

TREBALL FINAL DE GRAU

BARBECHO

Fotolibro sobre las memorias de un pueblo

Jaime Foncillas López
Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2019-20



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

BARBECHO. FOTOLIBRO SOBRE LAS MEMORIAS DE UN PUEBLO.

Memoria Trabajo Aplicado

JAIME FONCILLAS LÓPEZ
TUTOR/A: JORGE OTER GONZÁLEZ
CURS 2019-20



Agradecimientos

Este proyecto no hubiera sido posible sin la ayuda de todas aquellas personas que, mostrando el carácter altruista de la zona, han compartido parte de sus memorias para poder así cumplir con la finalidad del mismo. Muchas gracias a todxs!

Resumen

Partiendo de un estudio sobre los cambios de la situación demográfica española desde la segunda mitad del s. XX y sobre la identidad cultural, este proyecto busca la divulgación de la memoria histórica de los pueblos de la Comarca del Somontano mediante la elaboración de un fotolibro. En el mismo convergen fotografías y documentos de archivo con testimonios escritos a modo de revisitación. De esta manera, se trata de poner en valor el pasado de una sociedad para evitar así que esta caiga en el olvido como consecuencia de la presente situación de despoblación.

Resum

Partint d'un estudi sobre els canvis de la situació demogràfica espanyola desde la segona meitat del s. XX i sobre la identitat cultural, aquest projecte busca la divulgació de la memòria històrica dels pobles de la Comarca del Somontano mitjançant l'elaboració d'un fotollibre. En aquest, convergeixen fotografies i documents d'arxiu amb testimoniatges escrits a mode de revisitació. D'aquesta manera, es tracta de posar en valor el passat d'una societat per a evitar així que la mateixa caigui en l'oblit com a conseqüència de l'actual situació de despoblació.

Abstract

Starting from a study on the changes in the Spanish demographic situation since the second half of the s. XX and on cultural identity, this project seeks the divulgation of the historical memory of the Comarca del Somontano by the making of a photobook. In it, photographs and archival documents converge with written testimonies as revisitations. In this way, there is a will of highlighting the past of a society in order to prevent it from falling into oblivion as a consequence of the present depopulation situation.

Índice

1.	Introducción	1
2.	Marco teórico	3
2.1.	Despoblación.....	3
2.1.1	Despoblación en la actualidad	7
2.2.	Comarca del Somontano.....	8
2.3.	Identidad cultural	11
2.4.	La fotografía como documento histórico y etnográfico.....	12
2.5.	El fotolibro	15
3.	Análisis de referentes	17
4.	Definición de los objetivos y alcance	29
5.	Metodología y desarrollo.....	33
6.	Análisis y resultados	41
7.	Conclusiones	47
8.	Referencias.....	49
9.	Estudio de viabilidad.....	51

Índice de figuras

Figura 1. Tasas de crecimiento provincial en España 1900-2001

Figura 2. Comparativa de población en España 1900-2001

Figura 3. Mapa de la Comarca del Somontano

Figura 4. Fotografía de Virxilio Viéitez (1)

Figura 5. Fotografía de Virxilio Viéitez (2)

Figura 6. Who lives there?

Figura 7. Formato de entrega de Retrato Nómada

Figura 8. Retrato Nómada: Gipuzko

Figura 9. Fotografías que componen 48

Figura 10. Sofía Elface Fumo

Figura 11. Fotografías de Elsa Dorfman

Figura 12. Imagen de A-mor (manuscrito)

Figura 13. Imagen de A-mor (materiales)

Figura 14. Rich and Poor

Figura 15. Nursing Home

Figura 16. The Last Son

Figura 17. Material de archivo escaneado

Figura 18. Tratamiento del texto

Figura 19. Tratamiento de documentos (manchas)

Figura 20. Tratamiento de documentos (tintas)

Figura 21. Tratamiento de documentos (marcos)

Figura 22. Uso de referentes (mapa)

Figura 23. Papel del fotolibro (base)

Figura 24. Tratamiento de la cinta adhesiva

Figura 25. Elaboración de la portada

Figura 26. Títulos interior fotolibro

Figura 27. Simulación del fotolibro impreso

Figura 28. Diagrama de Gantt

1. Introducción

“Sin duda somos hijos de nuestra memoria. Probablemente, la entidad de cada ser humano estribe simplemente en su capacidad de memoria. Esa relación inapelable a nuestro origen – el de dónde venimos y el quiénes somos-, y a los pasos y episodios de nuestra existencia. Sin duda, pues, la esencia de cada persona y su singularidad, esta encarnada y regulada, por la dinámica de su memoria. (...) Realmente, la memoria –o si se quiere la memoria histórica– es el motor de la sociedad en cualquiera de sus expresiones” (Josu Sorauren, 2012)

Cuando se habla de la despoblación del medio rural, no se trata únicamente de dejar atrás campos y polvo. Estamos abandonando nuestra memoria histórica, gran parte de la identidad de nuestra sociedad actual. Estamos dando la espalda a nuestros orígenes, a nuestras raíces, a una manera de ser. Cada casa que se cierra es una puerta que se abre al olvido, a no preservar el recuerdo de quién somos y de dónde venimos, a la pérdida del patrimonio cultural.

Mediante este proyecto se realiza una pieza formada por la unión de diferentes imágenes y elementos varios de archivo junto con los testimonios de sus protagonistas, centrándose en la Comarca del Somontano. A través de este proceso se quiere recoger y compartir la identidad y memoria histórica de una zona rural concreta para así poder mantener viva su memoria. Para llevar a cabo la concepción y difusión de dicho mensaje se realiza un fotolibro, formato que permite la unión de dichos elementos y el diálogo entre ellos.

Para poder realizar esta pieza final, en primer lugar se ha realizado una investigación teórica sobre la despoblación de las zonas rurales como consecuencia de la industrialización. De manera paralela, se ha analizado también la fotografía como documento histórico y etnográfico y el patrimonio cultural. Finalmente, se ha complementado con un estudio sobre la Comarca del Somontano, zona donde tiene lugar el proyecto y sobre el fotolibro, formato de la pieza.

Cabe destacar que, pese a existir distintos organismos que tratan estos temas y que, con mayor o menor frecuencia, es un asunto de debate hoy en día, en la mayoría de los casos únicamente se formulan políticas de repoblación planteando los pros de la sociedad rural en la actualidad, pero olvidando toda la memoria histórica de esta. La realización de un fotolibro que recoge una pequeña parte de esas raíces, de esa identidad cultural, puede

constituir un punto más a tener en cuenta en esos debates sobre la repoblación de las zonas rurales.

La vinculación emocional con el medio rural, junto con la posibilidad de contribuir a la conservación de su cultura e identidad y la constante voluntad de aprendizaje sobre los diferentes medios de expresión visual, constituyen un perfecto cimiento para la realización de este proyecto.

2. Marco teórico

2.1. Despoblación

El historiador económico y laboral inglés Sidney Pollard publicó el año 1981 el libro *Peacefull Conquest: The Industrialization of Europe, 1760-1970*. En el mismo expone como la industrialización de Europa, al tomar como punto neurálgico las grandes ciudades, provocó un fenómeno directamente ligado a esta expansión, la despoblación de las zonas rurales. (Pollard, 1981)

Anteriormente se habían dado los movimientos migratorios del campo a la ciudad, existía ya un flujo ininterrumpido de gente que se desplazaba a las ciudades, pero mucho menor. Tal y como señalan Fernando Collantes y Vicente Pinilla en su libro *¿Lugares que no importan? La despoblación de la España Rural desde 1900 hasta el presente*, el historiador económico Jan De Vries ya apuntaba en 1984 que en los años previos a la industrialización, las grandes urbes acogían aproximadamente una tercera parte de la población rural. Estas proporciones, pese a no ser menospreciables, no fueron nada en comparación con las grandes migraciones que tuvieron lugar después de la industrialización, donde las urbes pasaron a absorber prácticamente la totalidad del crecimiento natural de los pueblos. Esta situación suponía una enorme problemática para las zonas rurales. (Collantes y Pinilla, 2019)

Acotando este fenómeno a la Península Ibérica, pese a existir alguna pequeña variación en el proceso de industrialización en cuanto a las fechas se refiere, el resultado final fue el mismo, o incluso mayor, debido a la situación demográfica española.

En 1950, la mitad de la población vivía y trabajaba en zonas rurales y la economía española aún tenía una gran dependencia de la agricultura. Sin embargo, en los siguientes cuarenta años la industrialización cambió por completo España, dando lugar a unas grandes migraciones hacia las ciudades en busca de un cambio social y económico, tal y como se observa en la Figura 1. Partiendo ya de una densidad de población rural menor que la del resto de Europa, en el espacio de una generación y bajo los efectos de la industrialización, la población rural española se redujo en más de un 25%. Sumando estos dos factores,

diversas zonas rurales de España pasaron a pertenecer al conjunto de territorios conocidos como desierto demográfico.

Mapa 3. Mapas provinciales de evolución de la población en los distintos períodos.
Tasa de crecimiento medio anual

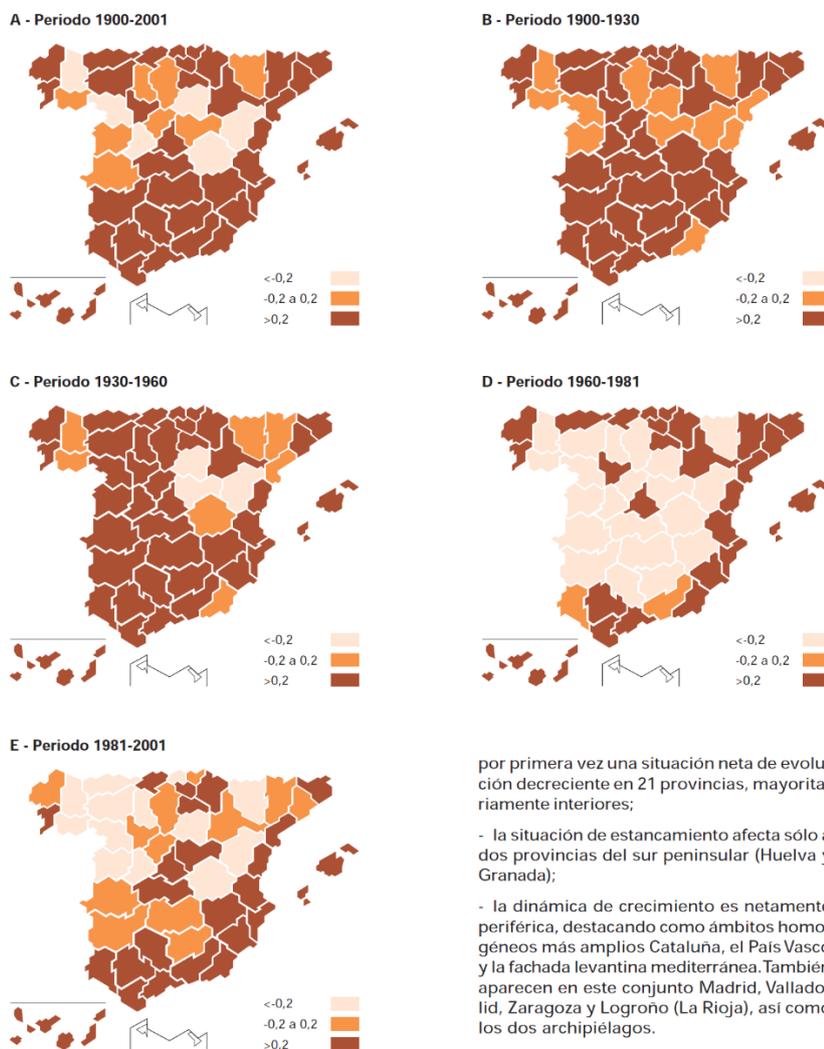


Figura 1. Tasas de crecimiento provincial en España 1900-2001. CEDDAR, 2017

Según el Glosario de términos geográficos (Soriano, 2005), encontramos que se define como desierto demográfico a “aquellos territorios que tiene una densidad inferior a 10 habitantes por kilómetro cuadrado, bien sea por sus adversas condiciones naturales, bien sea como fruto de un proceso de éxodo rural, bien como consecuencia de su amplitud territorial”.

Siguiendo con la densidad poblacional de España, en la Figura 2 se puede observar que, tal y como se ha comentado anteriormente, el ratio de habitantes/km² en la Península antes de la industrialización no era muy elevado, pero que la situación existente después de ésta refleja una gran caída.

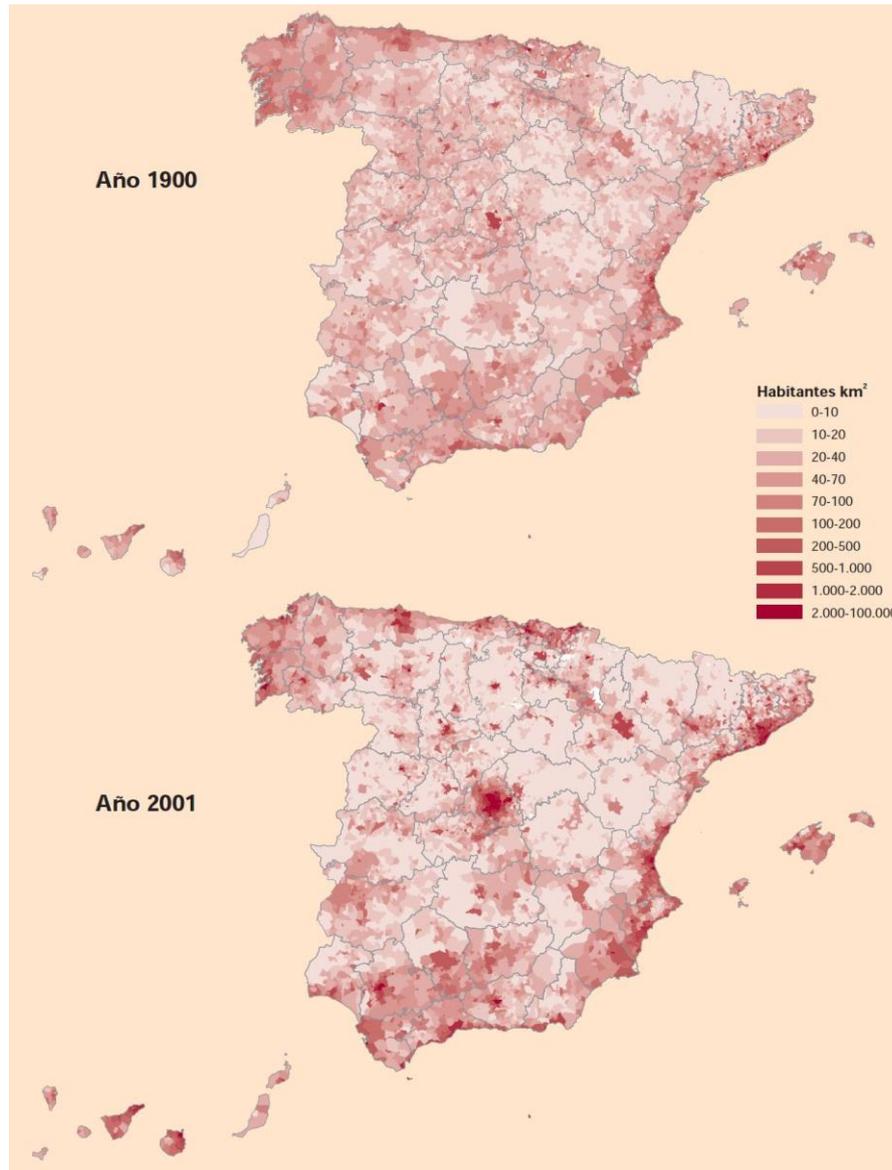


Figura 2. Comparativa de población en España 1900-2001. CEDDAR, 2017

En su obra *Spanish agriculture: the long Siesta, 1765-1965*, considerado uno de los trabajos principales sobre el éxodo rural y la agricultura española, el historiador económico James Simpson (Simpson, 1995) pone de manifiesto las consecuencias de la Guerra Civil sobre esta despoblación rural. El autor expone que al iniciarse la Guerra Civil, se frenó por completo el auge que estaba sufriendo la agricultura española. Este hecho se sumó a una orientación política del régimen franquista que no favorecía a aquellos pequeños agricultores que llevaban tiempo luchando por ir subiendo en la escala agraria, sino que beneficiaba a los grandes terratenientes. Los salarios del sector agrícola sufrieron un gran deterioro durante los años de posguerra, factor que acabó de menguar las esperanzas de mucha población activa agraria que se fue en busca de cierta estabilidad económica en las grandes urbes.

Desde el CEDDAR (Centro de Estudios sobre la Despoblación y el Desarrollo en Áreas Rurales), su director y catedrático en Historia Económica Vicente Pinilla y Fernando Collantes, profesor de Historia e Instituciones Económicas e investigador asociado al CEDDAR, difieren sobre la terminología usada por Simpson, puesto que el inglés habla de un éxodo rural. En su último libro *¿Lugares que no importan? La despoblación de la España Rural desde 1900 hasta el presente*, exponen:

“A Simpson no le interesa realmente la caída de la población rural. De hecho, no presenta datos de población basados en ningún tipo de definición del espacio rural (ya sea esta geográfica, demográfica o social). Lo que interesa a Simpson, y en esto es en lo que se centran sus datos y sus razonamientos, es el descenso de la población agraria”. (Collantes y Pinilla, 2019)

Si bien es cierto que, tal y como apuntan ambos autores tras esta reflexión, es lógico que Simpson coteje más datos sobre agricultura, puesto que esta es la base de su estudio, abren un debate sobre el enfoque que se da al problema de la despoblación rural.

La gran mayoría de historiadores rurales europeos centran sus estudios en el trabajo del campo y no en la comunidad rural en su totalidad. Esto se debe a que, como apunta el especialista en desarrollo económico y rural Cristóbal Kay en *Development strategies and rural development: exploring synergies, eradicating poverty*, “la agricultura es la responsable de un porcentaje muy importante del PIB, siendo así una pieza fundamental para la evolución y desarrollo de un país” (Kay, 2009). Sin embargo, la economía de las zonas rurales no se limita únicamente al sector agrario. Como afirma Liz Bellamy en la revista *Rural History*, “la historia rural va más allá de vacas y arados” (Bellamy, 1990).

2.1.1 Despoblación en la actualidad

En el seno de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), que engloba a ayuntamientos, diputaciones provinciales, cabildos y consejos insulares, se creó en 2016 una Comisión de Despoblación. La misma, y como documento de trabajo, elaboró un informe que señalaba que la mitad de los municipios españoles se encontraban ya en ese momento en riesgo de extinción, en 14 provincias más del 80% de todos sus municipios no pasaban de 1.000 habitantes y, en apenas década y media, 358 municipios pasaron a engrosar la lista de localidades que no superan los 100 empadronados, siendo un total de 1.286 municipios los que ese año se hallaban ya en dicha situación. (FEMP, 2017)

Tras los correspondientes debates y análisis, en abril de 2017 la Comisión elaboró un Documento de propuestas con una serie de medidas para luchar contra la despoblación en España, propuestas que se distribuían en 7 áreas: medidas institucionales y modelo territorial; economía y empleo; servicios públicos; infraestructuras, comunicaciones y transporte; vivienda; incentivos demográficos; y una última denominada “cultura, identidad y comunicación”.

En esta última área, que es la que aquí más nos interesa, el documento indica que, además de los problemas ya conocidos del medio rural tales como la falta de servicios públicos, carencia de infraestructuras, etc., otro problema es que dicho medio “se sitúa en una situación de inferioridad respecto a las áreas urbanas en la identificación de la población con el territorio en el que vive”. Sin embargo, llama la atención que, al concretar en qué consiste esa falta de identificación con el territorio, el documento se limite a señalar que existen tres cuestiones a combatir: la percepción de que hay una mejor calidad de vida en las ciudades, sobre todo si se acude a indicadores como la dotación de servicios o infraestructuras por habitante o a la facilidad de acceso a los mismos; la percepción de que hay falta de oportunidades para desarrollar una carrera profesional; y la percepción de una supuesta insostenibilidad de los pequeños municipios, la sensación de que el medio rural se mantiene subsidiado, proponiendo a continuación una serie de estrategias de comunicación para superar esas tres percepciones. (FEMP, 2017)

Aún siendo ciertas dichas percepciones, se considera que la, como denomina el propio documento, “identificación de la población con el territorio en el que vive”, debe ir más allá de superar esos tres puntos meramente económicos o referentes a las oportunidades de futuro.

En el artículo escrito en la Agenda Pública de El País, plataforma centrada en el análisis político y económico global a partir de las ciencias sociales, la Directora General de Asuntos Europeos del Gobierno de Castilla-La Mancha, Virginia Marco Cárcel, realiza una recopilación de distintas medidas contra la España despoblada, mostrando también así la labor del Foro de Regiones Españolas con Desafíos Demográficos (FREDD).

Las solicitudes varias llevadas a cabo por los presidentes de las regiones FREDD, siendo estas Aragón, Asturias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Galicia y La Rioja, se basan en la creación de fondos nacionales específicos para las zonas con baja densidad de población. Defienden la aplicación de incentivos fiscales, tanto para las personas, comprendiendo así ayudas en la adquisición, rehabilitación y alquiler de viviendas o en la natalidad, como los incentivos fiscales para las empresas, bajo la voluntad de asentar los negocios de la zona y atraer nuevos, generando así empleo y actividad económica.

Por otro lado, se consideran también fundamental la mejora de la cobertura de banda ancha y la posibilidad de evolucionar hacia el 5G, respondiendo así a las “carencias de telecomunicaciones básicas en las zonas rurales de nuestro territorio”. (Marco, 2018)

Del mismo modo que en el anteriormente comentado documento de propuestas del FEMP, se observa que todas las medidas recogidas por Virginia Marco tienen en cuenta únicamente un componente económico o, en su defecto, de conectividad.

2.2. Comarca del Somontano

Situada entre los pies de los Pirineos y el desierto de Los Monegros, en la zona central de la provincia de Huesca, se encuentra la comarca del Somontano. El territorio comprende relieves y entornos naturales diversos. Sus aproximadamente 117.000 hectáreas se dividen

en tres grandes zonas. La sierra de Guara constituye la demarcación superior, compuesta por terrenos más montañosos y el declarado Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara, con un gran atractivo turístico que incluye la práctica de deportes de aventura. El territorio central está compuesto por el piedemonte pirenaico, zona de relieves alargados y de poca altura, que dan lugar a cultivos mayoritariamente de cereal, olivo y uva. En la parte inferior se encuentran las grandes llanuras de Los Monegros. (Castel, 2003 y Juste, 2007)

Aproximadamente la mitad del territorio son tierras de uso agrícola, de las que poco más del 60% son de secano. Localizada en la mitad superior del terreno, un 40% de la superficie corresponde a zona forestal. Gracias a las actividades agrarias y forestales de la comarca, el paisaje natural ha sido poco amenazado en las últimas décadas. (Castel, 2003)

La Comarca del Somontano esta constituida por 29 municipios, los cuales engloban un total de 58 núcleos de población. Según el IAEST (Instituto Aragonés de Estadística), en 2012 la Comarca del Somontano comprendía 24.428 habitantes, con una considerablemente baja densidad de población, 21 hab/km². Dicha población supera los 65 años en un 23%. (Juste, 2007 y Navarro, Puig, Logroño y Campos, 2013).



Figura 3. Mapa de la Comarca del Somontano. Fuente: Turismo Barbastro, 2019.

En el ámbito rural, y sin tener en cuenta la capital comarcal, Barbastro, la densidad de población baja a tan solo 8 hab/km². (Juste, 2007)

La Comarca del Somontano viene marcada por una clara distribución desigual de infraestructuras, equipamientos y servicios. El 70% de estos se concentran en Barbastro. Pese a ser una pequeña ciudad de no más de 17.000 habitantes, en la gran mayoría de pueblos

de la zona existe una clara dependencia hacia esta. (Navarro, Puig, Logroño y Campos, 2013).

2.3. Identidad cultural

Junto con la idea de la identidad cultural va implícita una relación de pertenencia a un colectivo social, unido por unos rasgos culturales comunes, tales como costumbres, valores o creencias. (Molano, 2007)

Según apunta el catedrático en composición arquitectónica Ignacio González-Varas Ibáñez, en relación a la conservación de bienes culturales, “la identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural, su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (Varas, 2000)

La sociedad hoy en día esta completamente globalizada y como consecuencia directa vivimos en una multiculturalidad donde las identidades han trascendido completamente las fronteras, pero el origen de la identidad suele ir ligado a la convivencia en un territorio concreto. (Molano, 2007)

Para el estudio de la identidad cultural de las zonas rurales, cabe contemplar el patrimonio cultural inmaterial, recogido en la convención de 2003 de la UNESCO como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas — junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes — que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se trasmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de

derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.” (UNESCO, 2003)

2.4. La fotografía como documento histórico y etnográfico

Desde la invención de la fotografía hasta día de hoy, con todos los avances y cambios que esta ha presentado, existe un debate cada vez más presente sobre la posición que debe tener el registro fotográfico como instrumento de investigación histórica y etnográfica.

Para poder llegar a comprender de una manera más clara el planteamiento sobre el uso de la fotografía como documento histórico y etnográfico, es necesario hacer un breve repaso a algunos conceptos previos.

Entendemos por etnografía el estudio de la humanidad, de los pueblos tanto antiguos como modernos y de sus estilos de vida. Estos estudios engloban, por lo tanto, las tradiciones aprendidas de pensamiento y conducta, a las que llamamos culturas, investigando sus inicios, las diferencias entre ellas y si se ven modificadas o no en las sociedades modernas. (Harris, 1990)

Sir Edward Burnett Tylor, considerado el fundador de la antropología académica y autor del primer libro de texto de la antropología general, realizó la siguiente definición de cultura en relación a la etnografía:

“La cultura... en su sentido etnográfico, es ese todo complejo, que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad. La condición de la cultura en las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, constituye un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humanos.” (Burnett Tylor, 1871)

Por lo que refiere al concepto de documento histórico, la Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, denomina documento a “toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión grafica, sonora o en imagen recogida en cualquier

tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos” (de España, G., 1985), incluyendo así los archivos fotográficos.

En cuanto al uso de estos archivos fotográficos en la investigación histórica, son innumerables los estudios que se han realizado con fuentes escritas como columna vertebral de su proyecto y, en ocasiones, estas se acompañan de algún elemento visual, pero normalmente siempre se situará en un plano completamente secundario. Eduardo Devoto, docente en facultades de historia y humanidades e integrante de grupos de investigación en didáctica de historia, reflexiona sobre este hecho describiendo el texto escrito como ”un nicho, una trinchera, en donde unos y otros se refugian convencidos de las seguridades que les provee contar con un arsenal metodológico más preciso y sofisticado de abordaje”. Al mismo tiempo, también menciona una tendencia en los últimos años hacia la utilización de las fuentes visuales fijas en los estudios por parte de historiadores de la cultura y como consecuencia de la consolidación de campos como la historia de las mentalidades o de la vida cotidiana. (Devoto, 2013)

De acuerdo con el historiador polaco Jerzy Topolsky, la idea de fuente histórica “abarca todas las fuentes del conocimiento histórico, es decir, toda la información sobre el pasado humano, donde quiera que se encuentra esa información, junto a los modos de transmitir esa información” (Topolsky 1982). Partiendo de dicha definición, la fotografía, como pieza divulgadora de información visual, se puede considerar fuente histórica. Parejamente, un fotograma es un momento concreto de la historia congelado para convertirse en imperecedero, por lo que, aparte de contener información sobre el pasado, su peso como fuente histórica radica en que es siempre coetánea del suceso al que da testimonio. (Topolsky 1982) (Devoto, 2013).

Si bien es cierto que, a diferencia de otras obras visuales como las pictóricas, lo que visualizamos en una fotografía tiene que haber tenido lugar en la realidad, como afirma el historiador especializado en historia moderna Peter Burke, siempre existirá un punto de vista, de manera más o menos consciente, por parte del autor.

“Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época, (...) a la visión de los campesinos que tiene la clase media, a la visión de la guerra por parte de la población civil, etc. El historiador no puede

permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa. Se enfrenta al problema de distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico”. (Burke, 2005)

No obstante el enfoque del autor es innegable y siempre va a estar ahí, se debe tomar como un punto a favor, una fuente más de información. Si se tiene en cuenta dicho acontecimiento, se podrá extraer información en mayor o menor cantidad de la visión que tenía el autor sobre aquello que estaba inmortalizando.

Para Roland Barthes, el punto de vista del autor se convierte en algo primordial, incluso si este no es un profesional. Según Barthes, los fotógrafos no profesionales, “con su obra fotográfica, contribuirán impagablemente a engrosar los fondos documentales visuales al realizar, muchas veces, una fotografía documentalista; que no admite retoques, simulaciones ni artificiosidad compositiva” (Barthes, 1999). De esta manera ensalza el valor de los fotógrafos amateur, en los que la veracidad y cotidianidad de la época resulta incluso más palpable.

Un claro ejemplo de esta propuesta de Barthes llevada a la práctica sería el proyecto de Cruz Losada quien, partiendo de fotografías familiares, sienta unos patrones culturales de la provincia de Sevilla de mediados del s. XIX a mediados del s. XX. Para ello, parte de un ciclo vital normalmente, en la sociedad de la época, inmortalizado en fotografías: el bautismo, la boda y el entierro. La autora realiza la siguiente reflexión sobre el valor de las imágenes en su proyecto, así como en otros de misma índole:

“Por un lado la fotografía tiene un antigüedad suficiente como para haber fijado aspectos varios de la sociedad tradicional y para haber sido testigo de excepción de los cambios sociales ocurridos en el transcurso de este siglo. Su impacto y enorme popularidad hacen de esta técnica una fuente de información extremadamente rica y como hemos visto casi inexplorada” (Cruz Losada, 1992)

Algo similar al punto de vista del autor ocurre ante la posibilidad de que aquello que se ha fotografiado no sea estrictamente realista. Estos casos serían aquellos en los que el acontecimiento que se capta es únicamente una representación. Un conjunto de personas, por ejemplo, llevando a cabo una actuación. En tal caso, si no se analiza como tal, puede

llevar a extraer conclusiones erróneas. Sin embargo, si se tiene en cuenta que se trata de una figuración, puede aportarnos una información muy valiosa, ya que esta puede ir cargada de prejuicios sociales o de un intento de reproducir un estereotipo social de la época. (Devoto, 2013)

Las fotografías se pueden evaluar como documentos históricos autosuficientes, con un potencial equiparable al de otras fuentes más tradicionales. En caso de que sea necesario, las fuentes se pueden combinar, pero nunca desconsiderar a ninguna de ellas con imposiciones jerárquicas. Dichas fuentes visuales fijas se configuran como una gran fuente de información en relación al contexto social del momento. Si bien no cualquier fotografía puede dar información sobre un suceso concreto, esta siempre nos brindará luz sobre el entorno socio-cultural del momento en que fue tomada. Un conjunto de fotografías siempre constituirá una visión más amplia y fiel del espíritu de una época o *zeitgeist* que una única imagen. Si esta serie de fotografías, además, comprenden una franja de tiempo mayor, permitirá visualizar los cambios sufridos por la sociedad. (Burke, 2005) (Devoto, 2013) (Zanker, 1988)

En el momento de analizar una imagen, siempre se debe tratar ir un poco más allá y leer entre líneas. Hay que tratar de visualizar con ojo crítico el conjunto, no solo en aquello que los recursos visuales como perspectivas y encuadres nos llevan a centrar la mirada. Requiere una visión global para poder extraer múltiples interpretaciones y así conseguir toda la información que contiene. A la par que el resto de fuentes, requieren una contextualización. Datos como el momento y lugar en que la imagen fue creada así como la intencionalidad del autor pueden determinar la información que esta proporcione. (Burke, 2005) (Devoto, 2013)

2.5. El fotolibro

Para poder establecer las características principales de un libro fotográfico o fotolibro, es recurrente acudir a las publicaciones de los fotógrafos ingleses Martin Parr y Gerry Badger, puesto que son consideradas unas referencias en este campo. En estas, se define al fotolibro como “una obra, con o sin texto, en el que el mensaje principal es transmitido por la fotografía. Su autor es un fotógrafo o una persona que edita y organiza la obra de uno o varios fotógrafos” (Parr y Badger, 2004). Pese a mantener la definición, los autores recalcan que es fruto de un intento por sintetizar el concepto a aquello más básico, pero que realmente es un formato mucho más completo.

En relación a este punto de complejidad que comentan los fotógrafos, Horacio Fernández, autor de otro de los libros con más renombre sobre este formato, *El fotolibro latinoamericano*, argumenta que es condición indispensable que el orden de las imágenes dentro del libro fotográfico tenga cierto orden o lógica, estableciendo así una continuidad visual y generando un trabajo visual legible. Fernández añade que “para que haya un buen fotolibro son necesarias decisiones adecuadas de diseño y edición”. (Fernández 2011) (Herrera, 2017)

Herrera, como autora de diferentes estudios sobre el fotolibro, completa los apuntes sobre este formato añadiendo que “el fotolibro contiene una obra creada por un discurso visual articulado principalmente por imágenes fotográficas, que se sirve de todas las dimensiones del libro impreso: la superficie, el volumen y la dimensión de temporalidad que se da en el paso de las hojas, a través de lo cual el lector se apropiará de su contenido. Este discurso visual puede estar también acompañado por texto, ya sea como un discurso paralelo, o que se articule con el primero” (Herrera, 2017). De esta manera, recalca la presencia de un mensaje, un sentido narrativo dentro de la realización de un libro fotográfico.

3. Análisis de referentes

Por lo que refiere a la búsqueda de referentes, esta se ve condicionada por diferentes aspectos que componen la parte práctica del proyecto. Para ello, se analizan en diferentes bloques.

El objetivo principal de este proyecto se basa en reunir y compartir las costumbres y el ser de una zona. Es por ello que se requiere un apartado en relación a la identidad cultural.

Por otro lado, el paso del tiempo y como este afecta a la visión de las personas sobre una problemática concreta. Recordemos que la parte práctica de este trabajo es una revisitación sobre las memorias de un pueblo y, por lo tanto, de un conjunto de personas.

Este punto está relacionado con el siguiente, los materiales y recursos narrativos, incluyendo el texto manuscrito como método de transcripción de esas memorias y diferentes elementos y documentos recopilados con un componente narrativo.

IDENTIDAD CULTURAL

VIRXILIO VIÉITEZ

Considerado uno de los mayores descubrimientos, o más bien dicho, rescates de la fotografía española de los últimos treinta años y la figura más influyente de la fotografía gallega del s. XX, Virxilio Viéitez compone un retrato perfectamente sincero de la sociedad rural de los años de posguerra.

Nacido en Forcarei tres años antes de que estallara la Guerra Civil, sobrevive trabajando en el campo y en la obra hasta que al cumplir la mayoría de edad emigra a Catalunya, donde poco a poco va conociendo el mundo de la fotografía hasta dedicarse plenamente a él.

Viéitez trabajaba realizando fotografías a los turistas de la Costa Brava hasta que su madre cae enferma y toma la decisión de volver a Pontevedra. Una vez ahí es donde empieza a realizar fotografías de bodas, comuniones, bautizos, funerales, de carnet, etc. Todo tipo de encargos para poder sobrevivir y con un denominador común, ninguna voluntad ornamental. Es precisamente esa voluntad de mostrar la realidad tal y como la percibía, de cumplir con la función del fotógrafo por aquellos tiempos que no era más que dar fe de aquello que estaba sucediendo, la que eleva su obra a otro nivel.

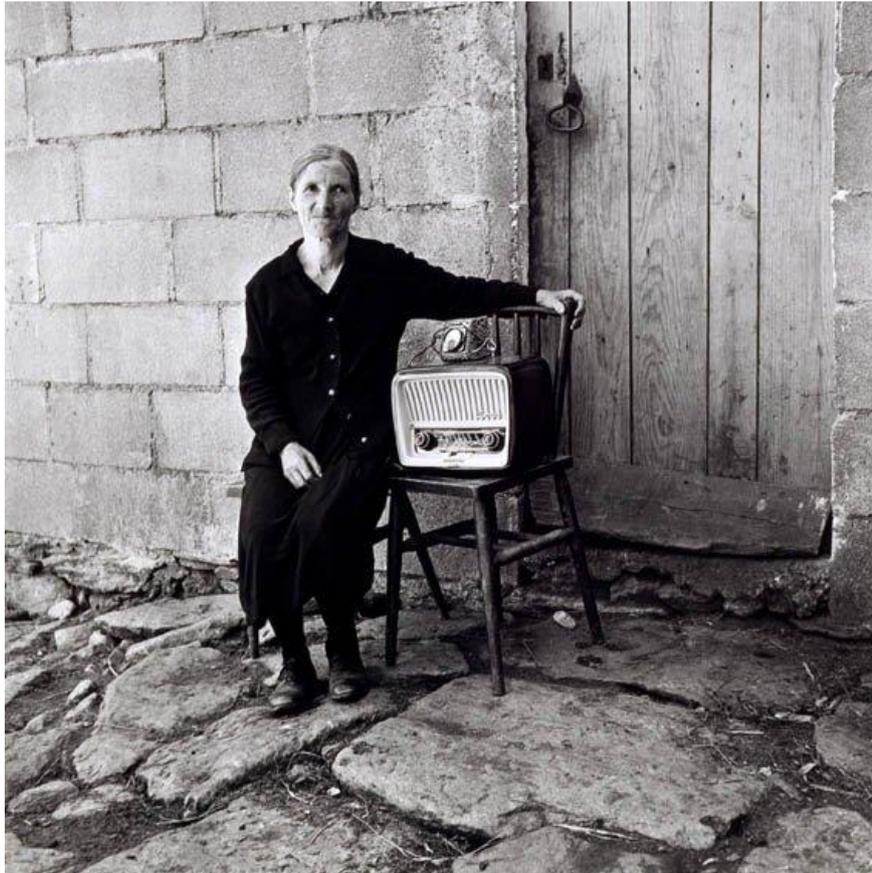


Figura 4. Fotografía de Virxilio Viéitez (1). Fuente: MARCO Vigo, 2010

Su trabajo refleja de la manera más transparente posible la sociedad y cultura española de mediados del s. XX. En sus fotografías se puede observar a los sujetos, la mayoría con rostro serio al ver una cámara y, sobretodo, por la época de posguerra en la que se encontraban, en su propio entorno, factor que contribuye aún más a conocer su situación. En muchas ocasiones es el espacio, la atmósfera de la imagen, la que nos da más información.

Virxilio Viéitez construye el manifiesto de una época y de una psicología de época partiendo de un estilo propio, sin referente alguno, que llama la atención del mismísimo Cartier-Bresson, hasta el punto que incluye éste una de sus imágenes (Figura 5) dentro de una colección de sus fotografías favoritas.



Figura 5. Fotografía de Virxilio Viéitez (2). Fuente: Centro de estudios fotográficos de Vigo, 2013

Buena parte de las fotografías de Virxilio Viéitez representan un modelo a seguir para el proyecto, puesto que no solo retrata a las personas sino que las muestra en el entorno en el que se encuentran, dotando así a la imagen de mucha más narrativa.

NOMAD STUDIO

Nomad Studio es la suma de Eli Garmendia y Carlos Pericás, dos fotógrafos que, tras diez años de vida en la ciudad, unen fuerzas para, junto con una antigua caravana reconvertida en casa móvil y estudio creativo, llevar a cabo diversos proyectos de fotografía antropológica.

El primero de ellos sería *Who lives there?*. En él, los autores tratan de acercarse a diferentes zonas y personas y conocer de primera mano cómo viven, cómo se adaptan a su entorno y cómo este los moldea. Para ello, realizan una primera fotografía del sujeto en su plató portátil. A continuación le realizan una pequeña entrevista y por último, gracias a la

información que sacan de esta, hacen una segunda fotografía en la que tratan de retratar a dicha persona con elementos de la naturaleza.



Figura 6. Who lives there?. Fuente: Nomad Studio, 2018

En segundo lugar está el proyecto *Retrato Nómada: Gipuzko*. En este, recorren pequeñas localidades de la provincia con su estudio itinerante en busca de retratos, recordando así el trabajo de los antiguos fotógrafos ambulantes.

Tanto las personas fotografiadas como el organismo local reciben una copia en papel fotográfico y en digital de los retratos, para que forme así parte de su patrimonio.



Figura 7. Formato de entrega de Retrato Nómada. Fuente: Nomad Studio, 2019

Los miembros de Nomad Studio afirman que “compartir la identidad de un pueblo, es mantener la memoria viva para siempre” (Nomad Studio, 2019).



Figura 8. Retrato Nómada: Gipuzko. Fuente: Nomad Studio, 2019

Los proyectos de Nomad Studio son un ejemplo de observar como el entorno afecta al sujeto y de conservación del patrimonio vía fotografía.

TIEMPO

SUSANA DE SOUSA DIAS

En el año 2009, la directora portuguesa Susana de Sousa Dias estrena su documental *48*. En esta pieza entrevista, 40 años después, a víctimas de la dictadura portuguesa de António de Oliveira Salazar, la más duradera del s. XX en Europa.

Para acompañar estos testimonios, utiliza las fotografías policiales que se tomaron de dichas personas durante la dictadura, en el momento de su detención.

Pese a ser un documental formado únicamente por fotografías, consta de mucho ritmo a lo largo de toda la pieza. Únicamente existe un pequeño y muy lento reencuadre sobre estas imágenes que, gracias a los testimonios, rompen con el supuesto de que una fotografía policial no puede tener connotación alguna.



Figura 9. Fotografías que componen 48. Fuente: Elaboración propia, 2020

De esta manera, y sirviendo como referente para este proyecto, se puede ver cómo eran los sujetos antes de enfrentarse a una problemática concreta y como afecta esta, años después, a su discurso, hecho que dota de una gran densidad a las imágenes.

GERVASIO SÁNCHEZ

Por otro lado encontramos la figura de Gervasio Sánchez, fotógrafo español con raíces periodísticas y uno de los reporteros con más renombre fuera de nuestras fronteras.

Especializado en los conflictos bélicos y con una gran colección de premios a sus espaldas, destaca por su gran implicación a nivel personal en sus proyectos, hasta el punto de realizar un seguimiento de los conflictos que trata.

Un claro ejemplo de ello sería el proyecto *Vidas Minadas*. Se trata de un libro fotográfico que publicó el año 1997 junto con su exposición homónima. En él retrataba en forma de denuncia las minas y sus terribles efectos sobre las personas en Afganistán, Camboya, Angola, Mozambique, El Salvador, Nicaragua, Bosnia-Herzegovina, Colombia e Irak. Durante los siguientes veinte años, complementó dicha obra tanto retratando nuevas víctimas de tal barbarie como haciendo un seguimiento de aquellas personas que inmortalizó en un primer momento. Tal y como se ve en la Figura 10, retrata a una misma persona, en este caso

Sofía Elface Fumo, con 10 años en 1993 cuando perdió las dos piernas en Mozambique y posteriormente, 1999 y 2005, vuelve al mismo sitio para hacer un seguimiento.

Es por eso que este trabajo se suele visualizar comparando la situación de los sujetos en diferentes momentos de su vida y observando cómo les ha afectado dicha problemática.



Figura 10. Sofía Elface Fumo. Fuente: Elaboración propia, 2020

El trabajo de Gervasio Sánchez a lo largo de los años muestra un camino a seguir por lo que refiere a la voluntad a largo plazo de hacer un seguimiento de los espacios y personas bajo estudio.

MATERIALES Y RECUSOS NARRATIVOS

ELSA DORFMAN

La obra de la fotógrafa estadounidense Elsa Dorfman se caracteriza por sus más de treinta años centrándose en los retratos y usando para ello una cámara Polaroid de gran formato, concretamente de 20x24 pulgadas.

Según el poeta Robert Creeley, fotografiado en múltiples ocasiones por Dorfman, su obra provoca una extraña desnudez, un talismán de vidas reales que devuelve a las personas a sí mismas. El sujeto se muestra ni idealizado ni romantizado y consigue que este confíe en su desnudez. (Hoffman, 1999)

Más allá del valor de las fotografías como tal, podemos ver que Dorfman siempre solía acompañar sus retratos con una pequeña descripción en el pie de la fotografía. De esta manera, pone en contexto aquello que estamos viendo, aportando un extra de información y de narrativa a su trabajo.

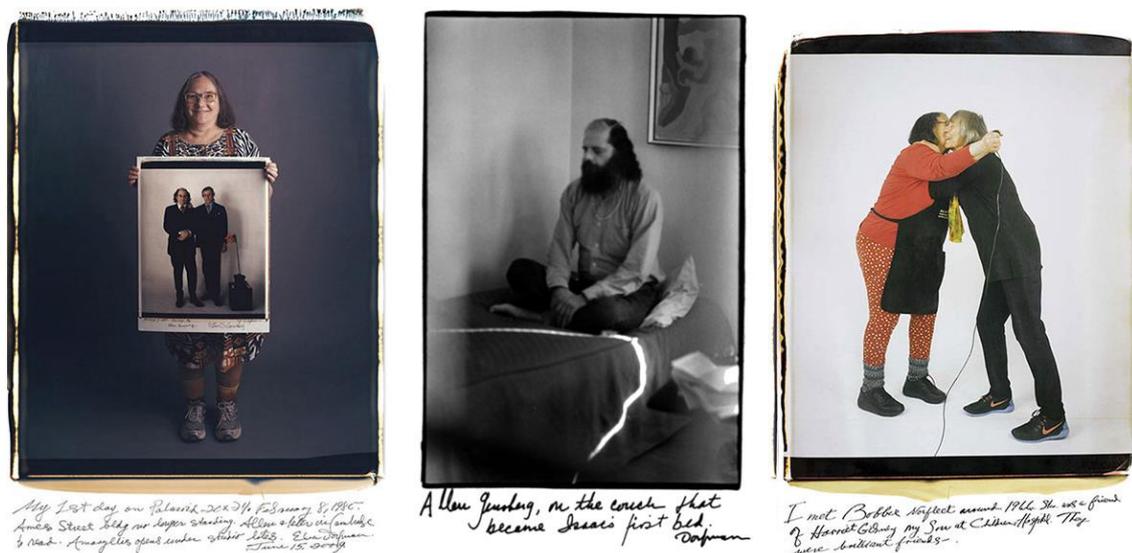


Figura 11. Fotografías de Elsa Dorfman. Fuente: Elaboración propia, 2020

CRISTÓBAL OLIVARES

El fotolibro *A-mor* es el resultado de la investigación de diecisiete casos de feminicidio recogidos por el fotógrafo chileno Cristóbal Olivares durante los años 2012 y 2015. La voluntad de este proyecto es la de poner rostro a las víctimas de tales atrocidades, procurando así que no se queden en un número o dato más en nuestras mentes.

Para ello, el autor realiza una recopilación de material en diferentes hemerotecas y programas de televisión, al mismo tiempo que reuniéndose con familiares y conocidos de las víctimas para conseguir información y objetos personales que ayuden a contextualizar los sucesos.

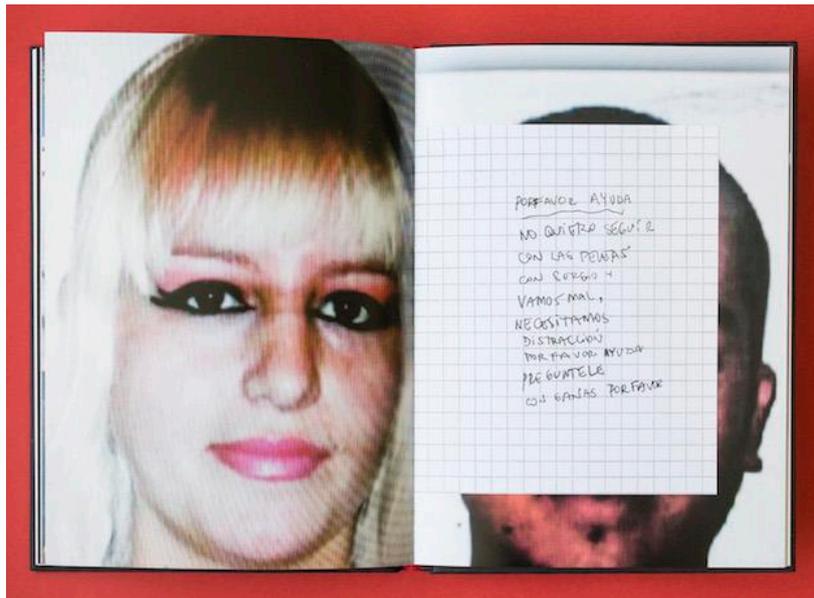


Figura 12. Imagen de A-mor (manuscrito). Fuente: Revista Cactus, 2020.

Tal y como apunta la doctorada en Investigación en Arte Contemporáneo Ros Boisier, Amor se compone por múltiples recursos narrativos que marcan una estructura secuencial anacrónica hilada con imágenes, documentos y testimonios. A las fotografías realizadas por Olivares en espacios donde habían habitado las víctimas, localizaciones que despiertan afecto y violencia, se suman imágenes domésticas de álbumes familiares de las víctimas, recortes de prensa, capturas de programas de televisión sobre los sucesos e incluso objetos personales y manuscritos de las víctimas. (Boisier, 2020)

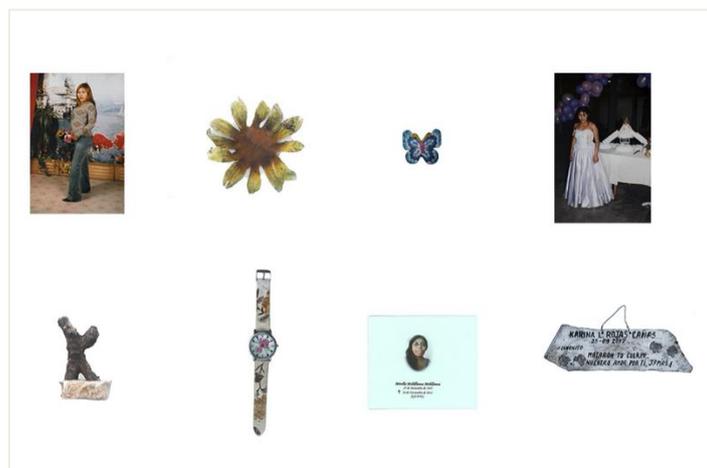


Figura 13. Imagen de A-mor (materiales). Fuente: Cristobal Olivares, 2020.

JIM GOLDBERG

El fotógrafo estadounidense Jim Goldberg cuenta con más de 30 años de exhibiciones de su trabajo, con proyectos como *Rich and Poor* (1977-85) o *Nursing Home* (1985) donde refleja su exploración de historias experimentales y las posibilidades de combinar imagen y texto, hechos que lo sitúan como uno de los fotógrafos emblemáticos de la agencia Magnum.

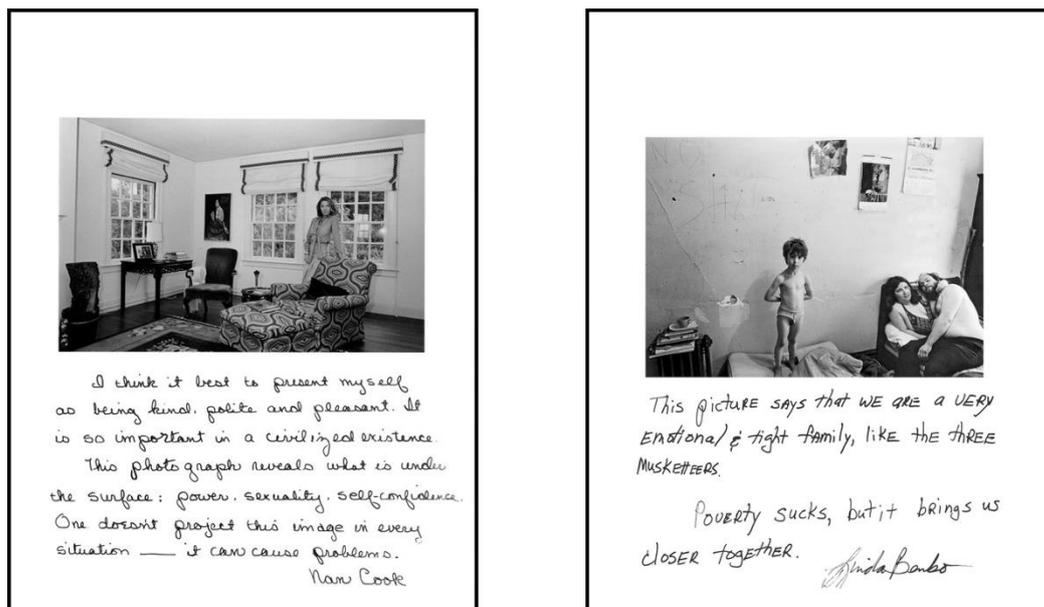


Figura 14. Rich and Poor. Fuente: Magnum Photos, 2014

Tanto en *Rich and Poor* como en *Nursing Home*, Goldberg pide a los sujetos que acompañen la fotografía que les ha realizado con una reflexión sobre sus vidas o sobre el momento registrado en concreto. Tanto los mensajes que estas personas transmiten como, sobre todo, la caligrafía de cada una, dan una dimensión mucho más profunda a la imagen. En esos pequeños manuscritos por si solos se puede observar tanto la brutal diferencia entre las dos realidades de *Rich and Poor* (Figura 14) como las agonías por la que pasan las personas de *Nursing Home* (Figura 15).

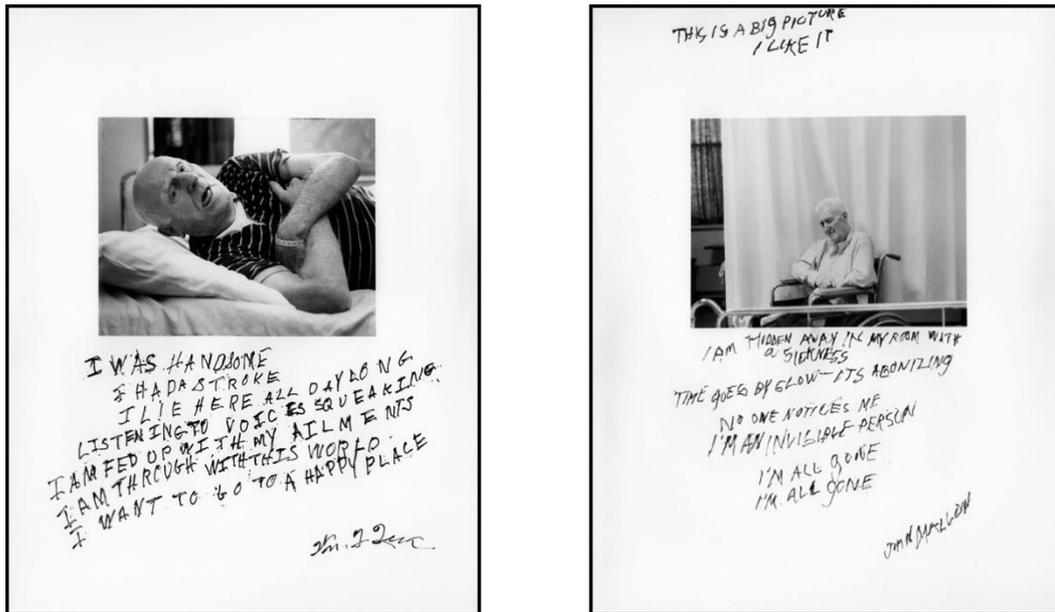


Figura 15. Nursing Home. Fuente: Magnum Photos, 2014

Más adelante realizó otros proyectos como *Raised by Wolves* (1985-95) o *The Last Son* (2006), en los que trabajó documentando adolescentes fugitivos en San Francisco y Los Ángeles en el primero y analizando su propia vida en relación al trato con su familia en el segundo. En ellos el uso de múltiples fuentes y elementos fue mucho más evidente. Goldberg creó libros y exposiciones en los que mostraba fotografías originales, texto, imágenes de películas caseras, instantáneas, dibujos, entradas en el diario, escultura, objetos encontrados, cajas de luz y otros elementos tridimensionales.

Jim Goldberg se establece como un referente muy importante tanto por la implementación del manuscrito del sujeto fotografiado, obteniendo así información de sus vivencias y caligrafía, como por el uso de múltiples elementos más allá de las fotografías en pro de la narrativa.

4. Definición de los objetivos y alcance

El propósito de este trabajo es elaborar un fotolibro que recoja la memoria histórica de los pueblos de la Comarca del Somontano tratando de evitar que caiga en el olvido como consecuencia de la despoblación.

Objetivos del TFG como trabajo académico:

Objetivo principal

- Recoger y compartir la identidad y memoria histórica de la Comarca del Somontano.

Objetivos secundarios

- Investigar sobre la despoblación de las zonas rurales de España durante la segunda mitad del s. XX.
- Exponer las características y tradición de la Comarca del Somontano mediante el material documental fotográfico y testimonios.
- Estudiar la viabilidad de la fotografía como documento histórico y etnográfico.
- Realizar el diseño y la edición de un fotolibro de tipo documental que combine el uso de material de archivo y testimonios actuales.

Objetivos del producto

Realizar un fotolibro para:

- Exponer el testimonio directo de personas que se ven afectadas y plasmar sus recuerdos.
- Estructurar y visitar vivencias de una comunidad.
- Poner en valor el pasado de las zonas rurales como respuesta a la despoblación.
- Contribuir a la preservación de la memoria histórica.

Objetivos personales

- Contribuir a conservar y difundir la identidad y la memoria del Somontano y sus gentes.

- Despertar un espíritu crítico en el espectador que le lleve a reflexionar frente al objeto de estudio.

El público objetivo de este proyecto se centra en las personas con un vínculo emocional con el territorio trabajado, tanto la gente que sigue habitando en dichos pueblos como los que tienen familia o segunda residencia en ellos.

En un segundo plano, cabe tener en cuenta que, aún tratándose de un problemática local en una zona muy concreta, es una situación que se da en un sinfín de poblaciones de la península. Es por eso que, pese a contar con un primer target muy concreto, la población de la Comarca del Somontano, existe un público potencial que puede empatizar con este proyecto e interesarse por él.

En cuanto a la función desempeñada dentro del proyecto, se ha basado en la obtención de material y testimonios, principalmente revisitando álbumes y carpetas de la época y contactando telefónicamente con el mayor número posible de personas, tratando de explicar el proyecto y mostrando ejemplos visuales para así conseguir el material deseado.

Una vez hecha la primera tría de material y testimonios, se ha realizado un tratado de las imágenes para, aún conservando siempre su temporalidad, facilitar su visibilidad y lectura. Algún ejemplo sería la recuperación de las tintas en algunos documentos, corregir el balance de blancos o quitar manchas del escáner.

Por último, se ha maquetado este conjunto de documentos a modo de fotolibro, uniendo los diferentes elementos siguiendo el esquema narrativo de bloques previamente comentado.

Es por ello que, pese a haber conducido la búsqueda de material y de testimonios y realizado la maquetación, el producto final es el resultado de la participación de mucha gente que ha compartido parte de sus memorias para poder así cumplir con la finalidad del proyecto.

Cabe destacar que esta función se ha visto marcada considerablemente por la situación de alerta causada por el SARS-CoV-2 (coronavirus). En un ideal, se hubiera ido a las poblaciones estudiadas a recopilar el material personalmente, pudiendo así direccionar mejor la búsqueda y contando con el material de mucha más gente. Una vez maquetado dicho material, se hubiera pedido a las personas involucradas que escribieran encima sus

impresiones, evitando tener que guiar mínimamente los testimonios a la par que consiguiendo una respuesta más directa sobre la temática que se quería tratar.

Por tal razón, una vez finalizada esta primera versión del proyecto y normalizada la situación sanitaria, existe la intención de poder ir a la zona en cuestión para poder trabajar de esta manera el fotolibro y realizar un plan de difusión.

Para ello, existen diferentes organismos tanto a nivel local como comarcal, como por ejemplo la administración local o entidades culturales de la zona, que pueden mostrarse interesados en este proyecto, configurando así una potencial red de exposición y distribución del proyecto.

5. Metodología y desarrollo

Para poder crear un producto sobre una tema concreto, en primer lugar debemos comprender la temática que queremos tratar, para plasmarla así de la manera adecuada.

Partiendo de los objetivos del proyecto, se puede razonar el planteamiento del marco teórico. La finalidad de este trabajo es elaborar un fotolibro para poder recoger y compartir la memoria histórica de los pueblos del Somontano y así evitar que caiga en el olvido con motivo de la despoblación.

Para poder responder correctamente a este objetivo, en primer lugar se ha llevado a cabo un estudio sobre el factor condicionante del problema que se trata de afrontar, la despoblación. Pese a hacer alguna revisión sobre la situación global, el análisis se centra en la España. Para ello, se recurre a estudiosos referentes de las migraciones peninsulares de las zonas rurales a las ciudades durante el s.XX, como Fernando Collantes y Vicente Pinilla.

En segundo lugar, una vez entendida la problemática a la que se enfrenta el proyecto, se estudia tanto la Comarca del Somontano como la identidad cultural, para comprender así aquello que se quiere mostrar.

Se delimita la zona a nivel geográfico y topográfico para después plantear, con la ayuda del IAEST la situación de despoblación de esa zona. En cuanto a la identidad cultural, se recoge información que evidencia su relación con la convivencia en un territorio concreto, al mismo tiempo que sobre el patrimonio cultural inmaterial y la transmisión generacional de este.

Por ultimo, se expone mediante qué elementos y en qué formato se puede llevar a cabo esa recopilación y difusión de material.

Se analiza la viabilidad de la fotografía como documento histórico y etnográfico, haciendo hincapié en el valor de las fotografías amateur como sinónimo de verdad y transparencia y consiguiendo así que esta cumpla su función dentro del trabajo. Se reúnen las características que componen el fotolibro para confirmar que es la herramienta correcta para exponer el resultado del proyecto.

Uno de los motivos de la elección del fotolibro como formato de la parte práctica de este proyecto se basa en la distribución del mismo. Se trata de una pieza que tanto se puede difundir impresa, facilitando así su acceso a la gente de las zonas rurales con menor acceso a las nuevas tecnologías y pudiendo dejar ejemplares en sedes de organismos locales, como en su versión online, en la que además se puede ir actualizando e incluir audios, videos u otros elementos que favorezcan la narrativa.

Se establece el fotolibro como la herramienta idónea para servir de nexo entre el medio rural y la voluntad de contribuir a la conservación de su memoria histórica e identidad, al mismo tiempo que de mantener, en la medida de lo posible, una continuidad visual entre todos los elementos que lo configuran.

Por lo que conlleva la búsqueda y tría de material fotográfico de archivo, cabe recordar algunas de las ideas o planteamientos que se han tratado anteriormente en el marco teórico.

El semiólogo Roland Barthes defendía el valor de los fotógrafos no profesionales y su labor completamente documentalista (ver apartado 2.4.). Prácticamente la totalidad de imágenes utilizadas para este proyecto pertenecen a fotógrafos amateur que registraban aquellos momentos que consideraban importantes en su vida, recordando en algunos momentos al ciclo vital trabajado por Cruz Losada, y los mostraban tal y como ellos los vivían, sin pretensiones ni distorsiones.

Mediante el análisis de referentes, tanto temáticos como formales, desde fotografías hasta documentales, mayoritariamente con un componente social y cultural, se extraen una serie de características que darán forma a la pieza final. De esta manera, se configuran un conjunto de aspectos a tener en cuenta durante la producción del fotolibro, gracias a los cuales se consigue la manera óptima de mostrar el mensaje deseado y la estética de la misma.

A través de una entrevista realizada en 2017 por la agencia Magnum Photos a Jim Goldberg, uno de los referentes tratados (ver apartado 3.), sobre la metodología de trabajo y desarrollo de su proyecto *The Last Son* (2006), podemos extraer un *modus operandi* del proyecto en cuanto al uso de materiales complementarios a la fotografía. El autor explicaba que, partiendo de las fotografías, podía tomar una hoja de contactos, hacer anotaciones a lápiz, cortarla, escanearla y volverla a imprimir. Más tarde esa misma hoja de contactos podía

combinarla con otra hoja de contactos con otra más o menos complementaria y realizar unas segundas anotaciones para volver a realizar el proceso. Goldberg asegura que se trata de un desarrollo aditivo y repetitivo hasta que obtiene el resultado deseado.

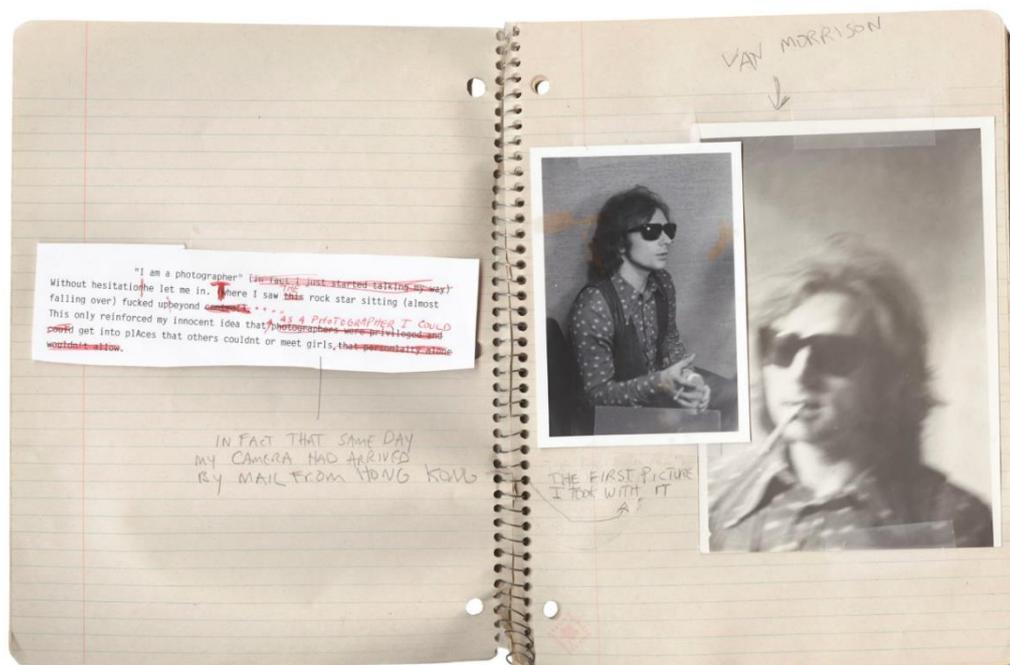


Figura 16. The Last Son. Fuente: Magnum Photos, 2017

La metodología de este proyecto en cuanto al uso de materiales complementarios a la fotografía, e incluso sobre el trato de la propia de la fotografía, sigue un pensamiento similar.

Es por eso que, siguiendo con el trabajo de Goldberg y con el objetivo de añadir una dimensión más narrativa a las imágenes y aportar la contextualización, se añaden testimonios de personas implicadas en las imágenes recogidas. De esta manera, se permite cualquier tipo de alteración sobre la imagen como anotaciones, superposiciones, recortes, etc, así como la incorporación de otros elementos como sellos, cartas, recortes de prensa u otros siempre que sea en pro de la narrativa. Un ejemplo sería la superposición de fotografías sobre temática religiosa junto con un escaneado de unas notas episcopales y un recorte de prensa sobre la celebración de una misa.

La organización del trabajo se divide en tres líneas paralelas, una por cada componente de la pieza final: imágenes de archivo, testimonios escritos y otros elementos de archivo, en los que se incluirían recursos como sellos, cartas, documentación u otros.

Para poder realizar una búsqueda ordenada de todo este material y por lo tanto más efectiva, en primer lugar es necesario acotar un poco la misma, a la par que tratar de dar algunas indicaciones a terceras personas que contribuyen en dicha labor. Por tal motivo en la fase de preproducción se establece un esbozo de los temas a tratar, anotando a estos un conjunto de posibles vinculaciones.

Cabe recordar que la voluntad de este proyecto es, como respuesta a la despoblación, dar visibilidad a las vivencias de una sociedad concreta, mostrar la identidad cultural de un pueblo para evitar así que su memoria caiga en el olvido y tratar de contribuir a que se siga escribiendo. Es por eso que, con la finalidad de poder plantear las diferentes líneas temáticas que forman el proyecto, se debe analizar primero cuáles son los elementos que configuran una sociedad.

En su estudio sobre dicha cuestión, la experta en pensamiento político, económico y social Paz Quezada, realiza la siguiente afirmación:

“Las distintas relaciones entre los hombres –de empresa y trabajo, de escuela y universidad, de diversión, deporte, arte y cultura– son elementos constitutivos de la sociedad, y el hombre está llamado a vivir de acuerdo a la naturaleza que es propia a cada una de estas relaciones. La convivencia humana constituye un entramado de relaciones que configuran su identidad. La convivencia es ocasión de encuentro y de colaboración, de apreciar a los demás como personas dotadas de dignidad”. (Paz Quezada, 2017)

En base a este análisis, se unen algunos de los puntos para poder así sintetizar y adaptar la búsqueda, tratando de ir de temáticas más amplias a recuerdos más concretos. Se evita también con este sistema pasar por alto alguno de los elementos. De esta manera, se configuran los pilares principales de la búsqueda de material para el fotolibro, siendo estos trabajo, educación, ocio y cultura.

Una vez marcadas estas cuatro temáticas, se van desgranando y se anota todos los posibles temas que guarden relación y que sucedan en el marco geográfico establecido, siempre tratando de ir del global a casos concretos.

ELEMENTOS CONSTITUYEN SOCIEDAD	DESGLOSE	ACTIVIDAD EN LA ZONA	SUJETO CONCRETO	IMÁGENES ARCHIVO	TESTIMONIOS, OTROS ELEMENTOS
TRABAJO	OFICIOS	TRABAJO EN EL CAMPO	AGRICULTOR, GANADERO	Campo, maquinaria, agricultores	A.L. (antes) M.L. (cambio) Facturas, doc.
	COMERCIOS	PEQUEÑAS TIENDAS	COLMADOS, BARES, PELUQUERIA	Bares, Spar, Disbo, Paco	V. G (bar antes / disbo ahora)
	↑ SERVICIOS ↓	SANIDAD, TRANSPORTE	MÉDICO RURAL, FARMACIA	Casa médico, Paco	C.L. (antes) + c. univ.
EDUCACIÓN	ESCUELAS	ESCUELA UNITARIA	DOCENTE Y ALUMNOS	Retratos alumnos, grupo, jubilación	P.L. (antes) + alumnos + cierre escuela
OCIO	FESTIVIDADES / DEPORTES	FIESTAS MAYORES, FUTBOL, CAZA	CARROZAS, EQUIPO DE FUTBOL, CAZADORES	equipo, juegos, carrozas, mairalesas, romerías, caza	C.L. mairalesa, A.F. carrozas, R.F. caza
CULTURA	CULTURA / TRADICION / RELIGIÓN / ASOCIACIONES	ACT. CULTURALES / PROCESIONES	MÚSICA. POPULAR, AACC, ROMERIAS, ROMANCES	cine it., Puymelero, casa, teatro, jotas	A.L., C.L costumbres, A.F. teatro,

Gracias a la realización de esta tabla, se ordenan las diferentes temáticas y, en consecuencia, las posibles fuentes de material. Por último se plantean diferentes testimonios, tanto los sujetos como las posibles preguntas o temas. Una vez se tiene anotado todo el material, se selecciona y ordena el finalmente necesario, dejando siempre un margen para tanto el

material que no sea posible conseguir como el que podamos encontrar una vez iniciada la siguiente etapa.

Debido a la situación de emergencia sanitaria con motivo del coronavirus y el consecuente confinamiento, queda completamente descartada la posibilidad de ir a la zona rural en cuestión para obtener tanto el material de archivo como los testimonios. De esta manera, todo el material se debe conseguir mediante la participación de las personas que se encuentran en la zona de estudio, haciendo uso de las nuevas tecnologías junto con servicios de transporte.

Para ello se intenta detallar de la manera más clara posible a estos nuevos colaboradores, explicando el proyecto en global y mostrando imágenes de una estética similar a la deseada. Se indica dónde pueden encontrar el material para que, una vez lo tengan, envíen una fotografía y lo guarden en una caja. Con los testimonios se trabaja de una forma similar. Se plantean diferentes temáticas siempre guardando relación con la tabla previamente mencionada. Se da alguna pequeña indicación sobre temas a tratar o sobre la longitud de estos testimonios escritos, pero tratando siempre de dar la máxima libertad dentro de los parámetros necesarios para el proyecto.

Por ejemplo, se pide a dos personas que en una longitud de tres o cuatro líneas, hablen de las asociaciones culturales dentro del pueblo, pero una centrándose en las funciones de teatro que se hacían y la otra en la asociación de mujeres. Siempre se acompaña de un conjunto de imágenes sobre dicha temática para tratar de poner en contexto a la persona en cuestión. Tanto los testimonios como las fotografías y los documentos, son agrupados y enviados por correo postal para poder trabajar adecuadamente con ellos.

Se trata de conseguir todo el material de archivo anteriormente planteado pero siempre teniendo en cuenta que este proceso está completamente condicionado por la situación del coronavirus, por lo que se trata de tener un control sobre el planteamiento inicial para poder redirigir en caso de no tener acceso a cierto material, conseguir nuevo material que no había sido considerado previamente o algún otro tipo de contratiempo.

Una vez digitalizado todo el material que se utiliza para el fotolibro se hace uso conjuntamente de los softwares de edición de imagen y diseño gráfico de la Adobe Suite Lightroom y Photoshop, tanto para poder hacer el retoque necesario a los escritos o documentos escaneados, como para hacer los montajes visuales necesarios.

Por medio de estos programas se permite ese proceso previamente comentado de superposiciones, recortes y anotaciones al mismo tiempo que la edición que requieran las imágenes o escaneados y, al ser todo de manera digital, resulta más rápido y eficiente.

Una vez tratado correctamente todo el material, la maquetación del propio fotolibro se lleva a cabo con Adobe InDesign, software que permite realizar este proceso tanto a nivel estético como de contenido.

En este proceso, se ordena el material según los bloques narrativos marcados por los elementos que constituyen una sociedad según Paz Quezada.

El resultado final del fotolibro, pese a partir de una idea estructurada y una estética clara, se conforma, tal y como indicaba Jim Goldberg en su proceso creativo, mediante la consecución de varias ediciones y versiones. Este proceso resulta viable gracias a la posibilidad de trabajar con todo el contenido escaneado e informatizado en los programas mencionados.

6. Análisis y resultados

Una vez establecida la metodología y recopilado todo el material, los colaboradores lo agrupan para ser enviado por correo postal y poder escanear y trabajar convenientemente el mismo.

Previo a que se hiciera el envío, se pidió a los colaboradores que aportaron material que hicieran fotografías de baja calidad, con el teléfono móvil, de todo para así poder ir configurando poco a poco un primer esbozo del material, realizar indicaciones e irlo guardando en función de su procedencia y temática para poder así tener una visión global y facilitar el posterior montaje.

Tras recibir el material mediante mensajería, se procede a la tría y escaneado del mismo. En los documentos que es posible, principalmente cartillas, papeles, carnets y similares, se busca dar profundidad al escaneado uniendo diferentes elementos o dejando que estos no queden perfectamente planos.



Figura 17. Material de archivo escaneado. Fuente: Elaboración propia, 2020

Los escaneados de testimonios, al contener texto, han sido contrastados y limpiados con Lightroom para poder obtener un trazo más notable y claro y así poder separar el texto del papel vía Photoshop e integrar los testimonios al fotolibro.

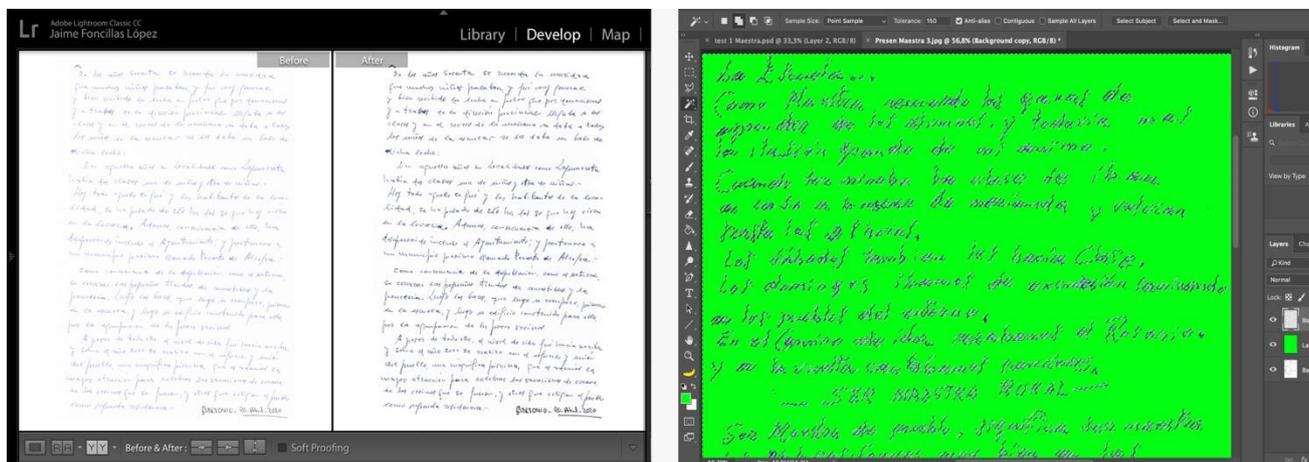


Figura 18. Tratamiento del texto. Fuente: Elaboración propia, 2020

Por lo que refiere a las imágenes, se realizan diferentes procesos, todos ellos con Lightroom. En primer lugar, se retiran las manchas propias del escáner y, en ocasiones puntuales, las propias de los documentos. Pese a interesar siempre mostrar el deterioro de los años sobre los documentos puesto que no deja de ser una fuente de información más, algunos de ellos contienen algunas manchas no propias del paso de los años, si no de un uso más descuidado.

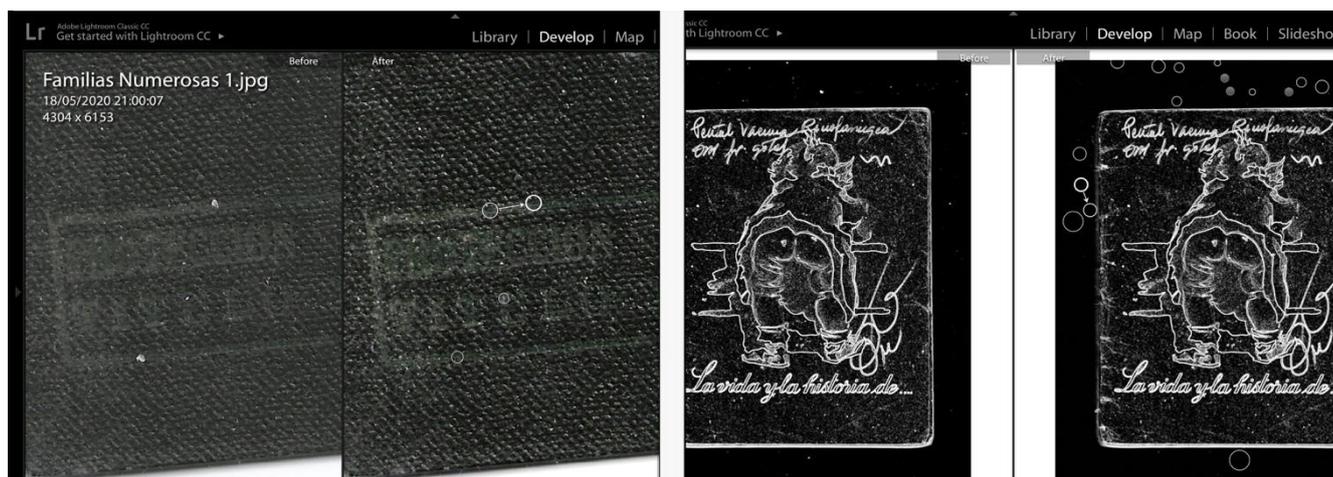


Figura 19. Tratamiento de documentos (manchas). Fuente: Elaboración propia, 2020

Lo mismo sucede con los documentos que contienen información escrita con tinta. Si bien interesa que se vea que dicha tinta es de hace unas décadas y por lo tanto se ha ido desgastando, en algunas ocasiones se trata de contrastar y recuperar de una manera siempre comedida la información que contiene. Al mismo tiempo, se recuperan aspectos no reflejados en el escáner como la tinta que traspasa hojas y deja entrever más información o el propio color o rugosidad de las hojas que en algún momento se ha podido perder en el escaneado.



Figura 20. Tratamiento de documentos (tintas). Fuente: Elaboración propia, 2020

Al mismo tiempo, se trata de eliminar el marco o sombra exterior propio del escaneado para tener así fondos uniformes y que se puedan implementar de la manera más natural posible al fotolibro, evitando límites notables alrededor de cada imagen.

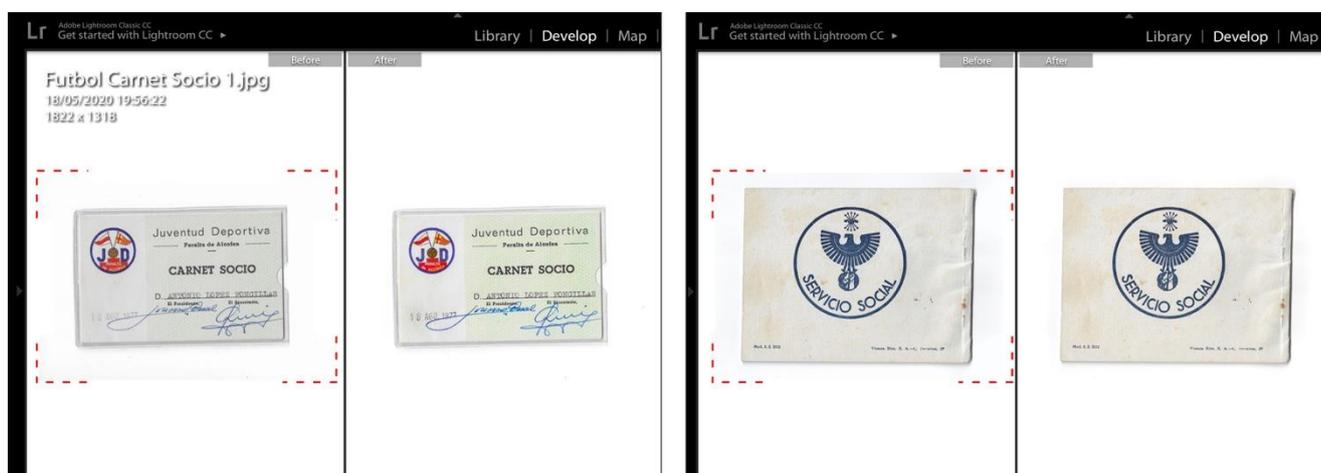


Figura 21. Tratamiento de documentos (marcos). Fuente: Elaboración propia, 2020

Una vez se ha digitalizado, editado y organizado todo el material de archivo, se procede a la confección de las páginas del fotolibro en si. Para ello, se presta especial atención a todas aquellas ideas o usos de los materiales que se han extraído de los referentes.

Un claro ejemplo sería, tras el análisis de las obras de Goldberg, concretamente de *Raised by Wolves* (1985-95), el uso de mapas con fotografías y anotaciones para introducir la zona en la que se centrará el proyecto.

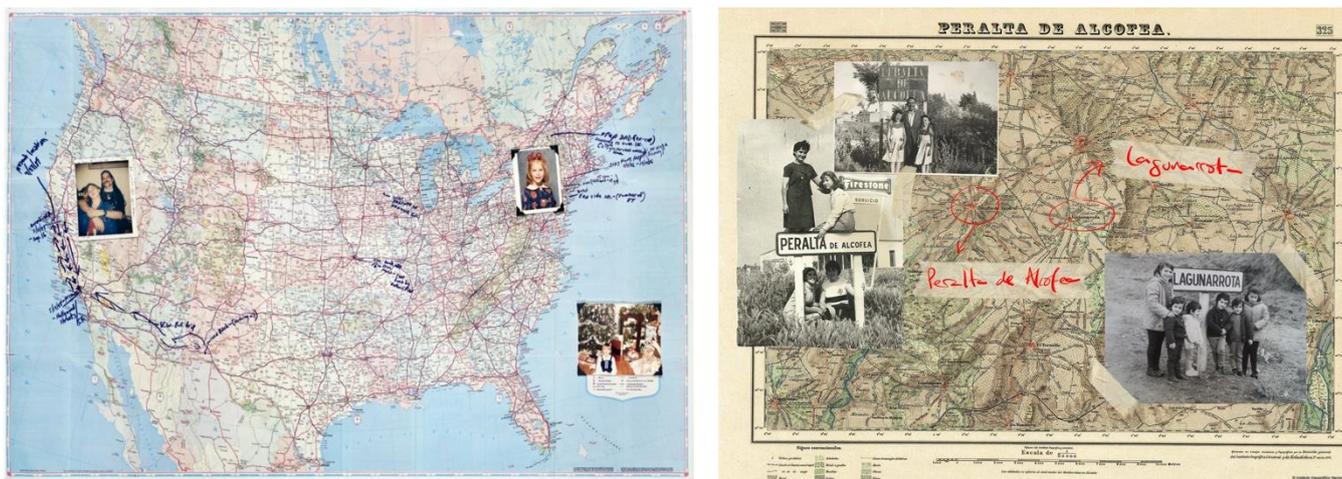


Figura 22. Uso de referentes (mapa). Fuente: Elaboración propia, 2020

Otro componente del fotolibro marcado por los referentes es el fondo o base de este. Se utiliza papel de libreta antiguo, simulando así un bloc de notas sobre el que se van apuntando las memorias. Partiendo de una imagen base, se realizan varias modificaciones oscureciendo y aclarando el papel en diversas zonas para aparentar el desgaste aleatorio a causa del tiempo.



Figura 23. Papel del fotolibro (base). Fuente: Elaboración propia, 2020

Siguiendo con esta estética de bloc de notas, se van colocando las imágenes o testimonios, simulando que este proceso se realiza mediante cinta adhesiva. Para tratar de hacerlo de la manera más realista posible, se divide dicho trozo de cinta adhesiva en capas, reduciendo la opacidad de zonas concretas permitiendo así ver mejor la capa inferior. De este modo y

oscureciendo de manera comedida las otras zonas, se consigue aumentar mínimamente la sensación de profundidad.

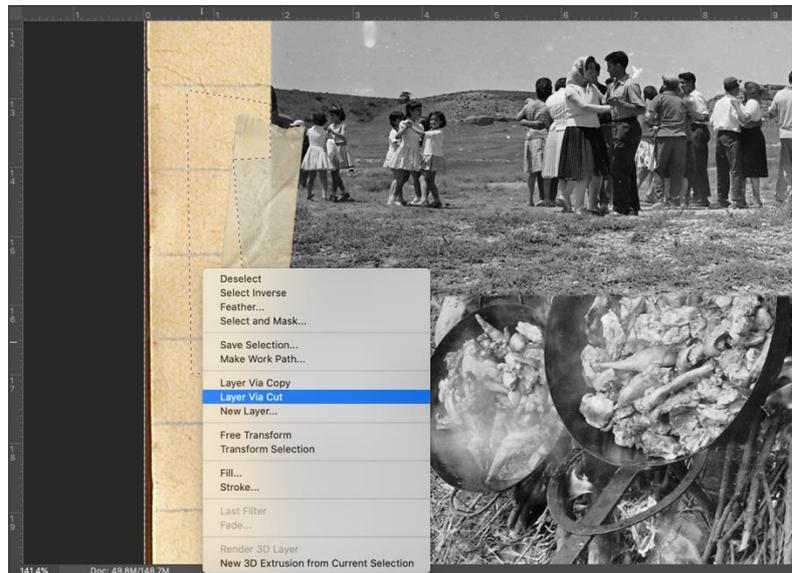


Figura 24. Tratamiento de la cinta adhesiva. Fuente: Elaboración propia, 2020

En aquellas paginas que separan bloques temáticos, se puede observar el título de dicho bloque repitiéndose varias veces, hecho que recuerda a los cuadernos de caligrafía de la época trabajada.

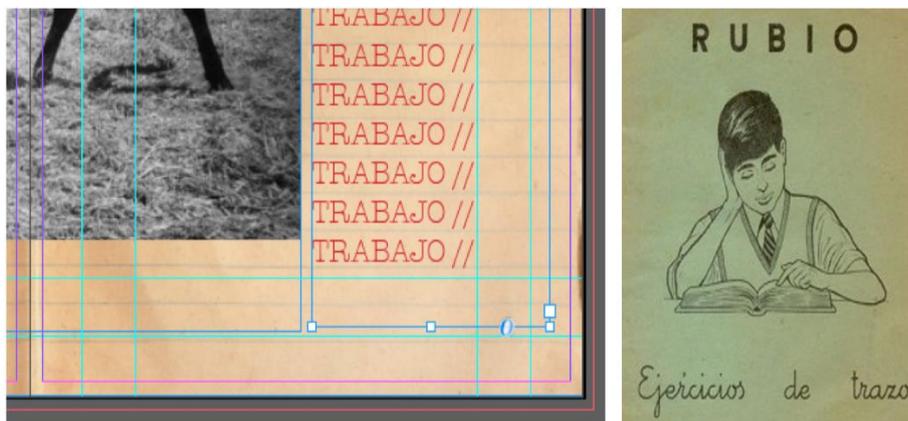


Figura 25. Títulos interior fotolibro. Fuente: Elaboración propia, 2020

Para la realización de la portada, se utiliza una imagen del paisaje de la zona y se extrae la paleta de colores. De esta, se obtienen un amarillo (#FED46F) y un verde (#375407) que conformaran los tonos principales de la portada, junto con una imagen de archivo.

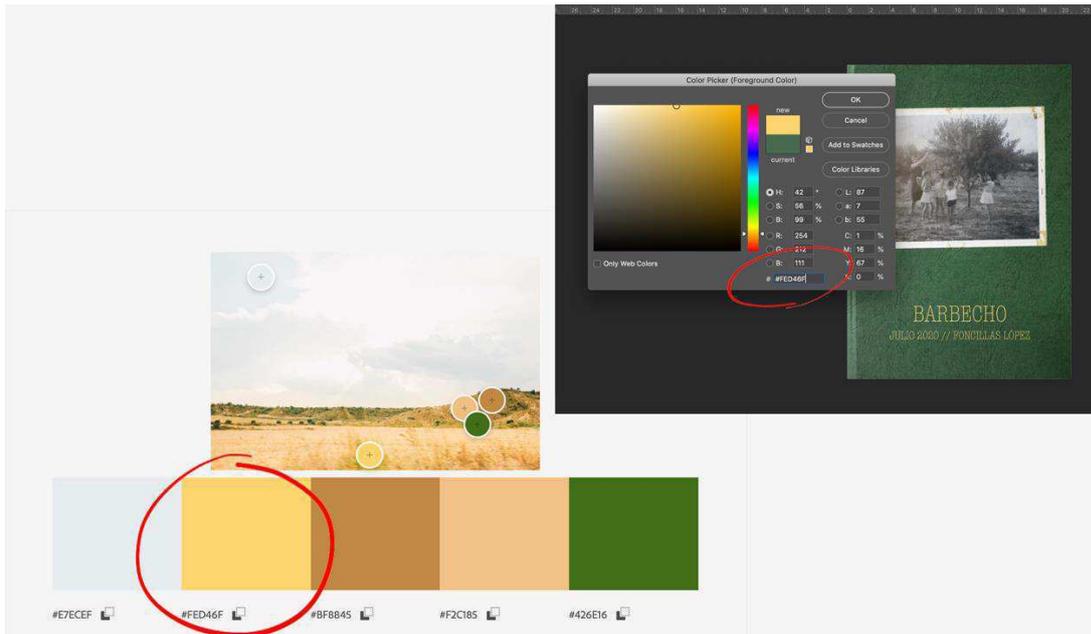


Figura 26. Elaboración de la portada. Fuente: Elaboración propia, 2020

7. Conclusiones

Este proyecto partía de una idea original muy clara, recoger y compartir la identidad y memoria histórica de la Comarca del Somontano para evitar así que esta caiga en el olvido. En ese sentido se puede afirmar que dicho objetivo ha sido alcanzado gracias a la creación de un fotolibro, formato en el que se ha ordenado el material recolectado de la segunda mitad del s. XX de la zona en cuestión. Para ello, se ha seguido un orden basado en los pilares principales que constituyen una sociedad según Paz Quezada, siendo estos trabajo, educación, ocio y cultura.

Mediante el estudio de la viabilidad de las imágenes como documentos históricos y etnológicos y de referentes como Cristóbal Olivares y Jim Goldberg, se han complementado las imágenes con testimonios escrito y con otros documentos gráficos como recortes de prensa, cartillas o carnets.

A lo largo de la realización del proyecto, gracias tanto al trabajo en el marco teórico como en la búsqueda y análisis de referentes, se han ido cumpliendo el resto de objetivos, tales como investigar sobre la despoblación en España durante la segunda mitad del s. XX o estructurar las vivencias de una comunidad y contribuir a la preservación de la memoria histórica por medio de los testimonios escritos.

Pese a no haber podido ir a trabajar *in situ*, el haber contactado con diferentes personas que comparten un vínculo emocional con las poblaciones trabajadas, no deja de ser un reflejo del entramado social y apego que existe en estas.

Aún así, si hubiera sido posible ir a la zona en cuestión a realizar el trabajo, se habría cambiado la metodología, pudiendo entonces tener un completo control sobre la búsqueda de material y la toma de testimonios (ver apartado 4). De esta manera, se hubiera podido conseguir mayor cantidad y variedad de material de archivo y de testimonios, puesto que, por la situación sanitaria y por la media de edad y el poco uso de las tecnologías en el medio, el número de personas con las que se ha podido contactar resulta limitado.

Al mismo tiempo, este sistema de trabajo a distancia ha marcado también la necesidad de una buena preproducción, impidiendo a su vez volver a pedir una nueva búsqueda de material y el correspondiente envío de este en caso de considerarlo conveniente.

En caso de haber realizado una defensa del proyecto de manera presencial, se hubiera realizado la impresión del libro para poder contar así una muestra en físico y poder ver, de una manera más próxima, la realidad el resultado. En la siguiente imagen, se puede observar una simulación de este proceso.



Figura 27. Simulación del fotolibro impreso. Fuente: Elaboración propia, 2020

Por último, y dejando este apartado como posibles ampliaciones, una de las elecciones del fotolibro como formato es la posibilidad de difundir el mismo de manera digital. De esta manera, y haciendo las modificaciones necesarias, se permite la creación de un fotolibro interactivo en el que añadir testimonios grabados, ya sea en forma de vídeo o audio, dando cabida también así al testimonio de personas que, por su edad o formación, no tienen una escritura fluida. Al mismo tiempo, se pueden añadir fotografías y documentos actuales, haciendo así una comparativa de la situación a lo largo de los años y manteniendo vivo el fotolibro y, con él, la memoria de los pueblos a lo largo de los años.

8. Referencias

- Barthes, R., (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BOE, (Junio 2019) Convenio colectivo estatal de artes gráficas. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/2019/06/27/pdfs/BOE-A-2019-9626.pdf>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*.
- Carballeda Suárez, L. (2011). *Virxilio Viéitez Bértolo (1930-2008)*.
- Castel, F. P. A. (2003) *El paisaje de la comarca del Somontano de Barbastro*.
- Collantes, F., & Pinilla, V. (2019). *¿Lugares que no importan? La despoblación de la España rural desde 1900 hasta el presente(Vol. 15)*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- De Vries, J. (1984). *European Urbanization, 1500-1800*. Methuen.
- Devoto, E. (2013). *La imagen como documento histórico-didáctico: algunas reflexiones a partir de la fotografía*. *Revista de Educación*.
- de España, G. (1985). *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. *Boletín Oficial del Estado*, 29, 20342-20352.
- FEMP (Abril 2017). *Documento de acción. Comisión de despoblación*. Recuperado http://www.femp.es/sites/default/files/multimedia/documento_de_accion_comision_de_despoblacion_9-05-17.pdf
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*, México, Barcelona, Editorial RM.
- Harris, M. (1990). *Antropología cultural*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- Herrera, C. (2017). *La Fotograficidad. Sobre la estética de la fotografía de François Soulages*
- Hoffman, K. (1999). *Elsa Dorfman: Portraits of our time*. *Woman's Art Journal*.
- Juste, M. N. (2007). *Cultura, patrimonio y desarrollo local en la comarca de Somontano*. *Trobades Culturals Pirinenques*.
- Kay, C. (2009). *Development strategies and rural development: exploring synergies, eradicating poverty*. *The Journal of Peasant Studies*.
- López, E. L. L. (2005). *La fotografía como documento históricoartístico y etnográfico: una epistemología*. *Antropología experimental*.

- Marco, V. (Julio 2018). Medidas contra la España despoblada. Recuperado de <http://agendapublica.elpais.com/medidas-contr-la-espana-despoblada/>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona.
- Navarro, M. L. H., Puig, A. C., Logroño, M. P. A., & Campos, Á. P. (2013). Innovación y desarrollo endógeno en áreas rurales: el caso del Somontano de Barbastro (Huesca, España). *Documents d'anàlisi geogràfica*.
- Parr, M., & Badger, G. (2004). *The Photobook: A History*. Phaidon.
- Pollard, S. (1981). *Peaceful conquest: the industrialization of Europe, 1760-1970*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Pinilla, V., & Sáez, L. A. (2017). La despoblación rural en España: génesis de un problema y políticas innovadoras. *Informes CEDDAR*, 2.
- Quezada, L. P. (2017). La sociedad y sus elementos. Una aproximación al pensamiento de Rafael Alvira sobre los elementos que configuran una sociedad. *Revista Auctoritas Prudentium*.
- Boisier, R. (Junio 2020). A-mor, el fotolibro que lamentamos. Recuperado de <https://www.revistacactus.com/a-mor-el-fotolibro-que-lamentamos/>
- Sánchez, G. (2002). *Vidas minadas*. Intermón Oxfam Editorial.
- Sendón, M., & Canal, X. L. S. (2000). *Virxilio Vieitez*. Centro de Estudios Fotográficos.
- Soriano, F. (2005). *Glosario de términos geográficos*. Universidad Jaime I.
- Simpson, J. (1995). *Spanish agriculture: the long Siesta, 1765-1965*. Cambridge University Press.
- Topolsky, J. (1982). *Metodología de la Historia*. Barcelona, Cátedra.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*(Vol. 2). J. Murray.
- González, V. I. (2000). *Conservaciones de Bienes Culturales*, Cátedra. Madrid, España.
- Zanker, P. (1988). *The power of images in the age of Augustus*. University of Michigan Press.

9. Estudio de viabilidad

PLAN DE TRABAJO

Por lo que a fechas se refiere, se ha realizado un Diagrama de Gantt para gestionar los tiempos de una manera sencilla y eficaz.

Tras un análisis de distintas obras de diversos estudiosos sobre la vida en los pueblos, la despoblación de estos y su situación en la actualidad, sobre el reportaje y sobre diferentes corrientes y referentes de la fotografía, siempre con un punto en común, el mundo rural, se procederá a las fases de producción de la pieza final.

Extrayendo unas conclusiones de este bloque teórico, junto con el análisis de referentes, se obtiene una lista de características que servirán como hoja de ruta para poder llevar a cabo la realización de la parte práctica. Esta hoja de ruta contempla aspectos desde la composición de las fotografías o la técnica para llevarlas a cabo o el proceso de revelado y sus paletas de color, además del que se quiere narrar mediante las mismas.

Fases	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
Propuesta tema								
Búsqueda información								
Anteproyecto								
Estudio de la evolución								
Conclusiones del estudio								
Preproducción								
Producción								
Postproducción								
Conclusiones								

Figura 28. Diagrama de Gantt. Fuente: Elaboración propia, 2020

Cabe destacar que, debido a la ya mencionada situación de alerta sanitaria, esta planificación inicial se ha visto alterada, de la misma forma que lo han hecho los *deadlines*.

Sin embargo, ha sido un cambio escalonado, puesto que, tras dedicar más tiempo del programado a la preproducción, muy necesaria por la situación de desconocimiento sobre lo que iba a suceder a nivel sanitario y consecuentemente de movilidad, el resto de fases se han realizado con normalidad pero prorrogándolas un mes, acabando así a finales de Junio.

VIABILIDAD TECNICA

Los recursos técnicos e infraestructuras necesarias para este proyecto no suponen una problemática para la realización del mismo, puesto que se basa en la recopilación de material ya existente y que los colaboradores ceden de manera altruista en pro del objetivo final.

Para tratar y maquetar dicho material, únicamente es necesario un ordenador, ya en propiedad, con el software adecuado y una impresora multifunción a modo de escáner.

Es por ello que, a nivel de disponibilidad técnica, este proyecto es plenamente viable.

VIABILIDAD ECONÓMICA

En cuanto a la viabilidad económica, la realización del fotolibro no asciende a una gran suma debido a que, tal y como se ha mencionado anteriormente, la creación de contenido se basa en material ya existente. Pese a que sea necesario el envío de dicho material vía Correos, el coste de este es ínfimo y, gracias a la preproducción, se ha tenido que realizar únicamente un envío.

Teniendo en cuenta que ordenador y el escáner se consideran activos amortizables y que por lo tanto el coste a tener en cuenta para este proyecto desciende considerablemente, únicamente cabe destacar el precio de los programas y de la maquetación.

Por lo que se refiere a la tarea de la maquetación del fotolibro, y con la finalidad de poner un precio justo a la misma, se acude al Convenio colectivo Estatal de Artes Graficas, 2019-2020 (BOE 27/06/19). Este comprende, en su ámbito de aplicación las actividades de diseño gráfico, encuadrando en el denominado Grupo preimpresión técnica, la “composición de

textos, captación y tratamiento de imágenes, filmación o multimedia, diseño gráfico, tratamiento de sonido y vídeo, así como otras análogas.”

Dentro de este grupo, se establecen diferentes niveles salariales, de los cuales tomamos como referencia el que más se ajusta tanto por trabajo como por responsabilidad a la tarea desempeñada, en este caso, el nivel 12.

A la suma de estos conceptos, tal y como se puede observar en la tabla, se le aplica un 5% de imprevistos, pudiendo cubrir así pequeños cambios sobre el planteamiento inicial.

CONCEPTO	Precio semana	Precio mes	Precio activos amortización (25%)	TOTALES
Correos Paquete Grande: 330x450 mm.	-	-	-	8,20€
Apple Macbook	-	-	276,25€	276,25€
Maquetación	-	1.519,98€	-	3.039,96€
HP Envy 5020 (impresora multifunción)	-	-	19.75€	19.75€
Adobe Fotografía (Lightroom + Photoshop)	-	12,09€	-	24,18€
Adobe InDesign	-	24,19€	-	48,38€
			SUBTOTAL	3.396,97€
			5% imprevistos	169,85€
			TOTAL	3.566,82€

Teniendo en cuenta que se trata de un proyecto que no busca la rentabilidad económica, si no la divulgación cultural, se considera que los números obtenidos no suponen un problema de viabilidad para llevarlo a cabo.

ASPECTOS LEGALES

Por último, este proyecto está protegido con los creative commons “Attribution-NonCommercial-ShareAlike” (CC-BY-NC-SA), debido al deseo de que sirva como referencia o ayuda para la realización de cualquier tipo de proyecto, siempre que la creación de éste respete el proyecto creado y no genere provecho beneficiándose del trabajo de otros. Es por eso que también se incluye el sello ShareAlike, contribuyendo así al intercambio de

información que a la larga resulta favorable para la ampliación de los conocimientos sobre el ámbito de estudio.

Fundació TecnoCampus
Mataró-Maresme
Avinguda d'Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona)
Tel. 93 169 65 01
www.tecnocampus.cat



Centres universitaris adscrits a la

