización del paisaje en este proyecto era indispensable también como arma propagandística del entorno.

3. De la misma forma que he exaltado el paisaje arrocerero andaluz, también se exalta el papel de los valencianos en la historia de Isla Mayor. A pesar de hablar en el proyecto sobre la población isleña en su totalidad, el sector valenciano de esta población es el verdadero protagonista. La mayoría de los individuos fotografiados son de origen valenciano. Aquellos que no lo son están relacionados de algún modo, sea de forma laboral o personal, con los valencianos o la cultura valenciana. De esta manera, situó al agricultor valenciano como el origen de todo lo que surgió tras su llegada.

4. Finalmente se ha conseguido elaborar una representación de la zona que no se ha quedado en una expresión únicamente artística, sino que alberga una investigación histórica bajo la imagen. Al margen de las anteriores reproducciones artísticas realizadas en la zona (las ya citadas de Atín Aya y Alberto Rodríguez, o las infinitas reproducciones de aficionados atraídos por el conocido “turismo fotográfico) en *Terra* se ha procurado ir más allá del atractivo paisajístico. Mi mirada se trata de una mirada diferente a las del resto, por tener el privilegio de ser del lugar, de haber crecido y haber sido educada con este paisaje. Aunque no sólo he sido educada con el paisaje, sino con la historia. Las fotografías realizadas en este proyecto no se han limitado a una representación superficial del territorio, sino la búsqueda del ángulo, del momento, de la iluminación, del lugar, para que el paisaje provoque en el espectador la tierna idea de que hay algo dentro de él que debe ser contado. Para ello, las localizaciones utilizadas y los personajes fotografiados han sido específicamente escogidos por su relación con la historia contada.

5. El ensayo fotográfico representan con rigor la agricultura, el paisaje, la pasión por mis raíces y las segundas raíces. He tenido presente ante todo momento la fotografía de archivo familiar como base para la elaboración de las imágenes.

6. La pieza audiovisual se convierte en una pieza histórica familiar y local, en la que se cuenta, a través de uno de los valencianos que emigraron a Andalucía en la posguerra, cómo sucedió todo. Además de poder conocer de una forma más intimista los sentimientos encontrados que esta

situación acarreó y el estilo de vida que se formó en el lugar al que llegaron.

Para finalizar se muestran algunas tareas que deberían abordarse en el futuro:

1. Elaboración de un fotolibro en el que aúne, no sólo el trabajo fotográfico realizado, sino también fotografía de archivo y textos relacionados (textos personales, textos escritos por familiares, etc). De esta manera quedará reunido en un mismo libro tanto los antecedentes del proyecto, como el proyecto en sí mismo.
2. Presentación a certámenes artísticos, becas de exposición, de producción, visionado de portfolios, etc.
3. Propuestas expositivas en instituciones de la Comunidad Valenciana y de Andalucía, por el interés geográfico que implica el proyecto en estas áreas. Sin embargo, esto son tan sólo lugares donde existiría un mayor interés en el proyecto; no por ello haré algún tipo de restricción regional o nacional.

En conclusión, he tenido la suerte de poder, no sólo ser de dentro, sino estar dentro. Sumergirme en la historia que quería contar, poder hablar con las personas que quería fotografiar; conocer lugares o historias que desconocía hasta ahora. Este proyecto me ha permitido conocer mejor el lugar donde vivía, conocer mejor la historia que provocó mi existencia.

Este trabajo académico me ha servido como puente entre el máster y el doctorado. Ya que tengo la intención de continuar mi formación académica realizando el Doctorado de Arte, Producción e investigación.

7. FUENTES REFERENCIALES

7.1. Bibliografía

- CAMPANY, D., 2003. *Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of "Late Photography"*. En Green, D. (Ed.), *Where is Photograph?* Brighton: Photoworks/Photoforum.
- CORTÉS, P., 2017. *Historias sedimentarias*. En BLEDA Y ROSA, Campos de Batalla. Valencia: Bombas Gens Centre d'Art, Museo Universidad Navarra y CGAC.
- GÁMIR, A. y VALDÉS, C.M., 2007. *Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas*. Boletín de la A.G.E. Madrid: Asociación española de geografía, 45, 157-190.
- GONZÁLEZ ARTEAGA, J., 2008. *El Rincón de los Lirios: las islas del Guadalquivir, 1927-1930*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.
- GRADO, T.R., 1999. *Paisaje y memoria: imágenes de la Tierra en el Land Art*. Visiones del paisaje: actas del Congreso visiones del paisaje. Córdoba: s.n., pp. 85-97.
- MADERUELO, J., 2008. Javier Maderuelo. *Paisaje y Territorio*. Madrid: CDAN., pp. 83-142.
- MADERUELO, J. y ANDREWS, M., 2009. *Paisaje e historia*. 2009. Madrid: CDAN. Lecturas de paisaje.
- MADERUELO, J. (dir.), 1996. *Arte y naturaleza: actas, Huesca*. Huesca: Huesca Diputación.
- MADERUELO, J. (dir.), 2010. *Paisaje y Patrimonio*. Madrid: Abada editores.
- MADERUELO, J., 2005. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores.
- MIRA BERNABEU, J.A., 2006. *Mira Bernabeu: panorama doméstico: Serie Mise en Scène X* [Exposición]. Valencia: Diputación de Valencia.
- MIRÓ, N., 2008. Dimensión fílmica del paisaje. En: MADERUELO, Javier. *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, S.L. 255-270.
- NOGUÉ, J., 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- OLIVARES, R., 2019. *Retrato de grupo con perrito*. Exit, no. 73.
- ORTEGA CANTERO, N., LÓPEZ ONTIVEROS, A. y NOGUÉ I FONT, J., 2006. *Representaciones culturales del paisaje, y una excursión por Doñana*. Madrid: UAM.
- ORTIZ VILLETÀ, Á., 2007. *Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine*. *Saitabi*. Valencia: Universitat de València, 57, 205-226.

- ORTEGA CANTERO, N., 2005. *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: UAM.
- RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M., 1994. *Historia de la Isla Mayor del Río Guadalquivir (Desde su formación hasta nuestros días)*. Sevilla: C.P. Florentina Bou.
- RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M., 2010. *Páginas arrancadas en el municipio sevillano de Isla Mayor. Miserias, esperanzas y olvido. Marismas de la margen derecha del Guadalquivir (1923-1945)*. Sevilla: Consejería de Justicia y Administración Pública, Excmo. Ayto. de Isla Mayor.
- WELLS, L. (2017). *Historias sedimentarias*. En BLEDA Y ROSA, Campos de Batalla. Valencia: Bombas Gens Centre d'Art, Museo Universidad Navarra y CGAC.

7.2 Recursos en línea

- ALCOLEA, R.A., 2009. *Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España. Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada* [en línea], no. 3, pp. 139-149. [Consulta: 25 octubre 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5837657>.
- BISBAL, I., 2016. *El estudio del paisaje por medio de la fotografía*. [en línea], pp. 462. Disponible en: http://oa.upm.es/40527/1/IGNACIO_BISBAL_GRANDAL.pdf.
- BLANCO, M., 2012. *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. Andamios* [en línea], vol. 9, no. 19, pp. 1-12. [Consulta: 20 abril 2020]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004.
- BLANCO, M., 2010. *¿Autobiografía o autoetnografía? Desacatos* [en línea], no. 38, pp. 169-178. [consulta: 20 mayo 2020]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012
- BONI, P.C. y MORESCHI, B.M., 2007. *Fotoetnografía: a importância da fotografia para o resgate etnográfico*. [en línea], pp. 137-157. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4002373>.
- BRANDES, S., 1996. *La fotografía etnográfica como medio de comunicación*. En: J.A. FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER (ed.) [en línea]. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 55-88. [Consulta: 10 abril 2020]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=754007>.
- BRUNO, L., 2019. *Autorretrato mutuo. La fotografía como registro de una memoria compartida*. [en línea]. S.l.: Universitat Politècnica de València. Disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12482/AUTORRETRATO_MUTUO.LA_FOTOGRAFIA_COMO_REGISTRO_DE_UNA_MEMORIA_COMPARTIDA.Carmen_Cifrián.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12482/AUTORRETRATO_MUTUO_LA_FOTOGRAFIA_COMO_REGISTRO_DE_UNA_MEMORIA_COMPARTIDA_Carmen_Cifrián.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- CARAPINHA, A., 2015. *Do topus e do locus. Fazer Paisagem* [en línea], no. october, pp. 13-15. Disponible en: https://www.academia.edu/20356536/Do_Topus_e_do_locus_p13.
- CARAPINHA, A., 2014. *Da necessidade da paisagem. Sobre a paisagem - Arte nas baragens portuguesas* [en línea]. Lisboa: s.n., Disponible en: https://www.academia.edu/38918794/DA_NECESSIDADE_DA_PAISAGEM.

- EASTWOOD, C., 2018. *Clint Eastwood: apoyo a las armas, pero que no me apunten a mí*. Entrevistado por María Guerra. Cadena Ser [en línea]. [Consulta: 20 febrero 2020]. Disponible en: https://cadenaser.com/programa/2018/02/01/la_script/1517513632_781269.html
- ELLIS, C., ADAMS, T.E. y BOCHNER, Ar.P., 2015. *Autoetnografía: un panorama*. Astrolabio [en línea], vol. 53, no. 14, pp. 1689-1699. [Consulta: 18 mayo 2020]. ISSN 1098-6596. DOI 10.1017/CBO9781107415324.004. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>.
- GARCIA-MAYOR, C., 2015. *Territorio, paisaje e identidad. La Huerta de Oriuela en la Vega Baja del río Segura* [en línea]. S.l.: Universitat d'Alacant. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/85324>.
- GONZÁLEZ ARTEAGA, J., 1993. *Valencianos y arroz en las Marismas del Guadalquivir*. *Revista de estudios andaluces* [en línea], vol. 19, pp. 67-95. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/andaluces/19/art_5.pdf.
- GONZÁLEZ ARTEAGA, J., 2008. *El Rincón de los Lirios: las islas del Guadalquivir, 1927-1930*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.
- GUERRERO MUÑOZ, J., 2017. *Las claves de la autoetnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia y transformatividad*. *Investigação Qualitativa em Ciências Sociais* [en línea], vol. 3, no. 1975, pp. 130-134. Disponible en: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1148>.
- GUERRERO MUÑOZ, J., 2014. *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. *Azarbe: Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar* [en línea], no. 3, pp. 237-242. [Consulta: 30 marzo 2020]. ISSN 2255-4955. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4959005>.
- HERNÁNDEZ ESPEJO, O., 1998. *La fotografía como técnica de registro etnográfico*. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* [en línea], vol. 6, no. 13, pp. 31-51. [Consulta: 9 marzo 2020]. Disponible en: http://sgpwe.izt.uam.mx/pages/egt/Cursos/MetodoLicIII/21_Hernandez_Fototec.pdf.
- MADERUELO, J., 2008. Javier Maderuelo. *Paisaje y Territorio*. S.l.: s.n., pp. 83-142.
- MADERUELO, J. y ANDREWS, M., 2009. *Paisaje e historia*. 2009. Madrid: Abada : CDAN. Lecturas de paisaje.

- MAJOR, X.M., 2016. Analítica o evocadora: *El debate olvidado de la autoetnografía*. *Forum Qualitative Sozialforschung*. [en línea], vol. 17, no. 3. [Consulta: 15 febrero 2020]. ISSN 14385627. DOI 10.17169/fqs-17.3.2432. Disponible en: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1603124>.
- MARTÍNEZ GOROSTIZA, A.M., 2019. *Cumbre del Sol. Paisajes fotográficos contemporáneos: nuevas estéticas a partir de la ética ecológica*. [en línea]. S.l.: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/129192>.
- MEYER, J. I. y YOUNGS, Y., 2018. *Historical Landscape Change in Yellowstone National Park: Demonstrating the Value of Intensive Field Observation and Repeat Photography*. *Geographical Review*, vol. 108, no. 3, pp. 387-409. ISSN 19310846. DOI 10.1111/gere.12255.
- MIZRAHI, A., 2010. (2007) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. S.l.: s.n.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, J.I., 2012. *El tiempo y los ritos. Sueños de plata. Fotografía y antropología en Castilla y León*. En: C. PIÑEL (ed.) [en línea]. S.l.: Museo etnográfico Castilla y León, pp. 1689-1699. [Consulta: 20 mayo 2020]. Disponible en: https://museo-etnografico.com/pdf/etno_plata2011.pdf.
- NOGUÉ I FONT, J., 2005. *Paisatge i identitat territorial en un context de globalització*. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia* [en línea], vol. 2005, no. 60, pp. 173-183. ISSN 1133-2190. DOI 10.2436/tscg.v0i60.37367. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2574283>.
- NOGUÉ I FONT, J., 2010. *El retorno al paisaje*. *Enrahonar: Quaderns de filosofia* [en línea], no. 45, pp. 123-136. ISSN 0211-402X. DOI 10.5565/rev/enrahonar.224. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677021>.
- NOGUÉ I FONT, J. 2009. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- OJEDA GARCÍA, J.M., 2015. *Historiomorfología urbanística y proyecto patrimonial contemporáneo. Los poblados de colonización agraria del siglo XX en el espacio del bajo Guadalquivir*. Universidad De Sevilla. Escuela Técnica Superior De Arquitectura Tesis Doctoral [en línea]. S.l.: Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do>.
- RIAÑO, P.H., 2015. <<La isla mínima>> rescata a Atín Aya, el último fotógrafo que miró a la clase obrera. *El confidencial* [en línea]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2014-09-28/la-isla-minima-rescata-a-atin-aya-el-ultimo-fotografo-que-miro-a-la-clase-obrera_216090/.

- RODRÍGUEZ, A., 2014. *La Isla Mínima: Entrevista a Alberto Rodríguez, ganador del Goya 2015 a la mejor dirección*. Entrevistado por Los Interrogantes. Youtube [en línea]. [Consulta: 9 febrero 2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_vdCOFX3_VI
- RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M., 2010. *Páginas arrancadas en el municipio sevillano de Isla Mayor. Miserias, esperanzas y olvido. Marismas de la margen derecha del Guadalquivir. (1923-1945)*. Sevilla: Consejería de Justicia y Administración Pública, Excmo. Ayto. de Isla Mayor.
- RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M., 1994. *Historia de la Isla Mayor del Río Guadalquivir (Desde su formación hasta nuestros días)*. Sevilla: C.P. Florentina Bou.
- SABUCO I CANTÓ, A., 1997. *La «colonización» de la Isla Mayor del Guadalquivir: Representaciones territoriales y sistemas identitarios*. *Revista Andaluza de Relaciones Laborales*. [en línea], no. 3, pp. 53-70. [Consulta: 20 agosto 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3856943>.

7.3. Filmografía

- ALTUNA, Asier. *Amama* [DVD]. Trintxerpe: Txintxua, 2015.
- MEDEM, Julio. *El árbol de sangre* [DVD]. Madrid: Movistar+, Netflix, 2018.
- MEDEM, Julio, 2002. *Spot Balay*. En: Vimeo [vídeo en línea]. 2014 [consulta: 15 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/75578253>
- MEDEM, Julio. *Tierra* [DVD]. Madrid: Sogetel, 1995.
- MEDEM, Julio. *Vacas* [DVD]. Madrid: Sogetel, 1992,
- WENDERS, Wim. *París-Texas* [DVD]. Los Ángeles: 20th Century Fox, 1984
- ZEMECKIS, Robert. *Forrest Gump* [DVD]. Los Ángeles: Paramount Pictures, 1994

7.4. Índice de figuras

- Fig. 1. Mapa término Puebla del Río entre 1923-1945. (Anónimo). Recuperada de: *Páginas arrancadas en el municipio sevillano de Isla Mayor. Miserias, esperanzas y olvido. Marismas de la margen derecha del Guadalquivir (1923-1945)*. (Cárdenas, 2010). Página 16.
- Fig 2 y fig 3. La choza, el hábitat marismeño por antonomasia. Colección fotográfica “Compañía Las Islas del Guadalquivir”, por cortesía de José González Arteaga. Páginas 17 y 18.
- Fig 4. El príncipe de Gales en su visita a las Marismas del Guadalquivir. Colección fotográfica “Compañía Las Islas del Guadalquivir”, por cortesía de José González Arteaga. Página 18.
- Fig 5. Gráfico Naturaleza (lugares de procedencia). (José González Arteaga, 1993). Página 19.
- Fig 6. Valencianos en las Islas del Guadalquivir. 1955. (José González Arteaga, 1993). Página 20.
- Fig 7, 8, 9 y 10. Folleto propagandístico. Ayuntamiento Isla Mayor, 2018. Páginas 22 y 23.
- Fig 11. Mi abuela en caballo. Archivo familiar. Página 24.
- Fig 12. Mi bisabuelo en el campo con más de 80 años. Archivo familiar. Página 24.
- Fig 13. Mi abuela, junto con otras personas, sobre una cosechadora. Archivo familiar. Página 24.
- Fig 14. Mi abuela y sus amigas en traje de baño dentro del arroz. Archivo familiar. Página 24.
- Fig 16. Arriba izquierda, mi abuela vestida de flamenca. El resto de las imágenes son fotografías de días de Pascua en Isla Mayor. Archivo familiar. Página 25.
- Fig 15. Página de un álbum de mi abuela. Arriba, varias imágenes de jornaleros escardando y realizando otras labores; en la imagen de la esquina inferior derecha, el primer vuelo en avión con fines agrícolas en Isla Mayor. Archivo familiar. Página 26.
- Fig. 17. SOSA, A., 2016. Carmen Rocío Márquez Japón [en línea]. [Consulta: 10 mayo 2020]. Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/pasaporte/rostro-rastro-Japon-Sevilla_0_509199468.html. Página 35.
- Fig. 18. SOSA, A., 2016. Manuel Japón Japón [en línea]. Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/pasaporte/rostro-rastro-Japon-Sevilla_0_509199468.html. Página 35.

- Fig. 19. PALACIOS-FERRI, A., 2019. *Amor. Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Página 36.
- Fig. 20. Gráfico sobre los grados de presencia del paisaje. Página 40.
- Fig. 21. Gráfico sobre paisaje como lengua materna visual y su posterior representación en las representaciones artísticas. Página 41.
- Fig. 22. AVEDON, R., 1985. Making of «In the American West» [en línea]. Disponible en: <https://www.photogpedia.com/richard-avedon-the-million-dollar-man/>
- Fig. 23. DIJKSTRA, R., 1992. *Castricum aan Zee, The Netherlands* [en línea]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/rineke-dijkstra-castricum-aan-zee-the-netherlands-june-1992>.
- Fig. 24. SANDER, A., 1926. *Smiths* [en línea]. [consulta: 10 mayo 2020]. Disponible en: <https://photohumanisinternationalves.wordpress.com/2015/04/09/august-sander-1876-1964-esplendido-retratista-de/>
- Fig. 25. MEYEROWITZ, J., 1984. *Rick* [en línea]. Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joel-meyerowitzs-photos-1980s-provincetown-capture-bohemian-paradise>.
- Fig. 26. EYCK, V., 1436. *Virgen del canónigo Van der Paele* [en línea]. Disponible en: https://www.wikiwand.com/es/Virgen_del_canónigo_Van_der_Paele.
- Fig. 27. AYA, A., 2002. *El rito de la matanza. Cortijo Don Pedro. Aguilar de la Frontera, Córdoba. Paisanos* [en línea], Disponible en: <http://www.atinaya.com/>
- Fig. 28. HERRERO, L., 2019. *Muros blancos y gente de Gorafe. Motorista y camareras de la virgen* [en línea]. Disponible en: <https://www.luciaherrero.com/tv-program>.
- Fig. 29, 30 y 31. FÁLQUEZ, C., 2020. *Sin título* [en línea]. Disponible en: <http://camilafalquez.com/>.
- Fig. 32. IKONEN, R. y HJORTH, K., 2011. *Bengt, Norway de la serie Eyes as Big as Plates*. [en línea]. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/325807354263652308/>
- Fig. 33. BROTHERUS, E., 2017. *Sin título (After Erwin Wurm), One minute sculpture*. [en línea]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2019/06/20/album/1561029990_802251.html
- Fig. 34. ŠVARBOVÁ, M., [sin fecha]. *Sin título (Swimming Pool)* [en línea]. Disponible en: <https://www.mariasvarbova.com/>

- Fig. 35 BASÍLICO, G., [sin fecha]. Berlin, Stadtbad. Architect Carlo Jelkmann and Heinrich Tessenow [en línea]. Disponible en: <https://www.pinterest.co.uk/pin/48273027238794493/>
- Fig. 36. BECHER, H. y BECHER, B., 1966. Typology Industrial Facade [en línea]. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/bernd-and-hilla-becher/>
- Fig. 37 BASÍLICO, G., 2000. Berlino [en línea]. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/Berlino/10365EE4383BD1E2>.
- Fig. 38. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Equipaje. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 39 PALACIOS-FERRI, A., 2019. Maquinaria. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 40. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Matadero. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 41. BLEDA, M. y ROSA, J.M., [sin fecha]. Paso de las Termópilas Campos de batalla Europa [en línea]. Disponible en: www.bledayrosa.com.
- Fig. 42. GARRIDO, H., [sin fecha]. Sin título (Fractales) [en línea]. Disponible en: <http://www.hectorgarrido.com/p/aerea.html>.
- Fig. 43. GHIRRI, L., 1989. Il Profilo delle Nuvole [en línea]. Disponible en: <https://www.pinterest.pt/pin/351491945921094383/>
- Fig. 44. Guadalquivir. (Alicia Palacios-Ferri, 2019).
- Fig. 45. *Making of* de la fotografía “Terrateniente”. Cortesía de la autora.
- Fig. 46. *Making of* de la fotografía “Terrateniente”. Cortesía de la autora.
- Fig. 47, 48. Fragmentos de PALACIOS-FERRI, A., 2019. Terrateniente. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 49. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Agosto. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 50. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Ocupas. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 51. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Vuelo. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 52. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Cubiertos. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 53. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Ana. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 54. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Agua y Aceite. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 55. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Paseo. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.
- Fig. 56. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Moho. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.

- Fig, 57. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Villa Araceli. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 58. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Queipo de Llano. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 59. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Atrarraya. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 60. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Ferrer. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 61. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Santa Ana. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 62. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Orilla. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 63. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Ingleses. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 64. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Barraca. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 65. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Cangrejada. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 66. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Pepe y Maruja. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 67. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Madre Arcilla. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 68. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Nubes. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 69. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Brazo Caneli. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 70. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Casa de los cristales rotos. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 71. PALACIOS-FERRI, A., 2019. Terrateniente. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir.*
- Fig, 72, 73. Bocetos y diseño de título final. Cortesía de la autora.
- Fig, 74, 75. Simulaciones de cartel y folleto. Cortesía de la autora.
- Fig, 76. La blancura de la ballena en Bombas Gens. (Paul Graham, 2017-2018). [en línea]. Disponible en: <https://www.bombasgens.com/es/exposiciones/paul-graham-la-blancura-la-ballena/>
- Fig, 77. Quisiera que siempre fuera así... en el MUVIM. (Laura Silleras, 2019). [en línea]. Disponible en: <http://www.muvim.es/es/content/fragments-laura-silleras-1>
- Fig, 78-81. Simulación de la sala El Moliné en 3D. Cortesía de la autora.
- Fig, 82. Fotogramas de *La Isla Mínima* (Alberto Rodríguez, 2014).
- Fig, 83. Fotograma Muchos hijos, un mono y un castillo. (Gustavo Smerón, 2017).
- Fig, 84. Gráfico sobre la técnica utilizada en la grabación.

- Fig. 85. Esquema lumínico de *Del Turia al Guadalquivir*.
- Fig. 86. Vista satélite de Las Marismas del Guadalquivir de Isla Mayor (Google Earth, 2020).

ANEXO I. ARTISTAS Y CINEASTAS CITADOS

AVEDON, Richard (1923-2004)

Nacido en Nueva York, participó como fotógrafo en la Segunda Guerra Mundial. Según sus palabras, realizando fotografías de identificación de marines, se convirtió en fotógrafo. Tras acabar la guerra se dedicó a ello profesionalmente. Se especializó en fotografía de moda y trabajó para revistas de renombre como *Harper's Bazaar*, *Life* o *Rolling Stones*, además de trabajar con marcas como *Calvin Klein* o *Versace*. Su fotografía es un híbrido de fotografía artística y comercial.

AYA, Atín (1955-2007)

Fue un fotógrafo nacido en Sevilla se licenció en Psicología por la Universidad de Granada. Posteriormente estudió fotografía en el Photocentro de Madrid. Trabajó para el ABC y Diario 16 Andalucía. Realizó numerosos proyectos fotográficos en los que elaboró un cuidadoso retrato de la población popular andaluza. Imágenes de la *Maestranza*, *Sevillanos*, *Paisanos* o *Marismas del Guadalquivir*.

BASÍLICO, Gabriele (1944-2013)

Gabriele Basílico fue un importante fotógrafo de arquitectura italiano. Su obra gira en torno a los paisajes urbanos e industriales. Su encargo más destacable fue el registro de Beirut tras la guerra. Todas sus fotografías fueron tomadas en blanco y negro y con condiciones lumínicas similares.

BECHER, Bern (1931-2007) y Hilla (1934-2015)

Fueron un matrimonio de fotógrafos que produjeron una obra fotográfica en torno a los paisajes industriales. Recibieron el Premio Erasmus (2002) y el premio Hasselblad (2004).

BLEDA, María (1969) Y ROSA, José María (1970)

Esta pareja de fotógrafos asentados en Valencia trabajan en torno el paisaje, la historia, la huella y la memoria. Su proyecto más conocido es *Campos de batalla*, el cual está dividido en tres series fotográficas diferenciadas por la zona geográfica abarcada (*España, Europa, Ultramar*).

BROTHERUS, Elina (1972)

Reside en Helsinki, Finlandia y Francia. Trabaja con fotografía e imagen en movimiento. Su trabajo se mueve entre lo autobiográfico y el arte histórico. Algunos de sus temas más usados son la relación entre el individuo y el paisaje, la relación entre el artista y el modelo, entre otros.

DIJKSTRA, Rineke (1959)

Dijkstra es una fotógrafa y video-artista nacida en los Países Bajos. Trabajó profesionalmente en el retrato fotográfico hasta los años noventa, cuando se sumergió en sus trabajos personales tales como *Beaches* (1992-1996). Su trabajo está inspirado, no sólo en el retrato fotográfico, sino también pictórico.

FÁLQUEZ, Camila (1989)

Es una fotógrafa española que reside entre Nueva York y Barcelona. Ha trabajado para revistas prestigiosas como *Vogue*.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, David (1969)

Nació en Londres, es realizador y trabaja tanto en el mundo audiovisual, como en el editorial. Ha trabajado de guionista para varios documentales y también como documentalista en varios largometrajes.

GARRIDO, Héctor (1969).

Héctor Garrido, natural de Huelva y actualmente residente en La Habana (Cuba). Su trabajo fotográfico gira en torno al estudio de la superficie terráquea. Trabajó para el CSIC, donde desarrolló un proyecto en torno al Parque Natural de Doñana.

GHIRRI, Luigi (1943-1992)

Fotógrafo y artista italiano, pionero de la fotografía contemporánea. Su obra ha sido expuesta a lo largo del mundo, incluyendo la Bienal de Venecia de 2011.

HERRERO, Lucía²⁵

Estudió arquitectura, fotografía y teatro físico. Su trabajo fotográfico se basa en la fotografía documental y fotografía artística. Ella misma define su estilo fotográfico como *Antropología Fantástica*. Realiza una reflexión sobre la expresión visual y las formas conceptuales de contar historias.

HJORTH, Karoline (1980) y IKONEN, Riita.²⁶

Son dos artistas procedentes de Noruega. Ambas trabajan tanto de forma individual, como en conjunto. Su trabajo más conocido es *Eyes Big as Plates* (2017). Proyecto con el que han ganado numerosos galardones.

HÖFER, Candida (1944)

Es una fotógrafa alemana que reside en Colonia. Es una de las representantes más importantes de la Escuela de Düsseldorf. Fue alumna de Bernd Becher.

LAXE, Óliver (1982)

Laxe es actor, director y guionista de orígenes gallegos nacido en Francia. Es conocido principalmente por el tan premiado largometraje *O que arde* (2019), en el que denuncia los incendios forestales y su repercusión en la vida rural gallega. También actúa en algunas de sus cintas.

MEDEM, Julio (1958)

Julio Medem es un guionista, productor y director español nacido en San Sebastián. De su larga cinematografía destacan largometrajes como *Lucía y el sexo* (2000), *Ma ma* (2015), *El árbol de Sangre* (2018) o *Vacas* (1992), por la que ganó un premio Goya a mejor dirección.

MEYEROWITZ, Joel (1938)

Meyerowitz nació en el barrio neoyorkino del Bronx. Seguramente sea esa “educación de calle” quien le ha llevado a trabajar en la *street photography*. Estudió en la Universidad Estatal de Ohio y,

²⁵ No se ha encontrado fecha concreta de nacimiento. Nacimiento alrededor de la segunda mitad del siglo XX.

²⁶ No se ha encontrado fecha concreta de nacimiento. Nacimiento alrededor de la segunda mitad del siglo XX.

posteriormente, trabajó como director artístico en publicidad. Fue observando a Robert Frank trabajando para un folleto diseñado por él, que se dio cuenta del poder del medio fotográfico.

RIBAS, Xavier (1960)

Fotógrafo y profesor en la Universidad de Brighton. Estudió antropología social y fotografía documental. Investiga sobre la historia, el lugar, y las geografías de abandono.

SALMERÓN, Gustavo (1970)

Es actor y director de cine. Comenzó su carrera interpretativa de la mano de Julio Medem en el largometraje *La ardilla roja*. Es autor de un cortometraje (*Desaliñada*, 2002) y un documental (*Muchos hijos, un mono y un castillo*, 2018). Ambas cintas fueron premiadas en los premios Goya, como mejor cortometraje y mejor documental, respectivamente.

SANDER, August (1876-1964)

Nacido en Alemania, trabajó como asistente fotográfico a Georg Jung y pasó por la Escuela de Bellas Artes en Dresde. Se hizo muy famoso en vida. Compró un estudio en la ciudad de Linz, Austria y posteriormente se trasladó a Colonia donde vivió gran parte de su vida.

SOSA, Alejandro (1951)

Natural del municipio sevillano de Coria del Río. Trabaja para el Centro de Tecnología de la Imagen de la Universidad de Málaga.

ŠVARBOVÁ, Mária (1988)

Estudió restauración y arqueología, sin embargo, su medio fotográfico es la fotografía. Su trabajo está inspirado en la pintura tradicional y trabaja en torno al espacio, el color y la simetría. Su trabajo más conocido se llama *Swimming Pool*, su serie fotográfica más extensa hasta el momento.

REGGIO, Godfrey (1940)

Reggio es director de documentales de carácter experimental. Su obra más conocida es la trilogía formada por *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002).

Información de contacto:

aliciapalaciosferri@gmail.com

Forma de citar este documento:

La información aportada en este trabajo académico está a disposición pública. Se ruega que siempre que se tome alguna información de este documento se proceda a citarlo adecuadamente.

PALACIOS-FERRI, Alicia, 2020. *Terra. Paisaje valenciano en el Guadalquivir. Acercamiento fotográfico y audiovisual*. Trabajo fin de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València.