UNIVERSITAT DE BARCELONA

Usos de la imagen en la configuración del paisaje cultural urbano. Representación de la memoria y construcción identitaria en la Marina hospitalenca.

Joaquín Jordán del Río

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons***.

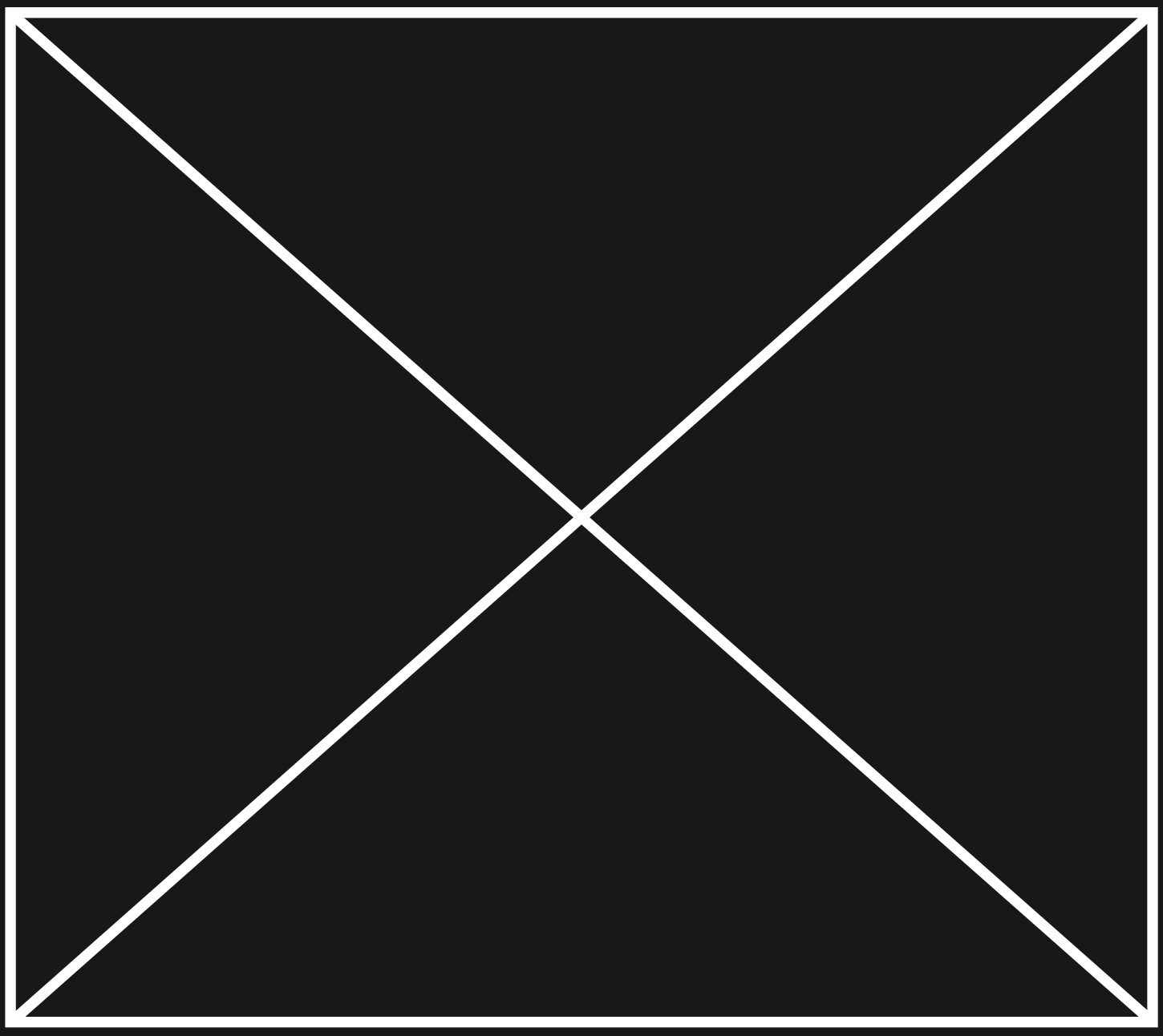
Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative*** **Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License***.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

PROGRAMA DE DOCTORADO:
EAPA-Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:
Investigación en imagen y diseño



Usos de la imagen en la configuración del paisaje cultural urbano. — Representación de la memoria y construcción identitaria en la Marina hospitalense.

Usos de la imatge a la configuració del paisatge cultural urbà.
Representació de la memòria i construcció identitària a la Marina hospitalenca.

TESIS DOCTORAL DE:
Joaquín Jordán del Río

DIRECTORA:
Dra. Laura Baigorri Ballarín

2025

CC BY NC SA


N
M
Z
A
B
87
66
408
133
328
332
55
323
158
54
51-52
195
64
116
131-133
327
191
331
100
101
50
62
63
85
233
229
340
107
161
197
234
154
189
136
185
71
144 al 146
115
134
180
183
184
179
192
182
181
119
109
33
35 al 49
INCLUSIVES
196
83 84
117
138
341
342
343
108
29
230
231
57
RIO
LLOBRE


MEDITERRANEO
MAR
Casa Juan Cubells
Casa Pere de la Tela
Casa Blasco
Casa Pericola
Casa Mallol
Casa Mariano
Casa Sebastián
Casa Antich de la Fusta
Casa Antich Cherrica
Casa Anton Curt
Casa Malet
Casa Jungoneres
Casa Cherrica
Casa Anglero
Casa Pellicer
Casa Gil
Casa Pelegrin
Mas Mirch
Antigua Casa Portalla
Tabique de Port
Cotas de nivel de hasta 122
Estación de Casa Antiguas
Torre de la Tela
El Faro
CARRETERA DEL PASO
CARRETERA VALENCIA
ANTIGUA
3 al 9 INCLUSIVES EXCEPTUANDO EL nº 6
Tabaqueros Españoles
Arsenal Civil

Usos de la imagen en la configuración del paisaje cultural urbano. — Representación de la memoria y construcción identitaria en la Marina hospitalense.

Joaquín Jordán del Río

Usos de la imagen en la configuración del paisaje cultural urbano. Representación de la memoria y construcción identitaria en la Marina hospitalense.

Tesis doctoral de:
JOAQUÍN JORDÁN DEL RÍO

Directora:
DRA. LAURA BAIGORRI BALLARÍN

Programa de doctorado:
ESTUDIOS AVANZADOS EN
PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Línea de investigación:
INVESTIGACIÓN EN IMAGEN Y DISEÑO

Barcelona, 2025

Diseño:
VANDERPLA

Concepto:
KOKONITASTUDIO

Impresión:
IMPREMTA AUBERT

Reconocimiento - No Comercial
Compartir Igual (by-nc-sa)

AGRADECIMIENTOS

Este proceso de escritura no ha sido fácil. Ha necesitado de tiempo, dedicación e implicación. Es el resultado de la combinación de un trabajo estrictamente en solitario y de un trabajo en colaboración. Por ello, quiero agradecer las aportaciones, miradas y perspectivas recibidas.

En primer lugar, muchas gracias a Laura Baigorri por dirigir la tesis y acompañarme en el proceso. Gracias a Dolors Tapias, Francisco Javier Moral y Elisenda Ardèvol por formar parte del tribunal y a Sara Sama por sus revisiones.

Muchas gracias al Centre d'Estudis de l'Hospitalet por el soporte incondicional, encarnado en quien fuera su presidente, Manuel Domínguez; en su director, Enric Ferreras, y muy especialmente en Lidia Santacana. Gracias, también, a su junta directiva por las facilidades dadas.

Muchas gracias a las personas que han participado y que son parte misma de la investigación. Matilde Marcé, Josep Campamà, Antoni Jaquemot, Marc A. García, Maria Teresa Martí, Saima Zaheer, Tahir Rafi, Aziz Sebbani, Ahmed Sabbani y Maria Llena Torrandell.

Gracias a Josep Maria Pujol y Joan Camós del Fòrum L'H, a la Comunidad Islámica de Hospitalet de Llobregat y a Patrícia Giménez de la Oficina estratègica de l'àmbit litoral del Ajuntament de Barcelona.

Gracias a Xavier Marti, Marcel Poblet, Oscar Negredo, Eric Baluenas, Josep M. Solias, Jesús Vila, Sebastià Masramon, Elvira Pujol, Joan Vila Puig, Martha Cecilia Cedeño, Josetxu Zuazu, Dani Raya, J. Daniel Sanz y Eudald Pla. Muchas gracias a mi grup d'homes por su cuidado: Josep Maria, Xavi, Fede, Pol y David.

Gracias inmensas, aquí en letra y en papel, a ti, Esther. Por tu saber, por tu cuidado y sobre todo, por darme el tiempo y el espacio. Sin ti hubiera sido, simplemente, imposible. Muchas gracias, también a ti, por tu tiempo, Emilio, y gracias, Antonia, por tus cuidados.

Gracias a las personas que siempre están y a las personas que, sin saber que están, siempre son. Amor infinito y gratitud inmensa por compartir frustraciones y alegrías.

Y finalmente, muchas gracias a los MÍOS que, sin saber por dónde he transitado, me hacen ser constante y tenaz. Nada más bonito que el orgullo de pertenencia.

A Mª Carmen y Joaquín, mis padres.
Para ti, Emilio.

RESUMEN

La presente investigación se centra en explorar las posibilidades de la imagen audiovisual en las prácticas artísticas inscritas en procesos documentales que articulan territorio e identidad. Cuestiona los cambios conceptuales que se producen al relacionar el arte con lo social y lo político, y al articular imagen y memoria, abordando temas como otros imaginarios y otras subjetividades. Esta tesis doctoral confronta el proceso de creación artística del proyecto audiovisual documental "Paradis Perdut" (2024) con sus marcos conceptuales teóricos y se interesa en los mecanismos de trasvase del proceso de simbiosis entre ambos ámbitos; el ámbito práctico del proyecto audiovisual y el ámbito teórico del estudio.

Para ello, trabaja en torno a la Marina de l'Hospitalet de Llobregat que tiene como característica esencial que es un territorio que ya no existe. Se analiza su desaparición en relación a los procesos de constitución urbana según modelos económicos excluyentes. La investigación construye y restituye la memoria local asociada al territorio y explora y aplica metodologías que vinculan agentes y objeto de estudio, involucrando perspectivas disciplinares que aportan enfoque, perspectiva y mirada. Se hace partiendo, en un primer término, del relato popular oral que permite articular el contarrelato y abre posibilidades a las formas documentales narrativas en el proceso audiovisual, posibilitando, de esta manera, la regeneración del paisaje cultural.

PALABRAS CLAVE:

Narrativas Visuales | Documental | Periferia | Paisaje

Memoria Popular | Identidad | Territorio | Investigación basada en la práctica

RESUM

La present recerca se centra a explorar les possibilitats de la imatge audiovisual en les pràctiques artístiques inscrites en processos documentals que articulen territori i identitat. Qüestiona els canvis conceptuals que es produeixen en relacionar l'art amb el social i el polític, i en articular imatge i memòria, abordant temes com altres imaginaris i altres subjectivitats. Aquesta tesi doctoral confronta el procés de creació artística del projecte audiovisual documental "Paradís Perdut" (2024) amb els seus marcs conceptuals teòrics i s'interessa en els mecanismes de transvasament del procés de simbiosi entre tots dos àmbits; l'àmbit pràctic del projecte audiovisual i l'àmbit teòric de l'estudi.

Per a això, treballa entorn de la Marina de l'Hospitalet de Llobregat que té com a característica essencial que és un territori que ja no existeix. S'analitza la seva desaparició en relació amb els processos de constitució urbana segons models econòmics excloents. La recerca construeix i restitueix la memòria local associada al territori i explora i aplica metodologies que vinculen agents i objecte d'estudi, involucrant perspectives disciplinàries que aporten enfocament, perspectiva i mirada. Es fa partint, en un primer terme, del relat popular oral que permet articular el contrarelat i obre possibilitats a les formes documentals narratives en el procés audiovisual, possibilitant, d'aquesta manera, la regeneració del paisatge cultural.

PARAULES CLAU:

Narratives Visuals | Documental | Perifèria | Paisatge

Memòria Popular | Identitat | Territori | Recerca basada en la pràctica

SUMARIO

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

ACTO I
Identidad

ACTO II
Lugar

ACTO III
Memoria

In medias res

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

LISTADO DE IMÁGENES

ANEXOS

18

20

Capítulo I
El modelo urbanístico de Barcelona y su Zona Franca 34

Capítulo II
Las periferias urbanas como generadores de sentido 74

Capítulo III
Recuperar la ciudad.
Una visión crítica en torno al modelo urbano de Barcelona 148

Capítulo IV
La imagen como herramienta de estudio 176

Capítulo V
“Paradís Perdut” (2024) 272

348

354

364

366

ÍNDICE

PREFACIO 18

INTRODUCCION 20
Objeto de estudio 21
Hipótesis 23
Objetivos 24
Metodología 25
Estructura 30

ACTO I
Identidad

Capítulo I
El modelo urbanístico de Barcelona y su Zona Franca 36
1.1 **Barcelona, una ciudad portuaria** 39
1.2 **Contextualización del Área Metropolitana postindustrial de Barcelona** 42
1.3 **La suburbialización de l'Hospitalet de Llobregat. El origen de la Zona Franca de Barcelona** 47
1.4 **La fábrica de la SEAT en la Zona Franca de Barcelona** 54
1.4.1. Cronología de fechas clave en la SEAT 59
1.5 **Tipologías de espacios y usos del suelo de la Zona Franca** 61
1.5.1. El Ámbito Litoral del Ayuntamiento de Barcelona 66
1.5.2. El papel del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona 71
Recapitulación 73

ACTO II
Lugar

Capítulo II
Las periferias urbanas como generadores de sentido 76
2.1 **Periferia y Terrain Vague** 78
2.2 **El paisaje urbano: espacio, territorio y paisaje. Indicadores en la Zona Franca de Barcelona** 81
2.3 **Lugar y lugares de memoria** 86
2.4 **El lugar de la genealogía con enfoque transdisciplinar** 89
2.4.1. Del paisaje antrópico al antropoceno. Un acercamiento a la geología 94
2.4.2. El trabajo del historiador. La necesidad de la construcción de las historias 98
2.4.3. El trabajo etnográfico. Una metodología desde la antropología 99
2.4.4. El trabajo de la mirada y lo visual. Visualidades 103
2.5 **Arqueologías del presente. Indicadores en La Zona Franca de Barcelona: la playa perdida de l'Hospitalet de Llobregat, la desviación del río Llobregat y La Farola** 106
2.5.1. La playa perdida de l'Hospitalet de Llobregat y la desviación del Llobregat 106
2.5.2. La Torre del Cabo del Río. El Faro del Llobregat. La Farola 107
2.5.3. La Farola. Cronología de una visita frustrada 112
2.5.4. El recuerdo, la memoria y la fotografía 121
2.6 **La representación urbana. Imaginarios fotográficos en Barcelona** 123
2.6.1. Del Plan Cerdà a la Exposición Universal, 1860-1888 125
2.6.2. La ciudad entre dos exposiciones universales, 1888-1929 127
2.6.3. De la República a la Guerra Civil, 1930-1939 129
2.6.4. La dictadura de Franco, 1940-1970 131
2.6.5 Reconstrucción de Barcelona, 1970-1992 132
2.6.6. Urbanalización, 1992-2004 134
2.6.7 Planteando la ciudad del siglo XXI, 2006-2024 136

2.7 - **Imaginarios y representación fotográfica de la periferia contemporánea** 137
2.7.1. Hans Aarsman.Proyecto:“Hollandse Taferelen” (1989) 139
2.7.2. Xavier Ribas. Proyectos: “Sundays” (1994-1997) y “Santuario” (2000- 2002) 140
2.7.3. Sergio Belinchón. Proyecto: “Ciudades efímeras” (2003) 141
2.7.4. Javier Ayarza. Proyecto: “Terra” (2004-2009) y “La estrategia del avestruz” (2007-2012) 141
2.7.5. Carlos Albalá e Ignasi López. Proyecto: “Evidences as to man’s place in nature” (2010) 142
2.7.6. Wim Wenders. Proyecto: “Places, strange and quiet” (2011) 143
2.7.7. Julia Schulz-Dornburg. Proyecto: “Ruina Modernas” (2012) 144
2.7.8. Yan Gross. Proyecto: “The jungle book” (2015) 145
2.7.9. Marc García y su web “lugares abandonados” (2018) 146
Recapitulació 147

ACTO III
Memoria

Capítulo III
Recuperar la ciudad. Una visión crítica en torno al modelo urbano de Barcelona 150
3.1 **Un modelo urbano insostenible** 153
3.2 **La cotidianidad y la apropiación del espacio urbano** 157
3.3 **La memoria colectiva y el derecho a la ciudad** 159
3.4 **El discurso popular en l’Hospitalet de Llobregat. La reconstrucción el paisaje cultural** 161
3.4.1. La ampliación del aeropuerto de Barcelona 166
3.4.1. El Plan Director Urbanístico (PDU) Biopol-Granvia 169
Recapitulación 175

In medias res

Capítulo IV
La imagen como herramienta de estudio 178
4.1 **El asombro como experiencia para generar sentido. Dicotomía de la imagen: representación y estudio** 184
4.1.1. Apuntes sobre el lenguaje cinematográfico 189
4.1.2. Apuntes sobre narrativa transmedia 191
4.1.3. Apuntes sobre Inteligencia Artificial aplicada a imagen 195
4.2 **El medio audiovisual como herramienta de investigación social. Significación cultural y función social de las imágenes** 201
4.3 **La memoria oral. La entrevista** 208
4.4 **El lugar de la imagen. Clasificación y valores de la imagen como documento (auto) etnográfico** 213
4.4.1. Hacia una clasificación del cine de no ficción 214
4.4.2. Hacia un documento (auto) etnográfico 218
4.5 **Tipologías y usos de la imagen** 226
4.5.1. Tipología de usos de la imagen investigando la Marina de l’Hospitalet 228
4.5.1.1. El mapa como documento etnográfico 231
4.5.1.2. El archivo fotográfico documental 233
4.5.1.3. Derivas fotográficas 235
4.5.1.4. El archivo popular 236
4.5.1.5. El registro videográfico del relato oral 237
4.5.1.6. Fotografías objetos de memoria 237
4.5.1.7. La imagen actante 238
4.6 **La imagen a través de las prácticas artísticas y los procesos etnográficos** 238
4.6.1. “La Chanca” (1956-1965) Carlos Pérez Siquier 241
4.6.2. Proyecto “Mercè” (2020) Agencia de Urbanismo 300.000 Km/s 242
4.6.3. “Cuando tu materia deviene Desborde” (2017) Francisco Navarrete Sitja 243
4.6.4. “Spontaneamente” (2020) Colectivo Stalker 243
4.6.5. “Vallès: fabricar pasados, fabricar futuros” (2019) Claudio Zulian 245
4.6.6. “*La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*” (1979). Bruno Latour y Steve Woolgar 247
4.6.7. "*Aprendiendo a trabajar: Cómo los chicos de la clase obrera consiguen trabajos de clase obrera*" (1977). Paul Willis 248
4.6.8. “*En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*” (1995). Philippe Bourgois 249
4.7 **Experiencia, memoria e imagen** 250
4.8 **La relación de la imagen con el texto. El lenguaje en el proceso de investigación** 254
4.9 **Modos de aproximación. La alteridad y la (auto) legitimización** 263

Capítulo V

“Paradís Perdut” (2024) 272

5.1 **Primera parte: Entre el territorio y la gente** 275
5.1.1. Notas preliminares 275
5.1.2 - Origen del proyecto 276
5.1.3 - Diseño de la investigación práctica 288
5.1.4 - Acceso a entidades 291
5.1.5 - Informantes claves 291
5.1.6 - Primeros donantes de memoria 299
5.1.7 - El encuentro con lo documental 302
5.2 **Segunda parte: La forma del audiovisual** 308
5.2.1 - Narrativa: Los actos del relato épico y la estructura Linati de James Joyce 308
5.2.2 - Situar al «yo» en el relato: Identidad, lugar y memoria 314
5.2.3 - Los donantes de memoria 315
5.2.4 - Transcripción de entrevistas y el guión como ejercicio literario 321
5.2.5 - Colaboración 325
5.2.6 - Símbolos, imágenes y lenguaje 328
5.2.7 - El faro en el proceso creativo y socioeducativo 331
5.2.8 - Referentes cinematográficos el relación al paisaje 334
5.2.9 - Procesos de validación 336
5.2.10 - Descripción y análisis fílmico 339
5.2.11 - Aplicación del método y derivas 345
5.2.12 - Reflexión final 346

CONCLUSIONES 348

BIBLIOGRAFÍA 354
Tesis doctorales 362
Filmografía y videografía 362
Fondos documentales consultados 363

LISTADO DE IMÁGENES 364

ANEXOS 366

Anexo 1 · Imágenes 366
Anexo 2 · Documentos 367
Anexo 3 · Mapas 370
Anexo 4 · Textos 371
Anexo 5 · Extras 378

PREFACIO

Además de nuestro propio nombre, son nuestra familia y el lugar donde hemos nacido las primeras marcas de identidad que nos constituyen frente a los demás y a nosotros mismos, como individuos que se relacionan con su entorno. La infancia es el lugar que nos vincula de una manera determinante con aquello de lo que procedemos, nos identifica y hace que nos reconozcamos. Sin embargo, los recuerdos propios de esos momentos son, en la mayoría de los casos, relatos de otros. De la misma manera que evolucionamos como personas, esos relatos también van transformándose y, de alguna manera, ya no se distingue el relato original de las réplicas ficcionadas. Esta es la primera narrativa que como espectadores presenciamos, en la cual nosotros somos los actores principales, pero donde no intervenimos. La infancia y sus memorias son una ensoñación de todo aquello que se ha conformado en base a los relatos de una memoria frágil.

El arte en su papel de observador de la realidad es capaz de atender esos relatos y localizar las partes menos definidas. Se encarga de los silencios para, precisamente, dar espacio a esos vacíos y sus potencialidades. La imagen fotográfica doméstica, que aparece asociada a los relatos del pasado, ratifica lo narrado en una relación entre palabra e imagen que podemos denominar de dependencia, con un uso ilustrativo documentalmente hablando. La condición de documento irrefutable de la imagen responde a un uso determinado del poder y de quién cuenta la historia. Al mismo tiempo, de una manera experiencial, se construye el relato sobre la condición de la imagen fotográfica y de su contenido de veracidad, una situación que es poco sugerente para el rol que la imagen y sus procesos pudieran tener. El arte, entonces, vuelve a la escena para cuestionar ese poder y con ello el uso de la imagen en la construcción de sentido. Su función parte de una sospecha que permite interrogarnos sobre si aquello que muestra en realidad es lo que promete o si, por el contrario, oculta lo que no dice. Es en este contexto, el de reconocimiento común, donde el trabajo con imagen se convierte en algo que une y posibilita la empatía por las realidades ajenas.

Partiendo de que el lugar para la vida es el de un escenario urbano; la ciudad y la relación que tenemos con su constitución es un mecanismo marcado por unos poderes de los cuales, como de nuestra propia infancia, poco sabemos salvo lo narrado por otros. La similitud se fundamenta en que el relato urbano también es una narrativa que responde a un interés determinado que nos condiciona y nos moldea. Las voces de esos otros relatos, son las voces populares que a través de sus memorias configuran el paisaje de un lugar modificado hasta su desaparición. La imagen se presenta como una oportunidad para cuestionar el territorio, nuestra identidad y nuestra memoria, precisamente cuestionando la propia imagen y las formas de entenderla.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se centra en la Marina de l'Hospitalet de Llobregat, un territorio agrícola y pesquero y uno de los lugares más fértiles de Europa a comienzos del siglo XX. Su desaparición se debe a un modelo de desarrollo económico urbano concreto que expropió sus campos de cultivo, por lo que la investigación se cuestiona los lugares urbanos capaces de repensar la configuración urbana desde una perspectiva más sostenible y equitativa para sus habitantes, estableciendo relaciones entre ellos y el territorio.

En la Conferencia de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, que tuvo lugar en 1972 el paisaje aparece citado explícitamente al referirse a “productos del diseño de paisajes”, o como “paisajes que ilustran un estadio significativo de la historia de la humanidad”. Posteriormente, en 1992 se incorporó la categoría de *paisajes culturales*. A partir de lo anterior se define como paisaje cultural el resultado de la acción del desarrollo de actividades humanas en un territorio concreto. El paisaje puede darnos pista de un contexto económico concreto en función de su estructura y de los marcos de relaciones con las personas que lo habitan. En una nueva ciudad global y post-industrial el paisaje se materializa en una serie de fenómenos que podemos reconocer, e n mayor o menor medida, en la Barcelona contemporánea donde los paisajes antrópicos resultantes responden a un uso económico y cultural del territorio.

El diseño metodológico de esta tesis responde a una perspectiva transdisciplinar que cuestiona el papel de la imagen artística audiovisual y sus usos dentro del ámbito documental. Lo hace interpelando la función social de la imagen y trabajando las memorias a través del relato popular con la intención de construir otra versión a la narrativa urbana dominante. El estudio teórico se confronta con el desarrollo de una metodología que no trata la imagen como una formalización sino que atiende a la evolución de la construcción visual formalizándose en el proyecto audiovisual “Paradís Perdut” (2024). De esta manera, aunque la investigación llega a resolver cuestiones planteadas que posibilitan interpretar la imagen como un agente que vincula personas, territorio y memorias, el propio desarrollo abre posibilidades de estudio que permiten expandir los campos de trabajo de la imagen artística al situar la práctica artística audiovisual como un mecanismo de investigación riguroso.

OBJETO DE ESTUDIO

A comienzos del siglo XX, l’Hospitalet de Llobregat albergaba una de las zonas agrícolas más importantes de Europa: la Marina de l’Hospitalet. El clima y los ricos sedimentos del río Llobregat, permitían recoger varias cosechas al año y obtener una destacable calidad en sus cultivos. Sin embargo, aquellas tierras que llegaban hasta el mar fueron expropiadas por una ley dictada en 1920. El motivo de la segregación territorial fue la construcción de un puerto franco en la ciudad de Barcelona que, después, nunca llegó a construirse. Este territorio rural y marino de la desaparecida Marina hospitalense, desde la disposición de su embargo, es el objeto de estudio de esta investigación.

Aquel territorio de la Marina de l’Hospitalet como lugar, dejó de existir y administrativamente pasó a pertenecer a Barcelona. No obstante, la Marina de l’Hospitalet geográfica sí existe. Es un territorio sensible y en constante evolución que necesita recuperar aquellos aspectos que relacionan su identidad con su territorio. Es a través de los indicios de su paisaje donde la imagen puede comenzar a crear hipótesis que permiten repensar modelos urbanos plausibles, partiendo del relato popular menospreciado para configurar un paisaje cultural desaparecido. Se trata, entonces, de dar cabida a una necesaria política de las supervivencias, una contra política organizada sobre la base de aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, sobre aquello que aparece, pese a todo (Didi-Huberman, 2012).

Se investiga, por tanto, un territorio mediante los usos que la imagen tiene -si se la considera con ese potencial- para establecer relaciones con lo identitario y la afección de las personas que habitan un lugar como consecuencia de la gestión urbana. También se pone de manifiesto la representación visual de las ciudades que poco tiene que ver con las subjetividades y las miradas de las personas que las habitan. La investigación cuestiona el papel de la imagen en los procesos artísticos dentro del escenario urbano, lugar donde se sitúa la experiencia de la

cotidianidad. De esta manera, las memorias populares son una fuente de información para poder (re)visitar el relato del progreso que la gestión del territorio promueve e instaura.

> La experiencia de habitar el territorio lo humaniza. Hablar de ciudad es hacerlo de un ente abstracto; sin embargo, hablar de lo urbano remite al punto de unión entre lo humano y el lugar. Un barrio puede ser una unidad de gestión administrativa del territorio o una unidad de identificación donde los individuos construyen su concepto de colectividad. Es el punto intermedio entre la vivienda privada y la ciudad pública y, por ende, el espacio en donde tradicionalmente se ha construido parte de la identidad social de sus habitantes, entre ellos los niños (Christensen y O'Brien, 2003). En este sentido, la infancia es un lugar común idealizado que permite el trabajo con la imagen doméstica y la identidad respecto del lugar habitado y sus recuerdos.

En este estudio, nos hemos interesado especialmente por los modelos de gestión territorial, de periferias urbanas y por las relaciones de poder donde el territorio y su uso es determinante para la configuración de un paisaje. Hemos trabajado el paisaje urbano como síntoma de un modelo económico y articulado las posibilidades de representación y de narratividad de la imagen audiovisual artística vinculando, para ello, agentes y territorio durante todo el proceso de trabajo audiovisual.

> A lo largo de la investigación, hemos desarrollado un proceso de trabajo que combina el campo teórico y reflexivo con la práctica crítica y su voluntad transformadora. Una práctica que apremia a (auto) situarse dentro del proceso de trabajo y sus condicionantes, porque investigar la realidad con fines documentales requiere que el espectador reciba la información (etnográfica) siendo puesto al corriente de las condiciones en que se ha producido la *observación*. Ello incluye la dimensión psicológica y la dimensión somática de la experiencia del observador en primera persona como puente y nexo. Son estas relaciones y los vínculos que se establecen durante la investigación con las personas y con el territorio los que posibilitan la narratividad del relato hacia una dirección determinada. Es por ello que los vínculos, como consecuencia del trabajo en imagen y que su estructuración propicia, devienen en objeto mismo de la investigación. Pero antes, en la ordenación de esta tesis, es importante definir a qué nos referimos al hablar de imagen, por ello se examina cómo la imagen permitió representar la ciudad de Barcelona desde sus orígenes hasta el siglo XXI y se analiza cómo esa representación se desplaza para dar lugar a la posibilidad de documentar socialmente, desde una escasa vocación activista, anticipando las posibilidades de la fotografía como documento. De esta manera, partiendo de la imagen como fotografía y, por lo tanto, como imagen fija, se amplía la definición y se contextualiza la imagen audiovisual que, dependiendo del formato y el medio, será videográfica o cinematográfica, posibilitando en ambos casos, la capacidad técnica de introducir el sonido como característica indisoluble de la imagen audiovisual. Cuando a esta ampliación de definición se añade el apelativo de artística, se introduce y se le otorga el espacio para la reflexión como parte esencial de su razón de ser; interpelando y necesitando del sentido de interpretación basado en la experiencia del espectador.

Situar la imagen como herramienta de estudio posibilita caminos de exploración que no han de ser exclusivamente técnicos, de inscripción o de registro, articulando nuevos escenarios de investigación. Se trata de una herramienta que remite conceptualmente al prototipo, a esas concreciones que pueden ser conceptuales o de forma y que parten de la idea de engranar mecanismos que posibilitan nuevos escenarios. Cuando nos referimos a estudio, nos referimos a una forma de hacer y de pensar que tiene que ver con dar importancia a los procesos. El estudio es lo que permite que la investigación sea legible y esté asociada a un posicionamiento crítico que genera modelos para la futura experiencia, para la valoración, para el conocimiento y para la acción de la sociedad, evidentemente provistos de conciencia histórica (Flusser 2015).

HIPÓTESIS

Los medios audiovisuales pueden emplearse, básicamente, con una doble función: como recurso para la manifestación de los resultados de análisis realizados mediante métodos propios y/o como fuente para el estudio cultural que toda representación artística y expresiva conlleva. Desde nuestro punto de vista, es precisamente esta dicotomía funcional la que produce los problemas de definición entre géneros audiovisuales tan cercanos como el documental, el cine de ficción con vocación realista y el cine etnográfico o cine de lo real.

Más allá de la función representativa, con sus grados de objetividad y de subjetividad, y de su función plástica, se propone que las imágenes contienen, en sí mismas, un relato propio que necesita ser activado para buscar ese lugar común que las conforma. Se apuesta porque esa particularidad del relato asociado deviene vínculo identitario entre las personas a través de la memoria y la experiencia compartida; con el territorio habitado (urbano) como telón de fondo.

Por lo tanto, si el proceso de trabajo con imagen activa y genera narrativas visuales, ¿puede el estudio de la relación entre esas imágenes y el territorio, generar herramientas que ayuden a evaluar los modelos urbanos?, ¿qué posibilidades puede tener la imagen, su uso y formas metodológicas en la (re)configuración del paisaje cultural? , ¿es el vínculo que puede generar la imagen como contenedor de un relato una herramienta que ayude transdisciplinarmente al posicionamiento crítico?

En esta investigación se accionan microhistorias populares capaces de cuestionar la idea de la construcción de lo urbano bajo la concepción de términos tales como desarrollo y progreso. En los límites del territorio urbanizado, dónde las formas de la ciudad están en tránsito, podemos cuestionar dogmas urbanos que a modo de dispositivo subjetivizan socialmente. Es necesario, por tanto, situar conceptos como lugar, territorio y paisaje para explicar perspectivas de trabajo en el proceso con imagen. Entendemos que la imagen, más allá de la generación de imaginarios de representación, puede ser útil con sus mecanismos de registro y con los espacios de reflexión que posibilita. Si la imagen es capaz de generar vínculos a través de sus relatos asociados será en función del vínculo generado, cuando el proceso con imagen tenga una validez u otra.

Así como las personas disponen de un territorio común que genera una identidad determinada, la imagen y sus lecturas son un lugar colectivo en procesos de reconstrucción de memoria a través de los relatos orales populares. Lo doméstico y la experiencia se deberían articular en el proceso del trabajo con la imagen en busca de ese lugar común que sirva para cuestionarnos la vida y su escenario urbano: un trabajo de memoria colectiva[1] como proceso social de reconstrucción identitaria. En este sentido, ¿puede ser la imagen una herramienta de transformación social capaz de restituir identidad?[2]

La presente investigación asume estas cuestiones con el deseo de no encontrar una respuesta en términos binarios, sino con la esperanza de poder generar cuestiones nuevas que aporten posibilidades en el trabajo y en el proceso con imagen.

[1] El concepto de "Memoria Colectiva" es original del sociólogo francés Maurice Halbwchs (Reims, Francia, 1877).
El texto de *La Memoria Colectiva* aparece publicado en 1950 como obra póstuma. Su redacción data de 1941-1944, y es en realidad una compilación de notas y ensayos que escribiera hasta antes de su deportación y muerte en el campo de concentración nazi de Buchenwald (Alemania) en 1945.

[2] Somos conscientes de que desde la antropología, a fin de evitar sesgos esencialistas, se habla más bien de producción identitaria que de reconstrucción. El término reconstruir puede llevar a pensar en la existencia de algo, así como una identidad primigenia o esencial que es perdida, y es esta perspectiva situada sobre la identidad, la que hace que se nombre como proceso de identificación. Desde nuestra perspectiva, que no es la de un contexto antropológico y lejos de romantizar con una identidad originaria, usamos el término restituir porque qué implica restablecer algo despojado en la relación que implicaba una forma de vida para las personas afectadas y el territorio arrebatado de la Marina hospitalense.

OBJETIVOS

Son estas relaciones y sus vínculos que se establecen durante la investigación con las personas y con el territorio los que posibilitan la narratividad del relato hacia una dirección determinada. Es por ello que los vínculos, como consecuencia del trabajo en imagen, que su estructuración propicia, devienen en objeto mismo de la investigación.

En la tesis se explora cómo el modelo urbano de Barcelona determina el territorio y, por consiguiente, las formas de habitarlo. Se plantea el proceso de trabajo a través de imagen como aquello capaz de transformarse en vínculo interpersonal y de convertir significados culturales de la imagen a partir de la experiencia compartida.

Los objetivos principales de esta investigación son establecer relaciones con lo identitario y la afección de las personas que habitan un lugar como consecuencia de la gestión urbana. Para ello es indispensable conocer el ámbito urbano atendiendo a contextos económicos, históricos y sociales, así como entender la relación de lo urbano con el uso de la imagen y de su representación. Necesitamos entender los modelos de gestión territorial, situar las periferias urbanas y cuestionar las relaciones de poder donde el territorio y su uso es determinante para la configuración de un paisaje.

Para ello, se analiza de qué manera la imagen puede ser un elemento generador de pensamiento crítico. El objetivo específico es pensar y utilizar la imagen como una herramienta de estudio dentro del contexto de los estudios urbanos y de la observación de los modelos urbanísticos considerando tanto el territorio y los sujetos que conviven. Esto lo hacemos atendiendo a los límites urbanizados de la ciudad como un lugar que produce sentido; un sentido que acciona la necesidad de recuperar la vida en la ciudad mediante la recuperación de las memorias orales y mediante el proceso de trabajo audiovisual. Este proceso posibilita pensar el rol de la imagen desde el trabajo de campo hasta su formalización final en una disciplina, la de la imagen, que pudiéndose inscribir en otros saberes, cuenta con una autonomía y con una agencia propia. De esta manera, esta investigación tiene el objetivo específico de abordar los aspectos teóricos que permiten explorar procesos y connotar, de una manera reflexiva, el papel de la imagen como herramienta de investigación en arte planteando hipótesis de estudio y cuestionando el papel de la imagen en los procesos artísticos dentro del escenario urbano.

Cabe subrayar que cuando usamos la palabra imagen hablamos de imagen, de sonido, de objeto, de dispositivos, de fotografía, de vídeo, de cine, de representación, de documental, de ficción, de comunicación y de usos sociales. También de teoría, de metodología y de experimentación; de producción, de postproducción y de inteligencia artificial. Es del interés de esta investigación la imagen entendida como narrativa y comunicación, así como sus capacidades para instrumentar memoria, identidad y territorio. Nos concentramos en la imagen que podríamos denominar documental, pero no en la imagen de exhibición, si no, en la imagen intima, doméstica y popular; una imagen que coadyuva una identificación subjetiva bajo un sentido de pertenencia y una memoria resiliente. Atendiendo al papel que el trabajo con imagen pueda tener, estos objetivos tienen como consecuencia las siguientes preguntas de investigación:

→ ¿Qué tipo de territorio es constituyente de un modelo urbano?

→ ¿Se puede hablar de modelos económicos urbanos atendiendo al paisaje periférico y su representación?

→ ¿El registro y diálogo con la imagen documental del territorio puede generar una cartografía de este modelo?

Este estudio contiene el enfoque, la carga política y las perspectivas disciplinarias que necesita contemplar para trabajar, o en relación con ellas, o en oposición a otros posicionamientos, tanto en el plano teórico como en el terreno de las prácticas artísticas. El propósito es analizar cómo la imagen puede ser una herramienta de estudio para recuperar la ciudad contemplando las posibilidades de las practicas artísticas ligadas a la imagen documental y vinculadas a la evolución del modelo urbanístico, atendiendo a las periferias urbanas como generadoras de sentido. Investigar la ciudad y su territorio de incidencia precisa revisar los condicionantes geográficos, históricos, económicos y sociales, para recuperar la ciudad de las personas y la diversidad de sus interacciones.

Si la imagen es vínculo - en función de los vínculos que se establecen en el territorio con los agentes que faciliten la investigación-, los relatos asociados a dichas imágenes deberán ser distintos. De esta manera, el modo y la forma en la concreción de las relaciones con dichos agentes es un objetivo que permitirá articular el proceso de investigación. Por todo ello, es necesario que especifiquemos, que pese a ser la presente tesis, una investigación "en" imagen, se definirá este "en" y se expondrá su evolución hacia un "sobre" y a un "a través"; es decir, la tesis es una investigación "sobre" imagen y una investigación "a través" de ella.

METODOLOGÍA

Siendo la presente tesis una investigación desde las Bellas Artes, resulta indispensable acercarse metodológicamente a otras disciplinas para tratar de atender y entender nuestro objeto de estudio, que es consecuencia de un modelo urbanístico determinado. La necesidad de incorporar lo transdisciplinar en lo proyectual responde a la exploración de modalidades narrativas en lo que el audiovisual se refiere y en la necesidad de solapar lo disciplinar y sus campos de acción. El trabajo audiovisual se convierte en político, desde la acción y el uso de las imágenes pero también desde la naturaleza misma de la imagen que parte de una herramienta de representación para convertirse en una herramienta analítica. La imagen permite cuestionar, no endogámicamente, sino como una ciencia al servicio de otras ciencias y tampoco subordinada a un sistema jerárquico, sino situada simétricamente y de manera transversal.

Si el objetivo es poder entender la constitución de lo urbano, es necesario recurrir a un enfoque transdisciplinar desde los ámbitos sociales y la propia gestión del territorio; unas veces desde la vertiente historicista y otras desde las emergencias medio ambientales. A su vez, la ciudad como contexto de las relaciones sociales propicia considerar el factor antropológico y su mirada respecto la representación visual de lo urbano. Todo ello es relevante para las prácticas artísticas visuales que, además del valor propio por la representación en imagen, se interesan por la relación con lo social y cultural, a fin de generar nuevas lecturas y relatos.

Pensar la práctica artística como investigación *en* imagen pasa por confrontar sus posibilidades de estudio con las genealogías disciplinares y por la necesidad de transversalizar relaciones con agentes y áreas de conocimiento. La mirada y las perspectivas desde la transdisciplinariedad posibilitan investigar nuestro objeto de estudio para interpretarlo desde otros lugares. A nuestro modo de ver, consiste en entender las prácticas artísticas "en/sobre/a través" de la imagen como una disciplina que se relaciona de manera simétrica con otras ciencias humanas, lo que permite otorgarle las posibilidades de herramienta de transformación. Por este motivo, situamos en nuestra investigación los roles que la imagen puede tener dependiendo de la función que se le otorgue.

Comenzar una investigación "en" imagen induce a suponer que lo relacionado con ella, con la imagen, será parte central del objeto de estudio. Durante el proceso y el posterior análisis del mismo, entendimos que la investigación no es tanto una investigación "en" imagen sino una investigación "desde" la imagen: "sobre" la imagen y "a través" de ella. El uso de la preposición "en" parte de una certeza, ya que su significado indica, de una manera precisa,

en qué lugar, tiempo o modo se plantea realizar la investigación; sin embargo la preposición "sobre" ofrece la posibilidad de abrir opciones al propio trabajo con imagen, ya que remite al significado de investigar "en relación a" y "acerca de".

Se sitúa en esta introducción este giro epistemológico que tiene que ver con el hecho de ser una investigación asociada a la práctica artística y a la transmisión de sentido entre los aspectos relativos a la investigación teórica y los aspectos relativos a la investigación práctica, de la que ésta última, "Paradís Perdut" (2024) es el proyecto resultante. Se trata de un giro entendido como un salto conceptual en la creación de significado que consigue alterar los fundamentos de una disciplina y, por tanto, reorientar modelos, teorías, políticas y estrategias de investigación (Gómez-Isla, 2016).

Más allá de sus acepciones lingüísticas -que son fundamentales, tanto en cuanto la redacción de esta tesis es una búsqueda de tono, forma y sentido que configuran un ejercicio literario en busca de la transferencia de conocimiento-, son estas sutilezas del lenguaje las que alteran los significados. De esta manera, cuando aprendemos un lenguaje, las preposiciones son un asunto menor que no sugiere una primera atención y las intensidades las buscamos en otros elementos gramaticales tales como los verbos y sus conjugaciones; pero, las preposiciones, que son palabras invariables ya que no tienen género ni número, sirven de nexo entre las diferentes partes de una oración, relacionando palabras y dotando de la coherencia y del sentido final al texto. Esta es una intencionalidad de lenguaje respecto al significado que esta tesis aborda en relación a la dupla texto-imagen, imagen-texto y sus jerarquías, en una correlación que es difícilmente definible y que tiene que ver en cómo lo textual configura la imagen y en cómo se produce el discurso en la relación entre ambas y sus roles cambiantes -entre significante y significado-, en una aparente disputa, en la que Italo Calvino (Santiago de Las Vegas, Cuba, 1923) se cuestionaba si lo que sucede antes es la palabra, o si, por el contrario, es la imagen. Disputa que el artista visual Javier Codesal (Sabiñánigo, Huesca, 1958) resuelve aseverando que la imagen y la palabra dicen la una de la otra su impotencia[3], significando, de esta manera, la interdependencia que existe entre ambas formas de lenguaje. Por otro lado, al ser esta una tesis mixta, existen cuestiones intrínsecas, relativas al rol de la práctica artística en imagen en una investigación académica, y cuestiones sobre la relación entre imagen y palabra en una investigación basada en la práctica; es decir, entre la formalización y las posibilidades de la imagen con el trabajo literario -propio del trabajo escrito- y entre lo académico y lo sensorial (poético).

Enfatizamos en ello porque pareciera, en un primer momento, que el campo de la palabra está destinado al ámbito teórico de la investigación y que el campo de la imagen está destinado al ámbito práctico de la misma, pero subrayamos el desplazamiento de sentido a través de la palabra como un momento fundamental de la metodología en esta investigación. Es este desplazamiento existente entre una investigación "en" imagen y una investigación "sobre" lo nos ha permitido entender que es la mirada la que cambia el sentido; entendiendo la mirada como perspectiva, contexto y vínculo. Para poder explicarlo recurrimos al origen lingüístico de dicha sospecha, ya que se entiende por uso lingüístico el empleo que se hace de la lengua en un contexto determinado. De este modo, la noción de uso lingüístico debe entenderse en oposición a la concepción de la lengua como un sistema, donde interesa el estudio de dicha lengua desligado de su uso en un contexto determinado.

En este sentido, es oportuno contraponer los conceptos *contexto* y *sistema*, y tratar de explicar el antagonismo que les atribuimos al relacionar lo artístico con los movimientos de resistencia y asimilación (Shiner, 2004) inherentes al campo -de batalla- (Vázquez, F. 2002),

[3] Serie «Work in progress» de CaixaForum+ "Evangelio Mayor" (2018-2021) Javier Codesal https://caixaforumplus.org/v/evangelio-mayor. Consultado el 18 de diciembre de 2023

y que son características definitorias de la actividad artística. Así, el *contexto* es siempre una variable: algo no definido, una duda que por definición tiene que ver con lo coyuntural, siendo de carácter más líquido; por su parte, el *sistema*, es aquello más rígido, menos variable, más definido: una certeza que se refiere a lo estructural. Es la honestidad de la duda, de su incerteza y su potencial, por tanto del *contexto* -ligado con un tiempo que ha de venir- a lo que se atribuye la capacidad no manifestada aún de subvertir un *sistema,* que cómo definición es ordenado: menos permeable, menos maleable, menos dubitativo y, por consecuencia, sin esa potencialidad de transformación. Así, hablar de asimilación y resistencia, de cotidianidad, de tácticas y de resistencias (De Certeau, 1996), es hablar de política. De lo político de las prácticas artísticas, más concretamente de lo político de las prácticas artísticas en imagen y de la construcción de sentido desde la perspectiva de lo plausible. Nos referimos al trabajo en imagen como herramienta emancipatoria y a la mirada cómo herramienta política.

En definitiva, la imagen cómo agente político con una voluntad de transformación social. Históricamente, las políticas de la imagen (artísticas) han ido de la mano de fines propagandísticos, y han sido, queriéndolo o no, estigmatizantes. Las imágenes y sus sentidos han sido usados o manipulados, han generado controversia o han perpetuado o revertido imaginarios. De ahí que sea tan importante definir la perspectiva y el enfoque y que una preposición pueda modificar el lugar desde el que hablamos al referirnos al trabajo “en” imagen. Además, existen dos vectores claves y latentes durante el proceso de la investigación; el primero de ellos es entender cómo una tesis artística basada en la práctica era capaz de alterar una investigación académica que por definición y contexto ha se ser crítica. Dicho de otro modo, experimentar cómo el hacer modifica el pensar y, en definitiva, cómo la práctica puede ser una investigación en sí misma al atender los mecanismos de trasvase que resignifican modos de hacer entre teoría y práctica y viceversa. El otro vector, consistía en entender cómo me (auto) situaba en dicha investigación de carácter mixto. También con sus particularidades, era necesario situar al sujeto que estudia y entender cómo la investigación afectaba el rol de investigador en una tesis “desde” y “sobre” imagen que se inscribe en los ámbitos de la memoria, la identidad y el territorio.

Como disciplina es conveniente establecer metodologías para definir un proceso más allá de un resultado, incorporando mecanismos de validación de dicho proceso. En este sentido, la antropología es una disciplina que permite tejer puentes con la práctica artística audiovisual mediante una relación simbiótica que altera ambas perspectivas. El diseño metodológico de la presente investigación se define como cuasi-etnográfico ya que la investigación se acerca a la metodología antropológica, cuyo proceso tiene mucho que ver con el del trabajo en imagen: desde el hecho observacional, pasando por el trabajo de campo y el valor relacional de la práctica. Así, la antropología utiliza las tecnologías audiovisuales dentro de su quehacer científico considerándolas como parte de los instrumentos de observación y de análisis de la realidad, ya que transmite representaciones y capta los signos sociales y culturales mostrando las formas y relaciones entre las personas, estableciendo así formas de comunicación.

Para la antropología, las tecnologías audiovisuales abren un espectro de posibilidades de observación de realidades propias y diferentes. Sus producciones audiovisuales son materiales de estudio, en sí mismos, de sociedades diversas, por lo tanto, sirve de nexo en las funciones de la comunicación y la antropología, permitiendo ampliar el campo de estudio. De esta manera, en la antropología visual el investigador hace uso directo de las técnicas audiovisuales para documentar o interpretar la realidad, siguiendo una metodología antropológica-cultural (Canevacci, 1990 y Ardèvol, 1994).

Desde la dimensión metodológica de anotación y observación, la antropología visual también se sustenta sobre otro componente que se refiere al análisis de las producciones simbólicas visuales de los individuos y las sociedades, porque conducen al estudio de

> situaciones, relatos y discursos que finalmente sitúan los imaginarios sociales. En tales producciones hay formas o modos expresivos (acciones comunicativas) que transmiten los grupos sociales alternos cuando hay interacciones que son reproducidas o transformadas por las tecnologías comunicativas. Los aspectos metodológicos logran establecer a la antropología visual como una forma para denotar y explicar aspectos concretos de las sociedades. Ésta excede su propia función instrumental y de análisis, y se ubica como un sistema de expresión dentro de las emergencias sociales en su afán de reconstituir lo político. Se trata de una metodología que registra, describe y analiza las producciones simbólicas del ser humano y de las sociedades que se materializan en objetos, los cuales traducen significaciones concretas en un tiempo determinado. En este ámbito, las propias imágenes se constituyen en objetos de representación y análisis, puesto que son objetos simbólicos y, por lo tanto, manifestaciones comunicativas. Del mismo modo, los artistas espigan la realidad que les rodea -que dependiendo de sus intereses les afecta de un modo u otro-, para ensayar la manera formal y transmitir la experiencia o el significado otorgado mediante el objeto.

A su vez, la interpretación e intento de reproducción estarán igualmente condicionadas por ello, manifestándose en una forma específica de representar las relaciones de alteridad: del observador respecto del otro observado. En este sentido, lo que nos interesa de la perspectiva antropológica, es que otorga relevancia a la experiencia y a la vinculación con el contexto estudiado, al situar la perspectiva, el enfoque, la mirada y la práctica misma. Proponemos, entonces, acercarnos a esta mirada antropológica para analizarla críticamente como método y como teoría de conocimiento. Si la mirada es la puesta en relación del que mira con la realidad observada, las miradas antropológicas se caracterizan por toda una serie de especificidades que surgen de la puesta en relación con la realidad sensitiva, con la alteridad y con la propia antropología. Además, esta puesta en relación lleva a la constitución de un imaginario antropológico que se hace evidente a través de un determinado uso simbólico del paisaje, del cuerpo humano y de la composición en las fotografías, en los registros audiovisuales y en los textos de sus investigaciones.

> Desde el campo de la imagen, nos interesa incorporar lo relativo al proceso metodológico revisando las perspectivas del campo etnográfico, con la intención de proponer una teoría desde la propia imagen, incorporando la perspectiva de la experiencia en primera persona y la vinculación con lo estudiado. La antropología señala la dimensión social que hay en sentir, -un proceso social activo que no es una actividad puramente psicológica, ni tampoco simplemente pasiva- y desde ahí se aproxima a los sentidos como procesos sociales, corporales y culturales. Cuando uno siente, se relaciona con el mundo activamente y lo siente no sólo de forma individual, sino como consecuencia de patrones adquiridos. Los estudios sensoriales conllevan una aproximación cultural al estudio de los sentidos, al igual que una aproximación sensorial sobre el estudio de la cultura (Howes, 2014). La experiencia sentida se trabaja a partir de la autoetnografía, con el objetivo de escribir y analizar sistemáticamente experiencias personales para entender la experiencia cultural (Ellis, 2004). Esta perspectiva reta las formas canónicas de investigar y de representar a los otros (Spry, 2001), pues considera la investigación como un acto político, socialmente justo y consciente (Adams y Holman, 2008). La persona que investiga usa principios de autobiografía y de etnografía para escribir autoetnografía. Por ello, como método, la autoetnografía es ambas: proceso y producto (Ellis, Adams y Bochner, 2011). En este sentido, se localizan modos de hacer que son atribuibles a los procesos artísticos atendiendo al acto del gesto, a la experiencia compartida, al posicionamiento crítico y a la voluntad transformadora.

Consideramos importarte en este punto situar nuestro yo artístico, porqué si es este un ejercicio de perspectivas, de enfoques y de miradas, es conveniente explicitar la nuestra, ya

que será ésta y no otra la que contextualice la práctica. Así, si bien nos inscribimos dentro de las prácticas artísticas en imagen, es fundamental poder (auto) situarnos en el centro de esta investigación, y eso quiere decir hacerlo con lo que nos atraviesa y constituye. En mi caso, como hombre blanco, europeo, que empieza la tesis con 46 años, de profesión autónomo audiovisual y con incierta precariedad laboral, emocional y vital. Una precariedad no entendida como algo necesariamente negativo y que no tiene tanto que ver con lo cuantificable, sino con la incerteza y la vulnerabilidad. Procede manifestar el propio *statement* artístico expresando que: "Entiendo la actividad artística como un ejercicio intelectual para visibilizar y cuestionar los mecanismos de poder que establecen construcciones sociales y culturales en un territorio concreto. Pretendo traducir y codificar el espacio físico para enfrentarlo con el de los sentimientos y las experiencias cotidianas vitales que interpreto como ficciones; así, toda experiencia relatada es una ficción que ayuda a comprender los efectos de construir, quien es el que construye y de como lo hace".

> Actuamos en el mundo social y somos capaces de vernos a nosotros y nuestras acciones como objetos de ese mundo. Al incluir nuestro propio papel dentro del foco de la investigación y explotar sistemáticamente nuestra participación como investigadores en el mundo que estamos estudiando, podemos desarrollar y comprobar la teoría sin tener que hacer llamamientos inútiles al empirismo, ya sea en su variedad *naturalista* o *positivista* (Hammersley y Atkinson, 1983). La etnografía guarda una estrecha semejanza con la manera en cómo la gente otorga sentido a las cosas de la vida cotidiana siendo, a veces, descalificada como impropia para las ciencias sociales, porque los datos e información que ella produce son subjetivos debido a la *observación participante* que proporciona descripciones de los acontecimientos, las personas o las interacciones, así como la vivencia, la experiencia y la sensación de la persona investigadora que observa. Todo trabajo de campo implica un condicionante ético en el proceder, respecto al objeto de estudio y respecto a los agentes involucrados. En nuestra investigación, entendiendo que se respondía de mejor manera al conflicto ético, se apuesta por la *participación abierta* que pasa por explicitar nuestra motivación a las personas involucradas y afectadas; desde el origen de la investigación pasando por las evoluciones posteriores y la resolución final.

Por su parte, respecto al paisaje, como elemento de estudio y concepto del interés de esta investigación, destacamos los estudios antropológicos que insisten en la necesidad de tenerlo en cuenta desde una doble perspectiva: el paisaje físico como imagen que puede leerse y el paisaje representado mediante imagen; el paisaje es la imagen de una imagen. La antropología tiene en cuenta las relaciones de las personas interactuando con el paisaje y el uso que la disciplina hace de esta construcción (imagen) cultural del paisaje en la producción del conocimiento. Son estas relaciones con el entorno, desde la visión antropológica, las que crean paisaje: el paisaje, por lo tanto, como consecuencia de las relaciones que se establecen. En este sentido, el paisaje es una forma particular de mirar (Tilley, 1994) y expresa algo más que el entorno en sí mismo, pues la mirada puede dirigirse compositivamente y focalizarse en su representación en el soporte que contendrá la imagen (audiovisual artística). Ese hecho, el de encuadrar, es la única instancia que no es prescindible en la práctica artística (Ruiz-Giménez, 2017). Desde lo antropológico, podemos señalar que crear paisaje es crear representación, de la misma manera que la censura del paisaje en la imagen crea también una representación.

> Nuestro acercamiento al cine etnográfico consiste, por tanto, en observar la imagen cinematográfica y su tecnología asociada, y atender la mirada de la persona que observa durante el proceso de elaboración. Este rol del hacedor también ha de contemplar el papel de la persona que es interpelada por la propuesta audiovisual. La figura de espectador en arte, lejos de ser un ser pasivo, es parte activa de una experiencia cultural. Es la carga cultural del receptor y no sólo sus ojos los que miran y dan sentido a la propuesta (Berger, 1972), en un juego audiovisual que es intrínseco a dicha experiencia, al del propio lenguaje y al modo de contemplar la propuesta.

Durante la aproximación metodológica, el resultado final del proyecto audiovisual deja de ser un producto acabado y su propio proceso es el resultado mismo de la investigación. Ello tiene que ver con incorporar la mirada antropológica, no sólo al producto audiovisual, atendiendo a los contextos de la producción audiovisual (preproducción, producción y postproducción). Se trata de atribuirle el potencial del documento etnográfico, reflexionando en los propósitos mismos de la investigación y atendiendo al proceso cultural. Interesa tanto el contenido entendido como descripción objetiva de una cultura, como el tratamiento de la información audiovisual interpretada como descripción cultural; es decir, interesa la relación entre el sujeto, la imagen y el contexto (Ardèvol, 1994).

> El quehacer antropológico sirve como mecanismo y modo de aproximación al objeto de estudio, a los agentes y a las gentes vinculadas al territorio; una cuestión que explicita las distancias con aquello observado. De esta manera, una vez definido el "qué" se quiere investigar, la manera de "cómo" se quiere investigar pasa a ser fundamental, siendo este proceder del "como" el que remite al método. El proceso creativo lo podemos dividir en tres grandes fases: fase de investigación, fase de conceptualización y fase de formalización; es esta última, a nuestro modo de ver, la que enfatiza en la resolución final y, por lo tanto, en el "qué" se ha conseguido hacer. Se sospechaba y se apostaba porque la investigación debería de estar condicionada por el "cómo" investigar, así lejos de buscar una formalización concreta, entendíamos que trabajando lo conceptual relativo a la imagen -en el ámbito del trabajo con memoria, identidad y territorio-, posibilitaría una resolución determinada y, sobre todo, una extrapolación, también del objeto de estudio.

Conceptualmente, la memoria, la identidad y el territorio están conectados por el factor tiempo. Un tiempo, ya sea el pasado, el presente y el futuro, que se hace evidente y se ligan al territorio objeto estudio de investigación. Es a su vez, un tiempo en relación al hecho mismo de investigar y se refiere a la necesidad de sopesar, a la necesidad de reflexión y a la voluntad de no conformarse; un tiempo dilatado que la investigación exige. Así, el tiempo, sumado a la cuestión de la distancia y la necesidad de entender cómo se quería trabajar, debían de ser el fundamento propio de la construcción de la imagen; es decir: ingredientes fundamentales de la razón de ser de la imagen (audiovisual y artística) de esta investigación.

> Tiempo, distancia y reflexión han permitido establecer unos ejes que la propia práctica ha ido moldeando para estar atentos y dispuestos a los giros de sentido que el trabajo con la imagen pudiera tener.

En esta tesis se habla de géneros audiovisuales para situar nuestra práctica y se exponen clasificaciones y procesos de trabajo en imagen. Finalizamos la tesis desplegando la metodología específica materializada en el proyecto documental "Paradís Perdut" (2024), dónde el trabajo práctico en imagen se convierte, a la vez que en un resultado audiovisual capaz de generar sentido, en proceso de trabajo que genera metodología.

> En lo que respecta al proyecto artístico, los detalles más específicos de su estrategia de trabajo se desarrollan en el capítulo final, dentro del apartado: Tipología de usos de la imagen investigando la Marina de l'Hospitalet de Llobregat.

ESTRUCTURA

Siendo la presente tesis una investigación inscrita en el ámbito de la imagen, antes de abordar sus posibilidades como herramienta de estudio, precisa situar aspectos que definen el objeto de estudio en el contexto urbano y económico barcelonés. Lo hace definiendo las características y las particularidades en la constitución y evolución del territorio de la Marina de l'Hospitalet y de su gestión. Para abordar las posibilidades de trabajo con la imagen se sitúan previamente conceptos relativos al paisaje urbano y las acepciones de lugar, así

como los indicadores e indicios de su pasado y de su futuro plausible que son el origen del trabajo artístico visual. Se examina la representación que desde la fotografía se ha hecho del imaginario urbano para recoger posicionamientos críticos en torno a una ideación que excluye otras formas de habitar la ciudad. La propuesta de estructura de la tesis es la de un aumento progresivo de la presencia de la imagen que justifica su propia ordenación en un planteamiento que dispone la escritura a modo de actos audiovisuales.

La estructura narrativa audiovisual se divide habitualmente en tres bloques llamados Actos que se basan en la idea de: planteamiento, nudo o confrontación y desenlace o resolución. De esta manera, la tesis está dividida en tres Actos que conforman un relato al que se suma un cuarto capítulo llamado "In medias res", que es una técnica narrativa donde los hecho narrados comienzan en medio de la historia. Se plantea que si bien este es el cuarto bloque, bien podría ser el comienzo de la tesis, al abordarse en él cuestiones referentes al trabajo con imagen. Este Capítulo IV, el relativo a la imagen, es el que atraviesa al resto de actos y necesita de los tres actos anteriores para darle el sentido que contiene. La estructura de la tesis acaba con la exposición del proceso que se lleva a cabo en el proyecto artístico "Paradís Perdut" (2024) durante el Capítulo V.

El Acto I es el referente al de la "Identidad". Se titula: *Capítulo I - El modelo urbanístico de Barcelona y su Zona franca.* En él, hemos trabajado sobre la identidad del lugar, que viene dada por un modelo urbanístico y económico determinado. La contextualización propuesta sitúa el modelo urbano que define el carácter subalterno de los territorios limítrofes, en este caso el de la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat respecto de Barcelona. En este Acto se acotan, desde lo *exo* a lo *micro*, todas las connotaciones ligadas al urbanismo del objeto de estudio.

El Acto II enmarca el concepto de "Lugar" y se titula: *Capítulo II - Las periferias urbanas como generadores de sentido*. Una vez planteado el modelo urbanístico de planeamiento y de gestión, se exponen y se desarrollan los conceptos de espacio, territorio y paisaje. Se relacionan a la carga de sentido y son explorados a través de las prácticas artísticas y la función de la imagen, desde la representación al anhelo de la experiencia visual enfrentada con la experiencia vivida. El territorio de la Marina de l'Hospitalet, desde el tiempo en que se estudia en esta investigación, ha variado su carácter a consecuencia del uso de su suelo y de la relación con la ciudad: desde una identidad ligada al sector primario hospitalense hasta su condición de periferia urbana de una mega urbe. Una nueva identidad inscrita en un sector terciario que da servicio en un período postindustrial en el que la gran industria ha sido desplazada como sector predominante por la tecnología avanzada y el *capitalismo de plataforma*[4] (Srnicek, 2018).

Al Acto III se le atribuye el concepto de "Memoria". Se titula: *Capítulo III - Recuperar la ciudad. Una visión crítica en torno al modelo urbano de Barcelona.* En este capítulo se activan los resortes que aluden a lo plausible respecto de lo urbano, apuntando a una memoria viva. Esto se refiere a una memoria dolorida pero que a su vez es resiliente y que busca poder revertir una realidad (contexto social) que no le es propicia. Alude a la carga política que la voluntad de transformación contiene y expone las fragilidades de un territorio que debido a su situación geográfica está condicionado por una constante presión de infraestructuras que supeditan el futuro ambiental y natural de un territorio altamente sensible, dentro de un contexto global de cambio climático.

"In Medias Res", es el Capítulo IV titulado*: La imagen como herramienta de estudio*. Lo constituyen planteamientos relacionados con nuestro ámbito de estudio y atraviesan a toda

[4] Este nuevo paisaje resultante condicionado por lo tecnológico es consecuencia del desarrollo de empresas ligadas a la economía digital que impulsa la precarización del trabajo en una forma de reorganización del capitalismo como modelo de acumulación que exige que las ciudades deben ser inteligentes, el trabajo deslocalizado y los trabajadores flexibles.

la investigación. Por ello, siendo el capítulo más significativo de la tesis, para poder contextualizar los contenidos que contiene, es necesario sujetar primero conceptos que los capítulos anteriores exponen. Es esta la propuesta de lectura que se explicita en esta introducción y que pasa por reservar para este Capítulo IV la implicación de los conceptos inherentes al campo de la imagen. El bloque apunta al proceso teórico y práctico con la imagen una vez presentado dónde y de qué manera se quieren aplicar las posibilidades del trabajo audiovisual. En este sentido, los capítulos 1, 2 y 3 proyectan como Actos narrativos los conceptos de identidad, de lugar y de memoria que el proceso con imagen desarrolla en este Capítulo IV. De esta manera la estructura anticipa al Capítulo V, y final, donde se pormenoriza el proceso de trabajo del proyecto “Paradís Perdut” (2024).

El Capítulo V: “Paradís Perdut” (2024) se divide en dos partes en función del proceso de trabajo. La primera se denomina: *Entre el territorio y la gente* y la segunda: *La forma del audiovisual*. La división remite a la diferenciación entre el trabajo de campo y el trabajo de construcción del relato y su narrativa. En ambas partes se describe el proceso de trabajo del proyecto audiovisual que considera, complementa y modifica las ideas propuestas en los capítulos anteriores.

ACTO I



Identidad



En mi familia, el apellido Jordán acaba en mí[5]. Mi padre me lo explicaba así:

"Lo que tienes que tener en cuenta es que en nuestro árbol genealógico, eres el último Jordán. Cuando una mujer se casa su apellido va en segundo lugar en sus hijos. Como en tus sobrinos. Date cuenta...
Mi padre eran tres hermanos: una chica, mi tío, que quedo soltero, y tu abuelo.
Mi padre tuvo dos hijos: a mi hermana que tiene tres hijas y a mí. O sea, el único varón: yo. Y ahora, el último eres tú.

Eres el último Jordán[6]".

Esa dicotomía entre vergüenza y ganas de cambiar.
Ese freno y ese motor, me han constituido.
Ese no entender y esas ganas de deconstruir (me).
Ser el último Jordán, es cómo preguntarte qué harías si fueras el último dinosaurio: ¿luchar por no extinguirte o morir en paz?
Esa contradicción soy yo: ser o no ser. Presencias y ausencias.

Me interesa la identidad popular ligada, como no, a la clase obrera e inscrita en lo urbano. Inscrita en el "discurso popular y a la energía revolucionaria de los miserables y la fuerza de su pasado" (Didi-Huberman, 2022).

[5] El sistema español del doble apellido, paterno y materno, comienza a adquirir fijeza a partir del siglo XVI. Se instaura en 1870 con el Registro Civil y la incorporación al código penal del delito de uso de nombre supuesto.
La ley del Registro Civil data de 1870 y consagra el uso de los dos apellidos, paterno y materno, como procedimiento de identificación pública, inequívoca, racional e igualitaria (Luces Gil, 1978) y es donde se reglamenta el uso y el carácter hereditario del apellido paterno y donde queda fijada la grafía del apellido (Faure, 2002).

[6] Durante el proceso de esta tesis doctoral nació nuestro hijo Emilio. El apellido Jordán continuará en él por acuerdo de sus progenitores y si él no decide cambiarlo.

CAPÍTULO I

EL MODELO URBANÍSTICO DE BARCELONA Y SU ZONA FRANCA

El mundo es un mundo de ciudades. Más de la mitad de la población mundial vive en áreas urbanas, siendo especialmente intenso y evidente en el continente europeo.

El Área Metropolitana de Barcelona (AMB) es la administración pública del territorio metropolitano de Barcelona, que ocupa una extensión de 636 km2 y está formada por 36 municipios, entre ellos l'Hospitalet de Llobregat. El AMB es un hecho territorial, social, demográfico, económico y cultural que ha ido tomando forma a lo largo del último siglo, como producto del crecimiento y la conexión de los sistemas urbanos del entorno barcelonés. Es la aglomeración metropolitana más importante del Mediterráneo, con 3.303.927 millones de habitantes, acoge al 11% de la población de España y al 42,6% de la población de Cataluña. El AMB es el núcleo de la actividad económica de la provincia de Barcelona y de Cataluña y concentra el 50,9 % de la producción (PIB) y de los trabajadores de Cataluña[7]. Representa el 14% del PIB del país y el 21% de su ocupación industrial. El área metropolitana de Barcelona, una de las más pobladas de Europa, tiene urbanizado el 48 % de la superficie que conforma su territorio. Por volumen de población, es la sexta región de la Unión Europea y busca ganar competitividad en la red internacional de ciudades.

La mayoría de los habitantes de las ciudades, desconocemos cómo se administra el territorio donde vivimos. Como ciudadanos (agentes pertenecientes al contexto urbano) estamos lejos de entender el entramado referente a la planificación del territorio. Escuchamos conceptos como: modelo urbano, desarrollo urbanístico, planificación territorial[8], que forman parte de un lenguaje marco pero que no llegamos a comprender.

Los contextos socio-económicos, que siempre apuestan por una vida mejor, son importantes para entender la creación de imaginarios y referentes en torno a lo urbano. Una promesa siempre ligada al manido desarrollo, que en los devenires actuales se concreta en sueños de ciudades conectadas y ciudades inteligentes. Estos contextos son los que definen límites entre lo urbano y lo rural, entre lo antrópico y lo natural. Definen un paisaje cómo huella de lo humano desde los usos del suelo con unas finalidades determinadas (industriales, residenciales o de servicios), y que generan lindes y periferias: también en los modos de habitar la ciudad; unas veces disidentes forzados y otras disidentes desde una concienciación militante.

Lo urbano nos interpela desde su modelo económico y su modelo de producción. Los propios usos del suelo hablan de tipologías que enmarcan el trabajo y que dibujan un paisaje que habla de clases sociales.

En este capítulo se aborda, en primer lugar, la relación de Barcelona con su puerto para poder contextualizar una metrópolis postindustrial y atender la aparición de subalternalidades urbanas dependientes de la gran urbe. En este sentido, la implantación de determinadas industrias, -que dibujarán un modelo urbano y un diseño de ciudad-, son el resultado de complejos acuerdos ente poderes estatales, poderes locales y de poderes financieros.

En el caso de la fábrica de SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo), el recurso a notables incentivos fiscales y arancelarios, el aprovechamiento del potencial del distrito automovilístico barcelonés y la buena disposición del socio tecnológico, cristalizaron en un proyecto industrial sólido. La compañía de la Zona Franca acabó por desempeñar el papel estelar en la implantación de la producción estandarizada de automóviles en España y consiguió abaratar notablemente el precio real de los vehículos.

Una vez extinguido el uso de suelo industrial, nuevamente la planificación y la gestión urbana devienen mecanismo para readecuar futuros usos y su consecuente incremento de valor, que se produce como consecuencia de la transformación urbanística.

[7] https://www.amb.cat/ Consultado el 2 de mayo de 2023

[8] En esta introducción del capítulo se presentan conceptos que a lo largo del mismo se definirán atendiendo al desarrollo de la tesis. Ahora, se pone de manifiesto la extrañeza del sujeto ciudadano cara con su entorno urbano y, por tanto, la necesidad de definir aspectos que validarán el fundamento de la investigación.

1.1 BARCELONA, UNA CIUDAD PORTUARIA

En 2001, el Ayuntamiento de Barcelona registró la marca comunitaria denominativa “Barcelona” y en 2012, registró la denominación “Barcelona” como marca colectiva española. Posteriormente, el Ayuntamiento tramitó la regulación de la marca Barcelona a través de la Oficina Española de Patentes y Marcas, convirtiéndose en el primer municipio de España en regular una marca colectiva. En 2014 el consistorio inició los trámites para la creación la Agencia Marca Barcelona, que será el ente público desde el que se controlará el uso correcto de dicha marca[9]. Uno de los grandes problemas que se plantean cuando hablamos de una ciudad como marca está en el uso mismo de la terminología marca (*brand*), que surge del marketing y se vincula normalmente al ámbito productivo y empresarial y, por tanto, a una visión más o menos mercantilista. A menudo, además, la palabra se asocia con las expresiones verbales o visuales de un producto, de una organización o de un territorio, muchas veces en relación con una campaña de comunicación o promoción.

La marca de un lugar se asocia a la reputación que se atribuye, o las asociaciones mentales que provoca, entre sus diferentes públicos. Tiene un impacto fundamental en la predisposición de las personas con respecto a todo lo que este lugar dice, hace o propone, y se convierte en un elemento clave en la toma de decisiones. Una gran marca supone una gran ventaja competitiva a la hora de atraer turistas, visitantes profesionales, talento, eventos, organizaciones internacionales, inversiones y clientes, y por lo tanto más capacidad para generar ingreso. El debate baja de intensidad cuando hablamos de la marca de una ciudad en relación con su imagen o reputación, ya que todos entendemos la importancia de una buena reputación para una persona, un producto o una empresa.

La imagen de una ciudad es consecuencia de la suma de unos factores y elementos que constituyen su identidad diferenciada, así como de las acciones e iniciativas desarrolladas en el tiempo por sus diferentes actores, públicos y privados, y por los mismos ciudadanos, en el interior y en el exterior.

El continuo proceso de transformación de Barcelona, con dos momentos clave en la historia reciente -los Juegos Olímpicos de 1992 y la conversión del distrito industrial del Poblenou, el antiguo “Catalan Manchester”, en el distrito de la innovación, el 22@-, la ha hecho capaz de ofrecer supuestamente a sus habitantes una mayor calidad de vida y a la vez ha incrementado su atractivo para los visitantes. Esta transformación prosigue en la actualidad con planes constantes de cambio y renovación, nuevas inversiones, equipamientos y servicios, y proyectos clave como ser la capitalidad del móvil (Mobile World Capital)[10].

En 2022, todavía inmersos en la crisis de la COVID-19[11] que tuvo un impacto demoledor en el sector, el turismo superó la etapa de pandemia y recuperó su importancia como motor económico, donde la economía turística aporta un 15 % de los ingresos de Barcelona[12].

¿Cómo ha conseguido Barcelona una imagen que hace que más de 7,5 millones de turistas quieran visitar la ciudad cada año; que la ha convertido en el principal destino de cruceros de Europa y el Mediterráneo y en una de las ciudades favoritas del mundo para la organización de

[9] https://ajuntament.barcelona.cat/premsa/2014/01/22/lajuntament-dona-llum-verda-a-la-creacio-de-lagencia-marca-barcelona/ Consultado el 26 de abril de 2023
La marca Barcelona depende del Comissionat de les Relacions Internacionals i Promoció de la Ciutat del Ayto. de Barcelona y tiene como cometido captar nuevas inversiones, ferias y congresos y grandes eventos tales como la Copa América de Vela de 2024.

[10] Desde 2006 se celebra en Barcelona el Mobile World Congress (MWC). La edición de 2025 está prevista para marzo. https://mobileworldcapital.com/

[11] La pandemia de COVID-19, conocida como pandemia de coronavirus tuvo como primeros casos identificados en diciembre de 2019. El 30 de enero de 2020 se declaró una emergencia de salud pública internacional y se mantuvo hasta el 5 de mayo de 2023, cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) decretó el fin de la emergencia sanitaria.

[12] https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/r22044_percepcio_turisme_informe_1.pdf Consultado el 15 de abril de 2023

congresos internacionales en los ámbitos científico y empresarial; que hace que estudiantes de todo el mundo quieran venir a estudiar aquí, o que, en muchos rankings internacionales, sea considerada como uno de los lugares preferidos para hacer negocios? ¿Es básicamente fruto de unas campañas de marketing y comunicación bien diseñadas y bien ejecutadas? ¿Qué es, en definitiva, lo que le ha proporcionado a Barcelona su imagen y su reputación actuales?

> Para poder hablar de evolución de una ciudad es necesario poder entenderla observando cómo ha evolucionado su modelo urbanístico, su modelo de ciudad. En el caso de Barcelona, al ser una ciudad portuaria, es de vital importancia entender el papel del puerto. Entender la relación de la ciudad con el mar a través del puerto y con lo que todo ello significa desde un punto de vista económico; un significado que hace referencia a modelos de negocio y relaciones humanas.

El modelo urbanístico de Barcelona, se considera un proyecto pionero en la evolución del urbanismo moderno. El Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona fue concebido Ildefons Cerdà i Sunyer (Centelles, Barcelona, 1815). La expansión territorial de Barcelona que enfrentó en el último tercio del siglo XIX liberada de las murallas, desarrollando paulatinamente el Ensanche, con un crecimiento de actividad y población que, también, afecta a los Municipios del llano de Barcelona no sujetos al Plan de Ensanche: el Plan Cerdá. Podemos entender que la actividad del centro (Barcelona) se irradia a los municipios cercanos (Gràcia, Sants, Sant Martí, Sant Gervasi, Sant Andreu i Les Corts) aunque en menor medida a los municipios con una base más rural y agraria (Sarrià, Horta) y tiene al puerto de Barcelona y a las terminales ferroviarias y playas ferroviarias (los *Docks* referidos por Cerdà)[13], como puntos focales de todos los movimientos económicos que arrastra, tras de sí, a una población en busca de oportunidades. (Martorell, Florensa, y Martorell Otzet, 1970)

> Cerdà, en su Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona (1859) proponía, por motivación higienista, una destrucción de buena parte del tejido urbano del casco antigua, mediante la introducción de tres grandes vías, dos de ellas en dirección mar-montaña para facilitar la conexión del Ensanche con el puerto.

Con la llegada de la Revolución Industrial y la adopción de la propulsión a vapor en la navegación marítima se hizo necesario ampliar de nuevo las instalaciones portuarias de Barcelona. Los buques cada vez eran más grandes, tenían más capacidad de carga y más calado, por lo que no era necesario sino imprescindible el acondicionar el puerto para estas naves. En 1931 se finaliza la construcción de las torres del teleférico que conectan el puerto con la montaña de Montjuic. La primera torre llamada de San Sebastián está situada en la Barceloneta con una altura de 78,4 metros; la segunda es la torre de Jaume I de 107 metros de altura que, a medio camino entre la Barceloneta y Montjuic, está en el muelle de Barcelona. La última estación del teleférico, apoyada sobre el terreno de la montaña junto a Miramar, se encuentra a una altura de 56 metros sobre el nivel del mar y ejerce de estación motora de toda la línea. Este impulso se vió bloqueado con el periodo de ambas guerras mundiales más la Guerra Civil española, y no fue hasta prácticamente 1960 que empezó a recuperar y reparar sus instalaciones y su actividad comercial.

> En 1992 con el empuje de los Juegos Olímpicos el puerto recibió otra ola de nuevas infraestructuras con la construcción del centro comercial del Maremagnum, el Aquarium y el cine IMAX en el Muelle de España. Además del edificio del World Trade Center en el Muelle de Barcelona se construye la Rambla de Mar, un puente entre el muelle del portal de la paz y el muelle de España y se acondiciona el Port Vell como zona de ocio.

Barcelona es una de las ciudades europeas que mayor capital extranjero atraen, así como de *nouvinguts* (recién llegados) que potencian esta dinámica económica. La situación geográfica de la ciudad, entre el mar y la montaña, ha condicionado sus posibilidades de expansión que debido a su determinación orográfica son limitadas. Geográficamente, Barcelona hacia el norte no ha podido crecer por una cuestión física de espacio y lo ha tenido que hacer hacia el sur. Hacia localidades cercanas como l'Hospitalet de Llobregat y el Prat de Llobregat.

> El delta del río Llobregat, es un área de una gran riqueza ambiental y situado al sur de la ciudad de Barcelona, es un lugar único por sus características geográficas y socio-económicas. Es un espacio

[13] *Anteproyecto de Docks de Barcelona*, redactado en 1863, (Magrinyà, 2008).

completamente llano al lado de la ciudad de Barcelona, donde de una manera irremediable, se han instalado infraestructuras, tales como el puerto, el aeropuerto, las zonas industriales y comerciales.

Como se puede comprobar en la documentación histórica y estadística facilitada por el Port de Barcelona en su web, desde los orígenes históricos del puerto, las etapas de ampliación para mejorar las infraestructuras del momento han sido muchas. Pero sin duda, la comprendida entre 1993-2007 representa el mayor salto cualitativo y cuantitativo de la historia del puerto en poco espacio de tiempo, actuaciones que le han permitido doblar su capacidad de trabajo.

La ampliación del Puerto de Barcelona, era una medida indispensable para el desarrollo de Barcelona como plataforma logística[14] del Mediterráneo. Pero para llevar a término la ampliación del puerto y aeropuerto resultaba imprescindible el desvío del río Llobregat y conseguir más espacio. Para intentar resolver este problema, se lanzó en 1994 un proyecto ambicioso de planificación del territorio de Barcelona: el Plan Delta. Plan que consistía en la reorganización de las infraestructuras de transporte y de intercambio de Barcelona.

Las obras de ampliación contempladas en el Plan Director del Puerto de Barcelona forman parte del Plan Delta, de gran importancia estratégica para el puerto, ya que no sólo facilita la ampliación del espacio portuario (con el desvío del Llobregat), sino que permite también integrar la nueva área de expansión del puerto mediante una red de comunicaciones estatales y europeas y configurar la denominada Plataforma Logística del Delta[15]. Las actuaciones que configuran el Plan Delta son: Plan Director del Aeropuerto, Plan Director del Puerto de Barcelona, ampliación del Puerto, Ampliación de la Zona de Actividades Logísticas (ZAL)[16], Desvío y canalización del río Llobregat, Depuradora, Parque Litoral, Pata Sur, Autovía del Baix Llobregat, Ampliación Ronda Litoral desde Sant Joan Despí al Puerto, Conexión eje Llobregat-Ronda Litoral con Puerto y Z.A.L., Penetración ferroviaria a puerto y aeropuerto, Ramal del Ave Llobregat-Aeropuerto-Sants- La Sagrera, Llegada de la Línea 9 del Metro al Aeropuerto y Llegada Línea 1 del Metro a El Prat.

Actualmente, el puerto de Barcelona, es el puerto con más crecimiento a nivel europeo y uno de los más importantes del Mediterráneo y sigue aumentando sus datos, tanto en tráfico de mercancías, como en tráfico de personas.

En 2021 se aprobó, por parte del Consejo de Administración del Puerto de Barcelona el IV Plan Estratégico (2021-2025) incorporando en él una visión para el año 2040. En ese año 2021, el balance anual en datos económico es de una cifra de negocio de 151,4 M€, con un beneficio de 37,90M€, liderando el valor de las mercaderías del Estado español con el 23% del comercio total[17].

Para poder hablar de la marca Barcelona es importante focalizarnos en lo que no se ve y que está fuera del discurso de bienestar asociado a su marca. Se trata de visibilizar a esos “otros” habitantes de Barcelona, de esa “otra” Barcelona y que está lejos de los flujos productivos. Una ciudad construida alrededor de una marca y un estilo de vida institucionalmente explotado con unas finalidades concretas.

Existen barrios, algunos de ellos muy cerca de la zona portuaria, en las antípodas de lo que la marca Barcelona quiere potenciar. Muchas veces, son estos barrios, estos lugares, los que acogen un paisaje industrial que la ciudad expulsa por no ser atractivo y por ir en contra de una imagen asociada a su marca de ciudad. Son estos lugares y sus paisajes los reductos de una Barcelona industrial.

[14] Área logística: Zona en la que las empresas se dedican a actividades relacionadas con el transporte, el almacenamiento, la preparación de pedidos, el etiquetado y la distribución de mercancías.

[15] Plataforma Económica del Delta del Llobregat: Ámbitos de uso industrial, logístico, y también comercial y de servicios, que corresponden a los polígonos situados en torno al puerto y al aeropuerto de Barcelona. Incluye la Zona Franca, la Zona de Actividades Logísticas del Puerto, los polígonos industriales del Prat de Llobregat, los terrenos de la Ciudad Aeroportuaria y el distrito económico de la Gran Vía de l’Hospitalet de Llobregat.

[16] La ZAL Port es la plataforma logística intermodal del Port de Barcelona.

[17] https://www.portdebarcelona.cat Consultado el 1 de mayo de 2023

1.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL ÁREA METROPOLITANA POSTINDUSTRIAL DE BARCELONA

La revolución industrial llegó con retraso a España respecto a otros países europeos. En Europa la primera revolución industrial (finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX) y la segunda (desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX) sirven de marco para el proceso de industrialización desarrollado en España. Los procesos de industrialización marcaron fuertes transformaciones que condujeron a una nueva manera de funcionamiento de la ciudad y, por consiguiente, una nueva organización del territorio y de la sociedad.

Barcelona fue el foco de la Revolución Industrial en España. La liberalización del comercio entre la metrópolis y las colonias, primero con el reglamento de 1765 que permitía a Barcelona comerciar con las islas del Caribe, posteriormente con su ampliación en 1768 y, finalmente, con la promulgación por parte de Carlos III del Reglamento de libre comercio en 1778, posibilitaron un flujo comercial y unos procesos de acumulación de capital que generaría primero la instalación de las manufacturas de indianas[18] y, posteriormente, la paulatina instalación de fábricas con energía de vapor. El crecimiento económico e industrial tuvo, lógicamente un impacto en el crecimiento de la población y, subsidiariamente, en la emergencia del problema de la vivienda, en una ciudad que, desde el decreto de Nueva Planta, al ser declarada plaza fuerte, no tenía posibilidad de crecer territorialmente más allá del cinturón de piedra de sus murallas. De esta manera, la progresiva industrialización de la ciudad tuvo su impacto en los sistemas de vida cotidiana.

El resultado es una ciudad densa, de calles estrechas, con déficit de viviendas de alquiler, poco soleadas y mal ventiladas. Po ello, se prefiguran dos soluciones: el derribo de las murallas, y el crecimiento de la ciudad por el llano de Barcelona.

A finales de la década de 1850 del siglo XIX fue necesario derribar las murallas para extender Barcelona, como estaba aconteciendo, también, en otras ciudades europeas. El derribo de las fortificaciones y la propuesta del ensanche significo un gran cambio para la ciudad. En 1859 el ingeniero Ildefons Cerdà propuso el *Proyecto para la Reforma y Ensanche de Barcelona*, aprobado definitivamente en 1860 por el Ministerio de Fomento.

Un período de crecimiento industrial se efectuó en Barcelona a raíz de la Exposición Universal de 1888. Posteriormente enlazaría con la nueva revolución industrial a partir de la electrificación y, la construcción del ferrocarril Morrot-Vilanova-Valls.

El siglo XX amaneció con la propuesta de otra nueva Barcelona. Una nueva Barcelona que respondía a una etapa distinta del orden económico y, sobre todo, a una situación en que las voluntades políticas estaban cambiando tras el 1898 y el fin, casi total, del imperio colonial español.

El problema que se plantea en el primer tercio del siglo XX es el de dar respuesta y aportar soluciones a la producción de vivienda masiva. El problema de la vivienda genera nuevas “formas urbanas” respondiendo a nuevas tipologías edificatorias, pero también a la gestión productiva del parcelario[19]. En la ciudad antigua y en los cascos tradicionales de los pueblos agregados, se mantiene una estructura densa de parcelario y un sistema de construcción entre medianeras; es decir, de viviendas que comparten paredes. En el

[18] Las fábricas de indianas eran instalaciones industriales que se establecieron en Barcelona desde 1738. Se llamaron así porque el producto que fabricaban era un tipo de estampado sobre telas llamado indianas.

[19] En urbanismo, una parcela es la unidad de suelo que tenga atribuida edificabilidad y uso o solo uso urbanístico independiente.

Ensanche, aunque hay una tendencia inicial a la edificación aislada, muy rápidamente y por cuestiones de rentabilidad económica, se pasará al sistema de "edificación entre", tomando una especial relevancia el chaflán (Ríos Díaz, 2019).

En los territorios por urbanizar, encontraremos varias formas de gestionar la edificación, una parte del crecimiento urbano, más allá de los límites del proyecto de Ensanche, se realizó mediante proyectos puntuales de urbanización. El propietario del terreno presentaba al ayuntamiento un proyecto urbanizador en el que se trazaban calles y se podía llegar a definir el parcelario. El ayuntamiento no lo sancionaba, siempre que no supusiera problemas con otros propietarios y, ya que no se disponía de un Plan General hasta el de 1917, aceptaba el trazado de las nuevas calles si cumplían con las normas generales de alineaciones y rasantes presentes en las Ordenanzas.

Manuel Castells (Hellín, Albacete, 1942) se centra en las consecuencias de la reestructuración de la economía sobre la representación espacial de las ciudades (Castells, 1995). Esta reestructuración económica se inició en la década de los años 70 del sigo XX, con el paso de la sociedad articulada en base a una concentración del sector industrial en el centro de las ciudades, a una economía que concentra otro tipo de recursos relacionados con la gestión y el control de la producción, deslocalizando partes importantes de la producción industrial a otras regiones que forman parte de los actuales países emergentes. Así, muchas industrias de las ciudades se convierten en obsoletas en tanto que disminuye su capital económico y su capacidad de generar empleo en el caso de que no se transformarse.

La revolución tecnológica ha posibilitado el abaratamiento de las producciones en tanto que permite la deslocalización de la producción coordinada desde una determinada región. Esta gestión y control de la producción ha ido en aumento, lo que ha generado un cambio en la estructura ocupacional, debido a que la producción ha podido mantenerse, incluso aumentarse, gracias a la innovación en maquinarias, lo que ha provocado una expulsión de una parte significativa de los trabajadores de cadenas de producción, al tiempo que ha fomentado la expansión de una fuerza de trabajo especializada. Esta transformación de la estructura ocupacional se puede reconocer física, económica y socialmente.

En sociología, la sociedad posindustrial es el estado de desarrollo de una sociedad en la que el sector servicios genera más riqueza que el sector industrial de la economía. El tránsito de la sociedad industrial a la postindustrial ha ido acompañado de un conjunto de transformaciones económicas y demográficas que han desencadenado efectos relevantes en la estructura social de los países desarrollados. El aumento de la desigualdad social es uno de estos efectos, manifestándose con más intensidad en el ámbito urbano, donde también se ha visto afectada la estructura socio-residencial[20] (Sisto, 2009).

A partir de la Revolución Industrial, la organización de trabajo se transformó hacia la primacía de la producción masiva, donde cada persona forma parte de un gran sistema de fabricación. La innovación tecnológica tiene un auge importante, basado en la lógica coste-beneficio. Con esto, las relaciones laborales se vuelven también salariales y dependientes del mercado.

Posteriormente surge la Sociedad Postindustrial, principalmente a partir de la revolución tecnológica, la transformación de la geopolítica global, la interdependencia económica a escala global, las relaciones entre economía, estado y sociedad, donde el Estado regula los mercados, genera competencia a nivel global, y deja de ser estado de bienestar, y finalmente, una reestructuración interna de capitalismo.

Estos fenómenos se manifiestan con más intensidad en el ámbito urbano en la medida en que es precisamente en este escenario donde las transformaciones socioeconómicas y demográficas se manifiestan de forma más aguda. La influencia que ejercen los cambios económicos estructurales, particularmente el proceso de desindustrialización, respecto a la composición social

[20] Resultado de la forma en que las personas habitan las ciudades en función de sus capacidades económicas.

y la configuración de la estructura socioresidencial de las megalópolis es un tema que ha sido objeto de estudio en el ámbito de la sociología urbana desde los años ochenta.

Uno de los objetos de estudio se centra en la aparición de enclaves de exclusión social en las grandes ciudades (Massey y Denton 1993), pero también en unas áreas -unos territorios- con una carga de sentido concreto después de tener un uso ya convertido en pasado. Ese paisaje residual, puede darnos pistas de un contexto económico concreto en función de su estructura y de sus marcos de relaciones con las personas que los habitan. En esta investigación se parte de la Convención del Patrimonio Mundial de París, adoptada por la Conferencia general de la UNESCO en 1972, que creó un instrumento internacional único que reconoce y protege el patrimonio natural y cultural de valor universal excepcional. La Convención proporcionó una definición del patrimonio muy innovadora para proteger los paisajes. En 1992 se incorporó la categoría de paisajes culturales. A partir de lo anterior se define como paisaje cultural el resultado de la acción del desarrollo de actividades humanas en un territorio concreto.

El paisaje cultural es una realidad compleja, integrada por componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles, cuya combinación configura el carácter que lo identifica como tal, por ello debe abordarse desde diferentes perspectivas. Los paisajes culturales se clasifican en urbanos, rurales, arqueológicos e industriales. Los paisajes industriales adquieren hoy también un carácter patrimonial. La adjetivación del "paisaje" como "industrial" implica un salto cualitativo, una visión desde el punto de vista cultural de las construcciones industriales en el territorio. La inmensa parte del territorio está ocupada por construcciones destinadas a la explotación, la transformación, la producción y el transporte de recursos.

Las políticas urbanas de la Barcelona contemporánea son comunes a muchas ciudades post-industriales, por lo que conviene tratar de definir primero qué se entiende por "ciudad post-industrial" y cuáles son sus características socioeconómicas, para así comprender mejor el tipo de proyecto urbano que en ella se desarrolla.

A partir de mediados de la década de 1970, tanto el modo de producir bienes de consumo, como la organización del trabajo productivo, cambiaron profundamente, modificando a su vez la forma en que la economía productiva ocupaba el territorio. En los países desarrollados, las áreas urbanas -que durante el período previo de acumulación fordista[21] habían crecido en función de su capacidad industrial- vivieron un proceso de desindustrialización muy notable. El abandono industrial fue debido, en parte, a la aparición de nuevas tecnologías de información y telecomunicación, así como a las mejoras de las redes de transporte, que simplificaron los procesos productivos, integrando sus actividades industriales en redes de escala global y supraterritorial. La ciudad dejó de ser el centro de la producción industrial, que se esparció en ámbitos territoriales mucho más amplios. Tradicionalmente la "ciudad" y la "producción" habían sido conceptos análogos: la ciudad era precisamente el lugar de producción de bienes y producción de conocimiento. El nuevo modelo económico (neoliberal) habría de transformar tanto las ciudades, como las formas de ocupación del territorio. La ciudad dejaría de ser, como lo había sido históricamente, el ámbito productivo por excelencia y los sistemas de producción tardo-capitalista del último tercio de siglo XX perdieron la necesidad de concentrar, en un mismo lugar, las infraestructuras, la fuerza del trabajo y el capital, desembocando en una dispersión en el territorio de los usos urbano-industriales.

En la ciudad post-industrial, además, gracias a las ya mencionadas tecnologías de la información y transporte, también se dispersaron las áreas residenciales, ya fuera en áreas suburbanas pequeño-burguesas, o en programas habitacionales para clases trabajadoras. Aumentaron las distancias entre lugar de residencia (suburbial) y lugar de trabajo (urbano). Los residentes de la ciudad pasaron de ser habitantes de un lugar concreto (un barrio, una calle), a ser

[21] Henry Ford (Springwells, Estados Unidos, 1863), aceleró la estandarización del producto y la utilización de mano de obra poco cualificada, introdujo el salario fijo y la cadena de montaje mecanizada, acentuando el control centralizado del flujo de producción. De él viene el *fordismo*, sistema que se difundió entre finales de los años treinta y principios de los setenta y que creó mediante la fabricación de un gran número de automóviles de bajo costo mediante la producción en cadena.

territoriantes entre lugares (Muñoz, 2008), unos residentes parciales de una ciudad que tomó formas mucho más dinámicas.

Si tradicionalmente la ciudad había sido un conglomerado arquitectónico, relativamente denso, más allá de cuyos límites comenzaba la naturaleza o lo rural; hoy en día la ciudad ha perdido su forma, sus límites se han desdibujado, y la ocupación urbana del territorio se ha desperdigado.[22]

Por último, a pesar de la dispersión de las actividades urbanas (industriales, residenciales o de servicios) de la nueva ciudad post-industrial, la centralidad socioeconómica de la ciudad histórica se vió paradójicamente reforzada. La internacionalización de los flujos económicos hicieron de la nueva ciudad, más que un polo industrial-productivo, una suerte de epicentro de los movimientos financieros y los circuitos de información, dando lugar a lo que la socióloga Saskia Sassen (La Haya, Paises Bajos, 1947) describe como una suerte de *concentración difusa*:

> La combinación de dispersión espacial e integración global ha creado un nuevo rol estratégico para las grandes ciudades. Más allá de su larga historia como centros del comercio y la banca internacionales, estas ciudades tienen hoy cuatro funciones completamente nuevas: primero, como puntos de comando altamente concentrados desde los que se organiza la economía mundial; segundo, como localizaciones claves para las finanzas y las empresas de servicios especializados o del terciario avanzado, que han reemplazado a la industria como sector económico dominante; tercero, como lugares de producción y de generación de innovaciones vinculadas a esas mismas actividades; y cuarto, como mercados para los productos y las innovaciones producidas (...) Las ciudades concentran hoy el control sobre vastos recursos y los sectores de las finanzas y los servicios especializados han reestructurado el orden social y económico. De esta forma, ha aparecido un nuevo tipo de ciudad. Ésta es la ciudad global. (Sassen, 1999).

En este contexto de poder económico en un determinado número de áreas metropolitanas desde las que se ejerce el poder: control y dirección de la economía mundial, surge una nueva conceptualización de *ciudades globales* (Sassen, 2018), donde convergen nodos de telecomunicaciones, instituciones financieras y donde se ubican los centros de decisiones mundiales respecto de lo económico.

Esta nueva ciudad global y post industrial se materializa en una serie de fenómenos, que podemos reconocer en mayor o menor medida en la Barcelona contemporánea y post-olímpica. Estos fenómenos son: el inflado precio del suelo, la aparición de los *no-lugares* (Augé, 2000), (que producen la no identificación de las personas con el territorio), el turismo como nuevo motor económico, la "reprogramación" de los paisajes industriales obsoletos, la gentrificación y la tematización de la ciudad tradicional.

El área metropolitana de Barcelona inicia prácticamente ya en el siglo XXI un segundo período de terciarización de su sistema productivo que es definitivo en la polarización de la estructura ocupacional. Este período se inicia con una etapa de crecimiento económico en el que los trabajadores del sector servicios, cualificados y no cualificados, empiezan a perfilarse como los más relevantes en la estructura ocupacional. Sin embargo, la desigualdad social continúa disminuyendo hasta la llegada de la crisis (2008-2014). El aumento progresivo de la inserción laboral femenina que tuvo lugar a partir de mediados de los 90 se produjo sobre todo en base a ocupaciones de servicios semicualificados contribuyendo a aumentar los ingresos de los hogares donde antes las mujeres eran inactivas. Esto provoca una reducción de la dispersión de la renta que contrarresta el efecto de la polarización de la estructura ocupacional.

[22] Sobre la cuestión de la ciudad post-industrial y suburbanización señalamos que el debate de entender la expansión urbana como un "verbo" en lugar de un "sustantivo" hace referirse a un entorno "post-suburbano" donde las cuestiones del grado, de cambio y como se discuten, negocian, borran y redefinen los límites que ayudan a identificar unidades territoriales son cruciales para caracterizar un lugar como disperso más allá de sus aspectos morfológicos. En parte, esta aproximación entiende que la expansión urbana actual es un fenómeno multifacético compuesto por áreas densificadas pero también por tierras no urbanizadas y extensiones abiertas donde se pueden ubicar los límites como espacios a veces en disputa (Galster, Hanson, Ratcliffe, Wolman, Coleman y Freihage, 2001).

En esta nueva ciudad, y en el marco socioeconómico que la ha propiciado, se han abierto nuevas formas de diseñar y proyectar la ciudad. La desindustrialización de las ciudades ha hecho necesario repensar los tejidos urbanos de uso industrial obsoleto. Estos paisajes, habitualmente recuperados mediante arquitecturas más o menos respetuosas con el "patrimonio industrial", reconvierten sus usos, otrora productivos, en nuevos espacios de terciarización de la economía de la ciudad.

A principios de los años ochenta, en el contexto de la restauración democrática, la gestión urbanística de las ciudades españolas pasó a manos de las administraciones locales. En Barcelona, Oriol Bohigas (Barcelona, 1925) en aquel momento director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, se erigió como principal ideólogo del urbanismo de la ciudad. Sus dos ejes de actuación al frente del Departamento de Urbanismo fueron la "recuperación" de las tramas históricas de la ciudad y la "reurbanización" de las periferias urbanas (Bohigas, 1986). El método propuesto por Bohigas para solucionar la ciudad fue el de resolver por separado los distintos "trozos de ciudad", haciendo de cada pequeño sector urbano un proyecto arquitectónico que, sumado al resto de fragmentos, habrían de dar lugar al todo: a la ciudad resuelta.

La defensa de una arquitecturalización de los espacios urbanos de Barcelona coincidió en el tiempo con los procesos socioeconómicos propios de la ciudad post-industrial, que ya se han comentado. Por tanto, a menudo el proyecto urbano acababa convirtiéndose un proyecto urbano al servicio de la imagen que la ciudad estaba construyendo de sí misma. La gran reforma de todo el litoral de la ciudad y el casco histórico de Ciutat Vella son un ejemplo histórico de *urbanalización*, como se tratará de explicar a continuación y se profundiza más tarde -epígrafe 2.3-.

La reforma del litoral barcelonés partió de la idea que se quería asociar a la imagen de marca que se estaba construyendo de Barcelona. La idea de la "recuperación" del mar para la ciudad, que incluía la eliminación del viejo puerto y los usos existentes en la costa (como la pesca, o los barrios populares de vivienda autoconstruida de la costa), proponía la construcción de un paseo marítimo, playas artificiales y zonas de ocio costero, así como la construcción de la Villa Olímpica como futuro barrio residencial. La operación global habría de culminar una década más tarde, con las obras vinculadas al Fórum de las Culturas 2004.

El discurso en torno a la reforma del litoral obvió la importancia histórica que había tenido desde siempre el puerto de Barcelona, la pesca en la Barceloneta y los usos industriales del litoral del Poblenou. La reforma fue acompañada de un gran despliegue retórico y propagandístico en torno a la "recuperación" del mar para los barceloneses. Según el discurso oficial, Barcelona le había "dado la espalda al mar", y la construcción de playas artificiales, la reconversión del Port Vell en una zona de bares y ocio nocturno, y la demolición del antiguo barrio de Icària, para la construcción del nuevo y exclusivo barrio residencial de la Villa Olímpica, suponían una recuperación del Mediterráneo para los habitantes de la ciudad. Gran parte de esa retórica se fundamentó en una supuesta esencia "mediterránea" de Barcelona y los barceloneses, que también había estado presente en la reforma de Ciutat Vella, al justificar su peatonalización y la construcción de las plazas duras en nombre de una "vida en la calle" que la condición mediterránea parece necesitar.

El discurso político-mediático fue acompañado de una arquitectura no menos retórica: la Villa Olímpica, las playas y el Port Vell fueron resueltos mediante arquitecturas con ciertos aires historicistas, haciendo uso de una gran diversidad de recursos estilísticos como balcones, pórticos o arcos, propios de la arquitectura del posmodernismo. También el espacio urbano se decoró, literalmente, con elementos casi pintoresquistas, como las fuentes, los embarcaderos artificiales de un puerto simulado, o la llamativa multiplicación de palmeras y vegetación de otras latitudes a lo largo de toda la costa.

El resultado fue ampliamente celebrado en los circuitos internacionales de arquitectura y diseño, pero ocultó muchos de los déficits propios de la *urbanalización*, que ya han sido citados. El precio

del suelo se disparó a lo largo de todo el litoral, y muy especialmente en el barrio de la Villa Olímpica y sus aledaños, con la consiguiente gentrificación del barrio. El monocultivo económico del turismo y el consumo de ocio derivaron, también, en una tematización del viejo barrio pescador de la Barceloneta. El uso turístico masivo del barrio comenzó a expulsar (y sigue expulsando) a los vecinos de rentas más bajas, y sembró la playa de locales de ocio y tiendas de surf (monocultura). En la actualidad, entre el nuevo Port Olímpic y el barrio de la Barceloneta, se alza la arquitectura-escultura en forma de pez de cobre colado diseñado por Frank Gehry (Toronto, Canadá, 1929), que ahonda en la construcción de identidad de marca de la ciudad (city branding), en este caso a través de la arquitectura[23]. La obra simboliza la "mediterraneidad" de una ciudad en la que, entre turistas, surferos y bicicletas de alquiler, ya nadie pesca.

1.3 LA SUBURBIALIZACIÓN DE L'HOSPITALET DE LLOBREGAT. EL ORIGEN DE LA ZONA FRANCA DE BARCELONA

En la configuración del marco general de análisis que posibilita focalizar el objeto de estudio de esta investigación, hemos visto la importancia económica del puerto dentro del modelo de ciudad que Barcelona que es hoy en día. También hemos atendido a las circunstancias urbanísticas que han condicionado a la ciudad y su evolución desde la industrialización. Sí veíamos cómo las sucesivas ampliaciones del puerto han ido variando el perfil de Barcelona y su relación con el mar, hay un hecho con el que la ciudad consolidó el puerto como el motor económico y pieza esencial en el modelo de ciudad, ese hito es la creación de la Zona Franca de Barcelona.

Una Zona Franca es un territorio delimitado con beneficios tributarios y de una complejidad y extensión mayores que las de un depósito franco, que dispone de amplias instalaciones donde se pueden depositar, manipular y transformar industrialmente las mercancías. A su vez, un depósito franco, es un espacio cercano a una aduana y con exenciones tributarias, preparado para almacenar productos importados y efectuar las manipulaciones que tenga autorizadas. Debido a que el transporte marítimo es una forma prioritaria de comercio[24], la mayor parte de los depósitos francos se han situado históricamente en zonas portuarias.

La creación la Zona Franca de Barcelona constituyó un antes y un después para la ciudad, definiendo su carácter económica, social y urbanísticamente hablando, al tener un peso específico dentro del áera metropolitana. El territorio de la actual Zona Franca había sido un espacio predominantemente de la actividad agrícola y a principios del siglo XIX, la agricultura era la gran protagonista en la zona. En las tierras pantanosas habían grandes rebaños de vacas, cabras y ovejas. Mientras tanto, la actividad pesquera se mantenía en pequeños barrios en toda la playa, dedicados a la captura de sardinas, mújoles, lubinas y agujas.

[23] El uso de la arquitectura como instrumento de la identidad de marca de las ciudades en su la búsqueda por atraer inversiones económicas es notorio. En el caso de Barcelona, una de las fuentes más importantes de negocio es el turismo.

[24] En la actualidad, según datos de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Transporte (UNCTAD), más del 80% del comercio mundial es marítimo. https://unctad.org/

A principios del siglo XX, las huertas, los campos, las masías fueron dejando paso al puerto, a la industria y a los diversos núcleos urbanos. Era dentro de este contexto cuando l'Hospitalet de Llobregat tenía playa. Su salida al mar contaba con diez kilómetros de litoral. Tierra adentro, este vasto territorio era llamado la Marina de l'Hospitalet; una de las zonas agrícolas más productivas de Europa. Llegó a sumar más de 340 masías entre 1850 y 1930. Estas tierras se extendían desde la desembocadura del río Llobregat (lugar donde también se ubicaba el Faro del Llobregat) hasta el límite con la Marina de Sants que, a su vez, se extendía desde este punto hasta los contrafuertes de Montjuic.

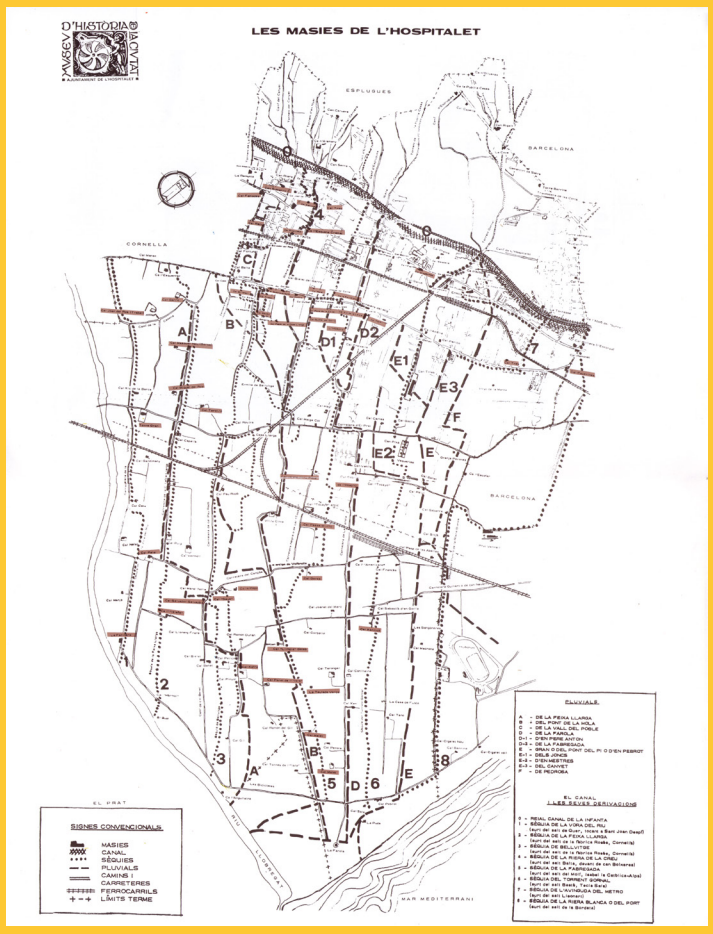


Figura 1. Mapa de las masías de la Marina hospitalense que acompaña a libro Una mirada a la Marina d'ahir. Les nostres masies (1980) de Francesc Marcé i Sanabra, (L'Hospitalet de Llobregat, 1921)

El Gobierno de España quiso crear un puerto franco y compró por el método de la expropiación esa franja como reserva de terreno.

La pérdida de los 10 kilómetros de litoral y de las tierras que formaban la Marina de l'Hospitalet fue producto de una transacción económica en una operación desigual, donde a modo de compensación, el consistorio de l'Hospitalet recibió 85.000 pesetas (unos 500 euros actuales). Una pérdida que suponía la mitad del término municipal y una parte importante de tierras dedicadas al cultivo y la agricultura.

Un puerto franco es un puerto especial en el que el tráfico de mercancías está exento de pagar los aranceles que suelen ser obligatorios en el resto del territorio. En tiempos preindustriales, era frecuente que hubiera franquicias por toda la ciudad, mientras que los puertos francos modernos tienen zonas libres de aranceles bien delimitadas.

Entre los años 1854 y 1919, Barcelona vivió el cambio físico y social más radical de su historia. La base de ese crecimiento, que colocó a la ciudad al mismo nivel que la capital de España, fue un proceso de industrialización que la convirtió en la fábrica del

Estado español. Como ya hemos visto, los cambios urbanísticos responden a procesos extendidos en el tiempo y ya en la inauguración de la España Industrial[25] en 1847 había un consenso respecto del crecimiento que la ciudad debía de experimentar. Así en el año 1852, Santiago Luis Dupuy (Valencia, 1818), alcalde de Barcelona daba una serie de instrucciones a la Diputación, donde se incluían el fomento de los ferrocarriles que uniese la ciudad con Francia y con Madrid, el derribo de las murallas y la reforma del puerto (Sanjuan, 2018).

El 12 de mayo de 1920 la Gaceta de Madrid, predecesora del Boletín Oficial del Estado, publicaba en su núm. 133, una ley, aprobada por las Cortes, sancionada por el Rey Alfonso XIII y tramitada por el Ministro de Hacienda Domínguez Pascual, que el término municipal de l'Hospitalet se disgregaba en un 45%[26].

La ley que segrega casi la mitad de un término municipal expropiaba 909 hectáreas de tierra cultivada y afectaba a más de 500 propietarios y un total expropiado de 935 hectáreas (Vila, 2021). El precio estipulado fue de 83.980 pesetas de la época (+ 1.2% de impuestos), trasladando a precio de hoy en día, serían como 7,76 € el metro cuadrado.

La publicación de la Gaceta de Madrid destaca tres acciones: 1. La aprobación de un proyecto de depósito gratuito anexo al puerto de Barcelona y la expropiación de los terrenos necesarios para su realización. 2. La delimitación del terreno necesario para el depósito anunciado que va desde la montaña de Montjuic hasta la desembocadura del Llobregat y desde el litoral hasta el tramo transversal de la vía férrea de Barcelona a Vilanova i la Geltrú y 3. La agregación de estos terrenos a que se refiere el proyecto en el término municipal de Barcelona. La ley declaraba:

Son de utilidad pública los terrenos afectados por el proyecto definitivo de instalación del puerto franco de Barcelona, así como los terrenos comprendidos entre los límites del proyecto y la línea que delimita la zona marítimo-terrestre al sur, la margen izquierda del Llobregat río hasta 160 metros aguas arriba del eje longitudinal del puente que el ferrocarril de Barcelona a Vilanova i la Geltrú ha construido sobre dicho río y una línea paralela al enterramiento de dicho ferrocarril distante 160 metros del eje de la vía. (…) Se añadirán al de Barcelona los terrenos comprendidos en el párrafo anterior que formen parte de otros términos municipales. Para la eficacia de lo establecido en artículo anterior, la expropiación de los terrenos de propiedad privada, se hará conforme a los preceptos de la citada ley de 10 de enero de 1879 y el Reglamento para su aplicación. (…) El justo precio se determinará por el valor que tuviera el terreno en esa fecha de 4 de noviembre de 1918. (Gaceta de Madrid, 12 de mayo de 1920).

El 20 de julio de 1921, el alcalde de Barcelona, Antoni Martínez Domingo (Barcelona, 1867), encabezaba el Acto de celebración de la toma de posesión de Barcelona de las tierras de l'Hospitalet de Llobregat. En la ceremonia, mediante el gesto simbólico de tocar tres veces con la vara de mando las aguas del Llobregat, indicaba que el término municipal de Barcelona llegaba ahora hasta el río. De esta manera la Marina de l'Hospitalet era anexionada por Barcelona y dejaba de existir. Entre las autoridades se encontraba una representación del Ayuntamiento de l'Hospitalet con el alcalde Just Oliveras (l'Hospitalet de Llobregat, 1887) a la cabeza.

[25] La España Industrial, Sociedad Anónima Fabril y Mercantil, fue una empresa textil fundada el 28 de enero de 1847 en Madrid por la familia Muntadas originarios del municipio de Igualada.

[26] Anexo 02. Documento 1: Páginas de la Gaceta de Madrid Nº133 del 12 mayo de 1920 donde se publica la ley sobre la segregación de los terrenos de la Marina (páginas 580 y 581). Fuente: Gaceta de Madrid. https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1920/05/12/pdfs/GMD-1920-133.pdf
Consultado el 28 de abril de 2023

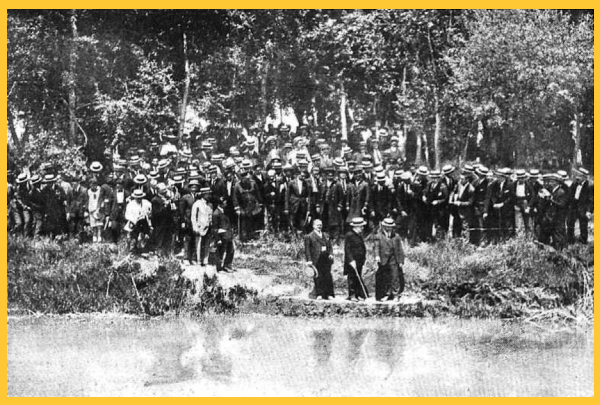


Figura 2. Acto de celebración de la toma de posesión de Barcelona de las tierras de l'Hospitalet de Llobregat. Autor: Foto Marín. Fuente: Hojas Selectas, No. 236, agosto de 1921.



Figura 3. Antoni Martínez Domingo, alcalde de Barcelona, junto a autoridades civiles y militares, se dirige a los asistentes en el Acto de toma de posesión de los terrenos del Baix de Llobregat en nombre del municipio de Barcelona. Fuente: Archivo Nacional de Catalunya. Autor: Josep Brangulí.

Toda la comitiva se desplazó en un tren especial desde el muelle de Barcelona hasta el puente del tren del Llobregat, donde bajaron y fueron caminando hasta el punto dónde se realizó la fotografía: la nueva (y actual) deslinde entre l'Hospitalet y Barcelona en el margen izquierdo del río. Por el camino hicieron una pequeña parada en el antiguo deslinde Barcelona- L'Hospitalet, en la acequia del Port, para arrancar el mojón fronterizo que había.

En aquellos tiempos, l'Hospitalet de Llobregat tenía un aumento continuo de población y en 1920, alcanzaba las 4.500 personas. Debido a la expropiación de la Marina, poco a poco, se fueron urbanizando los campos que aún mantenía en su interior. La Exposición Universal de Barcelona de 1929 y la necesidad de mano de obra para su construcción hizo llegar una gran cantidad de gente. La actividad agrícola dio paso a la instalación de industrias textiles que se instalaban por la proximidad del río Llobregat, por el tipo de terreno plano y por qué Barcelona desplazaba la industria hacia las zonas cercanas (periféricas). Con el crecimiento demográfico, el 15 de diciembre de 1925, el Rey Alfonso XIII concede a l'Hospitalet el título de Ciudad.



Figura 4. Playa de la Marina, 31 de julio de 1926. El general Miguel Primo de Rivera27, presidente del Gobierno Español, es agasajado por autoridades barcelonesas con un "lunch" en Cal Patirem (también llamado Cal Pelican) en la playa de la Farola (como popularmente se conocía al Faro del Llobregat), donde se desplazó para recibir explicaciones sobre el futuro puerto franco de Barcelona. Fuente. Grupos vecinales de Facebook

[27] Miguel Primo de Rivera y Orbaneja (Jerez de la Frontera, 1870) fue un dictador y militar español que gobernó España entre 1923 y 1930. Su tío fue Fernando Primo de Rivera y Sobremonte (Sevilla, 1831), militar y político. Su primogénito fue Jose Antonio Primo de Rivera (Madrid, 1903), uno de los fundadores del partido fascista Falange Española.

El proyecto del puerto franco, finalmente, nunca llegó a realizarse, pero en los años 60, se decidió crear una gran área industrial y logística anexa al puerto de Barcelona. Del proyecto original, solo se conservó el nombre: la Zona Franca.



Figura 5. Antonio de la Rosa (Barcelona, 1917), Secretario General del Consorcio de la Zona Franca (CZFB), muestra el Proyecto de Zona Franca a las autoridades, 1966. De izquierda a derecha: Santiago Cruïlles, Director General de Transportes Terrestres; Josep Maria de Porcioles, Alcalde de Barcelona; Santiago Udina Martorell Subsecretario del Ministerio de Obras Públicas y Laureà López Rodó Comisario del Plan de Desarrollo. Fuente: Archivo del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.

La mayor consecuencia para el barrio de Zona Franca fue la creación de la barrera que le separa del puerto autónomo de Barcelona. Este muro ha ido creciendo a medida que las ampliaciones del puerto se llevaban a cabo y no ha permitido que el barrio se relacione con el mar.

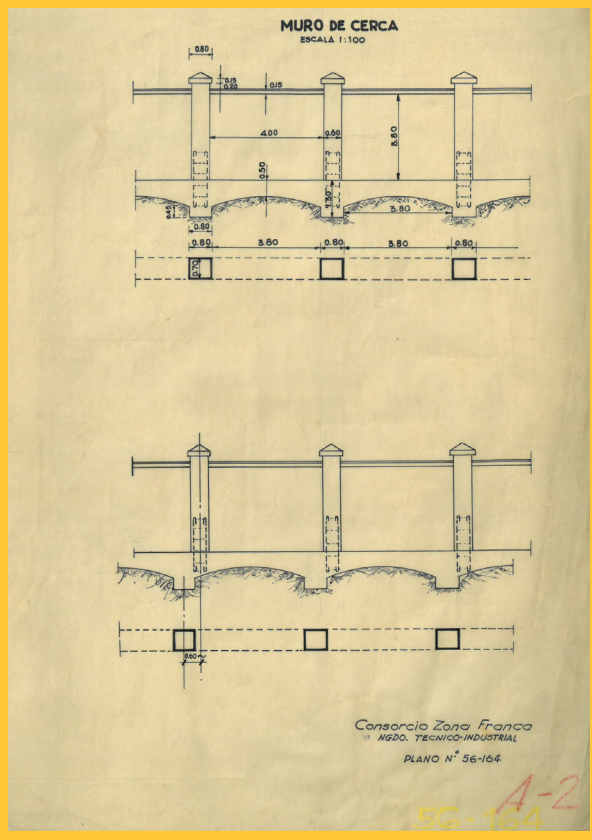


Figura 6. Diseño del muro de separación de la Zona Franca. Fuente: Archivo del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.



Figura 7. Muro de la Zona Franca, años 50.
Fuente: Fotografía de Maria Teresa Martí Maldonado



Figura 8. Muro de la Zona Franca, 2022. Autor: Joaquín Jordán

La barrera no es sólo física, sino también sensorial: Zona Franca y el Puerto son dos áreas que no comparten nada, pese a ser vecinas. De la forma de serpiente del río Llobregat atravesando campos de cultivo, de un litoral modulado por los sus sedimentos y por el mar Mediterráneo, no queda nada. Barcelona de apropió de la playa de l'Hospitalet para alojar un puerto franco fallido. La formas angulosas de los muelles y diques del Puerto de Barcelona conforman hoy la vista de un lugar siempre cambiante. Son la forma de un modelo de ciudad, de una ciudad con el puerto europeo con más crecimiento económico.

La revolución industrial llevó a la Zona Franca dos grandes cambios: el primero, un tejido industrial que sustituyó la pequeña escala del barrio pesquero que era. El segundo gran cambio fue en 1865 la contrucción del Moll de Sant Bernat: el comienzo del desarrollo del puerto de Barcelona. Aunque no fue hasta 1970, una vez se le ganó terreno al mar, cuando nació lo que conocemos ahora como el puerto comercial de Barcelona.

El proyecto de puerto franco realizado a principios de siglo es la causa remota del Poligono Industrial de la Zona Franca, que es una zona extensa, de 600 hectáreas de suelo industrial y, actualmente, también logístico, situada en el margen izquierdo del río Llobregat. Cuenta con unas 300 empresas, además de las ubicadas dentro del recinto de Mercabarna.

En aquella época, Barcelona se caracterizaba por un fuerte crecimiento industrial y de población, condicionantes que, unidos a la penosa situación de la viticultura en España y a la pérdida de las colonias españolas en 1898, serán motivos, según se indica en el informe elevado por el Ayuntamiento en 1915, para que las clases productoras de la ciudad, a través del Fomento de Trabajo Nacional, propongan al Gobierno en 1900, entre otras medidas económicas, la creación de zonas francas en España. No serían simples depósitos de mercancias, sino también zonas industriales y comerciales.

Como su nombre indica, el Consorcio de la Zona Franca de Barcelona (CZFB) es una entidad consorcial[28] del Estado y el Ayuntamiento de Barcelona para la dinamización económica. Gestiona y administra el suelo del Polígono Industrial de la Zona Franca, la Zona Franca Aduanera y el Parque Logístico de la Zona Franca, así como otros espacios en el municipio de Barcelona y en el conjunto del área metropolitana. La figura del alcalde de Barcelona preside el plenario del Consorcio, y el delegado especial del Estado preside el comité ejecutivo.
Fue fundado en 1916, siendo el primer consorcio constituido en España, y su objetivo es la dinamización económica de la ciudad de Barcelona y su área metropolitana. El momento de la creación de esta entidad fue particularmente adecuado, pues a raíz de la Primera Guerra Mundial los principales puertos francos de Europa, como Génova o Hamburgo, estaban implicados en la guerra; y países neutrales como Cuba influyeron en España para que se crearan puertos francos. La administración del de Barcelona se adjudicó al CZFB, que se creó en aquel momento. Para ello, Barcelona amplió su término municipal con terrenos que había pertenecido a l'Hospitalet y al Prat de Llobregat. En 1920 estos terrenos fueron declarados expropiables; y desde entonces la zona entre Montjuic y el Llobregat y la vía del tren a Vilanova i la Geltrú serían declaradas de utilidad pública para construir el puerto franco.

La evolución del CZFB podría estudiarse como caso de éxito en cualquier escuela de negocios. Desde los años sesenta hasta finales de los ochenta del pasado siglo, el impulso que dió al polígono industrial, su gran eje de actividad en ese momento, lo convirtió en una de las áreas industriales más activas de Europa.

La Zona Franca de Barcelona es un territorio sensible. El Puerto de Barcelona, el Aeropuerto de Barcelona y una red de infraestructuras ferroviarias y viarias la condicionan. Actualmente conviven en la zona: El Plan Logístico Litoral, El Plan Logístico de Delta del Llobregat, el inicialmente llamado PDU de Gran Vía y el Corredor del Mediterráneo. Todos ellos irán modelando su carácter y su paisaje durante los próximos años.

[28] Entidad de derecho público, con personalidad jurídica propia y diferenciada, creada por varias Administraciones Públicas o entidades integrantes del sector público institucional, entre sí o con participación de entidades privadas, para el desarrollo de actividades de interés común a todas ellas dentro del ámbito de sus competencias.

El Consorcio de la Zona Franca de Barcelona se constituyó el 1 de junio de 1917, si bien sus orígenes se sitúan en el Real Decreto de 24 de octubre de 1916, que autorizó la concesión a Barcelona de un Depósito Comercial.[29]

El Consorcio constituye una Entidad con personalidad jurídica propia e independiente de las entidades representadas en el mismo y administra la Zona Franca de Barcelona, siendo presidido por la Excmo. Sr. Alcaldesa de la Ciudad y bajo la vicepresidencia de un Delegado del Estado nombrado por el Ministerio de Economía y Hacienda.

Para el 2023, las finanzas previstas por el Consorcio prevén un importe neto de la cifra de negocio de 54,9 millones de euros y registrar un beneficio de 11,85 millones de euros[30].

La Zona Franca de Barcelona es una zona industrial y logística que tiene una superficie de 600 hectáreas y donde se encuentran instaladas más de 300 empresas. Desde 1926 el CZFB comenzó la explotación de los terrenos de La Marina de l'Hospitalet de Llobregat, que Barcelona se agregó en 1920. En la época en que se redactó el Plan Comarcal de Barcelona de 1953, todavía se pensaba en la creación de un importante puerto franco e incluso en la ampliación de su superficie. Sin embargo, en 1964 la Comisión de Urbanismo de Barcelona consideró que dicha zona, de no ser ocupada por las industrias de régimen especial para las que fue creada, debería destinarse a algo beneficioso para la ciudad. Expone las razones por las que el establecimiento de un polígono industrial es algo muy positivo para la ciudad; entre otras razones esgrime la posesión de suelo industrial en condiciones óptimas, así como la ayuda que el polígono prestaría a la descongestión industrial de la ciudad. Además, se dejaría también espacio para el ensanchamiento y reserva del puerto de Barcelona y para el almacenamiento de mercancías. La industria que se establecería habría de ser especificamente portuaria, pero también podrían establecerse otras utilizaciones según las necesidades de la ciudad.

Desde entonces, como hemos visto, el puerto no ha dejado de necesitar más ampliaciones. Un motor económico que no para de pedir más recursos, más espacio y más infraestructuras.[31]

1.4 LA FÁBRICA DE LA SEAT EN LA ZONA FRANCA DE BARCELONA

En octubre de 1916 se concedió un depósito comercial al Puerto de Barcelona, (reconocido como depósito franco un año más tarde), a imagen del de Cádiz. El gobierno de esta infraestructura se confió a un consorcio presidido por el alcalde e integrado por representantes del mundo económico, al que la dictadura de Miguel Primo de Rivera añadió en 1926 un delegado o comisario regio para asegurar el control estatal.

En 1927 el Ayuntamiento de Barcelona convocó un concurso para dibujar los proyectos de lo que hoy en día es la Zona Franca (el concurso de anteproyectos para el puerto y las instalaciones de la Zona Franca). Se presentaron 56 candidatos y aunque el proyecto no tuvo ganador, la propuesta del ingeniero danés Bjørn Petersen (Copenhague, Dinamarca, 1880) fue seleccionada y premiada con 40.000 pesetas como primer accésit[32].

[29] Anexo 02. Documento 2: Acta Fundacional del CZFB. 6 de noviembre de 1916

[30] Datos del Portal de transparencia de CZFB: https://transparencia.zfbarcelona.es/informacion-economica/ Consultado el 25 de abril de 2023.

[31] Anexo 04.1 Glosario Zona Franca

[32] En 2018, tuvo lugar una exposición retrospectiva sobre la historia de la Zona Franca del Museo de Historia de Barcelona (MUHBA) del 27 de febrero al 1 de julio de 2018. La exposición incluyó un programa de debates públicos y de itinerarios por la Zona Franca y su entorno, ideados y organizados por el propio museo en colaboración con la Oficina del Plan del Delta del Llobregat. https://www.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/zonafrancacast.pdf Consultado el 10 de marzo de 2023.

La parte de la izquierda de la sala está destinada a presentarnos los proyectos del Puerto Franco actual. Un gran diorama nos da una pequeña visión de la zona franca, con sus muelles y canales, sus grúas en movimiento y el encenderse y apagarse de las luces según sea de noche o de día. El agua es de verdad, y tiene un cierto movimiento que hace que algunos barquitos se hundan. Grandes cuadros contienen los anteproyectos del Puerto Franco premiados en el concurso internacional celebrado y ganado por un ingeniero danés. (Diario La Publicitat, 7 de marzo de 1930).

Tiempo después, el ingeniero Blas Sorribas (Monzón, Huesca, 1862) fue el encargado de redactar el proyecto ejecutivo. Anteriormente, la ley de zonas francas de 1929 había aprobado un espacio dual, con un depósito franco y una zona franca, en la que se autorizaban industrias inexistentes en el Estado o que necesitaran apoyo para exportar. En esta ley se define la Zona Franca como una franja o extensión de terreno situado en el litoral, aislada plenamente de todo núcleo urbano, con puerto propio o al menos adyacente y en el término jurisdiccional de una aduana marítima de primera clase:

A tales efectos se creó la institución aduanera denominada zona o depósito franco, como un área exenta, que inicialmente tuvo carácter industrial, pero que, ulteriormente, ha pasado a tener carácter comercial (Ingelmo Pinilla, 1990).

La Guerra de España y la posterior política autárquica franquista paralizaron todas las operaciones y las parcelas expropiadas por el Consorcio seguían cultivadas en régimen de arrendamiento por los antiguos propietarios, hasta que la apertura del gran complejo de la SEAT en 1953 afianzó la orientación hacia la constitución de una gran zona fabril.

La Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) fue creada en un despacho notarial el día 9 de mayo de 1950. La escritura pública fue firmada por el Instituto Nacional de la Industria (INI), creado para impulsar el inicio de empresas industriales que trataran de abastecer el mercado de los recursos fundamentales para poner en marcha la economía nacional, como consecuencia de la autarquía y la depresión económica que se estableció en España al terminar la Guerra Civil. SEAT se creó con un capital social de 600 millones de pesetas, con la composicón del INI, la empresa italiana Fiat -que aportaba su experiencia y tecnología en el sector automovilístico- y los bancos españoles: Urquijo, Bilbao, Vizcaya, Español, Hispano y Central (Catalán, 2006).

La construcción de la fábrica se inició en los terrenos de la Zona Franca de Barcelona sobre unas parcelas de 220.000m2. Esta ubicación fue impuesta por la Fiat, ya que al estar cerca del puerto estaba muy bien comunicada. La decisión iba en contra de los criterios del antiguo régimen totalitario, que siguiendo su política opresiva con Cataluña, la quería ubicar en una localidad "más española". Finalmente, el puerto franco de la Ciudad Condal se consideró conveniente porque durante algunos años deberían importarse componentes fabricados en Turín. Además, el Reglamento sobre Puertos, Depósitos y Zonas Francas de 22 de julio de 1930 establecía que en estas las mercancías entrarían con exención de derechos arancelarios. Se interpretó, también, que el mencionado reglamento permitía la introducción de maquinaria y equipo en el recinto franco, sin necesidad previa de permiso de importación (Catalán, 2006)[33].

De todas maneras, en aquellos tiempos el régimen seguía imponiendo sus principios totalitarios y los puestos de responsabilidad en SEAT eran ocupados por ingenieros militares

[33] En la misma página, el autor hace una nota sobre el régimen aplicable a la "introducción de maquinaria y utillaje con destino a la fábrica de la SEAT. Veinte años más tarde, en 1969, cuando se barajaba la posibilidad de comprar los terrenos de Martorell para ampliar instalaciones, el presidente de SEAT del momento, Juan Sánchez Cortés (Don Benito, Badajoz, 1906), sintetizaría las ventajas derivadas del emplazamiento en la Zona Franca en dos: la exención de derechos arancelarios a la importación de maquinaria y equipo y el cobro de SEAT de la desgravación fiscal a las exportaciones de la maquinaria y bienes de equipo españoles entrados en Zona Franca. Acta del Consejo de Administración de SEAT (Acta) 223, 26-2-1969". (Catalán, 2006, 147)

como José Ortiz Echagüe (Guadalajara, 1886)[34], principal impulsor y primer presidente con 18 años en el cargo, o Luis Villar Molina, (Granada, 1882) que periódicamente inspeccionaba la construcción de las naves montado en su caballo.

La SEAT ha sido durante largo tiempo el estandarte del sector automovilístico español, la "empresa modelo" del régimen de Franco y uno de los buques insignia del INI. Después de considerar las soluciones posibles, el INI eligió unos terrenos de la Zona Franca del Puerto de Barcelona que, además de contar con las ventajas propias de toda industria situada en este territorio, reunía otras condiciones favorables: se hallaban próximos al puerto aduanero y a la red ferroviaria, podían ser ampliados en el futuro y contaban con un muelle propio para los aprovisionamientos y salida de los productos. De esta manera, la implantación de la fábrica SEAT significó el germen del perfil industrial de la Zona Franca. Su construcción y ampliación es uno de los hechos clave que modificó el paisaje de la antigua Marina de l'Hospitalet.



Figura 9. Vista panorámica de la fábrica de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) en la nueva Zona Franca de Barcelona con la Farola al fondo. 21 de junio de 1962. Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya.



Figura 10. Vista panorámica de la fábrica de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) en la Zona Franca de Barcelona con la desembocadura del río Llobregat al fondo. 30 de abril de 1961. Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya.

[34] Echagüe ejerció como piloto durante sus años en el ejército y durante la Guerra Civil Española se incorporó al Ejército Nacional como enlace permanente entre la Jefatura del Aire y la Jefatura de Movilización de Industrias Civiles para todos los asuntos relacionados con aviación. Fue un reconocido fotógrafo y la revista *American Photography* lo consideró, hacia 1935, uno de los tres mejores fotógrafos del mundo.

El destino de la Zona Franca estaba fijado desde finales de 1948 con el apoyo legislativo a la futura empresa automovilística radicada en Barcelona. Los decretos de 6 de octubre y 18 de diciembre de dicho año dejaron vía libre al desahucio por el Consorcio de la Zona Franca de los arrendatarios de las fincas de su propiedad con objeto de liberar los terrenos donde construir la nueva planta automovilística. Los aranceles aplicados a la chapa gravarían desmesuradamente la producción de no situarse la industria en Zona Franca.

En resumen, la localización de SEAT debe atribuirse a tres causas: primero, la existencia de un distrito en la especialidad; segundo, el activo del puerto mediterráneo con zona franca; y, tercero, y no menos importante, el hecho de que el INI ya había concedido a Madrid la nueva fábrica de ENASA (Catalán, 2006).

SEAT, además de contar con el apoyo público por las vías de los decretos de desahucio de la Zona Franca, las exenciones fiscales derivadas de su declaración de industria de interés nacional y los desembolsos de capital vía INI, también se benefició de ventajas adicionales inspiradas en la legislación prebélica. La orden de 16 de abril de 1952 autorizó el funcionamiento en régimen de depósito franco a la planta de SEAT, apoyándose en la orden de Hacienda de 24 de febrero de 1932 que consideraba la fabricación de automóviles entre las susceptibles de lograrlo (Catalán, 2006).

El 5 de octubre de 1955, la factoría de SEAT fue inaugurada oficialmente por el dictador Francisco Franco (Ferrol, 1892). El nuevo Seat 600 podría ser nacionalizado en su casi totalidad desde el inicio de la fabricación. El 15 de octubre de 1955 SEAT y FIAT firmaron un contrato de asistencia técnica para la reproducción en Barcelona del modelo 600. Además, Turín percibiría un *royalty* del 4 por ciento del precio de venta para las primeras 70.000 unidades y del 3 por ciento para las sucesivas. FIAT-Hispania veía confirmada su cuota del 25 por ciento del *output* del nuevo vehículo. Los primeros 600 (633 c.c. y 21,5 CV) fueron fabricados en mayo de 1957 y SEAT inició la venta del que sería el popular SEAT 600 a un precio de 65.000 pesetas, una pequeña fortuna para las familias de entonces, pero que suponía casi la mitad de lo que costaba el SEAT 1.400, un turismo de gama tipo medio-alto de la propia marca. El bajo precio del nuevo utilitario desbordó la demanda. A partir de la unidad 651 la parte mecánica quedó nacionalizada, aunque siguió importándose la cadena de distribución, algunos rodamientos y los discos de embrague (Catalán, 2006).

El lanzamiento del SEAT 600 creó gran expectación en su época, y la demanda era tal que los particulares debían apuntarse en listas de espera de más de un año para acceder a un vehículo que se convirtió en símbolo de estatus y que representó la imagen del milagro económico del desarrollismo español. Los argumentos del régimen para exaltar el vehículo hablaban de “ejemplo de la laboriosidad industrial patria”, y es que SEAT, es antes que nada, es la historia de un éxito en la aplicación de políticas estratégicas a favor del desarrollo[35]. Su rentabilidad, aunque hubiese podido ser mayor en los años sesenta y principios de los setenta, no desentonó con la de los fabricantes automovilísticos establecidos en Europa. Así, en marzo de 1957, tres meses antes de ponerse a la venta, la cartera de pedidos superó las 100.000 unidades y hubo que cerrar las admisiones. Un éxito difícil de imaginar en la actualidad. En su primer año de producción, se entregaron 2.510 unidades. Esta cifra, usando conceptos propagandísticos de los años 60, significaría que, puestos en fila, podría unirse Madrid con el mar Báltico. El SEAT 600 se convirtió en todo un mito en su época, propiciando que las familias empezasen a querer salir en coche el fin de semana y todas deseasen acceder a un utilitario, por modesto que fuera. SEAT tuvo que ampliar la plantilla de su fábrica de la Zona Franca de Barcelona, que por entonces era de

[35] *El Plan de Estabilización* de 1959 supuso la ruptura con la política de autarquía del franquismo y posibilitó el inicio de una época de crecimiento económico (desarrollismo) con la implantación de tres *Planes de Desarrollo Económico y Social* sucesivos: *Primer Plan de Desarrollo* (1964-1967), *Segundo Plan de Desarrollo* (1968-1971) y *Tercer Plan de Desarrollo* (1972-1975).

5.000 personas, para poder abarcar la demanda. La historia del SEAT 600 está dentro de una etapa de crecimiento económico que permitió a las clases medias, con muchas horas extras de por medio, comprar electrodomésticos y tener su propio coche.

La producción de coches implicó la adopción masiva del *taylorismo*[36], un método de la gestión empresarial ideada por Winslow Taylor (Germantown, Estados Unidos, 1856) que propone: la división de las tareas de trabajo, la especialización del trabajador y el control estricto del tiempo necesario para cada tarea. La adquisición parcial de los métodos americanos por parte de la FIAT y el sistema de relaciones sindicales concebido por el franquismo incentivaron la introducción de estos sistemas de racionalización del trabajo y garantizaron el éxito empresarial de la SEAT al menos hasta la primera mitad de los años setenta. Entre 1950 y 1973, España pasó del decimoctavo al décimo lugar en el ranking mundial de los países fabricantes de automóviles y en 2023 España sigue estando entre el *top ten* de las potencias productoras de automóviles.

Los sistemas de racionalización del trabajo eran una producción en cadena a la que no estaban acostumbrados los trabajadores de la época. Una situación laboral marcada por la disciplina en las cadenas de montaje que era casi militar. Para evitar que se mezclaran y hablaran entre ellos, se ordenó que los trabajadores de las diferentes secciones y puestos se vistiesen con uniformes e insignias diferentes, lo que permitía identificar en cualquier momento a quien estaba fuera de su lugar habitual. Pronto se produjeron los primeros conflictos laborales en el interior de la fábrica y para detenerlos, en algún momento los encargados, muchos de ellos militares retirados, patrullaban la fábrica montados a caballo.

Junto con los cambios sociológicos que aportó el Seat 600 en Catalunya y España, la empresa dió paso a la existencia de una potente industria automovilística, con una gran concentración de trabajadores. SEAT llegó a superar los 25.000 empleados, factor que propició que las luchas laborales para conseguir mejorar los convenios o para obtener primas fueran habituales en la factoría mucho antes de llegar la democracia.

El 6 de octubre de 1971 es una fecha que, aun en día, los trabajadores de SEAT nunca olvidan. Aquella jornada unos 6.000 obreros convocados por el sindicato de Comisiones Obreras ocuparon pacíficamente la fábrica para reclamar la readmisión de unos compañeros despedidos meses antes. Antonio Ruiz Villalba (Jerez del Marquesado, Granada, 1938) participó con sus compañeros en aquella jornada de lucha. Tenía 33 años y era soldador en el taller 3 de la planta desde hacía seis años. Murió el 10 de octubre a causa de ocho balas que disparó la policía franquista. Los testigos hablan de una verdadera batalla campal de “los grises”[37] contra los trabajadores, que causó muchos heridos de bala. Se construyeron barricadas en los talleres y los trabajadores tiraron tornillos y tuercas a los caballos para que resbalaran. Aquel fue el inicio de una conflictividad creciente y a partir de aquel momento el régimen franquista no tuvo tregua hacia los obreros de la SEAT. De aquella época es el dicho popular: “Cuando SEAT estornuda, Catalunya se constipa”.

En la década de 1950 a 1960 se empiezan a producir importantes cambios que acabarían por convertir a Barcelona no solo en el centro de gravedad de la industria catalana, sino en el lugar con la mayor concentración industrial española. La instalación de grandes centros de producción de los sectores emergentes; como el del material ferroviario (Macosa), la automoción (SEAT, Pegaso-ENASA, Montesa, Ducati) o de bienes de equipo como las máquinas de escribir y de calcular (Hispano Olivetti) cambiarían de escala y de contenido el paisaje industrial barcelonés, al ocupar grandes superficies en amplios y modernos complejos fabriles y desarrollar innovaciones industriales y técnicas propias del fordismo. Estas grandes empresas favorecieron el desarrollo,

[36] Sistema de organización industrial que busca eficiencia a través de la gestión científica del trabajo y la eliminación del desperdicio de tiempo y movimiento. Su objetivo es aumentar la productividad y reducir los costes.

[37] “Los grises” era el nombre informal que recibían, debido al color de su uniforme, los miembros de la Policía Armada que existió en España durante la dictadura franquista y la Transición española (1939-1978). Este cuerpo policial fue conocido por su brutalidad y represión

casi siempre en zonas próximas, de un buen número de empresas auxiliares. Por otra parte, se desarrollaron, gracias al aumento del nivel de vida y de la capacidad adquisitiva, aquellas industrias vinculadas al consumo familiar y al equipamiento del hogar, como fueron la producción de electrodomésticos (lavadoras, frigoríficos, cocinas, máquinas de coser, radios, televisiones, menaje etcétera.) y de otros tipos de bienes de consumo (bolígrafos, hojas de afeitar, artículos de perfumería y limpieza, alimentación, vestido) que acapararon gran parte del mercado catalán y español.

Todos estos cambios empresariales fueron la consecuencia de la implantación de la SEAT como germen del impulso definitivo de la Zona Franca de Barcelona. Un polígono que nació con la intención de ser un puerto franco, y donde el uso de suelo pasó de un uso del sector primario -agrícola mayoritariamente-, a como estamos viendo, un uso industrial. El uso del suelo en la Zona Franca ha pasado a tener diferentes fines: comercial, viario e inmobiliario, posteriormente, siendo una pieza clave en el potencial económico de Barcelona y su entorno metropolitano. También, es la mayor y más activa área industrial de España (cuenta con una superficie de 6.000.000 metros cuadrados, el 6 % del suelo de la ciudad de Barcelona), siendo el polígono industrial urbano más importante de Europa, con más de 175 empresas instaladas y da empleo a más de 137.000 trabajadores.[38]

1.4.1 CRONOLOGÍA DE FECHAS CLAVE EN LA SEAT

En este punto se desglosan de manera resumida los momentos clave de la factoría Sociedad Española de Automóviles Turismo (SEAT) desde su implantación en la Zona Franca de Barcelona. Se considera importante incluir esta cronología en este punto y no en un anexo, a fin de situar oportunamente la relación entre la factoría y el polígono de la Zona Franca.

Año 1953
SEAT abre la factoría con el modelo SEAT 1.400, y se afianza en 1957 con la salida al mercado de su icónico SEAT 600.
↓
Año 1965
La Ley 102/1965 integra el puerto interior de la Zona Franca en el puerto de Barcelona y remite al Plan General del Puerto para la delimitación de la zona de servicio de este y de los terrenos que continuarán gestionados por el Consorcio de la Zona Franca de Barcelona (CZFB).
↓
Año 1967
Se instalan en la Zona Franca las plantas de Bayer Hispania y de Motor Ibérica.
En el mes de julio, las 60 empresas que han solicitado establecerse en la Zona Franca ocupan 1.289.485 metros cuadrados.
↓
Año 1968
Se aprueba el Plan Parcial del Polígono Industrial de la Zona Franca, que consolida su delimitación y ordenación. El CZFB quiere promover el crecimiento industrial, paliar la falta de suelo industrial en el municipio y acoger el traslado de fábricas desde áreas más céntricas de la ciudad.

Año 1971
En la Zona Franca, se instalan el complejo automovilístico de ENASA (Pegaso), hasta entonces ubicado en Sant Andreu, y Mercabarna, que sustituye al mercado central de El Born. Las grandes empresas de la Zona Franca, y en especial la SEAT, son protagonistas de una intensa lucha obrera y antifranquista. Bajo ese contexto, el 18 de octubre de 1971 muere el trabajador Antonio Ruiz durante el desalojo policial de la fábrica. En este año, 149 empresas dan trabajo a aproximadamente 40.000 trabajadores, y ocupan 3.904.040 metros cuadrados.
↓
Año 1972
157 empresas instaladas en la Zona Franca dan trabajo a 46.710 personas. Tres cuartas partes de los puestos de trabajo son en empresas de más de 500 empleados que, en su mayoría, son del sector del automóvil.
↓
Año 1975
La mayor parte del suelo del polígono industrial ya está ocupado y el CZFB aprueba la promoción de suelo y de actividad en otros lugares fuera de la Zona Franca.

[38] Datos de la web del CZFB https://zfbarcelona.es/fabricando-futuro/conocenos/ Consultado el 10 de mayo de 2023.

Año 1977
La compra de terrenos para el Centro Integrado de Transportes y Almacenamiento, actual Central Integrada de Mercaderies del Vallès (CIM Vallès), en la comarca barcelonesa del Vallès Occidental, desemboca entre 1977 y 1979 en una estafa del delegado del Estado y del secretario general del CZFB, quedando cuestionado el Consorcio como agencia de promoción económica.
↓
Año 1980
En un contexto de crisis industrial que había frenado la ocupación del polígono, el CZFB vende al Puerto 120 hectáreas de terreno en las que, posteriormente, se instalará la Zona de Actividades Logísticas (ZAL). Cuatro años después vende 90 hectáreas a Mercabarna.
↓
Año 1994
El polígono se reorienta hacia la logística con el Plan Delta del Llobregat: un convenio de cooperación en infraestructuras, accesos y medio ambiente entre el Ministerio de Obras Públicas y las administraciones municipales. El Puerto de Barcelona construye la ZAL.
↓
Año 1995
SEAT devuelve un paquete de 40 hectáreas de los terrenos que ocupa en alquiler, y el CZFB los destina a crear el Parque Logístico de la Zona Franca.
↓
Año 2001
Se aprueba el Plan Especial del Parque Logístico de la Zona Franca.
↓
Año 2004
SEAT culmina el traslado de las cadenas de montaje a Martorell y mantiene en la Zona Franca una parte de la producción.

Año 2011
Cierra Iveco, sucesora de Pegaso e Hispano Suiza. El sector del automóvil sigue presente en la Zona Franca con SEAT (tiene su parque de proveedores y mantiene parte de la producción) y con Nissan Motor Ibérica.
↓
Año 2014
El grupo Cooperativa Consum, dedicado a la distribución alimentaria, construye una plataforma logística de 92.000 metros cuadrados.
↓
Año 2015
El 29 % de la superficie de la Zona Franca (sin contar Mercabarna y el Parque Logístico) aún es industrial. Se apuntan otros modelos de actividad y el Ayuntamiento de Barcelona propone al CZFB un nuevo parque para pequeñas y medianas empresas industriales.
↓
Año 2017
El Ayuntamiento de Barcelona anuncia un nuevo Plan Director Estratégico de la plataforma económica del delta del Llobregat, plan que pone un énfasis renovado en los valores medioambientales, el empleo, las sinergias entre las actividades, la calidad urbana y la conectividad de este espacio con todo el ámbito metropolitano.
Además, en este año, la empresa FedEx anuncia la instalación en la Zona Franca de un centro de operaciones de 16.900 metros cuadrados.
↓
Año 2021
Se fomenta el aumento de nuevas iniciativas para fomentar el crecimiento sostenible, la competitividad, y el desarrollo de la economía 4.0 con el horizonte de la Agenda 2030.

1.5 TIPOLOGÍAS DE ESPACIOS Y USOS DEL SUELO DE LA ZONA FRANCA

Hablar de espacio es hacerlo de un concepto extremadamente amplio. Se trata de un concepto polisémico que puede ser definido de forma diversa y múltiple: en función de la perspectiva del área de estudio y con la necesidad de utilizarlo para interpretar una realidad determinada. En este sentido, es necesario situar esta investigación que de manera recurrente transita entre disciplinas circundantes, y es que las convergencias y simbiosis entre áreas de conocimiento generan, a menudo, distorsiones en lo que podría entenderse como apropiacionismos terminológicos. A pesar del discurso inter y transdisciplinario, existe una falta de intercambio disciplinar: no existe en realidad un debate o ni siquiera una postura que permitan identificar el significado conceptual de los términos (Ramírez y López, 2015).

El propio significado de espacio ha ido evolucionando desde que se generaron los conceptos en la época moderna, cuando el espacio y la naturaleza eran consideradas dimensiones estáticas. En la actualidad, hay otra manera de entender el espacio que ya no es unidimensional, sino multidimensional, y no se identifica de manera independiente del tiempo, sino en constante redisposición y transformación. Un concepto, en su necesidad de ser definido, define un significado que puede ser, al mismo tiempo, abstracto y diverso. Según la Real Académia de la Lengua (RAE), un concepto es un elemento de valoración que se usa en las ciencias para definir una cualidad atribuida a un objeto determinado.

Los conceptos pueden ganar en precisión y alcance gracias a sus evoluciones, encontrando un carácter de flexibilidad. Resulta significativa la forma en que propone utilizarlos Mieke Bal (Heemstede, Países Bajos, 1946) a través de la metáfora de viaje: los conceptos viajan entre disciplinas y su significado, alcance y valor operativo difiere (Bal, 2009). Un carácter flexible que conecta con su posibilidad de establecer posibilidades del hacer desde lo común y por el procomún. Más que marcar diferencias, los conceptos deben revelar su multiplicidad, los posibles eslabones con otros conceptos que permiten expresan la complejidad de las cuestiones que buscan responder (Haesbaer, 2011).

Para deconstruir el espacio físico de la Marina de l'Hospitalet, y dentro de una investigación que necesita localizarla atendiendo a parámetros geográficos, donde la ubicación y una posición relativa son importantes porqué atienden a su relación con los elementos que lo rodean, es pertinente entender la terminología propia de la geografía. Factores tales como los de localización y ubicación, pero también los de distancia, superficie o zona, dirección, rumbo, área de influencia, responsabilidad, dominio, resistencia, forma, tamaño, posición (centro-periferia, interno-externo, cerca-lejos, norte-sur), distribución, vecindad, accesibilidad, procesos de aglomeración y dispersión, patrones, nodos, flujos y rutas (Ramírez y López, 2015).

Vamos encauzando que conceptualmente el espacio puede ser definido por la materia o como una estructura imaginada que permite organizar la realidad. Refiere a lo concreto y objetivo que tiene que ver con lo matérico desde lo geográfico y con lo abstracto o subjetivo. El espacio implica una serie de relaciones de coexistencia explicadas desde diferentes perspectivas (por ello y en consecuencia, no es igual el espacio de la física, el de la arquitectura, el de la sociología, el urbanismo o la geografía). En dicha red de relaciones se dan los vínculos e interacciones, que llevan a la construcción, transformación, percepción y representación de la realidad.

Son estos procesos sociales desde dónde parte el interés sobre el concepto de espacio de esta investigación. Una perspectiva de discusión sobre el espacio en función del contexto

> socioeconómico y político, que remite a la producción de espacio. Desde la propia noción de localización (de coordenadas geográficas en el espacio físico), a otra que vincula la ubicación de diferentes elementos de la estructura productiva con los posicionamientos diversos de los agentes sociales que en ella intervienen, constituyéndose como un antecedente importante en el desarrollo metodológico de identificación de las diferencias socio-espaciales dentro de las estructuras productivas industriales (Massey, 1984).

La visión social del espacio, como parte misma de la producción económica, es un concepto que se da, en un primer momento, dentro del pensamiento marxista. Por su parte, la visión estructuralista, como enfoque filosófico, lo analiza como parte de un sistema complejo de partes relacionadas entre sí, a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura. Así el espacio es entendido como parte integrante de la definición de las desigualdades sociales. Se trata de una producción del espacio como consecuencia lógica de la producción de la naturaleza, que proveerá de fundamentos conceptuales adecuados para examinar la geografía del capitalismo y específicamente para mostrar la relación entre la producción de la naturaleza y su desarrollo desigual. De esta manera, el concepto de espacio tiende a ser considerado como dado y su significado sin problematizar. Como estamos viendo, el debate sobre el espacio tiene lugar a partir de tres perspectivas: la que se orienta a la discusión sobre el espacio y el capital, la que vincula espacio y naturaleza y, la última, que relaciona espacio e historia (Smith, 2020).

> También, desde la sociología (urbana) se introducen elementos para explicar la organización social del espacio a partir de lo que Manuel Castells (Hellín, Albacete, 1942) denomina "una teoría estructural del espacio", y dónde define el espacio de los flujos como "la organización material de las prácticas sociales en tiempo" y asimismo argumenta que el "espacio es la expresión de la sociedad" (Castells, 1974).

En el ámbito de lo urbano, al hablar de espacio necesitamos atender el ámbito urbanístico en lo referente a la gestión y uso del suelo. El uso del suelo es un término clave en el lenguaje de la planificación de ciudades y comprende las acciones, actividades e intervenciones que se realizan para la modificación y/o gestión sobre un determinado tipo de superficie. El urbanismo es la disciplina que se enmarca dentro de la sociología y la arquitectura, para obtener una visión completa de las relaciones entre sociedad y espacio urbano. Se encarga del estudio y de la planificación de las ciudades, de las regiones donde estas se ubican y del comportamiento de la sociedad en relación a lo urbano. Además, como área de estudio, el urbanismo también es un sistema de ordenamiento que diseña y modela la infraestructura, el edificio y la vivienda en la sociedad contemporánea.

> Las modificaciones urbanísticas llevadas a cabo en los usos del suelo devienen en espacios que a su vez se relacionan con un paisaje determinado. Dicho paisaje, que va desde el paisaje original geográfico -con interacciones entre fenómenos físicos y biológicos-, a su vez produce un paisaje natural producto de los elementos físicos que lo definen siendo la naturaleza la que lo caracteriza[39].

El paisaje cultural es el resultado de la transformación de ese paisaje natural como resultado de ser habitado por el ser humano. Tiene que ver con las formas de habitar ligado a las costumbres y tradiciones, pero también con el uso que se da al territorio, muchas veces respondiendo a modelos económicos de explotación. De tal manera, cuando cambian los usos de un espacio debido al cambio de uso del suelo, ese espacio cambia las connotaciones del lugar. Las acciones humanas, para modelar el entorno natural y el paisaje urbano, generan un constructo espacio-temporal que constituye el paisaje antrópico; es decir, el paisaje afectado por la acción humana.

> Existe una tipología de espacio que tiene que ver con las lindes, con lo fronterizo entre lo urbano y lo natural, y con lo que está en tránsito. Es aquel que aparece en las cunetas de las carreteras, en los lugares residuales de las ciudades, en los espacios de transición

[39] En el Capítulo II se aborda en concepto de paisaje -epígrafe 2.2-.

> entre la ciudad y el campo que no han sido controlados por la acción deliberada del hombre y que se relaciona, nuevamente, con el espacio y con el tiempo. En ese sentido el *Tercer Paisaje*, como lo define Gilles Clément (Argenton-sur-Creuse, Francia, 1943), sería un fragmento del jardín planetario, concretamente la porción que el hombre ha abandonado y que precisamente por eso, una vez desatendida encuentra las bases para que la vida evolucione libre y llena de oportunidades (Clément, 2018). Clément se anima abiertamente a aceptar la incertidumbre como factor de desarrollo y a desterrar el voraz apetito de ordenamiento y manipulación del territorio como metodología para la actuación del hombre sobre su entorno.

Ese es el espacio de lo marginal, referido a lo que está al margen, y que tiene que ver con la localización geográfica en relación a lo urbano. Pudiendo darse límites internos, el uso de marginal sitúa estos espacios en el exterior del límite urbano. No tiene que ver, por lo tanto, a su acepción de subalternidad y que remite a lo estigmatizante. Razón por la que no se usan aquí términos tales como periferia o suburbio, precisamente por las connotaciones que esos términos introducirían. Por tanto, lo marginal, emerge debido al cambio de uso del suelo y emerge como aquello que tiene que ver con lo que sobra: con lo molesto para con la ciudad y que es a la vez necesario para que la propia ciudad se desarrolle mediante un modelo urbano determinado. Estos espacios marginales que se definen atendiendo a las posibilidades del uso del suelo urbano y a su valor especulativo, lo hacen por tanto como síntoma de un modelo económico excluyente.

> En el territorio que nos ocupa, los usos del suelo de la Zona Franca de Barcelona han evolucionado desde lo agrícola a lo industrial, y actualmente avanza al denominado *capitalismo de plataforma* con la implantación de compañías logísticas ligadas a la tecnología digital y a las transformaciones en la estructura económica. Dicho *capitalismo de plataforma* hace foco en la materia prima en torno a la que orbita el capitalismo del siglo XXI (los datos), y en su aparato de extracción más eficiente: las plataformas. Datos y plataformas realizan una serie de funciones capitalistas claves, entre las que se destaca su capacidad para impulsar la descolonización y la precarización de la fuerza de trabajo (Srnicek, 2018).

Para poder proceder administrativamente respecto a los usos del suelo, se necesitan marcos de actuación que puedan planificar los espacios dentro del contexto urbano. En el caso de Barcelona, el referente histórico es El Plan Comarcal de 1953[40] que presentó entre su documentación urbanística un plano del suelo industrial.

[40] https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/97928 Consultado el 29 de abril de 2023



Figura 11. Zonas del Plan de Ordenación de Barcelona (aprobado en 3 de diciembre de 1953). Ayuntamiento de Barcelona. Plano de la Ciudad, 1954. Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya.

En el plano se muestra que las actividades industriales ocupaban a mediados del siglo pasado buena parte de la ciudad, destacándose las fuertes concentraciones en las áreas al este y al oeste de la ciudad, así como la dispersión de industrias por buena parte de todo el tejido urbano.

La normativa urbanística del Plan Comarcal de 1953 estableció la separación entre vivienda e industria, mientras que nuevos marcos legales como la Carta Municipal de Barcelona de 1960[41] que creó el impuesto de Radicación, según el cual las empresas pagaban un impuesto por la superficie ocupada, o como el Reglamento de industrias nocivas, peligrosas e insalubres que aceleraron la obsolescencia de las instalaciones de algunas empresas, abriendo expectativas de cambio de calificación del suelo industrial, que a la vez aceleraban procesos especulativos. Otras empresas iniciarían procesos de transformación de suelo industrial en residencial contraviniendo, incluso mediante cambios de calificación urbanística a través de planes parciales facilitados por el propio ayuntamiento, la normativa del Plan Comarcal de 1953 que las clasificaba como zonas aptas para la industria. Un ejemplo de menor escala sería el de la

[41] La Carta Municipal aprobada por Decreto en 1960 es un documento que instituye al régimen especial del municipio de Barcelona. En su forma original, otorgada por una ley de 1957 con texto de 1960, no era una carta, puesto que fue elaborada y aplicada sin intervención ciudadana y no concedía una mayor autonomía al municipio. Introducía un alcalde gerente (nombrado por el jefe de estado) y un tipo de gobierno por comisión (comisión ejecutiva). Dada la ausencia de un sistema democrático, el consejo en pleno tenía únicamente funciones planificadoras, reglamentarias y fiscalizadoras, sin eficacia práctica. Aportó la exigencia de planificación, el establecimiento de juntas de distritos, la simplificación de las obras municipales, la autorización para ampliar impuestos, y representó el inicio de la descentralización industrial de Barcelona y de un crecimiento amplio y desordenado. Posteriormente se verá incorporada en la dinámica de la organización metropolitana con la constitución de la Entidad Municipal Metropolitana de Barcelona -la "Corporación metropolitana"- por Decreto-Ley de 1974.

España Industrial, antigua factoría textil que ocupaba siete hectáreas y que inició la transformación de su suelo industrial en residencial contraviniendo la ordenación urbanística vigente, y desoyendo las peticiones vecinales para su transformación en equipamiento.

Comenzó, entonces, un proceso de desamortización, que se define con la puesta en marcha de políticas con la que se modifica el sistema de la propiedad, en este caso de terrenos de instalaciones industriales, iniciándose un proceso que, con algunas interrupciones pero sin apenas tregua, ha llegado hasta hoy. Aunque la crisis económica de 1973, afortunadamente, retrasó y paralizó muchos de estos proyectos de reconversión del suelo industrial, hoy en día, como sociedad, vivimos marcados por los procesos de especulación urbanística que condiciona, de una manera u otra, nuestra vida en la ciudad.

Con la llegada de los ayuntamientos democráticos, y gracias a la calificación de equipamiento que el Plan General de Ordenación Urbana y Territorial de la Comarca de Barcelona de 1974[42] otorgaba a muchas instalaciones industriales, se produjo una tregua en la destrucción del patrimonio; una parte de los procesos de transformación especulativa en curso (el de la España Industrial, Pegaso, FIAT) se lograron paralizar y dar paso en el resto de terrenos a equipamientos y espacios verdes así como a vivienda social y equipamientos (como por ejemplo, la Maquinista de la Barceloneta), de los que tan necesitada estaba una ciudad, de gran densidad y con graves déficit, como era la Barcelona de aquellos años. Finalmente, algunas otras fábricas, manteniendo toda su estructura y tras una excelente rehabilitación, se convirtieron en equipamientos escolares y centros cívicos. Por su parte, los espacios industriales, fuera de núcleo urbano, tienen otras particularidades. Algo definitorio es la poca relación con los habitantes de la ciudad y, por consiguiente, el poco espíritu crítico que en la sociedad pueda levantar la evolución del uso del suelo en estas zonas.

Con la intención de poder entender cómo se establecen las planificaciones territoriales desde los organismos de gestión pública, y a su vez poder clarificar la realidad de un territorio tan sensible de dichas actuaciones como es el territorio del objeto de estudio de esta investigación, el 30 de enero de 2019 se realizó una entrevista a Marc A. Garcia (Barcelona, 1964)[43] como máximo responsable de la Oficina Estratégica del Plan del Delta del Llobregat del Ayuntamiento de Barcelona. Dicha oficina, desde octubre de 2018, pasó a ser denominada Oficina Estratégica del ámbito litoral. En dicha entrevista, García explicaba, que los planes que tienen que ver con la gestión del territorio, y los que gravitan alrededor del territorio de la Marina de l'Hospitalet se pueden dividir en tres tipos: Planes Estratégicos, Planes de Infraestructuras y Planes Urbanísticos.

La Estrategia del Delta del Llobregat, es el nombre con que finalmente lleva el instrumento de planificación estratégica que han concertado los Ayuntamientos de Barcelona, el Prat de Llobregat y l'Hospitalet de Llobregat con los operadores públicos del ámbito para conseguir, en sus propias palabras, "un paradigma más sostenible para la plataforma económica del delta del Llobregat, un nuevo modelo de gestión al que el impulso a la actividad económica para generar empleo inclusivo vaya de la mano de la reducción de los agravios ambientales sufridos por el delta y la disminución del conjunto de las externalidades producidas por los establecimientos industriales y la movilidad, restituyendo a este territorio, además, su condición de parte integral y vivible de la ciudad metropolitana."[44]

[42] https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1974-1398 Consultado el 1 de mayo de 2023

[43] Marc A. García es ingeniero de caminos, canales y puertos. El 1 de octubre de 2014 fue nombrado Director de la Oficina Estratégica del Plan Delta del Llobregat de la Municipalidad de Barcelona.
Entre 2001 y 2004 se desempeñó como Director General Adjunto de Planificación y Proyectos de Transporte Público de la Generalitat de Catalunya y entre 2005 y 2014 trabajó como Director Técnico en la Autoritat del Transport Metropolità. En la actualidad, García, es coordinador en el Comisariado del Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona (PEMB)
https://pemb.cat/es/barcelona-dema/estatico/comisariado/5/ Consultado el 5 de mayo de 2023

[44] Estrategia del Delta del Llobregat online: https://www.estrategiadeltadelllobregat.com/lestrategia-en-breu/ Consultado el 15 de marzo de 2023

Los objetivos que la propia estrategia se marca, son: la sostenibilidad ambiental, el crecimiento económico inclusivo y la habitabilidad (que es cómo se ha traducido el concepto anglosajón de *liveability* transpuesto a los espacios de actividad económica), y cada uno de ellos se concreta en un conjunto de objetivos específicos concretos.

1.5.1. EL ÁMBITO LITORAL DEL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

En Cataluña, la Oficina Estratégica del Ámbito Litoral del Ayuntamiento de Barcelona, nace en 2014 con un encargo muy determinado: desarrollar un Plan Estratégico para el ámbito del delta del Llobregat. Es por ello, que antes de 2018 se llamara Oficina Estratégica del Plan del Delta del Lobregat. Marc A. García fue su director desde el año 2014 al año 2019. El 30 de enero de 2019 pudimos entrevistarle en la sede de la Oficina situada en la calle Ciutat de Barcelona. García, actualmente es Coodinador del Comisariado "Barcelona Demà. Compromís Metropolità 2030", un nuevo plan estratégico para la ciudad de Barcelona impulsado por el Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona (PEMB) que es una asociación privada sin ánimo de lucro, promovida por el Ayuntamiento de Barcelona y el Área Metropolitana de Barcelona (AMB), presidida por el presidente/a del Área Metropolitana de Barcelona. Lo que sigue es un extracto de la entrevista a Marc A. García.

> En aquél momento, la Oficina era dependiente de la gerencia municipal, y según García eso dotaba a la Oficina de mucha agilidad dentro del organigrama ya que el encargo era el desarrollo de un plan pluridisciplinar y transversal que implicaba a todos los ámbitos sectoriales del Ayuntamiento. En 2016 el encargo se amplía con la elaboración del Plan Estratégico de los Espacios Litorales de Barcelona, lo que hace que la Oficina tenga que reforzarse.

Desde octubre de 2018 a junio de 2019 el Plan estratégico de los espacios litorales de la ciudad, ha contado con un proceso abierto participativo[45] y en el cual, se ha participado asistiendo, documentando y estableciendo relaciones con agentes, con el territorio objeto de esta investigación o con aspectos que están alrededor de la gestión de territorios sensibles a cambios. El Plan no sólo trabaja en la arista de contacto entre la tierra y el mar (dura en el caso del Puerto o blanda en el caso de las playas), si no que trata de ocuparse de los barrios y realidades sociales afectadas por su geografía ligada al litoral. En resumen, el primer plan trabajado por la Oficina se focalizaba en la Zona Franca y alrededores, por lo tanto, con el objeto de estudio de esta investigación: la antigua Marina hospitalense, y lo hacía trabajando junto a los ayuntamientos del Prat de Llobregat y l'Hospitalet de Llobregat. Este segundo Plan trabajaba la línea de costa relacionada con la ciudad de Barcelona.

> Es de especial interés de la presente investigación, las partes que relacionan el Plan con esa parte de ciudad que cambió de propietario con la expropiación de la Marina y reconocer cómo se comportan los vectores de tensión en lo referente a la gestión del territorio. Para García, el Plan estratégico de los espacios litorales, no reiteraba aspectos que ya estaban establecidas en el primer Plan Estratégico para el ámbito del delta del Llobregat y presentado bajo el nombre Estrategia del Delta del Llobregat en mayo de 2018.

Ambos planes tienen una pieza, une eje que hace de bisagra. Nos referimos a un espacio común y que no es otro que Zona Franca y sus márgenes, tanto en el lado de Barcelona, como en el lado de l'Hospitalet, y que como pasa cuando se hablaba de la arista litoral, también afecta a los barrios y las realidades sociales cercanas. En este sentido, es importante poder entender que en las actuaciones en el territorio la relación entre el lugar de actuación y el lugar de afectación no solamente es una cuestión de distancia. Para poder hablar de afectación es clave una visión entendiendo la gestión del territorio. Un ejemplo es el del Plan director Urbanístico de Gran Vía que afecta a la última zona agrícola de la ciudad de l'Hospitalet y que ya tendremos momento para hablar de él.

> En la entrevista con García, una de las cuestiones a tratar, era poder definir qué agentes son los involucrados en el territorio

[45] https://www.decidim.barcelona/processes/PlaLitoralBCN?locale=es Consultado el 15 de marzo de 2023

objeto del presente estudio, ya que más allá de una realidad de infraestructuras compleja la zona está marcada por unos intereses económicos evidentes. En un primer acercamiento podemos encontrar estos agentes: El Consorcio de la Zona Franca, Port de Barcelona, Aeroport de Barcelona, Terminales Adif, Mercabarna, Fira de Barcelona, Pol Biomedic L'H, Polígono Zona Franca, ZAL Zona Logística del Puerto de Barcelona, Barcelona Regional, Consorci per a la Protecció i la Gestió dels Espais Naturals del Delta del Llobregat, Agencia Catalana del Agua.

Cómo se introducía, García agrupaba los planes en tres categorías: planes estratégicos, planes de infraestructuras y planes urbanísticos.

Los Planes Estratégicos siempre se sitúan en un nivel previo a la concreción. Así, la Estrategia del Delta del Llobregat, nacida para el ámbito de la plataforma económica, plantea objetivos y directrices que se concretan después en determinados proyectos, algunos serán: de infraestructuras, de gestión, de carácter ambiental, o ligados a la movilidad.

Por su parte, los Planes de Infraestructuras tienen como objetivo el llevar a cabo actuaciones, ya sean de transporte, de servicios, etcétera. El Plan Delta del año 1994 acordado por el Ministerio de Obras Públicas, el Áera Metropolitana de Barcelona, el Ayto. del Prat de Llobregat, el Ayto. de Barcelona y el Consejo Comarcal del Baix Llobregat, era un Plan de Infraestructuras. Dicho Plan, es, tras el Plan Parcial de la Zona Franca de 1969, el Plan que ha creado una transformación más importante en toda la historia del territorio. A este Plan Delta se deben actuaciones tales como: la ampliación del Aeropuerto de Barcelona, la expansión del Puerto de Barcelona, la llegada del eje ferroviario y viario al Puerto de Barcelona. En él estaba prevista la llegada del servicio de Cercanías al Aeropuerto, la prolongación del metro hasta la Zona Franca, el desvío del Río Llobregat, así como las actuaciones de preservación de los espacios naturales del Delta del Llobregat. En definitiva, son este tipo de planes los que establecen los cambios del territorio.

La tercera tipología de planes, y que también convergen en el territorio objeto de estudio son los Planes Urbanísticos. Estos Planes tienen jerarquías diferentes en función de quien es la autoridad y de cuáles son sus competencias. Un Plan Urbanístico ordena el territorio, determina, en función de sus jerarquías, cómo debe de organizarse el territorio y qué acciones hay que llevar a cabo para que ese territorio se ordene y organice de la manera que se ha previsto físicamente.

En un primer nivel de estos planes urbanísticos, tendríamos los Planes Territoriales. En el ámbito de la Región Metropolitana de Barcelona (RMB), que desde 2020 plantea incluir las comarcas del Barcelonès, Baix Llobregat, Maresme, Garraf, Alt Penedès, Vallès Occidental y Vallès Oriental, supondrá, en un futuro, la metrópolis de Barcelona agrupará cinco millones de habitantes, siete comarcas y 160 municipios. Dentro de la RMB tenemos el Plan Metropolitano de Barcelona del año 2010 que establece grandes directrices de ordenación del territorio en el conjunto de la región metropolitana.

En un segundo nivel estarían los Planes Directores Urbanísticos (PDU). Al estar en este segundo nivel, lo primero que hacen es obedecer las directrices del Plan Territorial superior y en un segundo lugar, implican directrices para los planes de ordenación urbana que son los que están en un tercer nivel jerárquicamente. Estos Planes de Ordenación Urbana son planes más concretos dentro de la jerarquización del sistema de planteamiento urbanístico.

El PDU más importante del área es el Plan Director Urbanístico del Área Metropolitana de Barcelona (PDU Metropolitano). Este plan desarrolla y tiene su encomienda por ley el área metropolitana de Barcelona, siendo un plan crucial para poder realizar y concretar las directrices del plan territorial metropolitano a escala del área metropolitana de Barcelona. De esta manera, la Generalitat de Catalunya, que es la autoridad urbanística superior en el ámbito de Cataluña, ha utilizado este PDU como instrumento para ordenar otros espacios del ámbito metropolitano muy próximos. Este es el caso del primer PDU de la Gran Vía, que comprendía entre la Plaça Cerdà y la línea de ferrocarril, obras del cual han sido ejecutadas

mediante un consorcio entre la Generalitat de Cataluña y el Ayto. de l'Hospitalet de Llobregat y que entre otras actuaciones tuvieron el nacimiento de la Ciudad de la Justicia, soterramiento de Gran Vía y Plaza Europa, etcétera. Esta misma figura es la que se está utilizando para el PDU Gran Vía Llobregat y que realmente es un segunda fase del PDU original. Esta segunda actuación tendría como ámbito desde el soterramiento del ferrocarril, el polo biomédico y hasta antes de llegar al río Llobregat. Los agentes, vuelven a ser los mismos: Generalitat de Cataluña como administración urbanística y el Ayto. de l'Hospitalet que conjuntamente con la Generalitat de Cataluña a través del consorcio será en encargado de desarrollar y llevar a cabo los proyectos que contenga el PDU.

Hay un tercer PDU en el ámbito que se llama PDU de las áreas económicas del delta del Llobregat. Abarca los municipios de Viladecans, Sant Boi y Gavà. Un PDU con cinco áreas muy concretas y disjuntas entre sí y básicamente, tiene que ver con tipología del uso del suelo. En él se realizarán aportaciones de terreno al parque agrario del Baix Llobregat y transformaciones de otros suelos en actividad económica y terciaria. Así, dichos ayuntamientos, conjuntamente con la Generalitat de Cataluña, utilizan el instrumento PDU para la reordenación territorial.

Si continuamos bajando jerárquicamente, y cómo se apuntaba anteriormente, nos encontramos los Planes de Ordenación Urbana. El Plan General Metropolitano de 1976, pertenece a esta tipología y que cuando esté desarrollado el PDU Metropolitano, jerárquicamente superior, habrá de sustituirse por uno nuevo.

Bajando un escalón más está lo que se llama en Conjunto del Planteamiento Derivado, son diversas figuras de carácter muy distinto: Planes Parciales, Planes Especiales, Planes de Mejora Urbana, entre los cuales y dentro de área que nos compete, y cómo indicaba antes el más significativo fue el Plan Parcial de la Zona Franca aprobado en el año 1969 y mediante el cual más de 600 hectáreas del hemidelta izquierdo se transforman en el polígono industrial que hoy conocemos de la Zona Franca con unas infraestructuras viarias y ferroviarias que se desarrollaron en el marco de dicho plan parcial.

Planteando un esquema de los planes que García cataloga y jerarquiza, son estos:

1. Planes Estratégicos
2. Planes de Infraestructuras
3. Planes Urbanísticos:
    1. Planes Territoriales
    2. Planes Directores Urbanísticos
    3. Planes de Ordenación Urbana
    4. Conjunto del Planteamiento Derivado:
        - Planes Parciales
        - Planes Especiales
        - Planes de Mejora Urbana

Como hemos visto, el origen de esta investigación parte de la ley estatal de 1920 que decreta una expropiación donde el municipio de l'Hospitalet de Llobregat debe ceder 935 hectáreas a la ciudad de Barcelona para realizar la construcción de un puerto franco. El Puerto Franco nunca se materializó y l'Hospitalet perdió su salida al mar. A partir de la concesión de una Zona Franca a Barcelona y con las sucesivas necesidades de ampliación del puerto, -epígrafe 1.1-, en 1997 se dio luz verde al desviamiento del cauce del Llobregat. Finalmente, la desembocadura del río se desplazó en 2004 y será este cauce abandonado del río Llobregat, información que sabría más tarde al consultar los planes de ordenación, el lugar para el eje viario y ferroviario desde y hasta el Puerto de Barcelona.

La acción del desviamiento del Llobregat, atendiendo al esquema de jerarquías que resumo más arriba, está dentro de un Plan Parcial, que es, atendiendo a su posición en dicho esquema, una acción de escasa magnitud. Cada acción atiende, de una manera eficaz a marcos de planteamiento vigentes y establece el marco de actuación para las distintas administraciones. La

entrevista con García, servía para continuar con la localización de los agentes implicados en la ordenación territorial. En cuanto a las administraciones implicadas, las podemos dividir en dos clases: por un lado, las administraciones propiamente dichas, y por otro lado, sus operadores. Las administraciones públicas implicadas son: la Administración General del Estado, con todos sus Ministerios, siendo el más importante, aunque no el único, por su papel transformador el Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, antiguo Ministerio de Fomento. La ya citada Generalitat de Catalunya, dentro de su ámbito competencial, como por ejemplo aspectos relacionados con la movilidad, factores que tienen que ver con el ámbito ambiental o los riesgos industriales, por ejemplo. El Área Metropolitana de Barcelona, la Diputación de Barcelona, los Consejos Comarcales, cada uno de los Ayuntamientos en sí y todos los consorcios que cada una de estas administraciones han podido establecer entre ellas.

En cuanto a los operadores, muchos de ellos tienen la forma de empresas públicas o sociedades que dependen de las administraciones anteriormente citadas.

Por ejemplo de la Administración General del Estado emanan: la Autoridad Portuaria de Barcelona, Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea (Aena), el Administrador de Infraestructuras Ferroviarias (ADIF) y Red Nacional de Ferrocarriles Españoles (RENFE).

También, como ya hemos visto y se profundizará después, -epígrafe 1.5.2-, en 1916 nace el Consorcio de la Zona Franca, consorciadamente con el Estado Central y el Ayuntamiento de Barcelona. Siendo el más antiguo del Estado español y sin lugar a dudas el agente más influyente en cuanto a los cambios que el territorio objeto de estudio de esta tesis, haya podido tener.

Después estarían las empresas públicas cómo: la Agencia Catalana del Agua ACA) administración hidráulica de Cataluña, es la responsable de velar por la calidad del medio hídrico. Es la empresa pública de la Generalitat de Cataluña que se encarga de la planificación y la gestión del agua de acuerdo con los principios básicos de la Directiva marco del agua o también Fira de Barcelona, fundada oficialmente en 1932, y que es un consorcio formado por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Catalunya y la Cambra de Comerç de Barcelona, que combina la titularidad pública con una gestión empresarial autónoma.

Respecto de la sensibilidad del territorio de la Marina de l'Hospitalet, García señala hitos que, de alguna manera, permitían intuir que la zona iba a ser con el tiempo un área sensible a planeamientos e infraestructuras. En este sentido, el paisaje de la Marina de l'Hospitalet, no estará afectado hasta 1881, que es cuando se inaugura el ferrocarril de Vilanova i la Geltrú a Barcelona atravesando el Delta del Llobregat.

Antes, en 1815 con la construcción del conocido cómo Canal de la Infanta, cuyo nombre completo es el de Canal de la Serenísima Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón. Se trata de una canalización de 17,420 km de aguas procedentes del río Llobregat y que con fines puramente agrícolas, y sin la intervención de capital público, se convirtió en un eje dinamizador de la economía de la zona transformando las tierras fértiles que disponían de cultivo de secano al de regadío. Actualmente, el canal todavía funciona en el tramo comprendido entre Molins de Rey y Cornellá, abasteciendo de agua de riego las tierras de la última zona agraria Cal Trabal en l'Hospitalet y afectadas por el PDU Gran via Hospitalet, denominado desde 2022 como PDU Biopol-Granvia.

En 1856 se materializa en el llamado Canal de la Derecha del rio Llobregat. En el año 1874, el Canal de la Derecha pasó a ser propiedad del Estado que traspasó su explotación a la Jefatura de Obras Públicas de Barcelona. Se llevaron a cabo canales subsidiarios, que duplicaron el número de hectáreas. Una nota, publicada el año 1894 en el diario La Vanguardia denunciaba:

El término municipal de la vecina villa del Prat del Llobregat, que desde la instalación del Canal de la Derecha viene padeciendo

> de un modo cada vez más alarmante de fiebres intermitentes, a causa de no haber tenido en cuenta en su construcción en dotar al país de los correspondientes desagües, necesarios a causa de las consiguientes filtraciones del Canal y de las hijuelas de riego, como también el agua sobrante del mismo, está amenazado, una vez más, de ver aumentada la semi-inundación de sus terrenos. (...)
>
> Hasta ahora no sabemos que (la) autoridad haya tomado providencia alguna, llamamos su atención sobre este particular a fin de evitar nuevas calamidades al país. (Diario La Vanguardia, 1894).

El descontento de los usuarios y de la población, unido a la falta de interés emprendedor de la Jefatura de Obras Públicas de Barcelona, hizo que, el año 1896, la concesión del canal pasara a ser ejercida por el Sindicato de Regantes del Canal de la Dreta y posteriormente (1989-1990) por la Comunidad de Regantes del Canal de la Dreta del Llobregat, que ostenta su explotación en la actualidad.

> Estos acontecimientos, conjuntamente al derribo de las murallas medievales de Barcelona a partir de 1854 fue el principal acontecimiento de la historia de la ciudad en la época contemporánea. La ciudad se ensancha hacia el llano, primeramente con un uso residencial del suelo y con unas densidades de población más bajas de lo que era la vida dentro de muralla y bajo el diseño de Ensanche del mencionado y conocido Plan Cerdà.

Esta expansión hizo que el conjunto industrias instaladas en el llano de Barcelona y vinculadas, muchas de ellas, a la máquina de vapor, que fueron desplazadas. Unas de las qué fueron desplazadas fueron las de fabricación de indianas (tipo de estampado sobre telas de algodón o lino) que inicialmente no se tejían en España, sino que se importaban de la India, y cuyo destino era, además de abastecer el consumo interior, la exportación a las colonias españolas de América también denominadas, por aquel entonces: “las Indias”.

> Estas fábricas necesitaban mucha agua para la fabricación de los tintes y extensión de terreno para el secado natural las telas o indianas. Siendo una zona ideal para ello, la margen izquierda del rio Llobregat. De hecho el barrio de la Marina del Prat Vermell debe su nombre a este pasado de fabricación textil. Todo el hemidelta izquierdo empieza a sufrir una transformación dónde no todo el uso del suelo es agrícola, los usos industriales, empiezan a penetrar y van avanzando.

García señala el año 1916, como el otro momento de disrupción entre un paisaje y el que habría de venir. En este año se implanta el primer aeródromo del Prat de Llobregat, el Aeródromo de la Volatería y el Estado acepta un proyecto que jamás se construyó y que era el Puerto Franco de Barcelona. Estas dos infraestructuras a sendos márgenes del rio, serán lo que cien años después han determinado el modelo urbano del Área Metropolitana. Un aeropuerto que en cifras de 2022 se sitúa en la sexta posición de la lista de aeropuertos europeos más transitados[46] y que es protagonista de la polémica acerca de la necesidad de expansión o no, atendiendo a la realidad medioambiental de su alrededor.[47]

> Por otro lado, y aunque el Puerto Franco no fuera construido, los terrenos expropiados para su construcción fueron los que utilizó en Consorcio de la Zona Franca para desarrollar el Polígono Industrial de la Zona Franca y que se ratificó por ley en 1965 y que contempló el Plan Parcial de la Zona Franca en 1967. La importancia del polígono y su actividad económica, está ligada a la actividad del Puerto de Barcelona, tal y como se ha expuesto con anterioridad en esta investigación. Ambas infraestructuras, cómo puntas del iceberg, han ido modelando la cara del paisaje, hasta la actualidad.

En la entrevista con García, y referente a la posible evolución de las infraestructuras y su

[46] https://www.aena.es/es/aerolineas/aeropuertos-y-destinos/nuestros-aeropuertos/josep-tarradellas-barcelona-el-prat.html

[47] Indicamos actuaciones urbanísticas contempladas y que recoge el Pla Litoral de marzo de 2019, elaborado por la oficina que coordinaba Marc A. García -epígrafe 2.5.3-.

necesidad de futuras ampliaciones, éste plantea que la visión desde el Plan Estratégico no es ir a ese escenario. Asimismo, incide en que en el relato de éxito cómo modelo urbano hay un gran derrotado: el medio ambiente, es decir, el propio Delta del Llobregat. Los datos son alarmantes, solamente se ha preservado el 5% del antiguo territorio natural del Delta del Llobregat. De aproximadamente 4.000 hectáreas del espacio comprendido entre ambas infraestructuras (Aeropuerto y Puerto de Barcelona) y limitada por la línea de la Gran Vía, el 5% es suelo natural o agrícola. La intención, en palabras de García, es poder hacer compatibles la actividad económica sostenible, y su impulso de generar riqueza y puestos de trabajo inclusivos, con la recuperación o corrección de agravios ambientales sufridos por el Delta del Llobregat. Además García, también añadía la intencionalidad y deseo de que esta parte de la ciudad recupere su carácter ciudadano como zona de recreo. La voluntad es recuperar esta parte de la ciudad, o hacer parte de la ciudad a esta zona.

En resumen, García asegura, que una vez conocido el Plan Director del Aeropuerto de Barcelona, no habrá un centímetro más de ampliación del aeropuerto de los que tiene asignados como área, y a su vez afirma que el Puerto de Barcelona tiene, con el espacio de infraestructura actual, la capacidad de multiplicar por dos el volumen de mercancías que actualmente mueve. Finaliza su argumentación, asegurando que no hay espacio para ampliaciones y si las necesidades obligaran, se puede recurrir a las sinergias con otras infraestructuras cómo el Puerto de Tarragona o el Aeropuerto de Girona.

1.5.2. EL PAPEL DEL CONSORCIO DE LA ZONA FRANCA DE BARCELONA

Dentro de este capítulo de la investigación, es necesario poder situar con más precisión a un agente clave en la gestión del territorio como es en Consorcio de la Zona Franca de Barcelona (CZFB). Como hemos visto, la evolución de usos del suelo en la Zona Franca, han ido evolucionando dentro de en una zona ecológicamente muy importante: el Delta del Llobregat. Una zona muy sensible que ha ido perdiendo su riqueza natural, situándose actualmente, en unos valores dramáticos en términos ambientales. Pese a todo, el Delta del Llobregat sigue siendo un área muy valiosa ambientalmente, sirviendo de hábitat para multitud de especies de flora y fauna. La Zona Franca de Barcelona es un espacio ocupado por centenares de empresas, con sus naves de producción, almacenaje o distribución. Las infraestructuras están ideadas para permitir las conexiones necesarias para que su actividad sea eficaz y el gestor de la Zona Franca es El Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.

Los órganos de gobierno y administración del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona son el Plenario, el Comité Ejecutivo y la Dirección, los cuales reflejan la realidad del Consorcio e incluyen entre sus miembros a representantes de las Cámaras de Comercio y de las empresas, así como de las organizaciones empresariales y de autónomos más representativas a nivel nacional.

El Plenario es el Órgano supremo del Consorcio, responsable de la aprobación y reforma de los estatus de la entidad, de la elección de los miembros integrantes en el órgano de gobierno, y de la aprobación del presupuesto y las cuentas. En el momento de esta investigación, Ada Colau es Presidenta como Alcaldesa de Barcelona, Pere Navarro es Vice Presidente y es el Delegado especial del Estado y Oriol Sagrera es el Vicepresidente segundo, a la vez que secretario general del Departamento de Empresa de la Generalitat. El Comité Ejecutivo es el Órgano de gestión, administración y propuesta del CZFB. El Presidente es Pere Navarro, delegado especial del Estado y la Vicepresidenta es María José del Rallo, secretaria general de Transporte. La Directora general es Blanca Sorigué Borrell, directora general del CZFB. El equipo directivo es Órgano responsable de marcar las directrices para el desarrollo de las actividades y proyectos, así como de la aprobación de propuestas, proyectos y nuevas incorporaciones.

El Ayto. de Barcelona tiene una relación continuista con el CZFB. Desde hace década, el ayuntamiento ha encontrado en él un aliado para resolver proyectos del tipo edificatorio de grandes equipamientos en los que, por distintas circunstancias, le era complicado convertirse en promotor. Ejemplo de ello es el

Edificio MediaTIC[48] en el distrito 22@ del Poble Nou de Barcelona, construcción estandarte en el procesos de transformación del distrito dónde 200 hectáreas de antiguo suelo industrial se concentran más de 1.500 empresas relacionadas con los media, las tecnologías de la información, la energía, el diseño y la investigación científica.[49]

Es en el desarrollo de la Estrategia del Delta del Llobregat, dónde el Ayuntamiento redescubre la faceta del CZFB como gestor económico. Es en el ámbito del polígono industrial de la Zona Franca dónde el Ayuntamiento está proponiendo actuaciones y proyectos concretos. Una de las actividades en las que el CZFB históricamente ha hecho aportaciones a la ciudad metropolitana ha sido en el desarrollo de áreas económicas materializado en la construcción de polígonos industriales, también fuera del área metropolitana de la ciudad en colaboraciones con la Generalitat de Catalunya, también en la construcción de equipamientos, cómo el ejemplo del 22@ anteriormente citado, así como la construcción de viviendas.

En este sentido, se considera pertinente señalar declaraciones de Pere Navarro, delegado del Gobierno en el CZFB en un ámbito tan sensible como es el de la vivienda. Navarro consideraba al Consorcio como una plataforma pública desde la que hacer confluir en los proyectos con impacto social y económico, al sector público y al privado. Además de la promoción del "Barcelona Meeting Point", impulsa lo que denomina el primer barrio de la ciudad para los *millennials*. Se trata de un proyecto que puede incluir unas 900 viviendas dentro del ámbito urbanístico de la Marina del Prat Vermell, que se desarrolla junto con el Ayuntamiento de Barcelona. En esta zona se prevée que se produzcan los mayores movimientos urbanísticos en los próximo años.

Marc A. García, en nuestra entrevista, apuntaba que las declaraciones de Pere Navarro acerca de la futura construcción del barrio de la ciudad para los *millennials*, es una cuestión de *naming*, que ponía una etiqueta a un desarrollo de edificación que ya estaba contemplado y previsto dentro del planeamiento urbanístico del barrio de la Marina del Prat Vermell. García aseguraba, que dicha etiqueta era, sin duda, más sugerente que decir que se iba a desarrollar el Sector 14 del planeamiento urbanístico en marcha. También apuntaba, que a su modo de ver, estas alianzas en cuanto al alineamiento y las prioridades entre agentes tales como Ayuntamiento y Consorcio, para promover viviendas para los sectores más necesitados, eran líneas de actuación de lo más satisfactorias. Y concluía apuntando, que es interesante el *target* al cuál van dirigidas las actuaciones sea cual fuere la modalidad de tenencia de la vivienda: ya sea de renta o de propiedad.

Como decíamos, El CZFB es quien gestiona el terreno del polígono de la Zona Franca. Alquila, a modo de concesiones de hasta 99 años, los terrenos a empresas interesadas en instalarse y son ellas quien levanta y construye las edificaciones que necesiten para desarrollar su actividad. Remarcamos que la actividad del Consorcio, aunque su nombre pueda llevar a equívocos, no solo gestiona terrenos en la Zona Franca, si no que gestiona e impulsa operaciones urbanísticas en otras partes del territorio catalán.

[48] https://zfbarcelona.es/espacios-para-el-desarrollo/oferta-y-disponibilidad/ Consultado el 16 de marzo de 2023

[49] https://www.meet.barcelona/es/visitala-y-amala/puntos-de-interes-de-la-ciudad/el-22-99400387418 Consultado el 16 de marzo de 2023

Este 2021 la Zona Franca se ha consolidado como la gran plataforma de área metropolitana de Barcelona generadora de nuevas oportunidades, un área clave donde la ciudad puede proyectar, analizar y experimentar nuevos modelos de producción, movilidad y economía 4.0 a escala y tiempo real[50].

— Ada Colau Ballano. Alcaldesa de Barcelona y Presidenta del plenario del CZFB

Somos un agente transformador. Tenemos la voluntad de abrir camino y generar nuevas oportunidades para ese mundo que se dibuja (...) 2021 ha sido un año también de compromiso claro con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y la Agenda 2030. La lucha por la igualdad de género es en este sentido un objetivo estratégico[51].

— Pere Navarro. Delegado Especial del Estado en el CZFB

RECAPITULACIÓN

Para acometer las posibilidades de la imagen pensada como herramienta es fundamental orientar la perspectiva de la investigación. Por ello, en este Capítulo I se ha considerado prioritario situar los contextos urbanos del territorio de la Marina de l'Hospitalet, evidenciando como la planificación y la gestión urbana no son neutrales. Los planes y políticas urbanas no son simples instrumentos técnicos para la eficiencia o el desarrollo y responden a situaciones económicas que tienen repercusiones directas sobre las formas de vida, afectando en modos diferentes y definiendo identitariamente a las personas residentes en la ciudad.

[50] https://memoria2021.zfbarcelona.es/ada-colau-ballano/ Consultado el 5 de mayo de 2023

[51] https://memoria2021.zfbarcelona.es/pere-navarro/ Consultado el 5 de mayo de 2023

ACTO II



Lugar



migrar
Del lat. migrāre.
1. intr. Trasladarse desde el lugar en que se habita a otro diferente.

migrante
1. adj. Que migra. Apl. a pers., u. t. c. s

Me reconozco como persona migrante. No tiene que ver con el ir o el volver. Tiene que ver con el paso del tiempo, tiene que ver más con un estado. No es estar, es ser.
Migrar, en general, es emprender un camino hacia lugares -externos e internos- en los que el recuerdo tiene una función social, pues permite reconstruir el proceso y dotar de significados al presente y, en consecuencia, al pasado.

Esta investigación se centra en los márgenes de lo urbano, en esa parte geográfica que opera en los lindes. Por la potencialidad que tienen esos lugares donde se mezclan pasado y futuro, y donde se pueden establecer posibilidades de contrarrelato, son las periferias urbanas lugares generadores de sentido.

Desde la experiencia emocional, interesa poder hablar desde el sentido de pertenencia o del sentido de desarraigo. Llevo más de media vida buscando entender el sentido de lugar. Un lugar habla de identidad a la vez que habla de territorio.
Interesa investigar cómo la memoria se vincula y desvincula, cómo se produce la memoria migrante y la memoria migrada. Para ello, se trabaja alrededor de las memorias orales y la imagen fotográfica. No con nostalgia, que es mala consejera para el espíritu, pero sí con memoria dolorida o, al menos, con la resiliencia de la memoria.

"Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, saber discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio para una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma; el lugar donde la ceniza no se ha enfriado" (Didi-Huberman, 2013).

CAPÍTULO II

LAS PERIFERIAS URBANAS COMO GENERADORES DE SENTIDO

Bruno Latour (Beaune, Francia, 1947) revolucionó la visión convencional de la ciencia, basada en el dualismo entre naturaleza y sociedad, un dualismo como una división desde una perspectiva jerárquica y que tiene que ver con la invisibilización del otro, en este caso la naturaleza y todos los seres vivos, para proponer una nueva forma de pensar el conocimiento científico como el resultado de una red compleja de interacciones entre varios agentes igualmente relevantes[52].

[52] Fruto de dos años de investigación etnográfica en el laboratorio de neuroendocrinología del Premio Nobel Roger Guillemin (Dijon, Francia, 1924) en el Salk Institute, el trabajo de Latour, filósofo, sociólogo y antropólogo, conjuntamente con el sociólogo de la ciencia Steve Woolgar (Londres, Reino Unido, 1950), es el primer estudio etnográfico de una investigación en ciencias naturales, o lo que es lo mismo, se abordó el estudio de la práctica científica con metodología antropológica. Su propósito fue tratar a los científicos como miembros de un grupo cultural diferente, sin reconocerles a priori ningún rasgo que les eximiese del análisis etnográfico.

2.1 PERIFERIA Y *TERRAIN VAGUE*

Latour postula que la sociología contemporánea se dedica en buena medida a explicar cómo ciertas configuraciones sociales (tales que las jerarquías de poder o las desigualdades estructurales) afectan el funcionamiento de otros ámbitos en sus contenidos no sociales (tales que el derecho, la religión o el arte). Latour, nos invita a *desconfinarnos* de ciertas ideas arraigadas de la modernidad, como las de crecimiento económico, progreso o dominio de la naturaleza. (Latour y Woolgar, 2022). Tras una terrible experiencia, como sociedad buscamos la manera de regresar, lo más rápido posible, a la realidad anterior. Pero hay lecciones que aprender de esta experiencia y tiene que ver con la contribución a la habitabilidad dentro de un nuevo régimen climático[53]. (Latour, 2023).

> Sus planteamientos son un postulado, a su vez, para indicar dónde es importante poner el foco y desde qué lugar hacerlo. Se podría decir que Latour no es que abogue por una transdiciplinariedad de saberes, sino por un pensamiento indisciplinar e irreverente que posibilite lo inconmensurable, donde las respectivas maneras de mirar la realidad no tienen nada que ver. Todo ello en un escenario cambiante en términos de tecnologías, con debates respecto de la inteligencia artificial y con un cambio climático acelerado por la acción humana. Estas situaciones generarán reductos, sobrantes, que podríamos denominar periferias y contienen en su naturaleza su propio relato.

Tal como se introducía -epígrafe 1.5-, la calificación de periferia urbana, más allá de otorgar una información geográfica, ha ido acompañada de una connotación estigmatizante. Sin embargo, históricamente han sido este tipo de entornos, los de mayores transformaciones sociopolíticas debido a la participación ciudadana. Por ello, conviene analizar el propio significado del término.

> Aunque la expansión de las ciudades no necesariamente se produce a partir de la construcción de nuevos barrios, sino que a menudo tiene lugar a través de la anexión al continuo urbano de antiguos municipios. El término forma parte de una serie de conceptos que se refieren a los procesos de expansión de la ciudad sobre zonas colindantes de vocación rural. (Hiernaux y Lindón, 2004). Como señalan los autores, el arrabal es un concepto europeo que se utilizó ampliamente en América Latina hasta finales del siglo XX. Por su parte, el concepto suburbio es un vocablo norteamericano utilizado hasta mediados del siglo pasado. El concepto de periferia, en cambio, tiene sus orígenes en la propia América Latina en los años setenta y desde entonces ha adquirido una amplia profusión en otras partes del mundo, incluyendo a Europa, en un contexto de intensificación del proceso de urbanización de la población mundial.

Desde entonces, como se introducía, el concepto de periferia ha presentado dos grandes acepciones que a menudo se solapan pero que no son necesariamente coincidentes. La primera de ellas y la más evidente es la acepción geográfica. De esta manera, hablar de periferia es hablar de aquellas zonas de nueva construcción que crecen en el perímetro de la ciudad para dar cobijo a la población que llega desde otro lugar, generalmente de zonas rurales o zonas urbanas menores, y también, a aquellos otros colectivos que, por una razón u otra, se desplazan desde el propio núcleo de la ciudad. Algunos de los resultados de este proceso de intensificación del proceso de urbanización son, en primer lugar, el crecimiento de las desigualdades no sólo intraurbanas, sino también interurbanas, en función de factores como el tamaño y las especializaciones económicas de las ciudades. Los retos planteados por este proceso de fuerte expansión periférica de las ciudades incluyen dimensiones como la sostenibilidad medioambiental del crecimiento urbano, la cohesión social en un entorno de creciente diversidad y desigualdad, y la gestión política de realidades urbanas emergentes y altamente complejas, como las grandes regiones metropolitanas (Brugué y Subirats, 2005).

[53] Latour propone desarraigarnos de las ideas preconcebidas y presenta el confinamiento, debido a la COVID-19, como una gran oportunidad que debemos aprovechar: la de comprender finalmente dónde vivimos y en qué Tierra podremos desenvolvernos, a falta de la antigua.

La segunda acepción de la periferia pone el acento en las condiciones socioeconómicas de las áreas periféricas en relación con los centros urbanos, estando siempre fuertemente connotada como un espacio de miseria, ausencia, carencia y subordinación. Así, desde una perspectiva física, la periferia nos remite a un proceso de ocupación irregular del suelo perimetral de los núcleos urbanos por parte de los migrantes condicionados por sus carencias económicas y desatendidos por los poderes públicos, lo que provoca la conformación de áreas de muy baja calidad residencial. En Europa, tal proceso de crecimiento urbano, cuyo auge se produjo entre los años cincuenta y sesenta, se realizó sobre la base de ciudades satélite compuestas de elevados bloques de vivienda pública o privada, a menudo construidas para realojar a los habitantes de barracas, con déficits urbanísticos también significativos, pero resueltos en mayor o menor medida por medio de una intervención pública más o menos potente. En Barcelona, a partir del Plan Comarcal de 1953, el Primer Plan Nacional de la Vivienda de 1954 y las leyes sobre la vivienda protegida de 1957 se daban las condiciones para la proliferación de polígonos, ciudades dormitorio y barrios de bloques de viviendas para acoger a esa clase trabajadora migrante en la periferia de la ciudad, que sería uno de los fenómenos más característicos de la dictadura. La proliferación de los barrios se producía con gravísimos déficits: al margen de la poca calidad y dimensiones de las viviendas, las construcciones se levantaban en muchos casos en medio de terrenos sin urbanizar, sin asfaltar, sin infraestructuras, transportes ni servicios públicos. Estas condiciones harían que los barrios tardasen años en integrarse en la ciudad. La proliferación de los barrios fue paralela al proceso de expansión industrial, que también tuvo en las periferias urbanas de Barcelona y las ciudades del entorno metropolitano su zona de implantación. Así, los polígonos de vivienda y los polígonos industriales experimentaron una proliferación paralela. Cabe aclarar que, obviamente, no todas las áreas periféricas son espacios de carencia ni todas las áreas urbanas que concentran problemáticas sociales son necesariamente periféricas.

En esta investigación se opta por una definición más social que geográfica de la periferia urbana y se apuesta por ella desde una perspectiva optimista, como una posibilidad para el replanteamiento urbano. La pérdida de fe en la planificación urbana racional tiene que ver, en primer lugar, con el hecho de que buena parte de aquellas propuestas fracasaron a la hora de cumplir sus promesas. Esta transformación se debe, en parte, a que el urbanismo llega a ser definido relacionalmente. El centro urbano, por ejemplo, es considerado como algo que "contiene" una periferia, dado que no puede existir un centro sin periferia y de ese modo cada factor ayuda a definir el otro. El concepto de periferia a menudo se ha utilizado de manera indiscriminada para referirse a cualquier tipo de área urbana segregada donde se concentran problemas socioespaciales particularmente intensos, sin atender a la heterogeneidad de tales espacios. Donde la ciudad acaba, donde la ciudad deja de ser ciudad para convertirse en tierra de desheredados, es dónde se puede repensar la periferia como oportunidad de reconfigurar los sistemas urbanos. El proceso de lo periférico permite una nueva mirada sobre esos barrios en otro tiempo periféricos que ahora han adquirido una nueva centralidad, dicho de otro modo; la primera periferia ofrece la oportunidad de reutilizar y de reinventar la existente. La periferia contiene la posibilidad de cuestionar el propio sentido de desarrollo urbano y urbanístico.

La relación con el entorno debido a un determinado modelo de crecimiento urbano discontinuo, caracterizado entre otros motivos por unos intereses económicos, la creación de infraestructuras y los cambios de actividades, deja fuera de la planificación urbanística ciertos reductos que Ignasi de Solà-Morales (Barcelona, 1942) definió como *terrain vague*:

(...) Son los lugares urbanos, que queremos denominar con la expresión francesa terrain vague, los que parecen convertirse en fascinantes puntos de atención, en los inicios más solventes para poder referirse a la ciudad, para iniciar con la imágenes lo que las ciudades son, la experiencia que tenemos de ellas. (...) terrain es una extensión de suelo de límites precisos, edificable, en la ciudad. (...) vague, la relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de libertad, de experiencia. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación. (Solà-Morales, 1996).

Con la acuñación del término *terrain vague*, Solà-Morales se interesa por la forma de la ausencia en la metrópolis contemporánea. Dicho interés se focaliza en las áreas abandonadas, en los espacios y edificios obsoletos e improductivos, a menudo indefinidos y sin límites determinados, lugares a los aplica el vocablo francés de *terrain vague*. Frente a la tendencia generalizada a reincorporar estos lugares a la lógica productiva de la ciudad transformándolos en espacios reconstruidos, Solà-Morales reclama el valor de su estado de ruina e improductividad. Tan sólo así, estos extraños espacios urbanos pueden manifestarse como ámbitos de libertad alternativos a la realidad lucrativa imperante en la ciudad tardocapitalista, una realidad anónima.

Habría que comenzar por rescatar dichos espacios del anonimato; hacerlos visibles, cartografiarlos, darles voz y sentido. Nos daríamos cuenta de que son muy abundantes y de variadas dimensiones y que no sólo están localizados en las periferias urbanas de las grandes metrópolis, sino también en las ciudades medias y pequeñas e incluso, a veces, en el propio centro de la ciudad. Tal vez, entonces, podríamos desarrollar algo así como la ley espacial del abandono, de la desestructuración del territorio, del negativo de la urbanización de la que parecemos estar tan orgullosos. Habría, pues, que mapear, fotografiar, recorrer y, sobre todo, sentir estos paisajes olvidados y decadentes para, así, ser capaces de hablar de ellos en tanto que sujetos y no como meros residuos de los usos que los marginan.

Existe, desde la estetización, un fenómeno de popularización en torno a la representación de los márgenes (la periferia, el descampado o el *terrain vague*). La imagen asociada a la representación de lo urbano ha generado una determinada iconografía. La fotografía como lenguaje de representación no se puede desligar de la iconografía de una ciudad: ni la imagen que se proyecta al exterior ni la que la opinión pública se va construyendo de su propia ciudad a través del discurso de los medios que echan raíces y ocupa su lugar convertido en imaginario.

El sentido de las periferias urbanas está en la construcción de relato que podemos hacer desde la revisitación del pasado que las han propiciado. La promesa que representan hace plausible aquellas otras posibilidades, que necesitan revisar nuestra relación con nuestro entorno. Como diría George Orwell: "Quien controla el pasado controla el futuro; quien controla el presente controla el pasado"[54] (Orwell, 2013).

[54] George Orwell seudónimo Arthur Blair (Motihari, India, 1903) escribió esta famosa frase en la página 11 de su novela *1984*, en 1944. El autor usa la frase para referirse a la creación de marcos conceptuales, es este caso de uso político, de definición de una supuesta verdad, en la que si todos los testimonios dicen lo mismo y mienten, esta mentira pasará a la historia.

2.2 EL PAISAJE URBANO: ESPACIO, TERRITORIO Y PAISAJE. INDICADORES EN LA ZONA FRANCA DE BARCELONA

Cuando anteriormente abordamos las tipologías de espacios y usos del suelo de la Zona Franca -epígrafe 1.5-, situamos el concepto de espacio desde diferentes perspectivas. Espacio es el primero de los conceptos a exponer para poder estudiar y entender la ciudad. Se ha escrito y debatido mucho sobre la concepción del espacio, pero en esta investigación se dirige la reflexión hacia el análisis de La Zona Franca de Barcelona y sus márgenes en concreto, e intentar sentar unas bases para poder leer la ciudad. Así, ahora se relaciona el concepto de espacio directamente con la arquitectura, dejando a un lado el análisis más visual, artístico y compositivo de la arquitectura y quedándonos con su capacidad de articular el espacio que habitamos.

> Dando forma al mundo material, la arquitectura estructura el sistema de espacios en el que vivimos e interviene directamente en nuestra vida social, y no sólo de un modo simbólico y estético, ya que es capaz de crear las condiciones para generar patrones de movimiento. En este sentido, la arquitectura impregna nuestra vida cotidiana de un modo mucho más intenso que solamente por sus cualidades artísticas y no debe pasar desapercibido el efecto de la organización espacial arquitectónica en las relaciones sociales, pues son infinitos los ejemplos en los que se demuestra que decisiones arquitectónicas estratégicas sobre la forma construida y la organización espacial tienen importantes consecuencias sociales. La construcción de edificios no difiere mucho de la de cualquier tipo de artilugio práctico, pues al fin y al cabo se espera de ellos que sean funcionales, y es su apariencia la que parece un aspecto culturalmente influyente, ya que son habituales los debates públicos sobre la estética de las edificaciones. Pero no debemos reducir la arquitectura a su mínima expresión funcional, si no que podemos comparar los edificios con artefactos en el hecho de que se conforman por el ensamblaje de sus elementos parciales creando una determinada forma. Sin embargo, son incomparables en la capacidad que poseen de crear y ordenar los volúmenes vacíos del espacio resultante de las construcciones generando patrones concretos. Y es en realidad ese orden del espacio el propósito básico de la arquitectura, y no el objeto del edificio en sí.

El orden del espacio en edificios es, en realidad, el orden de las relaciones entre las personas. La arquitectura no es un “arte social” simplemente porque sus construcciones se configuran como importantes símbolos visuales de la sociedad, si no que la reconocemos precisamente por el modo en el que los edificios crean y ordenan el espacio, tanto de manera individual como colectiva, para que dicha sociedad se mueva, exista y tome forma.

> Se debe tener en cuenta el concepto de espacio en la producción primera de arquitectura y no reducirlo al estudio de las superficies que conforman dicho espacio, pues el espacio no se puede confinar en el interior de las edificaciones. Pero no sólo en el campo de la arquitectura debe prestarse atención, pues si queremos llevar el análisis urbano a un plano de interrelaciones debemos tener en cuenta el espacio de manera también global y no estudiarlo como espacio individual, si no integrarlo en el sistema de relaciones espaciales que constituyen los edificios y su conjunción en asentamientos.

Uno de los efectos más notables y menos estudiados de los actuales procesos de *metropolización* y *urbanización difusa* y dispersa por el territorio es el surgimiento de infinidad de espacios vacíos, desocupados, aparentemente libres; espacios sin una función clara en el nuevo entramado urbano más allá de su potencial valor especulativo, en el supuesto de que sean urbanizables. Aparecen como tierras de nadie, territorios sin rumbo y sin personalidad, despojados como están de su carácter primigenio, de su razón de ser en un territorio que ha dejado de existir. Son espacios indeterminados, de límites imprecisos, de usos inciertos, expectantes, en ocasiones híbridos entre lo que han dejado de ser y lo que no se sabe si serán. Son los *Terrain Vague*, extraños lugares que parecen condenados a un destierro desde el que contemplan, impasibles, los dinámicos circuitos de producción y consumo de los que han sido apartados y a los que algunos (no todos) volverán algún día.

(...) Es este vacío y ausencia lo que debe ser salvado a toda costa, lo que debe marcar la diferencia entre el federal buldozer y las aproximaciones sensibles a estos lugares de memoria y ambigüedad. (Solà-Morales, 1996, 23).

Estos espacios intersticiales, invisibles y abandonados, se multiplican en las periferias urbanas entre los vacíos opacos generados por las infraestructuras viales imprescindibles para el funcionamiento del sistema urbano y su desarrollo insaciable. Estos espacios yermos son un recurrente paisaje cotidiano de nuestros entornos metropolitanos y son, por tanto, constituyentes del modelo urbano.

En el área metropolitana de Barcelona, su proliferación en los terrenos de los márgenes fluviales nacidos a raíz de la canalización de la mayoría de los cursos de agua ha sido espectacular. La generación de estos espacios produce unos usos asociados del suelo no previstos. Son espacios nuevos para actividades desprovistas de control. Dejando a un lado las desavenencias respecto de su estética, lo cierto es que, desde un punto de vista social y territorial (cultural), se trata de una demostración palpable de que estos espacios obsoletos, abandonados, pueden ser objeto de un uso social alternativo e imaginativo, que difícilmente se dará en el espacio estructurado, planificado, eficiente y productivo que los ha generado en forma de consecuencias territoriales no previstas. Con los nuevos usos es cuando se convierten en espacios disidentes, de trasgresión, y es entonces, precisamente, cuando más podemos aprender de ellos, a pesar de su momentáneo anacronismo.

Especificar y definir estos espacios sirve para definir el objeto de estudio y su paisaje cultural. Hace plantear modos de acercamiento que focalizan la mirada, y los modos de mirar, desde las prácticas artísticas en imagen (audiovisual). La voluntad de definir conceptos es la de poder validar la inter y la transdisciplinariedad, así como encontrar puentes entre el hacer y el pensar durante esta investigación.

El paisaje urbano resultante en la Marina de l'Hospitalet es consecuencia, tal como se ha ido situando, de un modelo de ciudad muy concreto: el de la gran urbe que es Barcelona y su área metropolitana. Esta es una ciudad sustentada económicamente por el turismo y su situación estratégica y, en este sentido su relación con el puerto tiene un papel determinante. Este puerto está ubicado en una zona crucial desde la planificación territorial del área metropolitana, y configura un paisaje que no busca ser mostrado. Es un territorio fundamental en el funcionamiento del modelo urbano, pero que permanece escondido y no opera en términos de identidad.

En este recorrido es conveniente tratar de sujetar el concepto que se refiere al territorio y que alude a una visión mucho más amplia que la adscrita a otras categorías. Hablar de la categoría de territorio seguramente remite a terminología de planificación. Desde el punto de vista de la arquitectura política y del urbanismo, y también, desde una perspectiva geográfica. El concepto de

> territorio, por un lado, hace mención a su dimensión política que se vincula con el poder, y, por otro, remite a una dimensión cultural que integra la naturaleza, el ámbito social, teniendo en cuenta el significado que esto tiene en su vida cotidiana. La noción de territorio, conceptualmente, manifiesta lo estrecha que es la relación entre el ámbito político y el cultural en la vida humana. Pero como en el caso de espacio, también existe una parte más abstracta, en dimensiones que van de lo físico a lo mental, de lo social a lo sicológico. Opera en la significación de identidades culturales que tienen que ver con una estrecha vinculación con la tierra y sus recursos. Atendiendo a la perspectiva económica, el uso de espacio y región como categorías es más extendido que la de territorio y lugar, aportando una diferenciación importante a los conceptos. Sin embargo, sobre todo desde la acepción marxista, se define la categoría de territorio a partir de procesos de control y uso de los recursos. Esta acepción, de corte crítico, desde el punto de vista teórico y metodológico abre una nueva dimensión del ámbito espacial, a través del concepto mismo, como el de desterritorialización o reterritorialización (Ramírez y López, 2015).

En política, y por ende desde las administraciones, territorio hace alusión a un área específica de tierra que está bajo la autoridad que la gestiona. Políticamente, un Estado Nación está formado esencialmente de tres elementos: un territorio, un pueblo y una soberanía. La utilización del territorio por un pueblo crea un espacio y las relaciones entre pueblo y su espacio, así como las relaciones entre diversos territorios nacionales, son reguladas por la función de la soberanía (del poder) (Santos, 2004).

> Se designa como territorio la porción de la naturaleza, y por lo tanto del espacio, sobre el que una sociedad determinada garantiza a todos sus miembros derechos estables de acceso, de control y de uso, con respecto a la totalidad o a parte de los recursos que allí se encuentran y que dicha sociedad desea y es capaz de explotar. (Godelier, 1984)

Las perspectivas sobre el territorio están íntimamente ligadas a las dimensiones antropológicas y culturalistas, de manera que el territorio es considerado un signo cuyo significado es comprensible a partir de los códigos culturales en los cuales se inscribe. Un territorio es algo que se señala y se (en) marca. Puede ser por elementos físicos, tales como ríos o montañas o por elementos sociales, tales como infraestructuras o condicionamientos socioeconómicos de su población. En el ámbito urbano, el territorio parece ser aquello demarcado por la acción cotidiana de los agentes sociales donde existen unos códigos (simbólicos y administrativos) que lo delimitan.

> Desde una visión relacional, el territorio no es solamente el sustrato donde se reproduce la sociedad, sino que es un conjunto de relaciones sociales en sí mismo. Se trata de un espacio de identificación de los actores con un área que interpretan como propia y que ha de ser defendida de intrusiones, violaciones o contaminaciones (Delgado, 2008). En este sentido, el territorio es el espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas (Giménez 2014).

Como ha sucedido anteriormente, en el afán de situar las categorías de espacio y territorio, no resulta fácil referirse y resistirse al concepto de paisaje; por un lado por la inagotable manera de referirse a él, dependiendo de la disciplina, y por otro, pese a poder hacerlo desde el rigor del ámbito de estudio en cuestión, por la necesidad de abordar su definición, también desde lo subjetivo de la mirada. Partiendo de ciertas definiciones y sujetando ciertos conceptos, el planteamiento es poder apropiarnos desde esta investigación de la categoría paisaje, a fin de permitir la posibilidad del discurso.

> La categoría de paisaje es una representación que remite a las disciplinas artísticas y que reflejaba los imaginarios de su propio tiempo y de su forma de entender el mundo. El paisaje responde a una intensiva idea visual (Cresswell, 2008). El auge del paisaje como objeto de la práctica artística, caracteriza a los pintores

> románticos. Esta definición, asociada al ámbito artístico, dependerá del valor que demos al arte, también fuera de la representación: por ejemplo, desde el medio académico artístico, donde el paisaje se conceptualiza y se adecúa a las necesidades: se escribe, se pinta, se observa y se lee.

En esta investigación, desde el trabajo de campo en imagen, se trabaja con la noción del indicio. Los indicios son ciertas alteraciones o anomalías y que dan pistas (pasadas y futuras) sobre las causas y consecuencias del territorio objeto de estudio. Razón que permite referirse a la arqueología del paisaje, una disciplina centrada en el estudio del pasado a través de las huellas que han quedado en el terreno. En el caso de la Marina hospitalense, la geomorfología, los pólenes, los caminos, las canteras, y los cauces de agua, nos configuran el paisaje antiguo. Los estudios del paisaje histórico, que analizan el pasado, sirven para poder proyectar plausibles futuros y es desde esta perspectiva sobre el paisaje actual, desde donde se despierta un interés cultural, pasando a formar parte del patrimonio colectivo. Por lo tanto, surge aquí una vertiente social para entender la relación humana con el territorio que generó ese paisaje y que generará los venideros, ya que el paisaje es algo cambiante que se (re)genera de una manera constante.

> El ser humano ha ido modificando el carácter natural del medio para (re)convertirlo. Esta dicotomía entre lo natural y lo social, genera la necesidad de reconciliación a través de disciplinas, ya que nos enfrentamos a un concepto polisémico que transita del arte a la academia y que, aún ahí, tiene sus diferencias. El auge del paisaje como objeto de la práctica artística, que caracterizara a los pintores románticos, se planteó desde parámetros diversos a los de la academia representada por autores como los geógrafos Vidal de la Blache (Pézenas, Francia, 1845), y Carl Sauer (Warrenton, Estados Unidos, 1889), quienes usaron la categoría de paisaje para referirse a las formas en que la superficie de la tierra integra elementos físico geográficos y culturales. Dichos investigadores plantearon metodologías a partir de las cuales se interpretaban los fenómenos geográficos a partir de la síntesis física, social y cultural de zonas de homogeneidad relativa, con lo cual le daban sentido a la diversidad de la superficie terrestre. (Ramírez y López, 2015).

El concepto de paisaje está en constante evolución atendiendo a distintas perspectivas y a sus respectivas derivas. Esta investigación se interesa por las conexiones del paisaje con lo urbano, así como por lo urbano como generador de un determinado paisaje. Cuando hablamos de ciudad y de su espacio público (espacio para la interacción social), podemos hablar también del paisaje urbano. Más adelante analizaremos desde una perspectiva crítica el desarrollo urbano y el propio concepto de progreso. Interesa, en este punto, el paso de la concepción del paisaje como resultado del medio natural moldeado por la cultura, a también, ser analizado como un sistema simbólico. Es desde la creación de nuevos imaginarios donde la imagen tiene en su disciplina artística un potencial que permite generar sentido en forma de pensamiento y de propuestas artísticas.

> Se recupera en este punto la entrevista realizada a Marc A. García[55] como responsable de la Oficina Estratégica del Plan del Delta del Llobregat. Ello quiere decir desde su perspectiva de administración pública de la planificación urbana y por tanto de poder. El motivo de introducir la entrevista es evaluar, en primer término, en esta investigación de carácter mixto, como la práctica modela el pensamiento crítico, y en un segundo término, ahondar en cómo con el proceso de trabajo con/a través/ de la imagen (audiovisual artística), se puede transferir conocimiento.

En este caso, se considera, que es a través de la entrevista audiovisual (la realizada a García) y en el desarrollo del trabajo de campo, cuando aparecen desplazamientos de sentido en conceptos tales como paisaje y progreso.

[55] Anexo 04. 2 Extracto de la entrevista a Marc A. García.
Aunque se transcribe la entrevista en Anexos a fin de facilitar la lectura de la tesis, es pertinente su lectura a fin de entender el desplazamiento de sentido en los conceptos de paisaje y progreso.

Se anticipa, en la manera de relatar el devenir de la entrevista nuestra posición subjetiva desde la experiencia[56], así como los vínculos que se generan con lo que la etnografía denomina *informantes*, que son personas que por sus conocimientos o vivencias, aportan datos posibilitando el acceso a otras personas y a nuevos escenarios de la investigación En antropología, la primera fuente de investigación es la *observación directa* en el llamado *estudio de campo* y que ha de ser de una duración considerable en el tiempo, pero es necesario como complemento el empleo de *informantes*, que posibiliten que la investigación evolucione.

Tras una primera parte de conversación y entrevista con García, tratando de situar conceptos técnicos de planificación del territorio y poder situar a los agentes administrativos que intervienen en él, se introduce un giro de guion en las cuestiones planteadas. Este plan teamiento estaba estructurado durante la preparación de la entrevista y buscaba el posible desplazamiento de nuestro *informante*: desde su posición de técnico en gestión del territorio a su propia experiencia como integrante del escenario urbano.

Las preguntas introducidas a Marc A. García tienen que ver con los conceptos de paisaje y de progreso. En sus respuestas, se ponen de manifiesto las incertezas al hablar de estos conceptos y la dificultad de definición, por parte de García, desde una perspectiva fuera de su rol de gestión. Unas incertezas que nos dejan un tanto descolocados y que posibilita el pensamiento crítico, ya que parecía, por la rigurosidad en gestión del territorio, que nos presenta Marc A. García, -epígrafe 1.5-, y que compete a tantos agentes: pasando por tantos filtros, que sería inevitable, que los procesos explicados llegasen a un punto satisfactorio, al menos a un punto definido. Parece, a juzgar por sus respuestas, que aun habiendo buenas intenciones, existen variantes que hacen que no esté todo tan claro en el ámbito de la planificación y de la gestión del territorio. Un territorio definido en cuanto a la concepción de progreso y la calidad de los espacios de la ciudad para la ciudadanía en el contexto urbano. En cualquier caso, se revela que los vectores de poder que atraviesan este ámbito de lo urbano, son tantos y tan complicados, que es pertinente, a la vez que urgente, comenzar por preguntarnos, y desde todas las disciplinas, las preguntas finales que formulaba a Marc: ¿qué es el paisaje?, ¿qué es el progreso? Cuestiones que tienen que ver con/ para pensar modelos de lo urbano y modelos de vida.

Para ello, es importante, una vez definido el qué, poder trabajar desde el cómo, y así poder abordar estas cuestiones sobre paisaje y progreso en los procesos de la transformación de las ciudades.

Si entendemos que las ciudades nos hablan de la manera en que las civilizaciones habitan el mundo, por ende, las ciudades nos hablan de nuestra historia. Una manera de trabajar desde el cómo, es poder entender la historia en procesos cíclicos y no la concepción de tiempo como homogéneo y continuo, cómo consecuencias lineales. En este sentido Walter Benjamin (Berlín, Alemania, 1892) crítica la ideología del progreso como norma que redefine la relación entre pasado y presente[57], en términos de tiempo y que reorganiza la relación entre diferentes desarrollos culturales, (Benjamin, 2008). Así, la posibilidad de luchas no tiene que ver con las promesas del futuro, ya que la economía capitalista, se basa necesariamente sobre el concepto del tiempo como algo lineal e inmutable.

[56] Se desarrolla el uso situado de las entrevistas en los epígrafes 4.3 y 4.5.

[57] En 1920, el mismo año en que los terrenos de la Marina de l'Hospitalet fueron declarados expropiables, -epígrafe 1.3-, el pintor suizo Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza, 1879), dibujó a tinta china, tiza y acuarela sobre papel el "Angelus Novus", dibujo que fue adquirido posteriormente por el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin. Benjamin desarrolla su teoría del *Ángel de la historia* (Tesis IX,) de su *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), una visión pesimista del devenir histórico como un ciclo incesante de desesperación.

2.3 LUGAR Y LUGARES DE MEMORIA

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo (Perec, 2001).

Como se ha tratado de definir desde las perspectivas que configuran el interés de esta investigación, el paisaje es el resultado de las experiencias sensoriales humanas, por lo cual muchas veces es muy difícil lograr una definición o conceptualización que esté aceptada por todos los profesionales que lo estudian. De esta manera, su conceptualización difiere de acuerdo a la disciplina que lo estudie: arquitectura, geografía, historia, arqueología, sociología, antropología, etcétera..., sin embargo todas ellas concuerdan en que es el ser humano quien lo crea, lo valoriza y lo destruye. Las diferentes concepciones del paisaje surgen en gran medida de lo anterior, pero también por las heterogéneas formas de pensamiento que mueven las sociedades en las distintas épocas históricas. Actualmente, las principales corrientes de pensamiento y análisis en las que el paisaje se circunscribe son: el neoliberalismo-capitalista y el marxismo-comunista. Se ha situado el foco en los paisajes que tienen que ver con lo urbano, que son los paisajes predominantes de nuestro tiempo, siendo actores principales de la historia urbana actual e interés en el estudio de la Marina hospitalense. También, se ha ido subrayando que, sin embargo la planificación y estructuración del territorio causante no son neutrales, obedecen a distintas épocas históricas, ideologías, políticas, filosofías y formas de ver la vida.

La ciudad como tal, es el principal elemento de los paisajes urbanos y es esta conformación humana la que da vida a los espacios urbanos. Una aproximación a una definición de ciudad es la que propone el antropólogo Manuel Delgado (Barcelona, 1956):

La ciudad es una composición definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables. Es una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí (Delgado, 2008).

El paisaje, como un recurso invaluable para el ser humano, se inserta en un medio natural. Es una realidad empírica y material, pero a la vez es un hecho social. Podríamos decir que dentro de los paisajes, el paisaje más común de apreciar, pero el más complicado de estudiar es el paisaje urbano; ya que posee una dinámica estructural cambiante e impredecible de acuerdo a la sociedad en donde se cobija. Si el espacio urbano está configurado por las relaciones sociales humanas, bajo los actuales paradigmas postmodernos y capitalistas estas relaciones y estos paisajes adquieren otras connotaciones. El paisaje urbano es un tipo especial de paisaje que se conceptualiza como:

El resultado de una serie de transformaciones en gran parte producidas por planes y proyectos urbanos, por intervenciones arquitectónicas y por multitud de diversas actuaciones relativas a la organización de los espacios, a la forma y disposición del mobiliario urbano (Castells, 1974).

Si bien el paisaje urbano remite a la urbe, no caben en él las acepciones que remiten a la experiencia de vivirlo. Jean Baudrillard (Reims, Francia, 1929) en su ensayo "La precesión de los simulacros" (1978) refiere a lo que es generado sin corresponder a una referencia, sin tener como origen lo real, el fenómeno posmoderno en el que las imágenes preceden a la realidad. El simulacro es el mapa que ya no representa el territorio que ya no existe.

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: «Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella» Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta «verdaderos» síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad inencontrable en lo sucesivo (Baudrillard, 1978).

Baudrillard recuerda un cuento de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, Argentina, 1899) sobre un mapa[58] (una representación) tan detallada que es una correspondencia de relación 1:1 con el territorio. Con base en esta historia, señala que en la era postmoderna el territorio ha dejado de existir y que sólo ha quedado el mapa o, mejor, que es imposible distinguir los conceptos mismos de mapa y territorio, dado que se ha borrado la diferencia que solía existir entre ellos. Baudrillard insiste en que la ficción supera a la realidad y asegura que los receptores de la hiperrealidad desempeñan un papel pasivo. Para él no existe la construcción de sentido independiente.

Los simulacros son, entonces, aquellos elementos que, según la metáfora de Borges, hacen emerger un mapa (modelo virtual) por encima del territorio real. Ese mapa (o modelo virtual), construido por la sucesión de simulacros, llega a suplantar a la realidad, dando lugar a la hiperrealidad. Según esto, y dado que la realidad se extingue bajo las brumas del modelo virtual, ya sólo quedan los simulacros: de aquí en adelante, los simulacros precederán a cualquier acontecimiento, o, más exactamente, a cualquier suceso que ocurra en la hiperrealidad.

Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo 'real', y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes (Baudrillard, 1978).

En esta nueva ciudad, y en el marco socio-económico que la ha propiciado, se han abierto nuevas formas de diseñar y proyectar la ciudad. El geógrafo Francesc Muñoz (Conil de la Frontera, Cádiz, 1968) ha definido la nueva forma de producción de la ciudad como la *urbanalización*, de la que el modelo Barcelona sería uno de sus ejemplos paradigmáticos (Muñoz, 2008). Muñoz parte tanto del concepto de "simulacro" del sociólogo Jean Baudrillard, como del de *banalidad* del filósofo José Luis Pardo (Madrid, 1954). El autor la define partiendo de que las nuevas necesidades culturales fueron alimentadas con aquellos productos de dudosa entidad y de tan ocasional legitimidad, consolidándose una cultura pública que denomina de superficie, con muy poca o ninguna resistencia crítica (Pardo, 2003).

[58] "Del rigor en la ciencia" (1946), es un cuento corto de Borges compuesto de solo un párrafo acerca de la relación mapa-territorio y se considera pertinente su reproducción completa aquí:
En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda, 1658)
https://ciudadseva.com/texto/del-rigor-en-la-ciencia/ Consultado el 10 de mayo de 2023
Suárez Miranda, J. A., supuesto escritor español del siglo XVII al que Borges atribuye un párrafo que en otro lugar atribuye a Josiah Royce.

Muñoz, sostiene que, en la posmodernidad, el "simulacro" (o lo hiperreal) ha sustituido a lo real, y por tanto la cultura contemporánea ha dejado de ser una representación de la realidad. No existe pues, aquella realidad que el simulacro pretende simular: ya no hay nada tras la imagen de lo real (Muñoz, 2008).

> Por su parte, José Luis Pardo explica cómo los *mass media* y la cultura del consumo han hecho que sea necesaria una simplificación de la realidad, en tanto que lo real ha sido convertido en objeto de consumo, requiriendo una fácil y rápida descodificación. Pardo describe el reduccionismo de muchas de las categorías a las que nos enfrentamos hoy, y cómo la realidad es, a menudo, revestida de un discurso amable y apetecible, limada de cualquier aspereza que pueda contener. La *urbanalización* por tanto, sería la forma de concebir y producir la ciudad en este paradigma cultural contemporáneo. Las dinámicas *urbanales* parten, en primer lugar, de la nueva especialización económica de la ciudad (en sectores rentables a corto plazo: como el turismo o el ocio); en segundo lugar, de la tematización de un paisaje urbano en función de su imagen de marca; y en tercer lugar, de una progresiva, y consecuente, homogeneización del paisaje humano que la habita. Dos son los requerimientos básicos para que se produzca una situación de *urbanalidad*. Por una parte, es necesaria dicha construcción de una imagen de la propia ciudad, en torno a la cual se desarrollarán sus políticas urbanas. Pero además son imprescindibles ciertas condiciones de seguridad urbana y la ausencia de conflictividad social. Estos dos requerimientos hacen posible la nueva concepción del espacio urbano que, ahora sí, puede ser diseñado como un producto de consumo. El consumo de la ciudad implica el predominio de comportamientos vinculados a la experiencia del visitante entre lugares, más que a la del habitante de un lugar (Muñoz, 2008).

El "modelo Barcelona" ejemplifica este tipo de políticas y proyectos *urbanales*. La ciudad ha hecho un verdadero esfuerzo en desarrollar su marca y para ello ha construido espacios urbanos amables y poco complejos, diseñados en función de su nueva imagen, y centrados en facilitar el consumo y la vida urbana ordenada y pacificada. En el desarrollo del modelo Barcelona, la figura del arquitecto ha jugado un papel cómplice y trascendental.

> Dentro de este paisaje urbano, que puede ser definido por consecuencia; es decir, que paisaje urbano es también el que está fuera de la ciudad pero que se define por ella, existen espacios con una carga de sentido concreta que necesitan de otra categoría.

La categoría de lugar indica un espacio puntual concreto y cuando ese lugar tiene una carga de sentido personal: tiene asociado una experiencia y una emoción. Un lugar se puede amar y respetar, se puede transitar y experimentar. Un lugar, por lo tanto, es común y personal y es por ello que un lugar puede ser un lugar de memoria. Por consiguiente, un lugar anónimo o desconocido está esperando su reconocimiento para ser nombrado. Estar fuera de lugar es lo opuesto de encontrar un lugar, pero el lugar siempre tiene esa carga de significado, por presencia o por ausencia. Es una abstracción que tiene que ver con el lugar de la mirada para significar.

> A diferencia de espacio que remite a una generalidad, a territorio que establece relaciones con la identidad, a paisaje que tiene que ver con una consecuencia y unas connotaciones desde lo visual, lugar remite a una especificidad, a una realidad por sí misma y en una escala asumible, que a veces pudiera materializarse en el cuerpo mismo; una experiencia, desde la concretización, desde lo local de una conciencia de una cultura común. Es así como el lugar llama a ser habitado, vivido y es su defecto a ser apropiado e intervenido. Este habitar es físico y mental, presente, pero también pasado y futuro, la vinculación lugar-memoria es la habilidad de hacer que el lugar reviva en el presente el pasado, contribuyendo a la producción y reproducción de la memoria social (Cresswell, 2008).

Desde nuestra perspectiva, la memoria no es unidireccional y su relación con el lugar, posibilita relatos que la sitúan directamente en el futuro imaginado, este es terreno de trabajo de la imagen y sus relaciones con el lugar y con la memoria. Estos son arraigos y conexiones

entre gentes y lugares de significados y experiencias. El lugar unas veces es causa y otra consecuencia, es origen y es destino.

> La definición de lugar como el ámbito donde hechos o procesos se unen en el mundo real, tiene que ver con la importancia del significado (y la práctica) en una localización específica. Son esa práctica y esa especificidad del lugar los detonantes del paisaje cultural que es consecuencia de la dimensión cultural (de lugar). El lugar como localización provista de sentido, es un concepto de las percepciones sociales y de las formas de habitar. La búsqueda de significado, no puede desligarse del concepto de lugar, una búsqueda común para las prácticas que trabajan en torno al territorio y al lugar de la memoria.

Sería correcto afirmar que el lugar tiene varias acepciones, por ejemplo: el que vincula a una persona con una posición social (desde la sociología) o el que la vincula con una localización espacial específica (desde la geografía); sin embargo, es el lugar, (con su carga de sentido, por ejemplo: carga de memoria), un ámbito de trabajo propio de las prácticas artísticas en imagen. Son lugares invisibilizados donde, no solamente, nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están alojados (Bachelard, 2000) y que el proceso con imagen es capaz de activar.

2.4 EL LUGAR DE LA GENEALOGÍA CON ENFOQUE TRANSDISCIPLINAR

Desde hace años profesionalmente, mi actividad laboral se inscribe en el campo del diseño audiovisual dentro de la postproducción en imagen con finalidades publicitarias, televisivas y cinematográficas y para distintos ámbitos tales como broadcast, instalaciones o dispositivos online. Como seguramente sucede con todos los campos, el audiovisual es un contexto endogámico. Si bien es cierto que la reconversión tecnológica y los aspectos que tienen que ver con los nuevos dispositivos (que generan una nueva subjetividad), necesitan un cierto enfoque de una profesión siempre cambiante. Aunque a mayor parte del tiempo he trabajado en modalidad de autónomo, en un proyecto autogestionado, lo he hecho por proyectos y con equipos de trabajo ya que el audiovisual es una práctica en colectivo.

> Es desde esta visión profesional desde dónde he sido consciente de que la imagen puede ayudar a otras disciplinas a ser transdisciplinares, entendiendo que la imagen por sí sola, no puede ser agente de cambios. El trabajo en imagen ha de poder transferirse para que sea un conocimiento que pueda aplicarse. Desde el ámbito teórico y desde el ámbito práctico se ha de trabajar en colectivo para no caer en la endogamia disciplinar.

Del mismo modo que le sucede al ámbito audiovisual profesional, lo endogámico está presente en las prácticas artísticas, y particularmente con el mundo artístico que busca generar sentido crítico. De esta manera los círculos de relaciones y los encuentros en torno al arte, son ocasiones para que las mismas personas hablemos de nuestras mismas disciplinas. Las corrientes tienden a ser cada vez más propensas a introducir los cruces entre disciplinas, pero en la práctica, y más en la profesional, se sigue trabajando desde la especialización que, de manera directa, remite a la modernidad con su parcelación de saberes.

> Debido a la tipología de sociedad del siglo XXI, no paramos de escuchar la necesidad de apostar por enfoques interdisciplinares y transdiciplinares y abandonar la multidisciplinariedad. Todas estas variantes plantean la colaboración, participación y relación de/ entre/ campos de saber dónde no hay espacio para las miradas cercadas. Se están cuarteando los viejos cristales epistemológicos y teóricos, que habían sido construidos, al mismo tiempo que están apareciendo otros, muy ricos y complejos, que están originando modificaciones en la práctica de todos los sujetos. (Camargo, 2011).

Desde el ámbito académico, el 22 de marzo de 2023, se publicó la Ley Orgánica 2/2023, referente al Sistema Universitario del Sistema Universitario, un texto que aboga por trabajar desde lo interdisciplinar y lo transdisciplinar el ámbito de la investigación universitaria[59]. La Ley entró en vigor el 12 de abril de 2023, y tiene como objetivo la regulación del sistema universitario, integrado por universidades públicas y privadas, y de los mecanismos de coordinación, cooperación y colaboración entre las administraciones públicas con competencias en la materia. El texto se ocupa del desarrollo de proyectos para la investigación, creación y transferencia e intercambio del conocimiento. Junto con la labor imprescindible de potenciar la investigación y de generar conocimiento, contribuyendo a su divulgación y contraste con la comunidad científica, se trata además de convertir ese conocimiento en socialmente útil, generando vínculos con los actores sociales más próximos a la temática de cada investigador, de cada grupo y centro de investigación, partiendo de la especialidad de cada uno, pero buscando en la interdisciplinariedad y la multidisciplinariedad las vías con las que "responder a la complejidad creciente de los retos a los que nos enfrentamos como humanidad".

> En este punto, es conveniente un inciso para situar que aunque todas ellas, (inter, multi y transdisciplinariedad), nacen en reacción contra la especialización y contra el reduccionismo en las formas de mirar (desde las ciencias). Lo interdisciplinar, se refiere a integrar las disciplinas desde la cooperación, incorporándola, comparando y adecuando desde los diferentes esquemas conceptuales.

Desde una vertiente historicista, es a finales de los años sesenta, en el contexto después de la Segunda Guerra Mundial, cuando occidente inicia relaciones de cooperación en áreas económicas, políticas y científico-culturales. La Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación (UNESCO) propone trabajar desde una perspectiva interdisciplinaria en la búsqueda de soluciones comunes a los problemas contemporáneos desde el punto de vista científico y tecnológico (visión política de la interdisciplinariedad). Como resultado de este trabajo, en 1970 publica el libro *Tendencias de investigación en las ciencias sociales y humanas*. Posteriormente aparecen dos tomos más: *Corrientes de investigación en ciencias sociales* (1977) e *Interdisciplinariedad en las ciencias sociales y humanas* (1982), (Peñuela, 2005).

> Así, los conocimientos o los métodos que han sido utilizados con éxito dentro de una disciplina, se transfieren a otra, pudiendo originarse una nueva disciplina.

Por su parte, la multidisciplinariedad o pluridisciplinariedad es abordar un tema teniendo en cuenta a varias disciplinas en la que cada disciplina conserva sus métodos y suposiciones. Consiste en juntar varias disciplinas para que cada una proyecte una visión específica sobre un campo determinado. Cada disciplina aporta su visión específica, y todas confluyen en un informe final de investigación que caracteriza desde las perspectivas involucradas lo que se investiga. Los estudios pluridisciplinarios no solo aportan lo extra que concierne al trabajo conjunto, sino lo que se revierte sobre la propia ciencia y el modo de concebir la investigación.

> En ambas, cada disciplina, que son en esencia especializaciones, mantiene las resistencias metodológicas disciplinarias, las diferencias de lenguajes y formas de asumir la explicación, la descripción y la fundamentación de los conocimientos.

En esta tesis se usa el término transdisciplinariedad porque tiene connotaciones diferentes a las de multidisciplinariedad o interdisciplinariedad. La transdisciplinariedad es un esquema cognitivo que permite atravesar las disciplinas (Morin, 1984) donde las ideas no son reflejos de lo real, sino traducciones de lo real.

> Para resolver problemas que atañen a la complejidad (de la ciudad y el territorio) resulta imprescindible aunar diferentes visiones disciplinares impulsando procesos creativos en los que converjan desde el origen y establezcan una correlación de fuerzas entre ellas, sin caer en la habitual dominación de la perspectiva. La transdisciplinariedad ha de ser un conocimiento superior emergente que permitan crear imágenes de la realidad más completas.

Con la transdisciplina se aspira a un conocimiento relacional, complejo, que nunca será acabado, pero aspira al diálogo y la revisión permanentes y enfatiza el ir más allá de las

59 https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2023-7500 Consultado el 5 de mayo de 2023

disciplinas, para trascenderlas. La transdisciplina concierne entonces a una indagación que a la vez se realice entre las disciplinas, las atraviese y continúe más allá de ellas. Su meta ha cambiado, ya no se circunscribe a la disciplina, sino que intenta una comprensión del mundo bajo los imperativos de la unidad del conocimiento (Nicolescu 1996). En la transdisciplinariedad, se busca trascender los límites de las disciplinas individuales tratando la cuestión desde perspectivas múltiples con vista a generar conocimiento cuestionando, del mismo modo, las propias disciplinas. Es por ello que entendemos la transdisciplinariedad como el modo hacia donde empujar el pensamiento crítico.

En primer lugar, es importante, no quedarse en clasificar y definir términos que justifiquen la urgente aplicación de formas de investigar, siempre con la intención de formular preguntas nuevas, que generen caminos no transitados. Tampoco se trata de crear neologismos que establezcan más burocracia lingüística. Lo realmente primordial es focalizarse en cómo poder hacerlo y desde que lugares. Estos lugares a veces serán comunes y otras específicos (ámbitos de conocimiento) con voluntad de expansión. En esta investigación se pone de manifiesto la necesidad de recurrir a otras disciplinas para ayudar, cuestionar y repensar la propia práctica. Esto no es una tarea fácil, porque aunque no tratándose de convertirse en experto en esos otros modos de mirar y de hacer (en esas otras disciplinas), sí se necesita llegar a conocer lo suficiente para posibilitar lo rizomático: un aprendizaje abierto, dirigido por cada uno y por todos al mismo tiempo, con ramificaciones imprevisibles que abran nuevos caminos.

Dejaremos de lado, por tanto, la multidisciplinariedad, para tratar de responder cómo aplicar la voluntad de la interdisciplinar; tratando de llegar a la transdisciplinariedad.

Para ello, hay dos líneas de perspectiva dentro de esta investigación, la primera se basa en los mecanismos de trascendencia (que buscan trascender), y la segunda en los cuestionamientos específicos referidos al trabajo con imagen. Los mecanismos de trascendencia se refieren a cuatros planteamientos básicos: la metodología, los conceptos, el dualismo y lo cooperativo.

La metodología, se refiere a que lo sustancial de una investigación está basaba en el proceso. Evidentemente se busca llagar a formulaciones que puedan plantear nuevos preguntas, pero esto no ha de ser un fin. La finalidad ha de ser el proceder y para ello se ha de ser explicitar la manera de hacer. Son las diferentes maneras de hacer de las disciplinas, que son interés de esta investigación, posibilidades de formas de trabajar. En el caso de esta investigación el trabajo de la antropología social, y veremos que no tanto el de la visual, que es una forma rápida de pretender llegar a un lugar que al incorporar el término visual, hace una flaco favor a las disciplinas que trabajan desde lo visual, ya que, como estamos tratando de definir, no se trata de usar los mecanismo o herramientas, en este caso dispositivos de captación, catalogación o edición, se trata de pensar desde la disciplina y desde su lugar de mirar poniendo foco en lo metodológico.

La Metodología, (en mayúsculas), es en sí misma una disciplina: el estudio de la problemática de los métodos compete a dicha disciplina. Esta disciplina es la ciencia de los métodos, es decir, es el estudio crítico del conjunto de operaciones y procedimientos racionales y sistemáticos que utiliza el ser humano para encontrar soluciones óptimas a problemas complejos, teóricos o prácticos.

Su objeto de estudio, entre otras cosas, son los métodos para lograr o aplicar el conocimiento. La duda metódica es no reconocer como verdadero sino lo evidente e implica comenzar el análisis por lo más sencillo e irse remontando hacia lo más complejo, en dividir cada dificultad en cuantas porciones sea preciso para mejor atacarlas (Descartes, 1942)

La Metodología se refiere al cómo, es decir, a la definición, o descripción, de los pasos formales y medios para lograrlo, mientras que el propósito de la Técnica es encontrar o crear la solución real, objetiva, concreta y óptima.

Una metodología requiere de un enfoque que determina la estrategia y los métodos a utilizar así como las implicaciones externas del asunto en estudio. El enfoque es previo a lo

propiamente metodológico y siempre se adopta aunque no se declare. Los enfoques están vinculados a los propósitos finales (intenciones no siempre expresas), con los valores propio, a decisiones del poder dominante, o a teorías (tácitas o explícitas) externos al problema (Morales, 2002).

> El enfoque crítico es el adoptado por quienes consideran que la realidad u objeto en estudio es casi siempre contradictorio y defectuoso y, en consecuencia, hay que pensar en transformarlo cambiando el sistema. Incluye enfoques desde teorías del conflicto (social), un conflicto (lucha) respecto a valores y derechos sobre estados, poderes y recursos escasos, donde el propósito es neutralizar, dañar o eliminar a los rivales (Coser, 1961). Dichas teorías tienden a hacer énfasis en los estudios cualitativos, la teorización, el uso de la intuición, el compromiso social y a la proposición de cambios profundos, estando relacionado, todo ello, con estrategias de largo alcance o visiones transdisciplinarias (Bachelard, 1973), ya que resolver conflictos en una sociedad compleja requiere de la combinación de diferentes disciplinas que introducen y desarrollan nuevos conceptos. Es lo metodológico, un mecanismo de trascender lo disciplinar, al hacer visibles procesos, ya sea documentando o subrayando, más allá de resultados finales.

El segundo mecanismo que se anticipaba -epígrafe 1.5-, tiene que ver con los conceptos y su necesidad de "viaje" que la crítica cultural, videoartista y comisaria Mieke Bal introducía entre disciplinas. Este viaje conceptual, en su propuesta, requiere de un esfuerzo analítico y también productivo que, en las ubicaciones de la investigación o el quehacer artístico, nos enfrente a la incomodidad de pensar y asumir la reflexión y la producción como inseparables. Bal, apuesta por no asumir la neutralidad de los conceptos y detectar el momento cuando una idea se convierte en concepto y que tiene que ver con el proceso de trabajo del paso de la idea (palabra) a la "representación" que busca la transferencia de conocimiento. A su vez, Bal apuesta por realizar la interpretación (de los usos y las apariciones en diferentes disciplinas) considerando las interacciones, al mismo tiempo interactividades e intersubjetividades. No podemos dar por asumidos marcos disciplinarios, precisamos de una flexibilidad que nos permita una forma de "viajar" diferente.

> El tercer mecanismo, que de alguna manera estaba presente al tratar de definir los conceptos de espacio, paisaje, territorio y lugar, es la trascendencia del dualismo entre naturaleza y sociedad[60]. Latour, cuestiona el concepto de cultura y prefiere hablar de colectivos que son una articulación de procesos naturales y culturales:

> Pero la noción misma de cultura es un artefacto creado por nuestra puesta entre paréntesis de la naturaleza. Sin embargo, así como no hay una naturaleza universal, tampoco hay culturas diferentes o universales. (…) Sólo hay naturalezas-culturas y son ellas las que ofrecen la única base de comparación posible (Latour, 2007 en Reygadas, 2019).

> La propuesta sería no pensar en relación a lo opuesto por comparación o redundancia, se trata de pensar en relación a aquello otro, basado en la interpretación (en el caso de Latour, de lo social), y que tiene que ver con los métodos de acercamiento a la realidad y con el posterior proceso de reflexión tras la fase de aproximación.

El cuarto mecanismo, tiene que ver con el poder o la forma de entenderlo. Se refiere a pensar cómo se establecen las relaciones entre disciplinas, partiendo desde la negación de la subordinación.

> Los vectores de conexión entre las disciplinas no han de ser jerárquicos; por el contrario, el poder (entendido como potencialidad), radica en lo transversal. Esta transversalidad, debe de distinguirse de lo participativo o lo colaborativo, (que si bien buscan hacer parte al otro), plantean la conexión en términos de igualdad y no en términos de equidad. La equidad sería entender la red que posibilita el trabajo con miradas transversales desde la cooperación, donde el propósito mismo es el del trabajo conjunto.

Exiten diferentes formas de colaboración para la creación, a través de una producción y difusión artística vinculada a una diversidad de prácticas sociales emancipatorias que se han divulgado bajo

60 En referencia al dualismo entre naturaleza y sociedad propuesto por Bruno Latour -epígrafe 2.1-, que propone una nueva forma de pensar el conocimiento científico: como el resultado de una red compleja de interacciones entre varios agentes igualmente relevantes.

el término de *prácticas artísticas colaborativas o participativas*. (Baigorri-Ballarín, 2023). El *arte relacional* es un práctica que prioriza las relaciones sociales a la producción de objetos artísticos tomando como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social dentro de una "cultura de la amistad", más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado (Bourriaud, 2006). No se trata tan solo de representar o criticar la realidad existente, también se trata de producir una situación de encuentro, de esta manera, aunque por ejemplo, el resultado sea una imagen o un documental artístico, no se trata sólo del resultado visual final, sino del proceso de trabajo común para llevarlo a cabo. Este trabajo de creación colectivo permite el proceso de construcción de nuevas relaciones, nuevas formas de creación, de seres políticos, de empoderamiento y de alteridad. Necesita de personas que a partir de sus saberes específicos, colaboran o co-crean una obra de manera cooperativa con el artista con el objetivo de enriquecer con su contribución a la sociedad, así los proyectos colaborativos no tienen como objetivo la producción artística en sí, sino la práctica social (Kester, 2011). El arte emplea prácticas de cooperación para la construcción de conocimientos y transformaciones sociales o simbólicas en una comunidad. Siendo, en muchas ocasiones, el proceso entendido como el resultado final, más allá de la obra. Dependiendo de la forma y el grado de implicación de la personas con el proceso de creación, algunos autores determinan distintas categorías: colaboración, interacción y participación (Lind, 2007) mientras que otros establecen la distinción de *prácticas participativas*, definiéndolas como aquéllas circunscritas al campo social donde el artista potencia un contexto de diálogo (interacción, intercambio y sociabilización) para que público y sociedad se interrelacionen (Bishop, 2016 en Baigorri-Ballarín, 2023).

> Desde finales del siglo XX, críticos y curadores han aceptado ampliamente la idea de que el arte participativo es la versión actualizada del arte político: mediante la invitación a una audiencia a participar de su trabajo, un artista puede promover nuevas relaciones sociales de carácter emancipatorio. Infinidad de prácticas artísticas pueden definirse en términos de participación y colaboración, desde performances colectivas en galerías de arte en ciudades "de moda" hasta proyectos sociales en remotas aldeas rurales. En contextos tan distintos, aunque su finalidad sea hacer con el arte algo más que un objeto en sí mismo, seguramente, dichas prácticas no quieran decir lo mismo y, en ambos casos, generan una comunidad efímera (Sansi, 2014).
> Si el arte relacional produce relaciones humanas, las preguntas pertinentes son: qué tipo de relaciones se producen, para quién y por qué; y es que, una sociedad democrática en pleno funcionamiento, no es aquella en la que han desaparecido las relaciones de conflicto. Así Claire Bishop (Londres, Reino Unido, 1971), ha sido una teórica en desafiar las ambiciones políticas y estéticas del arte participativo argumentando que el objetivo del arte no tiene porqué ser generar "culturas de la amistad", sino cuestionar, criticar y polemizar (Bishop, 2016).

El incremento de la especialización conjura la necesidad de desarrollar los poderes naturales de la cooperación (Smith, 2020) en su acepción con lo político. No se trata de la supresión de lo individual de la especialización por lo colectivo; se trata de una forma más desarrollada de hacer dónde el método de la cooperación es parte sustancial del método de investigación y de producción artística.

> Cabe señalar que la idea de estos mecanismos de trascendencia ha de entenderse como la suma de (todos) ellos. Son postulados que se pueden asumir como una ruta genérica, pero es necesario llevarlos a un nivel de aplicación desde el campo de conocimiento que nos ocupa. Para ello, esta investigación trata de preguntarse qué es una imagen desde lo metodológico, desde lo conceptual, desde lo (no) dual y desde lo cooperativo.

El proceso metodológico con imagen que desplaza el sentido conceptual sin atender a la dicotomía de lo dual y trabajando desde lo cooperativo, se abordará en profundidad en el proceder práctico de esta investigación. Si la imagen, en el proceso de investigación de trabajo, se convierte además en vínculo, pasa de ser objeto de estudio a ser parte del método. Un vínculo a la búsqueda de nuevas estructuras de construcción del relato buscando posibilidades de géneros audiovisuales atendiendo a los recursos narrativos del lenguaje

audiovisual y que la presente investigación trabaja atendiendo a las cuestiones de memoria, lugar, tiempo e identidad. Por todo ello, es fundamental una voluntad de nombrar aquello que se hace y dar oportunidad al proceso al ser nombrado, posibilitando, de esta manera, la aparición de la capacidad de lo escalable y de lo aplicable del método.

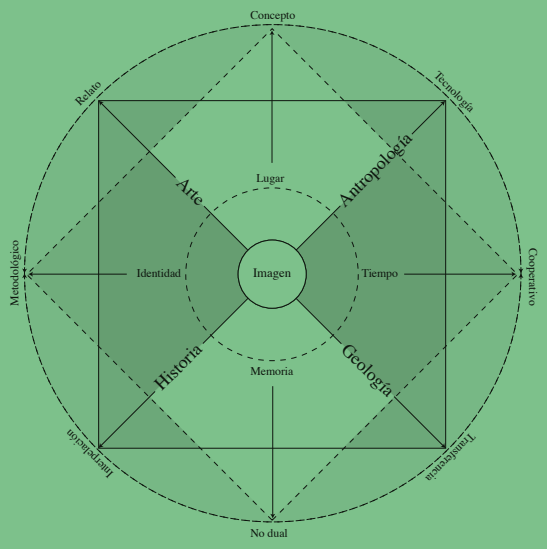


Figura 12. Mapa conceptual de vínculos entre conceptos y disciplinas.
Autor: Joaquín Jordán.

Atendiendo a los referidos mecanismos de trascendencia y a la especificidad del trabajo con imagen, ha resultado imprescindible considerar a diferentes perspectivas desde disciplinas de estudio: tanto para definir desde dónde mirar como para encontrar caminos para cómo hacerlo. El territorio geográfico objeto de estudio de esta tesis y la manera de abordar el trabajo, así como el rigor necesario en él han necesitado incorporar activos desde la geología, la historia, la etnografía y, también, como no, desde las visualidades.

2.4.1 DEL PAISAJE ANTRÓPICO AL ANTROPOCENO. UN ACERCAMIENTO A LA GEOLOGÍA

La desembocadura del río Llobregat, con un delta formado en edad geológica reciente, fue un espacio de humedales, con aprovechamientos ganaderos desde la antigüedad. En el siglo XVI se empezaron a desecar zonas húmedas para extender los campos de cultivo, que en el margen izquierdo del río se pudieron regar, a partir de 1815, gracias al Canal de la Infanta -epígrafe 1.5.1-. No muy lejos se extendieron los prados de indianas y, durante el siglo XIX, aparecieron también las primeras industrias en la Marina de Sants, sobre todo en el Prat Vermell[61]. Allí se ubicaron también uno de los grupos de casas baratas para los chabolistas desalojados con motivo de la Exposición Internacional de 1929. La incorporación del frente costero del delta a la conurbación metropolitana se produjo a lo largo del siglo XX, con los primeros aeródromos, el aeropuerto de El Prat, las ampliaciones del puerto, el Polígono Industrial de la Zona Franca y las grandes vías de comunicación. La dureza del impacto ambiental de estas infraestructuras ha sido objeto de un volumen notable de estudios críticos y de propuestas a favor de modalidades de empleo más sostenibles. El delta del Llobregat, área dónde se enclava el territorio objeto de estudio de la Marina de l'Hospitalet, es una zona costanera marítima de carácter pantanoso (Planas i Torres, R. 1984). Este paisaje de territorios de marisma se ha ido alterando y en consecuencia desecando, básicamente por dos motivos: debido a la acción humana y debido a la regresión terrestre del litoral.
La perspectiva de trabajo de esta investigación parte desde el paisaje entrópico, es decir, aquel territorio modificado por el ser humano, como por ejemplo, la desviación del río

[61] Nombre que hace referencia a que una vez teñidas las ropas en las fábricas de indianas se ponían a secar sobre la tierra, que adquiría un color rojizo.

Llobregat para permitir la expansión del puerto. Esta construcción del puerto causó unos movimientos de tierras que, en 1924, fueron el punto de partida para sepultar la mayoría de las marismas del hemidelta derecho del Llobregat. Esta investigación se centra en interrogar un paisaje desde un determinado momento en el tiempo, tomando como punto de partida la expropiación de las tierras de la Marina hospitalense por la ciudad de Barcelona para la construcción de un puerto franco.

Como desarrollamos -epígrafe 1.5.1-, seguramente hay dos momentos claves en el paisaje de la zona que hacían sospechar que iba a estar marcado por una tensión de intereses múltiples y que de una manera inevitable cambiarían su fisonomía. Estos puntos de inflexión fueron la con la construcción del Canal de la Infanta (1815) y la inauguración del ferrocarril de Vilanova i la Geltrú a Barcelona (1881).

La canalización de las aguas del Llobregat, mediante los poco más de 17 kilómetros del Canal del Infanta, alteró y modificó el paisaje. Convirtió unos terrenos que se usaban para el cultivo de secano en unos terrenos aptos para el desarrollo de la agricultura de regadío, y convirtió la zona, gracias a los nutrientes que el río transportaba, en una de las más productivas de Europa. Es a partir de este "retrato" de paisaje dónde se investiga unos modos de vivir que tienen que ver con un determinado modelo económico, ligado a la ganadería y fundamentalmente a la agricultura. Siendo esta investigación un trabajo que parte de un posicionamiento político, necesita de rigurosidad para atender a otras perspectivas, y así manifestar, que no todo paisaje antrópico tiene las mismas evaluaciones a mesurar, si bien la acción humana es determinante, existen factores naturales que modelan el entorno.

Si desde una perspectiva crítica, tratamos de cuestionar el modelo de progreso que constituye cierto paisaje -y que a su vez, la imagen puede estudiar para comprender y trabajar en escenarios de vida (recuperada) plausibles- es necesario introducir visiones desde las ciencias de la Tierra, tales como la geología, la meteorología o la oceanografía, y hacerlo con una perspectiva ecológica y social, para tratar de entender el paisaje teniendo en cuenta al ser humano, y también pese a él.

En el medio natural, los procesos son exponenciales a nivel de tiempo. La escala del tiempo geológico abarca toda la Historia de la Tierra desde hace unos 4.500 millones de años. Esta escala de tiempos se divide en: eones, en eras, en periodos y en épocas. Tras un proceso evolutivo de millones de años, la especie humana moderna (Homo sapiens) surgió en África, hace unos 200.000 años. En este corto periodo de tiempo geológico, la humanidad se ha convertido en una agente transformador tan grande que incluso define una época geológica propia: el Antropoceno[62]; e incluso muchos científicos hablan ya, de una era antropozoica.

La era geológica actual se distingue por el papel central que desempeña la humanidad para propiciar significativos cambios geológicos. Estas transformaciones han sido provocadas por factores como la urbanización, la utilización de combustibles fósiles, la devastación de bosques, la demanda de agua o la explotación de recursos marítimos. Existen evidencias de transformaciones provocadas por las sociedades humanas en la Tierra desde hace miles de años, por ejemplo, con el inicio de la agricultura. Sin embargo, desde hace poco más de una centuria que se hicieron más visibles los impactos en la composición y estructura de todos los elementos naturales que integran el planeta por causas atribuibles al hombre.

En la era Cenozoica, entre los periodos Terciario y Cuaternario, se sitúa la época del Plioceno (terciario) y la época del Plistoceno (cuaternario). Durante el Plioceno, la Marina de l'Hospitalet era mar. Estaba sumergida bajo la llamada Ria Rubricata. Toda la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat y muchas poblaciones de la zona del Baix Llobregat estuvieron sumergidas bajo un mar de clima más cálido que el actual.

Hace entre 7 y 5 millones de años, el mar Mediterráneo sufrió una regresión marina y empezó a secarse a causa de los movimientos de las placas tectónicas situadas en el estrecho de Gibraltar. Este

[62] El concepto Antropoceno para denominar a la etapa marcada por la actividad humana fue acuñado en el año 2000 por el premio Nobel de Química Paul Crutzen (Ámsterdam, Países Bajos, 1933) con la intención de significar el enorme cambio introducido por los seres humanos y por la analogía con la palabra Holoceno (la última y actual época dentro del período Cuaternario en la que vivimos y que comenzó hace 11.700 años). Pero el 4 de marzo de 2024 la Subcomisión de Estratigrafía del Cuaternario (SQS) que es quien ha de decidir y aprobar el término, rechazó la denominación de Crutzen.

fenómeno, llamado *crisis messiniana*, dio lugar a la desconexión entre el Mediterráneo y el Océano Atlántico, provocando una disminución del nivel del mar, por la evaporación de las aguas, que creó un puente natural entre el continente africano y Europa.

Más tarde, a inicios del Plioceno (hace 5,33 millones de años), nuevos movimientos tectónicos favorecieron una entrada abrupta de las aguas provenientes del Océano Atlántico por el estrecho de Gibraltar. La cuenca del Mediterráneo se llenó nuevamente de vida propia de un clima cálido, mientras el mar fue ocupando los valles bajos de los cursos fluviales y las zonas de poca altura situadas cerca del litoral. Este fenómeno se llama *transgresión marina*, y consistió en la penetración de las aguas hasta zonas, que a día de hoy, están situadas a decenas de metros de altura por encima del nivel del mar actual. El clima en el planeta era más cálido y húmedo, comparado con el actual. El deshielo ocasionado por las condiciones cálidas del clima de aquella época a nivel global también originó numerosas transgresiones, dando como resultado los depósitos marinos del Plioceno que podemos encontrar actualmente en muchos lugares de la costa Mediterránea (Baulenas, 2023).

En esa época el mar invadía la comarca del Baix Llobregat que estuvo bajo el mar[63] durante millones de años llegando hasta alturas situadas entre los 70 y los 90 metros sobre el nivel del mar actual. La antigua línea de costa durante el Plioceno dibujaba un estuario o brazo de mar entre la Sierra de Collserola y el macizo montañoso del Garraf, la ya mencionada Ria Rubricata. La Ria quedaba limitada al noroeste por la zona de Castellbisbal y Martorell y como en el caso de la montaña de Montjuïc, en algunos lugares había islas rodeadas por el mar. Debido a ello, los materiales arcillosos de color marrón y rojo que podemos observar en la superficie de cualquier obra urbanística en la zona de la Marina hospitalense o en las antiguas terrazas fluviales del río Llobregat, corresponden al Cuaternario. Debido a estos tonos de color rojo que tenía sus aguas en su tramo final, los romanos llamaban al río Llobregat con el nombre de “Rubricatum”, que en latín significa “rojo”. Este nombre latino aparece escrito por primera vez para referirse al Llobregat en las obras de dos autores latinos del siglo I dC, el geógrafo Pomponio Mela (Pomponius Mela) y el escritor (más científico que literario) Gayo Plinio Segundo (Gaius Plinius Secundus, Plinio el Viejo).

Hablar de la regresión del propio río Llobregat, un río que quizás, como ningún otro río del mundo, ha sido objeto de una explotación tan intensiva (Deffontaines, 1949), merecería de una tesis exclusiva a tal premisa.

Geológicamente, en la actualidad, nos encontramos bajo los efectos de un período interglacial. Se trata de un momento crucial en el que el estudio y la comprensión de nuestro pasado a través de la paleontología y la geología nos ayuda a saber cómo debemos actuar para encarar los efectos de esta variación climática. Que la acción humana afecta y acelera los procesos naturales es algo manifiesto, pero es importante señalar que el proceso natural también existe. Estamos en un periodo marcado por cambios climatológicos dónde el calentamiento global se manifiesta en sequías, en tormentas aisladas más violentas, temporales de mar más violentos y donde el nivel del mar sube de una manera alarmante. Las playas del litoral catalán están en peligro de desaparición, un metro de subida del nivel del mar haría que de 15 a 80 metros de una playa, dependiendo de su desnivel, esté amenazada con la desaparición. Esto hace que, técnicamente, la definición de la línea costera se defina cómo inestable[64].

La gestión del playas del área metropolitana de Barcelona lleva años trabajando en un proceso de abastecer de arenas espacios recuperados por el mar. No obstante, la situación

[63] Anexo 03. Mapa 1: Primer mapa geológico del Baix Llobregat.

[64] Documental: Platges i nivell del mar. Programa Latituds de Tv3. 2018 Dirección: Jordi Vilardell. https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/latituds/platges-i-nivell-del-mar/video/5803838/ Consultado el 10 de noviembre de 2022

de reservas de arenas en Cataluña, está catalogado como pobre y hace preocupante la posibilidad de seguir manteniendo la reconstrucción de las playas. Una de las opciones que se plantean es preservar, conservar y recuperar únicamente las zonas necesarias para la sociedad, pero otra opción, es dejar hacer a la naturaleza y que el mar ocupe su espacio para favorecer la autorregulación. Un ejemplo de ello es la playa de la Pletera en la Costa Brava, dónde se ha recuperado la marisma original desurbanizando el espacio recuperando, de esta manera, la dinámica natural del sistema costero.

Actualmente el punto donde se inicia el delta del Llobregat se encuentra en Sant Boi de Llobregat, a 10 kilómetros de distancia del mar en un espacio que ocupa casi 98 kilómetros cuadrados situado entre la montaña de Montjuïc y el macizo del Garraf.

Es en la parte deltaica derecha del río Llobregat donde se encuentra la riqueza medioambiental. Los Espacios Naturales del Delta del Llobregat son una red de espacios protegidos pertenecientes a los municipios del Prat de Llobregat, Viladecans, Gavá y Sant Boi de Llobregat. Los espacios de El Remolar - Filipinas y la playa de Viladecans, la Pineda de Can Camins y la playa del Prat, les Basses de Can Dimoni y l'estany de la Murtra y la Pineda de la Maiola están rodeados de algunas de las infraestructuras más importantes del país y muy cerca de las principales ciudades metropolitanas barcelonesas. Una tensión de conflictos territoriales que acabó con la parte deltaica izquierda del río Llobregat y con la Marina hospitalense, donde no existe ni el recuerdo de humedales, ni estanques, ni balsas. Es el lugar donde está alojado el complejo industrial más importante del estado español: la Zona Franca de Barcelona y lugar en el que parece difícil plantear dejar hacer a la naturaleza para que el mar recupere su espacio.



Figura 13. Mapa de situación del delta del Llobregat. En el mapa superior se sitúan las localidades de influencia el delta del Llobregat, así como la Zona Franca, las desembocaduras (antigua y actual) y el Faro del Llobregat. Las dos imágenes inferiores datan de 1956 y de 2014, respectivamente. Sirven para ver las diferencias orográficas en el paisaje con el paso del tiempo. Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Desembocadura del rio Llobregat. En amarillo, se localiza el Faro del Llobregat.

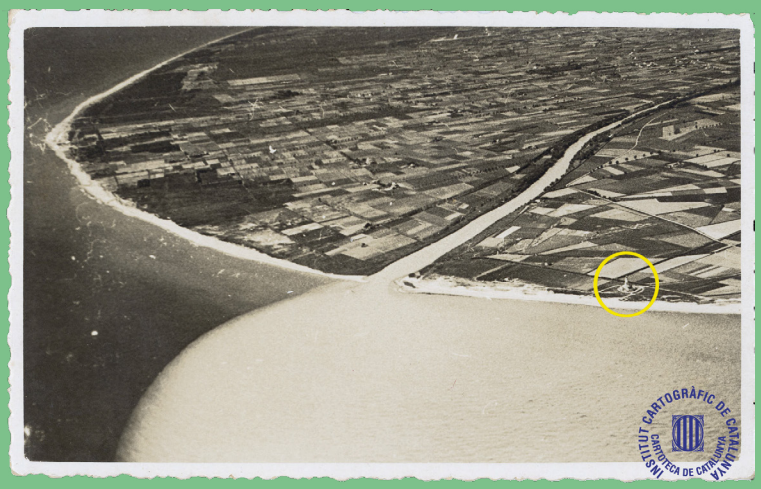


Figura 14. Desembocadura del Llobregat, 1929. Autor. Josep Gaspar i Serra. Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Según datos de la Jefatura de Costas desde el año 1954 al año 1970, es decir, en 16 años, se perdió en la zona de la playa de l'Hospitalet de Llobregat 160 metros de ancho de playa. En esa playa, cerca de la desembocadura del río Llobregat, se situaba el Faro del Llobregat[65]. Cuando el Faro del Llobregat fue inaugurado el 11 de diciembre de 1862 estaba situado a 320 metros de distancia del mar. En 1921 estaba a 215 metros, en 1930 estaba a 123 metros, en 1948 a 20 metros, en 1970 estaba en la línea de costa y en 1985 era una isla difícil de acceder en días de temporal. Como se puede apreciar, los procesos naturales no son lineales y se representan con la idea de espiral (The Geologic Time Spiral)[66]. Si nos atreviéramos a especular, y dejando ya manifestado la aceleración de procesos debido a la acción humana, no sería un escenario muy descabellado suponer que la zona de la Marina de l'Hospitalet dentro de unos millones de años, sería nuevamente mar. Un escenario con un potencial cargado de memoria, que impida cometer el error de progreso económico que ha sometido a una presión insostenible a una zona que ya no da más de sí.
Las ciencias naturales, al igual que las ciencias humanas, con el enfoque de transformación, tratan de dibujar desde el presente futuros plausibles con la memoria del pasado. Es ahí donde distintas disciplinas, y tal vez el nacimiento de otras, pueden converger en un propósito común de cambio.

2.4.2 EL TRABAJO DEL HISTORIADOR. LA NECESIDAD DE LA CONSTRUCCIÓN DE LAS HISTORIAS

Desde la geología, hemos visto de la necesidad de la datación cómo herramienta para establecer mecanismos y también para entender el presente estudiando el pasado, a la vez que proyectando el futuro. Pero hemos de entender que los tiempos geológicos son demasiado grandes para atender lo popular, las historias mínimas.
En nuestra investigación, el hecho del paisaje antrópico, determinado como una transformación continua nos ha conducido a determinar momentos contextualizados, digamos que "históricos objetivos" a fin de poder articular la investigación. Estos hechos

[65] El faro del Llobregat es conocido popularmente por el nombre de la Farola. Posteriormente tratamos en profundidad su historia -epígrafe 2.5.2.-

[66] The Geologic Time Spiral muestra visualmente cómo entender la "senda del tiempo" de nuestro planeta a escala geológica: unos 4.500 millones de años más o menos, divididos en cómodas porciones, visualmente atractivas. https://pubs.usgs.gov/gip/2008/58/ Consultado el 10 de marzo de 2022

históricos, han sido un elemento que ha permitido establecer conversaciones con diferentes agentes del territorio, ya sea personas implicadas (protagonistas), agentes que permiten acceso a otras fuentes o relatos (*informantes*) y también a analizar otras circunstancias: elementos o personas, que han definido un hecho concreto (*actantes*[67]).

Desde una investigación es importante acotar el qué, el cómo y también el cuándo, esta investigación se centra en interrogar un paisaje desde un determinado momento en el tiempo; por ello es necesario atender a disciplinas que se encargan de dicho factor. En este sentido señalábamos -epígrafe 2.3.1-, como puntos de inflexión en el sensible territorio de la Marina de l'Hospitalet: la construcción del Canal de la y la línea del ferrocarril de Vilanova i la Geltrú a Barcelona. Estos hechos, como el origen del Consorcio de la Zona Franca y la construcción de la SEAT, dentro de un contexto político y económico, pero también histórico, son ejemplos de la necesidad de establecer líneas de tiempo cronológicas a fin de estudiar acontecimientos que definen condiciones en el uso del suelo, el modelo económico y, por consecuencia, el paisaje cultural de las gentes que habitan un territorio.

Nuestro trabajo se ha focalizado en recurrir a fuentes expertas para, a partir del entendimiento de unos hechos en relación a unos contextos, sea posible vehicular el diálogo con protagonistas, *informantes* y *actantes*, a fin de recrear esas otras historias, desde lo popular y desde lo político. Aquí se plantean los hechos históricos como una consecución lineal, basados en fechas cronológicas, para a través de esos hitos y la utilización de las imágenes iconográficas y representativas de los mismos, sea posible propiciar otros relatos.

Desde un análisis histórico, los orígenes del l'Hospitalet de Llobregat actual se encuentran en los dos núcleos que aparecieron durante el siglo XII entorno a la iglesia de Santa Eulàlia de Provençana (en el barrio de Santa Eulàlia) y alrededor del Hospital de la Torre Blanca (en el barrio del Centre). Indiscutiblemente, la historia de la ciudad está ligada a su relación con la gran urbe que es Barcelona. L'Hospitalet fue una villa tradicionalmente agrícola hasta final del siglo XVIII, cuando empezaron a instalarse las primeras fábricas textiles consecuencia de la expansión de Barcelona. Experimenta un gran desarrollo industrial y un espectacular crecimiento demográfico a comienzos del XX y Barcelona condiciona su extensión seccionando parte de su territorio, siendo en 1925 cuando el Rey Alfonso XIII concede a l'Hospitalet el título de ciudad.

Desde la segunda década del siglo XX es un lugar de acogida y de lucha por ser una ciudad digna: de solidaridad con aquéllos que lo necesitan y de querer significar su identidad, en muchas ocasiones subordinada a los relatos del vecino mayor que es Barcelona.

2.4.3 EL TRABAJO ETNOGRÁFICO. UNA METODOLOGÍA DESDE LA ANTROPOLOGÍA

Desde el comienzo de la formación en Bellas Artes lo antropológico ha tenido resonancias en la manera de entender cómo debían de ser los procesos del trabajo con la imagen artística. Por hacer un resumen un tanto vago, pero útil a fin de situar el asunto, el proceso desde el ámbito de la imagen, podría ser el siguiente: se partía de la observación de un hecho o de una situación, se continuaba con el acercamiento a los contextos de esa realidad atravesada por la voluntad de comunicar, la voluntad de visibilizar, es decir: contar y exponer una problemática. El objetivo estaría ligado con la intención de posibilitar un cambio sobre la persona (espectador o espectadora) que desconocía la situación de origen, y en la medida de lo posible, posibilitar el cambio de la propia situación. Aunque esta investigación no atiende estrictamente a sus procesos de investigación, conceptualización y formalización, sí

[67] El término *actante* es un enfoque utilizado por la teoría social y de investigación dentro de la Teoría del Actor-Red (ANT), como una forma neutral de referir a actores y considera por igual tanto a humanos, como a objetos (no-humanos), y discursos. Considera un error plantearse explicaciones que hacen referencia al proyecto de la modernidad y sus viejos dualismos.

quisiera establecer algunos paralelismos con la disciplina antropológica.

> La antropología tiene como objeto de estudio al ser humano. Básicamente actúa sobre cuatros campos de trabajo: la antropología biológica o física, la antropología lingüística, la antropología arqueológica y la antropología social y cultural. Dentro de la antropología social y cultural se sitúa la etnología, que engloba, atendiendo siempre al objeto de estudio que es el ser humano, el conjunto de sus relaciones, sus ideologías, sus creencias y sus tradiciones, investigando al grupo o colectividad y no observando a un individuo de manera aislada. Dentro de esta categorización de la disciplina antropológica, las formas del arte no serían simples objetos de la antropología social, sino que se estudian como modalidades inmanentes al lazo social (Augoyard, 1997).

El interés por hablar de una comunidad, un hecho que en un principio es ajeno a la persona que investiga, remite a la alteridad. También, a tener que hablar de la otredad, que en un primer término obliga a una aproximación. Una alteridad y una otredad que pueden ser a la vez objeto de estudio y que nos cuestionan como sujetos de varias maneras.

El objeto de estudio nos hace ser observadores y participantes al mismo tiempo y el proceso sirve a la vez, para conocer y auto-conocerse en un ejercicio que busca el conocimiento por comparación y no por reducción, con el objetivo de abrir posibilidades para atender a la mayor diversidad posible en el acto investigador.

> No se trata, por tanto, de observar una situación, sino de ser parte de la situación. Este trabajo se nutre de las metodologías de investigación que buscan no imponer una separación entre intereses personales y políticos, valorar las experiencias cotidianas y los saberes que en ellas se conjugan, dar importancia a la colaboración y a la interdisciplinariedad, así como investigar cualitativamente y a favor del cambio social (Collings, 1900; Collings y Sandell, 1997).

En este punto tenemos localizada, la voluntad de estudiar un hecho o situación y que tiene que ver con un grupo de personas (colectivo) y con la voluntad de contarlo (transferencia de conocimiento). Es decir, estamos localizados en la dimensión del qué queremos hacer. A nuestro juicio, las resonancias transdisciplinares -pues cada disciplina usará las posibilidades de su campo y de sus ámbitos aspirando a un conocimiento relacional más allá los límites de las disciplinas individuales, propiciando un conocimiento que cuestiona las propias disciplinas-, tienen que ver con el cómo hacerlo. Esto señala y sitúa, que los pliegues entre disciplinas, tienen que ver con lo metodológico.

> Nuestro objeto de estudio es la desaparecida Marina de l'Hospitalet desde un hecho concreto cómo fue su expropiación. Atender a los contextos, era por ejemplo entender que en l'Hospitalet de Llobregat se pasó en 1920 de 12.360 habitantes a 37.650 en 1930, lo que significó triplicar la población en 10 años. En ese período, l'Hospitalet se convirtió en la ciudad con mayor tasa de natalidad y crecimiento absoluto de toda Cataluña. En 1930, el 78% de la población que vivía en l'Hospitalet de Llobregat era venida de fuera de Cataluña desde otras regiones de España. Actualmente, una cuarta parte de su población tiene nacionalidad extranjera. Hay residentes de 156 nacionalidades diferentes, aunque las 10 nacionalidades más numerosas reúnen el 68% de las personas extranjeras. Tras la española, Marruecos, Bolivia, Honduras, India y Pakistán son las nacionalidades más frecuentes[68].

Localizado dentro de la antropología social y cultural (etnografía) y siendo conscientes de la importancia del cómo llevar a cabo un proceso de investigación, una persona clave en el paradigma metodológico fue Bronisław Kasper Malinowski (Cracovia, Polonia, 1884). Antropólogo de origen polaco, para el que la importancia de la experiencia personal ahondando en el proceso de estudio se materializó en su obra sobre las islas Trobriand (1915-1920) que están localizadas en Nueva Guinea[69]. Malinowski se basaba en la idea de que cada uno de los componentes

[68] Datos abiertos del Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat: https://dadesobertes.l-h.cat/ Consultado el 30 de septiembre de 2022

[69] Su obra más importante es *Los argonautas del pacífico occidental* (1922) con la que Malinowski se doctoró en antropología.

e instituciones sociales se relacionan entre sí dentro de un sistema en el que cada uno tiene una función. Localizar agentes, ámbitos y poder (tensiones entre individuos, entre individuos e instituciones y entre instituciones e instituciones) es algo fundamental en el proceso de investigación. Los vectores entre agentes, y también entre las disciplinas, son campos de batalla que son necesarios precisar, siendo un campo un universo estructurado y no un simple agregado de individuos, productos e instituciones. En el campo, cada agente se define por oposición a los restantes, así, la estructura del campo circunscribe el espacio donde pueden tener lugar posibles interacciones entre los agentes pero no es el resultado de esas interacciones (Vázquez, F. 2002).

El método etnográfico de investigación se fundamenta en el trabajo de campo y fue Malinowski quien lo introdujo en la antropología social atribuyendo el papel funcional que la cultura tiene en los grupos sociales. En su manera de trabajar señalaba como importante varias premisas que partían de la necesidad de que la investigación estuviera fundamentada en principios científicos. Para ello era sustancial colocarse en las condiciones óptimas que pasaban por poder vivir entre el objeto de estudio, es decir, vivir y convivir con la comunidad a estudiar. Para un estudio riguroso, planteaba la necesidad de utilizar métodos que sirvieran para recoger datos durante un proceso largo en el tiempo y así comprender la visión del mundo de las personas con las que se convive.

En este punto es importante diferenciar trabajo de campo y etnografía. La etnografía es una herramienta que posibilita imaginar, puesto que invita a llevar a cabo investigaciones en las que lo dado se pone en cuestión. En consecuencia, abre preguntas inesperadas y situadas en contextos históricos/políticos/culturales concretos (Moscoso, 2020).

A fin de establecer una relación de confianza y que se pueda dar la compenetración con los sujetos de estudio, superando las desconfianzas iniciales, se ha de posibilitar la empatía compartiendo un universo simbólico, de lenguaje y de perspectiva. Se trata de establecer una complicidad basada en principios de honestidad y de intercambio, siendo básico hacerlo desde la transversalidad, tratando de ayudar y de respetar. Todo ello, también tiene que ver con el ámbito de lo ético. En un proceso de investigación los agentes se desplazan de una manera continua y el primer ejercicio es localizar quién es quién y saber porque son interesantes los denominados *informantes* para la investigación. Localizar puntos de vista y opiniones que puedan abrir posibilidades y que tienen que ver con no acabar descubriendo obligatoriamente aquello que se quería demostrar desde el principio con la investigación; esa es clave para que una investigación atienda desde el rigor: atender a aquello inicialmente no contemplado.

Ser parte del proceso implica poder ponerse en el medio, desde lo experiencial y por lo tanto desde lo subjetivo, nociones que pueden chocar frontalmente con aspectos cómo el rigor o lo científico, pero que establecen buenas relaciones con lo artístico en su deseo de buscar formas de interpelación. La autoetnografía es una herramienta que posibilita un juego de distancias para poder contar, para relatar y sugerir posibilidades en una investigación de carácter mixto como esta, donde una de las cuestiones clave es trabajar en sí un proyecto práctico que puede ser a la vez de formalización, de manera que una investigación en sí misma sea capaz de transferir conocimiento.

La etnografía y la autoetnografía se han insertado en la manera de hacer, en lo metodológico de muchas investigaciones, especialmente, en investigaciones artísticas. Ambas disciplinas comparten la idea de que la subjetividad en la que se basan puede producir y produce sentido desde su posibilidad de relación “a través de”. Cómo en el caso del trabajo con imagen, que permite prácticas relacionales durante el proceso de trabajo, la etnografía en sí misma es una práctica experimental (Marcus y Fischer, 2000).

Una investigación desde lo relacional y desde lo sensorial, para ser investigación donde el rigor se presupone, ha de estar, si cabe, todavía más situada. La noción de formas situadas de conocimiento (Haraway, 1991), da valor a lo relacional, lo subjetivo, lo complejo y lo procesual; proponiendo que no hay mayor objetividad posible que un contexto y una situación explicitada y situada. Una de las herramientas claves en una etnografía es la entrevista con los informantes y las posibilidades que permite

durante el trabajo (de campo)[70]. En un primer momento es un mecanismo para recoger datos sobre un aspecto concreto de la investigación de una manera cualitativa y propiciando la experiencia del lenguaje hablado.

Para poder encontrar las maneras de hacer y poderlas adaptar a las propias durante el proceso de trabajo, en esta investigación se ha necesitado recurrir a las raíces metodológicas. Hacer esto implica hablar del Método de la Secuencia de Investigación de James Spradley (Baker City, Estados Unidos, 1933), que desarrolló didácticamente una técnica de recopilación de datos cualitativos mediante la entrevista etnográfica con la intención de que el investigador se convirtiera en el primer instrumento de investigación. En el planteamiento de Spradley convergen el trabajo de campo, la entrevista y el análisis de la información, lo que en una dinámica constante hace necesario regresar de nuevo al escenario para recopilar, otra vez, más información. Spradley plantea una tipología de entrevistas, siendo las más pertinentes para nuestro estudio las basadas en un guion. Se trata de saber qué se quiere preguntar, pero con orientación hacia la entrevista conversacional para recuperar historias de vida, en una suerte de conversación amistosa (Spradley, 1979) que si bien parte de temas concretos, terminaría siendo un momento de vinculación mutua y de apertura a temas no planteados inicialmente. Como veremos en profundidad en el proceso de trabajo del proyecto "Paradís Perdut" (2024), -Capítulo V-, rescatamos cómo valioso el haber vuelto a tener entrevistas, tras las entrevistas iniciales, recuperando hilos abiertos a través de la imagen fotográfica doméstica, lo cual ha posibilitado obtener relatos asociados a la imagen.

La entrevista etnográfica es una conversación informal en la cual van surgiendo preguntas de forma natural, adaptada a los sujetos, que en esta investigación denominamos donantes de memoria, y las condiciones del contexto. La premura de tiempo es mal consejero para estos planteamientos. Se necesita espacio y tiempo, eso pasa por un lugar confortable y por tener las condiciones oportunas. Por ello es importante, como entrevistador, no perder el rigor y saber bien los temas que se necesitan abordar. Cabe recordar que en lo antropológico, no se tratar de estudiar a una persona, sino tratar de describir una cultura que en esta investigación tiene que ver con unos modos de vivir ligados a un territorio y a un momento concreto. Los *informantes* no responden a una sola tipología, algunos son agentes importantes por su vinculación a otros agentes, *informantes* que son valiosos por un área de conocimiento o que están ligados a un hecho concreto que se necesita aclarar. Los hay de alta importancia debido a que son ellos, el propio espacio de las entrevistas y los vínculos establecidos, parte fundamental de la investigación.

El proceso de Spradley se basa en la observación y en la entrevista. Durante el trabajo de campo se pueden hacer deducciones culturales ligadas a lo que la gente dice y, a este respecto, Spradley señala que la mayor parte de una cultura está codificada de manera lingüística a la manera que tienen de actuar y a los objetos que tienen o utilizan (Spradley, 1979). Estas pistas, además de su aportación metodológica, nos ayudaron a comprender la importancia del lenguaje para construir realidades y establecer conexiones con la voluntad de contar lo aprehendido e interpelar llegado el momento de estructurar el proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024). La manera de llevar a cabo la entrevista pasaba, según el método de Spradley, por la transparencia de las intenciones, especificando el propósito y motivo concreto de los encuentros-entrevistas, así como aclarar los cambios que ha habido durante el camino y que hubieran podido desplazar o ampliar intenciones iniciales. Las personas estamos inmersas en constantes cambios, somos distintas dependiendo de contextos y factores vitales. Durante esta investigación hemos tenido relación con personas durante un largo periodo de tiempo, tiempo en el que la investigación, ellas mismas y nosotros hemos ido evolucionando; como también lo ha ido haciendo nuestra relación, tal como desarrollamos con más detalle el proceso de trabajo de "Paradís Perdut" (2024). Se introducen ahora como indicadores para

[70] Se dedica un espacio en esta tesis a las posibilidades que permite la herramienta audiovisual de la entrevista y su proceso de trabajo -epígrafe4.3-.

significar de qué manera el hacer (la práctica) durante el proyecto audiovisual modifica la investigación (la teoría).

Retomando la parte más técnica de la entrevista, reconocer tipologías de preguntas nos ha ayudado a reorientar relaciones, cuestiones o aclarar puntos no entendidos con anterioridad. Existen las preguntas descriptivas, que buscan del *informante* el detalle en las explicaciones; las preguntas estructurales, que servían para, por ejemplo, estructurar ciertas informaciones de manera cronológica; y preguntas de contraste, que servían para descubrir significados, usos o aclaraciones sobre determinadas cuestiones aportadas por la persona entrevistada, como por ejemplo, intentar comprender la utilización de aperos ligados a la vida campesina y cuyo uso y nombre ha variado con el paso del tiempo y con la evolución del lenguaje.

Estos devenires implicaban entender el rol de investigador y afectaban a un aspecto muy importante en nuestro estudio desde un principio: entender el propio posicionamiento personal en la investigación, ser consciente de cómo nos situábamos y de cómo la investigación nos afectaba.

La observación participante (Adler y Adler 1987, en Denzin y Lincoln, 2000), desde la antropología tiene una clasificación atendiendo al grado de inmersión del etnógrafo:

- Investigador como miembro periférico, que se refiere a adoptar una perspectiva distante respecto a las personas que se estudia.
- Investigador como miembro activo, dónde el investigador, si bien asume responsabilidades, no se compromete asumiendo valores del grupo de personas estudiado.
- Investigador cómo miembro completo, que sucede cuando el investigador está inmerso en el grupo analizado, no alterando comportamientos, pero formando parte del grupo de una manera simétrica.

En el caso de esta investigación, nuestro protagonista (objeto de estudio) ha sido un territorio y la presencia del ser humano se conceptualizaba en los elementos de identidad y memoria ligados a un lugar. El proceso de investigación, que ha evolucionado mediante el proyecto práctico, propició la introducción de conceptos tales como la participación y colaboración, cuestiones que tenían que ver con las relaciones establecidas con nuestros donantes de memoria a través de las entrevistas.

Hemos necesitado comprender el proceso etnográfico para usarlo, pero también para poder desprendernos de él cuando lo entendiéramos necesario atendiendo al espíritu transdisciplinar de la investigación.

2.4.4 EL TRABAJO DE LA MIRADA Y LO VISUAL. VISUALIDADES

Es lo relativo a la mirada y lo visual, un compendio de muchas disciplinas. Más adelante profundizamos acerca de la imagen como ámbito desde el que investigar y trabajar, -Capítulo IV-, pero se sitúan, en este punto, genealogías del interés de esta investigación y que sirve, al mismo tiempo, como justificación de intereses.

La mirada que nos interesa desde lo visual la encontramos en los pliegues del documental y de la ficción, es decir, ya viene marcada por dos formas de proceder. Nos interesa lo antropológico y lo político, pero también lo sublime. Nos interesa la narratividad y la dicotomía entre cine y arte, es decir; donde termina el cine de sala de proyección para convertirse en cine de sala de Arte. Por ello, entendemos fundamental explorar las distancias entre la narración y el espectador, entre el contenido y el tiempo fílmico, entre la construcción de la pieza audiovisual y la finalización por parte de la mirada del espectador. Encontramos que el momento de mirar -de decodificar e interpretar-, es el momento donde sucede la emoción, más allá del hecho de ser esa mirada la destinataria de la representación que se debate entre la estética y la interpelación directa. Es en ese momento donde se cierra la narratividad y el relato de la propuesta audiovisual.

Como parte de esta justificación con los intereses de esta investigación en lo formal y en lo conceptual, se apuntan a continuación modos de hacer que despiertan y motivan ese camino de exploración, que a veces repercute formalmente el trabajo práctico, y otras veces lo hace en afectando al marco teórico.

> Jean Rouch (París, Francia, 1917), fue un antropólogo reconocido mundialmente como uno de los creadores más importantes del siglo XX en el campo de la cinematografía. Considerado el padre del *cinéma vérite*,´Rouch no hacía distinción entre cine documental y de ficción. Sus estudios audiovisuales sobre el continente africano han sido considerados como aportaciones fundamentales al conocimiento de diversos pueblos de esa región. Su obra refleja los grandes cambios que vivió África durante el siglo XX en su peregrinar del colonialismo a la independencia y a su realidad actual. En sus filmaciones se muestran no sólo los aspectos sociales más generales de esas comunidades, sino también sus particularidades: religión y rituales, creencias e imaginación, es decir, sus formas de vivir y morir, sus logros y dificultades, incluyendo las migraciones a que se ven obligadas comunidades enteras.

Sus métodos y técnicas de filmación se consideran aportaciones esenciales al cine del siglo XX como medio de conocimiento antropológico y una aportación también fundamental al tratarlo instrumento de investigación y difusión. Es importante mencionar que Rouch ingresa al cine a través de su investigación antropológica, siendo, sin duda, uno de los pioneros del cine documental etnográfico, y su abundante obra lo convierte en un fundador ilustre de la antropología visual. Rouch sostuvo siempre que la cámara tendría que ser reconocida como una insustituible herramienta para la investigación en ciencias sociales, y consideraba que el cine era un preminente instrumento para la comunicación científica. Pensaba que el registro audiovisual, debido a sus características específicas, brinda posibilidades únicas para el conocimiento más flexible y "realista" si lo comparamos con cualquier otro tipo de registro de las actividades humanas, sobre todo las de carácter comunitario, especialmente de tipo ritual. La cámara cinematográfica y otros instrumentos modernos de registro, a los ojos de Rouch, resultan igualmente irremplazables como medios de difusión.

> Por su parte, James Benning (Milwaukee, Estados Unidos, 1942), director de cine estadounidense y uno de los grandes cineastas del paisaje norteamericano, realiza películas que se sitúan en la intersección entre el cine documental y el experimental, y suelen contrastar el medio natural con el medio modificado, el campo con la ciudad y el pasado con el presente, siempre a medio camino entre el esplendor de la modernidad y la decadencia post-industrial. Su puesta en escena se basa en la observación atenta del territorio, aunque a veces también incluye elementos performativos. Es figura clave dentro del cine, en concreto bajo el término de paisajismo cinematográfico. Este suele referirse a cualquier actividad que modifique las características visibles del territorio, pero también identifica el género pictórico, fotográfico o cinematográfico que se centra en su representación.

El paisajismo cinematográfico, en su modalidad documental, es una tradición estética que confronta a cineastas y espectadores con un entorno natural o humanizado mediante la observación atenta y normalmente inmóvil de los elementos profílmicos. Su puesta en escena se organiza en función de tres elecciones básicas: en primer lugar, encontrar una posición de cámara adecuada para abarcar el entorno que se quiere mostrar; en segundo lugar, decidir la movilidad de la cámara, que se puede mantener inmóvil en un plano fijo, girar sobre sí misma en una panorámica, o desplazarse sobre un eje en un travelling; y en tercer lugar, establecer la duración exacta del plano en el montaje final. Aquellas películas que basan su propuesta en este dispositivo suelen preferir los planos de larga duración porque estimulan el inconsciente óptico del espectador: al mantener la misma imagen durante más tiempo del necesario según lo establecido por las convenciones narrativas del relato audiovisual mainstream, los cineastas invitan al público a que se fijen en detalles y aspectos que en una primera visión no han percibido aunque siempre hayan estado a la vista. Además, la duración del plano resulta clave para diferenciar el paisajismo cinematográfico de su equivalente fotográfico, ya

que las posibilidades comunicativas de la imagen en movimiento pueden cambiar, ampliar o contrastar el mensaje inicial de un encuadre congelado.

En este punto es importante establecer una apreciación importante. Al hablar desde lo visual, es necesario atender a lo fotográfico y aunque los referentes serían demasiados[71], realizaremos un apunte final partiendo de unas reflexiones previas. Desde la ordenada visión de las formas planteadas con el Plan Cerdá en el siglo XIX, a los procesos de los polígonos emprendidos desde los años 60, de la especulación postolímpica a las nuevas áreas de reciente expansión metropolitana, uno de los campos de trabajo fundamentales de la fotografía en Barcelona ha sido el análisis crítico de la propia ciudad. Estas resistencias que emergen con la experiencia ciudadana del espacio, se ha plasmado casi etnográficamente como registros de las formas de socialización en los diferentes contextos arquitectónicos fabricados por las ordenanzas y planes municipales.

El territorio es un espacio semántico, político y estético en constante transformación que pauta la lectura de las imágenes que se producen en su seno: el lugar de proyección de una identidad. Su materialidad es un espejo de representación. Si la cultura visual fotográfica que nació en la posguerra provocó un ejercicio de cuestionamiento de la propia imagen que la ciudadanía del área metroplitana de Bareclona tenía de sí misma, ¿qué provoca hoy confrontarse a la imagen turística consensuada de la postal y al concepto orgánico de centro?, ¿qué construcción de lo común surge de las representaciones del afuera o de lo que está fuera, de lo periférico? Para el geógrafo marxista David Harvey (Gillingham, Reino Unido, 1935),

> es esencial trabajar hacia la democratización del derecho a la ciudad y a la formación de un gran movimiento social que haga que los desposeídos puedan tomar el control de la ciudad de la que han sido excluidos desde hace tanto tiempo (Harvey, 2008).

Desde nuestro punto de vista, mucho del proceso fotográfico tiene que ver con las distancias. En un primer término, la distancia entre el fotógrafo respecto al objeto fotografiado (en esta investigación, la Marina hospitalense). Y en un segundo término la distancia al revelar, editar y revisar el material; la distancia pues entre fotógrafo e imagen. Paralelamente, como si del tiempo cinematográfico hablásemos, es decir, el interno propio de la narración y el tiempo real que transcurre al visionar un film, existe la distancia real con lo fotografiado.

La relación con el lugar que se establece durante el hecho fotográfico condiciona la mirada. Como se explicará desde el proceso de trabajo práctico, se ha querido ser consciente y ser sensible a los vínculos que la imagen provoca. Manteniendo una distancia desde la realidad propia primigenia para llevar este ensayo hasta el final dentro de esta lógica de proceder.

> Para que haya paisaje, no sólo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad o a la evocación poética, indirecta, metafórica. (Augé, 2003)

El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos; el recuerdo y la vigilancia, que es la actualización del recuerdo (Augé, 1998). La vigilancia, pues, como estrategia de resistencia. Como la ficción, el recuerdo se construye a distancia, por muy exacto que pueda ser en los detalles jamás es verdad de nadie. Trabajar en el territorio de la Marina hospitalense es hacerlo en un lugar atravesado por memorias y recuerdos que piden ser activados a través de la narrativa visual para interpelar la mirada.

[71] Como referentes fotográficos nos gustaría nombrar algunos que consideramos importantes para esta investigación. Los primeros serían: Eugène Atget, Walker Evans o Robert Frank. En este tipo de línea de catálogo me interesan Bernd y Hilla Becher y seguidores suyos tales como Andreas Gursky, Tomas Ruff, Candida Höfer, Tomas Struth. Después fotógrafos de la "Nueva Topografía" surgida en la década de los años 70, con Lewis Baltz, Robert Adams o Frank Gohlke. Me acerco a la manera de trabajar los espacios urbanos de fotógrafos como Manolo Laguillo, Alberto Garcia Alix, Jean Mounicq o Gabriele Basilico, Stephen Shore, Todd Hido, William Eggleston o Joel Meyerowitz. Son un referente para mí por diferentes motivos autores como Harry Callahan, Saul Leitter, Bharat Sikka o Xavier Ribas. También nos interesan los trabajos de Salva López, Markel Redondo, Carlo Spottorno, Luigi Ghirri o Alejandro Olivares.

2.5 ARQUEOLOGÍAS DEL PRESENTE. INDICADORES EN LA MARINA DE L'HOSPITALET DE LLOBREGAT: LA PLAYA PERDIDA DE L'HOSPITALET DE LLOBREGAT, LA DESVIACIÓN DEL RÍO LLOBREGAT Y LA FAROLA

El arte contemporáneo lleva tiempo asomándose a distintas disciplinas tratando de dar coherencia a su quehacer. Si el programa estético de la posmodernidad fue la ruptura radical con la tradición modernista, el resultado es la integración de diversos medios, la mezcla de materiales, géneros y objetos y la hibridación de lenguajes (Crimp, 2005). Si pensamos en la hibridación de las temporalidades, la arqueología es, en este sentido, el paradigma de la temporalidad anacrónica. Muchas veces, en la recuperación de caminos no andados encontramos vías alternativas a los caminos sin salida en los que se han convertido muchas de las prácticas artísticas contemporáneas. Frente al tiempo único, el tiempo de la globalización, es necesario hoy pensar sobre los tiempos dispersos de la heterocronía, las rupturas del tiempo dominante y la emergencia de temporalidades de resistencia.

> Heterocronía se refiere a la necesidad de superar modelos temporales obsoletos. Tiene que ver con contemplar temporalidades de resistencia: tiempo múltiple, espacio móvil, experiencia. En este sentido, el arte como el lugar del tiempo-otro, el lugar donde habita aquello que ya no cabe en los esquemas temporales de occidente (Huyssen, 2008).

2.5.1. LA PLAYA PERDIDA DE L'HOSPITALET DE LLOBREGAT Y LA DESVIACIÓN DEL LLOBREGAT

La Marina de l'Hospitalet de Llobregat es un territorio suspendido en el tiempo. Es una serie de indicios localizados en el lugar que ahora tiene la Zona Franca de Barcelona como escenario. Dichos indicios remiten al pasado e inevitablemente invitan a proyectar un futuro plausible. Estos indicios unas veces están presentes en el territorio y otras, aunque ocultas, existen en las memorias orales de las personas que habitaron el lugar.

> Desde la arqueología del presente se podrían nombrar tres niveles de la arqueología en función de los tiempos de datación y los estados de conservación, éstos serían: la arqueología severa, la arqueología latente y arqueología remanente que desde el presente, todas ellas, se manifiestan a través de indicios. La correspondiente al nivel de severa, se refiere a lo que ya no existe, pero se puede localizar de manera rigurosa en la datación, siendo rígida en la observancia y pudiendo establecer vínculos más definidos. La remanente se refiere

a lo que queda y a su capacidad de retener y remitir a pesar de las ausencias; y por último, la latente es aquella que existe sin manifestarse y que enlaza más directamente con el vestigio.

El territorio expropiado por Barcelona a l'Hospitalet de su Marina, es un territorio que fue y que ya no existe, es este sentido, es una arqueología que podría denominarse como severa. El antiguo cauce del río Llobregat, existe, pero ya no es, ya no es cauce. El actual se encuentra desviado a kilómetros del real y es el que lleva el caudal al mar. El antiguo, el seco, el original, perdura cual testigo de lo que fue y se desdibuja ante la promesa de nuevas infraestructuras que lo ocuparán. Este antiguo cauce es un nivel de arqueología que podría de denominarse como arqueología latente.

Sobre la desviación de la desembocadura -epígrafe 1.5.1- dentro de los planes de ordenación del territorio y contemplado desde la perspectiva arqueológica -epígrafe 2.4.1-, cabe apuntar que el desvío del río Llobregat fue una de las obras incluidas en el Convenio de colaboración en infraestructuras y medio ambiente en el delta del Llobregat, firmado el 16 de abril de 1994 por el Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento del Prat de Llobregat, el Consell Comarcal del Baix Llobregat, la Mancomunitat de Municipis de l'Àrea Metropolitana de Barcelona y el Ayuntamiento de Barcelona. El objetivo básico de este convenio era preparar la infraestructura necesaria para que Barcelona se convierta en la plataforma logística de distribución del sur de Europa. Este objetivo exigía el desvío y canalización del río Llobregat, la ampliación del puerto de Barcelona y de la Zona Franca, así como diferentes actuaciones en las redes viarias y ferroviarias. Una de las causas que justificaron su desviamiento se atribuía a los problemas de capacidad hidráulica en su tramo final ante episodios de fuertes precipitaciones. Ya en 1891, a fin de evitar un foco de paludismo, y posteriormente, como solución para mitigar las avenidas del río, el desvío y la canalización del Llobregat habían estado sobre la mesa. El proyecto de canalización redactado por la Junta d'Aigües de la Generalitat de Catalunya en septiembre de 1987, se propone dentro del Pla de Costes, por el cual se modificaba el Plan General Metropolitano de 1976. El río Llobregat nace en tierras prepirenáicas, en Castellar de N'Hug (a 1.280 metros de altitud), y desemboca en Mediterráneo en el término municipal del Prat de Llobregat (antes el antiguo cauce terminaba en l'Hospitalet de Llobregat), en plena área metropolitana de Barcelona y constituye uno de los ejes fluviales más importantes de Catalunya. Es sobre su delta donde se llevaron a cabo las obras de desvío del cauce afectando sus últimos 3.500 metros, antes de su desembocadura al mar.

2.5.2. LA TORRE DEL CABO DEL RÍO. EL FARO DEL LLOBREGAT. LA FAROLA[72]

El faro fue construido junto a la desembocadura del río Llobregat sobre una torre de defensa que data del siglo XV, para proteger la costa de la piratería. La Corona Hispánica estaba en guerra contra el Imperio Turco, y una forma de combatir consistía en usar corsarios o piratas, más o menos al servicio de sus respectivos monarcas.

El ataque de los corsarios en la zona del Besòs y el Llobregat en junio de 1564 fue el impulso definitivo para que las instituciones catalanas y barcelonesas encargaran la construcción de una torre de defensa en la desembocadura del Llobregat. El río facilitaba los ataques tierra adentro, proporcionaba agua potable a los piratas y un escondite para esperar a los barcos que entraban o salían de Barcelona. La Torre del Cap del Riu, (que más tarde sería el faro del Llobregat), se construyó entre 1566 y 1568[73].

[72] La documentación y la información referente del faro está depositada en el Consorci de les Drassanes Reials i Museu Marítim de Barcelona.

[73] Fuente: Manuel Domínguez López (l'Hospitalet de Llobregat, 1965), Presidente del Centre d'Estudis de l'Hospitalet desde 2011 al 2023 y alcaldable a la ciudad de l'Hospitalet en elecciones municipales 28 de mayo de 2023 liderando la candidatura de L'Hospitalet En Comú.

La función defensiva se mantuvo hasta la década de 1780 y a partir de 1735, tenemos constancia de la existencia de un hostal y una taberna en la Torre. De hecho, el hostal desapareció en 1740, pero la taberna subsistió hasta la década de 1830 siendo frecuentado por agricultores y por pescadores. La antigua fortaleza sirvió para levantar un faro en 1852, proyectado por el ingeniero Simon Ferrer Burgès (Barcelona, 1751) y encendido por primera vez el 1 de marzo de ese mismo año. El nuevo Estado liberal empezaba a ocuparse de las infraestructuras básicas, y en 1847 se aprobó un Plan General para el Alumbrado Marítimo de las costas y puertos de España e islas adyacentes en lo que se proponía la construcción de más de un centenar de faros[74]. El río Llobregat depositaba grandes cantidades de arena en su desembocadura (la existencia del delta es la prueba) y, por ello, había que avisar a los barcos del peligro de embarrancar en ellos. En las primeras décadas del siglo XX se subió un piso al cuerpo cilíndrico del edificio del faro.

En la playa de la Farola, nombre que recibía a causa del faro y como era conocido popularmente, hubo una vida muy animada entre 1850 y 1950. Tenía visitas permanentes de las familias de pescadores y de las personas que trabajaban y vivían en las masías cercanas. Desde el siglo XIX, las familias de pescadores ya habitaban parte de la playa, en un principio en barracas de cañas y maderas y posteriormente en casitas, algunas aprovechadas de las casas de los trabajadores de la fábrica Boada y Buigas, tragada por un temporal en 1911, o como las casas del Arsenal, restos de una gran industria desaparecida, o las casas de la calle Balneari que fueron las últimas en ser derribadas con motivo de la expropiación. También había otras barriadas de pescadores como la Puda, La Guitarra o Cal Patirem.

Los pescadores salían de madrugada a pescar y volvían hacia el mediodía. Solían hacerlo cerca de la costa en los llamados gussis -barcas pequeñas de madera para pescar con la misma forma a proa y a popa, lo que le permite remar en las dos direcciones con facilidad-, o en una barcas más grandes de cuatro remos y motor arrastrando alguna *chalana* -pequeña barca de quilla plana- donde llevar cajas de madera para el pescado, las redes y demás aparejos de pesca.

Las barriadas de pescadores fueron desapareciendo poco a poco a lo largo de los años expropiados por el Consorcio de Puerto Franco, pero sus habitantes se quedaron a vivir en casitas cerca de la playa y muchas familias se hicieron su hogar en el otro lado de la carretera de la Farola o del paseo Agrícola, a unos cincuenta metros de la playa (Baños, 2012). En una descripción de los núcleos chabolistas de Barcelona, de 1922[75] (dos años después de la expropiación de la Marina), el director del Instituto Municipal de Higiene, Dr. Francisco Pons Freixa (Barcelona, 1863), escribía:

80 barracas de construcción muy ligera, la mayoría de cañas y esteras. Todas ellas son propiedad de los propios moradores. Están emplazadas en terreno marítimo y a pesar de lo cual pagan una especie de censo anual que oscila en 5 pesetas al mes por barraca. (…) Utilizan un pozo para agua de bebida, y para el lavado de las ropas. Disponen de retrete en cada barraca, y arrojan las excretas al mar. Hay algunas que tienen un pequeño jardín. Son pescadores. (Pons, 1929).

Una de esas familias de pescadores era la encabezada por el matrimonio de Joaquima Falcó i en Josep Martí (conocido como l'Oncle Nel·lo). Josep Martí i Susany (1892) y su mujer Quimeta, Joaquima Falcó Soler (1904) nacieron y vivieron cerca de la Farola hasta 1945 cuando el barrio desapareció debido a la crecida del mar. Fue entonces cuando dejaron l'Hospitalet y fueron a vivir al cercano Paseo Agrícola de Can Tunis, que fue un barrio de Barcelona que se encontraba en el distrito de Sants-Montjuïc, entre el puerto de Barcelona y el cementerio de Montjuïc.

[74] El 30 de noviembre de 2020, dentro del Forum de Patrimoni Industrial, que aborda temas relacionados con la existencia y la historia del patrimonio técnico e industrial de Cataluña, asistí a la Conferencia online con el título "El faro del Llobregat: un edificio con historia" a cargo de Mónica Gutiérrez, responsable del Departamento de Patrimonio cultural del Port de Barcelona. La ponencia se puede visitar en: https://www.portdebarcelona.cat/es/web/port-del-ciudada/121 Consultado el 30 de septiembre de 2021

[75] El texto se titula: *Los Aduares de Barcelona*. Los aduares, se definen, como conjunto de tiendas y viviendas pobres que se levantan en zonas marginales y forman un poblado.

El matrimonio de la Quimeta y l'Oncle Nel·lo era uno de los que vivía en una de las barracas que había cerca de la Farola, a pocos metros de la playa. Eran los abuelos maternos de Maria Teresa Martí Maldonado (Can Tunis, Barcelona, 1950), una de la protagonistas donantes de memoria del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) que es parte de esta investigación -Capítulo V-. Decidió poner el apellido Martí en primer lugar porqué su padre se marchó cuando ella tenía dos años y sus vínculos son con la familia Martí Falcó, familia de pescadores originarios del barrio de la Farola, en la Marina de l'Hospitalet.



Figura 15. En 1907, la Farola estaba a decenas de metros de la costa. Fuente: CEL'H AF 0574 Delta/a. Josep Thomas Bigas, *La Ilustración Catalana*, No. 229, 20-10-1907.

Se trataba de una familia de pescadores, una actividad muy común antes de la Guerra Civil (Baños, J. 2006). En los años 1927 y 1928, cuando todavía vivían al lado de la Farola, comenzaron las expropiaciones de terrenos, aunque a los campesinos que rentaban, les dejaron trabajar las tierras todavía un tiempo más. En 1947, a los dos años de vivir en CanTunis, llegó la orden para demoler la casa dónde la familia de Maria Teresa Martí Maldonado vivía. La oposición del l'Oncle Nel·lo y la ayuda del vecindario, junto a la de los capellanes de parroquia de la Mare de Déu del Port de la Zona Franca, impidieron el desahucio.



Figura 16. Desahucio parado de la familia de Maria Teresa Martí. Fuente: Ortiz, E. (1997). Relat d'una experiència. Barri de Can Tunis. Ediciones Claret. Página 94. Elías Ortiz (Barcelona, 1919) fue testigo de los hechos, se desconoce si el dibujo lo hizo él directamente o lo hizo otra persona siguiendo sus indicaciones[76].

Finalmente, la familia de Maria Teresa fue la última en dejar el barrio en 1972 cuando ya estaba rodeado de agua y amurallado por los límites de la Zona Franca.

[76] Elías Ortiz Garrido fue un activista del barrio de Can Tunis de Barcelona. Los padres biológicos le dieron en adopción de forma temporal a una familia que vivía en las barracas de Can Tunis recién nacido. Elías se convirtió en un líder muy querido para impulsar una cooperativa para hacer viviendas dignas. Organizó a los habitantes y luchó por la mejora de su vida y la del propio barrio en los ámbitos social, cultural y asociativo donde todo el mundo que quisiera estudiar, pudiera hacerlo gratuitamente. A través de la revista Ideal, editada bajo el paraguas de la parroquia. Se explicaban todas las actividades y noticias que pasaban en el barrio. Era el eje informativo entre la cooperativa de viviendas Hermandad de Ahorros de Casa Antúnez y el ayuntamiento. Aquella revista era una manera de mostrar en la ciudad de Barcelona que las personas más humildes también existían. En total se publicaron 129 números.

La Farola, era un lugar señalado en el imaginario de las gentes de l'Hospitalet de Llobregat, su playa recibía la visita de muchos grupos familiares y collas de amigos que la tenían como destino preferente en las excursiones de los días festivos. A ella se llegaba por un camino conocido como la Carretera de la Farola. Además de la playa, también atraía a los visitantes una fuente conocida como la Puda, que era como un pequeño balneario. Cerca de la Farola, entre el río y el mar, había chiringuitos dónde se ofrecían platos de caza y platos de pescado. Uno de ellos era el conocido Ca l'Anguilero.

El campesino Ramon Lluch Rigola, en una entrevista publicada en la revista *Delta Llobregat* (Miñarro, 1997), explica que le llamaban "l'Anguiler" porque nació en Ca l'Anguiler en 1924 y también porque de joven iba a pescar anguilas al final del río Llobregat con una barca que tenía varada en la ribera del río. Entre las formas tradicionales de pesca de la anguila destacaban tres: mediante anguileras, que eran trampas que se situaban en los lugares de paso, con caña de pescar y anzuelo; utilizando gusanos u otro tipo de cebo; y la denominada "molinà", que se practicaba con hilo de pescar, pero sin anzuelo. De estos tres métodos lo más práctico era el último, puesto que permitía la captura de los ejemplares vivos, que podían ser trasladados a recipientes destinados a su conservación y limpieza. Para practicar la "molinà" se utilizaban gusanos, que eran encaramados con una aguja en un hilo de pescar hasta formar un rastro de unos metros. Una vez insertadas, se realizaban varios anillos con el cordel y finalmente se ataba en un punto, componiendo una especie de dispersión que se unía a una caña mediante hilo. Las anguilas son tan voraces que no soltaban la presa una vez habían mordido el cebo, de modo que el pescador podía sacarlas del agua y depositarlas dentro de un paraguas abierto, colocado del revés, o cualquier otro tipo de recipiente que impidiera la fuga de los peces. Una vez capturados, los peces eran depositados en un vivero donde se conservaban con vida hasta su consumo, sometidos a una purga de limpieza.
Las inundaciones del 25 de septiembre de 1962 en Cataluña se recuerdan como la mayor catástrofe hidrológica de España. Desgraciadamente fue una catástrofe récord en víctimas, 815 muertos incluidos los desaparecidos y 2.650 millones en pérdidas en menos de dos horas a causa de una avenida repentina de los ríos Llobregat y Besòs, y sus afluentes en su parte baja, se registraron 212 litros por metro cuadrado en menos de 3 horas, con una intensidad máxima de 6 l/m2 por minuto. Este episodio tuvo lugar después de una larga sequía (hacía 4 meses que no llovía en algunas zonas de España). La noche del 25 al 26 de septiembre de 1962 los habitantes de la ribera y desembocadura del Llobregat fueron testigos de una tormenta sin precedentes, pero, seguramente, nadie llegó a imaginar las trágicas consecuencias que ésta comportaría[77]. En poco más de cuatro horas, desde las siete y media de la tarde hasta casi la medianoche, el ímpetu de las aguas arrastró a personas, industrias, vías de ferrocarril, puentes y viviendas; entre ellos, el de Ca l'Anguiler, en la orilla izquierda del río Llobregat, muy cerca de su desembocadura.

Ramon Lluch Rigola, "l'Anguiler", relata en la entrevista: "La casa se la llevó la riada del año 1962, y parte de las tierras también". La casa se localizaría hoy en día en el cruce del Pasaje de Suez, dentro del Zona de Actividades Logísticas (ZAL) del Puerto de Barcelona, con el antiguo cauce del río.

[77] Anexo 02. Documento 3: La riada del Vallés.



Figura 17. Fotografía de la masía de Ca l'Anguilero[78] desde la orilla pratense del río Llobregat (1915).



Figura 18. El río Llobregat, cerca de su desembocadura, a principios de siglo XX. Fuente: Archivo Municipal del Prat de Llobregat.

Estos sucesos y cambios en el paisaje, debido a causas meteorológicas, geográficas, geológicas y urbanísticas, han hecho que el Faro del Llobregat (la Farola) ya no esté en el final del río (Cap del Riu). Además, tal cómo hemos visto, en 2004 se desvió el último tramo del Llobregat quedando el nuevo cauce a kilómetros de la Farola.

Resulta muy evidente ver en planos y fotografías como el Faro del Llobregat estaba a unos metros de la costa, hasta que en las primeras décadas del siglo XX el litoral empezó a retroceder. Al principio se situaba a unos 300 metros de la línea de costa y hacia 1960, el Faro estaba en una especie de península, adentrado en el mar.

Se podría decir, que la Farola es un elemento inmóvil que ha sido testigo de los cambios del territorio a su alrededor. Como veremos dentro del proceso de trabajo de "Paradís Perdut" (2024), la Farola ha devenido un protagonista del proyecto audiovisual que permite articular los tiempos pasado, presente y futuro y, de esta manera, construir relato.

[78] Ca l'Anguilero/Anguilaire, o també Cal Anguilero, Casa Anguilero o Casa del Anguilero era una masía que se encontraba junto al cauce del Llobregat, en la antigua Marina de l'Hospitalet, que hacía de restaurante, y era famosa por las comidas de anguilas y los zumos de su cocción. Los domingos los dueños hacían excursiones para después, a medio día, volver y comer en el restaurante. La hemeroteca de *La Vanguadia* y otros documentos de las primeras décadas del siglo XX se encuentran llenos de anuncios de excursiones que se organizaban desde Barcelona. Venían en moto, en bicicleta o andando. Desde Casa Antunez (Can Tunis) donde paraba el tranvía los visitantes cruzaban las playas de la Marina y paraban en Ca l'Anguilero para el almuerzo. En la imagen pueden verse las mesas que se disponían a la entrada del restaurante, las barcas amarradas para cruzar el río y unas cañas de pescar.

Como ciudadano, hoy es muy difícil acercarse y casi imposible acceder a las cercanías del faro. Las zonas portuarias tienen acceso muy restringido y los faros dependen del gobierno español. Sin embargo, aunque hoy en día el faro está dentro del territorio de Barcelona, la Farola sigue formando parte del patrimonio hospitalense y es un vestigio de la historia de Cataluña.

2.5.3. LA FAROLA. CRONOLOGÍA DE UNA VISITA FRUSTRADA

Con motivo del centenario del nacimiento del Consorcio para la Instalación y Explotación del Depósito Franco de Barcelona (futuro Consorcio de la Zona Franca), el Museo de Historia de Barcelona (MUHBA) ofreció desde febrero a julio de 2018 una retrospectiva sobre la historia de la Zona Franca y su impacto político, económico, urbanístico y ambiental en el Pla de Barcelona. Dentro de la propuesta estaban contemplados itinerarios por la Zona Franca[79] de Barcelona a cargo de Patricia Giménez Font, por entonces Técnica de Medio Ambiente y Litoral dentro de la Oficina estratègica de l'àmbit litoral del Ayuntamento de Barcelona y actualmente en el cargo de Directora de Platges de Barcelona. En uno de estos itinerarios tuve ocasión de conocer en persona a Patricia Giménez y poder solicitarle, posteriormente, vía correo electrónico, la posibilidad de entrevistar a Marc A. García como Director de la Oficina estratègica de l'àmbit litoral. La necesidad partía de entender temas relacionados con la gestión del territorio. En el mismo correo a Giménez, le pedía poder gestionar los permisos necesarios para llegar hasta la Farola, a fin de documentarla. Comenzaría así una suerte de intentos por llegar hasta el Faro del Llobregat que hasta el 1 de julio de 2023, (cinco años más tarde), no se verían consumados, aunque más adelante se explicará que no bajo las condiciones deseadas. La voluntad de esta cronología es la de poner de manifiesto las dificultades de llegar a un lugar referencia para las gentes de l'Hospitalet de Llobregat, un lugar lleno de recuerdos de infancia y con olor a mar, y al que, antiguamente, se podía venir paseando, en bicicleta o en carro, atravesando la Marian hospitalense para llegar hasta la playa.

Antes de la relatar la cronología, un inciso para apuntar aspectos pertinentes referente al sentido del trabajo y razón de ser de la Oficina estratègica de l'àmbit litoral del Ayuntamento de Barcelona. Cómo ya se ha explicado, nació con el nombre de Oficina Estratégica del Plan del Delta del Lobregat, ya que tenía como encargo el desarrollo del Plan homónimo. Como también se ha señalado, en 2016, el encargo se amplía con la elaboración del Plan Estratégico de los Espacios Litorales de Barcelona. El Ayuntamiento de Barcelona inicia en 2018 la elaboración del Plan estratégico de los espacios litorales de la ciudad y publica en marzo de 2019 su Pla Litoral[80], un instrumento de planificación que pretende ordenar y gestionar los espacios urbanos del frente marítimo. El plan abarca los barrios del litoral, los puertos, las playas, los equipamientos y los espacios libres.

Después de conocer a Patricia Giménez en los itinerarios por la Zona Franca, dentro de las actividades de la exposición coordinada por el MUHBA y dentro del proceso participativo[81] abierto por la Oficina coordinada por Marc A. García, el 1 de diciembre de 2018 asisto al Fòrum Participatiu del Pla Litoral celebrado en el CCCB de Barcelona. Tras la celebración del Fòrum, el Museo Marítimo de Barcelona acogió, el 15 de enero de 2019, una jornada sobre los Beneficios ambientales y socioeconómicos de la creación de un Área de Control de Emisiones en el mar Mediterráneo (Med-ECA), coorganizada por el Ayuntamiento de Barcelona y la asociación Aliança Mar Blava. También como consecuencia del Fòrum, entre

[79] https://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/FlyerActivitatsPortFranc.pdf Consultado el 22 de marzo de 2022

[80] https://ajbcn-decidim-barcelona.s3.eu-west-1.amazonaws.com/decidim-barcelona/uploads/decidim/attachment/file/4568/pla_litoral_memoria_s%C3%ADntesi.pdf Consultado el 4 de julio de 2023

[81] Fases del proyecto participativo desde el 1/10/2018 hasta el 31/12/2019: https://www.decidim.barcelona/processes/PlaLitoralBCN/steps?locale=es Consultado el 4 de julio de 2023

enero y febrero de 2019, participo en unos talleres de debate de proyectos. El objetivo de estos encuentros era discutir la concreción de las actuaciones que debieran permitir la transformación del frente litoral en un espacio público de calidad, abierto y disfrutado por toda la ciudadanía. Se trataban temas tales como: proyectos de sostenibilidad en el litoral, proyectos de impulso a la economía azul, equipamientos en clave de maritimidad, proyectos en el ámbito Port-Ciutat, proyectos de espacio público y espacios de oportunidad, proyectos de conectividad y accesibilidad en el corredor del litoral.

En el Pla Litoral de marzo de 2019, elaborado por la oficina que coordinaba Marc A.García, hay un punto que se llama: Pacto del Litoral, y dicho punto recoge estos encuentros participativos que tienen el espíritu de la participación ciudadana. En el Plan litoral referido, el Pacto del Litoral se contempla como un órgano con dos facetas:

1. Ámbito permanente de debate abierto y concertación sobre todas aquellas cuestiones relativas al litoral que interpelan a la ciudad como organismo y a la ciudadanía como colectivo, con el afán de profundizar en un nuevo modelo de gobernanza participativa del frente marítimo de la ciudad.
2. Un espacio para la producción compartida y la búsqueda de consensos para el despliegue consensuado de los proyectos estratégicos del Plan Litoral.

Dicho Plan Litoral realizado por el Ayuntamiento de Barcelona, obviamente contempla el litoral de la ciudad de Barcelona, y aunque ello pareciera que se escapa al objeto de esta investigación, quisiéramos apuntar cuestiones que tienen que ver con las partes más vinculadas a la que fue la Marina de l'Hospitalet y por tanto, también con la Zona Franca, y que en consecuencia tienen que ver, de manera muy directa, con esta investigación, en la medida que está relacionado con un determinado modelo de ciudad, con la gestión del territorio y con la relación de los ciudadanos con las instituciones que regulan el acceso al mar y a los patrimonios históricos, en este caso ligados a la memoria e identidad de las gentes.
El Pla Litoral señala la importancia del Puerto de Barcelona como principal infraestructura de transportes y servicios de Cataluña y un puerto de referencia de la región euromediterránea. Con cerca de 100 líneas regulares es el primer puerto del Estado para tráficos internacionales. Es un activo socioeconómico clave para la ciudad (genera el 2,5% del Valor añadido bruto (VAB) de Barcelona).

Señala la Marina del Prat Vermell (barrio de Barcelona del distrito de Sants-Montjuic), que tomó los terrenos de la desaparecida Marina de l'Hospitalet. El Puerto de Barcelona y la Zona Franca están dentro de su perímetro que llega hasta el antiguo cauce del Llobregat)[82] La Marina del Prat Vermell es: "el barrio de las oportunidades"[83], tal como lo definen desde la web institucional. En el Pla Litoral se señala que el barrio tiene hoy en día una dinámica claramente industrial y de servicios. También se apunta que el barrio está inmerso en un profundo proceso de transformación urbana, pues se prevé la construcción de 10.085 nuevas viviendas.[84] Este es un ejemplo de aspectos recogidos anteriormente -Epígrafe 1.5- y que refiere a los usos del suelo, en este caso un cambio de uso industrial a uso inmobiliario.

Siguiendo con la cronología de la búsqueda por llegar al Faro del Llobregat, será en un primer momento, y tras una petición a Patricia Giménez, cuando Marc A. García me facilita el contacto de David Pino que es Jefe de planificación territorial del Departamento de Gestión técnica de concesiones y medio ambiente, departamento a su vez englobado en Planificación territorial y

[82] Link a web navegable del perímetro de los barrios: https://www.barcelona.cat/es/vivir-en-bcn/vive-el-barrio y su ampliación: https://www.barcelona.cat/sites/all/static/fembarri/img/3_map_es.jpg Consultado el 4 de julio de 2023.

[83] https://ajuntament.barcelona.cat/sants-montjuic/es/la-prosperidad-del-sector-terciario-hecha-medida-en-la-marina-del-prat-vermell Consultado el 5 de julio de 2023.

[84] Link al Pla Litoral, (pág. 51): https://ajbcn-decidim-barcelona.s3.eu-west-1.amazonaws.com/decidim-barcelona/uploads/decidim/attachment/file/4568/pla_litoral_memoria_s%C3%ADntesi.pdf En la pág. 259 se contemplan actuaciones urbanísticas en el barrio a partir de 2025. Además, en la página 149 se referencia la actuación: La Puerta de la Marina, con la intención de reinventar la puerta del mar de la Marina y nuevas maneras de llegar al agua. Consultado el 4 de julio de 2023.

gestión técnica de concesiones, explotación y planificación portuaria del Puerto de Barcelona. Será toda esta terminología, la primera pista para entender que las estructuras organizativas del Puerto de Barcelona, son una estructura difícilmente comprensible y mesurable.

> Con la finalidad de constatar el devenir de los intentos para conseguir los permisos necesarios y poder llegar al Faro del Llobregat, y así documentarlo audiovisualmente, (recordemos en este punto que el Faro del Llobregat era llamado la Farola por las gentes de la Marina[85]), anexamos -apartado Anexo 04.3- el diario cronológico desde aquel primer contacto vía correo electrónico con David Pino. Señalar que en la cronología hay dos espacios de tiempo: el primero comprendido entre noviembre de 2018 y abril de 2019 y el segundo retomado en mayo de 2022. La primera secuencia tiene que ver con la investigación, que se trabajó cómo germen de una posible investigación de doctorado, dentro del Máster de Producción e Investigación Artística de la Universidad de Barcelona. Y la segunda franja de tiempo sucede ya dentro de la investigación de doctorado, retomando la investigación iniciada durante el Máster.[86]

Esta cronología del intento de poder llegar hasta el faro se basaba en el uso de la vía institucional y, por tanto, burocrática. Es importante aclarar que desde que se recupera la investigación dentro del programa de doctorado, nos planteamos el intento de tener los permisos para llegar al faro, como un proceso a documentar y no tanto como un objetivo alcanzable. No confiamos en poder llegar hasta él y pretendemos argumentar y registrar la dificultad de acceder a un lugar que, como veremos, trata de incorporar una vocación ciudadana. En esta cronología de llegar hasta la Farola, que por definición era un imposible ya que la Farola no existe al no existir el lugar que la acogía, sí ha habido otros acercamientos al Faro del Llobregat que se quisieran describir.

> En las derivas fotográficas, recorriendo el antiguo cauce del río Llobregat, habíamos llegado hasta el mar y habíamos podido ver el faro a unos pocos metros.

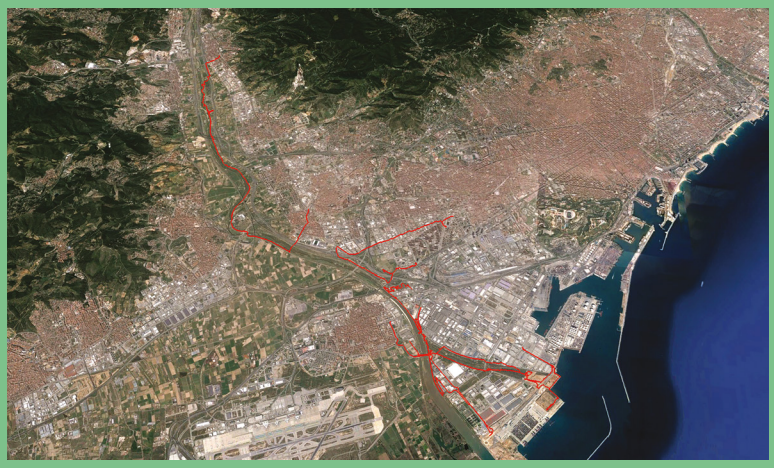


Figura 19. Imagen extraída de un video que se obtenía mediante la geolocalización Sistema de Posicionamiento Global (GPS) de las derivas en el territorio[87].

Fue en este momento cuando lo vimos por primera vez. Habíamos leído y lo habíamos situado,

[85] Durante la redacción de esta investigación, se alterna el nombre de Faro de Llobregat y la Farola. Esta variación para referirnos al faro tiene que ver con una intencionalidad descriptiva y narrativa. Faro de Llobregat es el nombre oficial y la Farola el nombre que contempla una carga de sentido emocional atribuida por las gentes que habitaron el lugar y tiene, por tanto, una carga simbólica.

[86] Anexo 04. 3 Diario cronológico de los contactos mantenidos para obtener los permisos necesarios y llegar a visitar el Faro del Llobregat situado dentro del recinto del Port de Barcelona.

[87] La primera aproximación al territorio objeto de estudio fue mediante la deriva fotográfica. Se partía de la necesidad de cartografiar el terreno y localizar, ya fueran: infraestructuras, hechos geológicos y geográficos e indicios varios. En la necesidad de entender mediante lo fotográfico, aparece un primer trabajo con la imagen. Mediante el encuadre y la subjetividad de la visión y también con la distancia que existe entre el hecho fotográfico del momento y el proceso de entendimiento de la imagen en el proceso de visionado y edición. Existe aquí un proceso de catalogación de imágenes en función de la forma y de la tipología indicial de lo fotografiado. Además, las propias derivas también generan imágenes al geolocalizarlas y catalogarlas para su posterior análisis. Imágenes que posteriormente generan la necesidad de recurrir a imágenes anteriores históricamente hablando. Estas imágenes y fotografías han servido también para hablar con otros agentes, historiadores y conocedores del lugar, y así ir decodificando las capas de sentido.

pero el encuentro con él no fue, por ello, menos sorpresivo. Sucedió al llegar al final del camino siguiendo el antiguo cauce del Llobregat. Eso quiere decir según el GPS de la deriva, tras 3 horas y 23 minutos caminando desde el punto en que nacen el antiguo y el nuevo cauce del rio y la llegada al punto más cercano con el mar y que tiene que ver con la ampliación del puerto[88]. Caminar por este lugar, estando atentos a indicios que se pudieran registrar fotográficamente -atendiendo a lo documental y a lo estético-, hacen de la deriva un hecho, un fin en sí mismo. Con ello se quiere decir, que el llegar a un punto concreto no era lo importante, y tampoco la pretensión, alcanzar el faro. Pero sucedió y nos encontramos ante él. Este encuentro no estuvo marcado por la distancia, que no era próxima, sino por la "sacralidad" del momento. En primer lugar, la vista era la de algo que no encajaba con el resto del paisaje. Era la imagen de algo fuera de lugar. Era una imagen que remitía directamente al relato oral de personas que nos habían hablado de momentos de felicidad vividos alrededor de la Farola.

La Farola remitía a algo que el contexto de su enclave desplazaba (depósitos químicos con formas ovaladas y naves industriales). Y lo hacía por ser un lugar que aunque nunca había visto en persona, tenía una carga emocional debido al relato que asociaba con él. Lo fotografiamos desde la distancia, sabiendo que aquellas fotos no contenían lo que el encuadre componía.



Figura 20. Fotografía del Faro del Llobregat tomada durante la deriva fotográfica. Autor Joaquín Jordán.



Figura 21. Misma fotografía editada para interpretar la apariencia de la Farola. Autor Joaquín Jordán.

[88] En diciembre del 2005 la Autoridad Portuaria de Barcelona convocó un concurso público para la construcción y explotación de la nueva terminal de contenedores del Muelle Prat, en la zona de ampliación del Port de Barcelona de Barcelona. Se culminaba así una etapa de desarrollo del Port de Barcelona iniciada con su plan Director del año 1990. Con el objetivo de presentarse a la licitación del concurso convocado, el Grupo Hutchison Port Holdings y el Grupo Mestre decidieron presentar una oferta conjunta que aunaba la experiencia del grupo líder en terminales de contenedores a nivel mundial, con la dilatada experiencia y tradición local en operaciones portuarias en el Port de Barcelona. En 2006, el grupo Hutchison con sede en Hong Kong adquirió el 100% de Terminal Catalunya S.A. (Tercat). La compañía de capital chino gestiona la importante terminal de contenedores semi-automatizada Best.
Las instalaciones que posee en la dársena Prat abarcan 100 hectáreas, aunque se contempla agregar otras 38 hectáreas de terreno, que incluyen 600 metros adicionales de línea de atraque y tiene una concesión de 45 años a partir de 2006.
En el año 2021, las terminales portuarias del grupo Hutchison Port Holdings (HPH) movieron un total de 88 millones de contenedores. Esta cifra se traduce en un aumento del 5% con respecto al año 2020 y del 2% con respecto al año 2019, cifras prepandémicas. https://www.best.com.es/es/historia/ Consultado el 8 de julio de 2023

Fue en otra ocasión, con la compañía de un estimado donante de memoria y colaborador del proyecto audiovisual, el señor Josep Campamà, (L'Hospitalet de Llobregat, 1947)[89], y de una manera azarosa, cuando conseguimos llegar hasta los pies del faro entrando por las instalaciones portuarias.

> Cabe recordar la necesidad de una narración subjetiva y emocional para la reconstrucción de la memoria y de la identidad a partir del trabajo con imagen y los recuerdos asociados a ella en el contexto del territorio de la Marina hospitalense.

Esta investigación se nutre -y tiene la posibilidad de ser- a partir de los vínculos establecidos en las relaciones con las personas protagonistas.

> Fue el propio Sr. Campamà el que insistió en poder ir un día a visitar la Farola. Él era consciente del devenir burocrático de la investigación con las autoridades portuarias y de la imposibilidad, hasta el momento, de haber visto la Farola de cerca. Así pues, un día convenido, fui a recogerlo a su domicilio (el Sr. Campamà tiene problemas en sus rodillas y tiene que ir con una muleta). Siguiendo sus indicaciones, accedimos en coche por el Carrer 6 y atravesamos la entrada de la Zona de Actividades Logísticas del Puerto de Barcelona (ZAL). Giramos a la izquierda por Carrer de l'Atlàntic y me indicó que aparcase por donde pudiera. Bajamos del coche y solo nos quedó atravesar una puerta sin vigilancia y acceder al recinto portuario. Siguiendo una vía férrea que sigue el mismo trazado al Carrer del Far del Llobregat, la continuamos, para girar más tarde a la izquierda por el Carrer d'Agustí Mauri. Continuamos hasta el cruce con el Carrer de La Farola. Y allí estaba de nuevo en la distancia.

Tras unos veinte minutos caminando, cabe recordar que el Sr. Campamà es un señor mayor que camina ayudado con su muleta, habíamos llegado a ver la Farola. Nos quedaban unos 358 metros, según se ha podido calcular posteriormente de manera online, para llegar a la Farola continuando la calle que recibe su nombre. En aquel momento, no podía creer que hubiera sido tan fácil alcanzarla, así que saqué mi cámara de la mochila para poder hacer algún plano y tomar algunas fotografías. Realmente no contaba con llegar hasta allí, valoraba más el tiempo que pudiera compartir con Josep (el Sr. Campamà) y el proceso en sí mismo, que el hecho de llegar. Pero ello no hacía que no hubiese preparado rigurosamente el equipo. La conversación con Josep era intensa, él me contaba recuerdos de cuando aquel era el camino hacia la playa, su playa.

> Esos centenares de metros hasta la Farola pasaron rápidamente, tal como pasa el tiempo cuando las emociones se desbordan, y no fue hasta llegar a la valla que rodea al faro cuando un coche de la policía portuaria nos dio el alto. Ni lo vimos venir ni sabemos muy bien de donde salió, lo que sí parecía evidente es que nos vieron a través de las cámaras de vigilancia desde su oficina del puerto. Estaban viendo a dos personas, varones, uno de mediana edad con una mochila: yo, y otro: Josep, de edad más avanzada y con muleta. Ambos andando por el recinto portuario, caminando despacio y moviendo las manos en lo que parecería una conversación fluida. (Es una lástima no disponer de esas imágenes captadas por las cámaras de seguridad para documentar el momento).

La pareja de agentes, ambos hombres, de mediana edad, no daban crédito a que estuviéramos allí y nos preguntaban con curiosidad por dónde habíamos entrado. Señalando mi cámara me dijeron que porqué la estaba usando, que quién era y qué hacíamos allí. Le enseñé los clips de video que torpemente había grabado, (fueron seis clips con una duración total de 1 minuto 31 segundos), y les demostré que la tarjeta de memoria no contenía nada más. Me querían revisar mi mochila, cuando la misma conversación apasionada que tenía Josep conmigo, empezó a tenerla con ellos. Llegó en mi defensa, sabía que yo quería registrar el faro para mi proyecto y le había hablado de la posibilidad de que la policía portuaria, al descubrirnos, me requisase el material.

[89] Josep Campamà es uno de los protagonistas del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024).

Con sus relatos del pasado, les explicaba que él fue campesino de la Marina, que venía hasta el faro a bañarse en la playa, les contaba que el paisaje había cambiado mucho y que quería enseñarme el lugar dónde estaba la Farola porqué allí enterraban melones, "cogidos prestados" de algún campo cercano, para refrescarlos y protegerlos del calor.

Los agentes sobrepasados por los datos y los recuerdos de Josep y atentos a la necesidad del uso de su muleta, nos invitaron a salir del recinto y se ofrecieron a llevarnos en su coche hasta la salida. No quisieron saber más, ni de su historia, ni del motivo por el cuál llevaba una cámara conmigo y nos subimos en la parte trasera de su coche.

El propio Josep indicaba a los agentes el camino de regreso hasta dónde habíamos aparcado. Cogimos nuestro coche y nos fuimos por dónde habíamos venido.

Así lo fue la experiencia de llegar a pies de la Farola con Josep aquel 10 de abril de 2019. A día de hoy, Josep y yo, recordamos esos momentos de llegar hasta la Farola con una sonrisa en la boca.

El faro fue, durante un tiempo, el deseo de llegar hasta él y poder documentarlo. Era un objeto que consideraba importante para la investigación. Por otro lado, unos de los riegos que se intuía al comenzar a investigar, era que a través de la investigación se pudiera descubrir aquello que se quería descubrir, es decir, que la investigación refutase aquello que ya se sabía, con el riesgo de quedarse, simplemente, en que la investigación diera la razón. En este sentido, documentar el faro hubiera sido una acción de registrar y certificar su presencia y documentar el lugar desde la extrañeza de su ubicación hasta refutar su existencia real.

Se ha ido descubriendo que investigar tiene que ver más con desplazar sentidos y estar atento al proceso. De esta manera el faro dejó de ser un lugar al que se quería llegar para convertirse en un símbolo que nos permitía articular otras cosas, tal como se desarrolla en el proceso de trabajo del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) -Capítulo V-.

Cuando el 23 de marzo de 2023, cuatro años más tarde de nuestro paseo, nos encontramos Josep y yo para la grabación de unos textos del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) me informó que en las semanas siguientes le iban a operar, por fin, de una de sus rodillas. También me dijo que había comenzado a tener problemas de memoria y que había sufrido episodios de desorientación, por lo que le habían hecho pruebas para diagnosticar algún tipo de problema. Ese día le enseñé avances del proyecto que visualizamos desde mi portátil y Josep me pidió que por favor le enviase. Mi relación con él siempre había sido mediante el teléfono fijo y me facilitó la dirección electrónica de su hijo Guillermo con quien he mantenido desde entonces una relación vía Whatsapp. Fue durante la estancia de Josep en el hospital para su operación, cuando Guillermo me confirmó que había visto el material que le envié y que su padre se había emocionado mucho. Para mí, el proyecto estaba teniendo sentido, pese a todo.

Siguiendo con las posibilidades de llegar a la Farola, desde el Centre d'Estudis de l'Hospitalet (Cel'h)[90], se me informó que el 17 de septiembre de 2016, se había organizado desde la asociación, y con la colaboración del puerto de Barcelona, una jornada para visitar La Farola. Desde entidades vecinales y colectivos diversos se llevaba años solicitando la repetición de una jornada como la que me describían desde el Cel'h. Finalmente el 1 de julio de 2023, la Marina Viva[91], que es una asociación situada en los barrios de la Marina de Port y de Prat

[90] El Cel'h es una asociación cultural sin ánimo de lucro y de voluntariado, fundada en 1984 con el fin de hacer ciudad, asociacionismo y de intervenir en l'Hospitalet de Llobregat. Ha sido una entidad a la que he recurrido a fin de solicitar ayudas en momentos determinados de mi investigación.

[91] Es necesario señalar el apropiacionismo en exclusividad del nombre "La Marina", o en su defecto la falta de rigor de la Asociación con el uso del término. Bien es verdad que está constituida por vecinos de los barrios de la Marina de Port y de Prat Vermell, (parte alta y baja respectivamente de la denominada Marina de Sants) y que se caracteriza por su carácter de pertenencia y por una reivindicación vecinal destacada. El desaparecido barrio situado a la orilla del mar de Can Tunis, y lugar de destino de algunas de las personas expropiadas de la Marina de l'Hospitalet, y sus antiguos habitantes tienen esta particularidad de pertenencia y orgullo. En ocasiones, valoro que los vecinos actuales, desconocen u olvidan que la Marina de l'Hospitalet fue expropiada por Barcelona y que los recuerdos de la Farola y de su playa, son también recuerdos de las gentes que la habitaron. Este uso del nombre de "La Marina", debería de especificar o al menos no excluir, por no nombrarse a la Marina de l'Hospitalet.

Vermell, en el Distrito de Sants-Montjuïc de Barcelona, organizó junto, como no, al Puerto de Barcelona y coincidiendo con el Día Mundial de las ayudas a la navegación marítima, una jornada de visita a la Farola.



Figura 22. Ticket que permitía un refrigerio en la visita a la Farola. Abajo, publicaciones extraídas de la cuenta en Instagram de La Marina Viva: @lamarinaviva.[92]

Por supuesto, me apunté en cuanto tuve notica de ello[93]. Pudimos asistir los vecinos interesados en una jornada que arrancaba en el Paseo de la Zona Franca, desde dónde -en siete viajes de autocar y por turnos-, las 400 personas[94] participantes fuimos transportadas en una ruta que acababa en la Farola. En el autobús que se me asignó, el guía, micrófono en mano, era Adolfo Romagosa[95], un antiguo profesional del Puerto de Barcelona y, ahora, persona vinculada al barrio de la Marina y a la Associació La Marina Viva de Barcelona. De una manera esporádica pero constante, el Puerto de Barcelona, sabedor de la relación de los antiguos vecinos de los barrios originarios con la Farola (su Faro del Llobregat), participa

92 Tal como la propia asociación señala en su página web lamarinaviva.cat: uno de los objetivos esenciales de La Marina Viva es fomentar la participación vecinal mediante actividades lúdicas a pie de calle, crear identidad y orgullo de barrio, colaborar en la creación de nuevos proyectos con el objetivo de apoyar a todos aquellos colectivos o entidades con nuevas iniciativas en todo el territorio.

93 El mail de confirmación fue el siguiente: *Bona tarda, us cop fets els canvis us deixem la informació per l'autocar de les 11 hores tots dos: Esteu apuntats al viatge 2, que tindrà punt de trobada de 11 i fent sortida a les 11.15 h des del carrer Foc amb Passeig de la Zona Franca. L'autocar ens farà una visita guiada per diferents racons del Port de Barcelona, fins a arribar al Far de Llobregat, on podrem pujar i veure el museu que compta amb el seu interior. Alguna sorpresa més ens depararà l'espai! Per qualsevol canvi preguem que ens ho feu saber al correu gestioviva@gmail.com*
Esperem que us agradi. Moltes gràcies per tot!

94 *Diario el Canal marítimo y logístico* (2023). Cuatrocientos vecinos de La Marina conocen sus vínculos históricos con el puerto de Barcelona. 3 de julio de 2023. https://www.diarioelcanal.com/la-marina-puerto-barcelona/?fbclid=IwAR1l8Hh1uYHRzf729dK1chLVqN8FgutBoGyP74-TyDZ-QM1bW1ljKB-Yyy1U Consultado el día 6 de julio de 2023; Associació La Marina Viva (2023). Visita en família al Far del Llobregat. Video https://www.youtube.com/watch?v=1t6pibN8vEI&t=4s&ab_channel=LaMarinaViva. Consultado el día 6 de julio de 2023

95 El Sr. Ramagosa trabajó en el puerto más de 20 años. En los últimos diez como Gerente de la Gerencia Urbanística del Port 2000. En 2016 se jubiló. https://www.barcelonailamar.com/team_member/adolf-romagosa/ Consultado el día 7 de julio de 2023

en iniciativas que contribuyen a proyectar una imagen colaboradora y abierta[96]. Desde hace tiempo se hace evidente que hay una voluntad de poder acercar el Puerto a la ciudad y transformar el puerto industrial en un puerto ciudadano. Unos de los objetivos es cambiar la visión y la relación de los ciudadanos con el Puerto (institución), y con el mar. El propósito nace con la voluntad de que no se confunda un puerto con una ciudad y a una ciudad con un puerto. Las velocidades de crecimiento y de demanda de un puerto, no tienen directa relación con las demandas y ofertas de la ciudad que lo acompaña. Los espacios industriales que genera la actividad portuaria, necesitan hacer esas zonas rehabitables para la ciudad. La ciudad portuaria debiera ser una ciudad que replantea su frente marítimo, su borde costero, para hacer de este espacio un espacio habitable.

Entre el 17 de noviembre y el 2 de diciembre de 2022, el Museu Marítim de Barcelona organizó cuatro mesas redondas con testimonios de la evolución del Port Vell bajo el título "Port Vell: la transformación de puerto industrial a puerto histórico".[97]

Durante las cuatro sesiones se dialogó en torno a la transformación que se hizo en el Puerto de Barcelona a finales de los 80 y principios de los 90, cuando se definió la partición conceptual del Puerto de Barcelona en tres puertos: el de ciudad, el comercial y el logístico. Las mesas redondas, conducidas por el propio Adolfo Ramagosa, la persona que hizo de guía durante el trayecto de autobús, en la visita a La Farola, fueron:

1. Concepción del proyecto. De junio de 1985 a marzo de 1987.
2. Gestión del proyecto. De marzo de 1987 a septiembre de 1994.
3. Ejecución del proyecto y la gestión del territorio.
4. La visión del proceso desde Puertos del Estado y desde la Autoridad Portuaria de Barcelona.[98]

Retomando el relato de la visita a la Farola durante el Día Mundial de las ayudas a la navegación marítima, quisiera dejar constancia de alguna de las quejas de las personas que componían mi grupo. Antes se ha de explicar que la visita a la Farola consistió en subir a la primera planta del faro donde dispusieron una serie de fotografías soportadas en foam y pegadas en la pared. Imágenes que buscaban la estetización del faro que eran muy genéricas y que no explicaban la historia del Faro del Llobregat. En el mismo espacio ubicaron algunos artilugios antiguos de sistemas de navegación y una pantalla de plasma con audio, donde a modo de *loop* de video se mostraban videos de diferentes faros de la costa de catalana.[99]

La visita tenía una duración de unos 15 minutos, la información existente era escasa y poco tenía que ver con el faro que visitábamos; tampoco había nadie que pudiera explicar detalles referentes a la misma. Evidentemente, una visita guiada hubiera resultado apasionante, conocer la historia de este faro o conocer aspectos de los sistemas de navegación, era estimulante. Juntamente con la confirmación de la actividad remitida por la asociación que organizaba la visita recibida vía correo electrónico, se anunciaba una sorpresa. No sabemos si se referían al refrigerio servido en la parte exterior del faro y servido por un equipo de catering, desde luego, la sorpresa no fue acceder a la parte superior del edificio del faro. Durante la visita, algunas personas y yo mismo preguntamos si era posible subir a la parte de superior

[96] Ejemplo de ello son actividades y acciones que el Puerto ayuda a promover: https://www.diarioelcanal.com/barrio-de-la-marina-barcelona/ Durante el curso 2021-2022, un grupo de alumnos de 4º de ESO del Institut Montjuïc y la asociación AbaoaQu participaron en el proyecto fotográfico de «Fotografia en curs», lo hicieron acompañados por la fotógrafa Mónica Roselló y con la colaboración de los vecinos y de las entidades.
https://www.fotografiaencurs.org/ca/content/entre-generacions-mem%C3%B2ria-de-la-farola-0 (Consultado el dia 7 de julio de 2023). En el mismo curso 2021-2022 se realizó el film documental "Memòries de la Farola" con el acompañamiento del cineasta Pablo García Pérez de Lara. https://www.cinemaencurs.org/es/film/memories-de-la-farola (Consultado el dia 7 de julio de 2023). El Puerto de Barcelona, también realiza videos de autopromoción de dichas actividades: https://www.youtube.com/watch?v=gcnmTqcqR6M&t=33s&ab_channel=PortdeBarcelona
(Consultado el día 7 de julio de 2023)

[97] Museu Marítim de Barcelona. *MMB blog*. (2022). Port Vell: la transformació del port industral a port històric. 2 de diciembre de 2022. https://www.mmb.cat/blog/recerca/port-vell-la-transformacio-de-port-industrial-a-port-historic/ Consultado el día 7 de julio de 2023

[98] Sesiones revisitables online: https://patrimoni.portdebarcelona.cat/es/web/patrimonicultural/port-vell-la-transformacio Consultado el día 7 de julio de 2023

[99] Algunos de los videos son los que aparecen en la web del puerto: https://www.portdebarcelona.cat/es/conoce-el-puerto/territorio-puerto/senalizacion-maritima Consultado el día 7 de julio de 2023

> del faro para ver su linterna, pues se podían ver unas escaleras que llevaban arriba y habíamos visto a otras personas que estaban accediendo. Se nos dijo que no, que no era posible. No preguntamos nada más, pero tampoco entendimos la negativa. Es aquí donde nacieron las quejas de algunas personas y de las que se quiere dejar constancia.

Fue al llegar al autobús que nos llevaría de regreso cuando una de las personas, que, como yo, quiso acceder a la parte superior de la Farola, me contó que quien pudo acceder a la parte superior del faro, eran la consejera de Territorio de la Generalidad, Ester Capella, y el presidente del puerto de Barcelona, Lluís Salvadó. Lo hicieron junto a responsables del puerto y personas de organizaciones de la Asociación La Marina Viva. Estas personas fueron las que sí pudieron visitar la parte del superior del faro que para el resto era zona restringida[100].
Por mi parte, no sólo había conseguido llegar hasta el pie de la Farola atravesando la zona portuaria en compañía de Josep, Campamà, también había conseguido estar dentro del faro. Es esta ocasión, pude hacer alguna fotografía y algún video, tanto desde fuera como desde dentro. No había conseguido llegar hasta la linterna, hasta el corazón del faro, pero a estas alturas, lo importante para mí, era lo que la Farola propiciaba, como símbolo que articulaba vivencias: pasadas, presentes y futuras. Días antes había hablado con Maria Teresa Martí, la nieta de l'Oncle Nel·lo, y me había dicho que nos veríamos durante la jornada, porque ambos creíamos que íbamos en el mismo autobús. La estuve buscando a la llegada para compartir la experiencia con ella, pero no la localicé. Mas tarde hablamos por Whatsapp cuando estábamos de regreso y me dijo que se había equivocado con la dirección y no llegó bien al punto de encuentro. Más tarde me diría que pudieron ir en otro viaje, acompañada por sus tres hijos y sus cuatro nietos. Maria Teresa pudo hablarles de sus recuerdos de infancia, recuerdos de mar y de playa y explicaba así su vivencia de aquel día:

> *"De nou he pogut tornar a la Farola on per mi representa la meva infància i part de la meva juventut. La meva família varen néixer a un barri de pescadors, que a les hores pertanyia a l'Hospitalet. La Farola es on la meva mare i oncles i altres nens varen aprendre llegir i escriure, de passada jugaban per dins del far, mols i mols dies anava a la Farola amb els tiets ha rallar amb la iaia Quimeta que anant caminant m'explicava coses... la Puda, el Ranxo Grande...i jo fascinada imaginant aquell paradís... La família Martí cóm totes varen tenir que anar cap a Can Tunis, allá amb la casa del Nel·lo vaig néixer jo. Gràcies al Port de Barcelona per deixar-nos tornar al nostre passat i gràcies a tots els que ho horganitzan".*

Para las personas que tienen vinculación con el territorio, en este caso con la Farola, poder acceder a él, en las condiciones que sea, es una oportunidad que no dejan de aprovechar. El uso institucional que se hace de ello es voluntad del relato de este episodio.
A partir de 1971, cuando se iniciaron las obras de la ampliación del Puerto, y ya no se podía ir a bañar porque estaba prohibido, aquella playa de la Farola, tan larga y bonita, la frecuentaban multitud de familias, jóvenes, ancianos, y gentes de todas partes (Baños, 1993).[101] Por el paseo del Puerto Franco, actual Paseo de la Zona Franca se formaban procesiones de vecinos de la Bordeta, Sants y l'Hospitalet. También se añadían a estos grupos muchos vecinos del centro de l'Hospitalet que bajaban por la carretera de la Farola hasta el mar. Muchos de ellos la consideraban su playa. Toda aquella gente llenaba la playa con sus colchas o sábanas sujetas con cuatro cañas, que hacían de sombrilla para proteger las comidas de todo el día; algunos se dedicaban a coger mejillones de las rocas; otros intentaban coger algún pez con caña, los más pequeños jugaban en la arena y otros

[100] Esta no es la imagen ni la versión que ofrece la noticia recogida el diario digital El Canal, que con el titular: "Cuatrocientos vecinos de La Marina conocen sus vínculos históricos con el puerto de Barcelona". Relata una jornada que tiene un carácter de vínculos fraternales entre ciudadanía y puerto: https://www.diarioelcanal.com/la-marina-puerto-barcelona/?fbclid=IwAR1l8Hh1uYHRzf729dK-1chLVqN8FgutBoGyP74-TyDZQM1bW1ljKB-Yyy1U Consultado el dia 7 de julio de 2023

[101] En este momento referencio al autor, también en su calidad de vecino. Julio Baños, (Barcelona, 1935). Es un cronista de los barrios de La Marina de Port y La Marina del Prat Vermell. Nació y vivió en el desaparecido barrio de Can tunis y fue dirigente de la Asociación de Vecinos del Port y uno de los fundadores del Archivo Histórico de la Marina, reconvertido posteriormente en Centro de Documentación Histórica. También, fue miembro del Patronato de la Fundación Paco Candel y presidió la asociación Amigos del Centro de Documentación Historia de Montjuïc-la Marina.

se sentaban al borde de la playa o nadaban. Y al fondo, vigilando el buen ritmo de la fiesta a orillas del mar, la imagen siempre presente del faro: de la Farola; donde el Sr. Medina, el farero desde los años 40 hasta los 70, tenía un pequeño sitio para servir bebidas a los bañistas que pasaban el día en la playa.

Al Sr. Medina, lo antecedió en su cargo de farero el bisabuelo de Maria Llena Torrandell: Miquel Torrandell. Estuvo en el faro aproximadamente desde 1910 a 1934 ó 1935 cuando se jubiló (los datos no son claros con el año final de su servicio). Antes de en la Farola, estuvo en el faro de Sta. Caterina, en Palma de Mallorca, en el de las islas Columbretes y en el de Valencia. A Maria Torrandell pudimos conocerla a través de redes sociales y quedamos un par de ocasiones para poder conocer sus recuerdos sobre su bisabuelo y sobre la Farola. Maria contaba:

"A mi bisabuelo, que por lo que sé era una persona muy culta, le encantaba la lectura y aprovechaba las horas de guardia en el faro para leer toda clase de libros. Él mismo dio clases a todos sus 8 hijos[102]*, que solo iban al instituto a examinarse. Gracias a sus clases acabaron con titulaciones tales como maestros y alguno, después del magisterio, hizo otras carreras. Miquel, daba clases a los niños de los pescadores que vivían junto a la Farola. Supongo que, por eso, uno de sus hijos: mi abuelo Enric Torrandell, tuvo vocación de maestro".*

Maria me cuenta esforzándose por recordar y me dice que conserva alguna fotografía. Quedamos en poder encontrarnos en otra ocasión y continúa:

"Enric Torrandell, mi abuelo, que se crió en el faro y conocía bien el barrio de la Marina, estudio magisterio y abrió un colegio al lado de la parroquia. En aquel tiempo, allí no había ninguna escuela. Había familias de dinero, como los Santiveri, o pageses de la zona que fueron a la escuela de mi abuelo y podían pagar, pero a otros niños, que no podían pagar, mi abuelo los tenía también en la escuela".

La Generalitat de entonces le había prometido construir una escuela pública de la que más tarde sería el director. Se llamaba Nuestra Señora del Port. Lamentablemente, durante la guerra civil, quemaron la escuela porque estaba junto a la iglesia.

El Faro del Llobregat, "la Farola" como la siguen llamando las gentes de l'Hospitalet de Llobregat, perdura; inmóvil y férreo entre depósitos de gasoil e infraestructuras portuarias. Aunque, todavía en uso corrigiendo posiciones GPS en navegación y dependiente del Servicio de Ayudas a la Navegación del Puerto de Barcelona, la Farola es un símbolo ubicado en una categoría arqueológica que se podría denominar latente[103] debido a que enlaza, más directamente, con el recuerdo y con la memoria.

2.5.4. EL RECUERDO, LA MEMORIA Y LA FOTOGRAFÍA

Son esos vestigios latentes de los que hablábamos los que son susceptibles de ser interrogados mediante la memoria y la actitud crítica para ser interpelados por parte de la investigación en imagen -por parte del Arte- y construir contrarrelatos. Aquello latente permite estrategias para proyectar el tiempo presente en dos líneas temporales: hacia el pasado, cuestionándolo y hacia un futuro plausible, imaginándolo.

[102] Maria Llena, me contó, que en el faro vivían su bisabuelo con su mujer Quimeta junto a sus 8 hijos. Habían tenido otro hijo más que murió de difteria en las islas Columbretes. Junto a la familia, en la Farola, vivía la familia de su ayudante: la familia Moragón. Un hijo del matrimonio Torranell se casó con Carmen, la hija de su ayudante.
En el faro, el bisabuelo de Maria, también se dedicó a la cria de palomas mensajeras que enviaba hasta Mallorca y con las que ganó varios trofeos y fundó una sociedad colombofila.

[103] Se introducen los niveles de la arqueología del presente -Epígrafe 2.5.1-

> La relación entre el tiempo y las imágenes también se articula de esta forma, la imagen permite percibir el tiempo a la vez que advierte de él, es decir, es a través de la imagen cuando es posible recordar (Agamben, 1998). Del mismo modo que las imágenes se cargan de memoria, la memoria se interpreta en imágenes.

La imagen fotográfica se consideraba como la victoria sobre el tiempo, al tener la capacidad de retenerlo. Es el propio paso de tiempo, con la nuevas interpretaciones y actualizadas lecturas culturales, el que hace cambiar la mirada hacia ella, que hace que la imagen fotográfica deje de ser aquel momento congelado que reflejaba la realidad.

> Las maneras de leer la imagen fijada se modifican posibilitando que la imagen fotográfica sea una cosa viva. Antaño, la fotografía cumplía un papel para ser visto y ser recordado, como un antídoto de la muerte, de la idea de que con ella se podía transcender, sobrevivir. Suponíamos que la imagen fotográfica pasaba de un estado latente a un estado de fijación permanente. Pero ella, la imagen fotográfica, también tiene su propia vida y su propia muerte, poniendo a prueba su capacidad para atrapar la verdad y la memoria. Es la imagen fotográfica, al mismo tiempo contenedor y continente, es decir, por un lado, contiene la representación fijada en su soporte y por otro, de manera sincrónica, es objeto en sí misma. Una imagen puede cargarse de tiempo y al mismo tiempo, el objeto-imagen es tiempo en sí misma porque tienen su propia vida, y muy frecuente padecen su propio trauma, su propio conflicto. La fotografía y el archivo evolucionan, como veremos más adelante -epígrafe 4.5.1.2-; la imagen sufre y por ello nunca es presente.

La historia de la fotografía demuestra que la mayoría de sus procedimientos presentan una clara tendencia a su degradación. La vida de una fotografía en papel puede que no exceda de los 200 años como media, tal vez 300 años, siempre que no se encuentre sometida a factores de degradación que aceleren su deterioro. Tampoco tenemos asegurada su preservación mediante su digitalización debido a actualizaciones constantes y cambios de formatos de compresión y codificación.

> Una fotografía es la imagen de algo que no está o que ya no es. En la medida que miramos la fotografía, estamos convocando aquello que no es. La fotografía está ligada con lo muerto. Aunque realmente no esté muerto, aquello fotografiado ya dejo de ser de alguna manera. En las fotografias recuperamos el pasado. La imagen es una constatación de una ausencia que nos introduce en el presente. Manifiesta esa voluntad de vivir, manifestar nuestra propia presencia (Fontcuberta y Antich, 2019).

Las visitas a archivos fotográficos, bajo la idea de encontrar imágenes sostenidas que apuntalen y cerfiquen, constatan que la imagen no dura eternamente, la fotografía se desvanece y se convierte en fantasma que la inhabilita para seguir habitando el archivo. La fotografía como fenómeno melancólico señalaría una pérdida temporal: que el transcurso del tiempo es imparable, a pesar de su intento de fijación en la imagen (Benjamin, 2014), un fenómeno premonitorio, futurible o mesiánico que pareciese anticipar el destino de sus personajes (Barthes, 1990).

> Como señalábamos, los giros de sentido en la interpretación del papel de la imagen fotográfica evolucionan y si históricamente a la fotografía se la ha considerado muy cercana al documento, ahora este afán documental ha devenido en una inscripción biográfica. No se trata tanto de mostrar alguna cosa, si no de mostrarse a sí mismo delante de esa cosa. El fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) asegura que la fotografía en tiempos de masificación de imágenes nos instala en un presente perpetuo, un presente infinito. Nos encontramos en la paradoja, estamos en un momento de hipervisibilidad, de exhibición exagerada y tal vez lo que terminaremos pidiendo es el anonimato, el pasar desapercibidos. Así como la fotografía tradicional, tenía mucha más relación con la preservación del pasado, la fotografía actual, la *postfotografía* como Fontcuberta la denomina, nos remite a un presente continuo, es un concepto usado frente a la enorme producción y repetición monótona de las

imágenes digitales tan presentes en la actualidad, la postfotografía ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos e incita al debate en torno a la autoría y al reciclaje como acto de creación. La saturación de imágenes nos obliga también a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido, las que han existido, pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que sido prohibidas o censuradas (Fontcuberta, 2016). A una voluntad de que la imagen nos dé en todo momento el ahora mismo, sin una necesidad de transcendencia del tiempo. Las imágenes las hacemos, las enviamos y las borramos una vez cumplida su función, son un elemento de conectividad, un elemento de comunicación.

Entendemos que es el papel de la investigación en imagen -por parte del Arte- la de mantener el valor de la imagen como instrumento de estudio y anteriormente apuntábamos, -epígrafe 2.4.4- el deber de la memoria en el recuerdo y la vigilancia (Augé, 1998). El recuerdo se construye a distancia, por muy exacto que pueda ser en los detalles jamás es verdad de nadie y se convierte en relato, en ficción. La vigilancia de ese relato, de ese recuerdo, es una estrategia de resistencia.

El antropólogo francés Marc Augé (Poitiers, Francia, 1935) reflexiona sobre el papel del olvido en la vivencia del presente y en la construcción de la memoria colectiva de las sociedades. Augé señala que la memoria, el olvido y el recuerdo son fundamentales en la construcción del pensamiento y la memoria colectiva de las sociedades, por ende, las formas de olvidar o resguardar las vivencias en la vida cotidiana, ya sea individual o colectiva, se convierten en las historias y narraciones de las personas a través del tiempo en la que el olvido se convierte en un instrumento para volver al presente, ya sea en un instante o una manifestación histórica, como se presenta en muchas culturas a través de sus mitos, leyendas, ritos o prácticas. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles (Augé, 1998). Así como las imágenes olvidan aquello que retenían, son capaces de crear imaginarios que articulan discursos.

2.6 LA REPRESENTACIÓN URBANA. IMAGINARIOS FOTOGRÁFICOS EN BARCELONA

Hablar de representación desde la fotografía en l'Hospitalet de Llobregat y hacerlo en referencia a su Marina, resulta un cometido complicado debido, principalmente, a dos factores. El primero tiene que ver con el ya situado cambio de titularidad de sus terrenos, como consecuencia de la expropiación de sus tierras por la ciudad de Barcelona en 1920. El segundo, está relacionado con el poco tiempo de convivencia de la titularidad hospitalense con el medio fotográfico. Casi noventa años antes a la expropiación, a finales de la década de 1830, se producía el nacimiento de la fotografía, o lo que es lo mismo, la posibilidad de pasar de una imagen latente a una imagen fijada en un soporte, debido al desarrollo de técnicas como el daguerrotipo, placas de emulsión y placas húmedas.

Las primeras imágenes de Barcelona son de 1839. Es por ello que el título de este apartado tiene que referirse a la representación urbana haciéndolo dentro del ámbito de la gran ciudad que devino Barcelona, con la intención de poner el foco hacia esas otras realidades urbanas, que la ciudad irá generando.

Si l'Hospitalet de Llobregat triplicó por tres su población en la década de 1920 a 1930, en ese último año Barcelona alcanzó el millón de habitantes, lo cual la situaba entre las grandes ciudades europeas. Sin embargo, Barcelona, no había resuelto sus déficits respecto de la vivienda, los servicios y el transporte. El proyecto de reforma urbana más importante de la década fue el Plan Macià o el plan para la "nueva Barcelona". Se partía entonces de una crítica a la alta densidad urbanística del centro histórico, en el que se proponía intervenir a partir de un modelo de esponjamiento geométrico y una idea de ciudad suburbana de baja densidad. La "nueva Barcelona" que se proponía estaba basada en una reinterpretación de la trama y la manzana de Cerdà, en la que se introducía un cambio de escala y de forma, a fin de mejorar la relación entre espacio construido y zonas verdes, así como en una zonificación rigurosa de la ciudad en función de las diversas actividades productivas, lúdicas o residenciales.

> En esos comienzos de siglo XX, las vanguardias artísticas constituyen distintas aproximaciones a la obra de arte desde planteamientos técnicos, estéticos e ideológicos La fotografía, atrapada en la dicotomía entre obra de arte y reproducción de la realidad, se verá también inmersa en esta evolución. En ese tiempo, la fotografía estaba dividida en dos ámbitos profundamente diferenciados: por un lado, la fotografía científica y la fotografía de prensa debían su reconocimiento a su absoluta fiabilidad como espejos de la realidad; por el otro, la fotografía artística hacía todo lo posible para ser admitida en el mundo del arte. Esta fotografía artística, oportunamente denominada pictorialista, pretendía crear obra única que muchas veces se firmaba con una impronta del autor-artista, como si de una pintura se tratara.

Desde el punto de vista fotográfico, hablar de imaginarios es hablar de algo abstracto, no tanto por no estar definido, sino porque los valores y significados mutan. Los imaginarios remiten a la necesidad de revisar desde lo cultural e implican la necesita de una madurez visual, ya que se trata de ver situaciones que no están dentro del encuadre o de los hechos compositivos de una toma. Tiene que ver con la importancia de descifrar imágenes fotográficas producidas en el pasado y que pudieran ser entendidas en el contexto de su producción. Se trata de imágenes que establecen un diálogo cultural con el tiempo en el que fueron producidas y con el tiempo en el que son estudiadas, que necesariamente no son el mismo, no son coincidentes.

> La clave no es la imagen singular, sino el imaginario que se ha construido en una determinada época, que es propiedad de cada generación o de cada grupo generacional, y que el tiempo va borrando. La llave del imaginario es la que da la clave de todo el significado cultural de muchas representaciones, más allá de la apariencia de una singular (Riego, 2005).

Esto también tiene que ver con poner la atención en los contextos artísticos, que más allá de temas de la autoría, tienen que ver con las formas de hacer y de mirar, y que son las que crean esos imaginarios. Si hablamos de la representación social del "otro", y cabe recordar que estamos hablando de aquello que la gran ciudad genera en sus márgenes, esta creación de imaginarios podemos asociarla con las corrientes poéticas humanistas europeas de posguerra. Este tránsito, que en España puede situarse durante la guerra civil, está marcado por el paso del fotoperiodismo y la representación del vencido y de sus contextos socio económicos. En imagen, ya no hablamos de fotografía única, sino de fotoreportaje y fotografía documental; hablamos de relatos asociados a la imagen.
Estos imaginarios que crean un lugar común y que socialmente se validan, tienen que ver, en lo que concierne a esta investigación, a la construcción de lo periférico, lo suburbial y también, como no, con el estigma. Antes se habían trabajado otros imaginarios, como la representación burguesa de la ciudad y la representación de la antagonía política de principios de siglo, por ejemplo.

> Llamaremos imaginario todo aquello que construye mentalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica, y que presenta sus características; aquello que se vincula a una serie de conceptos previamente integrados, y que echa raíces en la memoria a partir de nociones propiamente fotográficas. (…) Cada quien se hace una idea

> de la fotografía en función de lo que sabe, vio, entendió, pero también de sus recuerdos personales y toda clase de ecos mentales que evocan en nosotros, naturalmente, las imágenes y los textos. Pero la analogía figurativa de la imagen fotográfica evoca muchas más cosas vistas, grabadas, memorizadas, a veces reprimidas, que cualquier otra imagen, pintura o dibujo (Frizot, 2009).

A continuación, esta investigación hace un recorrido de la relación de la fotografía con el hecho de lo urbano y lo hace fundamentalmente a partir la publicación editada en 2016 a partir de la exposición: "Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860- 2004", comisariada y escrita por Jorge Ribalta (Barcelona, 1963). En 2016, la institución museográfica La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona programaba esta exposición[104], cuya propuesta expositiva revisaba, a través de la fotografía, la transformación metropolitana de la ciudad de Barcelona y los cambios sociales a lo largo de un siglo y medio de historia de la técnica fotográfica.

> De este modo, el recorrido diseñado por Ribalta[105], repasaba el vínculo de la transformación urbana marcada por la celebración de los grandes acontecimientos internacionales, desde la Exposición Universal de 1888 hasta el Fórum de las Culturas de 2004. Asimismo, la exposición repasaba el papel histórico de la fotografía en la configuración de la percepción y opinión pública de la ciudad, en un periodo comprendido entre el surgimiento de las tecnologías fotográficas múltiples, en la década de 1850, hasta la expansión masiva de las tecnologías digitales, internet, la telefonía móvil y las redes sociales en el paso del siglo XX al XXI. Es importante atender a la función y valor que se le ha ido otorgando a la fotografía: desde quién las producía, sus razones, a la forma de hacerlo y su finalidad. La posibilidad que introduce la fotografía con su reproductibilidad múltiple, indudablemente le otorgaba otras nuevas posibilidades como medio, y en opinión de Jose Luis Brea (Madrid, 1957) existe una transformación de la experiencia artística que la reproductibilidad técnica propicia, cuando esos medios de producción-reproducción técnica de la imagen, se constituyen en el más poderoso instrumento organizador de consenso, capaz de instrumentar y reducir cualquier presencia de la humanidad induciendo una generalizada estetización difusa del mundo desplazando el sentido de la experiencia artística (Brea, 1996).

2.6.1. DEL PLAN CERDÀ A LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL, 1860-1888

Los primeros daguerrotipos en Barcelona fueron realizados en 1839 en el entorno del Pla del Palau por Ramón Alabern (Madrid, 1988). Desafortunadamente, actualmente están perdidos y sólo se conocen aproximadamente por algunos grabados al acero realizados a partir de daguerrotipos publicados en el libro *España. Obra pintoresca* (1842), de Pi i Margall (Barcelona, 1824). El único daguerrotipo de vista urbana que se conserva de este periodo es el de la casa Vidal Quadras en el actual paseo Colón, realizado en 1848.

Los primeros repertorios de vistas fotográficas de Barcelona son de la década de 1850 y su producción estaba vinculada a encargos institucionales, como las campañas de los viajes de la reina

[104] Exposición "Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860- 2004" https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/exposiciones/barcelona-la-metropolis-en-la-era-de-la-fotografia-1860-2004/124 La exposición agendada para tres meses, fue prorrogada tres meses más, estuvo visitada por más de 43.000 personas y contó con casi mil obras. (Consultado el 22 de noviembre de 2022).
En el marco de la exposición y junto con el MUHBA se organiza el seminario "Las luchas por la imagen de la ciudad", al que tengo la posibilidad de asistir a las dos primeras sesiones: "Primeras iconografías fotográficas de Barcelona en el siglo XIX", a cargo de Jorge Ribalta (comisario de la exposición) y Joan Roca (director del MUHBA) el 7 de abril de 2016 y "En torno a 1909: la ciudad proletaria y el surgimiento del fotoperiodismo" a cargo de Andrés Antebi, Jordi Calafell e Iván Miró el 14 de abril de 2016.

[105] A la información obtenida gracias a la mencionada exposición, cabe señalar las aportaciones de la exposición "La ciudad frente a la cámara. Imaginarios urbanos en el siglo XIX" que, en 2022, comisarió Núria Fernández Rius (Barcelona, 1983) presentada por el Archivo fotográfico de Barcelona.
https://ajuntament.barcelona.cat/arxiumunicipal/arxiufotografic/sites/default/files/publicacion_digital_cast.pdf Consultado el 12 de julio de 2023

Isabel II, en las que intervinieron fotógrafos como Charles Clifford (Gales, Reino Unido, 1817), August Brauneck (Alemania) y Jean Laurent (Garchizy, Francia 1816). El hecho de que una parte significativa de la fotografía realizada en España en este periodo fuera hecha por extranjeros, sean viajeros o profesionales establecidos, era significativo de que se trataba de una actividad vinculada a un mercado internacional, con París y Londres como sus principales centros europeos. Un ejemplo es el caso del galés Robert Napper (Newport, Gales, 1819), que hizo su recorrido por España entre 1861 y 1864 para el gran fotógrafo y empresario británico Francis Frith (Chesterfield, Reino Unido, 1822).

Las imágenes fotográficas de la Barcelona de este espacio de tiempo, previo a la era de la fotomecánica de distribución masiva, se hacían públicas principalmente en forma de álbum con copias fotográficas a la albúmina, un procedimiento para la obtención de un positivo por contacto directo, a partir de un negativo. En la década de 1870, se empezaron a comercializar mediante fascículos, lo que indica el inicio de un público y un coleccionismo. Es el caso de los álbumes de F.J. Álvarez, que por primera vez documentaba la nueva arquitectura del Eixample, y sobre todo del de Joan Martí (l'Alcora, Valencia, 1832), "Bellezas de Barcelona", aparecido en 1874, el álbum más importante de este periodo temprano. Es alrededor de este intervalo de tiempo y sobre todo de la Exposición Universal de 1888 cuando se detecta una primera proliferación de álbumes, a cargo de fotógrafos locales. Las primeras publicaciones locales con uso de fotomecánica empezaron a aparecer en la década de 1880. La revista *La Ilustración*, editada por Luis Tasso (Mahón, Menorca, 1817), empezó a publicarse en 1881 y poco después apareció *La Ilustració Catalana*. Aunque se trataba de publicaciones de trayectoria irregular, en las que las imágenes tenían todavía entonces una presencia relativamente secundaria, en el origen de la industria de la fototipia[106] en Barcelona jugarían un papel importante algunos de los fundadores de la efímera Sociedad Heliográfica Española (1874-1879), como Heribert Mariezcurrena (Girona, 1846) y el editor Joseph Thomas (Barcelona, 1852).

La Exposición Universal de 1888 catalizó los procesos de modernización en Barcelona emprendidos a lo largo del siglo XIX y marcó el inicio de la segunda revolución industrial, basada en la electricidad. La Exposición se concentró en la zona del parque de la Ciutadella, diseñado por el arquitecto Josep Fontserè (Barcelona, 1829), previa la demolición de la fortaleza militar que ocupaba la zona y ampliaba la centralidad de la zona portuaria. La intervención comportó una gran renovación del entorno del parque, en los barrios cercanos al mar. Característica de aquella época, la idea de ciudad monumental se refleja en construcciones como el Arco de Triunfo, que marcaba la entrada al recinto de la Exposición desde el Eixample, o el monumento a Colón en el puerto, que señalaba la entrada a la ciudad desde el mar. En Barcelona ya existía una tradición de exposiciones industriales locales y la de 1888 suponía un salto de escala, aunque sin llegar a la envergadura de las exposiciones de Londres o París. Expresaba las aspiraciones por parte de la burguesía local de constituir una capitalidad económica en Barcelona y permitía abordar unos objetivos de modernización urbana más ambiciosos al contar con recursos del Estado. Así, el modelo de gestión política del crecimiento urbano sería el primer legado de la Exposición para el futuro de la ciudad, un modelo de gestión que iba a reaparecer sucesivamente en el siglo XX.

El segundo legado sería el urbanístico, que no se limitaba al parque de la Ciutadella y su entorno, sino que comportó la urbanización del frente portuario hasta Montjuïc, de la plaza de Catalunya y la Rambla de Catalunya, el inicio del Paralelo y la prolongación de la Gran Vía, mejoras en el alumbrado público y el mobiliario urbano, como la construcción de las aceras, así como el inicio de la electrificación.

Hay además un tercer legado, el propagandístico o mediático, que se deriva de los grandes espectáculos públicos multitudinarios que acompañaron al evento: las fiestas nocturnas con fuegos artificiales y efectos de luz, las fuentes mágicas y las atracciones. Las noches de verano

[106] Procedimiento de impresión fotomecánica que consiste en extender una gelatina bicromatada sensible a la luz sobre un vidrio, la cual se expone al calor con un negativo fotográfico y tinta para que finalmente este se imprima al contacto con una lámina de papel.

durante la Exposición y particularmente en la inauguración, la verbena de San Juan y la clausura, estuvieron amenizadas por espectáculos pirotécnicos y eléctricos, en el puerto y el entorno del parque, en la llamada Fuente Mágica situada en el hemiciclo del Palacio de la Industria, el edificio principal de la Exposición en el parque. Las luces y visiones nocturnas de la ciudad convertida en espectáculo de masas ofrecen la ilusión de una ciudad soñada que vendrá.

2.6.2. LA CIUDAD ENTRE DOS EXPOSICIONES UNIVERSALES, 1888-1929

Las primeras dos décadas del siglo XX constituyeron un periodo de grandes avances en la cultura visual moderna, en el que se produjo la gran revolución de la prensa ilustrada de masas. En la década de 1880 ya había terminado la era del colodión[107] y se implantó el gelatinobromuro[108], producido industrialmente como la tecnología fotográfica dominante. En 1888, Kodak empezó a producir cámaras y películas aptas para el uso no especializado, lo que abría la era del fotógrafo no profesional. La fototipia permitía la impresión masiva de imágenes y apareció la industria fotomecánica, la tarjeta postal fotográfica y las primeras revistas y libros con fotografías. Es entonces también cuando apareció el cine como espectáculo público. En 1903, la revista *La Ilustració Catalana* reapareció como la pionera local de las nuevas revistas ilustradas y el principal espacio de difusión del emergente fotoperiodismo de Adolf Solsona, (Lérida, 1860), Federico Ballell (Guayama, Puerto Rico, 1864) y toda una primera generación de fotoperiodistas que incluía también a Josep Brangulí (l'Hospitalet de Llobregat, 1879), Alejandro Merletti (Turín Italia, 1860), Carlos Pérez de Rozas (Madrid, 1883) y Josep Maria Sagarra (Sarrià, Barcelona, 1885). A *La Ilustració Catalana* seguirían otras revistas como *Cu-cut!*, *L'Esquella de la Torratxa* y *Mundo Gráfico*. A partir de 1910, el periódico *La Vanguardia* empezó a publicar fotografías en huecograbado[109] y pronto le seguirían *El Día Gráfico*, *El Noticiero Universal* y *El Correo Catalán*.

La nueva centralidad de la publicidad y la comunicación visual en la modernización y fomento económico de la ciudad se manifestó también en la creación de la Sociedad de Atracción de Forasteros y la promoción del turismo en 1908, que publicaría la revista mensual *Barcelona Atracción* a partir de 1912 y que sería la plataforma de las publicaciones oficiales de la posterior Exposición Internacional de 1929, con su propio semanario publicado a lo largo de todo el evento.

La Semana Trágica de 1909 constituye un momento fundacional del fotoperiodismo en Barcelona. Las barricadas, los edificios religiosos incendiados, las escenas macabras de las momias de los conventos expuestas en público fueron fotografiados por Mas, Ballell, Brangulí y Sagarra, entre otros. Las imágenes aparecieron en la prensa ilustrada de su época y los edificios quemados fueron objeto de una colección de cien postales del editor Àngel Toldrà (Barcelona, 1867) con el título "Sucesos de Barcelona". La amplia difusión de la iconografía del terror revolucionario de la Semana Trágica no es simplemente un caso precursor de sensacionalismo periodístico, sino que expresa los antagonismos políticos de principios de siglo y el miedo social al emergente movimiento obrero. En tanto que la prensa mayoritaria surgía de las iniciativas de las clases dominantes, la propagación de una imagen de las clases populares era, inevitablemente, o bien paternalista o bien criminalizante, lo cual visibilizaba tal ideología dominante y expresaba los conflictos de clase. La conquista de los medios de representación y comunicación por parte de las clases trabajadoras no se produciría hasta más tarde.

La "gran Barcelona" del primer tercio del siglo XX tuvo en la Exposición Internacional de 1929 un gran catalizador. La aspiración a homologar Barcelona con las grandes capitales europeas como París, Viena y Berlín era parte del discurso y proceso de

[107] El colodión (nitrato de celulosa disuelto en alcohol y éter) es una sustancia que se vierte en una superficie de vidrio pulimentado que se hace sensible a la luz en un baño de sales de plata. El proceso se conoce como colodión húmedo, por la necesidad de trabajar con la placa húmeda hasta su secado final.

[108] Solución de bromuro de cadmio, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata, que, a diferencia del colodión, ya no necesita mantener húmeda la placa en todo momento.

[109] El huecograbado es una técnica utilizada para la impresión directa que calca la tinta aplicada sobre un producto para que se plasme en otro. La tinta se aloja en los huecos y luego es transferida al material; de esta manera cuanto más profundos son los huecos, más oscuras serán las áreas impresas.

modernización iniciado por la Lliga Regionalista a partir de 1901, aspiración que Josep Puig i Cadafalch (Mataró, 1867) formuló con la identificación de Barcelona como un "nuevo París del sur".

La apertura de la Via Laietana fue la primera gran operación de renovación urbana en la Barcelona del siglo XX. Unía el Eixample con el puerto siguiendo un trazado concebido ya por Cerdà. La apertura fue simultánea al proceso de reinvención de la ciudad antigua, del Barri Gòtic y del conjunto de la catedral y su entorno, un proceso de reconstrucción historicista de la ciudad antigua y monumental basado en el reciclaje de elementos arquitectónicos medievales procedentes de los derribos. La mayor innovación arquitectónica y urbanística fue, por tanto, simultánea de la reinvención del pasado y de la remonumentalización de la propia historia local. La reforma de la Via Laietana, iniciada en 1908, dio lugar a una importante documentación fotográfica. El seguimiento fotográfico de las obras corrió a cargo principalmente de Josep Brangulí, aunque esta intervención cuenta con un fondo fotográfico surgido del concurso que se convocó al inicio de las obras para documentar las viejas calles destinadas a desaparecer. En el concurso participaron Narcís Cuyàs, Miquel Matarrodona, Josep Pons Escrigas, Carles Passos, Joan Fradera y Adolf Mas, y en su conjunto constituye uno de los testimonios fotográficos más interesantes de la ciudad histórica.

La otra gran operación del periodo fue la urbanización de la montaña de Montjuïc, que se inició a partir de 1915. Entre 1913 y 1930, y con motivo de la celebración de la gran Exposición Internacional de 1929, fotógrafos como Merletti, Roisin, Sagarra, Brangulí, A. Gil, Joan Artigas, Emili Godes o Pérez de Rozas retrataron de manera continua y sistemática el proceso de urbanización de la montaña. La reforma de Montjuïc fue objeto de un seguimiento fotográfico minucioso desde su inicio. El resultado de este innovador trabajo, encargado por la Junta de la Exposición Internacional de Barcelona, fue una extensa producción fotográfica: más de siete mil imágenes, entre negativos sobre cristal y positivos sobre papel, capturadas para dejar constancia del proceso de transformación de este lugar tan singular de la ciudad. Desde 1932, este conjunto fotográfico se conserva en el Archivo Fotográfico de Barcelona y forma parte del Fondo de la Exposición Internacional de Barcelona 1929. La exposición "Montjuïc 1915, primera mirada. Testimonios de una transformación"[110] se exhibió en el Castillo desde el 30 de mayo hasta el 21 de septiembre de 2014 y mostró una selección de fotografías de este fondo, correspondientes al primer periodo de remodelación urbanística, entre 1915 y 1923. El proyecto consistía en crear un gran parque urbano para acoger la Exposición Internacional de 1929, dedicada a las industrias eléctricas. De ahí que en la Exposición jugase un papel importante el uso espectacular de la iluminación nocturna, particularmente las fuentes mágicas y luminosas, con la fuente de Carles Buïgas sobre la plaza de España como elemento icónico principal.

Esta es la época de eclosión de los medios de masas y la publicidad modernos, y la Exposición expresaba la nueva cultura visual urbana a través de la celebración de las posibilidades nocturnas del agua y la electricidad. En los años veinte y en torno al periodo de la Exposición se produjo la primera gran proliferación y popularización de libros y guías fotográficos de Barcelona, sintomáticos de un nuevo mercado y un nuevo público internacionales. La revolución de los medios impresos de masas y el nacimiento de la prensa ilustrada y la publicidad modernas tienen lugar a mitad de la década, liderada en Europa por la poderosa industria editorial y mediática alemana. De este momento, según Jorge Ribalta, surge el que es posiblemente el mejor libro fotográfico de Barcelona en el siglo XX el de Wolfgang Weber (Leipzig, Alemania, 1902), publicado por una editorial berlinesa en 1928, en una colección de libros de ciudades para el mercado internacional bajo el título de "Barcelona, 1928".

[110] Exposición "Montjuïc 1915, primera mirada. Testimonios de una transformación" https://ajuntament.barcelona.cat/castelldemontjuic/es/activitats/exposicions/montjuic-1915-primera-mirada-testimonios-de-una-transformacion Consultado el 9 de julio de 2023

2.6.3. DE LA REPÚBLICA A LA GUERRA CIVIL, 1930-1939

El Plan Macià fue expuesto en 1934 en los sótanos de la plaza de Cataluña mediante una serie de grandes paneles que combinaban dibujos, fotografías, fotomontajes, gráficos y textos, método que utilizó habitualmente el Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC) para sus diversas exposiciones a mediados de la década.

El GATCPAC era parte de la organización de ámbito estatal Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), que editó una de las revistas de vanguardia españolas más importantes de la década, la revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*, que se publicó entre 1931 y 1937. En ella apareció un monográfico sobre el barrio que el periodista Francesc Madrid (Barcelona, 1900) asoció a la turbia mezcla del puerto, la prostitución, la marginalidad y el crimen. El distrito V, después conocido por Raval se conocería como el Barrio Chino. Aquel monográfico estaba realizado con fotografías de Margaret Michaelis (Czechowice-Dziedzice, Polonia, 1902), contratada para retratar las calles más degradadas y las viviendas más insalubres, con el objetivo de diagnosticar los males de la ciudad vieja, con el fin de sanearla. En 2021, organizada por el Arxiu Fotogràfic de Barcelona y comisariada por Dolors Rodríguez Roig, mostró la exposición “Margaret Michaelis. Cinco días por el barrio Chino”. Las fotografías del reportaje muestran el Barrio Chino desde puntos de vista que no se habían retratado nunca, ya que, como dice la comisaria, Michaelis, con su cámara Leica, supo “combinar el encargo desde la perspectiva higienista del GATCPAC con una mirada propia y respetuosa, grabando la vida y el carácter del barrio”. Esa mirada inquieta, próxima a la gente, respetuosa hacia el barrio y al margen de la que le pedía el GATCPAC, dio lugar a una serie de instantáneas que captaron el barrio más divertido y alegre: el barrio el de las tabernas. La información que la fotógrafa apuntó al dorso de las fotografías permitió reconstruir un mapa del itinerario que no era aleatorio.[111]

A finales de los años veinte, cuando la nueva arquitectura moderna de la Via Laietana empezaba a ser visible, esta avenida fue el centro de los debates sobre la ciudad moderna y sus efectos sicológicos, como se demuestra en algunos trabajos de Gabriel Casas (Barcelona, 1892) para la revista *Imatges*, sobre todo su fotomontaje de fragmentos de nuevos edificios de esta avenida bajo el lema: “Visiones de neurastenia”. Casas fue, junto con Català Pic (Valls, Tarragona, 1889), uno de los principales fotógrafos modernos que introdujeron en las revistas ilustradas las nuevas poéticas instantáneas, los picados y el grafismo de la imagen, el uso del fotomontaje y una nueva concepción de la página impresa como combinación dinámica de texto e imagen. La revista *Imatges*, aparecida en 1930 y con una vida efímera de apenas seis meses, fue una de las pioneras de la nueva prensa ilustrada de los treinta, seguida por otras como *D’Ací i d’Allà, Revista Ford* y *Mirador*.

Como apuntábamos anteriormente, en los años treinta se produjo la eclosión internacional de la fotografía documental social, surgida de la necesidad de representar el nuevo protagonismo político de la clase trabajadora en la era de la democracia de masas, a través de los medios de la nueva cultura visual moderna, basada en los espectáculos públicos del cine, la prensa ilustrada y las exposiciones propagandísticas. El reformismo y la emancipación de las clases populares constituían el impulso de las poéticas documentales. En Barcelona, Michaelis y Casas fotografiaron la pobreza y la vida nocturna de los bajos fondos en el Barrio Chino y otros fotógrafos como Bill Brandt (Hamburgo, Alemania, 1904) y

[111] Exposición “Margaret Michaelis. Cinco días por el barrio Chino” https://ajuntament.barcelona.cat/arxiufotografic/virtuals/margaret-michaelis-cinc-dies-pel-barri-xino/ambit/l/es Consultado el 10 de julio de 2023

Henri Cartier- Bresson (Chanteloup-en-Brie, Francia, 1908) viajaron a Barcelona a principios de la década y fotografiaron diversos aspectos de la vida popular de acuerdo con los códigos y la ética de la fotografía social, una poética de la desposesión característica del discurso documental.

El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 y los primeros momentos del conflicto dieron pie a una iconografía de la ciudadanía en armas contra el alzamiento, con amplia circulación en la prensa internacional. En el fotoperiodismo local, Agustí Centelles (Valencia, 1909) adquirió un nuevo protagonismo como el fotorreportero más moderno, pionero en el uso de la cámara de 35 mm y cuyas imágenes de los choques armados en el centro de la ciudad tuvieron mayor eco. La iconografía de los primeros momentos de la guerra, que se correspondía con el primer momento "revolucionario" de toma de la ciudad por la ciudadanía movilizada y auto-organizada, reactualizó la iconografía revolucionaria establecida con la Semana Trágica de 1909, incluyendo las imágenes de los ataques sacrílegos a propiedades religiosas, exposición pública de momias, etcétera. Las más de 5.000 fotografías de Antoni Campañà (Arbúcies, Girona, 1905) tomadas durante los años de la guerra recogen escenas de la vida diaria, entre lo cotidiano y la violencia de la guerra. Una de sus fotografías a una miliciana se convirtió en icono de la lucha anarquista. La imagen de Anita Garbín Alonso (Almería 1915) sería reproducida en carteles y libros traspasando fronteras y creando imaginarios.
La Guerra Civil dio lugar a una gran proliferación de prensa gráfica y cartelismo en España. Internacionalmente se representó como una guerra revolucionaria, particularmente en los medios de orientación comunista, como la revista francesa *Regards*. En este sentido, la guerra española constituye el último episodio en la producción de una iconografía proletaria en los años treinta.

A medida que se implantaron regímenes fascistas en Centroeuropa, parte de los fotógrafos politizados implicados en el movimiento documental proletario internacional de los treinta se vieron obligados a emigrar y confluyeron en París a mitad de la década. El gobierno del Frente Popular se había establecido en Francia en junio de 1936, y culminaba un ciclo de movilizaciones iniciado dos años antes. Este periodo constituyó un momento de eclosión del fotoperiodismo, una alianza entre fotógrafos y movimientos sociales. Pero la época de revolución alegre del Frente Popular parisino duró poco. El estallido de la Guerra Civil hizo que confluyeran en España buena parte de los participantes del experimento de la fotografía proletaria en Europa: Margaret Michaelis trabajó para el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya; Kati Horna (Budapest, Hungría, 1912) publicó fotografías en revistas anarquistas; Walter Reuter (Berlín, Alemania, 1906) se movilizó como fotógrafo al servicio de la República y para diversas publicaciones españolas e internacionales, como *Regards*; Hans Namuth (Essen, Alemania, 1915), Georg Reisner (Breslau, Polonia, 1911), Endre Ernő Friedmann, más conocido como Robert Capa (Budapest, Hungría, 1913), Gerda Taro (Stuttgart, Alemania, 1910), David Seymour, alias "Chim" (Varsovia, Polonia, 1911), Cartier Bresson y André Papillon (Serrigny, Francia, 1910) fotografiaron los frentes y la vida cotidiana española durante la guerra para la prensa internacional.

En ese contexto, las representaciones de Barcelona durante la Guerra Civil no fueron las que correspondía a la épica de los combates en el frente sino más bien a la vida cotidiana en la retaguardia: una imagen anti-heroica de la resistencia y el sufrimiento de la población civil, cuyos hitos fueron escenas como el multitudinario funeral de Buenaventura Durruti (León, 1896), líder de la revolución anarquista, la despedida de las Brigadas Internacionales, los servicios a los desplazados y los refugiados, los bombardeos y sus víctimas, etcétera. Esta representación anti-heroica de la guerra precisamente anuncia el final de la iconografía celebrativa del fotoperiodismo militante de los años treinta. En Barcelona, la iconografía épica del Frente Popular se transmuta en una imagen de derrota y muerte del proletariado revolucionario.

2.6.4. LA DICTADURA DE FRANCO, 1940-1970

Las políticas aperturistas de la dictadura de Franco en los cincuenta se formalizaron con los nuevos pactos con Estados Unidos y la Santa Sede en 1953. La celebración del XXXV Congreso Eucarístico en Barcelona, el año anterior, fue el primer evento internacional posterior a la Guerra Civil que preparó el terreno para el retorno de España a los organismos internacionales, refrendado por el ingreso en la ONU en 1955. El acuerdo con Estados Unidos permitió el establecimiento de bases militares en territorio español y favoreció la presencia de la Sexta Flota en el puerto de Barcelona, lo que supuso la recepción de la nueva cultura anglosajona de masas y un nuevo florecimiento de los bajos fondos.

Junto con el Congreso Eucarístico, el otro gran evento internacional de la década fueron los Juegos Mediterráneos de 1955. El Congreso Eucarístico impulsó la urbanización de la Diagonal y la nueva política cristiano-paternalista de vivienda social propia del Plan Comarcal de 1953, y los Juegos dieron un nuevo impulso a las instalaciones de Montjuïc de 1929 con la construcción del nuevo Palacio de Deportes. El Congreso Eucarístico era un acto propagandístico que buscaba difundir internacionalmente la imagen de un país y un régimen católico y anticomunista. También sirvió para borrar el efecto del episodio de huelgas de 1951, que habían constituido las primeras manifestaciones de resistencia y oposición a la dictadura y que marcaron el inicio de una nueva etapa en la conflictividad social en España. El Congreso Eucarístico buscaba borrar la imagen de Barcelona como “ciudad roja” y produjo una gran sucesión de actos masivos de fervor religioso en la Diagonal y en el estadio de Montjuïc, como la ordenación de 820 sacerdotes.

La trayectoria de la nueva vanguardia fotográfica que emerge en la Barcelona de los años cincuenta lo hace en sintonía con las poéticas humanistas europeas de posguerra. El crítico Josep Maria Casademont (Barcelona, 1928) ha situado la nueva vanguardia entre 1957 y 1964. Se trata de un periodo que se abre con la primera exposición de Ricardo Terré (Sant Boi de Llobregat, 1928), Xavier Miserachs, (Barcelona, 1937) y Ramón Masats (Caldas de Montbui, Barcelona, 1931) y la inauguración de la Sala Aixelà y se cierra con la publicación de los libros de Miserachs *Barcelona, blanco y negro* y de Joan Colom (Barcelona, 1921), Izas, *rabizas y colipoterras*. Esa periodización se puede matizar y, por ejemplo, se puede resituar el momento inaugural en 1954, con la publicación del libro *Barcelona* de Francesc Català-Roca (Valls, Tarragona, 1922). Esos libros, todos ellos de gran difusión popular, han producido posiblemente el mayor impacto sobre el imaginario moderno de esta ciudad y sus representaciones visuales, hasta el punto de haberse convertido en la imagen popular dominante de Barcelona hasta prácticamente el periodo olímpico de finales de los ochenta. El libro de Català-Roca supuso una ruptura con la anterior imagen de la ciudad idílica y monumental, propagada sobre todo a raíz de la *Guía de Barcelona* (1951) de Carles Soldevila (Barcelona, 1892). Mostraba por primera vez el cambio, la arquitectura moderna en la ciudad, las periferias, y marcó el inicio de la nueva centralidad de este fotógrafo en la escena fotográfica local, una centralidad que se prolongó hasta los setenta, sobre todo por su relación con los arquitectos más activos de la ciudad y su posición casi monopolística en la fotografía de la nueva arquitectura, incluida la de los polígonos.

En 1964 apareció una segunda edición de la *Guía de Barcelona* de Carles Soldevila, completamente renovada con las fotografías de Eugeni Forcano (Canet de Mar, 1926). Forcano se había convertido en uno de los fotógrafos más célebres de Barcelona desde 1960, cuando empezó a realizar las portadas del semanario *Destino*. Esta revista sería la revista barcelonesa más popular durante la dictadura, junto con *Gaceta Ilustrada*. Estos dos semanarios, junto con las páginas ilustradas en huecograbado del periódico *La Vanguardia*, serían en los años sesenta los principales espacios en la proliferación de una iconografía emblemática y popular de la ciudad, y los respectivos fotógrafos sus principales autores: el mencionado Forcano, Oriol Maspons (Barcelona, 1928) y Julio Ubiña (Santander, 1921) en *Gaceta Ilustrada* y la saga Pérez de Rozas para *La Vanguardia*.

La historia urbana de Barcelona bajo la dictadura tiende a identificarse con el largo mandato de José María Porcioles (Amer, Girona, 1904) en la alcaldía, de 1957 a 1973. No es hasta la década de los cincuenta cuando ocurren los principales acontecimientos relevantes para las grandes transformaciones futuras de la ciudad bajo la dictadura, una etapa de fuerte desarrollo económico, modernización social y crecimiento caótico de Barcelona. Ese crecimiento estaba basado en mano de obra procedente de una masiva inmigración de población rural de clase trabajadora del sur de España a Barcelona a lo largo de los años cincuenta y sesenta. A partir del Plan Comarcal de 1953, el Primer Plan Nacional de la Vivienda de 1954, y las leyes sobre la vivienda protegida de 1957 con el recién creado ese mismo año Ministerio de Vivienda, que dieron las condiciones para la proliferación de polígonos, ciudades dormitorio y barrios de bloques de viviendas para acoger a esa clase trabajadora migrante en la periferia de la ciudad, que sería uno de los fenómenos más característicos de la dictadura. El Ministerio de la Vivienda convierte la cuestión de la casa en un proyecto doctrinal. No se trata sólo de construir viviendas, sino de construir, un modelo nuevo de vivir. Las políticas de préstamos hipotecarios a largo plazo del Estado, convierten la compra de vivienda, para la nueva mano de obra de la industria floreciente, en una oportunidad y también en un modo de arraigo.

"El hogar crea en el hombre una responsabilidad y le impone una norma de vida, la familia adquiere un considerable valor como refugio contra los peligros que acechan al individuo aislado. Liga al hombre a un espacio geográfico y lo sedentariza, es el germen del sentimiento nacional. No queremos una España de proletarios, sino una España de propietarios." José Luis de Arrese (Bilbao, 1905), Primer Ministro de Vivienda de España[112].

La proliferación de los barrios se producía con gravísimos déficits: al margen de la poca calidad y dimensiones de las viviendas, las construcciones se levantaban en muchos casos en medio de terrenos sin urbanizar, sin asfaltar, sin infraestructuras, transportes, ni servicios públicos. Estas condiciones harían que los barrios tardasen años en integrarse en la ciudad. La proliferación de los barrios fue paralela al proceso de expansión industrial, que también tuvo en las periferias urbanas de Barcelona y las ciudades del entorno metropolitano su zona de implantación. Los polígonos de vivienda y los polígonos industriales experimentaron un crecimiento exponencial.

2.6.5. RECONSTRUCCIÓN DE BARCELONA, 1970-1992

La base para la reconstrucción democrática de Barcelona, que formalmente se inició con las elecciones municipales de 1979, tuvo un fundamento esencial en los movimientos vecinales. El marco intelectual para pensar la ciudad en los setenta venía dado por la publicación de *Le Droit à la ville* en 1968, y *La Révolution urbaine en 1970*, de Henri Lefebvre (Hagetmau, Francia, 1901), en el eco del mayo del 68 francés. Con Lefebvre se sentaban las bases de las formas contemporáneas de entender la ciudad como fenómeno histórico específico dentro de la historia del capitalismo y del nuevo papel de los movimientos sociales urbanos como vanguardia política al inicio de la era posindustrial. En la Barcelona de los principios de los setenta, la nueva teoría urbana encontró en Manuel Castells (Hellín, Albacete, 1942) y Jordi Borja (Barcelona, 1941), que habían vivido de primera mano el revolucionario 1968 francés, sus mejores intelectuales, en un contexto caracterizado por el nuevo protagonismo del movimiento de los barrios.

En los años setenta, el movimiento vecinal se había convertido en uno de los principales foros oficiosos del debate político a escala local, precisamente a través de las luchas por los equipamientos,

[112] Extracto del discurso de José Luis Arrese, *ABC*, sábado 2 de mayo de 1959. https://cdndigital.march.es/fedora/objects/linz:R-73814/datastreams/OBJ/content Consultado el 5 de enero de 2024

los servicios públicos y la integración social. Los movimientos vecinales del área metropolitana fueron, de hecho, de las pocas organizaciones ciudadanas que podían operar políticamente en el contexto de la dictadura, en ausencia de los partidos políticos. Las luchas vecinales encontraron un importante espacio discursivo en las revistas de los barrios, la "prensa pobre" según una célebre denominación de Maria Favà (Barcelona, 1949). Algunas de ellas alcanzaron una gran calidad y difusión: a mitad de la década se publicaban casi una cincuentena de revistas de barrios; algunas de las más importantes fueron *4 Cantons*, del barrio del Poblenou, y sobre todo *Grama*, de Santa Coloma de Gramanet, la más sofisticada visualmente, en la que colaboraron periodistas y fotógrafos que tendrían importantes trayectorias en la prensa profesional posterior.

En la cultura fotográfica, los setenta fueron igualmente años de recomposición donde proliferaron nuevas galerías, revistas, políticas culturales, instituciones para la educación y publicaciones. Una de las experiencias más singulares de ese contexto en rápida transformación fue el Centre Internacional de Fotografía de Barcelona (CIFB), instalado en un edificio del Barrio Chino. Este fue un foco de fotografía documental social y urbana durante su breve trayectoria, de 1978 a 1983. Su programa educativo contemplaba proyectos de documentación del paisaje urbano, con especial atención a las formas de vida popular en los barrios de la ciudad, que se traducía ocasionalmente en exposiciones. En el cambio de década, el nuevo documentalismo urbano fue una tendencia dominante. De los fotógrafos locales destacaba el trabajo de Manolo Laguillo (Madrid, 1953), pionero desde finales de los setenta de un estilo fiel a las convenciones descriptivas de la fotografía de arquitectura. Su trabajo sobre las zonas vacías, obsoletas, improductivas o en transición apuntaba una intuición prematura de la gran transformación urbana que experimentaría la ciudad en los ochenta.

A partir de la restauración del ayuntamiento democrático en 1979, Barcelona entró en una fase urbanísticamente muy dinámica. Su catalizador fue la designación, en 1986, de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. El ideario de esta renovación urbana se expresó como la recuperación del centro y la valorización de la periferia, o como "reconstrucción", según Oriol Bohigas (Barcelona, 1925), uno de los protagonistas del proceso.

En los ochenta se produjo un gran cambio en los códigos institucionales de representación de la ciudad. En 1984, el Ayuntamiento estableció una nueva política de comunicación con la creación de la Dirección de Comunicación Corporativa y el lanzamiento de amplias campañas propagandísticas de mejora de la imagen pública de la ciudad. La nombrada designación de Barcelona para los Juegos Olímpicos de 1992 fue también el desencadenante de una nueva propaganda institucional destinada a generar un amplio consenso social sobre las grandes operaciones urbanísticas. Uno de los fotógrafos más emblemáticos de la nueva imagen de la ciudad en este periodo de aparente consenso social a favor de las políticas urbanísticas fue Manel Esclusa (Vic, Barcelona, 1952). Especialista en fotografía nocturna y el uso de largas exposiciones, Esclusa inició en 1987 una serie sobre Barcelona titulada "Barcelona ciutat imaginada". Se trataba de una serie de recorridos nocturnos por algunos de los lugares emblemáticos de la nueva arquitectura barcelonesa, en los varios distritos de la ciudad, y que ya en la segunda mitad de los ochenta empezaban a ser visibles como parte de las grandes transformaciones olímpicas y como la nueva imagen de la ciudad. Las imágenes nocturnas de Esclusa presentaban una ciudad vista a la luz de fuegos artificiales, retomaban la memoria de la iconografía de los espectáculos nocturnos. A través de estas fotografías, el espectáculo urbano de 1992 rememoraba los eventos y la lógica de las exposiciones de 1929 y 1888. También significativas fueron las imágenes de Jordi Bernadó (Lleida, 1966) sobre los descampados del Poblenou, en torno a 1990, que planteaban derivas a través de lugares genéricos, carentes de especificidad alguna.

Por último, conviene resaltar "Poblenou" (1987-1989), de Martí Llorens (Barcelona, 1962), una serie de fotografías tomadas con cámara estenopeica de gran formato con la que se documentaron los múltiples derribos de edificios antiguos, así como el origen fabril de este barrio.

El intento más articulado y consciente de documentar la transformación de Barcelona en la fase preolímpica fue el emprendido en 1990 por la revista *Quaderns*, del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Concebido y coordinado por Josep Lluís Mateo (Barcelona, 1949), Manel Gausa (Barcelona, 1959) y Jordi Bernadó, este diagnóstico sobre el urbanismo preolímpico se organizaba según una división tipológico-geográfica del territorio que anticipaba el futuro desbordamiento de los límites de la ciudad y el salto de escala de Barcelona que se produciría después de 1992. Participaba de una nueva comprensión de la fotografía como medio para representar de manera analítica y compleja la ciudad, en un marco de interpretación interdisciplinar que anticipaba nuevos enfoques en la observación fotográfica de la ciudad que emergerían en la década siguiente. Además, en la Barcelona de finales de los ochenta ofrecía una singular respuesta a la creciente masificación de representaciones idealizadas y propagandísticas de la ciudad, en un contexto en que los usos de la imagen se consolidaban como una nueva tecnología de gobernanza. Es en este momento donde la mirada fotográfica enfoca a los espacios periféricos con la carga de sentido capaz de generar debate sobre la configuración de lo urbano.

2.6.6. *URBANALIZACIÓN*, 1992-2004

Anteriormente se introducía -epígrafe 2.3- el término *Urbanalización* acuñado por Francesc Muñoz que define de esta manera los espacios que han sido creados para ser consumidos, con unos servicios estandarizados y que parecen haber sido clonados de otros (Muñoz, 2008). Adjetiva una urbanización *banal* aquella que se puede repetir y replicar con absoluta ubicuidad y con independencia del lugar.

> El reconocimiento internacional al modelo urbanístico barcelonés se consolidó en los noventa, cuando se diseminó el término "modelo Barcelona", modelo que como hemos visto, en realidad, designaría una marca. Se trata de una lógica de gestión urbana en que los principios y valores de ciudadanía, servicio público y justicia social son gestionados según los métodos del marketing, la publicidad y el consumo. El foco de las campañas publicitarias municipales en la segunda mitad de los noventa se centró en la promoción del Fórum Universal de las Culturas de 2004, ubicado en la zona del frente litoral del río Besòs, un evento que buscaba innovar en el modelo tradicional de las exposiciones universales y obtener sus mismos efectos, aglutinar recursos públicos y privados de cara a una gran operación urbanística, con el fin de completar el proceso de reforma del frente marítimo iniciado con los Juegos Olímpicos de 1992.

El Fórum comportó un nuevo y masivo despliegue de propaganda institucional. La nueva imagen de la ciudad se caracterizaba por la promoción de un entorno urbano de aire futurista de ciudad difusa, sin centro ni periferia, habitado por una clase media ideal que no reflejaba la creciente diversidad social y cultural de la ciudad. Se trataba de una ciudad sin identidad local ni memoria histórica, convertida en un logotipo, siendo una ciudad genérica que, como consecuencia de la explosión demográfica y su homogeneización, convertía la identidad en asunto de lucha para sus habitantes que buscan la evasión en el terreno desierto de la periferia (Koolhaas, 2006). El término de *urbanalización* también nombra diversos aspectos de este mismo proceso, especialmente la pérdida de densidad demográfica. Este modelo urbano se imponía, no sin una creciente oposición por parte de los movimientos sociales.

> Algunos trabajos fotográficos registraron críticamente ese proceso en los noventa. El proyecto colaborativo de Craigie Horsfield (Cambridge, Reino Unido, 1949), "La ciutat de la gent", fue el pionero, y consistía en una observación de la situación de algunas zonas periféricas, en particular Nou Barris, intentando ofrecer un testimonio histórico de la vitalidad de las clases subalternas en la Barcelona postolímpica. Horsfield fue uno de los impulsores de la nueva objetividad fotográfica. Realizó un proyecto en Barcelona en el que presentó una cincuentena de retratos realizados a personas en los barrios de Ciutat Meridiana, Vallbona y Torre Barró. El fotógrafo trabajó con un equipo formado

por antropólogos, economistas y arquitectos, que compartieron así su visión de los grupos sociales de la ciudad. Por su parte, Xavier Ribas (Barcelona, 1960), documentó los usos privados informales de zonas residuales o periféricas en momentos de ocio y Jean-Louis Schoellkopf (Colmar, Francia, 1946) fotografió la nueva arquitectura de los barrios olímpicos. El último y más extenso de estos proyectos fue "Barcelona vista del Besòs", realizado por Patrick Faigenbaum (París, 1954) en colaboración con el geógrafo e historiador Joan Roca, entre 1999 y 2005 (Faigenbaum y Roca 2018). Se trata de un testimonio urbano del paso de una de las periferias históricas emblemáticas de la ciudad a un área de nueva centralidad. Los territorios del Forum en el frente litoral norte, entre los municipios de Barcelona y Sant Adrià, surgieron de la gran expansión de los barrios obreros de los sesenta y setenta. La Mina, construida para acoger la población de los últimos núcleos de infravivienda, fue el último de los grandes polígonos aparecidos en zonas desoladas carentes de infraestructuras y servicios públicos. El movimiento vecinal de los setenta surgió en ese contexto para proporcionar acceso a una vida digna a los habitantes de los barrios. "Barcelona vista del Besòs" se inserta en esa historia y busca producir una representación del cambio urbano desde un punto de vista periférico, planteando el interrogante sobre la capacidad de la fotografía para visibilizar la vida popular en las inflexiones históricas de este cambio de siglo.

En el contexto del Fórum de Barcelona de 2004, el debate sobre el patrimonio industrial en Poblenou centralizó la discusión y crítica ciudadana al modelo urbano-económico neoliberal. En este sentido, fue premonitorio el trabajo de documentación del patrimonio arquitectónico industrial realizado a finales de los noventa *Barcelona, ciutat de fàbriques*, libro fotográfico autoeditado en 2000 por Xavier Basiana (Manresa, 1955) y Jaume Orpinell (Barcelona, 1954). Es sintomático que esta posibilidad de leer el patrimonio industrial de manera compleja y positiva no se haya dado hasta que la "centralización" de la periferia ha tenido lugar, es decir, hasta el surgimiento de una ciudad policéntrica que ha desbordado los límites administrativos, fenómeno característico del periodo 1992-2004. Este proyecto fue también precursor del surgimiento de una movilización social amplia a favor del patrimonio industrial en Poblenou, que se convirtió en un movimiento social de gran impacto a lo largo de 2004, cuando los efectos de la transformación de la zona empezaban a traducirse en derribos de edificios industriales emblemáticos y en destrucción incontrolada del legado histórico.

La revista del Colegio de Arquitectos *Arquitectura,* dedicó en 2004 un número monográfico al Fórum y a la transformación de la ciudad en la prolongación de la Diagonal desde la plaza de las Glòries hasta el mar. Desde la sintonía con los movimientos sociales, el número incorporaba trabajos diversos, entre ellos el seguimiento de Jordi Secall (Tarragona, 1933) a la transformación de las zonas industriales y de clase trabajadora de Poblenou. Secall fotografió también una acción de protesta de los movimientos contra el Fórum, un desembarco en balsa de un grupo de activistas que culminó con una "okupación" por mar y una bandera pirata plantada en uno de los espigones frente a la zona de baños, dentro del recinto del Fórum.

En el centro histórico de la ciudad, la operación urbanística más importante del periodo del Fórum fue el plan de reforma interior del Raval de cara a la apertura de la Rambla del Raval, iniciada en los noventa y que quedó abierta en el año 2000. La Rambla del Raval era una nueva avenida que conectaba la Universidad con el puerto y ya estaba contemplada en el Pla Cerdà. La operación culminaba el proyecto "Del Liceu al Seminari"[113] de 1981, que fue decisivo en el proceso de reforma y evolución urbana de la zona, en aras de devolverle una nueva centralidad a través de una gran densidad de instituciones culturales. La operación de la Rambla del Raval se prolongó pasado el Fórum y comportó una operación de ingeniería del consenso específica.

[113] El nombre completo era: "Del Liceu al Seminari: ordenació volumètrica d'espais lliures, equipaments, residència i edificis històrics d'un sector de Raval" dirigido por Lluis Clotet (Barcelona, 1941).

El Raval, antiguo Barrio Chino, era el núcleo histórico y mítico de los bajos fondos de Barcelona. A finales del siglo XX, el barrio se encontraba al filo de una tendencia aún no decantada. La Rambla del Raval fue la última y más decisiva intervención a favor de la transformación social de la zona, y su instrumento fue la campaña del civismo que había iniciado la municipalidad hacia 2000, con la campaña "Fem-ho bé" y que culminó con la promulgación de una nueva ordenanza del civismo en 2005, de cara principalmente a erradicar la presencia de prostitución en el espacio público. La restricción en las formas de comportamiento y uso del espacio público comportaba un giro regresivo en la concepción del uso democrático de la calle y de las conquistas ciudadanas iniciadas en los setenta. La representación crítica de tal proceso de transformación urbana en pleno centro histórico fue el eje de dos filmes emblemáticos: los documentales "En construcción" (2001), de José Luis Guerin (Barcelona, 1960), y "De nens" (2003), de Joaquim Jordà (Santa Coloma de Farners, Girona, 1935). Ambos filmes constituyen testimonios fundamentales de los conflictos y contradicciones que persisten en la conquista del derecho a la ciudad en el inicio del siglo XXI.

2.6.7. PLANTEANDO LA CIUDAD DEL SIGLO XXI, 2006-2024

A partir de 2006 tiene lugar una paulatina desarticulación del proyecto socialista que había sido hegemónico en Barcelona desde la restitución democrática de 1979. El activismo barcelonés vivió un período de repliegue que se reactivó, esta vez de forma global, con el movimiento del 15M en 2011, aunque antes, entre 2003 y 2006, aparecieron la Plataforma por una Vivienda Digna, la Asamblea por la Vivienda y V de Vivienda, así como, en 2011, la Plataforma de Afectados por la Hipoteca.

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), bajo la dirección de Manuel J. Borja-Villel (Burriana, Valencia, 1957), había arrancado una vía de reinvención institucional y de cuestionamiento de los relatos dominantes, donde destacó "Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español" (2003-2005), un proyecto colectivo de investigación con exposiciones, actividades, debates, programas públicos, una página web como repositorio y una colección de publicaciones[114]. En ese período Jorge Ribalta realizó cuatro series fotográficas: "Trabajo anónimo" (2005), "Sur l'herbe" (2005-2008), "Futurismo" (2005, aún en curso) y "Ángeles nuevos. Escenas de la reforma de la plaza de la Garduña, Barcelona" (2005-2018). Estas series, vistas en conjunto, son un prolongado análisis de la Barcelona posterior al Fórum Universal de las Culturas de 2004, cuyo fracaso es identificado por el autor como el fin de un crecimiento urbano del Plan Cerdà al "modelo Barcelona" que tras 2004 dejó de ser útil para la evolución de la ciudad.

Tal vez, el proyecto de mayor profundidad durante esta última etapa enmarcada entre la crisis de 2008 y el 15M de 2011 fue la investigación fotográfica "Imágenes metropolitanas de la nueva Barcelona (2007-2008)" que se presentó en la muestra "Archivo Universal", con el comisariado de Ribalta. La propuesta se ordenó a partir de cuatro ejes que sorteaban los planteamientos topográficos, detectando fenómenos con alguna relevancia en la mutación histórica de Barcelona. Participaron tres generaciones de autores, cada una de las cuales encarnaba los debates de la fotografía a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, es decir, desde diversos protagonistas del neorrealismo de los cincuenta y sesenta hasta quienes habían experimentado con las nuevas formas documentales en la transición al siguiente milenio, sin olvidar a los que procedían del conceptual crítico.

[114] El proyecto fue realizado en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el MACBA, la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA Arte y Pensamiento y el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

A modo del *survey* propuesto en el pasado para mapear lo urbano[115], el "Survey Barcelona 2015-2023" (libro publicado en 2023) es un proyecto actual a través de la mirada fotográfica sobre las transformaciones de la ciudad durante este periodo que aborda la ciudad desde estas perspectivas: los parques, las superficie, el aire, la arquitectura, los interiores, los usos, la noche, la vida, las viviendas y la vegetación.

Las miradas corren a cargo de Milena Villalba (Valencia, 1984), Andrés Flajszer (Buenos Aires, 1975), Pedro Pegenaute (Pamplona, 1977), Aitor Estévez (Irún, 1977), Jon Tugores (Inglaterra, 1968), Xavi Bou (Barcelona, 1979), Joan Diví (Girona, 1986), Adrià Goula (Barcelona, 1973), Maite Caramés (Barcelona, 1972), Pol Viladoms (Barcelona, 1981) y Simona Rota (Rumanía, 1979). Se trata de un proyecto coral sobre Barcelona y las diferentes intervenciones que se han realizado en la ciudad durante los últimos años[116]. El objetivo ha sido generar una imagen del conjunto del trabajo realizado repartido en numerosos proyectos de diferentes escalas y tipos: desde grandes intervenciones en el espacio público, nuevos equipamientos o vivienda social, hasta pequeñas intervenciones en reurbanizaciones de calles o plazas. Cada participante en el proyecto ha realizado unas sesenta fotografías finales, de modo que se ha obtenido un cuerpo fotográfico de unas seiscientas fotografías sobre la ciudad.

2.7 IMAGINARIOS Y REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA PERIFERIA CONTEMPORÁNEA

Cómo hemos visto, en el caso de Barcelona y su relación con el medio fotográfico, la construcción de la imagen junto con su uso y el concepto de lo urbano, de la mano con su representación, genera una iconografía muy concreta que, atendiendo a contextos y a un determinado marco, puede convertirse en imaginario. La fotografía, ya no sólo como medio, también con su autonomía de lenguaje de representación, posibilita dicha creación de imaginarios. Hemos revisado las transformaciones severas en la ciudad y la consecuente generación de la periferia que acoge lo que en la ciudad no cabe. Estos nuevos espacios al margen, tanto lo industrial, cómo el de una clase social subalterna que será ciudad a pesar de todo, descentralizarán la ciudad.

Las miradas de la fotografía se focalizan en contar desde lo social, desde el ejercicio de documentar. La fotografía de documentalismo social denuncia y busca un despertar de la consciencia e incluso procura la acción reformadora. Cabe señalar que desde los inicios de la fotografía los fotógrafos (generalmente varones) comenzaron a prestar atención a las personas y su forma de vivir, es decir, a brindar una perspectiva antropológica y sociológica de lo que les rodeaba. Apenas un año después de los primeros procesos fotográficos creados por

[115] Las primeras expediciones fotográficas de los europeos a colonias y americanos hacia el interior desconocido de su continente fueron justificadas en términos de conocimiento visual topográfico, como estudio de la tierra. Los *surveys* no eran expediciones estéticas. Este tipo de fotografía nada tenía que ver con el placer estético o la belleza, era un arte de descripción pura, el registro de un espacio, un documento que proveía una descripción topográfica. Con la invención de la fotografía, la tierra y otras cosas, podían ser estudiadas fotográficamente. Este tipo de visión era diferente a la visión estética del "paisaje" en el discurso de la pintura, donde la belleza pintoresca y sublime eran el criterio dominante. En esa visión fotográfica, la idea de la "pura realidad" la dominaba, la idea de la descripción visual desprovista de alma humana (Bate, 2009).

[116] Los proyectos se pueden ver en Survey Barcelona 2015-2023 https://www.barcelona.cat/surveyfotografic/es/proyectos.html Consultao el 15 de julio de 2023

Louis Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, Francia, 1787) y William Fox Talbot (Lacock, Reino Unido, 1800) los fotógrafos escoces David Octavius Hill (Edimburgo, Reino Unido, 1870) y Robert Adamson (Saint Andrews, Reino Unido, 1821) documentaron mediante calotipos[117] la forma de vida de los pescadores en Newhaven, villa cercana a Edimburgo. Esta fue una de las primeras muestras de la aplicación antropológica y sociológica de la fotografía, aunque sus autores no tenían mayores pretensiones activistas. Hasta llegar, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, a dos figuras claves en el reformismo y la fotografía de documento social: Jacob A. Riis (Ribe, Dinamarca, 1849) y Lewis Hine (Oshkosh, Wisconsin, Estados Unidos, 1847). Sin lugar a dudas, desde la segunda mitad del siglo XX, el paisaje clásico natural pierde terreno ante el *landscape* urbano e industrial. Estas miradas también buscan la belleza de esos nuevos espacios e intervienen en la creación de imaginarios de representación fotográfica. Algunas de las exploraciones fotográficas clásicas del siglo XIX, fueron las de Timothy H. O'Sullivan (Irlanda, 1840) y la expedición al paralelo 40 en el Oeste americano, los viajes a Oriente Medio de Francis Frith (Chesterfield, Inglaterra, 1822), Maxime du Camp (París, 1822) o Auguste Salzmann ((Ribeauvillé, Alsacia, 1824); trabajos sobre París de Charles Marville (París, 1813) y Eugène Atget (Libourne, Francia, 1857); el proyecto "Hombres del siglo XX" de August Sander (Herdorf, Alemania, 1876); pasando por el trabajo de Bern Becher (Siegen, Alemania, 1931) y Hilla Wobeser (Postdam, Alemania, 1934), los *New Topographics* americanos[118] y todos los herederos de la *Escuela de Düsseldorf*.[119] Desde entonces, sus imágenes han permanecido vinculadas a un cambio trascendental en el modo de percibir el paisaje como tema fotográfico, pero también como cuestión social y cultural. La topofotografía más importante en Barcelona se inicia con la transformación de los juegos olímpicos. En el año 1989 la revista *Quaderns d'arquitectura* hace un encargo para documentar la transformación de Barcelona y su fase preolímpica a un grupo de fotógrafos. Comienza con un análisis de las condiciones geográficas del territorio metropolitano, estableciendo una estrategia metodológica de distribución de los encargos en los fotógrafos según esta división: Zona del Llobregat: John Davies, Litoral: Gabrielle Basilico, Ciudat Vella: Joan Fontcuberta, Eixample: Ferran Freixa, estribaciones: Ana Muller, montaña: Manolo Laguillo y Besòs: Gilbert Fastenaekens.

La fotografía como documento topográfico incorpora el término paisaje, la idea de sublime y pintoresco y la evolución de estos conceptos en la fotografía. También hace referencia a cuestiones generales sobre el documento fotográfico y lo que ha sido la fotografía de paisaje a partir de los años 70, introduciendo los *surveys* y las misiones fotográficas. Recoge un compendio de formas de hacer en el territorio asociadas al ser humano; actividades relacionadas con el progreso, el ocio, el consumo, la especulación, la política, etcétera., y necesariamente incluyendo, desde la práctica artística, perspectivas dispares. Puede intentarse una separación según los usos y actividades que se realizan en diferentes espacios, aunque, a menudo en el paisaje social contemporáneo, estos usos se presentan entrelazados. La realidad es líquida y cambiante y los espacios cambian de uso, produciéndose una consecución de actividades de uso dentro del mismo territorio. En esta división se encontrarían los espacios periféricos y, por tanto, en la representación

[117] El calotipo es el primer procedimiento fotográfico capaz de generar una imagen en negativo que posteriormente podía ser positivada las veces deseadas.

[118] La exposición "New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape" (Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre) la comisarió William Jenkins (Shelbyville, Tennessee, Estados Unidos, 1877) en Nueva York en 1975. Presentó 168 obras de diez artistas: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher (Wobeser), Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel Jr.

[119] *Escuela de Fotografía de Düsseldorf* es un término que describe a un grupo de fotógrafos que se formaron en la *Kunstakademie Düsseldorf* a mediados de la década de 1970, fijó nuevas normas de perfección objetiva para la fotografía artística y sirvió de base para algunas de las figuras más destacadas de la fotografía moderna.

contemporánea desde la fotografía.
A continuación, la manera de abordarlo será a través de trabajos que tratan el tema, entendiendo que las perspectivas conceptuales de los artistas toman las fotografía como herramienta expresiva con más o menos posición crítica ante asuntos dispares: sociales, medioambientales, éticos, etcétera. La selección que se hace responde a una cronología ascendente, aunque bien pudiera haber hecho atendiendo a subtemas como: lugar y memoria, tercer paisaje, espacios en tránsito o periferias urbanas.

2.7.1. HANS AARSMAN. PROYECTO: "HOLLANDSE TAFERELEN" (1989)

Hans Aarsman (Ámsterdam, Países Bajos, 1951) ha expresado varias veces su rechazo a fotografías que llama de manera irónica *arty*, sabiendo muy bien que la cámara tiende a hacer bonita cualquier escena mundana u objeto. No teme a un empobrecimiento estético con cuestiones técnicas como la iluminación y el encuadre, que apenas le importan. Para él no tiene sentido la estetización de la imagen que busca el carácter dramático para resignificar una fotografía profesional y propone una fotografía diferente, más lúdica, menos pretenciosa.

> La fotografía, cuanto más se parece a la vida, más fuerte se vuelve. Y cuanto más se aleja de la vida, más débil se vuelve. Se necesita cierta sensibilidad para poder hacer una buena serie de fotos. Se debe saber cuándo vale la pena fotografiar un sujeto. La belleza nunca es espectacular para mí. La belleza es la capacidad de mostrar algo complejo de forma sencilla.[120] (Hans Aarsman, 2009)

En este proyecto, su libro muestra las áreas más llanas y aburridas del paisaje rural holandés con amplias vistas. Toma las fotografías desde el techo la furgoneta, en la que viajó durante un año para realizar el proyecto. El también fotógrafo Gary Sauer-Thompson (Christchurch, Nueva Zelanda, 1963), comenta sobre el proyecto:

> Lo que me intriga de los primeros trabajos sobre el paisaje urbano es el espíritu inherente de los New Topographics. Ésta es una imagen moderna del paisaje holandés que contrasta con el viejo y familiar paisaje característico de la pintura del siglo XVII. Hoy Países Bajos es conocido por su paisaje planificado y manipulado, dado que su función agraria se ha visto reemplazada por la urbanización, el ocio, los parques industriales y de negocios y las infraestructuras de transporte. (Bauer-Thompson, 2009).

"Hollandse Taferelen" desvela las fuerzas que configuran el entorno holandés: la progresiva industrialización del campo y la proliferación de vehículos. También es un homenaje a los pintores holandeses de paisaje del siglo XVII, inventores del género de la pintura moderna de paisaje. Releva el optimismo bucólico de las pinturas por un cierto pesimismo, manteniendo un elevado grado de ironía y minimizando la propia expresión del fotógrafo. En la imagen de la portada del libro, cuatro remolques de carga se presentan juntos bien cobijados bajo un puente. En otra imagen, un fotógrafo en un paisaje inundado toma una fotografía de un camión grúa y se ve un choque de coches junto a un parque infantil.

> La figura humana aparece de manera sutil, por casualidad, porque las personas estaban allí en el momento de hacer la fotografía, pero sin llegar a adquirir demasiado protagonismo. A veces, a pesar de lo que él desearía, se rinde a la belleza de la luz. Una luz a menudo suave, sin estridencias, con la neblina característica de la luz del norte.

Desde hace años, Arsman, publica su columna fotográfica semanal en el suplemento de arte del diario *Volkskrant*, bajo el título "Arsman Collection". Son análisis mordaces, agudos, a veces secamente divertidos y a veces emotivos. Aarsmans tiene un talento innato para notar detalles aparentemente insignificantes, que al examinarlos más de cerca anulan el significado de la fotografía. Aarsman ve todo, maduro y verde, incluidas las imágenes que son demasiado

[120] https://www.groene.nl/artikel/ik-wil-de-fotografie-opengooien Consultado el 2 de mayo de 2022.

sucias o violentas para llegar a la prensa. La combinación periodística de imagen y texto es el medio perfecto para esto porque las imágenes se pueden deconstruir: revelan cosas que el creador no ha puesto conscientemente en ellas. Arsman busca en una imagen aquello que da significado al caos sin sentido de la vida. También publica una vez al año *Useful Photography*, una revista de fotografía no artística repleta de material encontrado.

Para esta investigación es significativo el rechazo a la belleza estética de la fotografía que propone Arsman que captura partes poco atractivas del paisaje donde se puede intuir cuestiones ligadas al progreso y a como la acción humana lo ha ido modificando. Nos interesa la manera de interpelar al espectador que ha de buscar sentido a la propuesta fotográfica que el autor plantea.

2.7.2. XAVIER RIBAS. PROYECTOS: "SUNDAYS" (1994-1997) Y "SANTUARIO" (2000-2002)

"Sundays" (1994-1997) es la primera publicación de Xavier Ribas (Barcelona, 1960). Fotografía aquellos espacios marginales de la periferia de Barcelona, sin un plan de utilización concreto, espacios limítrofes, tierra de nadie, no urbanizados y tópicamente degradados. Se interesa también por el uso que hacen sus habitantes durante el fin de semana. Son espacios nómadas, donde los ocupantes se instalan por un tiempo determinado y lo costumizan con sus pertenencias: el coche, las sillas, la mesa, la portería de fútbol improvisada, el mantel, la barbacoa o la jaula con el canario. Muestra un territorio urbanizado sólo a medias, incapaz de soportar las vertiginosas transformaciones producidas por la necesidad de expansión y cambios de uso de la Barcelona olímpica.

> Si paseamos por la periferia de Barcelona una mañana soleada de domingo descubriremos un paisaje curioso. Entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre las zonas industriales, los centros comerciales y los complejos deportivos; entre los parques naturales y los parques temáticos, en los límites de toda esta urbanidad contemporánea, encontraremos unos espacios marginales donde la gente recala semanalmente para pasar su tiempo libre. La cuestión es: ¿por qué la gente convierte estos espacios residuales en el centro de sus actividades de ocio dominical? (Ribas, 1998).

Ribas, nos recuerda que la ciudad está formada por capas superpuestas de planificación urbanística y especulación inmobiliaria, entre espacios sin urbanizar, entre los edificios, los complejos industriales y el mar. Es un paisaje que varía constantemente, donde los espacios residuales no urbanizados tienden a cubrirse de matorrales y la playa muestra todavía los restos de la guerra, los restos de escombros, los detritus de cuando la playa era para la ciudad un lugar donde tirar sus desperdicios, cuando Barcelona vivía de espaldas al mar. Los personajes que se ven muestran su relajamiento en la vestimenta y la actitud. Nada parece importarles, ni siquiera que alguien pueda observar su ir y venir. Están inmersos en sus actividades, rodeados de otras personas que también hacen lo que les conviene, sin conciencia del entorno que les rodea. Estos escenarios se encuentran en descampados polvorientos, rodeados de industrias, junto a la carretera, o en playas llenas de gente. Las tomas son suficientemente generales para mostrar a la gente y al entorno, pero con un cierto distanciamiento que potencia un carácter documental de la propuesta. Se trata de la grabación directa de la realidad, pero también con cierto compromiso. Los personajes no colonizan el lugar, sino que lo socializan momentáneamente y de forma espontánea. Se trata de un tipo de lugares que convendríamos no ser apropiados para el ocio, pero que, al mismo tiempo, ofrecen cierta libertad de usos.

> Parece ser que vivimos en la sociedad del ocio, pero no del ocio como descanso, sino del "ocio activo" que, según las industrias del sector, es el complemento ideal del trabajo. Así, al que se pasa todo el día en la oficina se le recomienda que practique el paintball, el puenting o el rafting, y al encofrador que se vaya a Port Aventura a ver mundo. Y es que no hacer nada, además de antieconómico, está mal visto y el ocio se convierte, por arte de magia, en un negocio. En consecuencia, se producen áreas

> para el ocio organizado que se parecen a las áreas organizadas para la producción. La ética y la estética del trabajo se aplican al tiempo de ocio, de tal manera que se pueden llegar a confundir los beneficios y las angustias de uno con las del otro. Con este planteamiento, es difícil que el ocio pueda seguir siendo la terapia del trabajo (Ribas, 1998).

Esto es lo que Ribas ha encontrado por los alrededores de Barcelona. Ante una ordenación del territorio omnipresente, que establece dónde y cómo divertirse, que supedita todo a la actividad económica, el habitante de las ciudades busca y encuentra, como reacción, aquellos espacios de libertad.

En nuestra investigación, destacamos la forma en que Ribas fotografía aquellos espacios marginales en un contexto urbano económico determinado y destacamos que sea en la ciudad de Barcelona; postolímpica y postindustrial. Nos interesa la manera de introducir la figura del ser humano que coloniza y resignifica los espacios que mira Ribas, convirtiéndolos en lugar y configurando un paisaje cultural que habla de una sociedad determinada.

2.7.3. SERGIO BELINCHÓN. PROYECTO: "CIUDADES EFÍMERAS" (2003)

La serie de fotografías que componen este trabajo de Sergio Belinchón (Valencia, 1971) corresponde a bloques de edificios que pueden encontrarse a lo largo de la costa mediterránea española. Es un trabajo fotográfico con estructura de serie sobre las poblaciones del litoral español, cuyo paisaje se ha visto completamente transformado por el turismo de masa y la proliferación de bloques de apartamentos en primera línea de mar. Esta costa se ha ido poblando progresivamente a partir de la década de 1960, hasta casi formar una línea continua formada por construcciones pensadas para ser ocupadas durante los meses de verano. Es la región más poblada de Europa, pero sólo por un corto período de tiempo. El resto del año se convierte en núcleos de viviendas fantasmas, vacías y carentes de sentido, más allá del de abastecer un paisaje desolado, edificado y sin vida. En conjunto, es una efímera ciudad costera. Estas áreas de veraneo, con un sólo propósito funcional, construidas en serie, provocan una sensación de desolación. Los edificios toman la apariencia de monolitos surgidos de la nada ante la arena de la playa, erigidos como monumentos a la uniformidad y a la estandarización, una forma de construir precaria y económica. Tanto las imágenes que muestran edificios: uno al lado del otro, todos iguales, como los encuadres de mayor detalle donde la repetición provoca una visión óptica vibrante, refuerzan esta sensación de construcción a partir de un modelo repetitivo. Recuerdan a los edificios de las grandes ciudades, que aquí adquieren un estatus de "monumento en el edificio". En cierto modo, remiten a un mundo distópico, que se ve reforzado por los cielos nubosos y grises de la época invernal.

En nuestra investigación, destacamos notablemente una forma del documentalismo que busca interpelar, despertando consciencia y buscando una acción reformadora. Belinchón lo hace mediante la serie fotográfica con la intención de trabajar sobre una zona muy determinada como es el litoral español. Es un proyecto con un objeto de trabajo concreto pero que con la voluntad de extrapolar el tema y poder reflexionar acerca de la acción del turismo y sus consecuencias. Valoramos la aproximación sociológica y antropológica a conductas humanas a través de la consecuencia del paisaje urbano.

2.7.4. JAVIER AYARZA. PROYECTO: "TERRA" (2004-2009) Y "LA ESTRATEGIA DEL AVESTRUZ" (2007-2012)

Esta publicación de Javier Ayarza (Palencia, 1961) la componen dos series: "La siesta del fauno" y "La estrategia del avestruz". En ellas realiza un trabajo de campo sobre el territorio, con imágenes que remiten a la experiencia humana, la memoria y las señales de las vidas,

el trabajo y las pasiones de los habitantes. Ambos trabajos están unidos por el interés por el territorio y por la huella dejada por la cotidianidad.

> Las imágenes de "La siesta del fauno", proyecto que empezó en el año 2000, muestran el territorio de Castilla y León, un territorio olvidado, carente de una composición social, un territorio de soledad, obsoleto e inservible donde los pocos habitantes que quedan construyen sus viviendas en precario. Es un territorio poco grabado, una geografía poco poblada con poca actividad económica sin modernización ni planificación alguna. Es un espacio atemporal que va degradándose poco a poco. El paisaje rural que muestra ha sido amoldado por las particularidades de uso de la comunidad local. Ayarza muestra los elementos desde un punto de vista frontal y centrados en el encuadre, ocupando el primer plano. La organización en forma de cuadrícula hace que los elementos fotografiados se unan y recompongan de forma diferente. El resultado es una propuesta que interpela porque inquieta la mirada.

"La estrategia del avestruz" (2007-2012) es un proyecto realizado a partir de los trabajos de Recuperación de la Memoria Histórica en la provincia de Palencia en relación con la Guerra Civil española. Muestra el momento en el que los familiares y la gente implicada en el proceso de excavación están abriendo las fosas y buscando los cadáveres, en un intento de dignificar su memoria. Éste es un proceso pesado y a menudo poco operativo debido a que muchos de los archivos donde figuraban los nombres de las víctimas y el lugar donde estaban enterradas fueron destruidos. La información se basa en la memoria de los supervivientes que recuerdan su experiencia de cuando eran pequeños y en el boca a boca de las gentes. Se calcula que murieron 14.500 personas sólo en Castilla y León. El libro comienza con 4 imágenes que representan un área de juegos para niños, un río, un paisaje de matorrales y un paisaje con árboles y una construcción. Unos paisajes plácidos y relajados es lo que queda en un lugar donde ha habido algún conflicto grave después del paso del tiempo. No queda ninguna señal del terror vivido años atrás. Una estrategia para explicar los eventos una vez éstos han pasado. El dramatismo es añadido por el texto que da las coordenadas exactas del lugar donde están situadas las fosas e información sobre lo que tuvo lugar en esos lugares. Una serie de imágenes muestran a los familiares esperando que los trabajadores que excavan las fosas para intentar encontrar los restos de sus familiares fallecidos, acaben su trabajo. Una vez hallados los cuerpos, se les da sepultura en un cementerio. Al final, añade unas imágenes de objetos personales hallados en el interior de las fosas.

> En nuestra investigación, nos interesa el trabajo de campo que realiza Ayarza en la búsqueda de los lugares fotografiados que precisa de un modo de acercamiento y de una distancia en su investigación. El tratamiento de las fotografías en "Terra" (2004-2009) es el de una colección que deviene en un archivo de indicios que, no siendo evidentes, impactan. Su propuesta fotográfica resultante es la de un ser humano presente como ausencia, pero fundamental en el desarrollo del proyecto, tanto en la motivación de su trabajo y durante el trabajo de campo. En sus proyectos interroga al paisaje para hablar del ser humano en unas propuestas que buscan una mirada activa.

2.7.5. CARLOS ALBALÁ E IGNASI LÓPEZ. PROYECTO: "EVIDENCES AS TO MAN'S PLACE IN NATURE" (2010)

Carlos J. Rodríguez (Madrid, 1979) alias Carlos Albalá e Ignasi López (Premià de Mar, Barcelona 1970) trabajan mano a mano este proyecto concebido como libro que contiene, fragmentadas, las ocho fotografías que conforman el proyecto. Las páginas pueden ser arrancadas y montadas para fijarlas donde sea necesario, o bien se puede conservar el libro entero. Albalá y López se refieren al proyecto como "topografía emocional" donde empatizan con un paisaje que solo existe para sí mismo y que produce monumentos con un grado máximo de iconicidad.

El título del proyecto es homónimo al de un libro de Thomas Henry Huxley, (Londres, 1825), publicado en 1863, en el que abordaba el asunto de los orígenes del ser humano y daba evidencia de que su evolución y la de los simios partían de un ancestro común. Huxley se concentró en el asunto de los orígenes del humano, manteniendo que el homínido estaba emparentado con los monos y se alineaba con la teoría evolutiva de Charles Darwing (Shrewsbury, Reino Unido, 1809). Su libro recogía artículos y conferencias que ratificaban este posicionamiento.

Albalá y López son cofundadores del proyecto "Bside", donde el territorio y el desplazamiento urbano se entrelazan a través de prácticas de investigación-acción.
En la web del proyecto los autores dicen sobre su proyecto:

> El hombre genera espacios disfuncionales y entrópicos en su construcción del paisaje. Su propia historia los ha desplazado de la línea causa-efecto y los ha condenado a un eterno presente derrotado.[121]

Ambos apuestan por los intercambios formativos de carácter horizontal y publicaciones independientes autogestionadas. De allí nació Bside Books, una editorial independiente que explora diferentes y cuidadas formas de materializar el trabajo de artistas en el ámbito de la publicación impresa. Las publicaciones no están al servicio de la fotografía como forma de expresión, sino del concepto que se trata en cada libro. Por eso las portadas no muestran ninguna imagen, ni tampoco se publica ningún texto dentro del libro.

Para esta investigación es inspiracional la forma de abordar un proyecto visual que tienen los autores con "Evidences as to Man's Place in Nature" (2010). Es un proyecto trabajado a modo de contendor de sentido, que a su vez está dentro de otro contenedor de sentido, lo cual propicia posibilidades de lectura múltiples. El proyecto nació de otro que le precedió y que en realidad enlaza con una temática de intereses que tratan sobre los desplazamientos urbanos e interurbanos y sobre las transformaciones producidas por tales desplazamientos. Tanto el título del proyecto como su relación con lo evolutivo defendido por Huxley, nos remiten a un sentido de progreso entendido como evolutivo que contraponen con sus fotografías de paisaje (humano) cuestionando dicha la idea de progreso. Albalá y López, ofrecen una investigación posicionada que busca posibilidades comunicativas a través de la imagen fotográfica y sus posibilidades conceptuales.

2.7.6. WIM WENDERS. PROYECTO: "PLACES, STRANGE AND QUIET" (2011)

Win Wenders (Düsseldorf, Alemania, 1945) presenta en este proyecto lugares extraños cargados de historia o historias que nunca llegaremos a entender, o que sólo entienden a aquellos que viven allí. A su mirada de cineasta le interesa el lugar como escenario y testimonio de posibles relatos.

Como suele hacer en sus otros trabajos fotográficos, a sus imágenes las acompaña con un texto, lo que hace posible otra interpretación distinta a la del primer vistazo. En la civilización global, según Wenders absorbida por las imágenes, es necesario un retorno a la palabra como lo único e imperecedero. Gracias a ella -la palabra- la enfermedad de las imágenes, su pérdida de realidad y su comercialización y multiplicación puede encontrar curación en las historias. Las imágenes sólo pueden salvarse mientras cuenten una historia. Para Wenders hay paisajes que piden a gritos una historia, por eso los propios paisajes son los protagonistas.

[121] http://cargocollective.com/bsidebooks/Evidences-as-to-Man-s-Place-in-Nature Consultado el 20 de abril de 2022

En este libro hace una recopilación de imágenes tomadas en todo el mundo. La primera imagen está tomada en California en 1983 y el resto entre 2005 y 2008 en lugares tan diferentes como Japón, Australia, América, Italia, Alemania, Brasil o Rusia. Wenders no trabaja por series, sino que relaciona en el contexto del libro imágenes tomadas en diferentes momentos inconexas en el tiempo y el espacio, saltando de un año y de un país a otro. Se interesa por determinados sitios y los fotografía. Wenders define así su interés por determinados lugares, que podrían resultar sin ningún interés para los demás:

> Cuando miro un mapa, los nombres de las montañas, pueblos, ríos, lagos o formaciones del paisaje me excitan, ya que no los conozco y nunca he estado allí (...) Parece haber agudizado mi sentido del lugar por cosas que están fuera de sitio. Todo el mundo se gira hacia la derecha, porque ahí hay cosas interesantes. ¡Yo giro a la izquierda donde no hay nada! Y seguro, que pronto estoy delante de mí tipo de sitio. No sé, será una especie de radar incorporado que a menudo me dirige a lugares que son extrañamente tranquilos, o tranquilamente raros (Wenders, 2011).

Sus imágenes son como fotogramas de películas, parar él “cada imagen es, en definitiva, una cápsula de tiempo”. El libro comienza con la imagen de un dinosaurio y una familia mirándolo. El texto ayuda a crear una atmósfera y a imaginarnos el sonido que puede tener esa imagen. La siguiente, muestra una calle de Butte, Estados Unidos, luego pasa a Japón para mostrar un casco de guerra en el que fue el escenario de una película, a continuación, una imagen del Grupo de los Ocho (G8) -grupo de países con las economías más industrializadas del planeta-, con un policía de espaldas, una playa en Palermo que, según dice irónicamente en el texto, podría ser parte de un mundo paralelo, y un teatro al aire libre. Wenders va saltando de un país a otro para mostrar una noria en Armenia aislada ante el paisaje y abandonada, seguida de su contracampo donde se ve un suburbio. Las dos imágenes panorámicas van acompañadas del siguiente texto: “Cada imagen cuenta una historia (...) A veces sólo el ángulo inverso dice la verdad”.

Otras cuatro panorámicas del libro muestran un monumento al alfabeto armenio en medio del campo, el muro de un templo reconstruido, una gasolinera y un cementerio armenio. Un pequeño parque de atracciones en Japón, cuyo texto dice: “...y en la penumbra unos pájaros invisibles empezaron a cantar.” Este comentario vuelve a introducir el sonido en las imágenes e interpela al espectador para construir un posible relato.
Un aspecto importante de la propuesta de Wenders para esta investigación es que recoge fotografías tomadas durante casi 30 años. Esa recolección de momentos está conectada no por las certezas, sino por la extrañeza que el momento tuvo para su mirada. Wenders lo denomina “radar” que le dirige a “lugares extrañamente tranquilos o silenciosamente extraños”. El libro es una edición de 40 fotografías que necesita de una edición -seleccionar y ordenar- para secuenciar el relato que el autor necesita que se entienda de su experiencia en el momento de las captaciones. Entendemos la necesidad de reflexión con la imágene y cómo estás necesitan de un sentido para ser editadas. Un sentido que varía con el paso del tiempo y que hace que los casi 30 años del proyecto hagan de la propuesta de Wenders una inspiración en relación con las lecturas culturales de las imágenes.

2.7.7. JULIA SCHULZ-DORNBURG. PROYECTO: “RUINA MODERNAS” (2012)

La arquitecta y fotógrafa Julia Schulz-Dornburg (Munich, Alemania, 1962) fotografía aquellas urbanizaciones e instalaciones dedicadas al ocio que se construyeron en territorio español entre los años 1996 y 2007, durante la llamada “burbuja inmobiliaria” que ha dejado un legado a las generaciones futuras muy difícil de manejar. Al empezar el trabajo se impone los siguientes condicionantes: deben ser construidos sin conexión con la trama urbana, de una medida considerable, edificados en el período entre 1996 y 2007 y que nunca hayan sido inaugurados.

Rafael Argullol (Barcelona, 1949) que contribuye con textos que acompañan el proyecto, pone de manifiesto el saqueo y devastación sistemática del litoral español y de otras zonas del interior que ha sido realizado además en época democrática. En la página 73 del fotolibro de Schulz-Dornburg, dice:

> (...) el gran saqueo material de todos estos años, generador de enormes fortunas y de daños irreparables, no habría sido posible si, paralelamente, no hubiéramos incurrido en el gran saqueo de las conciencias al que ahora denominamos "falta de valores", "novorriquismo" y cosas semejantes pero que, en los años opulentos, o que creíamos opulentos, estableció una férrea cadena de complicidades entre estafadores y futuros estafados (Schulz-Dornburg, 2012).

La estrategia seguida por la autora para presentar los diferentes territorios víctimas de la especulación en su topografía del lucro, es acompañar las imágenes con el nombre de la zona residencial o complejo urbanístico y el eslogan publicitario de promoción de las viviendas. También incorpora un pequeño esquema de la estructura del complejo construido y una vista aérea donde se señala con puntos rojos el lugar exacto desde el que se ha tomado la toma fotográfica.

Señalamos aspectos que son significativos para la presente tesis que entiende que es un trabajo fotográfico documental de denuncia social. La obra es el resultado de más de dos años de investigación y trabaja acerca de la destrucción del paisaje causada por la urbanización abusiva del territorio. Se presentan paisajes ocupados por urbanizaciones abandonadas que conecta con la implantación masiva de enclaves de ocio, complejos turísticos y residenciales de todo tipo que han transformado vastas regiones del territorio, tanto costera como de interior.

También nos interesa del proyecto de Schulz-Dornburg las miradas desde otras disciplinas como la geografía y la arquitectura, disciplina en la que está formada.

2.7.8. YAN GROSS. PROYECTO: "THE JUNGLE BOOK" (2015)

> Este libro va más allá de los sueños febriles que se ciernen en la Amazonía. Parece como si una maldición pesara sobre todo el paisaje, en todas partes, de horizonte a horizonte. Werner Herzog sobre The Jungle book (2015) de Yann Gross.[122]

Estas palabras del cineasta Werner Herzog (Múnich, Alemania, 1942) sobre la propuesta de Yan Gross (Vevey, Suiza, 1981) bien podrían ser parte de la cosmología de su largometraje "Fitzcarraldo" (1982).

Lo que plantea Gross con su proyecto (libro) es que el lector, (de imágenes y de textos, pero también de mapas y de poética narrativa), participe del viaje y que mapee el territorio que el autor propone, siguiendo los pasos de expediciones pasadas.

Cuando el conquistador español Francisco de Orellana (Trujillo, Cáceres, 1511) emprendió su búsqueda de especies en 1541, no podía haber anticipado que sus viajes lo llevarían a las curvas del río más largo del mundo: el Amazonas. El libro es una propuesta visual de un diario de viaje, que comprende unas escenas discretamente escenificadas que revelan los diversos mundos de la Amazonía contemporánea y de sus alrededores. Gross, que se introdujo en varias comunidades locales, explorando sus vidas en un momento de desintegración ecológica, lo explica así:

> Trabajé con diferentes comunidades locales y documenté la cultura dinámica de la Amazonía influenciada por las fuerzas económicas y sociales contemporáneas. Una vez inmerso en este mundo, el espectador

[122] Web del artista Yann Gross http://yanngross.com/?page_id=188 (Consultado el 17 de abril de 2022)

> pronto olvida los clichés románticos de tierras olvidadas y nobles salvajes, y comienza a cuestionar los ideales rectores de progreso y desarrollo que informan las fantasías escapistas.[123]

Testigo durante mucho tiempo de campañas de evangelización, desarrollo de infraestructura y extracción de recursos naturales, el río continúa despertando codicia, competencia y fascinación en sus visitantes.

Para nuestra investigación este proyecto sitúa el trabajo con la imagen fotográfica en el escenario de lo poético que el arte es capaz de propiciar con la finalidad de transferir aquel conocimiento adquirido a través de la investigación. Entendemos la búsqueda narrativa que propicia un espectador activo, como parte importante de un proyecto resultante de un proceso de exploración, y sin duda la propuesta de Groos es una referencia importante para analizar. En este sentido, el uso del dispositivo libro como mecanismo con unas determinadas características debido a las posibilidades de manipulación que el lector puede llevar a cabo, convierte a *The jungle book* (2015) en una experiencia sensorial en primera persona.

2.7.9. MARC GARCÍA Y SU WEB "LUGARES ABANDONADOS" (2018 - EN CURSO)

El trabajo documental de Marc García (Barcelona, 1981) taxista de profesión y documentalista por vocación, se inscribe dentro de lo que se conoce como exploración urbana, o en su forma abreviada como *urbex*. El *urbex* consiste en la exploración de zonas alejadas de los núcleos urbanos, zonas industriales o abandonadas que fotográficamente se alimenta de esa tenencia contemporánea por rescatar la belleza de la decadencia. Como práctica tiene una serie de normas establecidas: no ser vistos en el acceso al lugar abandonado y la no modificación del estado del lugar, que implica no alterar o sustraer nada y no compartir las localizaciones de los lugares.

Marc García se centra en espacios industriales, de ocio y diversión, en hospitales, zonas militares, hoteles, en los entornos ferroviario y marítimo, en carreteras abandonadas y en coches abandonados tras siniestros[124]. Desde pequeño se sentía atraído por aquellas flores y cruces en carreteras y se preguntaba qué historia podía haber detrás de ellas. Fotográficamente rescata aquellos lugares y recoge testimonios de personas que han conocido los hechos. También personas que "habitaban" carreteras o restaurantes abandonados cerca de las vías de tránsito. Los reportajes, tal como los denomina el propio autor, trabajan desde la catalogación diferentes aspectos de lo periférico a través del relato. Su voluntad tal vez más recreativa, cómo apunta Hans Aarsman, no es la estética. Se encuentra en la mirada que posibilita la lectura de la imagen, desde los distintos contextos sociales y económicos, en las posibilidades de situar la propuesta de García y otorgarles el valor fotográfico y documental que tienen. Su trabajo pone de manifiesto la mirada emocional a pesar de la mirada técnica.

En el caso de García, nos parece interesante que no haya una intención artística detrás de su mirada. No sucede que sea un documentalismo que busca concienciar o transformar, ni sus fotografías buscan -al menos en primera instancia- hablar de lo que no está dentro del encuadre buscando una lectura sobre la condición humana. Es precisamente esa mirada, desde la curiosidad y desde una aproximación a lo que a García le resulta extraño, la que nos parece significativa. Destacamos que tal como él mismo señala esa curiosidad arraigue con su ámbito más cercano, el familiar:

> Con 4 o 5 años me metí por primera vez en una casa abandonada. Era la que había habitado la familia de mi padre en Castellet, un pueblo que

[123] Idem.

[124] Web de Marc García: https://www.lugares-abandonados.com/

está medio perdido entre Pont de Montanyana (Aragón) y Pont de Suert (Lleida). Me impresionó mucho. Todavía había platos y cubiertos.

Para nuestra investigación resulta reseñable que en García exista una pulsión que hace que se cuestione qué ocurrió en aquellos lugares que llaman su atención. Los indicios que él ve le hacen tomar la decisión de capturarlos, para más tarde llegar a poder entender lo sucedido, es decir, entender que pasó antes de aquello que fotografía. Su afán periodístico acaba en la catalogación y es la mirada de quién ve sus fotografías la que articula un sentido más amplio, más allá de lo contenido en la toma fotográfica.

RECAPITULACIÓN

Una vez situado el contexto urbano, en este Capítulo II se han localizado, en un primer momento, los factores que hablan de una potencialidad subersiva desde una mirada urbana. A continuación, se han ampliado las perspectivas de enfoque disciplinares y se han localizado dentro del territorio objeto de estudio, los indicadores con capacidad de emancipación respecto de la gestión administrativa y que posibilitan espacios de pensamiento crítico atendiendo a las diferentes prácticas investigadoras.
Se realiza un recorrido cronológico respecto a la representación fotográfica de lo urbano en el contexto barcelonés para finalizar con referentes que se aproximan a lo periférico por su capacidad para otrorgar a la mirada un espacio de cuestionamiento y de reflexión respecto del hecho urbano. En el capítulo se aborda conceptualmente el sentido de lugar como aquello que constituye modos de habitar, de hacer y de sentir y que sirve para localizar las posibilidades de trabajo de la imagen como herramienta de estudio.

ACTO III



Memoria

Llegará un día que nuestros recuerdos serán nuestra riqueza (Paul Géraldy)[125]

Nunca me han gustado las cosas pequeñas de metal. No sé por qué, ni qué tipo de fobia es, pero las cadenas de cuello, pendientes y anillos siempre me han producido un rechazo orgánico.

De pequeño, mi padre me decía:
"Cuando seas mayor, este anillo será tuyo".
Es un anillo de metal de color gris, de esos que se llaman sello, porqué contiene iniciales. Son de los que en la parte superior son planos para poder contener el labrado.
Mi padre siempre lo ha llevado puesto.
Lo hizo su padre, mi abuelo, cuando estuvo preso en un campo de concentración de Franco.

Cada momento de nuestra vida, tan pronto muere, se encarna y se oculta tras algún objeto material. Y allí permanece prisionero, eternamente prisionero, a no ser que demos con el objeto. (Proust, 2005).

---

125 (París, Francia, 1885)

CAPÍTULO III

RECUPERAR LA CIUDAD. UNA VISIÓN CRÍTICA EN TORNO AL MODELO URBANO DE BARCELONA

Que el modelo urbano, dentro del paraguas capitalista, es un modelo en crisis es una evidencia a todas luces. Sin lugar a dudas, es pertinente manifestar la necesidad de dialogar sobre su vigencia, de establecer marcos y plantear preguntas.

Este capítulo pretende, a partir del reconocimiento de la intemperie, detonar un mecanismo como plan de actuación. Para ello, barajaremos planteamientos que invitan a reconquistar la ciudad mediante la cotidianidad del individuo como una táctica de resistencia, que, de una manera colectiva, sirvan como potencia para recuperar la vida que el modelo urbano niega. Las artes visuales con vocación de transformación necesitan acercarse a las problemáticas urbanas desde diferentes vertientes para propiciar su capacidad de cuestionar dogmas y convenciones. Lo urbano está compuesto por individuos y sus experiencias en el escenario de aquello que denominamos ciudad. Pero sus interrelaciones no debieran remitir de manera desenfrenada al consumo del futuro; aquí atenderemos, en primer lugar, a la experiencia individual acumulada, que bien podríamos llamar memoria y, en segundo lugar, a la relación del individuo con su entorno, ya sea humano o no humano, que está relacionada con la actividad en colectivo.

> La imagen es una buena herramienta para promover el discurso y verbalizar esa experiencia de memoria colectiva, rescatando recuerdos e historias que constituyen dicha memoria individual y grupal. La imagen y sus vínculos, estimula la capacidad de generar conceptos y pensamientos tan abstractos como los atribuidos al lenguaje escrito.

Nuestros recuerdos no se organizan en línea, sino que gracias a ciertos estímulos convergen en un punto. A partir de una fotografía podemos generar un tiempo de narración paralelo a nuestros recuerdos, que en principio se mantienen aislados, como instantes fotográficos que desencadenan una serie de conexiones elaborando una narración más extensa. Podemos partir de un instante para recrear todo un proceso compuesto por nuevos instantes que, conectados, permitan discurrir por la memoria.

> Si la memoria es algo que puede transmitirse, ocurre lo mismo con los silencios de la memoria.

Desde la disciplina de la psicología se pueden asociar dichos silencios al trauma y ese relato del silencio tiene sus consecuencias generacionales. La primera generación es la que se ocupa del silencio, por lo tanto, existen cosas de las que no se pueden hablar, aspectos que son indecibles debido al silencio inducido y al propio silencio personal. En la segunda generación, debido a aquello que no se ha podido decir en la primera, existe la imposibilidad del nombrar: no existe el vocabulario para poner nombres a aquello de lo que se sabe su existencia y que es indecible. Es en la tercera y cuarta generación cuando aquella presencia se desconoce, es ignorada. Es aquí cuando aparecen patologías con el cuerpo y patologías mentales que pueden ser severas (Morandi, 2012).

> La imagen favorece la evocación de recuerdos de la persona conectándolos con el presente, y estimula la expresión de vivencias pasadas, así como la capacidad de autorreconocimiento, consiguiendo fortalecer y consolidar la propia identidad. En este sentido, se puede reconocer la identidad individual como experiencia de la identidad colectiva del lugar que se habita y que la memoria posibilita. Podemos hablar de una memoria visual colectiva que pertenece a toda la ciudadanía en base a experiencias o espacios comunes compartidos. En este sentido, cabe destacar tres aspectos de la imagen (fotografía) como memoria: el primero, es que la imagen es parte del proceso intelectual de reconocer, pensar y reflexionar el entorno, sus objetos y los acontecimientos que allí sucedieron. El segundo es que la conexión con lo emocional se hace más viable a partir de la imagen, ya que el recuerdo, la memoria y su significado se fundamentan en un objeto. Y el tercero es que la imagen señala lo que merece ser expuesto y reconocido y, a su vez, la ausencia de aquello que no está encuadrado, representando aquello que ya no es o que ha dejado de ser y que por ello podemos recordar con más intensidad. El trabajo con imagen ligado al de la memoria (con voluntad de construir otros relatos), es la potencialidad de la imagen disidente inscrita en la actividad artística (un ejercicio intelectual dentro de un espacio para cuestionar). El punto de partida es que: toda construcción social o cultural son una ficción,

toda experiencia relatada es una ficción.[126] Pero sí es importante comprender los efectos de construir un discurso (relato), de quién lo construye y de cómo lo hace.

Cómo decíamos, este Capítulo III parte de la necesidad de dialogar con el entorno, para una vez reconocida la intemperie, poder trazar un plan de actuación. Ese diálogo permite poder ver qué está dentro y que está fuera del encuadre de la imagen, o, dicho de otra manera, mapear lo que está fuera del flujo de la ciudad contemporánea, qué es aquello suspendido en un tiempo indeciso -entre el pasado, presente y futuro- y qué es urgente recuperar -que no es otra cosa que el lugar de la memoria-.

Hablar de memoria, es hacerlo irrefutablemente del concepto de tiempo. Se trata de un tiempo que se ha convertido en una categoría que designa tanto un ámbito disciplinar como teórico de la ciencia social actual, debido, precisamente, a la relevancia social del tiempo en su vinculación con la memoria y también con la identidad. Tiempo, memoria e identidad son elementos de un mismo eje conceptual para investigar, no tanto la estructuración objetiva del tiempo, sino la vivencia estructural del tiempo y esto tiene que ver con la experiencia, que a su vez remite a la subjetividad, y que por lo tanto ha de entenderse en relación a unos determinados contextos sociales que son colectivos. El concepto de tiempo se puede trabajar desde el presente, como el resultado de la interpretación de la realidad con respecto a la diferencia entre el pasado y el futuro (Bourdieu, 2007). Es lo experiencial e inscrito en lo cotidiano, lo que proporciona la experiencia a partir de la cual delimitar los tres planos temporales del pasado, el presente y el futuro, ya que asume la experiencia del cambio como el punto de partida para su propia temporalización. El presente, como dice George Herbert Mead (South Hadley, Estados Unidos, 1863), es el sitial de la realidad del cual hay que partir para forjar un concepto del tiempo ligado al transcurrir de la experiencia de la vida cotidiana (Mead, 2008).

La experiencia del recuerdo como reconstrucción de un pasado hecha a partir del presente entra en este universo temporal formado por las vivencias cotidianas que configuran la sustancia del tiempo que transcurre. Dicho de otro modo, la memoria aparece como un modo de estructurar el tiempo, el modo que nace de las experiencias vividas en el presente y que nos remiten a un pasado. Compartir ese pasado, que se actualiza con la experiencia cotidiana, estructura los contextos sociales de acción e identidad de los colectivos sociales y, por tanto, la memoria colectiva.

En la ciudad, en el escenario urbano -como ya hemos podido revisar en el Capítulo II-, existen lugares, espacios u objetos, ligados a hechos y relatos que constantemente remiten a la experiencia vivida y son potenciales elementos de activación del recuerdo que posibilita lo plausible del relato.

3.1 UN MODELO URBANO INSOSTENIBLE

En cuanto a los aspectos sociales, lo más relevante del modelo urbano actual es la tremenda pérdida de opciones de sociabilidad respecto a la ciudad clásica. La urbanización sin ciudad anula uno de los principios de la ciudad: ser el lugar de la coexistencia, de la diversidad, de la interacción entre grupos sociales diversos. También hay que tener en cuenta que, junto con los paisajes, la implantación de este tipo de urbanización arrasa con las culturas rurales preexistentes (Naredo, 2014).

[126] No habría de entenderse la ficción cómo una falsedad, ni se pretende hablar de qué es la verdad. En el Capítulo IV se abordará este aspecto referido a los géneros del lenguaje fílmico.

El interés por analizar el espacio en lo urbano surge asociado a la importancia que adoptan las ciudades a partir del crecimiento desmedido que experimentaron en el ámbito del capitalismo del siglo XX y de la importancia que tuvo la acción del Estado en la organización de dichas ciudades durante la reconstrucción de la posguerra en Europa. La diferenciación que se manifestó entre la ciudad y el campo originó que se empezara a escribir sobre asuntos urbanos y, posteriormente, sobre la ciudad misma. Desde la geografía política a las estructuras de poder, se analizó la configuración espacial de las diversas instituciones sociales y se abordaron los discursos cartográficos que pretenden reflejar la realidad, así como el espacio y las diferentes formas de percibirlo. En el posmodernismo se ha presenciado lo que se llama el giro culturalista en el análisis del espacio, que supone que ahora no hay determinación económica en relación con los procesos y todo aparece como parte de la cultura.

El modelo urbano de Barcelona ha ordenado una buena práctica urbanista a su alrededor, siendo un referente internacional. Ha sido un modelo consensuado, donde el conflicto y la discusión se han eliminado a través de estrategias de marketing urbano que dulcifican la mirada. En la visión común sobre el urbanismo de Barcelona -Capítulo I-, se sitúa el inicio del modelo moderno a nivel internacional con el Plan Cerdà de 1860 y el derribo de las murallas de la ciudad medieval. A través de más de 150 años, la historia de la ciudad sigue un hilo argumental más o menos consensuado con sus puntos importantes o rupturas tales como los debates *noucentistas*, las luchas alrededor del Plan General Metropolitano del 76, los Juegos Olímpicos de 1992, Diagonal Mar y el 22@, la Smart City o la ciudad de los comunes (bienes de carácter común y de gestión colectiva). Esta continuidad, en los estudios críticos se divide normalmente en dos tendencias, entre la tensión del modelo y la marca Barcelona como énfasis. Para unos, desde el Fórum de 2004 a día de hoy, lo que vemos es una mutación del modelo Barcelona, recogiendo los cambios o las limitaciones de la versión anterior; para otros, del Fórum a la Smart City, Barcelona es la transformación de modelo a marca.

Este modelo urbano de las ciudades como marca, casi siempre relatadas desde dentro hacia fuera, pero que calan en el imaginario local, es una construcción de un relato sesgado e interesado que no es veraz con las realidades de las vidas que las habitan. Algunas voces desde la teoría crítica urbana reciente afirman que:

(…) el urbanismo dominante imagina una urbanización como proceso global que se puede conseguir de la mejor manera vía la aplicación en todo el mundo de los mecanismos de desarrollo originados en los países capitalistas avanzados. Actualmente, aquellos de la globalización neoliberal. Sin embargo, el repetido fracaso de esta visión para cumplir sus promesas de riqueza para todos y sostenibilidad ecológica obliga a los académicos urbanos a repensar la presunción dominante (Sheppard, Leitner y Maringanti 2013).

En el marco del nuevo paradigma económico post industrial se ha instituido un sistema económico neoliberal que, sobrepasando la escala de la ciudad, ha generado enorme riqueza y, al mismo tiempo, ha intensificado los problemas de exclusión social originando nuevos problemas en la sociedad, que se expresan en el territorio y en las (grandes) ciudades. La investigación urbana se orienta, entonces, a comprender la nueva pobreza urbana. Es fundamental mirar al modelo, no tan sólo para explorar sus contradicciones o vacíos, sino también para reflexionar sobre qué modelos de ciudad queremos.

A los debates que tienen que ver con la exclusión que propicia lo urbano, atendiendo al centro-periferia, y que se refiere a la estigmatización de lo suburbial, podemos añadir el paradójico acercamiento a la naturaleza de las clases dominantes, con el urbanismo difuso del fenómeno de la vivienda unifamiliar en zonas rurales, que no hace sino provocar el deterioro de los espacios naturales. Este fenómeno tuvo un repunte con la pandemia de la Covid-19, que propició mudanzas facilitadas por la flexibilidad laboral y el teletrabajo, entre otros factores, y que hablan de la inadaptación urbanita con lo rural, de una colonización de lo urbano dentro del ámbito rural, representando, de hecho, una ampliación del modelo económico urbano fuera de

las fronteras físicas de la ciudad. Parece evidente, por lo tanto, que el desarrollo social no ocurre en todas partes, ni con la misma velocidad, ni en la misma dirección. Este desarrollo desigual debería ser concebido como un proceso bastante específico que tiene lugar exclusivamente en las sociedades capitalistas y que se encuentra directamente enraizado en las relaciones sociales fundamentales de este modo de producción (Smith, 2012).

> En el capitalismo, la relación entre zonas desarrolladas y subdesarrolladas constituye la manifestación más obvia e importante del desarrollo desigual, y esto ocurre no sólo a escala internacional, sino también a escala regional y urbana (Soja, 1980). Ha sido la ciudad un lugar para la construcción de imaginarios, también desde el mundo del arte, siendo el paseo por la ciudad la práctica del sistema urbano: el acto de enunciación de la ciudad. Este comprende, desde el moderno paseante del *flâneur* de Charles Baudelaire (París, Francia, 1821), pasando por las prácticas situacionistas de la deriva urbana y llegando a la narrativa de aventura y descubrimiento de lo urbano con los nuevos pioneros urbanos, que tienen en su esencia el espíritu individualista neoliberal; todo ello a partir de un sentido mitológico desde lo descontextualizado y desmemoriado. En el marco de este imaginario, las contradicciones de la frontera actual no son erradicadas por completo, son convertidas en una fractura aceptable que se cristaliza en la gentrificación urbana. Ese *flâneur* parisino es un varón acomodado, con tiempo y recursos, es un sujeto en estado de ensoñación, es decir, como aquel que transitaba entre el sueño y la vigilia sin nunca despertar por completo (Benjamin, 2005). Las ensoñaciones que experimentaba no eran más que espejismos que lo hacían transitar entre la consciencia individual y la colectiva, y le impedían llegar a un estado lúcido de ésta última, corriendo el riesgo de alienarse dentro de la masa gentrificante; una gentrificación, que se presenta como sanadora de espacios deprimidos, pero que son el escenario del monocultivo de las clases medias.

El término gentrificación fue acuñado en Londres en el año 1964 por la socióloga Ruth Glass (Berlín, Alemania, 1912 respecto a la siguiente definición:

> Uno a uno, gran parte de los barrios de la clase trabajadora de Londres se han visto invadidos por las clases medias y altas. Las degradadas y modestas calles flanqueadas por antiguas caballerizas, convertidas en viviendas, y las casitas -dos habitaciones arriba y dos abajo- fueron sustituidas cuando expiraron los contratos de arrendamiento por elegantes y costosas residencias. Grandes casas de la época victoriana que se habían degradado en el periodo anterior o más recientemente -al ser utilizadas como albergues u ocupadas por varias familias- han subido nuevamente de categoría [...] Cuando este proceso de «gentrificación» comienza en un barrio, avanza rápidamente hasta que todos o la mayoría de los ocupantes iniciales, miembros de la clase trabajadora, son desplazados, así se modifica el carácter social del barrio (Glass, 1964).

La mercantilización de las ciudades globales, en convergencia con la experiencia estética del urbanismo, detectan lo que Benjamin denominaba las ruinas de la burguesía (Benjamin, 1980). En un contexto de ensimismamiento de la economía centrada en la mercancía, los monumentos de la burguesía son como ruinas sin haberse derrumbado aún. Dentro de este paralelismo entre monumento y ruina, que nos habla de la potencialidad latente de la memoria, la ruina emerge en nuestros paisajes más contemporáneos como un eterno referente a la historia, como una premonición catastrofista del futuro con una mezcla de belleza y desazón, entre la decadencia y la memoria de un tiempo pasado. Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, Estados Unidos, 1938) nos propone conservar estas ruinas, valoradas insuficientemente, como monumentos históricos de la memoria y que tienen el interés, sin embargo, de aparecer relativamente libres de control y a merced de la entropía. (Smithson, 2009a). La arquitectura siempre funciona en pos del tiempo y es por esto mismo que se hace

necesario entenderla como un proceso en el cual toda materia está sometida al deterioro. Así, aparece el concepto de entropía, en donde el desgaste es producido por el tiempo a partir de agentes atmosféricos -tales como lluvia, viento y humedad- y del crecimiento orgánico que se va apoderando de las estructuras en estado de abandono. Estos procesos de entropía cargan de una cualidad estética específica a esta arquitectura estandarizada en estado de abandono. La entropía supone la búsqueda del equilibrio en medio del caos, significa evolución y transformación; es una unidad de medida para cuantificar el caos que está asociada al paso del tiempo. Todo se ve afectado por el paso del tiempo y se da paso, eventualmente, por la naturaleza. El tiempo habla de un ciclo permanente de construcción, destrucción y reconstrucción y el resultado de esto son las ruinas, que conservan parte de la memoria. La contemplación de las ruinas no como un viaje en el tiempo, sino como la contemplación del tiempo puro. La ruina se convierte en reivindicación para combatir el fin de la historia en un mundo que ha convertido todo en espectáculo. Frente a la homogeneización del paisaje urbano, frente a la falsificación de los paisajes, frente al turismo que planifica cada una de las emociones de su recorrido, las ruinas son un testimonio de verdad y, paradójicamente, de vida. (Augé, 2003). La ruina urbana se presenta como una posibilidad de plantear nuevos futuros. Ruina y olvido son un futuro para vivir el presente. Toda ciudad es la ruina de la que la precedió y la erradicación del paisaje de donde emergió donde sus ruinas son monumentos que siempre vienen cargadas de sentido de olvido y celebran la naturaleza efímera de las cosas.

En los espacios marginales que se encuentran en los límites de lo urbanizado es posible experimentar la ausencia de orden y de las leyes sociales que lo regulan. Los espacios marginales de las periferias urbanas son parajes superfluos, en los límites de lo estrictamente necesario, casi podríamos definirlos como transfronterizos, pues son lugares donde se pueden llevar a cabo actividades tan anodinas como pasear, leer o comer al aire libre. Parecen ser un lugar fuera del flujo del presente productivo de la ciudad contemporánea. Son, por tanto, lugares del olvido que necesitan ser reactivados de nuevo, pero esta vez con una nueva función, lugares de máxima indeterminación definidos como vacíos monumentales, lugares anónimos, donde seduce la observación de lo aparentemente banal.

La continuidad del espacio, con todas sus certezas y evidencias, ha dado paso a la dimensión discontinua del tiempo, esa región donde "la mente del viajero, se adentra y, descubriendo un progresivo estado de cámara lenta, percibe la grava y el polvo de la memoria, en las fronteras vacías de la consciencia". (Smithson, 2009a).

Se puede argumentar que la ocupación de estos espacios responde a una situación desesperada porque da la impresión que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de potencialidad. Las respuestas a las carencias de lo urbano pueden venir si logramos entender esa desazón de la intemperie de los espacios residuales. Ya hemos abordado definiciones de espacio -epígrafe 1.5- pero hay conceptos más abstractos de espacio. Se reconoce a Emile Durkheim (Épinal, Francia, 1858) como el autor que acuñó el término de "espacio social". En la década de 1890, Durkheim insistió de forma meticulosa que el espacio social era bastante diferente y distinguible del espacio "real", que es el espacio físico. El espacio social representa el campo abstracto humanamente constituido de los acontecimientos sociales y puede ser definido de múltiples formas.

Un objeto o relación puede ser suficientemente real -por ejemplo, la clase obrera o la relación trabajo-salario- pero localizarlos como puntos en el espacio social no implica en forma alguna su localización en el espacio físico o natural (Smith, 2020).

Poder reconocer la intemperie, significa entender la importancia de la concepción de la producción del espacio que pretende seguir un camino que nos permita demostrar, más que solo afirmar, la unidad del espacio y la sociedad.

3.2 LA COTIDIANIDAD Y LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO

Una vez definida la intemperie del modelo urbanístico vigente, es necesario trazar un plan de actuación desde la activación de la memoria (experiencia vivida), localizando mecanismos que posibiliten lo colectivo. En este sentido, haciendo una similitud con lo activo y lo pasivo, se asume todo acto de consumo, entendido como uso, como una práctica de lectura, y toda producción como un acto de escritura. Así, existe una producción astuta, silenciosa y casi invisible que opera, no con productos propios, sino con maneras de emplear los productos y que tiene que ver con lo arraigado. Son movimientos de resistencia locales que tienen sus réplicas dentro de la ciudad global y que incorporan sus consecuentes asimilaciones dentro de esa globalización. Es desde lo local, el lugar de origen de lo cotidiano, desde donde nacen las opciones de esas (otras) maneras de hacer, que posibilitan opciones al modelo establecido; ese quehacer local que tiene que ver con la experiencia vivida, no es otra cosa que lo popular.

La vida cotidiana es el gran escenario que fascina a Michael De Certeau (Chambéry, Francia, 1925); lo urbano como un escenario de prácticas del hacer que contienen toda una creatividad cotidiana. En la disputa desigual que la dinámica social entabla entre instituciones y sujetos, De Certeau considera crucial la voluntad de construir una teoría de las prácticas cotidianas.127 Sus actores, no serán las instituciones, sino los sujetos y los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas y las anti-disciplinas, las disidencias. No son los sujetos en tanto individuos los que le interesan, sino las operaciones que estos realizan. A las estrategias de los poderosos se le oponen las tácticas, que son el lugar de la producción cultural del de las personas corrientes.

El ámbito paradigmático de aplicación de esta teoría es, por supuesto, el escenario de la ciudad. Entendida como una estrategia -de los urbanistas- que simultáneamente plantea otra ciudad: la ciudad vivida, un espacio hecho por otras y por otros, lugar por donde caminan los sujetos marcando con sus trayectos plurales y heterogéneos la cartografía urbana, jugando en los intersticios. Estos practicantes actúan sobre un espacio que, antes que un orden fijo, quieto e inmutable, implica vectores de dirección, velocidad y tiempo; es decir, un lugar practicado, donde se realizan operaciones hechas por sujetos concretos. La práctica cotidiana opera marcando el territorio estratégicamente diseñando por el poderoso; allí, el débil recombina las reglas y los productos que ya existen, y hace un uso de ello bajo su influencia, aunque no totalmente determinado por sus reglas.

> Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas.
> Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar

127 *La invención de lo cotidiano* (1980) es consecuencia de una investigación llevada a cabo entre 1974 y 1978 para la Délégation générale à la recherche scientifique et technique (DGRST) de Francia, equiparable al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) español, en la que De Certeau analiza los problemas de la cultura y la sociedad francesa de las maneras de hacer cotidianas, a través tres ejes: el uso y el consumo (cómo acto de usar), la creatividad cotidiana y la formalidad de las prácticas.

> propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento "en el interior del campo de visión del enemigo" [...] No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo" (De Certeau, 1996).

La táctica es el recurso del débil para contrarrestar la estrategia del fuerte. Las estrategias son acciones con finalidades de poder y totalidad, se interesan por las relaciones espaciales. La táctica debe actuar a partir de la imposición de una fuerza-ley, dominación externa, ésta se presenta audaz y muy astuta frente al poder. La táctica da importancia, no al lugar sino al tiempo, actúa en el momento preciso, transformando la situación de manera beneficiosa para el que carece de poder. Las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo. Practicar el espacio, es repetir la experiencia alegre y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro (De Certeau, 1996).

> El espacio urbano, la configuración urbana y la vida social, en lo referente al binomio uso habitante/espacio planificado, también tienen que ver con el hecho de la apropiación espacial y otorgan, a dicho espacio, la condición de lugar como consecuencia del desarrollo de las prácticas sociales. Es el pensamiento de Henri Lefebvre (Hagetmau, Francia, 1901) donde la apropiación exige en todo momento una producción, la necesidad y el deseo de hacer (Lefebvre, 2013). Para ser más certero, no se tratar de apropiaciones, sino de contra-apropiaciones a modo de resistencias, afirmaciones por parte de grupos con un compromiso ciudadano mediante su participación en el diseño y definición de un espacio concreto, generalmente grupos que se pueden definir como periféricos, marginales, o simplemente usuarios, con necesidades tales que ven en el empoderamiento su herramienta. En este punto concreto, nos interesa la cuestión más básica de la apropiación del espacio en su nexo con el habitar y de ahí con la cotidianidad. La introducción y equiparación del habitar como apropiación -por la cual el individuo y el grupo, sus vivencias, aspiraciones, tiempos, ritmos, actividades se inscriben en el espacio- se dirige al reconocimiento de los habitantes en la producción del espacio urbano (como deseo y necesidad de hacer).

Habitar, para el individuo o para el grupo es apropiarse de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio. Esto es cierto tanto para pequeños grupos, por ejemplo, la familia, como para grandes grupos sociales, por ejemplo, quienes habitan una ciudad o una región. Habitar es apropiarse de un espacio; es también hacer frente a los constreñimientos, es decir, es el lugar del conflicto, a menudo agudo entre los constreñimientos y las fuerzas de apropiación. Cuando el constreñimiento impide cualquier apropiación, el conflicto desaparece o casi desaparece. Cuando la apropiación es más fuerte que el constreñimiento, el conflicto desaparece o tiende a desaparecer en un sentido. En otro sentido estos casos de superación de los conflictos son casos límites y casi imposibles de alcanzar; el conflicto (...) lo resuelven en otro plano, el de la imaginación, el de lo imaginado. Cualquier ciudad, cualquier aglomeración, ha tenido y tiene una realidad o una dimensión imaginaria (...) y es necesario hacer un sitio a estos sueños, a este nivel de lo imaginario, de lo simbólico, espacio que tradicionalmente ocupaban los monumentos (Lefebvre, 2013).

> Si hablamos de sueño, de lo imaginario y de lo simbólico, hablamos de recuerdo y de memoria, también de las imágenes de intimidad y de consuelo. La apropiación del espacio-lugar remite, así, tanto al hecho físico de la ciudad (configuración urbana), como al conjunto de significaciones y relaciones implicadas en la vida social de la ciudad desde el yo, desde el nosotros y desde la carga de la memoria militante que ansía una sociedad diferente, con un derecho que de acceso a las ventajas materiales y también simbólicas de la ciudad como lugar de encuentro y de conflicto;

en definitiva, conflictos de personas que abogan por su derecho a la ciudad. Las ciudades globales actuales con su urbanismo de flujos y con su segregación y desigualdades sociales operan en contra de la posibilidad de una experiencia urbana compartida. Lo imaginario y la posibilidad de esas otras ciudades no renuncian a la ciudad como totalidad social, cultura y proceso.

3.3 LA MEMORIA COLECTIVA Y EL DERECHO A LA CIUDAD

La memoria no es la verdad, no trata de serla y así cómo un objeto puede contenerla al evocarla, los recuerdos pueden (re)construirla. Cuando los recuerdos están atravesados por lo identitario, generalmente están idealizados, de ahí que los límites entre la realidad y la ficción sean difusos. La relación de la imagen con la memoria está basada en la bidireccionalidad y es más que pertinente investigar cómo vemos y cómo recordamos. Hacerlo investigando desde qué sucede neurológicamente en el sistema visual y en la gestión de la información -el 90% de la información que procesa el cerebro es visual y somos capaces de recordar el 80% de las imágenes, únicamente el 20% del texto y el 10% del sonido-, hasta cómo interpretamos culturalmente aquello que vemos, con el objetivo de conocer cómo opera la memoria en el ámbito de la imagen y cómo opera la imagen en el ámbito de la memoria. Por la naturaleza de esta investigación es importante hacerlo desde el papel de la imagen y lo visual, que tiene que ver en cómo interpretamos y leemos las imágenes. Partiendo de que las imágenes se construyen a partir de experiencias visuales previas, para situar el tema de la memoria vinculada a la identidad y al lugar, se transcribe a continuación, un extracto de un texto de Francesc Marcé i Sanabra en un capítulo que el autor titula: "La Marina". En el relato, aparece la construcción de una imagen dónde el recuerdo juega un papel importante. Cabe señalar que esta construcción se da desde lo colectivo; el texto que sigue es un ejemplo concreto, pero a través de esta investigación se ha podido comprobar que el relato es común a las personas que habitaron la Marina hospitalense porque hay un recuerdo común y compartido. El texto, que reproducimos íntegramente -anexo X.X- debido a su vinculación con el trema tratado, está escrito en primera persona por un joven criado en la Marina y obligado a emigrar fuera de España en la década de 1960 debido a la crisis económica agravada con el Plan de estabilización de la peseta. Una semana antes de partir comienza un diario en el que escribe:

> Estos parajes siempre han sido para mí de una belleza un poco salvaje, y yo soy un enamorado de la naturaleza en su forma más primitiva; además, al venir por estos lugares acuden a mi mente recuerdos gratos y felices de mi infancia, los cuales me gusta rememorar. (…) La Marina comprende una franja costera de terreno en el cual existen extensos y fértiles campos, sembrados de las más diversas hortalizas y legumbres. (…) Yo no sé si será porque me he criado entre estas fértiles tierras o porque en realidad estos lugares tienen también sus atractivos, pero a mí me causan todos estos campos con sus verdes sembrados, los chopos circundando las laderas de los mismos y sus masías (Marcé, 1980).

La persona que escribía esto (el autor no aclara su identidad), no se imaginaba que al cabo de cinco años esta Marina que tanto admiraba sería convulsionada por un ejército de grandes máquinas y transformada en un abrir y cerrar de ojos, sin dejar rastro de lo que durante siglos fue. No se trata de congelar un momento en el tiempo y recrearlo, es más bien la necesidad de ser crítico con momentos que han modelado el escenario urbano y que, al ser cuestionados, nos dan pistas de otras posibilidades sociales. Este joven narrador estuvo trabajando cerca de dos años en Suiza y volvió a su barrio, en el cual vivió hasta finales de 1970, para después volver a marchar de Can Tunis, al ser afectado por las expropiaciones de la ampliación del puerto de Barcelona (Marcé y Valentí, 1995).

El relato introducido sirve para ejemplificar las conexiones entre la memoria, el tiempo y la identidad colectiva, permitiendo usar

> los relatos populares como mecanismos de investigación. Es allí donde el uso de la imagen doméstica profundiza, amplia, y diversifica el relato iniciado por la memoria. A modo de serie fotográfica, los vínculos y conexiones posibilitan un discurso que dibuja un paisaje cultural. En este teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser (Bachelard, 1992). Esa posibilidad de cuestionar el pasado de manera crítica parte de la trampa de conocer el actual presente, conocimiento que permite la comparación entre realidades diversas, y en el contexto de esta investigación, cuestionar los mecanismos de poder que establecen diferencias sociales entre los habitantes de un escenario urbano. Es esa memoria, por lo tanto, una memoria politizada desde la crítica social que tiene como escenario el entorno urbano.

El pensamiento de Lefebvre está orientado hacia una crítica a la urbanización como una cuestión social y política puesta en manos de una ciudad que se ha ido deteriorando, al mismo tiempo que re-creando. Para él es fundamental la oposición entre el espacio vivido por quienes usan o sueñan, el espacio urbano, y el espacio abstracto que organizan los tecnócratas de la ciudad, cuyos planes responden a una determinada ideología. La práctica espacial tiene que ver con el espacio percibido de la vida cotidiana y es el escenario en que el ser humano desarrolla sus competencias como ser social en un determinado tiempo y lugar. Opuesto a ello, está la representación del espacio, un lugar teórico basada en saberes fundamentales que configuran el espacio público, o mejor definido, el espacio político. Un constructo en el que cada ser humano se ve reconocido como tal en relación con otros, con los que se vincula a partir de pactos reflexivos permanentemente reactualizados.

> La experiencia de la vida cotidiana en el denominado espacio público, genera innumerables evidencias de que los principios de igualdad no se corresponden con lo político entendido como equitativo. Los lugares de encuentro no siempre ven soslayado el lugar que cada concurrente ocupa en un organigrama social, el cual distribuye e institucionaliza desigualdades de clase, de edad, de género, de etnia, etcétera. A determinadas personas, en teoría beneficiarios del estatuto de plena ciudadanía, se les despoja o se les regatea en público la igualdad, como consecuencia de todo tipo de estigmas y negativizaciones (Delgado, 2001). De estas reflexiones se pueden extraer dos implicaciones: por un lado, la crisis de la ciudad que amenaza a la sociedad en su conjunto y, por el otro, la toma democrática de la ciudad que permite un modo de superar la crisis de la sociedad capitalista. El planteamiento apuesta porque fuesen las clases obreras, las que volvieran a tomar el espacio y a participar como ciudadanos en la vida política. A la espera de que eso suceda, la afirmación de lo urbano por venir se revela, a través de las fisuras y contradicciones de ese espacio público, devenido espacio político. Recuperar la ciudad, significa un urbanismo creado desde lo colectivo y desde lo común, poniendo fin a la lógica a la creación de espacios gestionados por la plusvalía y el beneficio. Para ello, se debe poner en marcha un plan de territorio autogestionado y no abandonar su patrimonio histórico, ni dejar que el espacio se descomponga, sino trabajar por la restitución de los centros urbanos como lugares de creación, lugares de trabajo, de urbanismo (Lefebvre, 1969).

3.4 EL DISCURSO POPULAR EN L'HOSPITALET DE LLOBREGAT. LA RECONSTRUCCIÓN EL PAISAJE CULTURAL

Los movimientos asociativos y vecinales en Cataluña han sido, históricamente, agentes determinantes en el devenir político y en la configuración social del territorio. El nacimiento del movimiento de las asociaciones de vecinos se produce gracias a la nueva Ley de Asociaciones del año 1964, que viene precedido de un impulso económico generalizado a nivel general dentro del territorio español, en el desarrollismo de la dictadura franquista y propiciado por el fin de la autarquía que restringía las importaciones y las relaciones con el resto de otros países basándose en el uso de los recursos propios. Cuando España se industrializó, con el sector automovilístico como el sector más importante, la producción industrial aumentó vertiginosamente entre 1960 y 1973. Además de la SEAT, uno de los productores de vehículos más importantes de España fue la sociedad Fabricación de Automóviles S.A. (FASA), inaugurada el 29 de diciembre de 1951 en Valladolid y que posteriormente se convertirá en el Grupo Renault. La rápida industrialización de España exigió una cuantiosa importación de materias, que pudo realizarse gracias al continuo flujo de divisas procedentes del turismo y la inversión de capital extranjero, especialmente alemán y estadounidense.[128] Mientras, entre 1960 y 1970, un millón de trabajadores españoles emigraron, sobre todo a Francia y Alemania, a través de los conductos legales, para mejorar sus condiciones de vida, sin embargo, los principales beneficiarios del denominado milagro económico español fueron la banca y los grandes grupos industriales, que alcanzaron una indudable hegemonía y que consiguieron el apoyo decidido del Estado.

En Barcelona, este desarrollo se dispara, fruto de la especulación inmobiliaria y las recalificaciones urbanísticas, con la construcción de barrios enteros. La justificación se amparaba bajo la necesidad de construcción de viviendas masivas, pero muchas veces, las operaciones inmobiliarias se ejecutan sin atender a las necesidades de las futuras familias que posteriormente los habitaron, ni a las infraestructuras necesarias para su construcción, ya que, generalmente, se usaba el bloque aislado para atender la necesitad habitacional. Anteriormente, con La Obra Sindical del Hogar de 1939, se empezaron a construir grandes polígonos de viviendas en Bellvitge (l'Hospitalet de Llobregat), San Ildefonso (Cornellà), en Badalona y en los barrios de San Martín, Verdún, Santo Cosme, Barón de Viver o Buen Pastor de Barcelona. A menudo, estas nuevas viviendas, no dejaban de ser chabolismo vertical a causa de las condiciones en que se construía.

En 1949, el Ayuntamiento creó el Servicio Municipal para la Represión de Nuestras Barracas. Un grupo de inspectores del Ayuntamiento, secundados por la Guardia Urbana, censaron las chabolas, colocando una placa en cada puerta de entrada y controlaron que no se ampliaran ni construyeran más. Fueron conocidos como "Los Picos" y se dedicaban a tirar al suelo las barracas que estaban construyendo con ladrillos y maderas, es decir, las que se acababan de levantar. También, para reducir el chabolismo se empezó a controlar las llegadas de la

[128] Anteriormente hablamos -epígrafe 1.4- de la importancia del sector automovilístico como motor económico en España en las décadas de los años cincuenta y sesenta y que continua vigente hasta nuestros días.
El 4 de noviembre de 1982 se inauguraba la factoría de la multinacional norteamericana General Motors más grande de Europa en Figueruelas, a 30 kilómetros de Zaragoza. En la GM, o en la Opel, cómo se conocía popularmente a la fábrica de coches, mi padre estuvo trabajando más de 30 años antes de su retiro a causa de un cáncer de laringe. Tanto para mí familia como para muchas otras de Aragón (la factoría llegó a contar con 10.000 trabajadores) la General Motors fue una suerte de tardío Plan Mr. Marshall. En 2017, la factoría pasó a pertenecer a la multinacional francesa PSA y actualmente cuenta con algo más de 5.400 trabajadores.

Estación de Francia y la Estación del Norte pidiendo papeles a las personas recién llegadas. Si no tenían papeles, eran internados en Montjuïc, en el Palacio de las Misiones y en el Estadio hasta poder ser devueltos a sus lugares de origen. Para la celebración del Congreso Eucarístico de 1952, las barracas de la parte alta de la Diagonal se borraron del mapa expulsando a los barranquistas y se urbanizó el barrio del Congrés en Barcelona, un polígono de viviendas promovido por la Iglesia a través del Patronato de Viviendas del Congreso Eucarístico, que convertía a la Iglesia católica en promotora de vivienda social. Las personas expulsadas como consecuencia del barraquismo fueron trasladadas al extrarradio: a Can Clos, el Polvorín, Verdún o las Viviendas del Gobernador en la Meridiana. En 1966, desaparecieron las últimas barracas de la Barceloneta y del Somorrostro después de enviar a sus habitantes a barracones provisionales en el barrio de Sant Roc, para después reubicarlos en otras zonas. Se construyeron nuevos barrios como el de la Mina, en 1972, o el Polígono Canyelles, en 1974.

Dejando atrás las estructuras vecinales de carácter democrático surgidas en la II República -iniciada en 1931 y clausurada con el golpe de estado de1936, antes de 1964 y de la aprobación de la Ley de Asociaciones-, existían las llamadas Asociaciones de Cabezas de Familia del Movimiento (falangista)[129], que estaban controladas por los propios falangistas, movimientos católicos y otros miembros de grupos de ultraderecha, hasta el punto que eran a la práctica sus delegaciones suburbiales. En 1957, se crea la Delegación Nacional de Asociaciones del Movimiento que, bajo el filtro ideológico franquista, abrió los cauces jurídicos del movimiento familiar: fomentando el asociacionismo de los cabezas de familia; es decir, del hombre. Los principios del Movimiento Nacional consideran que la comunidad nacional se funda en el hombre como portavoz de valores eternos y en la familia como base de la vida social. El origen de las asociaciones familiares se basaba en la concepción franquista de la familia y de la política familiar, una unidad natural y religiosa. Estas asociaciones, como la del Movimiento Familiar Cristiano (MFC) , eran las encargadas de fortalecer la institución familiar cristiana. Su carácter, obviamente, no tenía nada de reivindicativo y nacían como instrumento ideológico y propagandístico. Los círculos católicos vinculados a las parroquias mantenían un bar abierto donde dominaban los socios jubilados y, por supuesto, no había ninguna mujer entre ellos.

Con la nueva ley de 1964 se crearon asociaciones de comerciantes de calle. Eran conocidas como “bombillaires”, que básicamente se preocupaban de la ornamentación de las calles comerciales durante las fiestas de Navidad y la fiesta mayor del barrio. Su nombre tiene que ver con la iluminación festiva mediante bombillas, que lejos de buscar el bien común, se preocupaban de favorecer el uso de automóviles en las calles para favorecer el consumo y el beneficio de sus negocios. La motivación principal de la nueva Ley de Asociaciones de 1964 era la adecuación de la legalidad asociativa al Concordato que había firmado el régimen franquista con el Vaticano el agosto del año 1953, dando un amplio margen a la Iglesia católica para crear y desarrollar su propio sistema asociativo y de formación de la juventud, que hasta entonces había monopolizado la Falange. Pero, al mismo tiempo, permitió que fueran autorizadas la creación y los estatutos de nuevas asociaciones de carácter laico. A pesar de que la última palabra la tenía siempre el gobernador civil, el hecho que existiera una regulación legal clara de cómo se tenían que constituir y funcionar las asociaciones, abrió ciertas posibilidades que la oposición clandestina supo aprovechar.

Durante los últimos años del franquismo, las cosas empezaron a cambiar. Sobre todo, se fue perdiendo el miedo y se comenzó a actuar en la defensa de las reivindicaciones vecinales, que era una manera de defender las libertades y el bien común. Fue la lucha de estas nuevas asociaciones vecinales medio clandestinas, la que lideró las movilizaciones que consiguieron construir barrios dignos, barrios con todos los servicios y que inicialmente se les habían negado.

[129] Falange Española fue un partido político español de ideología fascista fundado el 29 de octubre de 1933 por Alfonso García Valdecasas (Granada, 1904), Julio Ruiz de Alda (Estella, Navarra, 1897) y José Antonio Primo de Rivera (Madrid, 1903), primogénito del dictador Miguel Primo de Rivera.

L'Hospitalet de Llobregat es, desde mediados de siglo XX, la segunda ciudad catalana en cuanto a población. La ciudad tenía 5.000 habitantes en 1900, y llegó a tener casi 300.000 habitantes en 1981. El flujo migratorio constante desde todas las comarcas agrarias de España tuvo, en los años sesenta, la culminación del fenómeno con una inmigración bruta de alrededor de 850.000 personas. A lo largo del siglo XX, su territorio se fue llenando de fábricas y, en mayor medida, de barrios de residencia obrera, desde las faldas de la Sierra de Collserola hasta llanuras de la Marina hospitalense. Sobre estas llanuras, junto a la ermita que dio nombre al barrio, se inició la edificación de Bellvitge en 1964. Concebido como un enorme polígono de viviendas en el Plan Parcial de 1956, derivación del Plan Comarcal del 53, Bellvitge se construyó con un sistema basado en el ensamblaje de piezas que se fabricaban en unas instalaciones situadas en el mismo barrio. Todo ello bajo la iniciativa del grupo empresarial Construcción Industrial de Edificios S.A. (CIDESA) y bajo la propiedad del suelo que correspondía a la Inmobiliaria Ciudad Condal S.A., convirtiéndose en un temprano caso del modelo de gestión privada del suelo y su urbanización, que se consolidaría en los sesenta (Ferrer, 1996).[130]

En 1972 se creó la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona que nacía bajo el sistema político vigente en la España de la dictadura franquista. A pesar de que la represión se había vuelto algo menos contundente, a mediados de los años sesenta, persistían, todavía, todo tipo de carencias democráticas. Hasta 1964, sólo estaba permitido asociarse, con limitaciones, a determinados grupos profesionales y a organismos de la Iglesia católica y del llamado Movimiento Nacional, que era una forma de calificar oficialmente grupúsculos de ultraderecha controlados mayoritariamente por falangistas. Bajo el paraguas de la Iglesia católica funcionaban bastante precariamente asociaciones muy diversas, unas de carácter estrictamente religioso y otras que utilizaban las actividades de ocio para mantener agrupados a los fieles. Podían hacerlo gracias a que las parroquias les dejaban utilizar locales normalmente anexas al templo y que tenían la bendición de las autoridades eclesiásticas y el control de los rectores de las parroquias, actuando con el nombre de consiliarios, que son representantes de la Iglesia dentro de una asociación laica. Entre estas últimas cabe destacar los centros católicos, donde se llevaban a cabo actividades culturales y de esparcimiento tales como: teatro de aficionados, actividades deportivas, campeonatos de juegos de mesa, excursionismo, etcétera. Y también el escultismo, un movimiento juvenil que pretende una educación integral del individuo, generalmente por medio de actividades en grupo y en contacto con la naturaleza, y que desde comienzos de los años cincuenta había empezado a reagruparse con especial fuerza en Cataluña. Esta era una herramienta alternativa en la formación de los jóvenes ofrecida por la Iglesia católica a quienes no se sintieran atraídos por la organización juvenil de la Falange. La tensión entre estas dos posibilidades, las únicas existentes, fue la base sobre la que se asentaron a mediados de los sesenta las primeras asociaciones de vecinos.

En Barcelona, el caso más significativo de utilización de asociaciones existentes, para transformarlas, vista la dificultad de que Gobierno Civil autorizase las nuevas, es el de la fundación de la Asociación de Vecinos de Nou Barris, nacida con este nombre en 1970. El origen está en el combate contra el plan parcial de Torre Baró, Vallbona y Trinitat Nova que el Ayuntamiento se sacó de la manga en 1969 y que fue uno de los primeros grandes temas abordados críticamente por algunos diarios. En estos tres barrios se formaron comisiones de barrio, clandestinas, que promovía entonces Bandera Roja, una escisión del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) producida en 1968. Dichas comisiones, en un principio, se acogieron a las únicas

[130] El impacto urbanístico de los polígonos de viviendas es un factor clave en los procesos de densificación urbana, así como las características propias de la promoción y la gestión en cada etapa histórica en Barcelona. El polígono de viviendas sigue siendo el paradigma del urbanismo proyectado y el campo de experimentación por excelencia de las teorías urbanas. Es un elemento principal dentro de las transformaciones de la periferia barcelonesa y su área metropolitana.

asociaciones legales existentes, las de Cabezas de Familia, como la de Torre Baró, y las de propietarios, como la de Roquetes, de las que fueron desplazando las juntas anteriores. Crearon primero una coordinadora entre ellos, que se reunía en el ahora ya desaparecido Centro de Vida Comunitaria para Todos, situado en el barrio de la Trinitat Nova. Esta misma historia se repetiría, con algunas variantes, en otras asociaciones de vecinos y entidades culturales de los barrios de Barcelona. Los encontronazos se iban produciendo entre las nacientes comisiones de barrio y las antiguas Asociaciones de Comerciantes y Cabezas de Familia, más algunas de carácter cultural. El eco que las candidaturas democráticas encontraban en la mayoría de los medios barceloneses fue un elemento importante de apoyo al profundo cambio en el asociacionismo barcelonés, vinculado tanto al relieve generacional como a los nuevos aires que permitían respirar las grietas de los años finales del franquismo. Algunos de esos conflictos dieron origen a la creación de asociaciones de vecinos combativas, que no siempre estuvieron enfrentadas con las de comerciantes, sino que a menudo pudieron colaborar entre sí, como también con entidades culturales de carácter progresista arraigadas en el barrio. De esta forma, la semana final de enero de 1975, con Franco todavía vivo, los demócratas accedieron a la junta de la Federación de Asociaciones de Vecinos, desplazando a los "bombillaires" que la habían llevado hasta entonces.

Siguiendo la estela de otros grupos vecinales nacidos en los barrios de Nou Barris de Barcelona, los vecinos de Bellvitge, pese a la férrea dictadura franquista, se movilizaron en 1973 contra la construcción de nuevos pisos bajo el lema de "No més blocs"[131] consiguiendo parar las obras y llevando las nuevas promociones de pisos a juicio. Juicio que acabó en 1980 con una sentencia que paraba definitivamente la construcción de 3.320 nuevas viviendas, pero que no acabó con la movilización del barrio. En Bellvitge, como en el resto de barrios obreros del país, no se urbanizó casi nada y ni la iniciativa privada ni las instituciones públicas franquistas lo dotaron de los servicios y equipamientos necesarios. Como en el resto de los barrios obreros del área metropolitana de Barcelona, desde 1970 se desarrolló una lucha vecinal importantísima que, dada la situación política de entonces, tuvo un especial carácter político. El movimiento vecinal fue tan importante como el obrero, tanto en su aspecto social, cuyo objetivo era la mejora de las condiciones materiales de vida, como político, con la lucha de las libertades contra la dictadura de Franco.

Las primeras asociaciones y entidades surgieron a iniciativa de la inmobiliaria-constructora, que creó para ello un Departamento de Promoción Social (DPS) y en 1969 se creó una Comisión de Barrio. Las primeras movilizaciones importantes comenzaron en 1971, se trataba de manifestaciones pidiendo un semáforo, una línea de autobuses y el asfaltado de las calles. En la parroquia del norte se impulsaban los movimientos sociales. Este barrio estaba desconectado del resto de la ciudad, y se construyó muy deprisa desde dos focos iniciales en sendos extremos del barrio, por lo que se fue desarrollando dividido en dos sectores: Bellvitge-Norte y Bellvitge-Sur. El párroco fue una persona muy comprometida con los movimientos sociales y la lucha antifranquista, y agrupó a una comunidad de cristianos de base e incluso no creyentes en torno a sí. Unánimemente se le consideró un motor de la movilización vecinal y su talante ideológico, de carácter anarquista, hizo que se le unieran aquellos luchadores que consideraban que la Comisión de Barrio estaba instrumentalizada por partidos políticos, fundamentalmente por el PSUC. Este grupo creó una asociación de vecinos, la primera del barrio, denominada: La Marina,

[131] Bajo el mismo nombre, actualmente opera la "Asamblea No més blocs - Salvem L'H", que es un movimiento vecinal nacido en el año 2015 con el objetivo de detener el PDU Biopol-Granvia, que prevé la edificación masiva de rascacielos en la última zona agrícola y libre de edificaciones en la ciudad más densamente urbanizada y poblada del sur de Europa y en la última zona con posibilidades de recuperación paisajística del delta izquierdo del Llobregat. A la asamblea están adheridas más de 30 entidades locales.

legalizada en marzo de 1973. La Comisión también intentaba su transformación en una asociación de vecinos, lo que consiguieron finalmente a finales de aquel mismo año, denominándose: Asociación de vecinos Bellvitge-Norte. Las personas organizadas en las asociaciones de vecinos y entidades en general eran muy minoritarias, pero crearon el ambiente de la reivindicación, de la participación, y muchas personas respondían a las convocatorias de las asociaciones o iniciaban movilizaciones por su cuenta.

La etapa 1974-1976 es de continua lucha. En 1974 se elaboró un nuevo Plan Comarcal para el área metropolitana de Barcelona y los correspondientes planes parciales de cada barrio. El movimiento vecinal estaba en condiciones, no sólo de contestarlos sino, de elaborar alternativas. Entre noviembre de 1975 y enero de 1976, una serie de manifestaciones diarias, con las cargas correspondientes de "los grises", consiguen parar las obras de unos bloques en una zona que los vecinos reivindican como un paseo. En julio se aprueba un Plan Parcial para el barrio con casi todas las reivindicaciones vecinales. La principal era el freno definitivo a la construcción de más bloques para, en segundo lugar, distribuir los servicios necesarios en los ya escasos espacios libres. En aquel verano se constituyó la Mesa democrática de Bellvitge, el reflejo en el barrio de la Asamblea Democrática de Cataluña, que desde 1971 coordinaba a las principales fuerzas antifranquistas. Las asociaciones de vecinos y sindicatos compartían protagonismo con los partidos políticos y en las grandes manifestaciones en Barcelona la Federación de Asociaciones de Vecinos fue fundamental. A finales de aquel año se creó la Coordinadora de Asociaciones de Vecinos de l'Hospitalet, cuya principal reivindicación era la demanda de ayuntamientos. El tejido social organizado planteaba reivindicaciones políticas claras.

Además de manifestarse en contra de la construcción de nuevos pisos, el vecindario, articulado por una potente Asociación de Vecinos, inició la campaña Operación Limpieza en 1976, en la que limpiándose ellos mismos las calles, reclamaron al ayuntamiento un saneamiento urbano decente. A esta reivindicación se solaparon las manifestaciones pidiendo más zonas verdes, de manera que, todas sumadas, junto al sempiterno problema de las drogas, dieron al barrio de Bellvitge -sobre todo a raíz de alcanzar el máximo de habitantes histórico en 1986 con 32.832 habitantes-, la fama de barrio problemático y combativo. Este es un estigma que no ha llegado a perder, pese a todas las mejoras urbanas y sociales conseguidas posteriormente y a su condición de suburbial. La urbanización de la Rambla de la Marina, la construcción del Parc de Bellvitge, la llegada del metro hasta el Hospital de Bellvitge en 1989, la construcción del nuevo hospital oncológico Durán i Reynals al otro lado de la Gran Vía, la construcción del Campo de Béisbol para las Olimpiadas de Barcelona de 1992 son actuaciones que contribuyeron a una mejora en la apreciación del barrio.[132]

Actualmente, el entramado cooperativo es una realidad en la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat. Este proyecto de investigación se inscribe dentro de esos movimientos que tratan de poner su granito de arena para atender y ser crítico con la construcción del escenario urbano y de sus estructuras de poder. Se inscribe, asimismo, dentro de la llamada de emergencia al decrecimiento económico que se está agudizando en los últimos años como consecuencia de un modelo económico de producción insostenible. En ese sentido, la investigación parte de detectar estructuras de poder y relatos que justifican el progreso como legitimizador de decisiones que estructuran y estructurarán el territorio. Dos de estas situaciones y actuaciones latentes que están dentro del ordenamiento actual del territorio de la Marina hospitalense son la ampliación del aeropuerto de Barcelona y el Plan Director Urbanístico (PDU) Biopol-Granvia, con afectación, entre otras, de la última zona agraria de l'Hospitalet de Llobregat, que es Cal Trabal.

[132] Manuel Domínguez. *Blog local-mundial* (2015). El movimiento vecinal en Bellvitge (1970-1980). 30 de marzo de 2015. https://localmundial.blogspot.com/2015/03/el-movimiento-vecinal-en-bellvitge-1970.html Consultado el 6 de septiembre de 2023 e Ireneu Castillo. *Blog Memento Mori* (2022). Bellvitge, la historia de una joya convertida en cemento (2). 3 de diciembre de 2022. https://ireneu.blogspot.com/2022/12/historia-bellvitge-2.html Consultado el 6 de septiembre de 2023

3.4.1. LA AMPLIACIÓN DEL AEROPUERTO DE BARCELONA

El 2 de agosto de 2021 se hizo público el acuerdo entre la Generalitat de Catalunya y el Gobierno para ampliar el aeropuerto de Barcelona-El Prat. Se trata de un acuerdo alcanzado en una reunión no oficializada y de espaldas a gran parte de la opinión pública que se ha movilizado en contra de este proyecto durante los últimos meses. Con esta operación, AENA, empresa del Ibex35, consigue poder invertir 1.704 millones de euros para construir una terminal satélite y alargar la tercera pista. El acuerdo incluye también los planes de crecimiento de AENA en los aeropuertos de Girona-Costa Brava y Reus, y la construcción de estaciones de AVE en estos aeropuertos. Por este motivow , organizaciones del ámbito social, vecinal, ecologista, del campesinado y económico convocaron el 19 de septiembre de 2021 al conjunto de la ciudadanía a una concentración unitaria en protesta por la decisión de los gobiernos catalán y español, con el objetivo de detener este proyecto antes del 30 de septiembre, plazo límite fijado por el Consejo de Ministros para su aprobación. La proclama hacia un llamamiento a la movilización masiva de la población para denunciar la opacidad y la arbitrariedad con que ambos gobiernos (el autonómico y el español) se están pronunciando sobre una inversión de 1.700 millones de euros que hipotecaría el futuro de una de las últimas zonas verdes del Delta del Llobregat y que se ha realizado sin ningún proyecto presentado públicamente y con total ausencia de justificación técnica, social, ambiental, económica y financiera.

> Unas 90.000 personas, según datos de los organizadores, venidas de Barcelona y de sus muchas urbes colindantes (incluída l'Hospitalet de Llobregat), se manifestaron el 19 de septiembre de 2021 para rechazar no solo las obras concretas de la ampliación del aeropuerto de El Prat que Aena y el Gobierno de España acabaron paralizando debido a sus diferencias con la Generalitat de Catalunya, sino el modelo económico y productivo expansionista que ven representado en ellas.

Desde por la mañana, grupos ecologistas, entidades vecinales y militantes de Unió de Pagesos se encontraron en la plaza de la Villa del Prat de Llobregat. Desde allí salieron una de la treintena de columnas de gente que han participado en la manifestación. Un de esas columnas salía de l'Hospitalet de Llobregat uniéndose a la procedente del Prat.

> Las entidades convocantes fueron: Xarxa per la Justicia Climàtica y Zero Port, que plantearon una jornada festiva, donde gente de todas las edades se ha congregado para expresar su no al aeropuerto. Pancartas bajo el lema de: "Yo de mayor quiero vida, no un 'hub'", "Ni un palmo más", "La única solución es el decrecimiento", o "Salvemos La Ricarda", inundaron las calles entre la plaza Espanya y la Estació de Sants para clamar por un decrecimiento económico y para recordarles a las autoridades lo que varios informes de la ONU han repetido recientemente: la crisis climática avanza y el ser humano es el principal responsable.



Figura 23. Cartel de una manifestación en contra de la ampliación del aeropuerto de El Prat, 19 de septiembre de 2021. Imagen derecha: Una de las personas manifestantes enseña una de las proclamas. Autor: Joaquín Jordán.

ZerØport es una plataforma para el decrecimiento del puerto y el aeropuerto de Barcelona que afirma que el crecimiento infinito es imposible en un planeta finito y que, por lo tanto, el crecimiento del puerto y del aeropuerto son inviables en una ciudad finita. El transporte marítimo y la aviación son dos de los sectores a escala mundial con más emisiones de gases de efecto invernadero (GEI) que aumentan año tras año, producto de las políticas públicas actuales y de la vorágine expansiva del capitalismo global.[133] Tal como hace tiempo que denuncian diversos movimientos y entidades sociales y ecologistas, los proyectos de consolidación y ampliación de la actividad y las infraestructuras del aeropuerto y el puerto de Barcelona son incompatibles con la crisis ecológica global que vivimos, con la disponibilidad limitada de recursos energéticos y materiales y con los diferentes compromisos y acuerdos de reducción de emisiones de gases de efecto invernadero (GEI). Asimismo, responden a la misma lógica consumista y depredadora del territorio de proyectos equivalentes, como el del puerto de Tarragona, o el aeropuerto de Palma o Madrid, entre otros. A pesar de la crisis climática y ecológica actual y los millones de toneladas de GEI y otros contaminantes que emiten el puerto y el aeropuerto de Barcelona, AENA y Puerto de Barcelona están acordando y proyectando nuevas ampliaciones, que permitirán incrementar su capacidad y también sus emisiones.[134] Este hecho es totalmente contrario a los objetivos de reducción de emisiones de GEI que establece la Unión Europea y la Ley catalana de cambio climático, que fijan una reducción de emisiones de estos gases para el año 2030 del 40% respecto al año base (1990). Además, debido a las ingentes cantidades de residuos y partículas contaminantes y la gran contaminación lumínica y sonora que generan, el puerto y el aeropuerto afectan negativamente a la salud y el bienestar de las poblaciones vecinas

[133] En 2050 está previsto que la aviación y el transporte marítimo mundial suponga en su conjunto casi el 40% de las emisiones mundiales de CO2, a no ser que se adopten medidas de atenuación adicionales.
Anke Lükewille. *Web Agencia Europea de Medio Ambiente (AEMA)* (2018). Las emisiones de la aviación y del transporte marítimo en el punto de mira. 12 de abril de 2018. https://www.eea.europa.eu/es/articles/las-emisiones-de-la-aviacion Consultado el 20 de septiembre de 2023

[134] Según el informe la Metrópolis de Barcelona hacia la Justicia Climática, el puerto de Barcelona y el aeropuerto de el Prat emitieron aproximadamente el año 2017 un total de 5,9 millones de toneladas anuales de CO2 (3,2 el puerto y 2,7 al aeropuerto) y han acordado y proyectado nuevas ampliaciones, que permitirán incrementar su capacidad y también las emisiones. Se prevé ampliar el puerto con la tercera terminal de contenedores y dos terminales de cruceros de gran capacidad, y el aeropuerto con 17 nuevos equipamientos para albergar grandes aviones para rutas intercontinentales y así alcanzar los 70 millones de pasajeros anuales (en 2018 eran más de 50 millones).

(humanas y no humanas) y alteran su comportamiento. Son, asimismo, piezas angulares de un modelo económico y turístico ineficaz a la hora de resolver necesidades vitales básicas y que implica un fuerte impacto social: encarecimiento de la vivienda, masificación del espacio urbano y del transporte público, precarización laboral, desaparición del comercio local, graves problemas de movilidad. Por otra parte, el puerto y el aeropuerto han destruido su entorno inmediato, arrasando la línea natural de costa y valiosos espacios naturales que son fuente de biodiversidad, aportan múltiples beneficios ambientales, sociales y económicos, y ayudan a atenuarlos efectos del cambio climático. Que estas dos grandes infraestructuras tengan la consideración de básicas no ha de ser excusa para que no se incorporen al esfuerzo de reducir los impactos de la actividad humana en la biosfera, como más tarde o temprano tendrán que hacer todos los sectores socioeconómicos. Para ello, la plataforma ZerØport reclama:

1. La retirada inmediata y sin condiciones de los planes de ampliación de la actividad y de las infraestructuras del puerto y el aeropuerto presentes y futuros, así como de las nuevas infraestructuras viarias previstas para absorber estos aumentos de actividad.

2. La definición inmediata de planes de reducción de líneas de vuelos y rutas de transporte marítimo, prioritariamente vuelos en trayectos cortos y cruceros, para disminuir los niveles de contaminación atmosférica y acústica, y así proteger la salud de la población afectada y alcanzar la reducción anual de emisiones de CO2 del 7,6% para cumplir con los objetivos climáticos en 2030.

3. La eliminación de forma urgente de los privilegios fiscales y de los subsidios de la actividad del puerto y el aeropuerto (vía IVA, tasación del fuel y de los viajes frecuentes...) para que incorpore los costes socioambientales que genera, y así poder reinvertir estos ingresos en la mejora de modos de movilidad más sostenibles y en el fomento de sectores económicos más justos a nivel social, ambiental, laboral, climático, etcétera.

4. La declaración de Red Natura 2000 en todo el ámbito del Parque Agrario del Llobregat, ampliándola a nuevos espacios singulares de alto valor ambiental como el antiguo cauce del río Llobregat y su ámbito marino, y, a la vez, la reparación de los daños ambientales y sociales causados por estas infraestructuras.

La única forma de alcanzar los objetivos ambientales fijados para el año 2030 pasan por el decrecimiento, no por las engañosas estrategias de economía verde o desarrollo sostenible, perpetuadoras del sistema económico que nos han llevado a la situación de emergencia ecológica y climática actual.[135]

> El proyecto de ampliación quedó oficialmente postergado en septiembre de 2021 cuando el Consejo de Ministros aprobó los planes estratégicos de AENA para los próximos cinco años sin que se incluyese en el documento ninguna partida para ampliar el aeropuerto de Barcelona. El Documento de Regulación Aeroportuaria aprobado (DORA II, 2022-2026) incluyó unas inversiones de 2.250 millones de euros para los aeropuertos de AENA hasta 2026, con una media anual cercana a los 450 millones. Esas partidas incluyen la construcción de estaciones de alta velocidad en las inmediaciones de los aeropuertos de Reus y Girona, con lo que se pretende mejorar la conectividad ferroviaria con Barcelona y otros puntos de la geografía española.

La ruptura del acuerdo para la ampliación de El Prat por las reticencias de la Generalitat a extender la tercera pista 500 metros hacia el este, lo que hubiera obligado a destruir parte del espacio natural de La Ricarda, una finca privada de 135 hectáreas pegada al aeródromo que alberga una laguna clave para prevenir la salinización del Delta del Llobregat gracias a sus acuíferos, y también, para conservar algunas especies de fauna y flora protegidas por varias directivas medioambientales de la Unión Europea. Aunque en 2021 se congeló, el proyecto de la futura ampliación del aeropuerto del Prat nunca ha dejado de ser un tema destacado como prioritario en las agendas de políticos y grandes empresarios catalanes. El Estado español

[135] *Blog ZerØport* (2023). Manifest. https://zeroportbcn.wordpress.com/manifest-ca/ Consultado el día 3 de septiembre de 2023

y la Generalitat de Catalunya se instaron a seguir encontrarse para discutir técnicamente la propuesta de ampliación de El Prat. La opción que pondrá sobre la mesa el ejecutivo español, es alargar 500 metros la pista más corta y compensar en otras zonas la afectación ambiental del estanque de la Ricarda y la del gobierno catalán optar por una vía intermedia, con una ampliación de la pista mar en 300 metros que también invadiría, aunque algo menos, la zona natural de La Ricarda, protegida por la Unión Europea. Pero todavía parece haber una opción más rupturista: la construcción de una nueva pista sobre el mar a un kilómetro y medio de la costa. En cualquier caso, parece que el modelo económico de Barcelona no ha variado y el número de turistas durante el año 2024 sigue en alza.136 Los datos hacen presagiar que el imperativo de necesitar siempre más y más no depara un futuro demasiado alentador para uno de los últimos reductos naturales del Delta del Llobregat.

3.4.2. EL PLAN DIRECTOR URBANÍSTICO (PDU) BIOPOL-GRANVIA

Cal Traball es la última zona agraria de la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat que, conecta, a modo de viaje en el tiempo, con la identidad agrícola que tuvo antes de la expoliación de la Marina. Tiene una extensión de 40,2 hectáreas de terreno agrícola, justo en el límite suroeste de la ciudad y al costado del río Llobregat. Allí se conservan las únicas explotaciones campesinas que quedan en l'Hospitalet t y que recuerdan su pasado de pueblo rural. Cal Trabal, también denominada cal Joan Ros, es una construcción del siglo XVII reformada en el XVIII. Es una masía basilical de tres cuerpos, el central mayor que los laterales. Presenta cubierta a una vertiente en los cuerpos laterales y a dos en el cuerpo central, con la cumbrera paralela a la fachada. La masía, en la parte central, consta de planta baja, piso noble y buhardilla, y los laterales tienen planta baja y piso. La puerta principal es adovelada y las ventanas tienen los montantes y dinteles de piedra bien escuadradas. El desván tiene una galería con cuatro arcos de medio punto. En el nivel del piso noble hay un reloj de sol con la fecha 1769 inscrita. El interior de la planta se conserva básicamente como de origen, resaltando el envigado de madera. Por la parte trasera tiene un cuerpo transversal adosado y por el lado de levante un barrio da acceso a un patio rodeado de edificios destinados a la producción.[137]

Simbólicamente, para los movimientos locales que defienden el territorio de especulaciones desde hace décadas, Cal Trabal es mucho más. Como es sabido, la agricultura se extendió por las costas mediterráneas de la Península Ibérica hace más de siete mil años. Desde entonces debemos imaginar que los pobladores del espacio donde más tarde se desarrollará l'Hospitalet practicaron la agricultura y la ganadería como principal actividad económica. Esta situación continuó a lo largo de la época romana y la Edad Media. Cuando, hacia el año 900, fue creado el territorio de Provençana, el embrión del actual municipio, este espacio se fue ocupando por personas que intentaban explotar sus tierras. La situación del siglo XI es descrita así:

La explotación agrícola de la tierra era la principal actividad de quienes la poseían. Los cultivos más extensos eran los cereales, con predominio de la cebada y el viñedo. La zona de la Marina estaba reservada en su mayor parte al cultivo cerealístico. El viñedo se encontraba un poco por todas partes, aunque predominaba en el Samuntà, en concreto en el término de Terrers Blancs. También se encontraban árboles frutales, como manzanos e higueras, y junto a las casas era frecuente la presencia de un huerto. (…) Algunas tierras se habían destinado a prados, lo que nos indica la existencia de ganadería que en el transcurso de la historia se mostrará como una actividad económica importante. Varias acequias, que indican una incipiente infraestructura hidráulica, permitían regar estos prados y los huertos (Camós y Santacana 1997).

Este estado del campo hospitalense se mantendrá con pocos cambios a lo largo de los siguientes siglos, con las oscilaciones

136 Observatorio del Turismo en Barcelona: ciudad y región (OTB). Informes 2023. https://www.observatoriturisme.barcelona/es/anys/2023 Cosultado el 5 de septiembre de 2023

137 Datos abiertos de la Diputación de Barcelona: https://do.diba.cat/data/ds/patrimoni_cultural/detall/52302 Cosultado el 5 de septiembre de 2023

cíclicas bien conocidas provocadas por el clima (sequías, inundaciones, etcétera.) y por el frágil equilibrio entre población y capacidad de producción de recursos. También debemos recordar que el Delta iba creciendo, aunque conservaba estanques que se convertían en foco de enfermedades infecciosas. Lo obvio es que las actividades agrarias eran las mayoritarias, como en todas partes. La agricultura hospitalense es un ejemplo de cómo el proteccionismo no detuvo la innovación, ni la búsqueda de la competitividad. Si comparamos los datos de la década de 1880 con los de 1919, vemos que los cereales tradicionales (trigo, cebada y avena) se han mantenido o recuperado espacio. Este hecho, que podría interpretarse como un retroceso hacia el pasado, no lo es ni mucho menos. Casi todos los campos son de regadío y todos son encurtidos con estiércol de animales y humanos, convenientemente recogidos de las comunas, incluso de Barcelona, y con nitratos. Todo ello garantiza una alta productividad y, de paso, contribuye a lo que últimamente se denomina soberanía alimentaria. Según el documento de 1919, la alfalfa y las judías eran los principales cultivos alternativos a los cereales, pero ya aparecía un nuevo producto, al que se dedicaban sólo 80 hectáreas, pero que era muy productivo y del que la mitad se exportaba a Francia: las alcachofas. Vale la pena destacar que las dos especies con más altos rendimientos, la alfalfa y las alcachofas, de las que se sacaban 12 mil kilos por hectárea, cuatro o cinco veces más que el resto de productos, eran las únicas cuyas semillas se habían traído de fuera, de Murcia y Reus, respectivamente.

La industria moderna apareció en l'Hospitalet de Llobregat en la década de 1850, pero no es hasta la década de 1910 que se convirtió en el sector mayoritario. Hacia 1910, se dedicaban al sector primario unas 1.550 personas, que eran el 65% de la población activa. En la década de 1930 se dedicaban a las actividades primarias unas 1.600 personas que significaban sólo un 10% de la población activa, como consecuencia del gran crecimiento de la industria y de la primera ola inmigratoria (de 6 mil a 40 mil habitantes). L'Hospitalet empezaba a tener como principal función la de suburbio residencial obrero y buena parte de las tierras de cultivo se transformaron en calles llenas de bloques, pasillos y barracas. Sin embargo, en 1920 se produjo la expropiación en la que Barcelona se anexionó las 935 hectáreas más meridionales del término municipal hospitalense y que, por tanto, pertenecían a la Marina, en la parte irrigada y más fértil de sus tierras de cultivo. En concreto, eran casi los dos tercios de las 1.500 hectáreas de regadío de la ciudad. En 1933, otro pedazo de territorio, esta vez de 50 hectáreas en el otro extremo de la ciudad, el más septentrional, también fue incorporado por Barcelona y el término quedó fijado en las 1.240 hectáreas actuales.

Tal y cómo hemos visto, en 1953 fue aprobado el Plan Comarcal, que adjudicaba al suelo hospitalense otros usos distintos a la agrícola, especialmente el residencial. Los distintos planes parciales posteriores concretaban las calificaciones urbanísticas y las edificabilidades de los barrios. La iniciativa privada, con la complicidad del Ayuntamiento, consiguió incrementar el volumen de los edificios en detrimento de las zonas verdes, campos y equipamientos. En unos 30 años, de 1945 a 1975, el espacio agrario pasó de 1.000 a 250 hectáreas. Curiosamente, el suelo urbanizado crecía con casi las mismas cifras, de 250 a unas 1.000 hectáreas. En concreto, en 1960 todavía había 900 hectáreas cultivadas (el 75% del término municipal) y en 1970 se habían reducido a 600 hectáreas.

Desde 1960 la agricultura hospitalense ha sufrido un proceso de liquidación. Los nuevos barrios se construyeron en las antiguas tierras de los viñedos, los algarrobos y las hortalizas. En 1986 todavía existían unas 200 hectáreas de una agricultura de gran calidad, calificada de periurbana[138], amenazada por el crecimiento del precio del suelo, la contaminación y las

[138] El concepto periurbano se emplea para nombrar a los espacios que se sitúan en los alrededores de una ciudad y que, aunque no se emplean para el desarrollo urbano, tampoco se usan para actividades rurales. Son espacios sometidos a procesos sociales y económicos relacionados con la valorización capitalista del espacio, como consecuencia de la incorporación real o potencial de nuevas tierras a la ciudad.

agresiones que sufrían los campos. Desde la década de 1990, sólo las tierras en torno a Can Trabal conservan lo que había sido el sector económico más importante de la ciudad durante siglos, de ahí el valor que Cal Trabal tiene para la ciudad.

El Grupo de Patrimoni de l'Hospitalet de Llobregat, que es un grupo de personas y entidades cuyo deseo es dar valor, preservar y conservar el patrimonio de la ciudad, y que entiende el patrimonio como todo lo que tiene significado para un grupo de personas si éste le confiere un valor a lo largo del tiempo, ha solicitado a la Dirección General de Patrimonio Cultural (DGPC) de la Generalitat de Catalunya que declare Cal Trabal como Bien Cultural de Interés Nacional (BCIN). Y es que, la importancia de Cal Trabal va más allá de la agricultura. Desde el Grupo de Patrimonio destacan el valor estratégico de Cal Trabal y los valores de especial singularidad y relevancia en el contexto comarcal que reúne. El 13 de septiembre de 2021 se presentó la propuesta de la solicitud de declaración de Bien Cultural de Interés Nacional. Manuel Domínguez como Presidente del Centre d'Estudis de l'Hospitalet, destacaba el valor patrimonial incuestionable de Cal Trabal. Sin embargo, su valor patrimonial va más allá del ámbito arquitectónico. Es cierto que Cal Trabal tiene edificios catalogados como Bienes Culturales de Interés Local (BCIL), como por ejemplo las masías de Cal Trabal, Ca l'Esquerrer y Cal Masover Nuevo, además de la Torre Gran, o incluso tramos activos del Canal de la Infanta. Además, el Grupo de Patrimonio quiere destacar también otros valores del espacio, como el histórico, el natural, el paisajístico, el etnológico, e incluso el educativo porque la zona reúne el 80% de la biodiversidad local y es el hogar de muchas especies animales, especialmente pájaros. El Grupo de Patrimonio calcula que existen 71 especies diferentes, 32 de ellas protegidas a nivel europeo.

La lucha por conservar Cal Trabal no es aislada, ya que forma parte de la protección del Delta del Llobregat, que está sufriendo políticas agresivas.

Con el planteamiento del PDU Gran Vía, el futuro del entorno de Cal Trabal y zonas naturales cercanas al río Llobregat es una incógnita. Sobre todo, después de que la justicia anulase de pleno derecho al PDU Gran Vía Llobregat, posteriormente llamado Biopol-Granvia, el plan urbanístico que marcaría la reconversión de este espacio que representa el 8% del territorio de la ciudad. El cambio de topónimo a PDU Biopol-Granvia, se refiere a un trabajo de marketing, que este caso, desde el *naming*, quiere fundamentar una decisión política con fines urbanísticos. Así el Govern de la Generalitat aprobó en diciembre de 2021 el impulso definitivo al proyecto Bio Clúster d'Innovació i Salut, una de las piezas del futuro *hub* biosanitario que se ubicará en el entorno de la Gran Via de l'Hospitalet, definido por el Plan Director Urbanistico Biopol-Granvia. Se trata de la nueva versión del PDU Granvia-Llobregat, detenido en los tribunales, ahora con la complicidad de cuatro instituciones: el Colegio de Médicos de Barcelona, la Universidad de Barcelona, el Instituto de Investigación Biomédica de Bellvitge y el Instituto Catalán de Oncología. El Govern destaca el objetivo de potenciar y consolidar la investigación y la innovación biomédica a través de un potente ecosistema que atraiga empresas del sector de la salud. Los datos económicos que se manejan para avalar el proyecto son una estimación de alrededor de unos 50.000 puestos de trabajo y una facturación de á más de 7.000 millones de euros, el equivalente al PIB anual de Cataluña. Actualmente, el Ayuntamiento de l'Hospitalet y la Generalitat han optado por cubrir todas las opciones y fruto de una moción municipal, el consistorio parece que pueda tener la intención de poner en marcha un proceso participativo que debe tratar la reconfiguración urbanística y territorial de esta zona. Sin embargo, todavía no se

ha hecho oficial este anuncio, ni que el resultado de este proceso participativo sea la nueva versión del PDU Gran Vía.

En octubre de 2021, el Tribunal Supremo (TS) admitió el recurso de casación que la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat presentaron contra la sentencia que declaraba nulo el PDU, que planea el soterramiento parcial de la C-31 e impulsar un clúster en biomedicina. Este plan urbanístico, uno de los proyectos estratégicos del gobierno local de Núria Marín (l'Hospitalet de Llobregat, 1963) -alcaldesa de la ciudad desde 2008 hasta 2024 y Presidenta del Partido Socialista de Catalunya desde 2019-, ya fue declarado nulo por partida doble, en noviembre de 2020, por parte del Tribunal Superior de Justicia de Catalunya (TSJC) a raíz de los recursos presentados por el grupo municipal Canviem l'Hospitalet, por ERC, la CUP y Depana. Además de presentar recursos judiciales, el Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat y la Generalitat de Catalunya han optado por reformular el planeamiento para intentar salvar el proyecto, en el que llevaban trabajando desde hace años.

El Plan se trata de una recalificación urbanística de terrenos con diversos usos, en los que en ningún caso se puede edificar, para convertir 556.418 m2 de ellos en edificables. En concreto, 400.455 m2 se prevén para oficinas y actividades de investigación biomédica, lo que denomina en el Plan como clúster, que es un conjunto de unidades (empresas, instituciones, etcétera.) de un mismo sector económico que actúan conjuntamente. La colaboración y proximidad de estos agentes teóricamente debe generar mejores resultados que si cada uno va por su cuenta. Sin embargo, el PDU, no especifica qué proporción iría destinada a cada función, además no es necesario un nuevo plan urbanístico para realizar el clúster de investigación biomédica. El resto del suelo edificable quiere destinarse a hoteles, un 13%, comercio y restauración, un 10%, y un 5% para residencias de estudiantes. El total del plan afecta a 793.493 m2. Por tanto, restan 237 mil m2 afectados por el Plan que no serán edificables[139]. En este sentido, lo que se ha anunciado con una publicidad desmesurada es que se mantendrá el uso agrícola de las tierras de Cal Traba. Por tanto, sería un anuncio sin ninguna validez. Si finalmente se blindara la función agraria, ésta sería una oportunidad de desarrollo económico sostenible para la ciudad. La Generalitat de Catalunya abrió un proceso participativo[140] que desde marzo hasta junio de 2022 contemplaba las siguientes fases:

Fase 1. Fase informativa (29/03/2022 - 10/04/2022)
Esta fase tuvo carácter informativo. Hubo dos sesiones orientadas a dar a conocer el PDU Biopol-Granvia y resolver las dudas que puedan surgir. Antes de la fase de retorno se programó una sesión de conclusiones del debate participativo.

Fase 2. Fase Deliberativa (11/04/2022 - 07/06/2022)
Es la fase en la que tuvieron lugar las sesiones orientadas a recoger las aportaciones de la ciudadanía y enriquecer el contenido del PDU Biopol-Granvia. Las sesiones incluidas en esta fase tuvieron un carácter deliberativo.[141]

[139] Consorci per a la reforma de la Granvia a l'Hospitalet de Llobregat (2020). PDU Biopol-Granvia. Aprovació definitiva. Projecte d'urbanització del sector 1 delimitat pel PDU Granvia-Llobregat. Tom I Memòria. https://consorcigvhospitalet.com/web/urbanitzacio_s1/ Consultado el 7 de septiembre de 2023.
El Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) organiza junto con el Consorci para la reforma de la Granvia una jornada para presentar el Avance del PDU. *Blog del COAC*. (2022). Presentación del Avance del Plan Director Urbanístico Biopol - Granvia en l'Hospitalet de Llobregat. 14 de febrero de 2022. https://www.arquitectes.cat/ca/suport/presentacio-pla-director-urbanistic-biopol-granvia-hospitalet?language=ca Consultado el 7 de septiembre de 2023.

[140] Generalitat de Catalunya. Procesos participativos. Pla Director Urbanístic Biopol - Granvia. PDU Biopol-Granvia. Referència: II-PART-2022-03-466. https://participa.gencat.cat/processes/pdugranvia Consultado el 7 de septiembre de 2023.

[141] De un total de 20 asistentes entre personas y entidades, el documento contempla 10 aportaciones. Dentro de los impactos socioeconómicos, una de las personas participantes fue Manuel Domínguez, inscrito como vecino y profesor.
Consorci per a la reforma de la Granvia a l'Hospitalet de Llobregat. *BioPol'# Participa-hi! Procés participatiu del Pla Director Urbanístic Biopol – Granvia. L'Hospitalet de Llobregat. Impacte socioeconòmic* (2022). https://participa.gencat.cat/uploads/decidim/attachment/file/3745/Acta_sessio_TE1_2022_04_19.pdf
Consultado el 7 de septiembre de 2023.

Fase 3. Información de resultados (08/06/2022 - 30/09/2022)
Una vez terminada la fase de deliberación del proceso participativo se elaboró un informe de resultados que se hará público por parte de las instituciones responsables.

Fase 4. Devolución (01/10/2022 - 31/12/2022)
Es la última fase del proceso participativo, realizada después de la aprobación inicial del documento. Sirvió para validar los contenidos del documento y ver cómo se han incorporado las propuestas realizadas.

Fase 5. Seguimiento (01/01/2023 - 01/06/2023)
La fase de seguimiento se inicia después de la aprobación inicial del documento urbanístico. Durante esta etapa del proceso tuvieron lugar sesiones informativas para trasladar a los agentes implicados en qué punto se encuentra la tramitación.
En este punto, parece inevitable que finalmente el proyecto se lleve a cabo.

El proyecto obtuvo la luz verde en diciembre de 2022[142], para someterse, después, a información pública y a la audiencia del Ayuntamiento de l'Hospitalet y del Área Metropolitana de Barcelona (AMB), para que tanto la ciudadanía interesada como las entidades y las instituciones presentasen alegaciones. Las aportaciones recibidas se valoraron y, en su caso, se incorporaron en el documento que la comisión del Ámbito Metropolitano aprobó tras ello de manera provisional. Después, el trámite consistió es llevar el PDU a la Comisión de territorio de Cataluña para su aprobación definitiva, que estaba previsto para el segundo trimestre de 2023, y habría de haberse publicado, posteriormente, en el *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (DOGC). A comienzo del 2024, entidades y asociaciones de la ciudad continuaban luchando para que el proyecto no se lleve a cabo. La plataforma SOS Baix Llobregat y l'Hospitalet ha pedido a la Comisión de Territorio de Cataluña, a la Comisión Territorial de Urbanismo del ámbito metropolitano de Barcelona y al Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat que detengan el Plan director urbanístico Biopol-Granvia, hasta que no exista un nuevo modelo urbanístico y territorial que sustituya a la planificación vigente.

El 24 de marzo de 2022, coincidí con Manuel Domínguez en el Auditorio del Centro de Cultural de Bellvitge. Asistíamos a un acto dentro de las celebraciones del Día Mundial del Agua que se conmemora anualmente el 22 de marzo. El evento tenía como título: "El Llobregat a l'Hospitalet creació d'un imaginari des de l'ecologia, la comunitat i la cultura" y la jornada consistía en la proyección de un audiovisual del colectivo SiteSize143 llamado "TERRApolis. La Marina" (2020-21) 144. El acto, además, constaba con una mesa redonda para encontrar vías de confluencia y el reforzamiento de una triple condición: el conocimiento científico, la acción comunitaria y la creación cultural.

En primer lugar, el conocimiento científico acercaba al ecosistema fluvial del Llobregat y a su estado. La biodiversidad de la ribera, la recuperación del cauce del río y la limpieza de las aguas es clave y punta de lanza por su reapropiación comunitaria. El ecosistema del delta ha recibido el reconocimiento de zona protegida y su defensa ciudadana se ha demostrado firme con la reciente amenaza de la ampliación del aeropuerto. Consolidar los Espacios Natural del Delta puede tener una traducción expandiendo las medidas río arriba, extendiendo el área de protección hacia las poblaciones de l'Hospitalet y Cornellà. Para proyectarlo es necesario saber si los municipios están preparados para asumir ese reto, aunque el movimiento ciudadano ya se ha manifestado. Por otra parte, la acción social de custodia del río ejercida por entidades y organizaciones de la comarca proyecta la necesidad de su protección. Por último, la cultura como generadora de imágenes, narrativas y formas de crear significados comunitarios puede restablecer la centralidad del río Llobregat como identidad vital de ese territorio. Lo cierto es que, tanto l'Hospitalet como Barcelona han dado la espalda al río

[142] Acuerdo GOV/273/2022, de 13 de diciembre, por el que se aprueba la iniciativa de impulsar el proyecto Biocluster de innovación y salud dentro del ámbito del Plan director urbanístico Biopol Granvia. Publicación en el *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*: https://dogc.gencat.cat/es/document-del-dogc/?documentId=945349 Consultado el 7 de septiembre de 2023.

[143] Sitesize lo forman Elvira Pujol i Joan Vila Puig y han trabajado durante los últimos años desde su espacio localizado en l'Hospitalet de Llobregat. Durante el 2023 han decidido irse fuera de la ciudad.

[144] TERRApolis. La Marina", forma parte de "TERRApolis" (2020-21) trilogía audiovisual sobre el lugar de l'Hospitalet de Llobregat que se estructura en tres capítulos correspondientes a tres hitos de su geografía: Puig de Ossa, El Samontà y La Marina.

Llobregat durante demasiado tiempo. Durante el siglo XX el cauce y su entorno pasaron a ser un vertedero, insalubre y menospreciado. Somos herederos, por tanto, de este imaginario del Llobregat como lugar marginal y de sus aguas como sucias y contaminadas. Después de un siglo de su pérdida y de la intensiva industrialización y urbanización de toda el área, asistimos a un período donde se abren oportunidades para darle la vuelta a esta situación de olvido.

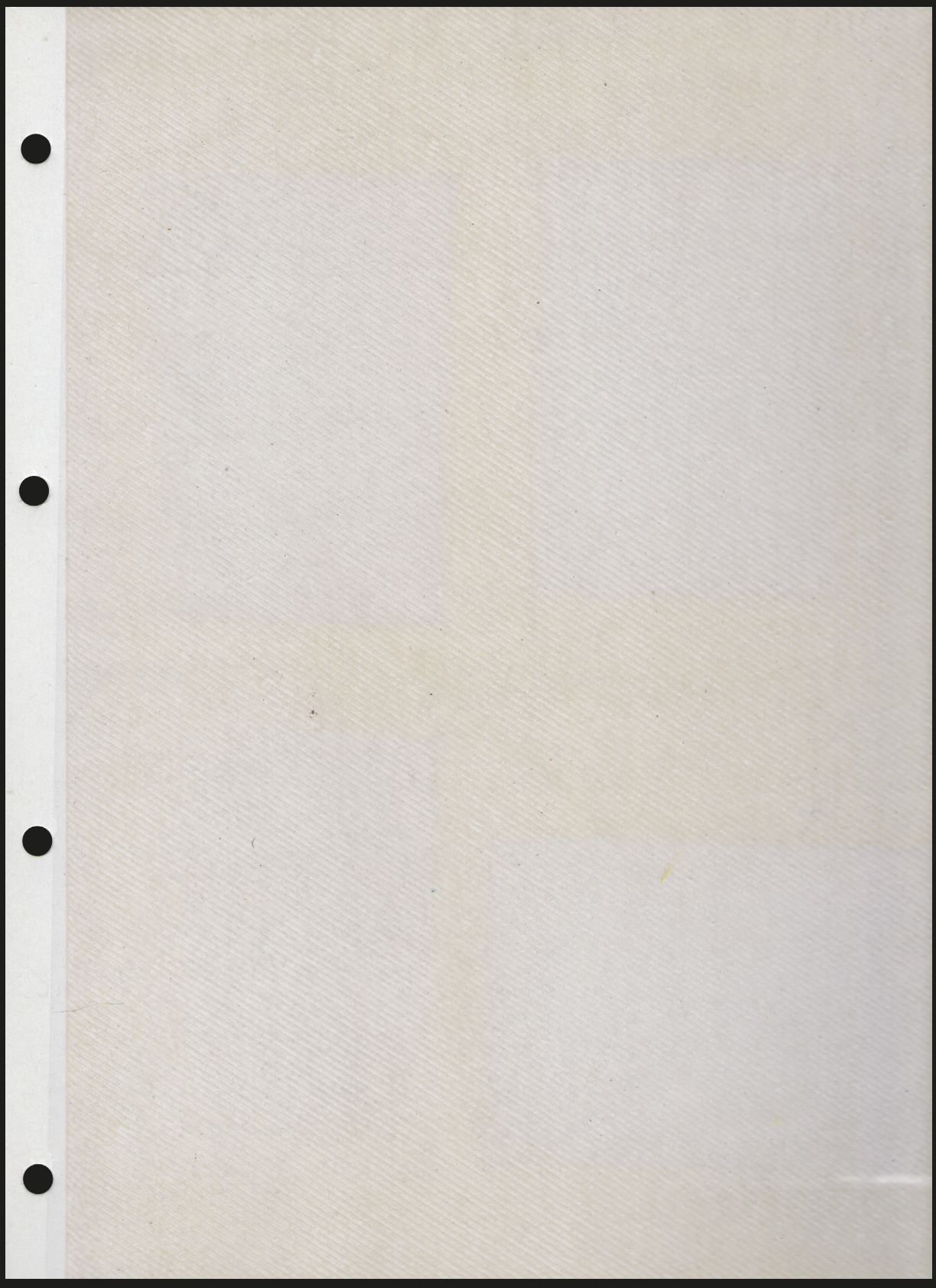
> El motivo del evento, en una primera instancia, y los acontecimientos que se estaban produciendo con el PDU como motivo principal, me llevó a tener una conversación con Manuel Domínguez, que por aquel entonces era el Presidente del Centro d'Estudis de l'Hospitalet, un cargo que abandonaría para ser candidato a alcalde de la ciudad en las elecciones municipales de 2023. Hablamos de las alegaciones presentadas al PDU y yo le mostraba mi pesimismo respecto a la posible anulación del proyecto. Me llamó la atención la postura de Manuel, vecino de la ciudad y nacido en el barrio de La Florida, el mismo barrio al que me mudé a vivir en 2020 como consecuencia de los procesos de encarecimiento de la vivienda en Barcelona debido al modelo urbano de la ciudad y a los procesos de gentrificación de los barrios. Ser vecino sumado a que en 2018 había comenzado una investigación que más tarde derivaría en esta tesis doctoral me ayudó a ir conociendo la ciudad. Si quería seguir conociendo sus realidades, tal como planteaba Malinowski, -epígrafe 2.4.3-, es importante colocarse en las condiciones óptimas, que pasan por poder vivir y convivir con la comunidad a estudiar.

Manuel me contaba recuerdos de un barrio que conoce bien; incluso me decía que nació en casa de sus padres por el miedo de su madre a los posibles robos de recién nacidos que por aquel entonces alarmaban a la sociedad. Respecto del PDU, Manuel me manifestaba su esperanza en la lucha y en la necesidad de seguir en ella para poder cambiar las cosas. Me sorprendió gratamente que él pensara que la paralización del PDU era un objetivo posible y me recordó movimientos vecinales en la ciudad capaces de cuestionar planteamientos políticos y de gestión del territorio. Terminamos aquel encuentro hablando de la necesidad urgente de cambiar el mundo y de hacerlo desde el ámbito de lo local. Supongo que son estas convicciones las que le hicieron decantarse por aceptar la propuesta de encabezar una lista electoral para concurrir a las elecciones del gobierno de su ciudad.

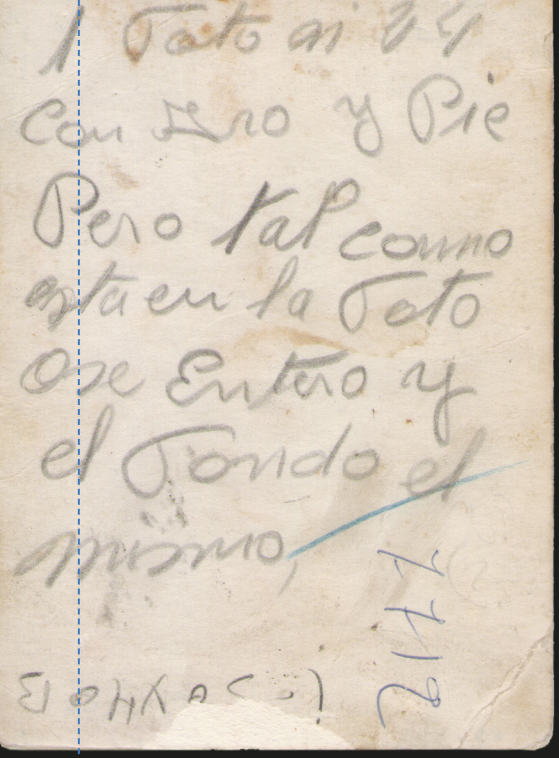
> La Comisión de Territorio de Cataluña, competente en materia de política territorial y urbanismo de la Genralitat de Catalunya aprobó de manera definitiva el PDU Biopol-Gran Vía el 4 de abril de 2024, una actuación de 96 hectáreas con equipamientos de usos biomédicos y oficinas, hoteles, locales comerciales y de restauración que constituirá el cluster biomédico más importante en el sur de Europa con un coste estimado, sin contar edificaciones, de 229 millones de euros. Las obras empezarán en 2025 y durarán hasta 2030. Con el PDU definitivo, no se mantendrá el uso agrícola de Cal Traball y se preservará como espacio natural de unas 24 hectáreas. Se prevé la recuperación de su masía -Cal Trabal- así como Cal Masover Nou y La Torre Gran. Han pasado 11 años desde que en 2013 se iniciaran los trámites para dar continuidad a la reforma de la Gran Vía hasta el río Llobregat.

RECAPITULACIÓN

Una vez localizada la posibilidad de mirar el hecho urbano desde otros lugares, en este Capítulo III se explicita un pensamiento que busca desligarse, mediante un posicionamiento crítico y militante, de aquello que condiciona las formas de habitar la ciudad. Se apela a una memoria resiliente para buscar formas de vivir en el contexto urbano, ejemplificando movimientos dentro del territorio objeto de estudio de esta investigación, y se anticipa el papel que la imagen puede tener en relación a ello. Este rol pasa por inscribirse en posicionamientos que buscan una transformación social y la propia deconstrucción de lo urbano y sus mecanismos de poder que como hemos visto, afectaron y siguen afectando la vida dentro del escenario urbano.



In medias res



(...) Aquel álbum familiar contenía la historia que se mostraba, pero las fotos que no estaban eran las más importantes. Encontrar nuevas fotos era encontrar un tesoro.

Otras fotos se han ido construyendo a partir de relatos orales en conversaciones torpes.

Las fotos sin relatos, son un tesoro inconcluso. La imagen es un conjunto de relaciones de tiempo.

En el centro de todas estas cuestiones, quizás, esté esta: ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este "conocimiento por la imagen"?
Las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están "en presente", como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están "en presente" por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia (Didi-Huberman, 2013).

CAPÍTULO IV

LA IMAGEN COMO HERRAMIENTA DE ESTUDIO

Un vez definido el modelo urbano de Barcelona que se extiende a su área metropolitana dónde inscribimos nuestra investigación; habiendo localizado después, los márgenes de lo urbano donde la representación fotográfica posibilita la generación de relatos y la construcción de imaginarios y finalmente, proponiendo la necesidad de una mirada crítica que cuestione la gestión territorial cómo espacio para la recuperación de la vida, en este capítulo abordamos nuestra investigación en la exploración de posibilidades de la imagen como herramienta de estudio artística y transdisciplinar.

Hemos visto, -epígrafe 2.6-, cómo la fotografía permitió representar la ciudad de Barcelona desde sus orígenes hasta el siglo XXI. También hemos analizado cómo esa representación se desplazaba para dar lugar a la posibilidad de documentar socialmente desde una escasa vocación activista, anticipando las posibilidades de la fotografía como documento. De esta manera, hemos partido de la idea de imagen fija (fotografía) para, tal como introducimos, ampliar su definición y referirnos a ella como imagen audiovisual (video o cine) caracterizada por la inseparable vinculación al sonido. Cuando al ámbito audiovisual le añadimos el adjetivo de artístico, nos referiremos a aquel trabajo con imagen que busca la reflexión como parte esencial de su razón de ser; interpelando y necesitando del sentido de interpretación.

> Al situar la herramienta, la introducimos como aquello que posibilita caminos de exploración no exclusivamente técnicos, no de inscripción o registro, no con el afán de crear una secuenciación, sino como aquello que articula nuevos escenarios de investigación; en una primera instancia clausurando hipótesis, pero, sobre todo, abriendo interrogantes nuevos. Una herramienta, tal como la entendemos, remite conceptualmente al ejercicio del ensayo; es decir, a esas exploraciones conceptuales o formales que parten de la posibilidad de abrir líneas de trabajo. En este sentido, herramientas pueden ser: la deriva cómo práctica, el medio radiofónico cómo articulador de la palabra, el encuadre fotográfico como condicionante de la mirada o un contenedor a modo de página web como espacio de reflexión. En la metodología del proyecto "Paradís Perdut" (2024) profundizaremos en todo ello -Capítulo V-.

Cuando nos referimos a estudio interpelamos a una forma de hacer y de pensar que otorga importancia a los procesos. El estudio permite que la investigación sea legible estando ligado a un posicionamiento crítico y provisto de conciencia histórica.

> Como señalábamos, este estudio contiene el enfoque, la carga política y las perspectivas disciplinarias que se necesita contemplar para trabajar en relación o en oposición a ellas, ya sea desde el marco teórico o desde la práctica. Siendo la presente tesis una investigación desde las Bellas Artes, era indispensable en el proceso de investigación acercarse a otras disciplinas para tratar de atender y entender el objeto de estudio. Se trata de analizar de qué manera la imagen puede ser una herramienta de estudio con el fin transformador de recuperar la ciudad atendiendo las posibilidades de las prácticas artísticas ligadas a la imagen documental y vinculadas a la evolución del modelo urbanístico, considerando las periferias urbanas como lugares generadores de sentido.

También introducíamos la evolución de concepto de partir de una investigación *en* imagen hacia una investigación *sobre*, *desde* y *a través* de ella.

> Atendiendo a lo disciplinar, parecía evidente que, dentro del campo del Arte, era el ámbito de la Historia del Arte el encargado de reflexionar y de investigar lo relacionado con la imagen (audiovisual y artística)[145]. Sin embargo, las perspectivas de la Historia Cultural y de los Estudios Visuales se han ido desmarcando cada vez más del campo de la Historia del Arte y sus debates, generando reflexiones alrededor de la amplitud y dimensión de lo visual como fenómeno cultural. Para abordar la validez de la imagen como herramienta para propiciar saberes y transformaciones, se hace necesario reflexionar sobre las posibilidades procesales, y no únicamente formales, que permite el trabajo con imagen. Y seguramente, en un primer acercamiento, habría que valorar qué disciplina del saber puede dotarle de una autonomía tal: estudiándola y cuestionándola. Lo que parece claro es que son muchas las disciplinas de diversos campos las que utilizan *lo visual* mediante el *apropiacionismo* de un saber: ya sea de técnicas o procesos. El saber del campo de la imagen debería

[145] A partir de este momento cuando nos refiramos a imagen, será con la definición hecha en este apartado y lo haremos queriendo decir audiovisual y artística.

de ser autónomo para poder empujar las posibilidades de su propia gramática, ya que no conocer las posibilidades del medio es no contar con la potencialidad del medio audiovisual y su propio lenguaje. Finalmente, y por consecuencia de lo expuesto, tratamos de cuestionarnos si en realidad esa disciplina existe. Valga aclarar que no es un llamamiento a la pureza de campos de poder diferenciados, como hemos reiterado, el espíritu de esta tesis es la transversalidad de saberes, pero creemos necesario la reivindicación y legitimización del ámbito de la imagen, tan transitado por perspectivas e intereses que no son simbióticas con el medio audiovisual. Parece evidente el potencial de la imagen en una sociedad atravesada por las pantallas y por las comunicaciones en tiempo real, pero lo que no parece tan sencillo es atender su naturaleza para cuestionarnos como podría interpelarnos como sociedad.

La imagen es un "todo" complejo, constituido por un imaginario y unos códigos de observación (narración) y de interpretación (lectura) que son culturales. Una suerte de metalenguaje de las imágenes y significados donde tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamin al escribir que sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas (Benjamin, 2005) y por qué, en ese sentido, una imagen auténtica debería darse como imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen (capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica), y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente (Didi-Huberman, 1997).

La imagen no opera sola y depende de dónde esté inscrita y de los contextos. Es tras una primera lectura, cuando surge una segunda declaración que no nos hemos propuesto conscientemente: la declaración del medio (McLuhan, 1996). Su cita "el medio es el mensaje" sintetiza el interés que suscitan los medios de comunicación de masas y cómo condicionan la percepción de la realidad y la información que nos llega. La mayor parte del pensamiento humano gira en torno al contenido discursivo explícito, aunque lo que importa, en realidad, son las condiciones de fondo bajo las cuales dicho contenido aparece (Harman, 2015). Se trata de un mensaje tras el mensaje, fuera del control del sujeto hablante. Consecuentemente, la pretensión de verdad de la teoría de medios consiste en explicar que expresa realmente esa segunda declaración no pretendida voluntariamente por nosotros (Groys, 2008).

Parece, por lo tanto, un territorio con especificidades y complejidades propias que deberían aludir a la conveniencia de un estudio propio al que otras disciplinas se acercasen en un ejercicio de simetría, donde la imagen no estuviera subordinada.

En este sentido, Aby Warburg (Hamburgo, Alemania, 1866) propugnó por una estética que recuperase sus fundamentos como ciencia de la imagen sensible y, por tanto, enlazada con una teoría antropogenética de las emociones (Ludueña, F. J. 2017). Por otro lado, y como consecuencia del primer desplazamiento, Warburg sentó las bases para hacer de la imagen una de las vías regias de acceso a una antropología histórica y postmetafísica del devenir humano. Es por ello que, al mismo tiempo que antropológica, la ciencia de Warburg es ciencia de lo viviente en cuanto ser sensitivo.

La consideración de la *ciencia sin nombre* warburgiana como una ciencia del *entre* se puede respaldar con los textos sobre Warburg escritos por Giorgio Agamben (Roma, Italia, 1942). En uno de ellos, nombra la *ciencia sin nombre* que Warburg persiguió, en "*una iconología del intervalo*" o una "*psicología del movimiento pendular entre la posición de causas como imágenes y como signos*" (Agamben, 2007).

El campo de la imagen, desde la acepción del entretenimiento con voluntad comercial, está condicionado por los avances tecnológicos, siendo un aspecto que elude lo epistemológico desde su naturaleza, al no considerarse un campo autónomo. Ese vacío de ciencia autónoma que estudie, cuestione y expanda la

> imagen debería poder ser lugar de referencia para otras disciplinas que sí han tratado de entender la imagen como herramienta posibilitadora de estudio. En este sentido, la relación de la imagen con otras disciplinas ha marcado su devenir como herramienta, cuyo sentido no es el definido anteriormente, sino, más bien, la imagen es usada con el objeto comunicacional o con la intención de ilustrar conceptos o contenidos concretos. Es, en cualquier caso, una relación de subalternidad. Así sucede en la relación de la imagen con las disciplinas historicistas que han sido evasivas con respecto al problema que representan las imágenes en sí mismas: ya sea como productos culturales, o como elaboraciones sociales, y han limitado sus referencias al problema que representan como fuentes documentales al ser incorporadas al análisis histórico, cuestionando su calidad de registro válido y cierto del pasado. Desde las perspectivas historicistas, la imagen no es válida en tanto en cuanto, se ha entendido como herramienta de representación, subsidiaria en relación al texto e incapaz de decir por ella misma. La imagen se constituyó en un repositorio de información que confirmaba a los textos escritos donde su papel era aportar una serie de datos y de informaciones.

Son del interés de esta investigación los intentos de aproximación al uso de la imagen desde los que podíamos denominar *otros lugares* y es interesante que remarquemos que dicha incorporación del proceso con imagen ha sido desde un enfoque interdisciplinar, perspectiva que entendemos como necesaria y que, como ya hemos tratado, -epígrafe 2.4- debiera de apostar por la mutación hacia la transdiciplinariedad.

> A este respecto, señalamos la filosofía de la Escuela de los Annales, una corriente historiográfica fundada en 1929 por Lucien Febvre (Nancy, Francia, 1878) y Marc Bloch (Lyon, Francia, 1886). Los Annales, fundamentó la integración de la historia con otras disciplinas, como la sociología, la geografía, la economía, la psicología social y la antropología. Tuvo varias fases y se caracterizó por la heterogeneidad, debido a la falta de acuerdo metodológico, político e intelectual, a un incremento de la presencia académica y social y se identificó por un mayor interés por el estudio de la cultura. De todo ello aparecen desplazamientos disciplinares como la antropología histórica o la historia sociocultural que, a su vez (re)posibilitaron temas de trabajo tales como: la sexualidad, la delincuencia, el miedo, la fiesta, la muerte, etcétera. La Escuela de los Annales consideraba que las fuentes debían ampliarse más allá de aquellas tradicionalmente empleadas por el historiador. No es que específicamente se plantease el problema de la imagen, pero al menos se la consideró como una posibilidad entre muchas otras. Por su parte, trabajando sobre el tema de la muerte, a partir de sus representaciones en los exvotos franceses medievales, el historiador Michel Vovelle (Chartres, Francia, 1933,) incorporó el análisis de las imágenes como representaciones sociales y les otorgó un lugar importante como fuentes para el historiador. Aunque su uso de la imagen se limitó a ser un indicador ilustrativo de una serie de manifestaciones culturales, incorporó y validó el registro de la imagen susceptible de ofrecer información histórica. En este mismo sentido, los historiadores, tenían la necesidad de acudir a la teoría cinematográfica para entender el fenómeno de la producción de imágenes y deconstruir el fenómeno visual a partir de una metodología que les permitiese ahondar en el análisis del montaje de las escenas, de la manera en que se crea la gramática cinematográfica y así entender discurso visual (O'Connor, 1990).

La historia representada en el cine, al igual que en un libro de historia, no es la historia, sino una forma de representación de esta; según eso, es posible entonces indagar por esas formas en que el pasado es representado. El cine como medio masivo, es una herramienta

a través de la cual se genera una idea y una consciencia particular sobre el pasado, por ello es fundamental contemplar las audiencias y la circulación de las representaciones. Además, el lenguaje del cine es audiovisual y, por lo tanto, resulta un absurdo entenderlo, analizarlo y explicarlo como si se tratase de un texto.

> Fue en la famosa Exposición Universal de París de 1895 donde se instaurarían y legitimarían los futuros usos de la fotografía y del cine como registro científico y etnográfico (Tosi, 1993). Entonces se sugirieron las posibilidades de que el filme etnográfico se constituyera en un registro válido para el estudio de las culturas, pero, en cualquier caso, existen diferentes perspectivas de estudio inscritas en las ciencias sociales que ofrecen la incorporación del lenguaje audiovisual como mecanismo desde fuera del Arte.

Desde el campo de la antropología visual, se pueden definir: la antropología visual dedicada a la producción de propuestas audiovisuales con fines etnográficos y educativos, la antropología visual dedicada al estudio de los medios de comunicación y la antropología visual orientada a la comunicación como fenómeno (problemático o no). Dentro de la sociología visual existen métodos de investigación en combinación con entradas empíricas y otros métodos que interpretan materiales visuales y sonoros que usan recursos teóricos provenientes de las humanidades, las artes o los estudios culturales. Los efectos devienen en una ciencia social más integrada y en un campo disciplinar que estudia signos y representaciones que contempla el uso de la imagen desde lo conceptual. La sociología visual, de definiría como una serie de aproximaciones visuales en las que se emplean imágenes para retratar, describir o analizar fenómenos sociales (Harper 1988, citado en Cabrera y Guarín, 2012).

> En la actualidad, la autonomía de la imagen (audiovisual y artística como generadora de sentido capaz de una transformación social), es un aspecto que todavía no está bien definido. Ha de ser a través de una explícita intencionalidad, un propósito, unos contextos y mediante una perspectiva situada de la mirada de la observación, y también de la mirada de la recepción, cuando el proceso de trabajo se valida como herramienta de estudio. Es el trabajo interdisciplinar, pero con carácter transdiciplinar (y eso quiere decir apostando por lo que cada disciplina puede hacer desde su ámbito concreto, -epígrafe 2.4-) uno de los resortes que permiten dicha validación. Veremos más adelante que inscribir el proceso de trabajo dentro del ámbito de lo social, es un paso que se antoja definitivo para su completa validación. La antropología social y cultural, es decir, la etnografía, es, debido a su modo de proceder, referencia clave en como poder desdoblar una disciplina. La antropología usa la imagen y la jerarquiza dentro de la antropología visual. Pese a ello, los procesos propios del trabajo con imagen no deberían de ser subsidiarios a otras disciplinas, ya que por sí mismos, constituyen un modo de hacer propio, cuya aplicación a ámbitos concretos pueden expandir esas otras áreas de conocimiento. Para ello se debe de reivindicar sus valores como medio desde el propio trabajo con la imagen; se trata de un proceso de trabajo con imagen capaz de ser disidente a la propia imagen.

A lo largo de este Capítulo IV nos iremos acercando a la disciplina antropológica cuya metodología tiene mucho que ver con el proceso del trabajo en imagen: desde el hecho observacional, pasando por el trabajo de campo y el valor de lo relacional de la práctica. Hablaremos de géneros audiovisuales para situar nuestra práctica y expondremos clasificaciones y procesos de trabajo en imagen. Terminaremos exponiendo el proceso de trabajo llevado a cabo en el proyecto documental “Paradís Perdut” (2024), dónde el trabajo práctico en imagen se convierte, a la vez que, en un resultado audiovisual capaz de generar sentido, en un proceso de trabajo que es en sí mismo investigación.

4.1 - EL ASOMBRO COMO EXPERIENCIA PARA GENERAR SENTIDO. DICOTOMÍA DE LA IMAGEN: REPRESENTACIÓN Y ESTUDIO

Para poder hablar de la imagen como herramienta que posibilite comprender, necesitamos recurrir a ella entendiendo la evolución al sentido que se le ha atribuído históricamente. Ello pasa por atender la fascinación que desde siempre han despertado los artefactos de representación que ineludiblemente han ido de la mano al desarrollo tecnológico: desde las primeras ilusiones ópticas hasta las posibilidades actuales mediante inteligencia artificial (IA).

En la dicotomía entre representación y estudio, la imagen se manifiesta siendo más que lo que es capaz de contener y de representar. Ese algo más tiene que ver con lo que posibilita, con lo que articula en base a la experiencia que genera al observarse. Si la imagen tiene la posibilidad del asombrarnos, es esa posibilidad de ponernos de acuerdo, en un primer término mediante el asombro, la que posibilita que sea un lugar común y que podamos hablar a partir de él. El lugar común inicial del asombro que la imagen provoca no difiere sustancialmente del lugar que propicia en la experiencia de relacionarnos con nuestras fotos familiares. El álbum familiar es aquel que contiene relatos asociados a las fotografías y también el que contiene silencios que reclaman ser llenados. Son estos relatos asociados a las imágenes domésticas un lugar de experiencias comunes que convergen en el recuerdo. Las imágenes nos sirven para estudiar cómo es nuestra relación con ellas y con los relatos asociados y también, nos sirven, para poder investigar lo que esas imágenes son capaces de articular.

> Es del interés de esta investigación las posibilidades críticas de la imagen una vez transcendido su rol de representación, así localizamos: las posibilidades del lenguaje audiovisual, las posibilidades proyectuales artísticas de la imagen en función del medio y las posibilidades tecnológicas como escenarios donde la imagen sirve como herramienta de estudio para pensar su papel y ofrecer caminos de investigación. Es por ello, que hemos visto la necesidad de incrementar apartados dentro de este epígrafe a fin de situar, a modo de apuntes, tanto: el lenguaje cinematográfico, la narrativa transmedia y la IA; aspectos que ahondan en la capacidad de generar asombro y experiencia y que tienen que ver en el uso de la imagen como herramienta de estudio alejada de la mera representación. Son tres aspectos que hemos contemplado proyectualmente considerándolos para abordar nuestro trabajo práctico con la imagen.

A lo largo de la historia de la humanidad, los seres humanos hemos quedado fascinados por las imágenes en movimiento. Es una *experiencia del asombro* que, en una primera instancia, tiene que ver con no entender lo que acontece, ni la manera en que sucede. Así les ocurrió a los primeros espectadores[146] del *cinematógrafo*[147] que los hermanos Lumière (Auguste [Besanzón, Francia, 1862] y Louis Jean Lumière [Besanzón, Francia, 1864]) exhibían allá por 1896 en una suerte de fotografías animadas.

[146] "La salida de los obreros de la Fábrica Lumière" (1895), de los hermanos Lumière, rodada en Lyon y proyectada en París, fue la primera proyección pública realizada con el *cinematógrafo*. La considerada como primera película de la historia del cine es "La escena del jardín de Roundhay" (1888) de Louis Le Prince (Metz, Francia, 1842) nunca se exhibió de manera pública. Fue rodada con la que Le Prince denominó *el receptor*, un dispositivo que partió de 16 lentes para acabar siendo de lente única y que usaba una película negativa de papel.

[147] En realidad, el *cinematógrafo*, uno de los inventos más significativos de la Segunda Revolución Industrial, no creaba imágenes en movimiento, sino que creaba una ilusión óptica. Mediante la proyección de 24 fotogramas (fotografías) y como consecuencia de la persistencia retiniana, que permite que una imagen permanezca en la retina humana una décima de segundos antes de desaparecer por completo, se propicia que veamos la realidad como una serie de secuencias ininterrumpidas y no como una sucesión de imágenes estáticas e independientes.

Las capacidades técnicas de la imagen espectáculo no eran algo nuevo. Entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, ya se había popularizado la *fantasmagoría*, un arte de representación mediante ilusiones ópticas creado por Robertson, nombre artístico de Étienne-Gaspard Robert (Lieja, Bélgica, 1763). Entre otras técnicas, usaba la *linterna mágica*, que era un dispositivo a modo de cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio iluminadas por una lámpara de aceite que recibía imágenes del exterior, haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso y proyectando las imágenes hacia el exterior. Durante los espectáculos, con la finalidad de ahondar en el misterio técnico, se proyectaban imágenes de esqueletos, demonios y fantasmas sobre paredes, humo o pantallas semitransparentes, así como el uso de decoración espeluznante en un espacio inmersivo de oscuridad total[148] , con el uso de efectos de sonido como elemento clave de la representación. Generalmente se utilizaba una proyección trasera para mantener la linterna fuera de la vista. La técnica fue sofisticándose y se utilizaron proyectores portátiles y también móviles, lo que permitió que la imagen proyectada se moviera y cambiara de tamaño en la pantalla. Por su parte, los dispositivos de proyección múltiples permitieron el cambio rápido de diferentes imágenes posibilitando la capacidad de animar y ampliar o reducir una imagen por medio de manipulaciones ópticas que marcó una evolución respecto al concepto de encuadre. Así, las primeras proyecciones que propiciaron los avances tecnológicos oscilaban entre la magia y la ciencia, entre la *experiencia del asombro* a aquello sobrenatural y el racionalismo práctico. Estas imágenes del cine, que -como un espejismo o una alucinación- brillan por un momento frente a los ojos y luego se desvanecen rápidamente en la oscuridad de la sala, fueron dejando la representación a mitad de camino entre lo teatral de un género dramático y el *show* de ilusionismo que ponía en escena relatos góticos apoyados en trucos y efectos especiales. Aunque el caso del cine podría pensarse como una continuación de estos espectáculos de representación, la introducción de *lo real* como elementos de representación hizo profundizar en ese racionalismo práctico y abrió la posibilidad del lenguaje audiovisual y su capacidad discursiva. De esta manera, al distinguir el "fenómeno" de la "cosa en sí" y al ser esta última desconocida, la *experiencia del asombro* ya no tiene lugar a través de la contemplación sino de la reflexión, una posibilidad de un asombro que es de carácter reflexivo. Muchos años después, Roland Barthes (Cherburgo-Octeville, Francia, 1915) hará referencia al *spectrum* de las fotos para referirse a esa especie de pequeño simulacro, de *eidólon*[149] emitido por el objeto cuando es capturado sobre una placa sensible. Barthes escribe *spectrum* porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: la posibilidad del retorno de lo muerto (Barthes, 1997).

Mucho antes, Aristóteles (Estagira, Grecia, 384 a. C.) había formulado ya en su obra Metafísica: el asombro como paso crucial, como un estado previo al filosofar, que se origina a partir de la percepción de algún objeto o evento. En la filosofía del siglo XX, el intento más importante de aclarar este asunto se encuentra en la obra de Martin Heidegger (Messkirch, Alemania, 1889).

[148] Espacio inmersivo o experiencia inmersiva son conceptos que ya se usaban por entonces y nos habla de la manera en que el espectador se relaciona con la imagen y los soportes de proyección. Los espacios inmersivos, que pueden ser físicos o virtuales, son entornos altamente sensoriales destinados a crear experiencias a través de todos los mecanismos posibles como son la arquitectura y la luz, que permite la sumersión del espectador en la obra de arte.

[149] Un eidolon (en griego «ειδωλον»; imagen, fantasma, aparición), según la mitología griega y la teosofía, es una copia astral de un difunto. Los antiguos griegos imaginaban el eidolon como un doble fantasmal de la forma humana.

Según este autor, la experiencia del asombro acontece cuando encontramos la verdad, pero el encuentro con la verdad no se relaciona con un mundo suprasensible, sino que siempre tiene lugar en este mundo, en relación con las cosas mismas. Para él, el asombro y el preguntar se determinan mutuamente: el asombro siempre debe estar ligado a la pregunta pues, no se concibe una pregunta sin maravillarse frente a algo que es nuevo a nuestros ojos. Por otra parte, con la pregunta sobre qué significa algo y cómo puede acontecer, empieza el asombro. Por eso el asombro no nos acompaña siempre; se trata de una experiencia que sólo tiene lugar en momentos excepcionales y bajo circunstancias especiales. La mayor parte del tiempo la "cosa en sí" está tras algo que la hace parecer opaca e indiferente. La *experiencia del asombro* y, por lo tanto, la de la verdad, implica la revelación repentina de una cosa, de un objeto, de una parte, del mundo, de manera que sentimos que hasta ese momento estos hechos, con todo su misterioso esplendor, habían permanecido ocultos a nuestros sentidos. En cierto sentido, la *experiencia del asombro* es la situación a través de la cual tomamos conciencia de los límites que nos traza la naturaleza y de que llevamos esos límites con nosotros a todas partes (Oubiña, 2009).

> La búsqueda del sentido a través de lo visual es el resultado de un largo proceso de experimentación fotográfica sobre la descomposición y el análisis del movimiento a lo largo del siglo XIX. En ese asombro que hace que nos cuestionemos, está el uso de estas herramientas como posibilidad para el estudio. Esta aproximación, atendiendo a la *experiencia del asombro,* permite la interpretación de la imagen desde la dicotomía representación/ estudio. La experiencia generada por la representación mediante la espectacularidad en la creación de la imagen proyectada necesita del entendimiento del medio audiovisual y de un lenguaje que es inherente al medio y, por lo tanto, autónomo. Veremos después, -epígrafe 4.1.1- que la narratividad o la construcción del discurso narrativo se propicia a través del montaje audiovisual y es inherente al medio cinematográfico. La mayor paradoja del cine es que puede representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención. Es una sucesión de imágenes estáticas la que permite percibir la fluidez del movimiento: en eso se sostiene la imagen fílmica y eso, a su vez, es lo que debe borrar para constituirse como discurso sobre el movimiento (Oubiña, 2009).

Si el lenguaje audiovisual no está en las imágenes, si es anterior a ellas, podemos preguntarnos si dicha anterioridad es accesible y si dicha anterioridad es fotografiable. En definitiva, lo que vemos son imágenes, pero lo que entrevemos es otra cosa, lo que entrevemos es un lenguaje. A la hora de leer e interpretar una imagen podemos hacerlo hablando de sus significados, que se dan al mismo tiempo, pero en coordenadas diferentes. El plano de significado denotativo de una imagen sería el que hace referencia al elemento puramente descriptivo, es decir, a los significados que podemos percibir de forma directa, que surgen mediante la lectura de la imagen en un primer nivel, el consiguiente reconocimiento de todos los elementos que la constituyen: formas, colores, combinaciones, composición, etcétera. El plano de significado connotativo de una imagen serían aquellos significados implícitos, los diferentes sentidos. Ya no describimos sus elementos, sino que los dotamos de un significado en base a nuestra experiencia; este plano, pues, resulta mucho más subjetivo, necesita una reflexión, una lectura posterior a la primera lectura descriptiva-denotativa.

> La perfección de una fotografía nos hace olvidar lo que en toda imagen se entrevé. El señuelo estético, tanto como el documental, consiste en impedir el entrever, en hacer que el ojo se quede en la imagen, en capturarlo, en no dejarlo entornarse. Que las imágenes sean intrigantes no es sorprendente, como no lo es que sean estéticamente sensibles y extrañamente informativas. Pero no lo son (intrigantes, bellas, documentales) de lo que ven, sino de lo que ciegamente subyace a esa visión y la hace posible. Las evoluciones tecnológicas hacen que la *experiencia del asombro* anule la posibilidad de entender y, por tanto, de cuestionarnos posibilidades a partir de la creación de imágenes.

El ser humano ha necesitado de dispositivos para la creación de imágenes y también de dispositivos para poder retenerla para fijarlas en un soporte con la intención de volver a producirlas y con la posibilidad de reproducirlas. Lo que nos ocupa ahora es situar la necesidad

de comprender a través de las imágenes y de los mecanismos de representación. De esta manera, la imagen múltiple no fue invento de la fotografía o el cine y hay antecedentes en la pintura, donde éstas no eran consideradas como un fin en sí mismas, no eran consideras obra, sino que servían como modelos para realizar bustos en bronce[150]. En este sentido el uso del dispositivo, encarnado en los *cronofotógrafos* del siglo XIX es un ejemplo de la voluntad de estudio mediante el uso de lo cinemático y constituye el primer cuestionamiento de los datos a través del análisis de los sentidos ejemplificado en el trabajo de Marey y Muybridge.

Etienne-Jules Marey (Beaune, Francia, 1830), estaba interesado en la mecánica del movimiento de los cuerpos y utilizó medios fotográficos para sus estudios sobre la trayectoria del vuelo de aves e insectos. En 1882 inventó el *fusil fotográfico*, que permitía registrar 12 imágenes sucesivas a la velocidad de 1/720 de segundo. Este aparato revolucionó el mundo científico, ya que permitió el estudio fotográfico de movimientos variados y la impresión de una serie de imágenes en un sólo negativo.

En el mismo año, presentó un aparato que registraba en una sola placa de cristal todas las fases del movimiento; ésta primera cámara fue bautizada como *cronofotógrafo*. Por su parte, Eadweard J. Muybridge (Kingston-upon-Thames, Reino Unido, 1830) también trabajó para hacer visible lo invisible o aquello que a simple vista no podemos ver. Así, en 1872 intervino con su trabajo en una polémica que enfrentaba a los aficionados a los caballos de California. Leland Stanford (Palo Alto, California, Estados Unidos, 1893), exgobernador del Estado y poderoso presidente de la Central Pacific y un grupo de amigos suyos sostenían que había un instante, durante el galope del caballo en el que éste no apoyaba ningún casco en el suelo. Para comprobarlo, Muybridge necesitó de una pista con una longitud de unos 40 metros donde colocó en paralelo a ella una batería fija con 24 cámaras fotográficas y en ambos extremos de la pista, colocadas en ángulos de 90º y de 60º, otras dos baterías de cámaras. En cada instante se disparaban sincrónicamente tres cámaras, una de cada batería. Así se impresionaban placas secas a una velocidad de obturación graduable que podía regularse desde varios segundos hasta la altísima velocidad de 1/6000 de segundo, según la velocidad del motivo a fotografiar. De este modo, las imágenes de Muybridge, pudieron registrar al caballo con sus cuatro patas al aire y ratificar las sospechas.

Esta función de captar aquellos momentos que nos pasan desapercibidos y cuestionar los límites de la percepción humana en un equilibrio entre arte y ciencia, es un proyecto de divulgación y a la vez un ejercicio de poesía visual[151]. Pero es, ante todo, una invitación a que todos percibamos el mundo con la misma mirada curiosa, esa de la *experiencia del asombro*.

Actualmente, con las posibilidades de la Inteligencia Artificial (IA) en todos los ámbitos[152], estamos viviendo una nueva revolución. El debate de la necesidad de una regulación política y ética ya está sobre la mesa ante las múltiples posibilidades que nos ofrece y también por ser cada vez más difícil distinguir los rastros humanos de los rastros no humanos. En lo referente al campo de lo visual se abre nuevamente esa doble acepción del asombro y de su experiencia. Las posibilidades surgidas desde *deep learning*[153] abren un mundo desconocido hasta ahora y sin duda ponen de manifiesto el papel de la imagen más allá de la espectacularidad inicial que hemos podido ver reflejada en publicidad y en los medios de comunicación de masas.

Un ejemplo de las posibilidades de la imagen en su capacidad para cuestionar, en este caso a través de la IA, es a través de la exposición "BCN 1965–1975. Una mirada desde la inteligencia artificial" (2021) que tuvo lugar en el Castillo de Montjuic de Barcelona. La muestra, comisariada por el Colectivo Estampa,

[150] Dos ejemplos son «Charles I, Rey de Inglaterra, desde tres ángulos» (1636), óleo pintado por Anthony Van Dyck (Amberes, Bélgica 1599); y el "Triple retrato de Richelieu" (1642), pintado por Philipphe de Champaigne (Brusela, Bélgica, 1602).

[151] Como ejemplo de ello cabe nombrar una de las escenas míticas del cine conocida como *el tiempo bala* de "Matrix" (1999) de Lana Wachowski y Lilly Wachowski (Chicago, Estados Unidos 1965). La escena necesitó de 122 cámaras instaladas circularmente que disparaban activándose una tras otra, permitiendo una ralentización extrema de la acción al obtener una escena con un número de imágenes por segundo superior a la velocidad de proyección para permitir ver movimientos o sucesos muy veloces.

[152] Introducimos en este momento la IA y su capacidad de generar experiencia y asombro, tal como lo han ido haciendo los avances tecnológicos aplicados al campo de la imagen. La introducimos mediante un caso práctico y en el epígrafe 4.1.3 la definimos y contextualizamos históricamente a modo de apuntes con la intención de definir de donde surge su capacidad de generar posibilidades críticas que permitan el estudio a partir del proceso con imagen.

[153] En español: *aprendizaje profundo*, -epígrafe 4.1.3-.

proponía un recorrido histórico a la Barcelona del tardofranquismo a través de una aproximación tecnológica en la documentación gráfica de imágenes de archivo. Las fotografías se clasificaron mediante un sistema de exploración de imágenes basado en la IA, proporcionando una visión de la Barcelona de hace medio siglo. Partiendo de cuestiones tales como: ¿qué sucede cuando pasamos imágenes históricas por la criba de la inteligencia artificial? y ¿qué mirada al pasado nos devuelven los algoritmos de aprendizaje automático?, la exposición, a modo de ensayo visual sobre la Barcelona de hace medio siglo, trabajaba con constelaciones de imágenes ordenadas y clasificadas por un algoritmo, generando un juego de asociaciones singulares: de las imágenes oficiales del régimen, a las de los movimientos populares; de las celebraciones marciales, a la represión y la clandestinidad, o del hermetismo del tardofranquismo a las expresiones de autonomía obrera[154].
Las herramientas de la IA se basan en el aprendizaje automático a partir de los ejemplos proporcionados a partir de un volumen considerable de imágenes, la IA es capaz de aprender de ellas e imitarlas creando nuevas, formalmente parecidas a las que ha visto pero nunca iguales. Lo hace usando redes antagónicas generativas o redes adversarias generativas (denominadas GANs), aspecto en el cual profundizaremos más adelante, -epígrafe 4.1.3-. El proceso de IA que propuso Estampa, fue capaz de recrear imágenes siguiendo imaginarios de representación: forma de encuadrar, personas representadas y sus vestimentas. Experimentaron a partir de dos tipologías de imágenes: por un lado, fotografías aéreas de Barcelona y, por otro, un conjunto heterogéneo de imágenes de la época. La uniformidad de las primeras dio como resultado una serie de imágenes irreales, pero hasta cierto punto plausibles. Por el contrario, la heterogeneidad de las segundas dio como resultado imágenes menos realistas que, sin embargo, nos proporcionan datos sobre el imaginario de la época que parecen sintetizar o parodiar algunos elementos, como la constante presencia de las autoridades y su vestimenta. Por otra parte, los algoritmos eran capaces de una ordenación formal de las imágenes de archivo asociando imágenes en su significado denotativo, pero la IA no hacía interpretación del plano connotativo, debido al bagaje cultural de su mirada, y ordenaba asociaciones de imagen que debido al contexto político, social y cultural de la época un comisariado humano no hubiera planteando, permitiendo así la IA una mirada distinta y accionando un contrarrelato a partir de sus propias ordenaciones de un material de archivo. De la misma forma que, estas ordenaciones, estos relatos, no los viviremos de la mima forma si hemos sido habitantes de la Barcelona de hace 50 años, el juego que se plantea a la IA es que reordene los recuerdos, delegando en la magia del algoritmo aquello que no queremos decidir con nuestra capacidad para analizar el contexto de las imágenes. Pero, a diferencia de la IA, en análisis de la reordenación hecha por la IA es la base de nuestra capacidad humana para convertirla en historias. La imagen no sólo significa aquello que representa, sino que además es aquello que es capaz de accionar. Así, si los recuerdos son experiencias vividas, de alguna manera lo que contamos no es del todo verdad, porque la memoria es muy maleable, no es precisa y absoluta. Es decir, recreamos los recuerdos a la vez que los contamos para después almacenarlos de nuevo. La cognición humana tiene que ver con ser una experiencia vivida, por eso la importancia de haber vivido esas cosas, de ser afectado por la experiencia del asombro.

[154] Taller Estampa. *BCN 1965–1975. Una mirada des de la intel·ligència artificial* (2021). Exposició al Castell de Montjuïc (Barcelona). https://tallerestampa.com/estampa/bcn-1965-1975/ Consultado el 22 de mayo de 2022

4.1.1 APUNTES SOBRE EL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

El primero de los mecanismos capaz de generar experiencia al hablar de secuenciación de la imagen es el lenguaje audiovisual, que atendiendo a la evolución técnica es más específicamente lenguaje cinematográfico. Es conveniente, a modo de apuntes, poder situarlo con la finalidad de poder aplicarlo en lo narrativo y en lo discursivo en nuestro proyecto de investigación.

La secuenciación del montaje audiovisual, por su organización y unión, permite construir un discurso narrativo. Toda una serie de códigos o convenciones proporcionan controlar el dinamismo del montaje, conformándose una gramática que potencia la capacidad expresiva del medio. Cuando el cine apareció, el uso que se hizo del nuevo medio estaba marcado por criterios pictóricos y fotográficos: toda la información (visual) necesaria para entender la obra estaba recogida en un único encuadre fijo; en ese momento no se concebía que la cámara se pudiera mover, ni que pudiera haber ningún elemento de interés fuera del encuadre y, ni mucho menos, se intuía que la propia obra pudiera consistir en la alternancia de diferentes planos sucediéndose uno tras otro.

Las posibilidades técnicas de entonces, permitían que las cámaras cargasen unas bobinas de película que podían filmar continuamente alrededor de un minuto, siendo esta una característica que marcaba las posibilidades narrativas. Los primeros espectáculos cinematográficos consistían en la proyección de una sucesión de estas pequeñas piezas de un plano cada una e inconexas entre sí. De esta manera, el primer conato de montaje cinematográfico no se dió entre dos planos con diferente posición de cámara, sino entre dos momentos del mismo plano. Recordemos que la posición fija de cámara permitía poder parar el rodaje sin alterar el punto de vista, así se modificaba físicamente la escena para volver a rodar la nueva escena modificada usando la misma película cargada en el chasis de la cámara. Un ejemplo de ello es “Le Cauchemar” (1896) de Georges Méliès, (París, 1861). Rápidamente la tecnología permitió filmar algunos minutos seguidos y para narrar una pequeña historia con un mínimo de elaboración, las películas necesitaban tener más de un plano. Pero la unión de planos diferentes también quedó subordinada al paradigma teatral. Un claro ejemplo de todo esto lo encontramos en la reconocida película de Méliès, “Le voyage dans la lune” (1902) que era una adaptación de la novela “De la tierra a la luna” (1865) de Julio Verne, (Nantes, Francia, 1828).

En la película de George Albert Smith, (Salt Lake City, Estados Unidos, 1870), “Grandma’s Reading Glass” (1900), ya se encuentra perfectamente el concepto de plano y contraplano, donde el plano es la persona que mira y el contraplano es el elemento observado. En esta película, los constantes planos detalle rompen con la convención de los encuadres y también plantea el punto de vista narrativo, ya que la cámara muestra los planos detalle desde la posición de uno de los personajes. Por su parte, en su película “Fire!” (1901) James Williamson, (Kirkaldy, Escocia, 1855), narra cómo los bomberos rescatan a las víctimas de un incendio, mostrándolo secuencialmente y ordenado en el tiempo. Estas exploraciones en las posibilidades del medio, permitieron que el lenguaje cinematográfico fuera evolucionando a la vez que la mirada era capaz de comprender aquello que estaba viendo, paulatinamente con una carga de complejidad mayor. Así, David Wark Griffith (Crestwood, Estados Unidos, 1875), que está considerado como uno de los precursores del lenguaje cinematográfico por haber recogido, integrado y mejorado sus avances y sus propuestas ya contenían lo discursivo a partir de lo narrativo manteniendo la estrategia narrativa a través del montaje. Griffith también fue pionero en la simultaneidad de las tramas, ritmo del montaje, la escala y valores de los encuadres, que popularizó las secuencias finales de sus metrajes con un

novedoso montaje en paralelo[155] en el que una víctima siempre era rescatada en el último momento, hasta el punto de que a este tipo de narración se conoció como last minute rescue. Griffith, animado por el éxito de las producciones épicas italianas de gran duración, realiza "The Birth of a Nation" (1915), de tres horas de duración. La película narra la relación entre dos familias estadounidenses a lo largo de varios años a partir de la Guerra de Secesión. En la secuencia final se suceden hasta tres tramas en paralelo: la liberación de una ciudad, la liberación de la chica protagonista (que estaba en la ciudad) y el asedio a una cabaña donde se refugian los familiares de los protagonistas y que son rescatados en el último momento. Griffith no sólo trabaja la simultaneidad de las tramas, sino que juega con el ritmo del montaje (cada vez más rápido) y la escala de los encuadres para potenciar el suspense y lo épico. El uso del tratamiento de color introduce el giro desde lo narrativo a lo discursivo. Al año siguiente Griffith estrenó "Intolerance" (1916), de tres horas y media de duración, donde la película muestra cuatro etapas de la historia de la humanidad donde se da un episodio de intolerancia: de la antigua Babilonia a la América moderna (inicios del siglo XX, que es cuando se rodó la película). A lo largo de la película, las historias se alternan, pasando de una historia a otra. De alguna manera, Griffith introduce lo episódico como estrategia narrativa en su propuesta.

A la recién creada Unión Soviética llegó "Intolerance", que influyó profundamente a los cineastas y teóricos soviéticos, ya que vieron en el montaje la esencia del cine. Sin duda este será un momento de separación entre las posibilidades narrativas del audiovisual distinguiendo su capacidad representativa y sus posibilidades como herramienta para generar sentido. Los cineastas soviéticos afirmaban que el montaje es puramente cinematográfico. Fueron ellos quienes designaron la palabra montaje para referirse a la unión de planos con diferentes imágenes y conformar una película. Entre sus directores más característicos, destacan Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov y Dovzhenko. Fue Lev Vladímirovich Kuleshov (Tambov, Rusia, 1899) alrededor de 1920 quien realizó algunos experimentos que demostraban el poder del montaje para inducir ideas al espectador, ideas que son imposibles de encontrar en las imágenes por separado. Su experimento más famoso y que recibe su nombre es el *efecto Kuleshov*, que demostraba que el espectador siempre extrae significado de dos planos consecutivos; es decir, que, de manera involuntaria, quiera o no, los relaciona. Con este experimento se determinaba que el espectador es un participante activo en el proceso de la creación de significados. Así, los teóricos soviéticos se formulan hipótesis sobre el significado narrativo de eventos específicos, y cómo inconscientemente se infiere una conexión entre ellos, propiciándose una unión semántica. Esta definición de participante activo en el proceso de la creación de significados tiene que ver con la esencia del arte como posibilidad de cuestionar, porque no trata de entretener u ofrecer soluciones, sino que propicia, más bien, la posibilidad de que nos cuestionemos a través de aquello que vemos.

En este sentido, destacamos el trabajo de Vsévolod Pudovkin (Penza, Rusia, 1893) y de Sergei Eisenstein (Riga, Letonia, 1898), ambos alumnos de Kuleshov. Si para Pudovkin los planos se unen para construir una linealidad, para Eisenstein los planos se unen para colisionar y en la sinergia del golpe se genera una idea. Para Eisenstein, el acto de montar es entendido como un impacto que busca sacudir y conmover al espectador a quien la agitación emocional les llevaría a llegar a captar ideas abstractas. Un ejemplo de ello lo tenemos en el inicio de su película "Octubre" (1927), donde empezamos viendo como unos revolucionarios atan con cuerdas la estatua del zar Nicolás II con la intención de tirarla al suelo, pero cuando efectivamente cae, el montaje de la película quiere significar que no lo hacen por el efecto físico de tensar las cuerdas, sino por

[155] El montaje en paralelo, rompe la continuidad espacial y temporal, ya que compara o contrasta dos acciones que no tienen por qué estar sucediendo al mismo tiempo. Por su parte, el montaje alterno secuencia planos de dos o más acciones que están sucediendo al mismo tiempo, pero en diferentes lugares.

los deseos de libertad y justicia del pueblo ruso. Para conseguirlo, Eisenstein deja de lado la continuidad y coherencia espacio-temporal y por ello, su cine es más conceptual que narrativo. Un ejemplo icónico del trabajo de Eisenstein es "El acorazado Potemkin" (1925), obra maestra de la historia cinematográfica con su mítica secuencia de las escaleras de Odessa, donde los cosacos disparan contra el pueblo inocente y donde se sucede un montaje con planos generales y primeros plano se van entrelazando y haciendo más veloces y asfixiantes a medida que el envite represivo va haciéndose más cruento, así la duración de los planos está en función de su contenido y movimiento. Es una secuencia emblemática por la capacidad propagandística de una serie de ideas revolucionarias que fue ensalzada por unos y prohibida por otros, pero que atestiguaba las posibilidades del medio.

Aunque las bandas sonoras ayudaban a las tensiones narrativas, cuando en 1927 llegó el cine sonoro, que como tal avance tecnológico siempre conlleva un progreso en el medio al que afecta, curiosamente supuso que el medio retrocediese en sus posibilidades de representación debido a los impedimentos técnicos en cuanto a la movilidad de las cámaras. Rápidamente estos aspectos técnicos se solucionaron, así como la necesidad de mostrar la fuente que producía el sonido que se escuchaba y que la obligaba a estar siempre dentro del encuadre. Se introdujo el sonido en *fuera de campo sonoro* de manera que se podía ver en pantalla alguna cosa y escuchar al mismo tiempo alguna otra que sucedía fuera de cámara, fuera del encuadre. El concepto de montaje evolucionó, al deber de tener en cuenta los sonidos que acompañaban a cada secuencia y a cada plano.

En definitiva, teniendo en cuenta una serie de reglas discursivas y a partir de la articulación y combinación de unos pocos elementos muy básicos y dependiendo de la tipología de planos y de sus movimientos, de los recursos narrativos y del uso sonoro, el montaje audiovisual permite expresar multitud de conceptos y emociones dentro de unas posibilidades casi infinitas de formatos y de géneros en los que ha ido evolucionando.

4.1.2 APUNTES SOBRE NARRATIVA TRANSMEDIA

Las narrativas de los lenguajes dependen, en gran medida, del medio en el cual se apliquen. Un proyecto en imagen que busque ser crítico, en nuestro caso con el modelo urbanístico de Barcelona, no deberá de entender que los mecanismos para accionar la experiencia del espectador y llegar a emocionarle son los mismos en un medio o en otro. Entender cómo un proyecto evoluciona y muta en función de sus propios condicionantes, es atender a la narratividad que cada medio tiene por sí mismo. Por ello, es importante para nuestra investigación situar el concepto de transmedia, que parte de la consideración del medio para la razón de ser del proyecto.

El medio audiovisual ha ido evolucionando, siendo cada una de sus manifestaciones medios independientes en sí mismas posibilitando sus propios caminos narrativos en función de la manera de reproducirse, de los soportes de la imagen y de las formas de llegar al espectador final. Así, por ejemplo, las posibilidades de la fotografía digital, de los fotolibros, del video en *streaming*, del cine 3D, de la realidad virtual, de la inteligencia artificial (IA), etcétera., son maneras de contar, que, aunque pueden compartir lenguajes, necesitan de una gramática cada una de ellas, es decir, tienen su particular especificidad narrativa. Las posibilidades que permiten las narrativas transmedia a un relato, es que el autor pueda usar las características de cada formato para contar una parte de lo que quiere narrar, en contenido y forma, posibilitando, a su vez, la exploración del propio medio en función del relato.

De unos años a esta parte, el prefijo "trans" está presente en todas las corrientes culturales, seguramente por una necesidad de superar conceptos denominados anteriormente y que precisaban de una actualización, tanto en significado como en significante. Lejos de ser un

término nuevo, consideramos que para hablar de transmedia es necesaria una revisión del concepto con el objetivo de acotar una definición más precisa y dejar de lado aspectos como reactividad, interactividad, hipermedia, crossmedia o imagen expandida.

> El prefijo "trans", de una manera genérica, podría entenderse como detrás de, al otro lado de o a través de y tiene que ver más, con una ruptura de lo anteriormente establecido, aunque, como sucede con frecuencia los significados evolucionan y mutan a tal velocidad que no permiten ser fijados con demasiadas garantías de éxito. El prefijo "trans", ligado a la palabra "media" cobra una expectativa difícil de definir, en primer lugar, por la evoluciones tecnológicas de los dispositivos, interfaces o algoritmos matemáticos; en segundo lugar por los cambios de hábitos de uso y consumo de media del público referentes a estas variables y en tercer lugar, y es donde nos gustaría centrarnos, en las posibles narrativas transmediáticas que se abren en función de la historia, concepto, o tema, que las nuevas tecnologías están abriendo con posibilidades comunicacionales situándonos en el campo del arte, el de los medios de expresión, donde las posibilidades tecnológicas han supeditado muchas de las propuestas artísticas en detrimento de las posibilidades comunicacionales que dicha propuesta pudiera tener, siendo este, un aspecto clave para entender los procesos transmediáticos.

Comencemos por asentar los conceptos expuestos como reactividad e interactividad, hipermedia y crossmedia para poder situar lo transmedia, puesto que estos son los conceptos, vinculados a la tecnología que queremos interpelar para referirnos directamente a la narratividad.

> Al hablar de reactividad, por tanto, de narrativa reactiva, lo hacemos de la que obliga al espectador a escoger entre unas opciones narrativas ofrecidas, es decir, hay una predeterminación de las posibilidades que se ofrecen y la opción elegida está entre una serie de opciones fijadas con anterioridad y dentro de unos patrones. De esta manera, las posibilidades narrativas de elección están definidas. Muchas de las veces que nos referimos a interactividad, en realidad estamos hablando de reactividad. La interactividad es un medio de cambio mediante una interface, que es la zona de contacto de la interacción y generalmente tiene un mecanismo, -código- de codificación y decodificación que en los medios digitales es un sistema de emisor y receptor. La interacción humano-máquina es el intercambio de símbolos entre dos o más partes, asignando a los participantes en el proceso comunicativo, los significados a esos símbolos (Booth,1989), considerada como el estudio de la interacción entre la gente, los ordenadores y las tareas (Johnson, Johnson, Stanne, y Garibaldi, 1990). Aunque las interacciones pueden ser: humano-máquina, máquina-máquina y humano-humano, la principal característica de la interactividad es que da total autonomía al receptor al no estar fijadas las decisiones que puede tomar y con la peculiaridad, de que siendo así, el receptor es quien construye la narrativa a medida que esta avanza. Queremos subrayar que no fueron las posibilidades informáticas las que introdujeron la discusión entre interactividad y reactividad, podemos decir que ya era interactividad la intervención activa del espectador para la realización del sentido de la obra. La obra se culmina en el acto de lectura asumiendo formas diferentes donde la observación es la autora final de la obra. Así, al hablar de informática incorporamos un problema técnico donde reactividad o interactividad precisan de un diseño basado en una estructura narrativa en base a unos efectos deseados.

¿Qué elementos deferenciales están ofreciendo los procesos y soportes digitales? Estarían ofreciendo la imaginación creativa, el espíritu de investigación y la búsqueda que operan en nuestro tiempo? La interactividad, la posibilidad de responder y el diálogo como el sistema de expresión. Como término elástico corre el riesgo de ser incapaz de expresar nada más (Machado 1997).

El concepto de hipermedia fue creado en los años 60 para designar al conjunto de métodos o procedimientos para escribir, diseñar o componer contenidos que integraban múltiples, de tal modo que el resultado obtenido, tuviera además la posibilidad de interactuar con los usuarios. Hipermedia es un documento que integra información en distintos tipos de formatos: texto en todas sus formas, imágenes estáticas tales como: fotografías, gráficos e ilustraciones, imágenes en movimiento (vídeo y animaciones) y audio (música y sonido), (Jayanes 1997). Una forma por tanto combinatoria, permutacional e reactiva de multimedia. Un hipermedia no exprime un concepto, no da una verdad dada, lo que hace es jugar con los datos disponibles y así la obra no acaba nunca. La abertura, la imprevisibilidad y la multiplicidad en lo hipermedia son dadas como tales y como tales han de decodificarse.

Para definir hipermedia, es necesario hablar de hipertexto, ya es el elemento estructural de la hipermedia, donde la diferencia entre ambos radica en que, si uno compone al otro, ese otro es más y es gracias al hipertexto, y a las posibilidades que le brinda a la hipermedia, que podemos hablar de un ambiente desterritorializado con flujos de información no lineales y con dinámica rizomática de instantaniedad (Nunes, 2009).

La hipermedia combina el hipertexto con la multimedia; de allí sus posibilidades representativas y expresivas, así como su gran capacidad de organización y visualización de contenidos. En 1965 Theodor Holm Nelson (Chicago, Estados Unidos, 1937) acuñó el término hipertexto entendido como una escritura no secuencial.

> Un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario (Nelson 1987).

Los sistemas hipermedia se presentan como herramientas de aprendizaje, producción, almacenamiento y disponibilidad de informaciones. Ofrecen posibilidades narrativas indefinidas por la hibridación de sus modos de lenguaje: texto, sonido y video mudan con las dinámicas y especificidades de los sistemas numéricos: velocidad, interactividad, almacenamiento, etcétera. Hipermedia puede ser comprendido como un modelo simbiótico de representaciones fluidas cuyas interfaces con los usuarios, generan nuevas referencias y precisan de nuevo exploración de posibilidades de lenguaje, por lo tanto no son un producto final, Son un procedimiento que desorganiza la relación clásica de comunicación, ya que: el emisor, el mensaje, el canal/medio y el receptor se convierten en información, en datos y en intensidades, posibilitando que sus encuentros sean impredecibles y sus conexiones sean múltiples. Así, la hipermedia ofrece un modo de pensamiento y una forma transversal a nivel de estructura de contenidos que incorpora lo transmediático.

Fue Henry Jenkins, (Atlanta, Estados Unidos, 1958) profesor de comunicación, quien fijó el termino al afirmar que hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que hace inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales (Jenkins, 2003). Las experiencias narrativas además de desplegarse en varios medios o plataformas cuentan en cada una de ellas una parte de un gran mundo narrativo. Lo que se lee en un libro no es lo mismo que lo que se ve en una pantalla o lo que se ojea en un comic. Jenkins define conceptos como la capacidad de profundizar y de expandirse que tenga la narrativa, su posibilidad de continuar y de multiplicidad, la posibilidad de construcción de nuevos mundos con mecanismos veraces de entrada y salida. Será más tarde cuando se confeccionará una biblia para la creación de experiencias, historias o narrativas transmedia (Hayes, 2012).

En este sentido, si partimos de que nunca ningún medio de expresión o comunicación hizo desaparecer al anterior, sino que de alguna manera lo repensó, podemos empezar a entrever qué se entiende por transmedia. La transformación de un medio de comunicación de una forma a otra, suele ser como resultado de cambios culturales y la llegada de nuevas

tecnologías. Seguramente son los medios de expresión más antiguos en el tiempo, los que tienen más grado de reinterpretación por tener que repensarse con el tamiz de las nuevas posibilidades. Una instalación con sensores de movimiento en un espacio concreto usando la presencia física del visitante para generar audio y video es sin duda fantástico a nivel de generar experiencias, pero ¿y si pensamos esas posibilidades para disciplinas más antiguas, como para el dibujo, la pintura o la fotografía? Es evidente las posibilidades que ofrece pensar de un modo diferente lo ya conocido.

> Al margen de las disciplinas, cada medio per se tiene unas posibilidades comunicacionales concretas, aunque explorables, que están definidas por él mismo y los hábitos de consumo del público que permiten definir el sentido. Por ejemplo, no es la misma relación de experiencia la que tenemos en una instalación de arte dentro de una galería, que navegando por un *site* con una *tablet* en el sofá de casa o disfrutando de un libro fotográfico en una biblioteca; así, como creadores tampoco se puede concebir sin tener en consideración el medio y sus particularidades. Un video pensado para una proyección en sala, de origen no puede ser el mismo que el usado para verse en dispositivos móviles, donde el usuario elige el momento y el lugar para reproducirlo.

En este punto, estaríamos acercándonos a conceptos como crossmedia e imagen expandida, así crossmedia, multiplataforma o crossplataforma son nombres para definir un modo de comunicación donde el mismo contenido muda dependiendo del medio y por tanto la experiencia también debe de modificarse con más o menos grados de variación, de esta forma hay aspectos distintos de la idea varían en función del medio.

Por su parte la imagen expandida, documental expandido, video escultura, son algunos de los nombres de prácticas que lo que buscan es transcender la pantalla inmersiva o expositiva, para explorar otros caminos en la experiencia y formalización de los procesos. Ambas, crossmedia e imagen expandida suelen confundirse con planteamientos transmediáticos, que como veremos a continuación, recoge un poco de todo lo anterior para tratar de autodefinirse.

> Una narrativa transmedia es una experiencia de subjetividad, una experiencia amplificada e interactiva que busca la inmersión para modificar el dispositivo y que a la vez modifica a la observadora u observador que es quien hace la transferencia. La persona creadora no sabe que es lo que pasará y la persona espectadora decide su involucración. Transmedia es una narrativa en varias plataformas y en cada una de ellas muta para explorarla teniendo en consideración los lenguajes propios de cada medio, para de esa manera, ir ganando en complejidad. También es una técnica: la de contar una sola historia o experiencia de la historia a través de múltiples plataformas y formatos que utilizan las tecnologías digitales actuales, una única historia con realidades poliédricas que van completando el concepto origen.

Queremos remarcar que esto no es nuevo y aunque el cine y escritura clásica fueron lineales, el arte siempre buscó un diálogo con el espectador, y que posiblemente las obras lineales, aquellas que se dan desde un punto inicial a un punto de conclusión final, apuntaban a la necesidad de otras maneras de contar. Cineastas como Chris Marker, (Neuilly-sur-Seine, Francia, 1921), o Agnès Varda, (Ixelles, Bélgica, 1928), trabajaban con narrativas documentales, muchas veces en forma de ensayo, que usaban filosofías a modo de *hiperlink* y usaban unos modos de pensar que abrían caminos para repensar las propias tecnologías y sus posibilidades para crear lenguaje.

> Transmedia, por lo tanto, es la narrativa que se desarrolla a través de diferentes canales y soportes, *on* y *offline*, y que constituye un universo narrativo coherente. Cada una de las partes que conforman la historia debe tener sentido propio, y se percibe como una narración comprensible, aunque pueda ser parcial. Las historias que emanan de la narración principal deben poder comprenderse como unidades narrativas aisladas, aunque no se conozca la primera historia y deben de complementar, añadir o extender el canon principal de la historia. Así, lo transmedia obliga a los creadores a ampliar los universos de las historias con entornos cada vez más sofisticados en el análisis de tramas y de posibilidades de transmitir experiencia. Lo transmediático

representa una ruptura con lo anterior que deviene en un modo de pensar y que obliga una nueva manera de concepción de las narrativas haciendo necesario conocer los medios y explorar sus lenguajes con cierta anticipación; de esta forma, sólo una nueva manera de escribir puede propiciar una nueva lectura. Requiere de saberes transdiciplinares -epígrafe 2.4- para el desarrollo de proyectos colectivos con complejidades mutantes y producciones cada vez más descentralizadas que hace necesario plantearse la especialización de las disciplinas de conocimiento y señala la necesidad de establecer relaciones colaborativas entre ellas. En el contexto social lo transmedia es la respuesta a cambios culturales, económicos y políticos que precisan de modos transversales de actuación y que se oponen a estructuras jerárquicas donde la experiencia o la comunicación están condicionadas por intereses concretos. Filosóficamente, a modo de pensamiento, interesa recuperar el rizoma como categoría teórica que permite pensar, en movimiento y en relación; en lo uno y en lo múltiple, en planos que pueden estar superpuestos. Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder (Deleuze y Guattari, 1994), así los rizomas producen rizomas, multiplicidades.

Si podemos pensar en lo transmedia como una virtualización de la comunicación entonces podemos pensar que con ella se virtualizaron también otras categorías como la virtualización del cuerpo, virtualización del texto, virtualización de la inteligencia y, en suma, virtualización de la sociedad. Estos son los procesos revolucionarios a los que nos va conduciendo la experiencia del transmedia, siendo el más importante de todos, quizás, la virtualización del conocimiento. Transmedia es puerta de acceso a una forma de cuerpo colectivo, de inteligencia colectiva, porque nos permite ponernos en el mundo a la vez que con ella podemos traer el mundo hasta nosotros. Es en este sentido, en el de la construcción de un gran colectivo en el que se comparten ya no sólo los conocimientos, sino también las inteligencias y las múltiples relaciones que establecen unas con otras.

4.1.3 APUNTES SOBRE INTELIGENCIA ARTIFICIAL APLICADA A IMAGEN

Dentro de la dicotomía de la imagen entre su capacidad de representación y de generar posicionamiento crítico que permita el estudio y atendiendo al asombro para generar experiencia, inevitablemente necesitábamos hablar de la IA. Anteriormente la mencionábamos en relación a un proyecto artístico y es ahora cuando situamos conceptos que ayuden a explicarla y contextualizarla.

Los primeros referentes históricos se remontan a los años 30 del pasado siglo XX con Alan Turing (Londres, 1912), considerado padre de la Inteligencia Artificial (IA). El aporte de Turing se puede representar en dos hitos. El primero “La máquina de Turing” (1936), que no fue diseñada como una tecnología de computación práctica, sino como un dispositivo hipotético que representaba una máquina de computación. Constituyó un constructo teórico que sentó las bases de la informática moderna, siendo un modelo matemático, que pudiendo parecer abstracto, era en esencia un autómata programable capaz de resolver cualquier problema que pudiera ser descrito por un algoritmo. Su diseño elemental, que consistía en manipular símbolos sobre una cinta infinita siguiendo un conjunto de reglas preestablecidas, escondía una capacidad asombrosa para simular la lógica de cualquier algoritmo computacional, lo que le otorgaba un valor incalculable en el campo de la computación. El segundo hito, dentro del campo de la IA, es conocido es el “Test de Turing” (1950), una herramienta de evaluación de la capacidad de una máquina para exhibir un comportamiento inteligente indistinguible a la de un ser humano. Básicamente, consistía en una primera persona manteniendo una

> conversación con una computadora y una segunda persona, pero sin saber quién de los dos conversadores es realmente quién, la otra persona o la máquina. La primera persona, que tendría el rol de evaluador, sabría que uno de los participantes de la conversación es una máquina. La conversación estaría limitada a un medio únicamente textual, como un teclado y un monitor, por lo que sería irrelevante la capacidad de la máquina de transformar texto en habla. En el caso de que el evaluador no pueda distinguir entre el humano y la máquina acertadamente, la máquina habría pasado la prueba. Turing originalmente sugirió que la máquina debía convencer a un evaluador, después de 5 minutos de conversación, durante el 70 % del tiempo. Esta prueba no evalúa el conocimiento de la máquina en cuanto a su capacidad de responder preguntas correctamente, sólo se toma en cuenta la capacidad de ésta de generar respuestas similares a las que daría un humano. Ese mismo año, en 1950, Turing publica un artículo con el título "Computing machinery and intelligence" (Maquinaria computacional e inteligencia) en la revista *Mind*[156], donde se hacía la pregunta: ¿pueden las máquinas pensar? proponiendo su test como un método para determinar si una máquina podía pensar. Los fundamentos teóricos de la IA se encuentran en el experimento que propone en dicho artículo y su test sigue estando vigente en la actualidad y es motivo de estudios e investigaciones continuas.

Sin embargo, numerosos investigadores e historiadores consideran que el punto de partida de la moderna IA fue el año 1956, cuando los científicos e investigadores John McCarty, (Boston, Estados Unidos, 1927), Marvin Misky, (Nueva York, Estados Unidos, 1927) y Claude Shannon, (Petoskey, Estados Unidos, 1916) durante la Conferencia de Darmouth[157], acuñaron formalmente el término de Inteligencia Artificial como la ciencia e ingenio de hacer máquinas inteligentes, especialmente programas de cálculo inteligente.

> (...) El estudio es para proceder sobre la base de la conjetura de que cada aspecto del aprendizaje o cualquier otra característica de la inteligencia puede, en principio, ser descrito con tanta precisión que puede fabricarse una máquina para simularlo. Se intentará averiguar cómo fabricar máquinas que utilicen el lenguaje, formen abstracciones y conceptos, resuelvan las clases de problemas ahora reservados para los seres humanos, y mejoren por sí mismas. Creemos que puede llevarse a cabo un avance significativo en uno o más de estos problemas si un grupo de científicos cuidadosamente seleccionados trabajan en ello conjuntamente durante un verano (McCarthy, Minsky, Rochester, Shannon, 2006).

Para hablar de IA debemos de referirnos a un momento clave de la computación que es cuando comienza la segunda generación de computadoras en 1958, donde la comunicación con estos nuevos ordenadores es mediante lenguajes de programación más avanzados. Para evitar que los programadores tuvieran que programar directamente en código binario o máquina, se desarrollaron unos programas para traducir instrucciones a código de máquina usando el *lenguaje ensamblador* que puede crear programas que se ejecutan más rápidamente y ocupan menos espacio y se tiene un control muy preciso de las tareas realizadas por un microprocesador.

> Para llegar a hablar de IA referente a las posibilidades del trabajo con imagen, necesitamos repasar de manera cronológica su evolución. Aunque es en la segunda década del siglo XXI cuando comienzan a aparecer los acontecimientos de impacto para llevar la IA al punto de despegue donde se encuentra en este momento, se considera el año 1997 como el punto de inflexión donde comenzó a difundirse más ampliamente la IA fuera de los ámbitos académicos y de

[156] Revista fundada en la University College de Londres (1876) de carácter filosófico. Actualmente es publicada por la Oxford University Press en nombre de la Mind Association.

[157] Nombre del encuentro que tuvo lugar en el verano 1956 en la universidad Dartmouth College, (Hanover, Estados Unidos), donde durante dos meses, diez participantes inauguraron la IA como esfera o campo de actividad.

investigación. El supercomputador Deep Blue de IBM ganó en la revancha (en 1996 había perdido) al campeón mundial de ajedrez Gari Kasparov, (Bakú, Azerbaiyán, 1963). En febrero de 2011, el supercomputador Watson de IBM -denominado como modelo de computador cognitivo- gana en el concurso televisivo de Estados Unidos "Jeopardyi", -un concurso de conocimiento en el que se realizan preguntas y cuestiones de numerosos temas-, a los dos mejores concursantes del programa. Watson es una computadora capaz de aprender a medida que trabaja y acumula información, va aprendiendo de las interacciones con el usuario y puede interactuar con lenguaje natural del ser humano. La computadora cognitiva Watson está disponible y accesible desde la nube y tiene clientes en numerosos países del mundo[158].

En ese mismo año 2011, otro hito importante fue la presentación de la compañía Apple del asistente virtual "Siri" integrado en el teléfono móvil "iPhone 4S" y con él comenzaron las primeras experiencias de aprendizaje automático y los primeros indicios de *aprendizaje profundo*. El año 2012 es considerado como el año clave de la segunda generación de AI, con el lanzamiento de asistentes virtuales apoyados con algoritmos de *aprendizaje profundo*. En junio de 2012 Google presentó su asistente virtual, "Google Now", y en abril de 2014 Microsoft presentó su propio asistente virtual, "Cortana".

Después nos detendremos en el año 2012 para hablar y situar la revolución del *aprendizaje profundo* en IA. En 2015 Google dasarrolló un algoritmo llamado "Deep Dream", capaz de representar en imágenes los análisis hechos a partir del contenido visual de internet. Este algoritmo asociaba otras imágenes a la imagen base introduciendo fragmentos y patrones en ella, aunque. El resultado era una nueva imagen a partir de la contribución de la IA.

Siguiendo con la cronología, el 9 de marzo de 2016, el *software* de IA "Alpha Go"[159] de Google se enfrentó al surcoreano Lee Se-Dol, (Sinan, Corea del Sur, 1983), campeón mundial de Go que es un juego milenario de estrategia muy complejo. Se enfrentaron en una partida a cinco juegos donde "Alpha Go" ganó los tres primeros juegos limpiamente y solo en el cuarto juego Se-Dol ganó, gracias a un movimiento inicial que hizo y donde se comprobó que la máquina estaba poco entrenada[160] para enfrentarse a situaciones inesperadas. Pero la particularidad más notable de esos encuentros entre Se-Dol y "Alpha Go" se produjo durante el segundo juego de los cinco, en el movimiento número 37 que hizo "Alpha Go". Fue una decisión inesperada del software, algo muy poco convencional que pareció un error del programa; de hecho, al propio Se-Dol le costó más tiempo del habitual responder a algo tan sorpresivo.

Entre enero y febrero de 2017, durante 20 días, se celebró el torneo de póquer *Brains vs. Artificial Intelligence* (Cerebros contra Inteligencia Artificial) con sesiones de 11 horas diarias en el Casino Rivers de Pittsburgh (Estados Unidos). El algoritmo "Libratus" desarrollado por la Universidad Carnegie Mellon venció claramente a cuatro de los mejores jugadores profesionales de póquer de Estados Unidos. Para la inteligencia artificial, el póker es un juego más complejo que el ajedrez, el Go o las damas. Lo que le hace tan esquivo es, fundamentalmente, su información imperfecta o incompleta. Los jugadores de póker no ven las cartas de sus rivales, por lo que no disponen de toda la información necesaria para tomar las decisiones. Así, el póker no es un juego matemático, sino de habilidad. Además del cálculo, entran en escena otros factores como la suerte, el lenguaje corporal, la psicología y el engaño. No se puede ser un gran jugador al póker sin dominar dichos condicionantes. Este nuevo hito logrado por la IA podría tener implicaciones en cualquier ámbito donde la información es incompleta, como, por ejemplo, la estrategia militar, la toma de decisiones empresariales, o los tratamientos médicos.

En los primeros años de la segunda década del siglo XXI, la IA se asienta en sectores importantes del tejido productivo como la

[158] En 2016, Watson creó el trailer de la película "Morgan", dirigida por Luke Scott, (Londres, 1968). Para ello la IA de IBM visionó más de cien películas de terror, junto a los audios del público, y descubrió cuáles eran los momentos más terroríficos. Después aplicó estos conocimientos a la creación del trailer: https://www.youtube.com/watch?v=jx0S4iKX5rU&ab_channel=20thCenturyStudiosUK Consultado el 23 de febrero de 2024

[159] "Alpha Go" es consecuencia de dos años de trabajo en la codificación de un algoritmo capaz de aprender a jugar al Go, entrenándolo con miles de partidas descargadas de internet.

[160] Cuando hablemos de entrenamiento, estamos hablando de la necesidad de hardware que posibilite operaciones de cálculo y de memoria. De esta tarea se encarga la unidad de procesamiento de gráficos o *Graphics Processing Unit (GPU)*

automoción con la conducción autónoma, en el turismo, o en el campo de los seguros utilizando algoritmos de reconocimiento de imagen y modelos predictivos sobre el comportamiento humano. También en el ámbito de la salud, utilizando sensores térmicos automatizados, o aplicando herramientas para la detección temprana de pacientes cero y el control de los focos de contagio. En general crece por otro lado el uso de tecnología que permite a usuarios sin formación técnica desarrollar de forma intuitiva aplicaciones sencillas. También, se incrementa el uso del *IoT,* (la Internet de las cosas), que describe la red de objetos físicos que llevan incorporados sensores, *software* y otras tecnologías con el fin de conectarse e intercambiar datos con otros dispositivos y sistemas a través de Internet, así como los dispositivos controlados por voz en el ámbito doméstico y áreas de trabajo. Con todo, se estima que la IA genere cifras desorbitadas de dinero a lo largo de 2024.

Como anticipábamos, necesitamos profundizar en conceptos para poder entender los cambios con el desarrollo de la IA que posibilitan una revolución. El objetivo es atenderla en su capacidad para cuestionar siendo una herramienta transdisciplinar. Para ello conviene empezar por hablar de *machine learning* y más concretamente del aprendizaje automático, donde los algoritmos descubren patrones recurrentes en conjuntos de datos (*Data Sets)* y así aprenden y mejoran su rendimiento en la ejecución de una tarea específica; de esta manera el *software* es capaz de elaborar predicciones mediante el uso de redes antagónicas generativas o redes adversarias generativas (GANs), que son un método para la optimización competitivo entre dos redes neuronales, una llamada generadora y otra discriminadora, con el objetivo de conseguir generar nuevas instancias idealmente indistinguibles a las pertenecientes a la distribución de probabilidad de la que derivan los datos de entrenamiento (De la Torre, 2023). Su fundamento radica en enfrentar dos redes neuronales que están inspiradas en la forma del cerebro humano, utilizando los nodos o las neuronas interconectados en una estructura de capas que crea un sistema adaptable. Estas redes compiten en un constante juego de suma cero donde la ganancia o pérdida de una de las redes se compensa con la ganancia o pérdida de la opuesta. Así, una de las redes, la generativa, va produciendo muestras de aquello que queramos crear (imágenes, textos, sonidos, etcétera.); ese primer intento será fallido, pero ahí es donde entra la segunda red, la discriminadora; entrenada en la identificación, entonces analiza el material producido por la red generativa y determina si se ajusta a lo que está buscando: es decir, decide si cada instancia de datos que revisa pertenece o no al conjunto de datos de entrenamiento (De la Torre, 2023). De esta manera, a partir de datos ya existentes la IA puede evolucionar autónomamente aprendiendo de sus errores y, así, mejorar continuamente.

Se trata de un aprendizaje automático, que ha evolucionado desde el aprendizaje supervisado hasta llegar a ser un aprendizaje profundo (*deep learning*) y, como decíamos, ha necesitado partir de un *Data Set*, que es una colección de conjunto de datos etiquetados y estructurada con modelos pre-entrenados. Así, las redes neuronales pasan de estar entrenadas para una única tarea, a estar entrenadas para múltiples tareas mediante el aprendizaje auto-supervisado por la propia inteligencia (máquina). Esto es conocido como *modelos fundacionales*, que es un gran modelo de IA entrenado en una gran cantidad de datos no etiquetados a escala y que da como resultado un modelo que se puede adaptar a una amplia gama de tareas posteriores, siendo esto un punto diferencial, ya no se trata de inteligencias haciendo bien una única tarea, sino que abre la posibilidad de que la máquina pueda resolver varias tareas.

Esta revolución actual del aprendizaje profundo se remonta al 30 de septiembre de 2012. Ese día, una red neuronal convolucional[161] (CNN) llamada "AlexNet" dominó, con una ventaja de 9,8 puntos porcentuales sobre su competidor más cercano, el desafío "ImageNet 2012" que es el conjunto de datos de imágenes (*Data Set*) más grande de la época y que convirtió a "AlexNet"

[161] Red basada en una operación matemática que combina dos funciones para describir la superposición entre ambas y cuyo entrenamiento es más complejo para poder extraer otras características más abstractas y no triviales.

en la primera aplicación exitosa y ampliamente reconocida de aprendizaje profundo. El futuro de la IA se construiría sobre estas bases de la sinergia entre "AlexNet" (Red) y "ImageNet" (*Data Set*). La idea detrás de "ImageNet" era disponer de millones de imágenes estructuradas según una ontología, que define las relaciones existentes entre los conceptos. Y aunque en retrospectiva parece sorprendente, -el conjunto de datos comprendía, en 2009, 12 millones de imágenes en 22.000 categorías- la mayoría de los investigadores lo descartaron por ser demasiado grande y complejo. Por ello, el equipo de "ImageNet" quiso organizar el "ImageNet Large Scale Visual Recognition Challenge" (ILSVRC) en 2010, donde los competidores tuvieron que clasificar correctamente las imágenes y detectar diferentes objetos y escenas en una lista recortada de 1000 categorías de "ImageNet". La escala del conjunto de datos y la competencia hicieron que ILSVRC se convirtiera en el principal punto de referencia en visión por computadora. Los investigadores se dieron cuenta de que disponer de más datos podría ser algo bueno, hasta que en 2012 llegó el punto de inflexión con "AlexNet".

> Desde las redes neuronales multicapas para la resolución de tareas básicas, ha habido una evolución, dependiendo de la naturaleza de los tipos de datos, a redes neuronales convolucionales para entender datos espaciales como imágenes, redes neuronales recurrentes para trabajar con datos secuenciales como textos, redes que no sólo se usaban para generar patrones, sino que eran capaces de generarlos. En 2027 aparecen los modelos denominados *Transformers*, una red neuronal que aprende contexto y, por lo tanto, significado mediante el seguimiento de relaciones en datos secuenciales y que impulsan un cambio de paradigma[162].

En los últimos años, las posibilidades de la IA parecen no tener fin y en el trabajo audiovisual ya está posibilitando procesos de trabajo; por ejemplo, en edición de imagen: facilitando la selección de material a partir de material de rodaje, seleccionando partes del material de una entrevista en función de ordenes en base al texto, los gestos o incluso las emociones de las personas que intervienen, añadiendo o eliminando elementos en una escena, modificando parámetros de las características de la imagen y también, está permitiendo tareas de guionización y transcripción de texto. También se abren posibilidades como la interacción en tiempo real con personajes de las narrativas, por ejemplo, en videojuegos.[163]

> Continuamente en la actualidad están apareciendo multitud de aplicaciones, que posibilitan, por ejemplo, generar música a partir de texto "Riffusion" o generar objetos 3D a partir de texto "Dreamfusion". También se utiliza el lenguaje como articulador para el control de robots "Palm-Saycan" o para mejorar modelos de visión a través del lenguaje "Flamingo" permitiendo conversaciones con la IA sobre lo que está viendo en una imagen.

Cómo hemos visto, la IA aprende a través de *Data Sets* que pueden ser en forma de videos, por ejemplo, la IA de OpenAI "VPT Minecraft" que entrenó un sistema capaz de aprender a partir de observar más de 70.000 horas de horas de *gameplay*[164] en Youtube. Con la IA, también podemos modificar escenas *NeRF* a nuestro gusto con "Instat NeRF". La tecnología *Neural Radiance Field* (*NeRF*) es una tecnología para recrear espacios en 3 dimensiones. A partir de cuatro fotografías de un mismo objeto, persona o lugar, esta tecnología las combina, conformando un vídeo de 360 grados. La tecnología *NeRF* ofrece resultados avanzados a los de la *fotogrametría*, una técnica que genera una representación tridimensional de un espacio mediante imágenes, en busca del máximo detalle posible, estudiando y definiendo con precisión la forma, dimensiones y posición en el espacio de un objeto y que utiliza esencialmente medidas hechas sobre una o varias fotografías de ese objeto.

El avance de todas estas aplicaciones radica en la apertura del código de dichas tecnologías, teniendo o siendo muchas de ellas versión libre (*Open Source*). Algunas de las aplicaciones más destacadas para crear imágenes desde cero a partir de texto utilizando IA o, dicho de otra forma, siguiendo un modelo *text-to-image*, son: "Stable diffusion", "Gen-2", "MidJorney", "DALL·E", "Lumiere" y más recientemente "Sora". Otras empresas como Meta con la *app*

[162] Universidad de Stanford. Seminario: CS25: Transformers United (2021). https://web.stanford.edu/class/cs25/prev_years/2021_fall/ Consultado el 1 de marzo de 2024

[163] La IA posibilita conversar e interactuar con los *non-player character (NPC)* que son los personajes programados por los desarrolladores para que se comporten de una forma determinada y enriquezcan el argumento del juego.

[164] Hace referencia videos mostrando la *jugabilidad* de un juego en parámetros como su diseño, sus funcionalidades, sus reglas y su calidad. Los videos pueden ser tutoriales o la transmisión de una partida, ya sea en vivo *online* o grabada previamente.

"Make a video" o la organización sin fines de lucro Pika Labs centrada en investigar las capacidades de la IA. A continuación, creemos importante situar los momentos en que algunas de estas aplicaciones fueron determinantes en el campo de la generación de imágenes y que consideramos importantes situar porque corren el riesgo de quedarse en el asombro y no en las posibilidades proyectuales que pudieran tener:

> En enero de 2021, *OpenAI*[165] publica la primera versión de "DALL·E"[166], que es capaz de generar imágenes a partir de texto desde cero a través de *prompts*, o llave de entrada en forma de texto o comando textual que se usa a modo de pregunta o indicación para comunicarnos con la máquina. Esta IA está basada en "GPT-3", un modelo de lenguaje entrenado con millones de parámetros capaz de entender lo que se le pide con lenguaje natural, ya que ha sido entrenada para distinguir las fórmulas que utilizamos al expresarnos. También ha sido entrenada mediante una gigantesca biblioteca de obras de arte y fotografías y es capaz de combinar conceptos, estilos y atributos para una imagen. Primero, codifica y entiende el texto introducido en el *prompt* y de esta intenta distinguir los diferentes rasgos, características y estilos solicitados. Luego, "DALL-E" crea información de imagen a partir del *prompt*, para finalmente utilizar un decodificador que crea la imagen partiendo de ese texto. En 2023 *Google*[167] lanzó "Gemini" que fue el resultado de los esfuerzos colaborativos a gran escala por parte de distintos equipos de incluidos *Google DeepMind* y *Google Research*. "Gemini" es un modelo de IA multimodal de forma nativa, es decir, entrenado desde el inicio en diferentes modalidades y perfeccionado con datos multimodales adicionales para poder mejorar su eficacia, lo que significa que puede generar y comprender, operar y combinar a la perfección diferentes tipos de información, incluyendo texto, imágenes, audios, videos y lenguajes de programación. En enero de 2024, *Google* presentó "Lumiere" que se fundamenta en un modelo *text-to-video* e *image-to-video*, una innovadora combinación que amplía enormemente sus capacidades. En primer lugar, con la función *text-to-video*, "Lumiere "puede convertir descripciones de texto en secuencias de video animado. Esto significa que los usuarios pueden simplemente proporcionar una narrativa o una idea en forma de texto, y "Lumiere" se encargará de transformar esa información en un video dinámico y cautivador. La herramienta es capaz de generar vídeos de cinco segundos y resolución de 1.024 por 1.024 píxeles. Se trata de un *modelo de difusión* que trata de averiguar dónde están los objetos en un vídeo y cómo se mueven simultáneamente y cambian a lo largo del tiempo, haciendo uso de un nuevo sistema llamado *Space-Time-U-Net* (STUNet).

Por otro lado, el modelo *image-to-video* permite a "Lumiere" crear videos a partir de imágenes estáticas. Esto significa que los usuarios pueden alimentar a" Lumiere" con una serie de imágenes y, utilizando algoritmos avanzados de procesamiento de imágenes, la IA puede animar esas imágenes para crear una secuencia de video fluida y coherente. Esta dualidad en sus capacidades facilita el proceso de creación de contenido visual, ya que no se requieren habilidades técnicas avanzadas para utilizar la plataforma.

> En agosto de 2022 Stability AI presentaba "Stable Diffusion" una IA generativa con una enorme capacidad para generar imágenes con diferentes estilos artísticos y, principalmente, conceptos abstractos. En noviembre de 2023, Stability AI presentaba "Stable Video Diffusion" que, en primer lugar genera la imagen y después la anima.

[165] Fundada en 2015 por, entre otros, por el magnate Elon Musk (Pretoria, Sudáfrica, 1971) es una empresa de investigación y despliegue de IA. Algunos de sus proyectos más destacados fueron "ChatGPT", "DALL·E" y "GPT-4".

[166] En septiembre de 2023 se lanzó la tercera versión del programa.

[167] Google es una empresa de tecnología multinacional estadounidense fundada en 1998 por Larry Page (Míchigan, Estados Unidos, 1973) y Sergey Brin (moscú, Rusia, 1973) y que se centra en IA, publicidad en línea, tecnología de motores de búsqueda, computación en la nube, software, computación cuántica, comercio electrónico y electrónica de consumo. Es una de las empresas más poderosas del mundo.

El resultado son vídeos cortos en una resolución de 576 por 1.024 píxeles de entre 3 y 30 fotogramas por segundo. El 15 de febrero de 2014 fue publicada "Sora", desarrollada por OpenAI y capaz de generar videos de diferentes resoluciones y de hasta 1.920 por 1.080 píxeles, con una duración de hasta 60 segundos. Al mes de su lanzamiento, al cederse el código a la comunidad creativa, ya se estaban realizando películas integramente usando la API (*Application Programming Interface*). Un nuevo cambio de paradigma audiovisual, dónde se desconocen las posibilidades futuras.

4.2 EL MEDIO AUDIOVISUAL COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN SOCIAL. SIGNIFICACIÓN CULTURAL Y FUNCIÓN SOCIAL DE LAS IMÁGENES

Anteriormente hemos incidido en la necesidad de incorporar lo trans en lo proyectual, desde dos ejes distintos: incorporando el concepto para explorar modalidades narrativas en lo que el audiovisual se refiere, -epígrafe 4.1.2.-, y en la necesidad de solapar lo disciplinar y los campos de acción que cada una de los estudios plantee, -epígrafe 2.4-. Hablábamos también de un hecho en lo audiovisual que se convierte en político, desde la acción y el uso de las imágenes, pero también desde la naturaleza misma de la imagen. La imagen parte de ser una herramienta de representación para convertirse en una herramienta analítica que permite cuestionar, no de manera endogámica, sino como una ciencia al servicio de otras ciencias, no subordinada en un sistema jerárquico, sino situada simétricamente y de manera transversal. Como disciplina es conveniente establecer metodologías para establecer un proceso, más alla´de un resultado, incorporando mecanismos de autovalidación. En este sentido, la antropología es una disciplina que permite un intercambio con el quehacer artístico en la producción de imágenes en un juego de relaciones de simbiosis, donde si una disciplina gana, la otra evidencia sus posibilidades y altera el lugar desde donde mirar.

Así, la antropología visual como metodología utiliza las tecnologías audiovisuales dentro de su cometido científico considerándolas como parte de los instrumentos de observación y de análisis de la realidad, mostrando las formas y relaciones de comunicación entre los seres humanos y estableciendo formas de comunicación. También transmite representaciones y capta los signos sociales y culturales. Para la antropología, las tecnologías audiovisuales abren un espectro de posibilidades de observación de realidades propias y diferentes, y sus productos audiovisuales son materiales de estudio en sí mismos de sociedades diversas. La antropología visual sirve de nexo entre las propias funciones de la antropología y la comunicación, permitiendo ampliar su campo de estudio. Su ámbito se entiende como aquel donde el investigador hace uso directo de las técnicas audiovisuales para documentar o interpretar la realidad, siguiendo una metodología antropológica-cultural (Canevacci, 1990).

Desde la dimensión metodológica de anotación y observación, la antropología visual también se sustenta sobre otro componente que es el que se refiere al análisis de las producciones simbólicas visuales de los individuos y las sociedades, porque conducen al estudio de situaciones, relatos y discursos que finalmente sitúan los imaginarios sociales. En tales producciones hay formas o modos expresivos (acciones comunicativas) que transmiten los grupos sociales alternos cuando hay interacciones que son reproducidas o transformadas por las tecnologías comunicativas. Los aspectos metodológicos logran establecer a la antropología visual como una forma para denotar y explicar aspectos concretos de las sociedades. Esta excede su propia función instrumental y de análisis y se ubica como un sistema de expresión dentro de las emergencias sociales en su afán de reconstituir lo político. Se trata de una metodología que registra, describe y analiza las producciones simbólicas del ser humano y de las sociedades, las cuales traducen significaciones concretas en un tiempo determinado.

> En este ámbito, las propias imágenes se constituyen en objetos de representación y análisis, puesto que son objetos simbólicos y, por lo tanto, manifestaciones comunicativas.

En esta tesis investigamos al individuo en relación al hecho de habitar ciudad, por lo que los contextos alrededor de lo urbano son esenciales; así, unir el factor antropológico de lo urbano, con lo visual y lo antropológico de la mirada es un eje fundamental en nuestra forma de entender la investigación. Pareciera que, mientras la arquitectura y el urbanismo se han ocupado exclusivamente de la ciudad proyectada y la ciudad construida, han tenido que ser las ciencias sociales (como la antropología urbana) las que se han aproximado a los fenómenos urbanos tratando de investigar sobre lo que realmente ocurre en la ciudad, sobre qué fuerzas sociales esta desata; que en definitiva poco tiene que ver con los volúmenes o los edificios que la componen. El antropólogo Manuel Delgado (Barcelona, 1956) ha escrito mucho sobre la concepción social del espacio público y es en la actualidad uno de los más críticos del desarrollo urbanístico del modelo Barcelona. Delgado destaca cómo son las disciplinas que se encargan de la gestión y planificación, las que remiten a lo cultural y artístico como justificación de sus actuaciones.

> En casi todas la ciudades, los grandes procesos de transformación urbana se llevan a cabo hoy, casi sin excepción, acompañados de actuaciones que invocan los principios abstractos del Arte, la Cultura, la Belleza, el Saber, etc., valores en los que las políticas de promoción urbana y competencia entre ciudades encuentran un valor refugio con que dotar de singularidad funcional y prestigiar lo que en la práctica son estrategias de tematización y espectacularización, además de constituirse en fuente de legitimación simbólica de las instituciones políticas ante la propia ciudadanía (Delgado, 2007).

Delgado propone que atendamos al concepto de lo urbano, en tanto que opuesto y/o complementario al concepto de la ciudad. Lo urbano sería la dimensión social que ocurre en la ciudad, no pocas veces a pesar de ella, con su agitación social y constante movimiento; es aquello que ocurre y discurre en el espacio público, una extraña coreografía improvisada que hace de las calles su escenografía por excelencia (Delgado, 2008). Cierto es que la ciudad construye y articula un espacio que parte de la idea de espacio público como complemento sosegado y tranquilizador y, en este caso, el espacio público pasa a concebirse como la realización de un valor ideológico, lugar en que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso y otras supersticiones políticas contemporáneas, -proscenio en que se desearía ver deslizarse una ordenada masa de seres libres e iguales, guapos, limpios y felices, seres inmaculados que emplean ese espacio para ir y venir de trabajar, o de consumir y que, en sus ratos libres, pasean despreocupados por un paraíso de cortesía, como si fueran figurantes de un colosal spot publicitario-. Por descontado que en este territorio cualquier presencia indeseable es rápidamente exorcizada y corresponde expulsar o castigar a cualquier ser humano que no sea capaz de mostrar modales de clase media (Delgado, 2007).

> Lo urbano es lo que acontece en la ciudad y que por definición no puede ser previsto; aquello que el plano no puede dibujar, el proyecto no puede vaticinar, el bullicio humano típicamente urbano que, por definición, es ajeno a los designios del arquitecto. Ante lo urbano, por lo tanto, la postura no puede ser otra que la cautela.

> Creer que, mediante decisiones formales y constructivas del espacio urbano, podemos dar forma y soluciones al devenir social de la ciudad, sería un signo de arrogancia.

Más allá de los planos y las maquetas, lo urbano es, sobre todo, la sociedad que los ciudadanos producen y las maneras como la forma urbana es gastada, por así decirlo, por sus usuarios. Son estos quienes, en un determinado momento, pueden desentenderse -y de hecho se desentienden con cierta asiduidad- de las directrices urbanísticas oficiales y constelar sus propias formas de territorialización, modalidades siempre efímeras y transversales de pensar y utilizar los engranajes que hacen posible la ciudad. Lo urbano es un universo polimórfico e innumerable que desarrolla sus propias teatralidades, su desbarajuste, el escenario irisado en el que una sociedad incalculable despliega su expresividad muchas veces espasmódica. Se proclama que existe una forma urbana, resultado del planeamiento políticamente determinado, pero en realidad se sospecha que lo urbano, en sí, no tiene forma (Delgado, 2008).

> El cine etnográfico se ha desarrollado aprehendiendo el medio audiovisual, ya sea desde una manera de representación de la realidad, con la perspectiva de que tal realidad existe a pesar del observador -una realidad, por lo tanto, que podemos calificar de objetiva-, y entendiendo de que dicha realidad puede ser representada; o desde otra manera basada en la consideración de esa realidad desde la naturaleza subjetiva que no permite la relación entre representación o realidad. Así pues, localizamos el ámbito de lo *real* (hecho, situación que queremos contar) y el ámbito de lo comunicacional (que se relaciona con la forma y con el propio medio) para poder contar aquello real. A diferencia con lo real, en el ámbito comunicativo no hay objetos o cosas, sino sólo mensajes sobre las relaciones entre las cosas. Basado en la idea de comunicación de información y de entender la comunicación como respuesta a un hecho, la información es la captación de una diferencia.

Para la antropología, la información trata siempre sobre las cosas que menciona y, por tanto, la realidad que interesa no es la realidad externa o la realidad física y sensible, sino la realidad social y cultural. Su referente no está en el exterior, en la realidad sensible, o en el interior del sujeto, sino en el tipo de relación que establecemos con nuestras imágenes (Ardévol, 1994). Por lo tanto, la perspectiva antropológica se sitúa en la búsqueda de una verdad total o parcial de la relación entre imagen y referente, cuando el lugar de la imagen no es otro que el de la búsqueda de sentido. Incluso desde la perspectiva de la creación artística, hay aspectos que se escapan a la intencionalidad de su discurso, es decir a aspectos relacionados con el hecho de interpelar al espectador, siendo una zona de producción de significado que no guarda una relación causal con la intención del artista y no existiendo vínculo inherente entre *significar* y *querer decir,* (Bal, 2009).

> La antropología incorpora la imagen como instrumento de investigación, medio de comunicación y objeto de estudio, y lo hace, básicamente desde lo visual (antropología visual), a partir de tres grandes líneas de trabajo: la primera se basa en la utilización del tratamiento de la imagen para la construcción de datos etnográficos, la segunda se centra en la utilización del tratamiento de la imagen para la presentación de los resultados de la investigación, y la tercera engloba el estudio de la imagen como cultura; es decir, investiga sus propias producciones, otras producciones dentro del género documental y también las producciones domésticas, teniendo en cuenta el contexto de producción, edición y exhibición.

Desde el ámbito audiovisual, no existe debate alguno sobre la objetividad de la mirada, nada es objetivo en la construcción de querer contar aquello que sucede y que hemos denominado real. Todo en la manera de hacer, en lo discursivo, es intencionado y busca sus consecuencias; así, por ejemplo -y desde varios campos dentro de la producción audiovisual-, desde la posición de cámara, decidir cuándo y dónde hacer el registro audiovisual, usar música en el montaje, usar locución en primera persona, considerar los vínculos con la personas registradas, la distancia con el objeto de estudio, etcétera, son decisiones que tienen que ver con lo subjetivo y operan en el ámbito de lo comunicacional, y

que tiene que ver con las formas de interpelar. Si nos referimos a estas formas de interpelar desde la vertiente informativa, hemos de señalar que no tratan de ser críticas con el propio medio, en tanto en cuanto su voluntad no es expandir el lenguaje audiovisual, pero sí son evocadoras, poéticas y sugerentes usando las posibilidades del lenguaje del propio medio, considerando parte importante del fundamento audiovisual al observador último de la construcción narrativa. Si estas condiciones se dan, resultará una propuesta generadora de sentido en sí misma, no por las explicaciones que da a una objetividad, sino por las preguntas que puede formular desde una subjetividad situada, desde la mirada y usando la imagen desde su vertiente de pensamiento crítico. Atendiendo a estas premisas funcionales, el campo de la imagen posibilita estas expansiones en las visualidades -que pueden ser antropológicas, sociológicas o de cualquier otro ámbito-, siendo las lindes terminológicas propias, de la antropología visual, las que detectan una necesidad en la colaboración interdisciplinar entre lo antropológico y lo visual, no tanto para coger las posibilidades de dos campos, sino para posibilitar un escenario nuevo y transdiciplinar.

> Partiendo de que el proceso es lo que se relaciona con lo metodológico, una manera de comenzar es tratando de localizar los momentos de dicho proceso con la voluntad de analizarlos. En primer lugar, es conveniente distinguir los momentos de los procesos de observación. Momentos en plural porque todo trabajo de campo parte, en primer lugar, de un objeto de estudio observado previamente; después se sitúa el propio proceso de observación dentro del trabajo de campo; y finalmente, existe un momento de observación posterior. Es un proceso de observación que continúa después del trabajo de campo y que, de alguna manera recompone la acción misma de mirar y sus protagonistas. Este momento de observación del material, así como del objeto de estudio, existe para codificar lo observado en lenguaje audiovisual que busca conmover, no sólo comunicar. Es cuando cabe, entonces, preguntarse cuáles son los diferentes roles que se dan desde la práctica artística en la construcción de conocimiento audiovisual. Dichos roles son diferentes en función del momento de la investigación: artista, etnográfo, realizador audiovisual, teórico, técnico e incluso un personaje más dentro de la construcción del relato. Estas funciones cuestionan el posicionamiento de la persona que construye el relato y obliga a posicionarse: ética, política y personalmente. En nuestra investigación, en todo lo que ello conlleva, en lo referente a la identidad y a los vínculos con los demás, dentro del proceso de trabajo.

Partimos de que el papel del artista/investigador/etnógrafo/realizador audiovisual, no es único ni excluyente, y el resultado de su investigación es parte de un complejo proceso. Ahora bien, si la voluntad es inscribir el proceso con imagen en lo social, es decir, poder equipararla como ciencia social, no tan sólo como herramienta que usan ciertas ciencias sociales -o como generador de un resultado-, surge la necesidad, no sólo de darle un reconocimiento al resultado artístico per se, sino una garantía; asignar un rigor al proceso etnográfico del procedimiento audiovisual. Parece este un terreno complicado al retomar un debate sobre de la relación ciencia-arte, cuando el arte, en este caso, está referido al medio audiovisual. El debate otorga a la ciencia el rigor y al arte le confiere procesos que no son mesurables.

> Si la ciencia estudia quién puede percibir ciertos colores y otras sensaciones neurobiológicas; quién puede o no sentirlas y el porqué de esa diferencia. El arte, en cambio, transmite sentimientos y emociones, sin exigir a cambio una comprensión racional sobre los mismos (Wilson, 1999).

Estamos, por lo tanto, dando vueltas a la subjetividad, primero en el momento del proceso creativo; segundo en la construcción e investigación; y finalmente, también en la experiencia final de la persona receptora, que es quien observa, escucha, autoriza y participa en la puesta en circulación de esa investigación en imagen que, por definición, obliga al proceso de lectura.

> En el proceso con imagen, se localizan dos fases: la primera se podría ubicar en el espacio-campo donde se establece la relación investigador-cámara-objeto de estudio, y otra fase se puede

localizar en los espacios posteriores de proyección-exposición donde se reproduce, en otros términos, esa experiencia, y también donde se incluye una audiencia y un nuevo acontecer cargado de nuevos significados. Cabe destacar una fase intermedia: la fase de montaje, que es una parte determinante en el discurso narrativo audiovisual donde las relaciones con los agentes/protagonistas cobran una mayor relevancia que en el trabajo de campo. Podríamos definir esta fase como un espacio-campo expandido, y es aquí donde de una manera más determinante, suceden y se consolidan las relaciones de cooperación y de participación que configurarían la propuesta audiovisual final como proceso colectivo.

El trabajo con imagen es mirar, y al mismo tiempo ver y pensar el mundo. Mirar (observar) no es exclusividad de una u otra disciplina, pero en las disciplinas de la imagen, es evidente que la materia prima son los mecanismos de seducción para transferir e interpelar que el proceso de trabajo con la imagen contempla, siendo estos mutantes y cambiantes, en función de la tecnología y de la evolución de la mirada. Esas posibilidades en las maneras de mirar con imagen ofrecen la posibilidad de pensar y pensarse al resto de disciplinas. La construcción de conocimiento estará determinada por una forma específica de mirar/ver/observar, partiendo de que nunca miramos sólo una cosa; estamos siempre mirando la relación entre las cosas y nosotros (Berger, 1972).

A su vez, la interpretación e intento de reproducción estarán igualmente condicionadas por ello, manifestándose en una forma específica de representar las relaciones de alteridad: del observador respecto del otro observado. En este sentido, lo que nos interesa de la mirada antropológica, es que otorga relevancia a la experiencia y a la vinculación con el contexto estudiado. En una investigación es importante poder situar la mirada, perspectiva y enfoque; además, en una investigación mixta, es importante situar la práctica misma. Proponemos, entonces, acercarnos a esta mirada antropológica para analizarla críticamente; en primer lugar, poder hacerlo como método, y, en segundo lugar, como teoría del conocimiento. Si la mirada es la puesta en relación del que mira con la realidad observada, las miradas antropológicas se caracterizan por toda una serie de especificidades que surgen de la puesta en relación con la realidad sensitiva, con la alteridad y con la propia antropología. Además, esta puesta en relación lleva a la constitución de un imaginario antropológico que se hace evidente a través de un determinado uso simbólico del paisaje, del cuerpo humano y de la composición en las fotografías, en las filmaciones y en los textos de los antropólogos.

Desde el campo de la imagen, nos interesa incorporar lo relativo al proceso metodológico, revisaremos las perspectivas del campo etnográfico, con la intención de incorporarlas a una teoría desde la propia imagen, integrando la perspectiva de la experiencia y la vinculación con lo estudiado. La antropología va a señalar la dimensión social que hay en sentir, -un proceso social activo que no es una actividad puramente psicológica, ni es tampoco simplemente pasiva- y desde ahí se van a aproximar a los sentidos como procesos sociales, corporales y culturales. Cuando uno siente se relaciona con el mundo activamente, y siente no sólo individualmente, sino como consecuencia de patrones adquiridos. Los estudios sensoriales conllevan una aproximación cultural al estudio de los sentidos, al igual que a una aproximación sensorial sobre el estudio de la cultura (Howes, 2014).

Por su parte, respecto del paisaje, como objeto de estudio y concepto del interés de esta investigación, destacamos los estudios antropológicos que insisten en la necesidad de tener en cuenta el paisaje desde una doble perspectiva: que el paisaje físico es una imagen que puede leerse y que el paisaje es representado mediante imagen; es la imagen de una imagen. La antropología tiene en cuenta las relaciones de las personas interactuando con el paisaje y el uso que la disciplina hace del paisaje como imagen cultural en la producción del conocimiento antropológico. Son estas relaciones con el entorno desde la visión

> antropológica las que crean paisaje. En este sentido, el paisaje es una forma particular de mirar (Tilley, 1994). El paisaje, expresa alguna cosa más que el entorno en sí mismo, la mirada puede dirigirse compositivamente y focalizarse en su representación en el soporte que contendrá la imagen (audiovisual y artística). Ese hecho, el de encuadrar, es la única instancia que no es prescindible en la práctica artística (Ruiz-Giménez, 2017). Desde lo antropológico, podemos señalar que crear paisaje es crear representación, de la misma manera que la censura del paisaje en la imagen crea también una representación.

Las propuestas cinematográficas etnográficas, son pioneras en plantear el registro como método de investigación. Los antropólogos[168], a la vez que cineastas, plantearon unas inquietudes en relación con el método del trabajo de campo, que señalamos como un aspecto que está posibilitado al ser inherente al propio proceso audiovisual, que además de permitir el registro, grabación o filmación (de una situación o hecho), permite la posibilidad de ser revisitado, de ser releído. Estas re-visiones suscitaban a los antropólogos-cineastas preguntas referentes a cuál debía ser su posición en relación con la realidad que se registra y así cuestionarse el rol de observador, narrador o actor. El proceso de la imagen, que necesita del visionado posterior, permite un espacio de reflexión que suscitaba cuestionarse cómo se concretaba la participación del antropólogo y de sus interlocutores en la película etnográfica, así como *qué* es lo que se muestra y *por qué* se muestra, a *quién* se muestra a través de la película y *por qué*. Son estas consideraciones las que remiten a los temas centrales del debate del cine etnográfico: la autoridad, la participación, el complejo imagen-mirada-representación, la articulación entre acontecimiento, conocimiento y la representación, y el cuestionamiento de la dicotomía entre realidad y ficción. Añadimos, al *qué* y a *quién* se muestra, el *cómo* se muestra aquello registrado en imagen. Las maneras de la narratividad y las formas de articular el discurso fílmico es territorio del propio medio y de su lenguaje, así como los son sus estrategias de seducción. Son esos modos de hacer con el trabajo de imagen, un campo de exploración para el propio ámbito audiovisual, una vez que la imagen (la fotografía) ya no es entendida como fuente de representación de la realidad, sino de la propia mirada del hombre y de su capacidad para adaptar el dispositivo (fotográfico) a una u otra exigencia cultural: la creativa o productiva y la documental o reproductiva (Newhall, 2002).

> Desde la antropología se reconoce el papel activo del antropólogo y/o del cineasta, ya que, desde esta perspectiva, la acción audiovisual es pensada como una acción social que muestra y produce relaciones sociales; desde el momento de su filmación hasta el momento de su visionado, lo que indica una concepción de estas imágenes documentales como aquellas que no son captadas, sino que son producidas. El visionado remite a la necesidad de formalización de la producción audiovisual y también a la elección de un formato de lenguaje audiovisual: desde la filmación y desde el montaje, hasta el resultado final. Esto abre el debate acerca de la catalogación de un supuesto lenguaje audiovisual que pueda definirse como específicamente antropológico y de si es la mirada o la manera de producción la que convierte las imágenes en documentales, o por el contrario es toda representación una ficción en sí misma.

Si la perspectiva no es la de subordinar el trabajo con imagen -el ámbito audiovisual- a lo antropológico, y si por el contrario fuera la disciplina de la imagen la que incorporara lo antropológico, estaríamos hablando de un lenguaje audiovisual inherente al medio que permite posibilidades transdiciplinares (con fundamentos de transformación y de generación de sentido), como en este caso, con lo antropológico.

> Cabe aclarar que la antropología no considera cine etnográfico únicamente al cine realizado por antropólogos; se concibe este como un campo abierto e interdisciplinario del género documental que trata sobre la representación audiovisual de la diversidad cultural. Es la temática y el tipo de género cinematográfico el eje

[168] En masculino porque, como en todos los campos, el acceso a prácticas de conocimiento históricamente ha sido un privilegio de género.

de la clasificación. *Cine antropológico* es un término acuñado principalmente por Jack Rollwagen (Aurora, Estados Unidos, 1935), refiriéndose a aquellas propuestas producidas en el marco de una investigación antropológica (Rollwagen, 1988), mientras que el término *etnografía visual*, es desarrollado a partir de las aportaciones de Jay Ruby (Oak Park, Estados Unidos, 1935), y hace referencia a la inclusión del medio audiovisual en la investigación antropológica como forma de escritura semejante a lo que sería una monografía o descripción etnográfica textual, sólo que en formato audiovisual (Ruby, 2000). Así pues, el cine etnográfico se caracteriza por una confusión semántica dónde existe una denominación de documental etnográfico respecto del tema y del género, se nombra cine antropológico atendiendo al enfoque teórico y se entiende etnografía visual en lo referido al método y a la forma de escritura. Desde la antropología las conceptualizaciones y usos del audiovisual parten de la combinación de su dimensión discursiva, teórica y narrativa, entendiéndose la propia producción cinematográfica como producción cultural. El medio no sólo se asocia al proceso de trabajo de campo, sino también al uso que se le da al resultado en la investigación y la transferencia de conocimiento. Es el cine etnográfico objeto de conocimiento igualmente observable y analizable, donde se reconoce que el antropólogo no sólo ha participado en la construcción de conocimiento, sino que además es el autor de un producto cultural.

Se podría examinar la producción audiovisual sobre la diversidad cultural desde tres planos: el plano narrativo nos da la estructura del producto audiovisual; el plano discursivo nos permite analizar cómo se organizan ideológicamente las relaciones de poder a partir de la comprensión de las interrelaciones culturales; el plano teórico nos remite al tipo de conocimiento que elaboramos sobre la condición del ser humano; un ser humano al que debiera ir dirigido dicho conocimiento mediante el producto/resultado audiovisual y no estar orientado a un público erudito. Sería conveniente hacer visible ese inevitable vínculo que se produce entre el antropólogo/cineasta y agentes/protagonistas/informantes en el proceso de observación y registro; y, por el otro, reconocer el papel activo y complementario de los receptores de sus imágenes, en este caso de los mismos sujetos en acción. De allí que sea también pertinente examinar, como lo viene haciendo el cine desde hace ya varias décadas, el papel de la audiencia que recibe estos conocimientos antropológicos, ya no en cuanto masa pasiva y anónima, sino como espectadores que observan y participan de la propuesta aportando nuevos significados desde su propia mirada.

Si la interrelación entre la antropología y los medios audiovisuales puede leerse desde una triple perspectiva: su utilización en la investigación, en la transmisión del conocimiento antropológico y como objeto de estudio para las ciencias sociales, desde nuestra perspectiva nos interesa destacar lo que tiene que ver con esta última y atender el lugar que ocupan los medios audiovisuales en la construcción de nuestro conocimiento sobre la realidad social y cultural. Ya hemos definido que pueden verse como vía de comunicación o transmisión y comunicar una determinada realidad cultural, teniendo, por lo tanto, una función informativa. También hemos visto que pueden usarse a modo de representación, donde la información está construida de una forma muy concreta, siendo la forma en que se presenta dicha información consecuencia tanto al marco cultural del emisor y del receptor, como a determinadas posiciones epistemológicas, éticas e ideológicas (Ardèvol, 1994). Por otro lado, la imagen puede utilizarse desde la antropología como técnica de investigación, usándola como un instrumento descriptivo que permite analizar el comportamiento registrado. Por último, la antropología, considera el audiovisual como proceso social y como producto cultural. En este sentido, los medios de comunicación han sido tratados como objeto de estudio y como práctica desde la

teoría cinematográfica, desde la teoría del arte y desde el campo de la psicología y el estudio de la percepción visual.

La fotografía, el cine y el vídeo no han recibido la atención que se merecen en las ciencias sociales como instrumento de trabajo y objeto de estudio. Estas técnicas se han incorporado muchas veces al trabajo de campo de manera informal, aunque luego no se haya explicitado en la metodología y sin que se considere necesaria una preparación específica. Es necesario, entonces, que la interrelación entre el cine, el vídeo y la antropología suponga una verdadera aportación teórica y metodológica (Ardèvol, 1994). El campo de estudio de la antropología visual, con el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación social, se pregunta sobre las cualidades y modos de representación del audiovisual y por el sentido de las imágenes: cómo aprendemos a mirarlas, qué efectos causan sobre nosotros, cómo las utilizamos y las tratamos, qué esperamos de ellas. Desde ahí se lleva a cabo como una forma de documentación etnográfica, o como ilustración en la transmisión del conocimiento antropológico, es decir, se produce la introducción de la imagen en una disciplina de palabras (Mead, 2008).

Hablar de cine y de antropología, no es necesariamente hablar de cine etnográfico, como tampoco hablar de etnografía visual debería dar como resultado hablar de documento audiovisual. La reducción del audiovisual en géneros exige poder hablar desde el ámbito de lo visual y creemos que existe, por lo tanto, una necesidad de pensar visualmente ya que la imagen constituye en sí misma un medio de conocimiento. Si la visión es el medio primordial del pensamiento (Arnheim, 1986), no es por el hecho en sí de la concreción en un producto audiovisual, sino por la manera en la que obliga a pensar la imagen como aquello que produce la relación y el vínculo entre los actores que configuran el proceso audiovisual y que deviene metodología. En definitiva, debemos cuestionarnos si el sentido de la imagen es ser producto o si el sentido de la imagen es ser vínculo. El medio audiovisual ha de ser considerado desde su propio ámbito como una herramienta de investigación; para ello, se ha de poder entender sus funciones y sus valores, que no son fijos y mutan en relación al momento del proceso. Sus posibilidades parten desde el trabajo de campo: donde además de ser el mecanismo de la captación de información (imágenes), posibilita un proceso de trabajo que es capaz de dirigir el interés a las relaciones entre las personas implicadas (agentes), teniendo en consideración los condicionantes del material registrado. Para poder atender los vínculos sociales que el trabajo en el ámbito audiovisual produce, ha de anticiparse y contemplarse el modo de hacer desde el comienzo de la investigación. Es aquí, dónde se han de establecer las relaciones entre el clásico diario de campo etnográfico y su complementariedad con la cámara y el registro audiovisual con el objetivo de otorgar una significación cultural de las imágenes.

4.3 LA MEMORIA ORAL. LA ENTREVISTA

Desde el punto de vista audiovisual una entrevista se rige, en primer lugar, por unos parámetros técnicos que varían dependiendo de la fase dentro del proceso de la producción audiovisual; básicamente, estos son tres: la preproducción, la producción y la post-producción. Dentro de la fase de preproducción es conveniente considerar aspectos técnicos en relación a la documentación, la localización, la guionización (que contempla: el guion técnico y el guion literario) y, por supuesto, la preparación del material de cara al registro, que tiene que ver con decisiones técnicas de formato y calidad final. Más tarde, en la fase de producción, dónde tendrá lugar el registro audiovisual propiamente dicho, técnicamente se han de considerar los aspectos relacionados con la realización: como los tipos de plano, la iluminación y el diseño sonoro. Por último, están los aspectos técnicos de la fase de post-producción, donde situamos la edición y el montaje, que son determinantes para reconducir la propuesta y terminar de guionizar. Este es el momento de definir el uso discursivo que se

le da a las entrevistas registradas dentro del hilo narrativo de todo el proyecto. Dependiendo de la construcción de la propuesta y de su tratamiento visual y sonoro, y, por supuesto, del rol otorgado a las entrevistas, las formas del audiovisual variarán.

En segundo lugar, una entrevista también se rige, audiovisualmente, por unos parámetros creativos que responden a factores narrativos y discursivos. Así, se debe decidir si la persona entrevistada mira a cámara o no, el encuadre de la persona dentro del plano, el ritmo del montaje, el uso de elipsis narrativas, el encabalgado de video o audio, el juego con el fuera de campo, si la propuesta está pensada para un determinado espacio inmersivo, si el audio es envolvente, etcétera. Estas decisiones condicionarán la experiencia de visionado y la lectura que el espectador final puedan hacer de la propuesta, otorgando un sentido determinado y que tiene que ver con las posibilidades que ofrece el uso del lenguaje audiovisual.

Obviamente, para registrar una entrevista se ha de poder llegar primero a establecer contacto con la persona a entrevistar. El acceso a esta persona *informante*, -que recordemos es la persona, que, por sus conocimientos o vivencias, aporta datos posibilitando el acceso a otras personas y a nuevos escenarios de la investigación- depende del proceso de documentación con agentes previos que permitan establecer ese contacto. Es a partir de entonces cuando se considera la necesidad del registro de aquello que la persona contactada pudiera aportar a la investigación. El motivo del registro puede tener varias finalidades -epígrafe 4.5- dependiendo de la tipología y la función que otorguemos a la entrevista. El propio uso de dispositivos técnicos audiovisuales condiciona la relación y los vínculos con las personas entrevistadas, siendo su uso, generalmente, una llamada a lo artificial que condiciona los comportamientos humanos en el momento del registro. La presencia de la cámara en el campo marca pautas de interacción a la vez que configura los límites de la investigación; cuándo se puede filmar, cuándo no y en qué condiciones. La integración de la cámara y de quién la usa establece roles que obedecen a procedimientos técnicos e inducen a una jerarquización de las relaciones; por ejemplo: quien decide si lo que se dice en el registro de una entrevista se ha de volver a repetir, necesita de una aclaración, o si un condicionante técnico necesita de una repetición. Ello establece vectores de poder al condicionar las pautas del registro y tienen sus consecuencias en la relación entre sujetos delante, pero también detrás de la cámara, ya que suponen replantear el modelo de relación interpersonal en el contexto de la investigación.

En primera instancia, la cámara se plantea como técnica de observación para el registro de información audiovisual, otorgando la capacidad del medio para revisitar e introducir un aspecto revelador que puede suceder a posteriori y que no se había contemplado durante el propio registro o durante el trabajo de campo. Pero, por el contrario, la cámara también puede ser vínculo si entendemos el proceso de registro como un encuentro social y cultural, atendiendo a modelos participativos, -epígrafe 4.9-.

Uno de los peligros del proceso de grabación es convertir como primer objetivo de la grabación el conseguir lo que la antropología llama *datos etnográficos* buscando estudiar una realidad social y cultural a través de ellos (Ardévol, 1994); del mismo modo sería peligroso entender la posibilidad de la producción audiovisual como aquello que busca la representación en imagen de una realidad concreta. El audiovisual es capaz de entender el trabajo de campo como un proceso de comunicación en el que los mecanismos de la imagen (incluida la cámara) son un elemento activo que interactúa con los sujetos e interviene en los vínculos entre el investigador, el grupo social estudiado y el contexto de investigación. La cámara, no sólo modifica el comportamiento de los sujetos, también el del propio investigador y lo hace en el trabajo campo y después de él. La cámara nunca será neutral para las personas representadas ni para el proceso y el resultado de la investigación. Por ello, es importante entender el rol que juegan los dispositivos técnicos en el registro, sea este visual, audiovisual o sonoro. Dispositivos que entendemos como intrusivos y consideramos poco éticos si su utilización se produce sin establecer una relación de confianza con la persona entrevistada. Hay modos de hacer, en este sentido, que responden a la propia concepción de la práctica artística, siendo enfoques que abogan por registrar todo lo que es proceso y registran de manera compulsiva cada encuentro y momento. Este es un proceder que no nos interesa y si hablamos de él, es para situarnos claramente en oposición, siendo responsabilidad de la persona investigadora saber cuándo

puede encender la cámara y cuando no (Gross, Katz y Ruby, 1988) y debiendo saber justificar sus acciones dentro de una práctica situada.

> De esta manera, al no considerar únicamente los factores técnicos y creativos desde la perspectiva audiovisual, suscita el interés de esta investigación recurrir al proceder antropológico y atenderlo a fin de incorporar procedimientos que fundamenten una metodología de trabajo. Partimos de las definiciones de que una entrevista es el intercambio oral entre dos o más personas, con el propósito de conseguir una mayor comprensión del objeto de estudio, desde la perspectiva de la persona entrevistada (Ballestín y Fábregues, 2018), y de que una entrevista es una conversación entre dos personas, -un entrevistador y un *informante*-, dirigida y registrada con el propósito de favorecer la producción de un discurso convencional, continuo y con una cierta línea argumental sobre un tema definido en el marco de una investigación. Así, la entrevista es una narración conversacional creada conjuntamente por la persona que entrevista y la persona entrevistada que contiene un conjunto interrelacionado de estructuras que la configuran como objeto de estructuras y que la definen como objeto de estudio (Grele, 1990).

Este propósito de expansión del sentido de la entrevista, transcendiendo lo técnico y creativo, audiovisualmente hablando, tiene como consecuencia un cambio de enfoque en el cómo hacer la entrevista, alterando el uso y el valor metodológico de las mismas[169]. Este nuevo enfoque es atravesado, insistimos, por dos ejes que tienen que ver con la manera de vincularse y de cuidar a las personas entrevistadas: el primero de ellos en lo referente a lo ético y el segundo eje tiene que ver con una voluntad de cooperación entre las personas que afectan a la investigación y vistas en esta tesis anteriormente, -epígrafe 2.4-. Somos como nos vinculamos. Las formas en las que nos vinculamos con las otras personas definen posturas éticas ya que en las relaciones se cruzan ejes de poder y, como hemos visto, los dispositivos audiovisuales ejercen el suyo.

> Por este motivo nos ha interesado acercarnos a la entrevista etnográfica que contempla factores subjetivos y situados, que exigen una mente abierta con la que mirar y escuchar, para registrar desde la sorpresa y preguntarse aquello que no se ha podido adivinar (Mead, 2008). El término etnografía se refiere indistintamente a un proceso, al método de investigación, y un producto, resultado de la investigación. Es una forma de investigación desarrollada por la antropología cultural que permite la comprensión de significados culturales en el grupo objeto de estudio basándose en la *observación participante* que involucra la interacción social entre la persona investigadora y las personas *informantes* en su contexto social, durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusito. Implica la selección del escenario social, el acceso a ese escenario y la recolección de los datos, (Taylor y Bogdan, 1984) que utiliza la entrevista, así como el análisis de textos y otros documentos. La etnografía es una forma de investigación cualitativa reforzada por la desilusión provocada por los métodos cuantitativos, métodos con una posición dominante en la mayor parte de las ciencias sociales. También es un método de investigación social que consiste en la participación, *abierta o encubierta*, en la vida cotidiana de la gente durante un tiempo relativamente extenso, viendo lo que sucede, escuchando lo que se dice, preguntando, con el fin de recoger todo tipo de datos para poder arrojar luz sobre los temas de estudio (Hammersley y Atkinson, 1983).

[169] En este sentido, durante el año 2022-2023 realicé dos cursos ofrecidos por el Instituto de Desarrollo Profesional, el Vicerectorado de doctorado y personal investigador en formación y la Escuela de Doctorado de la UB:
-Curso "Etnografia: una eina per entendre les societats contemporànie" con Lupicinio Íñiguez Rueda (Barcelona, 1959) Doctor en Psicología y Catedrático de Psicología Social. Sus intereses de investigación se centran en el desarrollo de los métodos cualitativos de investigación en ciencias sociales y en el análisis del discurso. Como temas específicos de investigación, ha realizado trabajos en el campo de la memoria social, el medio ambiente y el impacto social de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC).
-Curso "Fer una entrevista etnogràfica. Una eina per la recollida de dades qualitative" con Mónica Martínez Mauri (Fonollosa, Barcelona, 1976) Doctora en antropología. Sus intereses de investigación incluyen la antropología de la naturaleza, la antropología económica, los derechos indígenas, el conocimiento ecológico tradicional y los impactos de la globalización en las comunidades indígenas.

En la *observación participante encubierta*, los investigadores no dan a conocer su presencia y, si lo hacen, no se identifican como investigadores, mientras que en el caso de la *observación participante abierta* sí lo hacen, no haciendo falta significar el propósito específico de la misma, ni informar a todas las personas con las que se encuentran, ya que esto podría interrumpir innecesariamente las conversaciones y los acontecimientos que se observan. En nuestra investigación, entendiendo que se respondía de mejor manera al conflicto ético se apuesta por la *participación abierta*.

> La etnografía guarda una estrecha semejanza con la manera en cómo la gente otorga sentido a las cosas de la vida cotidiana siendo, a veces, descalificada como impropia para las ciencias sociales, porque los datos e información que ella produce son subjetivos debido a la *observación participante* que proporciona descripciones de los acontecimientos, las personas o las interacciones, así como la vivencia, la experiencia y la sensación de la persona investigadora que observa.

Esta investigación recurre a la autoetnografía, con el objetivo de escribir y analizar sistemáticamente experiencias personales para entender la experiencia cultural (Ellis, 2004). Esta perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros (Spry, 2001), pues considera la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente (Adams y Holman, 2008). La persona investigadora usa principios de autobiografía y de etnografía para escribir autoetnografía. Por ello, como método, la autoetnografía es ambas: proceso y producto (Ellis, Adams y Bochner, 2011). Actuamos en el mundo social y somos capaces de vernos a nosotros y nuestras acciones como objetos de ese mundo. Al incluir nuestro propio papel dentro del foco de investigación y explotar sistemáticamente nuestra participación como investigadores en el mundo que estamos estudiando, podemos desarrollar y comprobar la teoría sin tener que hacer llamamientos inútiles al empirismo, ya sea en su variedad *naturalista* o *positivista*. (Hammersley y Atkinson, 1983) -epígrafe 4.6-[170]

> Cuando los investigadores hacen etnografía, estudian una práctica cultural relacional, valores, creencias comunes y experiencias compartidas, con el propósito de ayudar a los miembros del grupo y a los culturalmente extraños a entender mejor una cultura (Maso, 2001). Los etnógrafos se convierten en *observadores participantes* dentro de dicha cultura y también de sí mismos tomando parte en estos acontecimientos (Geertz, 1973; Goodall, 2001). Los etnógrafos también pueden examinar la manera en que sus miembros hablan y se relacionan, investigar los usos del espacio y los lugares o analizar objetos como la ropa y la arquitectura o textos tales como libros, películas y fotografías. Cuando los investigadores realizan autoetnografía, es gracias a que son parte de una cultura o tienen una identidad cultural específica, y no sólo deben usar sus herramientas metodológicas o la literatura de investigación para analizar una experiencia, sino que también deben considerar las formas en las que otros experimentan situaciones similares; deben utilizar la experiencia personal para ilustrar facetas de una experiencia cultural y, así, hacer que las características de una cultura sean familiares para los del grupo y los externos.

Así, la entrevista etnográfica, dentro de todo el proceso etnográfico, se podría definir como una conversación amistosa con *los informantes* (Spradley, 1979), ya que las preguntas no tienen un formato estructurado y pueden ser contestadas ampliamente por la persona informante. Es una técnica que amplía la etapa de *observación participante* y, en ocasiones, es necesario hacer múltiples entrevistas. Para nosotros es necesario que se explique a los *informantes* el propósito de la investigación (*participación abierta*) y llevar a cabo una devolución que explique lo que se necesita en cada cita, así como explicar la evolución de la investigación en cada etapa del trabajo. Para llevar a cabo una entrevista etnográfica se deben de tomar en cuenta los diferentes tipos de preguntas, siendo las más importantes: las preguntas descriptivas -que se usan para conocer aspectos de manera detallada-, las preguntas estructurales -usadas para encontrar como la persona informante organiza su

[170] Para el positivismo el objetivo es descubrir leyes universales o al menos elaborar explicaciones acerca de fenómenos particulares formuladas en términos de leyes universales. Por otra parte, para el naturalismo, la única tarea legítima es la descripción cultural.

conocimiento- y las preguntas de contraste -utilizadas para descubrir las dimensiones del significado para referirse a sus contextos- (Spradley, 1979).

> La entrevista individual es una técnica de recopilación de información que consiste en una conversación con *informantes* claves para comprender las percepciones, ideas o valores que tienen las personas entrevistadas sobre un fenómenos social determinado, recogiendo información de forma sistemática en relación con los objetos de investigación, además, ha de realizarse una escucha atenta y una ignorancia interesada, siendo muy útil ir acompañados de un diario o cuaderno a fin de apuntar una descripción minuciosa de las personas y contextos físicos, así como las propias acciones, impresiones y vivencias. El relato minucioso de lo acontecido, incluyendo la entrevista dentro del relato etnográfico, es en sí mismo un análisis que puede ser una *descripción densa* -donde se explica no sólo el comportamiento, sino también su contexto de una conducta humana-de tal forma que la conducta se vuelve significativa para alguien ajeno a ella (Geertz,1973). Por su parte, Bruno Latour plantea que desde la observación (y la intervención) de las relaciones, las controversias y las agrupaciones (que se hacen y se deshacen) estudiar la construcción de la sociedad, como algo no establecido desde donde partir, sino adonde llegar finalmente.

Si desplegamos una red socio-técnica definiendo trayectorias mediante la asociación y sustitución de actantes[171], definiendo actantes a través de todas las trayectorias en las que participan, siguiendo a las traducciones y, finalmente, variando el punto de vista de los observadores, no tenemos necesidad de buscar ninguna causa adicional. La explicación emerge una vez que la descripción está saturada. (...) La explicación no se desprende de la descripción; la explicación es la descripción llevada mucho más lejos. No buscamos una descripción estabilizada y simplificada antes de empezar a proponer una explicación (Latour, 1991).

> El relato etnográfico es una narración que describe las características de un grupo, comunidad, sociedad o cultura combinando elementos descriptivos, analíticos y reflexivos con la finalidad de transmitir una comprensión profunda del proceso estudiado, pudiendo incluir todos los elementos que hagan comprensible el relato, que debe ser analizado como cualquier otro cuerpo de datos (Willis 1977).

Este relato también incluye el proceso de registro audiovisual de las entrevistas, que como experiencia narrada tiene su origen en la memoria oral de la persona entrevistada. La memoria aparece como un modo de estructurar el tiempo, el modo que nace de las experiencias vividas en el presente y que nos remiten a un pasado. Es la experiencia del recuerdo como reconstrucción de un pasado hecha a partir del presente formado por las vivencias cotidianas. El recuerdo es incompleto, confuso y opaco, siendo esta ambigüedad la que permite posibilidades al relato etnográfico mediante una dialéctica entre lo que se dice y lo que se ve. Es al hablar de memoria cuando introducimos hechos inherentes del pasado y de manera automática, disciplinarmente, se hace referencia a la Historia, que como la memoria nacen de una misma preocupación y comparten el mismo objeto: la elaboración del pasado.

Fue el sociólogo Maurice Halbwachs, (Reims, Francia, 1877) quien definió que del lado de la memoria se situaba lo concreto, lo vivido, lo sagrado y lo mágico, mientras que del lado de la historia se encontraba el relato único, total y generalizador. Así, la historia sólo comenzaba cuando se acababa la tradición o cuando se descomponía la memoria social (Halbwachs, 2004). Desde la perspectiva historicista existen posiciones respecto de la memoria, donde el rol de la historiadora o historiador tiene un rol activo para poder reflexionar sobre esta memoria, dando a conocer, haciendo sentir y finalmente, haciendo entender. Para Pierre Nora, (París, Francia, 1931), la memoria es la vida en evolución permanente, abierta al recuerdo y a la amnesia, vulnerable a las manipulaciones y susceptible de estar latente y de revitalizarse. La historia, por el contrario, es

[171] Recordemos que el término *actante* es un enfoque utilizado por la Teoría del Actor-Red, teoría social y de investigación, como una forma neutral de referir a actores y considera por igual tanto a humanos, como a objetos (no-humanos), y discursos y que considera un error plantearse explicaciones que hacen referencia a dualismos como naturaleza-social o lo humano de lo no-humano.

la operación intelectual de análisis crítico que evita censuras, encubrimientos o deformaciones, por lo que la relación que se establece es la de una historia distanciada de la memoria que toma a esta última para analizarla, reconstruirla científicamente y desacralizarla (Nora, 1984).

En esta dicotomía entre lo veraz y lo subjetivo, la memoria se ve sometida a manipulaciones y abusos, bien sea por parte de las ideologías que imponen el olvido, o de las conmemoraciones forzadas que imponen el recuerdo. Cuando la sometemos a procesos colectivos y tratamos de activarla mediante el trabajo con imagen la memoria reconstruye el paisaje cultural ayudando a contrastar relatos hegemónicos que convierte el hecho de reconstrucción de memoria en un hecho político capaz de restituir, de forma colectiva y mediante la creación cultural, las memorias subalternizadas. La memoria oral a través del proceso de entrevistas conlleva un trabajo de transcripción con la posterior palabra escrita, posibilitando más allá de un fin en sí mismo, ser parte de un proceso, pero siendo al mismo tiempo una imagen ya registrada que cuestiona su lugar como imagen, y que posibilita su clasificación y sus valores dentro del relato etnográfico.

4.4 EL LUGAR DE LA IMAGEN. CLASIFICACIÓN Y VALORES DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO (AUTO) ETNOGRÁFICO

Nuestra investigación parte de unos hechos históricos inscritos en el territorio de la Marina hospitalense. Los acontecimientos que acabaron con la forma de vida agrícola y pesquera, así como con el litoral marino de l'Hospitalet de Llobregat son verídicos. Para poder comunicar y transferir el conocimiento adquirido y que hemos documentado, necesitamos acercarnos a maneras de contar desde unas prácticas artísticas que aborden formas de contar documentales y que sirvan para una reflexión sobre lo que el audiovisual puede hacer para la reconstrucción de memoria. Necesitamos poder comunicar el proceso de trabajo llevado a cabo conjuntamente con personas que han habitado y han experimentado el paisaje perdido. Por este motivo partimos del cine y de sus recursos narrativos como medio audiovisual capaz de generar relatos desde el discurso y atendiendo a un posicionamiento crítico.

Las clasificaciones fílmicas son inabarcables y necesitamos situar lo documental en dos ejes; el primero, respecto de la forma visual del proyecto y de las posibilidades expresivas del medio; y el segundo, respecto del proceso de trabajo que tiene en consideración los contextos y las experiencias durante la investigación y su trabajo de campos con las personas implicadas y con nosotros mismos.

Para ello, necesitamos situar el origen del documental y las voluntades de su clasificación dentro de los géneros cinematográficos, aspectos que sirven para definir nuestra investigación y nuestra práctica en el proyecto "Paradís Perdut" (2024).

4.4.1. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DEL CINE DE NO FICCIÓN

Atendiendo a los géneros cinematográficos, en los últimos años el documental ha generado un gran movimiento en torno a su definición y sus límites. Este campo de investigación también ha despertado el interés de numerosos investigadores que provienen de áreas tan diversas como la comunicación, el arte, la historia o la filosofía, y que se cuestionan las posibilidades y límites de la representación de la realidad. Es un campo que ha generado multitud de hibridaciones en cuanto a los géneros visuales.

Se atribuye el uso de la palabra *documental* al cineasta documentalista escoces John Grierson (Deanston, Reino Unido, 1898), al referirse la película "Moana" (1926) de Robert Flaherty (Iron Mountain, Míchigan, 1884). Flaherty es autor también de "Nanook of the North" (1922), que durante tiempo fue considerada el primer documental de la historia. Por otra parte, se atribuye al fotógrafo estadounidense Edward S. Curtis (Whitewater, Estados Unidos, 1868), con su película de "In the land of the head hunters" (1914), ser el precursor del género. Es en la década de 1930, el documentalista John Grierson (Deanston, Escocia, 1898) definía el documental como el tratamiento creativo de la realidad, con el objetivo de diferenciarlo de la información periodística (Grieson, 1989). Interpretar y no evolucionar esta idea, incita a pensar que el documental era un registro no manipulado desde la realidad, una idea un tanto arcaica actualmente. Desde entonces no han cesado las discusiones en torno a la esencia y funciones del documental, así como el uso de ciertos elementos narrativos y retóricos propios de la ficción para elaborar un discurso de lo real.

Es importante apuntar un breve recorrido por ese intento de conceptualizar y definir el término documental, esperando transcenderlos a fin de actualizarlos; para ello partiremos de los representativos teóricos Erik Barnouw (La Haya, Países Bajos, 1908), Bill Nichols (Estados Unidos, 1942) y Carl R. Plantinga (Estados Unidos, 1957).

Es conveniente subrayar, antes de comenzar a abordar el género del documental, que, si bien necesitaremos recurrir a fuentes para definir conceptos, no es nuestra voluntad la de hacer un recorrido historicista, de manera que partiremos de lo cronológico para después abandonarlo. Sí que existe en esta investigación una voluntad de rigor y entendemos que la clasificación exacta es uno de los primeros pasos para cualquier descripción científica (Propp, 1982), pero hemos de ser conscientes de que en imagen trabajamos con un material sensible que hace de las clasificaciones un terreno un tanto inestable; además, cabe añadir que la inestabilidad de las clasificaciones es un problema inherente al hecho de clasificar.

Mi problema con las clasificaciones es que no son duraderas; tan pronto como hago un pedido, ese pedido caduca. Como todo el mundo, supongo, a veces tengo un frenesí de ordenar; la abundancia de cosas por encargo, la casi imposibilidad de distribuirlas según criterios verdaderamente satisfactorios, hacen que a veces nunca termine, que me conforme con arreglos temporales y precarios, apenas más efectivos que la anarquía inicial (Perec, 1986).

Abordar de manera historicista el género documental es comenzar por el análisis multidisciplinar que hace Erik Barnouw en su obra "El documental: historia y estilo" (1996), donde establece una reflexión sobre el género -cine de no ficción- a partir de dicho análisis. En él Barnouw tienen en cuenta los determinantes tecnológicos, así como otros sociales, antropológicos, económicos o políticos. Su estudio no atiende a las condiciones narrativas o de construcción del lenguaje; en este sentido, lejos de esa perspectiva historicista, han aparecido nuevas visiones que intentan esclarecer el tema tratando de aportar nuevas definiciones, acercándose a los campos

de la lingüística o la pragmática. Barnouw realiza una división en subgéneros y comienza por el que denomina *documental profe*ta, donde la preocupación es más científica que cinematográfica y lo que en realidad importa es la necesidad de documentar. Continúa por el *documental explorador*, donde la aventura es el motor que lo impulsa, además de la necesidad de conocer en profundidad el objeto de nuestra filmación. Después reconoce el *documental reportero*, donde los valores principales son la reivindicación del cine no actuado frente a la película de ficción, este documental debía basarse en la verdad y presentar fragmentos de la realidad reunidos en un sentido. Después localizaba el *documental pictórico,* que relaciona con otras vanguardias artísticas: este tipo de documental comenzaba con la actualidad y luego creaba su propia síntesis expresiva, lo sustancial era la estructura del filme y su interrelación con la luz. Barnouw dedica especial atención a los valores sociales que el documental puede transmitir, en este sentido habla de tres tipos de documental; el primero es *el documental abogado*, se utiliza como guía para el ciudadano, donde se justifica o convence acerca de algún tipo de medida o comportamiento. El *documental toque de clarín* está caracterizado por lo militar, cuyo cometido era encender la sangre y las pasiones nacionalistas e incitar la determinación hasta el más alto nivel. Su origen está en septiembre de 1939 cuando los ejércitos alemanes penetraron en Polonia y los alemanes se lanzaron a cultivar este género de película que iba a dominar la producción del documental durante toda la Segunda Guerra Mundial. Y, por último, el *documental fiscal acusador*, cuya función era acusar o denunciar crímenes de guerra e injusticias sociales.

Por último, Barnouw reflexiona sobre las posibles variaciones en la forma del género y localiza el *documental poeta*, una vertiente que se nutre de la tradición poética y que vivirá marginalmente. En cuanto a la forma, lo encuadrará próximo a la ficción por sus constantes innovaciones tanto en lo visual como en lo sonoro. El *documental cronista*, en la misma línea de preocupación por la forma que experimenta, destaca el uso de material de archivo como algo innovador.

En su clasificación de todo lo que tenga relación con el documento, Barnouw, no olvida el *documental promotor*, utilizado a modo de patrocinio por empresas, ya sean comerciales o industriales. Continúa localizando el *documental observador*, que surge como consecuencia de las nuevas revoluciones cinematográficas y los avances tecnológicos. Después, el *documental agente catalizador*, donde la cámara sale a la calle a filmar la realidad, aunque se promueve la idea de provocar las acciones, es decir, precipitarlas y forzarlas. A diferencia del cine directo que actúa como mero observador, aquí intervienen los estimulantes psicoanalíticos que son, en definitiva, los que provocan las acciones para filmarlas. Por último, el *documental guerrillero*, que es una propuesta que contiene protestas, crítica y reivindicación (Barnouw, 1996).

Por otra parte, encontramos en “La representación de la realidad” (1997) de Bill Nichols una clasificación del documental en cuatro modalidades de representación diferentes, siendo su clasificación una de las más reconocidas en la investigación documental. En este trabajo, el autor crea los modos de representación con el objetivo de poder categorizar los diferentes trabajos documentales. Las modalidades, tal como las define el autor, son formas básicas de organizar en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. (Nichols, 1997). Nichols estableció, primeramente, cuatro modos de representación como patrones organizativos dominantes, en torno a los cuales se estructuran la mayoría de los discursos: *documental expositivo*, *documental observacional, documental interactivo* y *documental reflexivo*. Posteriormente, incorporó: *poéticas y performativas*. El criterio establecido por Nichols para realizar esta clasificación se basa tanto en la elaboración del discurso como en aquellas prácticas y convenciones institucionales adscritas al género. Nichols insiste en lo impuras que resultan gran parte de las películas para poder encuadrarlas en una única modalidad, y se refiere a la hibridación, que es un fenómeno que no sólo se da en el ámbito del documental, sino que también es visible en otros ámbitos cinematográficos.

Las principales características de estas modalidades propuestas por Nichols son:

- El documental expositivo (o didáctico): Se articula a través de una voz en off que representa la guía de un especialista que explica y condiciona la lectura de las imágenes, de modo que quedan relegadas a una función meramente ilustrativa. Es el típico documental histórico, de ciencia, naturaleza o propaganda, en el que texto y retórica construyen el significado de las imágenes.
- El documental observacional: Es una propuesta que trata de afectar la escena lo menos posible, pretendiendo ser más "real", menos abstracto, menos didáctico que el resto de categorías, ya que rechaza las confesiones, las intrusiones voluntarias y las reconstrucciones subjetivas de los demás modelos. Una de las corrientes más prolíficas de esta modalidad es el cine directo, en el que se rechaza la participación del cineasta en la captación de la realidad mediante técnicas de producción que intervienen lo mínimo posible en las diferentes escenas.
- El documental participativo o interactivo: Utiliza y revela dinámicas antropológicas de observación participante, consciente de que la cámara incide siempre inevitablemente en todo lo que sucede a su alrededor. Su objeto no es el acontecimiento original -que se perdió con la irrupción del documentalista y su cámara- sino el encuentro de subjetividades entre la cámara y los sujetos. El documentalista es un personaje más del documental y la cámara no pierde la oportunidad de mostrar cómo la documentación incide en los hechos.
- El documental reflexivo (o antirrealista): No sólo se cuestiona la presencia de la cámara, sino también la transparencia de su lenguaje. Explora la supuesta objetividad y autenticidad del documental a través de dispositivos dirigidos subjetivamente. Es el más crítico de los modos documentales, ya que se cuestiona a sí mismo y se muestra extremadamente escéptico ante el realismo ingenuo del documental directo, que confunde apariencias con verdades.
- El documental poético (o exploración formal): Se centra en la relación de formas, texturas y colores. Evita confiar en la narración o el carisma de los protagonistas.
- El documental performativo (o emocional): Destaca la experiencia subjetiva del mundo y sus apariencias. Suele ser personal, especulativo e incluir recreaciones de hechos para que nos identifiquemos con puntos de vista muy diferentes al nuestro. Toma prestadas técnicas experimentales de la literatura de ficción o del cine, y vincula testimonios/experiencias personales de minorías étnicas, de género o de clase con realidades políticas/históricas concretas.

Por su parte y desde una perspectiva pragmática, Carl Plantinga, será otro de los autores más relacionados con la teoría y el estudio de la *no ficción*. Su enfoque tiene como principal novedad que atiende al contexto, a las intenciones del cineasta al crear su historia, y a los efectos que provoca en el público la exposición a este tipo de obras audiovisuales. Así, Plantinga señala que la confusión que rodea al término *cine de no ficción* proviene de la que también existe en la propia definición de ficción y aplica, para ello, la teoría de los *mundos proyectados* del pensador Nicholas Wolterstorff (Bigelow, Estados Unidos, 1932), en la que, según él, en toda obra de arte encontramos la acción de proyectar un mundo. Esta proyección no es una descripción, sino que incluye un punto de vista sobre lo que se muestra en ese mundo. Por tanto, lo que se hace desde el cine de no ficción no es sólo describir, sino también afirmar una creencia sobre algo que sucede en el mundo real (Plantinga, 2009). Plantinga también repasa las diferentes definiciones propuestas, señalando las más fuertes y las más débiles, además de considerar la necesidad de una nueva definición del término. Para ello parte de tres fuentes diferentes y propone una nueva definición del concepto de *cine de no ficción* y lo hace recurriendo a la *teoría de la clasificación* de Nöel Carroll (Far Rockaway, Estados Unidos, 1947)[172], para afirmar que la distinción entre cine de ficción y la no ficción proviene de cómo ha sido clasificada en su contexto de producción, dirección, distribución, exhibición y recepción. Según él, esta clasificación no debe quedar únicamente en manos del sector industrial, pues en gran medida también dependerá de la persona receptora tomar esa decisión, ya que el público tiene expectativas sobre una película y sobre lo que puede considerarse *ficción* o *no ficción*.

Desde el momento en que alude al público para clasificar una

[172] Para Carroll el juicio estético es el remate final de una suerte de protocolo que transita por una serie de pasos: descripción, clasificación (en tradiciones, movimientos, estilos o géneros), contextualización (en sus circunstancias históricas, institucionales, culturales), elucidación (de la información contenida, de los significados que pueden escapar al espectador. A Carroll las teorías estéticas centradas en lo que la obra provoca o en lo que cada uno encuentra le parecen un terreno resbaladizo, propicio al fantaseo y la desmesura interpretativa, siendo muy crítico con la afirmación de que el cine es un lenguaje, con sus propias reglas sintácticas y semánticas (Carroll, 2008).

película, tomará como referencia las teorías de Ludwig Wittgenstein (Viena, Austria, 1889), quien señaló que el significado de una palabra puede definirse como el uso que se hace de ella en el lenguaje (Wittgenstein, 1988). Por lo tanto, el significado del cine de no ficción no es independiente de la historia y el contexto en el que se utiliza, su significado es convencional porque es producto de una decisión aceptada y utilizada a lo largo del tiempo por una comunidad específica. La diferencia entre el cine de ficción y el cine de no ficción, es que lo que se dice en el primer caso no pretende ser verdad, mientras que en el segundo caso sí pretende ser verdad; entonces, desde el punto de vista de la pragmática, el cine de no ficción es ese relato audiovisual que propone aceptar como verdadero lo narrado.

Plantinga, en primer lugar, señala la teoría del Documental como Registro Indexical (DRI), según la cual un documental es un discurso ininterrumpido de forma narrativa, categorial, retórica u otras que usa las imágenes fotográficas o cinematográficas predominantemente como huellas, para representar aquello de lo que las imágenes fotográficas son imágenes. En segundo lugar, Plantinga, señala la teoría del Documental como Aseveración (DA), según la cual los documentales son textos cinematográficos en o a través de los cuales los cineastas aseveran que los estados de cosas representados en la obra están en el mundo real. (Rubio Marco, 2006). Por su parte, Plantinga propone su teoría del documental en términos de Representación Aseverada como Verídica (RAV):

> [El documental es] un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se dice'), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico (la parte que se muestra'). (Plantinga 2005).

Hay unos matices muy importantes en la propuesta del RAV:

1) Qué sea aceptado como una RAV depende del modo de documental en cuestión. En los documentales expositivos la aseveración descansa más en proposiciones o reivindicaciones de verdad y menos en las imágenes, al contrario que en los documentales observacionales. La proporción variable de *lo que se dice* y *lo que se muestra* serviría para explicar la diversidad del documental, tanto al nivel tipológico (los subtipos de Nichols) como histórico (lo frecuente de las imágenes reconstruidas o resultado de una puesta en escena en el documental primitivo).

2) Puede darse el caso de que una simulación por ordenador pueda ofrecer una información más cuidada y detallada sobre el tema que una huella fotográfica.

3) RAV no impide que un documental pueda mentir, estar equivocado, ser descuidado, etcétera. La definición del documental como RAV sólo implica que ha seguido ciertos protocolos convencionales de representación verídica.

4) Las prácticas de RAV son convencionales, históricas y contextuales, por lo que:

- RAV no sirve para distinguir unívocamente documental y ficción en cualquier contexto (las diferencias son sutiles y complejas en algunos casos, si bien la existencia de híbridos no pone en cuestión la legitimidad de las categorías).
- RAV apunta a los documentales prototípicos antes que a los periféricos; no obstante, la variedad de films llamados documentales no permite la atribución de condiciones necesarias y suficientes, esto es, de factores meramente conceptuales, al margen de factores históricos y contextuales.

> Plantinga cree que aquello con lo que el realizador de documental se compromete realmente es con la fiabilidad, formalidad o funcionalidad de los materiales usados para mostrar cómo es, fue o puede ser algo en el mundo real. Lo que el documental asevera es que constituye una representación verídica, y, por tanto, implícitamente, asevera también algo acerca del uso del film; a saber, que el uso de imágenes y sonidos ofrece un conjunto audiovisual que comunica cierto aspecto fenomenológico del tema a partir del cual el espectador puede formarse un sentido del aspecto fenomenológico y formarse creencias verdaderas sobre el tema. De esta manera, Plantinga reconoce la necesidad de un acuerdo entre emisor y receptor. Esta visión responde a un contexto muy concreto y se adapta mejor a aquellos documentales clásicos que a aquellos que proponen visiones más creativas de la realidad. Sin embargo, el autor propone una serie de avances y novedades que faltaban en las teorías de sus predecesores, como la necesidad de un acuerdo entre el realizador y el espectador.

Esta idea encuentra su origen en el pensamiento de la teórica del cine Stella Bruzzi (Florencia, Italia, 1962) cuando habla de la necesidad de expectativas en el receptor para aceptar la obra. Bruzzi señala que lo importante al tratar una obra como documental es el posicionamiento o *toma de partido* que expresa una determinada concepción de la realidad, entre la realidad y su representación, sobre cuyo conflicto se pretende articular un discurso de objetividad (Bruzzi 2000). También hace una dura crítica a las clasificaciones, tomando como ejemplo la de Nichols y acusándolo de conservador por proponer su clasificación en las distintas modalidades del documental al tiempo que afirma la posibilidad de hibridación al articular su discurso, señalando la posibilidad de coexistencia de varias modalidades en una misma obra documental. Bruzzi no entiende el sentido de realizar una genealogía del documental y al mismo tiempo afirmar que es excesivamente complicado encontrar una obra que pertenezca exclusivamente a una única modalidad, que, en todo caso, sería una excepción. Bruzzi propone que, para llegar a una clasificación válida el documental deberá ser considerado como el resultado de una intención, en la que se establece un pacto con el público, para ayudarlo a interpretar y decodificar el texto.

> En nuestra investigación consideramos importante las propuestas visuales que de alguna manera expliciten el proceso de trabajo. Propuestas que sitúen en una posición central lo narrado visualmente y las relaciones con las personas protagonistas de las vivencias narradas. Son determinantes las propuestas que tienen en cuenta que el proceso se cierra mediante la visualización del audiovisual y las propuestas en las que es el espectador quien termina por dar sentido al relato. Esto pasa por entender los condicionantes y los contextos de producción y de visionado.

4.4.2. HACIA UN DOCUMENTO (AUTO) ETNOGRÁFICO

Desde que el cine y la antropología nacieran, prácticamente en el mismo momento histórico, ambos han participado de un impulso común para comprender, analizar e inventariar.
Tanto lo visual, ya sea en su vertiente informativa y de documentar o en su vertiente de mostrar e interpelar; como lo etnográfico, en el estudio de la dimensión del ser humano y su comportamiento social y cultural, han ido de la mano en una evolución conjunta.
La producción y circulación de imágenes se puede entender como la huella de un encuentro que ha estado, durante muchos años, marcado por una relación desigual basada en la dominación de quien filma sobre quien es filmado y convirtiendo la imagen en un dispositivo de objetivación del otro. Se podría decir que nace de esta manera un determinado cine que se clasificaría como colonial y que, a su vez, mediante una evolución de saberes y perspectivas hacen posible la categorización del cine, por ejemplo, al cuestionar la autoridad de la mirada y la legitimidad de la representación del otro, aspectos enraizados en el denominado cine etnográfico. En función de la dimensión crítica de la mirada y de la posibilidad de preservar la autonomía de la obra fílmica, las categorizaciones audiovisuales podrían ser otras.

Desde el origen del cine, han ido surgiendo géneros audiovisuales, ya sean ligados a movimientos o a la forma de representación y de producirlo. Para la antropología social y cultural, el estudio del producto artístico cultural resulta útil para la comprensión de la sociedad, focalizándose en contextos de índole social e histórica (contextuales).

La realidad es que ese producto cultural tiene rupturas, diferencias estructurales y una gama de posibilidades que se inscriben en un modo de comunicar propio, siendo un lenguaje con sus propias características. El producto cultural tiene un valor si se considera precisamente su capacidad como resultado final (producto), pero el audiovisual también tiene la posibilidad de ser proceso y, por ende: investigación en sí mismo.

En el proceso de esta investigación se ha necesitado estudiar clasificaciones visuales y lo hemos hecho partiendo de la dicotomía entre cine documental y cine experimental, si bien hemos de señalar que estudiar cada una de las variantes fílmicas sería abarcar una tesis en sí misma, y no es propósito de esta investigación abordar una clasificación de géneros que muta en función de la tecnología y la subjetivización que provoca, por ello partiremos haciendo una catalogación del cine al que nos ha interesado acercarnos para definir el interés en el audiovisual como una herramienta metodológica de investigación.

Durante los primeros años del cine se debatió entre sus posibles finalidades. En primer lugar, atribuyéndole un uso científico, por ejemplo, en el estudio de los movimientos de los cuerpos; en segundo lugar, reconociéndole su impulso documentalista, como sucedía en algunas obras de los hermanos Lumière; y, por último, destacando sus posibilidades de generar experiencia ligadas su capacidad inmersiva. Pero el cine de ficción narrativo, orientado a contar historias a través de la interpretación de actores, terminaría por imponerse como el registro hegemónico y dar paso a una industria cultural globalizada con la transformación de obras de arte en objetos al servicio de la comodidad (Adorno y Horkheimer, 1988). De esta manera parece evidente que hablar de cine, es comenzar hablando del cine de ficción.

Comenzaremos situando que el interés de esta investigación parte del cine documental y justificaremos dicho planteamiento señalando que el objeto de estudio de esta investigación es la desaparecida Marina de l'Hospitalet de Llobregat, un territorio y sus gentes que existieron y no son elementos de ficción. Aunque, por otro lado, tal como hemos visto, el medio audiovisual tiene su propia naturaleza y alegar que es una disciplina objetiva, a estas alturas, simplemente no es pertinente. Toda representación y toda narración es la construida por una mirada y por una voz, y es, por tanto, la construcción de un relato subjetivo que decide que mostrar y que no, siendo estas características propias del hecho audiovisual. Por lo tanto, toda narración es una ficción y se habrá de buscar la veracidad de la propuesta, no tanto en el género, sino en otras premisas; ya sea el objetivo, función o el proceso y modo de producirse. Por todo ello, partiremos desde el planteamiento de que todo es cine y nace condicionado por sus características concretas. Nos interesa un cine con vocación realista que puede adjetivarse de experimental -al inscribirlo dentro del campo artístico-, que busca maneras de hacer para provocar desplazamientos y que al inscribirse en el ámbito académico y buscar la transferencia de conocimiento, podría catalogarse de cine epistemológico. En este sentido, son el cine etnográfico y el cine paisajístico una base en las líneas de interés y ello tiene que ver más con el modo de hacer que con el resultado final (producto) respondiendo a una cuestión transversal de esta investigación y qué no es otra que experimentar si a través del trabajo en imagen se puede generar sentido y si el propio quehacer audiovisual se puede considerar investigación en sí mismo.

Debemos reconocer que la definición, así como la caracterización del documental no ha resultado una tarea fácil, siendo este tipo de discusiones las que conducen a callejones un tanto

difíciles de transitar y no es deseo de esta tesis hacer una minuciosa recopilación histórica, sino más bien tratar de abrir posibilidades en el uso de lo audiovisual para legitimarlo en una herramienta de estudio solvente. Sí será interesante, no obstante, poder hablar de ciertos referentes para tejer una cosmología que fundamente la investigación y nuestro modo de hacer.

En este sentido, volviendo a la película "In the land of the head hunters" (1914) de Edward S. Curtis, cabe señalar aspectos pertinentes en su modo de hacer, ya que es una película hecha *con* (en colaboración con) los indígenas norteamericanos Kwakwk'wakw de la Columbia Británica de Canadá y producida con fines reivindicativos. La película, que parte de una relación social, nos lleva a cuestionarnos acerca de la imagen cómo vínculo y así entender la práctica artística audiovisual en su dimensión relacional. Las lecturas de la película van evolucionando y cuestionan su descripción de la práctica cultural y las perspectivas teóricas innovadoras sobre el género cinematográfico, la agencia indígena y la modernidad colonial. Las catalogaciones, actualmente, consideran la película como una docuficción debido a la dramatización que el audiovisual hace de la cotidianidad de la tribu de los kwakiutl.

Parece evidente que el cine etnográfico siempre ha estado interesado por el contenido, mientras que el cine experimental, por su parte, ha estado más interesado en la forma, no significando esto que la forma no sea importante en el primero. La forma importa teniendo en consideración dos ejes: el primero tiene que ver con la propia evolución de un lenguaje, el del audiovisual con gramática propia y asociado desde sus inicios al de las evoluciones técnicas; el segundo, tiene que ver con la exploración formal que busca transmitir interpelando a: quien ve la obra final, dónde, usando qué dispositivo y atendiendo a los condicionantes de observación.

Continuando con el cine etnográfico y el porqué del interés hacia él, nos centraremos ahora en *Hermic Films,* una productora cinematográfica fundada en 1940 por Manuel Hernández Sanjuán (Madrid, 1915). Su legado documental es, junto al del NO-DO -acrónimo de *Noticiario y Documentales*, que fue un informativo propagandístico cinematográfico usado por el régimen franquista-, el mayor archivo fílmico sobre el cine colonial español. De *Hermic Films* destacan los documentales realizados durante la expedición cinematográfica a la Guinea colonial española, donde durante más de dos años un equipo de trabajo compuesto por operador de cámara, montador y guionista, y dirigidos por Hernández Sanjuán, rodó 31 películas documentales e hizo alrededor de 5.500 fotografías de los paisajes africanos[173]. Su cine es el de un documental explicativo, que prima el uso de planos generales y donde no existe la individualización: Hernández Sanjuán retrata lo exótico (exo igual a lo de afuera, del exterior, el otro sin el otro). A partir del cine antropológico de *Hermic Films* cabría hablar de usos y funciones de la imagen resultante, ya que sus propuestas abren cuestiones que apelan a quién mira, desde dónde lo hace y qué fines persigue. Esto abre la posibilidad de hablar de la antropología de la mirada, una mirada que nunca es inocente, una mirada que siempre busca mirar.

En el mundo del arte, y más concretamente en el de la imagen, los mecanismos de representación siempre han ido acompañados de la problemática de si aquello mostrado realmente era la realidad. El desarrollo del cine, también el del etnográfico, ha estado en gran parte determinado por una forma muy concreta de entender el medio audiovisual como un modo de representación de la realidad externa, dando por sentado que tal realidad existe independientemente del observador y que puede ser representada

[173] Centro de Arte y Naturaleza (CDAN). "Naturaleza invitada: Hermic Films" (2018). Film 16 mm. transferido a vídeo, 10 min. c/u. 1946-47 Cortesía de Carlos Hernández-Sanjuán March y Filmoteca Española, Madrid. https://www.cdan.es/exposicion/hermic-films/ Consultado el 20 de junio de 2020.
Youtube:https://www.youtube.com/watch?v=bYK0OqWcbYw&t=2s&ab_channel=CDAN%2FCentrodeArteyNaturaleza Consultado el 20 de junio de 2020.

más o menos adecuadamente. En este sentido, hablar de objetividad y de su relación con la realidad parece significar hablar de verdad. También se ha considerado que, siendo un producto subjetivo de la creación humana, no sea posible establecer una adecuada correspondencia entre la realidad y la representación. Si desplazamos el concepto de realidad, y si lo que nos interesa se enmarca dentro de lo social y cultural, será importante definir el tipo de relación que se pueda establecer en el proceso del trabajo con las imágenes. La mirada desde la antropología entiende un proyecto audiovisual como resultado, pero, además, entiende su propio proceso como resultado mismo de la investigación que requiere atender a los contextos de la producción audiovisual y las relaciones entre estos, los agentes y la propia imagen.

Nuestro acercamiento al cine etnográfico consiste, por tanto, en observar la imagen cinematográfica, y su tecnología asociada, y atender la mirada de la persona que observa durante el proceso de elaboración.

Este rol del hacedor, también ha de contemplar el papel de la persona que es interpelada por la propuesta audiovisual, una figura de espectador, que puede remitir a un ser pasivo, pero donde existe también una experiencia cultural. Es la carga cultural del receptor y no sólo sus ojos los que miran y dan sentido a la propuesta (Berger, 1972), en un juego audiovisual que es intrínseco a dicha experiencia, al del propio lenguaje y al modo de contemplar la propuesta. Los condicionamientos de visionado son parte de la propuesta audiovisual, nos interesa del cine el imaginario de proyección en su propuesta inmersiva, es decir: sala, pantalla y oscuridad. Aquí la interacción con la pantalla por parte del espectador es determinante, no pudiendo detener la proyección, asumiendo la propuesta concebida en duración y forma, atendiendo a una experiencia personal, no existiendo otra luz que la proveniente de la imagen en la pantalla. Nos interesa la linealidad e intencionalidad de la propuesta que remite a la propia naturaleza técnica del medio, a ese nuevo tipo de imaginación, sustentada por aparatos y codificada digitalmente (Flusser, 1990)[174] y que, usando la pantalla como soporte, no habla de una supuesta pasividad del espectador, sino que busca su participación de manera activa.

Trascendiendo el modo de hacer antropológico referente al trabajo de campo y la consideración cultural del producto audiovisual, la naturaleza de lo artístico busca maneras de interpelar y transferir. El arte considera esos espacios de transferencia un momento para incidir en unas determinadas formas de hacer, donde además de existir una dimensión ética y política, se produce un juego donde el espectador ha de terminar de dar sentido a la propuesta audiovisual. Un buen ejemplo de ello es el denominado cine paisajístico, un referente para esta investigación por distintas consideraciones.

En primer lugar, es un cine cuya propuesta nace de lo contemplativo u observacional, siendo sus propuestas estéticamente románticas. Nos referimos a los modos de representación desde la pintura y que en un primer lugar tienen que ver con la dimensionalidad del paisaje en relación al sujeto: la inmensidad y la infinitud de la naturaleza y la fragilidad de la condición humana. En segundo lugar, incide en la persistencia de la imagen en la pantalla y el hecho de contemplarla, que es en sí mismo, lenguaje cinematográfico, donde la duración y velocidad establecen el juego del tiempo de lectura, del significado de lo presente y de lo sugerente, de lo ausente (consagrado recurso narrativo el fuera de campo visual o sonoro). En esta propuesta de cine, es la mirada del observante quien interpreta la imagen, es el tiempo de la mirada un factor determinante para otorgar intencionalidad y sentido a la propuesta observada. El

[174] Flusser se refiere en su texto a la cámara fotográfica, pero la analogía con el hecho en la producción de imágenes es pertinente, ya que queremos significar el halo de misterio alrededor de los condicionamientos técnicos que permiten la formación de la imagen.

propio cine paisajístico representa conceptos que remiten a la propia esencia fílmica, como son el tiempo y la distancia de lo retratado, y la distancia e inmovilidad como parte de la propuesta de contemplación. Las propuestas nacidas de este cine podrían catalogarse con otras etiquetas que remitan más a lo artístico o experimental, así, por ejemplo, sucede con la propuesta "13 lakes" (2004) del cineasta estadounidense James Benning (Milwaukee, 1942), dónde mediante trece tomas de cámaras estáticas el autor retrata trece respectivos lagos de Estados Unidos en tomas de diez minutos de duración cada una. Es un registro en imagen y en audio dónde el paisaje se encarna en el tiempo necesario y suficiente como para que el espectador experimente el hecho mismo de mirar y ser paisaje. Estas son las experiencias que Benning aborda en su extensa obra fílmica, siendo importante citar el trabajo del también cineasta Peter Hutton (Detroit, 1944), ya que ambos inscriben el paisaje en una fuerte dimensión temporal, pues consideran que la dimensión temporal de su trabajo y la larga duración de sus planos permiten al espectador percibir cambios en el paisaje que normalmente pasan desapercibidos. Con esta intención de buscar la abstracción y a diferencia de Benning, Hutton acostumbra a trabajar sin sonido y generalmente en blanco y negro.

Los cineastas que centran sus obras en el paisaje lo observan desde una óptica romántica, como manifestación de una lejanía y de un misterio que se oculta en la inmensidad de las formas de la naturaleza y ahondan en el camino que presenta la mirada a través de estéticas de lo sublime y transcendental. La naturaleza es romántica debido a la manera de representarse a través de la mirada, pero la naturaleza no es romántica en sí misma, murió con la modernidad y quedó reducida a *hortaliza sacralizada* en la que ya no habitaba el alma de los dioses (Félix de Azúa, en Molinuevo, 1998) siendo dominada por la técnica y racionalizada por la ciencia; por lo que la naturaleza ha perdido el temor y el encanto de épocas pasadas. Desplacemos la naturaleza entonces para hablar del paisaje y de mirada, con una intencionalidad estética de quien contempla transformando la naturaleza o un territorio en paisaje (Maeruelo, 2007).

Lois Patiño (Vigo, 1983) es un cineasta que forma parte del denominado *Novo Cinema galego*[175] término utilizado por el productor Martin Pawley (A Coruña, 1974) en 2010 para nombrar una manera de hacer cine alejada de la producción del sistema industrial, con proyectos arriesgados y personales, periferias narradas desde la propia periferia, con alta libertad y compromiso estético. El *Novo Cinema galego* se entiende como un movimiento que surge a partir del año 2006, a partir de la aprobación de una serie de ayudas para la creación de nuevos cineastas, y la promoción de sus obras en diferentes certámenes y festivales internacionales (Martínez, 2025). Si en algo diferencia la obra de Patiño de otras, es el estudio que realiza en torno al paisaje y a la conexión que mantiene con la identidad del territorio gallego, debido quizás a sus raíces gallegas y también a sus raíces artísticas. Él es hijo de los artistas plásticos Antón Patiño (Monforte de Lemos, Lugo, 1957) y Menchu Lamas (Vigo, 1954), ambos fundadores del Grupo Atlántica, movimiento formado a principios de los 80 con el objetivo de crear, desde Galicia, un arte internacional vinculado a la poética romántica, a la renovación del arte español y a una nueva estética que afectó a la concepción del arte de aquella época. Al igual que la pintura de sus padres que trabajan desde lo sensorial, el cine de Patiño busca generar en el público un placer que, debido al montaje y las diferentes construcciones narrativas, en una primera instancia es negado, de manera que emerge posteriormente en la contemplación y la introspección a través del visionado de su obra que, mediante el

[175] Martin Pawley escribe el artículo "2010, año del Nuevo Cine Gallego" (2010), en Xornal de Galicia, donde se habla por primera vez del *Novo Cinema galego*.

uso de planos generales nos muestra la grandiosidad del paisaje frente a la figura humana. Sin embargo, vemos un recorrido y una evolución en su obra, desde los primeros trabajos que partían de los retratos de forasteros trabajando aspectos de la identidad: "Profesor Tejero" (2008), "Zuma. Embajador del Sol" (2008) y "Rayito" (2009)[176], a obras que buscan la transformación del paisaje a través de la manipulación durante el registro. Por ejemplo, con el uso de un cristal colocado frente a la cámara al que se le aplican distintos productos, tales como vaselina y que permiten la abstracción plástica que perfila el paisaje para transformarlo en colores y formas más o menos definidas. Patiño reconoce la influencia del cineasta ruso Aleksandr Sokúrov (Óblast de Irkutsk, Rusia, 1951) y de su película "Madre e hijo" (1997), aunque Sokúrov no utiliza vaselina, sino lentes anamórficas y espejos para distorsionar la imagen[177]. Patiño, posteriormente, explorará la relación entre el ser humano y las actividades que desarrolla con el medio ambiente, esta relación entre lo humano y el paisaje también será explorada en el corto "Mountain in Shadow" (2012). Esta película lleva la figura humana hacia la abstracción en medio del paisaje, donde se desdibuja creando formas sinuosas que alteran un paisaje retratado mediante el contraste de tamaños entre sus vastos y enormes espacios y las figuras humanas, que se muestran diminutas en él. Sus influencias del cine paisajístico resultan evidentes y marcadas en "Na vibración" (2012) y "En el movimiento del Paisaje" (2012); en esta última, por ejemplo, se nos muestran imágenes de pequeñas figuras humanas de espaldas frente a grandes paisajes, resultando unas composiciones muy pictóricas donde la superposición de dos planos sucesivos son formados por las abstraídas y solitarias figuras humanas y las coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud (Argullol, 2006), siendo reseñable la tensión entre el elemento humano y el fondo sin fin. De esta manera, Patiño consigue producir un logrado efecto de extrañamiento en el paisaje, apostando más por la abstracción y por la sensorialidad que por los tópicos iconográficos y la figuración. En su obra paisajística destaca su primer largo documental, "Costa da Morte" (2013). En su primera incursión en el largometraje, intenta reformular todas estas líneas abiertas, centrándose en las actividades humanas y la contemplación del paisaje. Para ello combina el uso del sonido escuchado en primer plano con planos generales en la parte visual, ofreciendo dos perspectivas de lo que sucede en la pantalla; así Patiño muestra el paisaje desde una triple perspectiva: la estética, la cultural y la social, habiendo un objeto situado en la identidad tratando de capturar el espíritu del pueblo gallego. A esa visión romántica de la naturaleza encarnada por el paisaje hay que sumarle ahora la del trabajador tradicional (pescadores, mariscadoras, percebeiros) que despeñan su labor manualmente y en contacto directo con un paisaje grandioso y mítico, dimensión esta última que adquiere un valor simbólico en su propuesta y que continuará explorando en su largometraje "Lúa vermella" (2020). Muchas de las imágenes de la naturaleza en "Costa da Morte" se mueven dentro de la dialéctica propia de la visión romántica, abismática y melancólica: los planos se filman desde mucha distancia, muy abiertos, acentuando esa tensión (romántica) metafísica entre el ser humano y la naturaleza al mismo tiempo

[176] Las obras mencionadas son visitables en la web de Lois Patiño: https://loispatino.es/ Consultado el 21 de abril de 2023.

[177] Mostra e cinema periférico de A Coruña [https://s8cinema.com/2013/06/07/el-deslumbramiento-entrevista-a-lois-pati%C3%B1o/] Consultado en marzo de 2021

que realiza un canto poético a las esencias míticas de Galicia. Patiño retrata un substrato mitológico de la Costa da Morte gallega, un lugar fascinante ligado a las leyendas y, por tanto, al imaginario popular. Este es un lugar especial desde la más remota antigüedad, ya que allí se encontraba el fin del mundo, el *Finis Terrae* de los romanos; es una agreste franja costera que debe su nombre a los numerosos naufragios allí ocurridos y que Patiño hace emerger a través de las conversaciones de las personas que vemos a lo lejos, dentro de la pantalla. Así, mientras que el paisaje es registrado desde una distancia lejana, sentimos los diálogos y los sonidos muy próximos, y al tratarse de leyendas, historias o anécdotas relacionadas con él territorio registrado, lo modifican, lo reconstruyen y lo mitifican. Con este trabajo entre la cercanía de los sonidos y la lejanía del espacio, el director intenta crear una cierta indeterminación en la procedencia de la voz, a veces no queda claro si la voz sale de la figura humana o emana del propio paisaje. Lo más interesante de "Costa da Morte" son entonces las imágenes y los momentos en los que Patiño se aleja de los tópicos románticos y se aproxima a una visión más geográfica y antropológica, en una mezcla de estudio territorial y paisajístico: el paisaje se muestra como algo anclado en la vida humana, como un espacio donde las personas trabajan y viven, ya que la naturaleza influye en el hombre tanto como el hombre en la naturaleza. En muchas imágenes no encontramos la dicotomía entre naturaleza y figura humana que hay en sus demás obras, sino que el paisaje se muestra claramente marcado por la actividad humana, aunque, pese a ello, Patiño sigue transmitiendo una especie de nostalgia romántica por un pasado mítico e idealizado.

Esta relación de la mirada con el paisaje alude a una cuestión que es de carácter etnográfico. El auge documental con una mirada etnográfica en la década de los noventa, coincide con un aluvión de cambios que modificaron las estructuras convencionales del cine y su forma de concebirse. Cambios que tal vez propician un cambio de paradigma y una nueva posibilidad para pensar el cine tanto a nivel de producción como a nivel artístico. No entraremos en las circunstancias que se han de tener en cuenta para que una forma de hacer cine arraigue en un determinado contexto social y cultural, el objetivo es la justificación de un acercamiento a una determinada manera de hacer. Por ello, ahora nos centramos en hacer un giro en el contexto del cine etnográfico, dentro también del *Novo Cinema Galego* para hablar de Xacio Baño, (Xove, 1983).

Baño es un director de cortometrajes de ficción con un amplio recorrido y reconocimiento en festivales internacionales[178]. En 2014 estrena su primer trabajo documental, "Ser e voltar", donde vuelve a Rebordelos, su pueblo natal, para realizar un retrato de sus abuelos que, en palabras del director, acaba convirtiéndose en un cuestionamiento a su posicionamiento como director y a su trabajo como cineasta. En su primer largometraje "Trote" (2018), Baño abordaba, una narrativa donde prima lo sensorial, las texturas y los paisajes, trabajando con los ruidos y los sonidos como giros precipitadores en la narrativa del relato y planteando estrategias sobre lo que no se dice o lo que se dice después, más a adelante en el metraje, entre lo que no se enseña y lo que sí se alcanza a oír, configurando así un universo de retazos y recortes. Para el cineasta es muy importante el fuera de campo y el sonido diegético, y cuenta que, sólo en una ocasión hasta el momento, ha usado música, en su propuesta "Augas abisais" (2020), donde regresa a su pueblo natal a trabajar con su propia historia, la de su familia. Aquí trabaja de nuevo -ya lo hizo en "Ser y voltar" (2014)- con su abuela como protagonista, con su memoria y la de uno de sus hijos de nombre

[178] El 24 de febrero de 2023, asistí a la sesión que la Filmoteca de Catalunya dedicó, dentro de su programa "Dies Curts", al cineasta Xacio Baño. Se mostraron sus trabajos: "Estereoscopía" (2011), "Anacos" (2012), "Ser e voltar" (2014), "Eco" (2015), en la sesión hubo una conversación con el cineasta sobre sus procesos de trabajo.

Casto Balsa Fernández, tío de la abuela materna de Baño, y lo hace en el contexto de la Guerra de España (1936-1939), donde Casto combatió con 17 años de edad. Baño habla de la necesidad de hacer cine para entenderse, de la necesidad de ser tocado (por la pasión) para contar y asegura no darle tanta importancia a la historia como al lenguaje audiovisual, argumentando que su ejercicio se centra en encontrar un vehículo narrativo y expresivo para interesar al espectador. Su cortometraje "Eco" (2015) nace a partir de unos diarios personales encontrados por un amigo al hacer una mudanza, unos textos escritos por la madre de su amigo que Baño convierte en una propuesta basada en la relación de los espacios de la casa que se abandona tras la mudanza y lo que está fuera de ellos. Los diarios son leídos en pantalla, el contenido de los textos y esa sonoridad de la oralidad ocupando esos espacios nos invitan a imaginar, reconstruir e interpretar. Las lecturas de las páginas por diversos personajes, que van describiendo a una mujer en autoaislamiento y dedicada a las posibilidades de la escritura como válvula de escape, evocan una suerte de agenda sobre lo femenino en épocas de hastío, que implica hablar de embarazo, orgasmos, soledad, infidelidad y represión.

Un tema recurrente en el trabajo de Baño es el olvido, que para él es una parte importante de la memoria; en palabras del propio director la memoria tiene mucho de construcción y de fábula. Asegura que su reto es encontrar cómo trasladar la historia a imágenes, es decir, cómo transformar el lenguaje escrito en lenguaje audiovisual.

En el proyecto de "Augas abisais" (2020), cuenta que la clave se la facilitó su abuela Pepa y después él debía de recolocar y ajustar la forma, que partía de unas cartas escritas por Casto. Baño confiesa que quería centrar el relato en la guerra, lo que le interesaba era el testimonio dejado a modo de cartas de Casto, siendo el verdadero desafío plasmar el olvido en su propuesta. Para lograrlo, encontró una metáfora, la de las aguas abisales, una zona marina donde no llega la luz marina y habitan esos peces con esa única lucecita que alumbra en medio de la oscuridad absoluta; un lugar en el que todos los seres que allí viven se alimentan de la carroña que cae de los peces que viven más arriba. Nos interesa situar este particular proceso que tiene que ver en *trabajar con*, es decir, trabajar con el otro, en este caso Baño junto a su abuela Pepa. Él lo hace desde ese lugar y esa distancia con la memoria de los suyos, mediante un cine para encontrarse, a fin de situarse, de conocer la identidad propia. Baño le da importancia a esto y lo enlaza a su visión sobre el hecho de crear, que define como tratar de llegar a un lugar que no conoces y que es parte inherente de un proceso creativo.

Así, del cine de Patiño y de Baño, nos interesan especialmente en este proyecto las miradas, intereses y formas de hacer, que enmarcamos dentro del cine paisajístico, pero que tienen un pie en lo etnográfico de un cine situado que busca conmover. Ambos directores trabajan temas cómo la identidad, la familia, la memoria, el paisaje, lo periférico que enriquecen y complejizan el hacer en audiovisual: desde las relaciones, los procesos (que son desde lo etnográfico y lo auto-etnográfico), pero también desde el lenguaje audiovisual: su traducción en silencios, recursos narrativos, tratamiento, distancia, y tiempos. Son, todo ello, resonancias con los intereses de esta investigación, porque es en estos márgenes dónde el cine se convierte en disidente de su propia disciplina -ya sea documental, etnográfico o de la clasificación que corresponda dependiendo del momento o tendencia, tiene posibilidades de exploración para buscar formalizaciones distintas- para generar sentido también y de manera determinante, desde su proceso de creación.

4.5 TIPOLOGÍAS Y USOS DE LA IMAGEN

En la imagen -fotografía, cine y vídeo- coexiste al mismo tiempo la doble certeza: de realidad y de pasado, de esta manera, lo que ha sido y lo que ya no es sintetiza el valor de toda imagen apelando de manera trágica a lo transitorio y perecedero, ratificando que sin la certeza de que aquello estaba allí, todo testimonio visual queda deslegitimado.

> Si se sometieran a todas las disciplinas del conocimiento al examen de los mecanismos del lenguaje, incluyendo tanto el arte como cualquier otro tipo de manifestación social o cultural, y se analizaran como estructuras de un lenguaje, una imagen solo sería comprensible cuando fuera posible traducirla a la estructura lingüística que organiza la percepción (Fontcuberta, 2002). Sería lo mismo que decir que las imágenes son equivalentes a la estructura lingüística subyacente a su descripción textual y que sus componentes se reducen a la categoría de signos abordables según sus características funcionales. Sin embargo, trasladar literalmente el análisis gramatical del lenguaje verbal al lenguaje visual es realmente difícil, entre otras cosas, porque nuestro cerebro no procesa de la misma manera una imagen que un mensaje escrito y/o hablado.

El lenguaje visual es un sistema de comunicación con su propia gramática que se basa en la utilización de la imagen como medio de expresión y permite analizar y experimentar mejor con los diferentes elementos que intervienen en la comunicación y en la expresión gráfica.
La semiótica o semiología es la disciplina que estudia todos los sistemas de signos, entendiendo como signo cualquier contenido que comunique un mensaje, que debe interpretarse por el receptor. El signo lo podemos definir, entonces, como aquello que hace referencia a otra cosa y, por tanto, un signo ha de interpretarse ya que no tiene ningún significado por sí mismo, somos nosotros quien le damos un sentido al interpretarlo. Su significación la configura la propia sociedad y dependerá de la cultura y el contexto en que los encontramos.

> El signo está compuesto por un significante, es decir, por la forma que adopta el signo y por el significado, o el concepto o idea que representa; así, podemos hablar de tres tipos de signos: icono, símbolo e índice. El icono guarda relación con aquello que representa y dentro de este grupo podríamos incluir la mayor parte de las imágenes de la tradición pictórica occidental, así como las fotografías con intenciones representativas que son de entendimiento rápido. El símbolo establece la relación de un signo con una idea y tiene que ser aprendido; la relación que se da entre este tipo de signo y su objeto se establece mediante una ley o norma concreta culturalmente establecida, no hay un código común compartido, por lo tanto, no es universal, siendo su interpretación dependiente del bagaje cultural de la persona que lo interpreta. El índice tiene una relación directa con algo que no está presente, son todos aquellos signos que mantienen una relación física con su referente, existiendo una conexión real con los objetos en una relación causa-efecto.

La consideración de la imagen como algo con una dependencia particular con la realidad constataba el problema de como encajarla en el esquema de las categorías semióticas de la imagen mediante la clasificación de signos de iconos, símbolos e índices (Peirce, 1935). Así como la pipa de Rene Magritte (Lessines, Bélgica, 1898) no es realmente una pipa[179], una fotografía no es la representación de la realidad, sino de la particular mirada de la persona que fotografía esa realidad.

> Roland Barthes se decanta por describir la imagen (fotográfica)

[179] El pintor surrealista escribe en su lienzo, "Ceci n'est pas une pipe" (1929), (Esto no es una pipa), que efectivamente contiene la pintura de una pipa de fumar sobre un fondo neutro. Magritte expone con la sencilla inscripción el hecho de que efectivamente no nos encontramos ante una pipa sino a la representación de una pipa y no el objeto en sí. De esta manera se interpone entre la concepción tradicional del arte y la percepción del espectador, otorgando a este un nuevo punto de vista, así, el lienzo sin el texto no sería a ojos del espectador más que una sencilla pipa y no la representación del objeto.

como un *análogo perfecto*, si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Y añade Barthes que la fotografía es un mensaje sin código y sería el canal de transmisión y la recepción por parte de la audiencia lo que asignaría el significado (Barthes, 1986). Barthes, también diferenciaba entre denotación y connotación, -epígrafe 4.1-. Así, la denotación sería la información proporcionada de forma "objetiva" con la descripción de la realidad, el objeto representado, el contenido análogo, mientras que la connotación se refiere a los valores añadidos a partir de una cierta retórica y que son interpretados desde códigos culturales y sicológicos. A partir de aquí, la imagen está en condiciones de ofrecernos una serie de dones que Barthes nombró como lo verdadero, la verdad, la sensación de verdad y la exclamación de verdad; así una imagen es una meditación extremadamente compleja sobre el sentido que no significa nada fuera del lenguaje.

Por su parte, William J. Thomas Mitchell (Anaheim, Estados Unidos, 1942), señala la gran cantidad de cosas que reciben la denominación de imagen y no por ello supone necesariamente que todas ellas tengan algo en común, por lo que propone que debemos interpretar las imágenes como objetos vivientes. Mitchel considera que no debemos considerarlas sólo como objetos inertes que transmiten significado, sino como entes animados con deseos, necesidades, anhelos, exigencias e instintos propios. Las imágenes no quieren ser reducidas al signo, sino ser vistas como formas complejas ocupando múltiples identidades y sujetos, no quieren ser reducidas a lenguaje (Mitchell, 2017). Mitchell constituye una genealogía en la familia de la imagen en base a su parecido, semejanza y similitud, y las clasifica en: gráficas, ópticas, perceptivas, mentales y verbales. Las imágenes mentales pertenecen a la psicología y la epistemología; las imágenes ópticas a la física; las imágenes gráficas, escultóricas o arquitectónicas a la historia del arte; las imágenes verbales a la crítica literaria; las imágenes perceptivas ocupan una región en cierto modo fronteriza en la que fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiosos de la óptica se encuentran en el mismo terreno que los filósofos y los críticos literarios. Mitchell señala que, en un principio, sería mejor considerar a las imágenes como una amplia familia que ha migrado con el tiempo y el espacio, y en cuyo tránsito ha sufrido profundas mutaciones (Mitchell, 2009).

Son el tiempo, el espacio y la memoria conceptos inherentes e indivisibles al hecho de crear imágenes y a lo fotográfico. El historiador del arte Aby Warburg, (Hamburgo, Alemania, 1866) propuso un método de investigación sobre la memoria y las imágenes mediante el cual se plantean estrategias, métodos y criterios que permiten resolver cuestiones de manera más o menos rápida, sin racionalizaciones profundas. El "Bilderatlas Mnemosyne" (1924-1929) de Warburg es un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje basado en un ingente catálogo de imágenes. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal, posibilitando constantes (re)lecturas a través de la conexión de imágenes heterogéneas que abarcan desde la antigüedad hasta principios del siglo XX. El "Bilderatlas Mnemosyne" es al mismo tiempo una máquina para pensar las imágenes y una herramienta que da pie a formas visuales del saber, y una forma sabia de ver, un artefacto como salvación frente a la historia instituida de manera hegemónica que ofrece múltiples relatos y lecturas.

Un atlas no es un diccionario, ni un manual científico, ni un catálogo sistemático. Se trata de una colección de cosas singulares, en general harto heterogéneas, cuya afinidad produce un saber extraño e infinito (nunca cerrado). (...) No se lee un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un

argumento filosófico, desde la primera a la última página. Además, un atlas suele comenzar de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva (Didi-Huberman, 2010).

> Warburg, aplica el concepto *Pathosformel*[180] a una imagen fotográfica contemporánea que nos permite comprender mejor su efecto en la forma en que lo reciben sus espectadores, estableciendo así un diálogo entre la tradición iconográfica del pasado y el presente. Es un concepto elaborado a través del tiempo asociado a sus trabajos sobre la memoria colectiva y sobre los símbolos almacenados en la memoria social que derivan en un concepto llamado *engrama*, que es una huella que va quedando fijada en nuestra psiquis social después de ciertas acciones reiteradas que se verifican en las prácticas culturales. Se trata de un espacio donde todos los saberes se conjugan para aunar las imágenes que dan forma a la cultura, constatando su carácter dinámico que dentro de su plasticidad formal y temporal resguardan las supervivencias latentes, como la pervivencia en el recuerdo de los descendientes.

4.5.1 TIPOLOGÍA DE USOS DE LA IMAGEN INVESTIGANDO LA MARINA DE L'HOSPITALET

En este estudio se hace patente la complicación de definir tipologías respecto de la imagen para que tengan una utilidad en investigación, más aún cuando éstas pueden responder a una determinada intencionalidad en su clasificación, en sus usos o en sus formas sociales. Por ello, entendemos que la mejor forma de poder analizar los usos que puede tener la imagen es a través del proceso de trabajo con ellas mediante la práctica artística, siendo esta la que pueda ofrecer posibilidades de clasificación.

> En esta investigación artística nos interesa aquella imagen rizomática que permite ser herramienta y posibilitar otras cosas no previstas: a veces relaciones, otras veces espacio para la reflexión y, en otras ocasiones incluso, que ocupe el lugar que permita expandir posibilidades de investigación. A partir de aquí, ofreceremos para ello un recorrido por las formas y por los usos de la imagen en torno al territorio de la Marina de l'Hospitalet de Llobregat, sus gentes y sus memorias llevado a cabo en esta investigación y cuyas formas de hacer han permitido el trabajo práctico del proyecto "Paradís Perdut" (2024). Nos interesan los intentos de establecer una genealogía que hable de un valor de la imagen como nexo y como vínculo, del hecho antropológico que una imagen genera, para vincular sentido y agentes, para politizarlos e interferir en las narrativas hegemónicas.

Hemos visto que la objetividad no existe en cualquier proceso con imagen y que toda imagen está construida por una determinada forma de mirar. La fotografía -y por ende la imagen- pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias, pues el papel de las imágenes es hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el ser humano. La tarea de una filosofía de la fotografía consiste en cuestionar a los fotógrafos respecto de su libertad e investigar su búsqueda de libertad (Flusser, 1990). A la fotografía le sucederá el cine, el video y las sucesivas formas de generación de imagen, una tecnología de producción con una contundente influencia sobre los individuos y el sistema de organización social. Ahondando en este mismo sentido,

[180] Siendo un concepto clave en sus estudios para el análisis de imágenes, Warburg nunca ofreció expresamente una definición de *Pathosformel*, ni tampoco explicó cuál era su comprensión. Con el término designó las formas expresivas intensificadas o que encontró en el arte antiguo, griego y romano, y que fueron incorporadas en sus obras por los artistas renacentistas del Quattrocento para la creación de un estilo. Warburg introdujo este término en una conferencia sobre Albrecht Dürer (Núremberg, Alemania, 1471), y el arte italiano, pronunciada en octubre de 1905 en Hamburgo, en la que expuso el intercambio de imágenes entre el norte y sur de Europa (Cirlot, 2019).

las fotografías, al igual que todas las otras imágenes técnicas, no muestran la realidad tal como es, Vilém Flusser (Praga, Chequia, 1920), irónicamente, muestra lo que la supuesta objetividad de la fotografía disimula: su dimensión fundamentalmente inventiva y constructiva. La palabra "fielmente" tiene que ser entendida en el mismo sentido irónico: la cámara no es fiel a la realidad que representa, sino a las intenciones del propio fotógrafo (Flusser, 1990).

Vilém Flusser y Joan Fontcuberta mantuvieron una correspondencia entre 1984 y 1988 donde compartieron trece textos con proyectos comunes, intercambios teóricos y asuntos personales. En una de esas cartas, Flusser pidió a Fontcuberta documentar fotográficamente a un animal imaginario y Fontcuberta aceptó la petición para fotografiar una nueva especie de insecto: el imaginario *Bibliophagus convictus*[181]. Flusser le invitaba a hacerlo con la misma fidelidad con la que estaba documentando plantas en su proyecto "Herbarium" (1983), donde Fontcuberta fotografiaba plantas construidas, plantas falsas que eran creaciones imaginarias compuestas mediante bricolaje a partir de restos industriales o de plástico, huesos y fragmentos vegetales. Junto a la fotografía de la planta, Fontcuberta especifica la localización y las características generales, combinando datos reales con otros inventados, de manera que imagen y texto se aúnan para convertir en verosímil el planteamiento imaginado por el artista[182]. Su interés común por la fotografía y la filosofía de la fabulación es lo que llevó a Flusser a considerar a Fontcuberta como uno de los fotógrafos más importantes, porque decía que entendía de qué va la fotografía en la actualidad, así como su función para documentar algo que no existe (Soto Calderon y Guldin, 2012).

Este era uno de los retos iniciales de esta investigación cuyo objeto de estudio es un territorio extinto: fotografiar algo que ya no está cuestionando el papel de la imagen y sus posibilidades. De igual modo, atendiendo a lo suburbial y a la representación de la fotografía, partíamos de la voluntad de alejarnos de imaginarios que crean un lugar común en lo estigmatizante. El estigma es una cuestión que tiene que ver, entretejido con lo social y lo político, con la identidad. Un estigma es una condición, un atributo, un rasgo o un comportamiento que hace que la persona portadora sea incluida en una categoría social, hacia cuyos miembros se genera una respuesta negativa que los ve como inferiores, o directamente como inaceptables (Goffman, 2006).

El relato y la memoria vinculada a la representación fotográfica de lo marginal, en términos de lo urbano, genera una identidad subalterna que diferencia entre el que mira y el que es mirado. Respecto de los usos de la imagen, también era importante cuestionarla para depurar sus cualidades y esto pasaba por entender lo que Barthes define como el *punctum*, que es ese elemento de la imagen que rompe o desgarra su unidad, ese flechazo que ocurre cuando un detalle de la imagen nos afecta, donde la obra sale de la escena como un pinchazo que moviliza al observador (Barthes, 1997) y que Didi-Huberman define así, seguramente acercándose más al s*tudium* propuesto por Barthes.

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, saber discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio para una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado (Didi-Huberman, 2013).

[181] Flusser, V. (1985). Bibliophagus convictus. *Flusser Studies e-journal*. https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/vilem-flusser-bibliophagus-convictus.pdf. Consultado el 20 de junio de 2020
Cabe destacar que esta colaboración será la anticipación del futuro proyecto de Fontcuberta "Fauna" (1989), que junto a Pere Formiguera (San Cugat del Vallés, 1952), trabajó sobre especies ficticias de animales, poniendo así en tela de juicio la noción de verdad científica y el propio papel documental de la fotografía.

[182] "Herbarium" (1983), es un homenaje irónico a las "Urformen der Kunst" 1928 (Las formas originales del arte) del fotógrafo alemán Karl Blossfeldt (Schielo, Alemania, 1865), uno de los pioneros de la "nueva objetividad", un movimiento artístico que apostaba por la autonomía de la fotografía y que buscaba mostrar con una mayor objetividad y veracidad la realidad, rechazando cualquier forma de efectismo.

Se exponía en la hipótesis de esta investigación la doble función de los medios audiovisuales; por un lado, usados para la manifestación de resultados, y por otro, como base del estudio cultural. Una dicotomía funcional que más allá de la catalogación de géneros visuales plantea la necesidad de buscar dónde radica la potencialidad del trabajo con imagen que necesita ser activado para propiciar ese lugar común.

> Una vez definida su perspectiva social transformadora y su voluntad de generar sentido, en nuestro caso, se trata de interpretar una propuesta audiovisual desde el campo artístico, estudiando el comportamiento del ser humano, una situación, hecho o circunstancia concreta, visibilizando aspectos concretos mediante un valor del lenguaje no explicativo ni descriptivo, o lo que es lo mismo, no atender al resultado final por un razonamiento estético meramente formal. Como una llamada a tomar el saber sensible como su objeto más propio, la estética busca la *perfectio cognitionis sensitivae qua talis*, es decir que antes de ser una ciencia de lo sensible en cuanto bello, la estética es la ciencia primordial de la sensación y de lo sensible, permaneciendo, de este modo, fiel a su designio etimológico, esto es, *aísthesis*, o sensación (Baumgarten en Ludueña, 2017).

Partiendo de que la imagen genera narrativas visuales con capacidad de interpelar desde lo emocional, nuestro foco se desplaza hacia cuál debiera de ser el rol del trabajo con imagen para que al mismo tiempo que se analiza el modelo urbanístico de Barcelona, atendiendo a las periferias urbanas como lugares capaces de generar sentido, se la pueda considerar una herramienta de estudio capaz de generar pensamiento crítico. Esta investigación trabaja en la desaparecida Marina de l'Hopitalet de Llobregat -la actual Zona Franca y sus márgenes-, a través de la relación con sus agentes, recuperando la memoria oral y atendiendo, no sólo a la narratividad del discurso audiovisual, sino a las posibilidades del trabajo en imágenes mediante el análisis de sus valores aplicados.

> En el transcurso de este estudio hemos detectado tipologías de la imagen en función de sus usos determinados por el momento concreto de la investigación. Estas fases o etapas, que son las que han marcado la metodología de trabajo, atienden a tres vectores: el proceso de la producción audiovisual, las fases de la investigación artística y el esquema de investigación en antropología social. En este sentido, cabe apuntar que hablar de fases o etapas puede llevar a interpretar que el proceso sigue una linealidad o responde a una cronológica, y aunque obviamente necesita de un proceder esquematizado, las líneas de investigación lejos de ser lineales y rectas, casi siempre son sinuosas y nos fuerzan a regresar a caminos desestimados para, así, resituar puntos de interés.

Atendiendo a los vectores referidos, podemos encontrar que el proceso de realización audiovisual consta de tres etapas: la preproducción, producción y postproducción, donde las fases de investigación artística son: en primer lugar, la planificación y diseño (investigación); en segundo lugar, la gestión y análisis (conceptualización) y, por último, la intervención y la puesta en circulación (formalización). Mientras que atendiendo a la antropología social encontramos la fase de observación previa, la fase de observación directa-participante, o trabajo de campo, y la fase de la redacción de la investigación. Veremos como en cada una de ellas se localizan usos de la imagen que en algunas ocasiones son prácticas artísticas en sí mismas y que nosotros utilizamos con la intención de explorar posibilidades documentales de la imagen, pero también desplazando su sentido y entendiéndola no sólo por lo que representa, sino por lo que es.

> La imagen comienza a ser algo más de lo que contiene y se convierte en lo que la antropología denomina *don*: centrada en el intercambio como algo que está en el centro de toda organización social. El *don* cómo objeto, -que bien puede ser una fotografía-, representa simbólicamente a aquella persona que la cede. La imagen, acompañada de los relatos que contiene, es, además de fotografía, un vínculo que une a la persona que la dona con la persona que la recibe, conteniendo al mismo tiempo la triple obligación de: donar, recibir y devolver (Mauss, 2009).

En este sentido, nos interesa el concepto de *don* como una expansión de la persona -de su identidad y de su memoria- mediante la forma de vínculo que deviene la imagen. A través de su teoría de los dones, Marcel Mauss (Épinal, Francia, 1872), nos ofreció una reflexión general sobre la noción de persona que se da a ella misma, más allá del individualismo neoliberal. Así, en el *don*, las cosas no son propiedad de las personas, sino parte de ellas y se podría decir que las personas pueden ser parte de las cosas no aplicándose una distinción entre objetos y sujetos, sino que cosas y personas son coextensivos, copartícipes. Podemos decir que, a través del intercambio de dones, dos personas pueden "mezclarse" y ser algo en común, algo más, o algo diferente a ser individuos y pueden ser parte de, *participar* uno de otro. (Sansi, 2014).

Pero, el *don* no es necesariamente igualitario y puede reproducir desigualdades jerárquicas cuando es ritual y público, debiendo atender al condicionamiento de lo espontáneo e íntimo. No nos referimos al intercambio voluntario de la experiencia del arte como un *don* en la relación entre sujetos y objetos en el régimen estético (Rancière, 2012), que hace que cuando alguien ve una obra de arte que le interpela positivamente, esa experiencia sea recibida como un *don* (Hyde, 2007). Independientemente de la propiedad de la obra, el valor estético que tiene para esa persona, su experiencia de la obra, es libre y gratuita. Nos referimos, por lo tanto, a la imagen en tanto que objeto, como *don*, y no con el valor de mercadería, sino con el valor de lo íntimo, de la confianza y del respeto, con el valor del vínculo.

La fase inicial (preproducción, planeación y diseño u observación previa dependiendo del vector) es la referente al acercamiento al objeto de estudio y la precipitadora de caminos de investigación. Aquí la imagen opera en primer lugar como herramienta para ordenar intereses, ya que, en esta fase, trabajamos la catalogación y clasificación con la imagen, ordenando una mirada hacia el territorio; en nuestro caso, un vasto territorio de aproximadamente 26 kilómetros cuadrados, el de la antigua Marina de l'Hospitalet.
En esta fase inicial hemos usado la imagen de diferentes formas que exponemos en los puntos sucesivos.

4.5.1.1 EL MAPA COMO DOCUMENTO ETNOGRÁFICO

Los mapas no son una representación objetiva del mundo y la información geográfica que presentan está condicionada para crear una imagen que favorezca unos intereses determinados, así, el mapa es en sí mismo un dispositivo de poder (Harley, 2005).
Para Michel Foucault (Poitiers, Francia, 1926) el poder no es estable debido a que es una lucha y un enfrentamiento donde están implícitas las estrategias para equilibrar las fuerzas de dicho poder, de esta manera, el poder no es duradero porque no se posee, no se hereda, sino que se ejerce, porque es una relación. Dicha relación de poder no es simétrica debido a la inestabilidad entre poderes, se presenta en cualquier ámbito de la sociedad y siempre tiene objetivos que conseguir. Es importante destacar que, al ser una relación, para que exista el poder, debe a su vez existir una resistencia.

> Contamos, en primer lugar, con la afirmación de que el poder no se da, ni se intercambia, ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto. Contamos, igualmente, con otra afirmación: la de que el poder no es, en primer término, mantenimiento y prórroga de las relaciones económicas, sino, primariamente, una relación de fuerza en sí mismo (Foucault, 2000).

Para Foucault el mapa tiene una estructura de poder, como una unidad de relaciones entre un punto y otro. En este sentido, no sólo el cartógrafo tiene el poder, también el que lo visualiza y lo utiliza para poder situarse en los espacios, estando, por lo tanto, esa supuesta representación de realidad de los mapas, más relacionada con el poder que con la búsqueda de la verdad.
Este poder se puede encontrar en tres niveles de lectura: en la historia de los mapas, en el contexto político que estructura el contenido y en el lenguaje cartográfico con su simbología (Harley, 2005). Así, los mapas no se pueden considerar como científicos, son, además, mapas sociales que con el tiempo han conformado una imagen del territorio con un supuesto valor objetivo. Ya sea por estos desplazamientos de sentido o por su contenido conceptual, el mapa

es un dispositivo con alto componente estético que constituye un determinado tipo de imagen y lenguaje que ha generado un gran interés en los artistas. Han estado presentes en muchas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, pero es a partir de la segunda mitad del siglo XX[183], cuando la certeza de que los mapas no sólo representan la realidad, sino que la crean, cuando se desató una corriente crítica en la disciplina (Valero Hoyo, 2022).

> El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (Deleuze y Guattari, 1994).

Estas cuestiones sobre la vigencia y validez del dispositivo mapa hacen que se cuestione su capacidad para representar, en el sentido del mapa escala 1:1 de Borges que se superponía con el lugar -epígrafe 2.3-. Esta es la precesión de los simulacros de la que hablaba Baudrillard, entendida como aquello que precede a la realidad donde en el mundo moderno una copia sustituye al original.

> Con estos condicionantes, y dentro de esta fase inicial en nuestra investigación, el mapa es un mecanismo que ha servido para una lectura e interpretación del territorio. En nuestro caso, el uso de mapas digitales consultados de manera online ha sido una forma de mapeo cartográfico y el momento de descubrir cuándo un dato deja de serlo para convertirse en imagen (ortofotografía en este caso) y viceversa, ya que con los mapas digitales podemos pasar con un sólo clic de ratón de la imagen ortofotográfica a las capas de información interactiva referentes a la geolocalización. Consultar un mapa investigando la memoria de un lugar, sitúa esa exploración en el momento actual, por lo que tenemos una representación (interpretación) del territorio en el tiempo presente.

En nuestro caso, investigamos un lugar que dejó de ser, (el de la Marina de l'Hospitalet de Llobregat) por otro que nunca llegó a ser, (el del Puerto Franco de Barcelona) y no tenemos la certeza de que el mapa contenga al territorio, pues parece que el gesto de señalar un punto hace referencia a lo que está fuera del mapa[184] pero, a su vez, habla de la importancia del gesto de señalar; gesto que tiene la intencionalidad del propio lenguaje del acto de señalar y que no es otra que la de nombrar. Nos referimos aquí al acto de señalar cómo un intento de reintegrar un sentido, a fin de que el mundo vuelva a ser vivencial, comprensible y manipulable (Flusser, 2015). El gesto de señalar, aparece en el texto de Flusser como equivalente a producir una imagen. Son estas primeras ortofotografías las que provocan la necesidad de recurrir al archivo para comparar y constatar la evolución del territorio estudiado con la intención de que, señalando, el punto pueda estar de nuevo en el mapa.

> A su vez, la localización de determinados puntos de interés, que generalmente son lugares, pero que también pueden ser hechos con relación a esos lugares, provoca la necesidad de buscar imágenes de esos puntos o lugares en archivos fotográficos documentales y, por lo tanto, en imágenes del pasado. Así, este primer acercamiento al mapa *online* detecta la necesidad de recurrir a imágenes históricas en archivos cartográficos fotográficos y en archivos fotográficos documentales.

Este trabajo con los mapas digitales, nos hace ser conscientes de prácticas artísticas derivadas, puesto que el paso de la imagen analógica a la imagen digital y la extensión de internet y de la telefonía móvil cambiaron radicalmente el mundo de la imagen. Este

[183] La exposición en el Centro Pompidou de París, titulada "Le carte et le figure de la terre" (1980) desató el interés por la apropiación del mapa. Otra exposición importante realizada en Estados Unidos "Mapping a response to MoMA" (1995) a la que después le siguió otra Reino Unido llamada "The Map Is Not the Territory" (2001) consolidaron el creciente interés por la temática del mapa en el arte contemporáneo. (Valero Hoyo, 2022).

[184] En el mediometraje de 28 minutos de duración "La Jetée" (1962) de Chris Marker, el protagonista, vive viajando entre varios tiempos y la frontera entre pasado, presente y futuro se diluye al pasar sin solución de continuidad del recuerdo a la alucinación, al sueño, al experimento científico. En un momento del film, el protagonista señala un punto más allá de la sección del tronco de una secuoya a modo de mapa para indicar su procedencia, mientras se oye decir: "de aquí es de donde vengo.". Ese punto fuera del mapa, es un punto inexistente antes de que él hiciera el gesto, pero que ahora, a consecuencia de ese gesto, sí existe, y a pesar de todo.

nuevo potencial tecnológico tiene unas consecuencias creativas todavía incipientes y ha modificado conceptos clave como los de autoría y obra original, aunque la autenticidad ya había perdido su sentido como idea a medida que nos aproximamos a aquellos medios que son inherentemente reproductivos múltiples (Kraus, 1996). Ese concepto de originalidad, mito por excelencia de la modernidad, es un discurso que, como otros discursos afines a la autenticidad, eran compartidos por las instituciones del arte que a lo largo del siglo XIX aunaron esfuerzos para encontrar este certificado de garantía al servicio de unos intereses concretos. Por otro lado, también se genera una propuesta distinta operando desde el apropiacionismo,[185] no tanto como movimiento artístico, sino como una forma natural de proceder a partir de imágenes capturadas por otros, alterándolas o no. Además, este otro modo de relación con la imagen, ha multiplicado las posibilidades de reproducción y circulación de las imágenes de una manera exponencial, tratándose de una verdadera revolución creativa que muchos artistas de la imagen están explorando en todo el mundo. La exposición "From here on"[186] (2013) fue la primera gran exposición internacional que presentaba el fenómeno de la *postfotografía* en toda su complejidad y diversidad, prestando particular atención a los proyectos que se alimentan con imágenes de Google Street View. En ella se presentaron propuestas donde el artista no usa cámara, sino que las recupera de la aplicación web con las mismas herramientas que permiten realizar etnografías digitales usando, entre otras técnicas, *web scraping* (que se refiere al proceso de extracción de contenidos y datos de sitios web mediante software). El concepto de *postfotografía*, como hemos visto -epígrafe 2.5.4.-, localiza el exceso de imágenes que permiten pensar en las imágenes que faltan, en un acto que lleva consigo dejar de generar imágenes, una contención simbólica para tener espacios y reflexionar con las que hay, trabajando con las imágenes ya producidas para dotarlas de nuevos contenidos en función de un contexto determinado, y generando reinterpretaciones que articulan mensajes según el discurso y su contexto.

El trabajo con mapas, en este caso digitales, al ser herramientas para la interpretación de un territorio, remiten al concepto de recorrido y de desplazamiento. Cuando ese recorrido está sujeto a la indeterminación inicial, debido al proceso de investigación, remite al concepto situacionista[187] de la *deriva*, estrategia de la psicogeografía que propone un desmantelamiento de los conceptos de uso de la ciudad y de sus espacios urbanos para dotarlos de nuevos significados que rompan con las estructuras de poder. Los situacionistas trabajaban sobre la unión entre lo físico y lo sicológico, que relaciona los lugares geográficos con las emociones y el comportamiento, y también entre las personas y su entorno, de forma que entendían la obra de arte como acción o intervención en el espacio público, pudiendo ésta convertirse en herramienta de cambio social. Estas *derivas situacionistas* cómo práctica artística generan, a su vez, otras prácticas artísticas asociadas al caminar, al viaje, al paisaje, al *land art* o al arte digital asociado a la evolución tecnológica de la cartografía.

4.5.1.2 EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL[188]

En esta investigación nos interesa lo rizomático del trabajo con imagen porque permite situarla como nexo y propicia otros caminos de exploración, en nuestro caso, se trata de un

[185] El apropiacionismo es un movimiento artístico que surge en los años 80 en EE. UU que busca superar límites impuestos por el arte minimalismo y el arte conceptual. En 1977 se celebra *Pictures* comisariada por Douglas Crimp (Idaho, Estados Unidos, 1944) donde los artistas tratan de codificar las imágenes en función de su contexto, como señala Crimp, detrás de una imagen siempre puede haber otra, es la manera en que se presentan la que las dota de significación (Crimp, 2005).

[186] "From here on. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil" (2013) exposición comisariada por Joan Fontcuberta, tuvo lugar Arts Santa Mónica de Barcelona desde el 22 febrero al 13 abril de 2013. Dossier de prensa de la exposición: https://govern.cat/govern/docs/2013/02/20/14/40/33355f72-8c34-4f70-a2c9-d9e5509d84f9.pdf
Consultado el 24 de marzo de 2024.

[187] A finales de los años 50 del siglo XX, intelectuales y artistas revolucionarios de ideología marxista conforman en Francia el Movimiento Situacionista, que pretende acabar con la sociedad de clases y combatir el sistema ideológico occidental utilizando lo que ellos llamaban "creación de situaciones".

[188] Ver: Fondos documentales consultados en la Bibliografía.

proceso que partía del trabajo con mapas y nos impelía a recurrir a los archivos cartográficos fotográficos y a los archivos fotográficos documentales.

> Este trabajo en archivos es útil de varias maneras, la primera de ellas es la de verificar aspectos encaminados en el trabajo anterior de geolocalización, situando aspectos interesantes para la investigación; otra utilidad es la de redirigir puntos de la investigación y, por último, algo de lo que seríamos conscientes más adelante, empezar a tratar la imagen como vínculo, en este caso con la posibilidad de generar una devolución a los propios archivos, aportando el futuro material generado durante nuestro proceso de trabajo.

Los archivos fotográficos catalogan datando a partir de una fecha que nos sirve para contextualizar la imagen cómo aquello que documenta y, al mismo tiempo, también nos sirve para analizar cómo lo hace desde una manera de representación determinada; en nuestro caso, nuestro interés se focaliza en la representación urbana -epígrafe 2.6-.

Este trabajo en archivos documentales fotográficos, facilita entender la evolución del paisaje y el tratamiento que se ha hecho desde su representación a través del documento fotográfico. También nos ha servido para detectar lo que no está, lo que (nos) falta, y es que lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada que a menudo es el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe (Didi-Huberman, 2013), para, de manera expansiva, permitir conectar con posibilidades posteriores en el trabajo con imagen. La imagen fotográfica en archivos nos ha generado la necesidad de entender aspectos diversos que han necesitado recurrir a personas (informantes) o instituciones públicas, generalmente entidades ciudadanas para esclarecer contenidos y datos, y al mismo tiempo, detectar la homogeneidad de las fotografías en su definición denotativa, caracterizada por la forma de la toma fotográfica, significando que la captación de la imagen y el motivo respondía a un modo y razonamiento concreto de hacer.

> Querer entender la evolución del paisaje mediante la documentación fotográfica que los archivos custodian hace que nos percatemos, sin pretenderlo inicialmente, de que las imágenes también sufren con el paso del tiempo y surge la sospecha de que tal vez dejarán de documentar aquello que contienen. Procesos como la humedad, los malos revelados o fijados insuficientes hacen que la imagen latente en el soporte padezca, a veces, con una degradación manifiesta y objetiva, de manera que experimentamos cómo las imágenes evolucionan como objetos que son, y que no dejan de hacerlo. Las imágenes experimentan un metabolismo orgánico: nacen, crecen, se reproducen y mueren para reiniciar el ciclo de la vida; así los fondos documentales, contienen imágenes enfermas, agónicas, imágenes que, como consecuencia de la biología transformadora del tiempo y de la química, padecen algún tipo de trastorno que perturba su función documental y las inhabilita para seguir “viviendo” en el archivo (Fontcuberta, 2015). Es de esta manera, como aparece un lenguaje propio de las imágenes, un lenguaje que habla de su propia condición y naturaleza, y que acciona posibilidades del relato ligadas al factor tiempo, que cómo dimensión ha de ser atendida dependiendo de la posición de la persona interpelada.

Esto abre interrogantes respecto a la garantía concedida socialmente al propio archivo como institución y aun sin ahondar en la construcción moderna de las instituciones, sirve para cuestionar el papel conservador de las mismas. En este caso nos sirve para cuestionar el papel del archivo fotográfico y reconocer que la función del archivo y el trauma de las imágenes son líneas e interés de las prácticas artísticas. El uso del archivo como estrategia del arte contemporáneo ha desarrollado una estética propia y maneras específicas de generar contenidos y discursos. Hasta el momento, existen cuatro tipos de archivos bien definidos dentro del arte contemporáneo. En primer lugar, están los tipos de archivos que surgen como consecuencia de las prácticas artísticas efímeras que proliferaron después de la posguerra; en segundo lugar, aquellos de artistas que crean su propio banco de imágenes. El tercer tipo de archivo corresponde a artistas y/o colectivos que utilizan la estética convencional del archivo

(documentos, cajas, estanterías, etcétera.) para crear mensajes subversivos, pero que a fin de cuentas están creados para encajar dentro de los espacios del museo y las galerías de arte. El cuarto tipo de archivo es fundamental para esta investigación, no sólo porque ha sido poco estudiado o ignorado por las esferas académicas, sino también porque son creados por el pensamiento crítico social y disidente de artistas e intelectuales que se dedican a recopilarlos y ordenarlos, para darles visibilidad, y a partir de ellos generar debates y estudios críticos.

> El archivo puede ser entendido como un espacio institucionalizado donde el sujeto/gestor del lenguaje actúa como generador de enunciados y que hace referencia a la autoridad responsable de seleccionar qué entra y qué se queda fuera del mismo, al tiempo que resguarda lo almacenado (Haber, 2006). El archivo es un impulso ligado a la pulsión de muerte y al deseo, que surge en las sociedades empujándolas a consignar en lugares específicos los recuerdos, los retazos de memoria, que son a su vez resguardados por una autoridad (Derrida 1977). Al acumular y capitalizar la memoria sobre soportes específicos y en un lugar exterior, los archivos quedan expuestos a tres eventualidades incompatibles entre sí, a saber: a ser destruidos, a ser utilizados como herramientas para ejercer el poder, y a ser el objeto de reinterpretaciones, víctima de ocultamientos y reiteraciones. Normalmente el archivo es visto sólo como un contenedor de información, no como un espacio que genere contenidos, pero en el arte contemporáneo las colecciones son vistas como herramientas y los archivos como narrativas museológicas y como herramientas narratológicas documentales (Camerino Parra, 2019).

4.5.1.3 - DERIVAS FOTOGRÁFICAS

Veíamos anteriormente que el mapa propiciaba la deriva, como también lo hace el trabajo en archivos, que empuja al encuentro con lo físico con la intención de constatar que aquello aprendido surge de la necesidad de comenzar el trabajo de campo sobre el terreno tangible. Aparece en un primer momento la imagen fotográfica y después la videográfica, ambas operando bajo la política del encuadre, que obliga a pensar en el foco de atención, ya sea por presencia o por ausencia, pero, en nuestro caso, siempre atendiendo al trabajo con imagen como secuenciación que permite el discurso y la narratividad y no al trabajo de la imagen única. De esta manera, la imagen se presenta como herramienta para decodificar el paisaje, para entenderlo mediante los espacios de reflexión que se dan a través de la cámara y que nos sirven para cuestionar ese mismo paisaje. Estos espacios suceden en varios momentos, el inicial es este que describimos mediante la deriva que se extiende desde la toma fotográfica hasta su posterior reflexión en el visionado y edición de imagen, y que sirve para vincularse con el territorio y con la manera de abordar el proyecto visualmente, pero que también sirve para entender cuál es nuestra manera de aproximación a dicho territorio. Este contacto genera una catalogación de espacio e hitos y también evidencia esa aproximación que se da a través de la búsqueda, comprobando como algunas de las tomas son intentos de acercamiento, estudios y bocetos del paisaje, o preguntas al territorio y preguntas a nosotros sobre cómo queremos abordar y contar aquello que investigamos. En definitiva, hay tomas que no serán imágenes finales seleccionadas, pero que son cruciales para generarlas, ya que permiten ese acercamiento al objeto de estudio y al modo de narrar.

> En las derivas también aparece otro uso de la imagen como consecuencia del registro GPS de las mismas. Aparece otra forma de generar imágenes, de cartografiar el territorio y nuestras derivas. Este proceso genera imagen que propicia la posibilidad de dialogar con historiadores y con agentes con vinculación al territorio y, de esta manera, se van generando las capas de sentido y se inicia una relación de la imagen como herramienta vehicular y vincular.

La deriva es un acercamiento al caminar como práctica artística con multitud de variantes, desde el turismo experimental a las cartografías críticas. Diversas prácticas en torno a la literatura, el arte y la arquitectura han generado un discurso sobre el acto de caminar como forma de trabajo, medida y experiencia urbana. Éstas definen el andar como una práctica urbana que a veces es entendida como intervención itinerante sobre espacios

privatizados; así, las prácticas caminantes desobedientes son formas de arte efímeras muy conectadas con lo performativo (Casado y Liñero 2016). Pero el acto de andar ya había sido experimentado durante las primeras décadas del siglo XX como una forma de antiarte. En 1921, el movimiento cultural Dadá organiza en París una serie de visitas-excursiones a los lugares más banales de la ciudad. En 1924 los surrealistas parisinos organizan un nuevo vagabundeo a campo abierto, pero en este caso no se trataba de dirigirse a un lugar de la ciudad elegido previamente, sino de llevar a cabo un recorrido errático por un vasto territorio natural. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal y definen dicha experiencia como "deambulación", una especie de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad (Careri, 2002). Partiendo de aquel deambulear surrealista, consistente en elegir al azar un punto en el mapa e iniciar un camino sin previa organización, Guy Debord (París, Francia, 1931) busca definir un método aplicable a un contexto urbano de carácter industrial. Debord, inscrito en el movimiento de vanguardia del Situacionismo busca sentar las bases teóricas a la crítica de la sociedad y la cultura contemporáneas. Su "Teoría de la deriva" (1958) es una estrategia cultural que plantea una relación subversiva con la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea. La idea es la crítica a las formas acomodaticias y rutinarias de relación con la ciudad, tanto en el trabajo como en el tiempo libre.

4.5.1.4 EL ARCHIVO POPULAR

La motivación de querer recurrir al archivo no institucionalizado llegó como consecuencia de tres factores. El primero fue la sospecha introducida en el trabajo en archivos de documentación fotográfica que pasaba por no otorgarles el valor que se les suponía. El segundo, la necesidad de conexión con agentes externos a las instituciones que fueran especialistas en disciplinas concretas y el tercero fue entender que durante nuestro trabajo con imagen se estaba produciendo algo que hacía que la propia manera de proceder fuera lo importante y que más tarde entenderíamos que era aquello que servía de vínculo.

> Una vez conectados a personas informantes, que a partir de ahora denominaremos *donantes de memoria*, y tras un tiempo de relación dónde se les explica la investigación, perspectiva y enfoque, trabajamos una imagen, generalmente autobiográfica, a partir de la imagen doméstica cedida por esas personas donantes de memoria. De esta manera, la imagen se articula cómo algo más que contenedora y deviene herramienta que acciona el diálogo, excusa para hablar, en primer lugar, de lo que la imagen contiene y, en segundo lugar, de lo que está fuera de campo. Se articula, entonces, la memoria oral que busca a través de la imagen (fotográfica) contextos y explicaciones que describan de la mejor manera su contenido. Los donantes de memoria hablarán de lo que no está, pero que la imagen provoca, por ejemplo: si son imágenes de personas, urge la posibilidad de poder hablar de las relaciones que mantenían; y si la imagen contiene contexto, es decir, paisaje doméstico o paisaje cultural, la imagen propicia relatos documentales centrados en el día a día, en el territorio y en las formas de vida. Esta nueva relación a través de las imágenes deviene en una relación de confianza más aún cuando existe la cesión de las imágenes para la investigación, que en muchas ocasiones necesita de dejarlas en custodia durante un tiempo, permitiendo a la imagen ser, cómo decíamos anteriormente, un objeto con la categoría de *don* que sella la relación y la confianza depositada.

En el trabajo con las imágenes pertenecientes a los donantes de memoria detectamos prácticas artísticas que articulan el archivo doméstico y la imagen como lugar común, trabajando a través del álbum familiar, con la memoria de comunidades, interesándonos por la conexión con la memoria agrícola y pesquera de la Marina hospitalense. También trabajando con prácticas que cuestionan el espacio público de la imagen íntima, tales como celebraciones populares y prácticas que trabajan los nuevos usos de lo doméstico, incidiendo en la imagen popular en las redes sociales (en aplicaciones como Instagram o

WhatsApp) y en colecciones de imágenes *online* que trabajan en torno a los afectos en estas nuevas formas de imagen.[189]

A nuestra investigación le interesa la construcción de identidad relacionada con la memoria y con la relación afectiva que tenemos con la infancia como formas de construir memoria. Las fotografías proporcionan un pasado que puede haber existido o que nunca existió, pero generan certezas a las que agarrarse y recuerdos con los que soñar.

4.5.1.5 EL REGISTRO VIDEOGRÁFICO DEL RELATO ORAL

Cuando la confianza con las personas donantes de memoria lo permitió y el interés de sus aportaciones entendíamos que era significativo para la investigación, solicitamos poder registrar un encuentro. Esto nos ha permitido poder volver una y otra vez a estos encuentros y al vínculo establecido en ellos, de manera que como fuente para reconducir la metodología ha sido una herramienta muy valiosa. Nuevamente, el trabajo con imagen, en este caso en la entrevista, deviene nexo con las personas donantes de memoria y deviene nexo con otros agentes que pueden acceder a dicha entrevista -epígrafe 4.5-, en una relación de simbiosis que propicia la expansión de conocimiento en las disciplinas implicadas. Cuando estos encuentros eran registrados audiovisualmente, la imagen opera, en primer lugar, empoderando a la persona donante y, en segundo término, posibilita poder devolver la entrevista editada y montada a las entidades que han colaborado con la investigación, deviniendo una suerte de *don* que retorna el vínculo que ellos me han ofrecido aportando memorias y documentaciones. Las entrevistas se articulan usando el archivo personal fotográfico del donante de memoria que permite que aparezca el relato oral ligado a la imagen, así, la imagen deja de ser sólo una representación de lo que contiene y pasa a ser un objeto que contiene un mundo, un todo. El trabajo que surgió de la entrevista planteó la necesidad de contar lo aprehendido a través de los relatos orales. Para eso se necesitaba de un proceso de transcripción y la conveniencia de reformular relatos no atendiendo estrictamente a la declaración. Es decir, un proceso que implicaba ficcionar los relatos y que nos cuestionaba cómo contarlos tanto en tono narrativo, orden de los discursos y distancias con un espectador, que era quien debería, finalmente, interpretar el sentido narrativo.

Aunque hemos hablado de la no objetividad del trabajo con imagen, ya que todo el proceso está condicionado por una determinada manera de mirar y, por lo tanto, subjetiva; queremos diferenciarlo del uso partidista que se puede hacer de ella. En el caso de las entrevistas, usando el testimonio de las personas entrevistadas para subrayar aquello que se quiere argumentar, existe una utilización en función de unos intereses que poco tiene que ver con una investigación que, como tal, debiera de expandir y proponer conocimiento.

4.5.1.6 FOTOGRAFÍAS OBJETOS DE MEMORIA

En nuestras derivas seleccionábamos, desde una arqueología del presente, objetos que pudieran dialogar con el tiempo pasado y el tiempo futuro. Alguna de las personas donantes de memoria nos proporcionó objetos que para ella tenían una carga de memoria y los retratamos descontextualizados, sobre fondo neutro para darles protagonismo y para que fuera la memoria oral quién hablara a través del texto escrito que los acompañaba como pie de foto. La imagen documental, permitía, así, resignificar objetos cotidianos y esas mismas fotografías, devueltas como tal a las personas donantes, pasan a ser una representación del objeto que cede su contenido simbólico a la imagen ahora impresa. El objeto pasa a ser representación en imagen, la cual otorga una distancia y un sentido distinto al propio objeto fotografiado.

[189] Una práctica artística de trabajo con el archivo íntimo es el Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana (AMAME) que es un archivo que reúne alrededor de 350 horas de videocartas intercambiadas por 80 familias ecuatorianas durante sus procesos migratorios entre el año 1976 y el 2010, momento en el que la videocarta desapareció con la llegada de la comunicación en tiempo real. Este es un proyecto del equipo de Ñukanchik People (Melina Wazhima y Juanpablo Ordóñez) que en 2023 pone a disposición su archivo de manera online: https://archivo.archivoamame.com/

4.5.1.7 LA IMAGEN ACTANTE

Hemos visto los usos que tiene la imagen y el interés de esta investigación cuando posibilita el vínculo y actúa de manera rizomática, es decir, siendo nexo y conectando procesos y agentes implicados. Lo social no debe ser entendido como un tipo de material homogéneo generador de vínculos que se utiliza para explicar los aspectos sociales de ciertos fenómenos; todo lo contrario, desde nuestra perspectiva lo entendemos como lo que es creado y mantenido por los actores no sociales de un entramado; como diría Latour (2008), se trata de una conexión. Si queremos comprender cómo surge esta conexión social tenemos que centrarnos en los sujetos que a partir de sus movimientos o acciones generan ciertos vínculos sociales y si nos focalizamos en la teoría del Actor-Red -epígrafe 4.3- se incluirían en la lista de los actores, los objetos (no humanos). Lo no-humano no tenía la posibilidad de cumplir un rol activo por la definición misma de los actores y agencias (Latour, 2008), pero, desde la teoría del Actor-Red, cambia la definición de la acción y los objetos también son tomados como agentes. Ahora, la acción es el resultante de las mediaciones de los elementos heterogéneos (sean humanos o no) que, al formar parte de un ensamblado, generan un sentido y dirección en la interacción. No se está argumentando que sean los objetos los que hacen las cosas en lugar de los humanos, pero, desde la semiótica, cualquier entidad que genere un efecto de relación, o tenga algún valor de significación se le debe considerar como un agente del entramado social (Tirado y Domènech, 2005).

4.6 LA IMAGEN A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y LOS PROCESOS ETNOGRÁFICOS

En las ciencias sociales han prevalecido dos perspectivas teóricas principales, la primera de ellas es *el positivismo,* que busca los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos. La segunda perspectiva teórica principal, *el naturalismo* (*fenomenología*), quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor y examina el modo en que se experimenta el mundo (Taylor y Bogdan, 2000). En la tradición fenomenológica, la realidad que importa es lo que las personas perciben como importante y su propósito es el análisis sociológico de la vida cotidiana, más exactamente, del conocimiento que orienta la conducta en la vida cotidiana.

> El método que consideramos más conveniente para clarificar los fundamentos del conocimiento de la vida cotidiana es el análisis fenomenológico, método puramente descriptivo y, como tal empírico, pero no científico, que así consideramos la naturaleza de las ciencias empíricas (Berger y Lukmann, 1967).

Los autores (Taylor y Bogdan, 2000) y (Berger y Lukmann, 1967) se centran en dos enfoques teóricos principales, la *etnometodología* y el *interaccionismo simbólico*. La *etnometodología* busca entender la sociedad a partir de las pequeñas interacciones, en lugar de enfocarse en ella como una estructura, estudia cómo los integrantes de un contexto estructuran, realizan y entienden la interacción diaria. Pone especial atención en lo que parece obvio, en esas triviales actividades habituales que los individuos efectúan en conjunto. El *interaccionismo simbólico* es una teoría psicosocial, donde la conducta, es el resultado de la interacción social, del intercambio de significados en lo cotidiano, y estudia la interacción y los símbolos como elementos clave para comprender tanto de la identidad individual como la organización social.

> Todas las investigaciones sociales sienten la tensión entre concepciones modeladas por las prácticas de las ciencias naturales

(*positivismo*) e ideas sobre la especificidad del mundo social y sus implicaciones respecto a la forma en cómo éste debería ser estudiado (*naturalismo*). A menudo esta tensión se presenta como una elección entre los dos paradigmas en conflicto: *positivismo* y *naturalismo*, el primero privilegiando los métodos cuantitativos con el objetivo de descubrir leyes universales o, al menos, elaborar explicaciones acerca de fenómenos particulares formuladas en términos de leyes universales y apostando por la estandarización de los procedimientos de investigación; el segundo, promocionando la etnografía como el método central de investigación social, cuya única tarea legítima es la descripción cultural y la experiencia directa del mundo social (Hammersley y Atkinson, 1983).

Pero ni el *positivismo* ni el *naturalismo* son completamente satisfactorios, ya que ambos mantienen una separación radical entre la ciencia social y su objeto. Actuamos en el mundo social y somos capaces de vernos a nosotros y a nuestras acciones como objetos de ese mundo, de manera que toda investigación social se basa en la capacidad humana de realizar observación participante. Al incluir nuestro propio papel dentro del foco de investigación y explotar sistemáticamente nuestra participación como investigadores en el mundo que estamos estudiando -una vez reconocido el carácter reflexivo de la investigación social como parte del mundo que estudiamos-, podemos desarrollar y comprobar la teoría sin tener que hacer llamamientos al empirismo, ni borrar los efectos del investigador sobre los datos, ya sea en su variedad *naturalista* o *positivista*.

El primer y más importante paso que hay que dar para resolver los problemas planteados por el *positivismo* y el *naturalismo* es reconocer ese carácter reflexivo de la investigación social, o sea, reconocer que somos parte del mundo social que estudiamos (Gouldner, 1970; Borhek y Curtis, 1975). Por encima del análisis de datos obtenidos y del efecto que el investigador tiene sobre ellos, se sitúa la atención a las circunstancias y a los contextos que configuran aquello investigado. Estudiar cómo la gente responde a la presencia del investigador puede ser tan informativo como analizar la forma en como ellos reaccionan frente a otras situaciones. La herramienta antropológica como la entrevista, entendida como conversación estructurada, no es de ninguna manera exclusiva de la investigación social, como tampoco lo es el estudio de campo. Cualquier investigación social toma la forma de observación participante, lo cual implica participar en el mundo social, cualquiera que sea su papel, y reflexionar sobre los efectos de esa participación. Así, el investigador es un instrumento clave de investigación y el hecho de que el comportamiento y las actitudes varíen con frecuencia dependiendo del contexto y de que el investigador pueda jugar un papel importante en la configuración de esos contextos, se vuelve central para el análisis.

La etnografía, básicamente, es un método que cabe interpretar como flexible, aunque precisa de una planificación con tiempo; no requiere de un diseño extensivo previo al trabajo de campo y la estrategia. De esta manera, la orientación de la investigación puede cambiarse con relativa facilidad, atendiendo las necesidades cambiantes del proceso de elaboración teórica. También es una gran ventaja el uso que hace de múltiples fuentes de información que evita el riesgo de depender de una única tipología de datos y que las conclusiones sean dependientes de ella. Como consecuencia de todo ello, las ideas pueden ser rápidamente comprobadas y si son prometedoras se pueden llevar a la práctica (Hammersley y Atkinson, 1983).

Desde las ciencias sociales se ha estudiado la imagen (cine, video, fotografía) de diversas maneras: como efectos sicológicos, fenómenos culturales, procesos sociales, códigos simbólicos y medios de comunicación, de manera que la antropología entiende la imagen (sus producciones como productos culturales, -epígrafe 4.2-) como objeto de estudio. Dentro de la teoría cinematográfica se dan dos líneas en el trabajo con imagen, la primera línea refiere al cine como registro de la realidad, capaz de una reproducción que imita manteniendo las características del original en la copia. La segunda línea se refiere al cine

> como obra de arte, como medio expresivo que permite la construcción de una realidad distinta, por lo tanto, sin una necesaria relación de identidad o semejanza entre el modelo y su imagen, esta es la línea que tiene que ver con el lenguaje visual. Estas dos orientaciones permearán la visión que el antropólogo tiene del medio cinematográfico y la utilidad que le da en la descripción etnográfica (Heider, 1976).

Cuando una imagen se presenta como obra de arte, la forma en que la vemos depende de una serie de convenciones aprendidas sobre arte: belleza, forma, gusto estético, etcétera y cuando una imagen se presenta como un reflejo de lo real, aplicamos convenciones sociales, tales como veracidad, objetividad o fidelidad. Es por esa razón que la imagen siempre se nos presenta distinta, dependiendo de los contextos y de lo que busquemos en ella. Así, si la relación entre lo que vemos y lo que sabemos nunca es fija, podemos decir que lo que vemos en la imagen es una proyección de nuestro conocimiento social, de esta manera, el sentido de una imagen no está en ella misma sino en nuestra forma de mirarla (Berger, 1972).

> Existe diferencia entre el cine inscrito en arte y su lenguaje, este último entendido como un conjunto de convenciones que permiten narrar una historia siguiendo formas de implicación para la interpretación de las imágenes, y el cine como reflejo de la realidad que da información directa, concreta y precisa sobre los aspectos físicos visibles y audibles del acontecimiento filmado. La intencionalidad de la etnografía consiste en la presentación de un documento sobre el comportamiento natural dentro de un grupo social concreto. Se trata de la presentación de un documento etnográfico como evidencia y los datos que le proporciona el cine debe tomarlos como una representación no mediada de la realidad física.

Al enfatizar las obligaciones científicas del productor etnográfico y la naturaleza científica del cine etnográfico, no pretendo que el lector concluya que estoy cayendo, de alguna manera, en el viejo y encorsetado cliché sobre arte y ciencia en el cine documental; en la idea errónea de que hay un conflicto inherente entre algo llamado "arte" del cine y la ciencia de la antropología. Si se considera la filmación y su producto resultante, el filme, de forma análoga a como se considera la escritura y sus distintos productos, como un medio y una tecnología para la comunicación, entonces el etnógrafo simplemente selecciona los modos y los códigos más apropiados para comunicar etnografía (Ruby, 1975).

> A través del análisis de aquello estudiado, el ser humano responde a su necesidad de dar sentido al mundo y al lugar que ocupa dentro de él. Lo hace al poner los conceptos en relación con la vida cotidiana. De esta forma, la ambición de la labor etnográfica sería poder contar "mi historia" sobre "su historia" (Willis, 2000). Una labor que desde la presente investigación se interpreta con la voluntad de narrar desde lo particular y local, pero con una vocación global y universal.

En las ciencias sociales se aplica el término metodología a la manera de realizar la investigación y designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En una investigación, si no comprendemos cómo estamos produciendo conocimiento, no comprenderemos el estatus del conocimiento que estamos produciendo.

Como ya vimos, -epígrafe 3.2-, apelar a la cotidianidad de la experiencia vivida como el lugar donde nacen las maneras de hacer de las tácticas de lo popular, posibilita pensar opciones al modelo establecido. A este respecto, entendemos la función del arte como aquello que ha de buscar darle sentido y hacerlo con una voluntad transformadora. Somos conscientes que dentro del propio campo del arte el sistema hegemónico busca asimilar, y con ello diluir, aquello que ofrece resistencia desde una práctica artística y que en los últimos treinta años ha estado comprometida con reintegrar el arte con la vida (Shiner, 2004). Esta sucesión de resistencia y asimilación produce relaciones desiguales que son acicate para la voluntad de cambio.

> El concepto de *transformación social* consiste en los procesos en los que las personas de una comunidad, entendida como colectivo o sociedad, colaboran con el fin de reconstruir aspectos de su realidad, posibilitando la mejora de sus condiciones de vida. En este escenario el arte busca su papel en relación a la cotidianidad y a la posibilidad de la transformación social, pudiendo considerarse un

agente capaz de abrir procesos encaminados al cambio social y a la mejora de las condiciones de vida de una comunidad. La posibilidad de que el arte sea considerado agente de transformación social se puede ver bajo dos perspectivas, la primera concibe la posibilidad de que el arte genere un tipo de experiencia genuina capaz de contribuir a la mejora ciudadana mediante el cambio de conciencia crítica de sus ciudadanos; la segunda, el problema lo constituye la determinación del papel jugado por el arte en la consecución de unos propósitos, -epígrafe 4.9-. Nos interesa la primera atendiendo a la segunda, hemos visto, -epígrafe 4.5.1-. que el trabajo en imagen remite a prácticas artísticas y nuestra intención no es entrar en una clasificación inabarcable situando los límites de una y de otra, sino que nos interesa poder situar que se pretende hacer y en el proceso utilizado para ello.

A continuación, hemos seleccionado una serie de prácticas como referentes, atendiendo a las afinidades con nuestra investigación. Lo hemos hecho en base a intereses relacionados con el contexto urbano como objeto de estudio caracterizado por lo geográfico y marginal, sus relaciones con procesos etnográficos, la manera en que sitúan sus prácticas en el campo artístico y las posibilidades de generar sentido desde el compromiso social.

4.6.1. "LA CHANCA" (1956-1965) CARLOS PÉREZ SIQUIER

La mirada de interés antropológico del fotógrafo Carlos Pérez Siquier, (Almería, 1930), registró las costumbres, paisajes y enseres de los habitantes del barrio almeriense de La Chanca. Un espacio urbano que forma parte del imaginario popular de la ciudad de Almería y que Pérez Siquier retrata en un austero blanco y negro, primero (1956-1962) y en color después (1962-1965).[190] En su propuesta, Pérez Siquier mantuvo fidelidad a un principio: ser consecuente con el tiempo que le había tocado vivir. Principio que en las décadas de los cincuenta y sesenta se traducía en un compromiso con la realidad. Había que fotografiar el mundo con una mirada distinta, descontaminada de los dictámenes oficiales y sólo podía hacerse de una manera: dejando que los hechos y las personas posasen tal cual eran en su medio natural. Pérez Siquier lo hizo durante los casi diez años en los que estuvo fotografiando un lugar al que comenzó subiendo algunas tardes y los fines de semana. Así, con apenas 26 años, se interesa por La Chanca y comienza a retratar el paisaje y sus habitantes: viviendas, cuevas, costumbres, labores cotidianas, niños, ancianos, mujeres y bodas. Bajo la cotidianidad del barrio, el fotógrafo parece seducido por la dignidad de los pobres.

Antes del trabajo de Pérez Siquier, la bibliografía y documentación del barrio era escasa y bajo una perspectiva histórica. De esta manera, el resto de la ciudad vivía de espaldas a una realidad y a unas circunstancias que le eran invisibles. El imaginario de La Chanca estaba alimentado entre leyenda y realidad.

Históricamente, el barrio de La Chanca formó parte de la periferia productiva de la ciudad. Primero fue un barrio pesquero, después fue un barrio de canteras de rocas y áridos. Más tarde hubo almacenes y fundiciones industriales. Más que núcleo urbano fue lugar de míseros barrios obreros. Fue un lugar de trabajo, pero mientras se levantaban instalaciones, aprovechando la proximidad del puerto, el resto del barrio se fue despoblando. En 1858, se procedió a desarrollar el primer plan urbanístico de La Chanca, en un momento en el que el barrio se caracterizaba por una mezcla de actividades agrícolas y la progresiva invasión de la zona de ampliación del puerto y sus usos industriales. En 1943, se contabilizaban 2.500 cuevas que albergaban a unas 11.000 personas y, en 1960, el barrio contaba con 19.000 habitantes, el 58% de ellos pobres, repartidos en 943 cuevas y 1.600 chabolas en unas condiciones insalubres. La construcción del puerto pesquero entre finales de la década de 1950 y comienzos de la siguiente ahondó más las diferencias en el barrio, incluyendo el cambio de nombre, así, la zona marítima pasó a denominarse Pescadería y la zona interior fue propiamente La Chanca. Cabe destacar, que desde 1956 aproximadamente, este espacio ha sido objeto de atención por parte

190 Exposición "La Chanca, todo un barrio" (2011). Comisario: Antonio Lafarque (Almería, 1959). Museo de Almería. Dossier: http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-DEPS-011/$File/DossierExposicion.pdf Consultado en 29 de marzo de 2024.

artistas como Juan Goytisolo (Barcelona, 1931)[191], lo que ayudó a consolidar un movimiento vecinal de hondo calado dentro del barrio en torno a la asociación vecinal La Traíña[192].

> Las semejanzas en los contextos urbanos respecto de los usos del suelo, su relación subalterna con la ciudad; y finalmente la consecuencia de la construcción del puerto, que hizo variar su nomenclatura, modifican la configuración identitaria de La Chanca de tal modo, que los paralelismos con nuestro objeto de estudio de la Marina, son notorios. Además, la mirada de Pérez Siquier, su investigación profunda y el proceso de su trabajo que busca fotografiar entendiendo los contextos cotidianos, son un referente en la manera en que aborda el trabajo de campo y su relación con el territorio.

4.6.2. PROYECTO "MERCÈ" (2020) AGENCIA DE URBANISMO 300.000 KM/S

El proyecto Mercè es un experimento de ciencia ciudadana dónde son los ciudadanos quienes entrenan un algoritmo de inteligencia artificial para poder predecir la habitabilidad de la ciudad de Barcelona. El informe[193] recoge los principales resultados del experimento y determina cuáles son las calles más y menos habitables de la ciudad en función de variables que se han individualizado gracias al voto de los ciudadanos.

> La relevancia e innovación del proyecto se basa en aplicar las tecnologías de la información y comunicación a distintos campos transversales de conocimiento que tienen en la ciudad su denominador común, poniendo el foco sobre el concepto de habitabilidad. Este concepto ha sido revisado repetidamente a lo largo de la historia de la planificación urbana, ofreciendo una definición distinta según el período histórico o el contexto geográfico. Se trata de un concepto con un grado de subjetividad muy alto que varía según el contexto cultural y la condición vital de cada persona, así el reto de este proyecto es entender qué características urbanísticas se esconden detrás de aquello qué define la habitabilidad. El proyecto experimenta con nuevos canales de participación digital tratando de convertir la percepción subjetiva en información objetiva.

300.000 Km/s es un colectivo-agencia formada por arquitectos, urbanistas, científicos de datos y programadores exploran el potencial del *big data* y los nuevos paradigmas informáticos para mejorar el análisis urbano, la planificación estratégica y la toma de decisiones, con el objetivo de hacer las ciudades lugares más habitables. Fue cofundada en 2014 e inscrita dentro del campo de la arquitectura y urbanismo. Se centra en el diagnóstico urbano y en la creación de herramientas digitales para evaluar e innovar en el proceso de diagnóstico y el desarrollo de políticas basadas en datos para incidir en la transformación social. Ofrecen servicios de consultoría estratégica, análisis de datos geográficos para diagnóstico urbano y territorial, desarrollo y gestión de procesos de planificación, visualización de datos y mapeo interactivo, plataformas digitales y elementos de narrativa digital y aunque la suya no es una propuesta artística, investigan contextos que entrelazan diferentes campos de conocimiento especializados.

> Su trabajo ha sido presentado en la Bienal de Venecia, el Instituto de Arte de Chicago, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el Museo de Diseño de Barcelona (DHUB) y el Museo de Historia de Barcelona (MUHBA).

La manera de observar lo urbano como consecuencia de procesos de naturaleza diversa y su voluntad participativa, basada en la metodología cuantitativa, hacen que sea un referente para nosotros. Su forma de entender el hecho urbano desde una perspectiva interdisciplinar hace

[191] En 1962 se publica el libro "La Chanca" de Juan Goytisolo, pero su distribución y edición quedó prohibida en España hasta el 1981 debido a que, en pleno desarrollismo franquista, el libro presentaba una denuncia, desde el realismo social, de la crudeza de la vida para muchas personas, en este caso en Almería. El libro contenía fotografías de Pérez Siquier, en aquel momento anónimas.

[192] La Traíña, nombre en referencia a la extensa red que se cala rodeando un banco de sardinas para llevarlas hacia la costa o hacia los barcos pesqueros. Es una de las modalidades de pesca más tradicionales.

[193] Informe Mercè: https://merce.300000.eu/data2/informe_merce.pdf
Consultado el 25 de mayo de 2023

que sea un proyecto que haga cuestionar el rol de las disciplinas que trabajan a partir de la imagen y la visualización de la información.

4.6.3. "CUANDO TU MATERIA DEVIENE DESBORDE" (2017) FRANCISCO NAVARRETE SITJA

El proyecto[194] de Francisco Navarrete Sitja (La Cisterna. Santiago, Chile, 1986), propone abordar un diálogo especulativo en torno a los ríos Arga y Ultzama, desde la revisión de la noción de «desbordamiento», la exploración de temporalidades posibles asociadas a los fenómenos naturales, la activación de composiciones mutuas con las fuerzas materiales propias del contexto y la revisión de imaginarios sociales y experiencias de vida vinculadas a la fuerza del caudal del agua e inundaciones en las localidades de Huarte, Burlada y Villava (Navarra). El proyecto propicia bifurcaciones en torno a narrativas que permiten promover de manera sensible nuevas formas de percibir la potencia de un medioambiente híbrido. Lo hace a través de la participación de diversos agentes locales, la búsqueda creativa de sistemas de complicidad entre la comunidad y elementos representativos y/o divergentes del contexto territorial. El proyecto trabaja combinando diferentes expresiones de lenguaje visual, sonoro y textual, investigando a través de medios como la fotografía, el dibujo, la escritura, el video, el sonido y otros; iterando y superponiendo así procesos artísticos de análisis, creación, significado, construcción y socialización.

A nivel metodológico, sus prácticas se caracterizan por la experimentación, recuperación de materiales, conectividad entre saberes diversos y espacialización de sus procesos de investigación. En su proceso destaca el trabajo de campo, trabajo en estudio, generación de cartografías y diagramas, prácticas participativas, escritura crítica, intervenciones públicas, recuperación de historia oral y material de archivo, entre otros y lo hace a partir de sus propias experiencias. El proyecto despliega distintas acciones de cartografiado e investigación sobre la temática trabajada, y recopila distintos materiales provenientes de archivos públicos y privados. A través del trabajo en paralelo entre el proceso creativo y la configuración de un grupo motor, Navarrete Sitja, establece una serie de actividades para dialogar, compartir materiales y resultados del proyecto, así como para generar un marco de producción y creación colaborativa, generando interrelaciones en torno al río Arga y sus ecosistemas periféricos. El autor pretende que su narrativa pueda ser comprendida desde otras miradas y campos de conocimiento, conectando la investigación y la práctica artística con espacios de vida, historia, cultura y complejidad social. Su propuesta contribuye a plantear otras formas de mirar, comprender e incluso, transformar aquello observado.

Destacamos la voluntad de una mirada que convierte el proyecto en un trabajo etnográfico, desde su diseño metodológico y desde su manera de acometer el trabajo de campo. Nos parece destacable la búsqueda narrativa de Navarrete Sitja que utiliza los mecanismos de visualización de la imagen en sus múltiples variantes. Su propuesta se inscribe en una práctica artística que entiende el territorio como aquello que identifica y es definido por la mirada. Perspectiva que conlleva un trasfondo político en su posicionamiento y que busca la transformación social a través de una práctica colaborativa que pretende trascender disciplinas para transferir su investigación a realidades ajenas.

4.6.4. "SPONTANEAMENTE" (2020) COLECTIVO STALKER

Stalker es un colectivo surgido en 1995 que realiza arte público, una práctica que aúna

[194] *Blog Idensitat* (2017). Estéticas transversales | Ecosistemas periféricos. Residencia artística y desarrollo de un proyecto en las localidades de Huarte, Villava y Burlada (Navarra). Idensitat y Centro Huarte (2017-2018). Proyecto consultable en: https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/esteticas-transversales-2/1358-esteticas-transversales-ecosistemas-perifericos Consultado el 26 de mayo de 2023

a arquitectos, urbanistas y artistas, abierta a todo ciudadano que tiene el caminar como instrumento estético y de acción. Enfocado en la investigación de las zonas marginales y periféricas de la ciudad, el trabajo de este grupo se basa en la *transurbancia*, un método que, partiendo del acto de caminar, convierte la ciudad en un lugar de experiencia, de zona de descubrimiento que, posteriormente, permite y facilita el levantamiento de mapeos diferentes a los que normalmente usamos para avanzar y estudiarla, leerla o, incluso, pasearla. El colectivo realiza investigaciones de carácter nómada y experimental y acciones sobre el territorio con especial atención a las realidades marginales invisibilizadas que denominan *Territori Attuali* (Territorios Actuales).[195]

> El proyecto "Spontaneamente" (2020), nace con la intención de celebrar la naturaleza selvática de la ciudad de Roma a través de la exploración de la ciudad y construir un atlas de los paisajes salvajes. De esta manera, se descubre el lago Bullicante, un lago que ha surgido durante la construcción de un centro comercial sobre la ruina de una fábrica textil abandonada desde los años 50. El colectivo Stalker, que ya había descubierto este lago en el año 1995, investiga el proceso de cómo la propia práctica especulativa y ofensiva de dominar el territorio ha provocado la reacción de la naturaleza. Lo denominan DAFNE (Daño Ambiental y Formación de Nuevos Ecosistemas). A partir de aquí han creado un escenario de lucha donde la comunidad defiende el lago contra la especulación urbanística y, en los últimos meses, contra la devastación ambiental. El lago Bullicante es un ecosistema emergente que se reapropia de lugares abandonados y antrópicos, un paisaje al mismo tiempo nuevo y antiguo, que diseña futuros posibles entre las ruinas de un presente que se convierte en pasado que debemos entender, defender y cuidar. Pero para reconocer al lago Bullicante como monumento natural existe una dificultad técnica administrativa al ser un lago surgido en medio de la ciudad que, simbólica y físicamente, quiere ocupar su lugar en el mapa. Para el colectivo, el reto es reconstruir una relación ecológica, no de dominación, recrear sus comunidades y generar procesos formativos que permitan enfrentar esta crisis climática y la posibilidad de sobrevivir.

Stalker propone una modalidad de intervención experimental, basada en prácticas espaciales exploratorias, de escucha, relacionales, sociales y de diseño colaborativo. Estas prácticas son activadas a través de dispositivos de interacción creativa con el entorno investigado, con sus habitantes, los imaginarios y los archivos de la memoria con el objetivo analizar el papel del arte como práctica crítica. Un papel que ofrece herramientas para parar, mirar y situarse en el mundo, para generar situaciones e imaginar modos de vivir y producir espacio a través del tejido de relaciones sociales y ambientales, allá donde, debido a su abandono o indisponibilidad, han dejado de existir.

> Hay dos reglas para caminar (atravesar) en estos espacios: la primera es quien pierde tiempo gana espacios, porque la exploración no necesita metas, sino tiempo para ser "perdido". La segunda regla es no se regresa nunca por el mismo camino. Su práctica se basa en ver en persona cómo la ciudad se transforma en ausencia de una planificación, para experimentar cómo nuestra presencia puede ser una des-planificación, para inventar puertas y recorridos donde únicamente hay barreras. El camino se hace a lo largo de los márgenes entre ciudad y campo, donde la ciudad se expande y se transforma más rápidamente, donde entra en contacto con lo que queda de la naturaleza, donde se camina en lugares por donde no debemos caminar.

La transformación de la ciudad no puede ser dejada solamente a los urbanistas o arquitectos o empresarios, debe ser ampliada a todas las ciencias que se interesan en la ciudad, a los antropólogos,

[195] Lorenzo Romito (Roma, 1965), fundador y miembro de Stalker explica que el término "actual" es una reflexión para salirse de lo contemporáneo tomando distancia con el presente, y así proponer una dimensión del presente que no fuera excluyente de las relaciones y procesos con espacios y tiempos otros, lo que la contemporaneidad exige como dispositivo estético del neoliberalismo que le permite poner la realidad en usufructo comercial, especulativo y espectacular (Romito, 2014).

geógrafos, sociólogos, biólogos. Y aparte de las ciencias, deben caminar también los artistas. Explorar la ciudad a pie y penetrar sus significados es un arte a la par de la escultura, de la pintura y de la arquitectura, pero también de la fotografía, del cine y de la poesía, que nos cuentan frecuentemente con más eficiencia que los urbanistas, los fenómenos más difíciles de leer en la ciudad actual (Careri, 2002).

La práctica del laboratorio de arte urbano del colectivo Stalker tiene su origen en el trabajo de Patrick Geddes (Ballater, Escocia, 1854), que en 1913 inventó "Civics", un curso universitario dedicado al estudio práctico de la ciudad que tiene su origen en el urbanismo itinerante (*survey walks*) que Geddes realizó en la India entre 1914 y 1924. En esos paseos por las ciudades y acompañado de sus habitantes -los verdaderos actores de dicho plan- Geddes se dedicó a diagnosticar problemas de los barrios y proponer transformaciones urbanas, siendo su práctica la que constituye el primer ejemplo de análisis urbano participativo de la historia del urbanismo.[196]

La práctica del colectivo Stalker nace de su observación de lo urbano como escenario donde convergen vectores de poder y que tensionan el territorio. Su pensamiento tiene que ver con el hacer y cómo este deviene investigación. Para nuestra investigación, son un referente que nos permite asumir prácticas que nos son ajenas en un proceso que pretendemos sea colaborativo, y sobre todo sea respetuoso con el territorio y las gentes observadas.

4.6.5. "VALLÈS: FABRICAR PASADOS, FABRICAR FUTUROS" (2019) CLAUDIO ZULIAN

El Vallès es una comarca situada al norte de Barcelona significativa por su carácter industrial, siendo uno de los polos de producción textil más importantes de España y escenario de importantes luchas obreras. A partir de los años ochenta, sufre un proceso de desindustrialización y de reconversión industrial. "Vallès: fabricar pasados, fabricar futuros" (2019), es un proyecto que involucra a cuatro ayuntamientos del Vallès occidental: los de Cerdanyola del Vallès, Ripollet, Sabadell y Terrassa, y consiste en videoinstalaciones, conferencias y talleres que recorren la memoria proletaria de esta región del Vallès, histórica y políticamente parte del llamado "cinturón rojo" de Barcelona. La instalación en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona adopta la forma de un relato audiovisual con siete episodios[197].

Claudio Zulian (Campodarsego, Italia, 1960), explora las relaciones entre arte y antropología desde un enfoque colaborativo y participativo, y con un planteamiento de trabajo socialmente comprometido. Para Zulian hay una convergencia en los espacios discursivos entre arte y antropología, siendo comunes al mundo de la cultura. En sus respectivos ámbitos, ambas disciplinas producen obras y discursos sobre la sociedad, su mundo simbólico y sus reacciones sociales. Refiriéndose al concepto industria definitorio del proyecto -y que seguramente es más oportuno denominarlo fábrica-, señala que se trata de un punto de interés para ambas disciplinas, por lo que es pertinente preguntarse qué tienen en común al abordar la cuestión y explorar el alcance de ese territorio común, así como las repercusiones sociales y políticas que pudieran derivarse. Zulian asegura que su acercamiento en la fase de documentación reproduce y no cuestiona la ciencia moderna situada entre objetividad y subjetividad. También afirma que hay un punto de unión entre antropología y arte en sus fragilidades científicas, al estar continuamente discutiendo sobre su objeto

[196] Geddes fue quién acuñó el término *conurbación* para designar una región que comprende una serie de ciudades, pueblos grandes y otras áreas urbanas. Tanto para la geografía como para el urbanismo el término tiene que ver con el proceso y el resultado del crecimiento de varias ciudades -una o varias de las cuales puede encabezar al grupo- que se pueden integrar para formar un solo sistema que suele estar jerarquizado, o bien las distintas unidades que lo componen pueden mantener su independencia funcional y dinámica.

[197] La Virreina Centre de la Imatge - Ajuntament de Barcelona. "Vallès: fabricar pasados, fabricar futuros" (2019). Claudio Zulian. Hoja de sala de la exposición: https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2019-07/PDM_VallesFabricar_ClaudioZulian_ESP.pdf Consultado el 30 de marzo de 2024.

de estudio; para la primera éste se encuentra en el estudio de la cultura sin poder llegar a definirla y en la segunda en su intento de responder continuamente qué es arte y qué no lo es. De esta manera, señala Zulian que, para él, ambas disciplinas se sitúan en ese límite de la verdad que queda en entredicho.

Los actores que aparecen en sus videoinstalaciones no son tales, sino que son los nietos de las aquellas personas migrantes, que llegaron en los años cincuenta a trabajar en la industria del Vallès. Zulian utiliza para este proyecto el concepto de *ritual* de Víctor Turner[198] (Glasgow, Escocia, 1920) -quien a su vez desarrolla su *teoría del ritual* a partir de la teoría de Arnold Van Gennep (Luisburgo, Alemania, 1873)-, cuyos ritos de paso incluyen: separación, margen (estado liminal) y agregación. Para Zulian, el elemento de separación para los participantes respecto de su cotidianidad es lo performático del audiovisual, es decir: la vestimenta, la disposición del set, la coreografía, etcétera y gracias a ello se da un proceso de ambigüedad respecto del lugar y respecto a ellos mismos. En este proceso, se introduce una distancia al interpretarse y, en ese sentido, el artista y la pieza audiovisual son mediadores respecto de un malestar (las personas implicadas quieren participar debido al sentimiento que tienen, al cual denominamos malestar), de manera que nos encontramos con ritos que producen hechos.

Claudio Zulian investiga entre los imaginarios sentimentales de la lucha de clases, la nostalgia simbólica de la cultura obrera y las hipotéticas renovaciones de todo ello. Analiza qué parte de la revolución sigue formulándose desde el campo de las imágenes y qué otra ha derivado como diagnóstico tan sólo estético. Para ello, recorre el paisaje industrial y lo convierte en escenario performativo, transita por la memoria emigrante y la presenta sin sus habituales condescendencias humanitarias. De igual modo, ahonda en las iconografías del pueblo hasta extraer de ellas, no un diagnóstico que detecte las contradicciones del sistema, sino una teoría y una praxis de transformación aún vigentes, una propuesta de futuro. El arte se acerca a la antropología por este interés social, pero el interés va más allá de una renuncia a la ficción y a la estética para adoptar un estilo documental. Así, podría resultar una interrelación sobre cómo el arte ayuda a construir esta realidad social con imágenes, un acto político que no está en la representación de la realidad, sino en la proyección de esas nuevas realidades. El imaginario de fábrica, en un paisaje postindustrial, se transforma en objeto de memoria histórica, imaginando un imaginario de futuro a través de la práctica artística con la imagen.

Es esta militancia de lo visual lo que convierte la propuesta de Zulian en un referente determinante para nuestra investigación. Una función de la imagen documental que nos interesa más allá de la forma y formato final. Es el proceso de memoria con personas implicadas y afectadas, lo que, a nuestra manera de entender, convierte el proyecto en significativo. Creemos que un proyecto documental ha de ser veraz y respetuoso con aquello que trabaja y consideramos que ha de ser honesto con el medio audiovisual, valorando el trabajo en imagen como aquello que es capaz de accionar otras cosas, además del relato que se le presupone.

Además de los referentes expuestos, hemos seleccionado tres libros que son el resultado de investigaciones antropológicas realizadas desde las ciencias sociales. A nuestro juicio constituyen ejemplos de aplicación del método antropológico y comparten intereses relacionados con nuestra investigación: ya sea estableciendo un lugar desde el que observar, ya sea desde la propia práctica. Sirven también para cuestionarse qué papel pudiera haber tenido la imagen en cada una de las investigaciones.

[198] Para Zulian, Turner es la puerta que permite el diálogo entre ambas diciplinas. Turner se cuestionaba si durante sus trabajos de campo en África no era acaso un actor (Turner, 1982). Información extraída de las "Jornadas de Arte, Antropología e Industria: cuerpos opacos y fabricas transparentes" (2019) llevadas a cabo por el Grup de Recerca en Antropologia i Pràctiques Artístiques (GRAPA), Universidad de Barcelona.

4.6.6. “LA VIDA EN EL LABORATORIO. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS HECHOS CIENTÍFICOS” (1979). BRUNO LATOUR Y STEVE WOOLGAR

En este libro Latour y Woolgar abordaron el primer estudio etnográfico de una investigación en ciencias naturales -epígrafe 2.1-, y así, observaron la práctica científica a través de una metodología antropológica. Su propósito fue tratar a los científicos como miembros de un grupo cultural diferente, sin reconocerles, a priori, ningún rasgo que les eximiese del análisis etnográfico, para dar sentido a la construcción social del conocimiento científico. El punto de partida era cómo la ciencia logra eludir el problema teórico de la indefinida interpretabilidad de sus exposiciones y aseverar a menudo que sólo existe una lectura correcta, por eso era tan oportuno poder observar que los científicos producen versiones discrepantes de su trabajo, versiones que tienen lecturas diversas y cuestionables.

> Para analizar esas prácticas, Latour y Woolgar se concentran en los microprocesos donde los actores interactúan de formas regulares y recurrentes. Estos desembocan en la estabilización provisional y raramente unánime (no-matizada) de una definición (éxito) o la renuncia a lograrla (fracaso). El análisis de esas interacciones revela rasgos clave para la inteligibilidad del laboratorio. Primero, quienes lo habitan “trabajan”, esto es, se involucran en una serie de transformaciones. Segundo, los actores emplean inscriptores (prácticas e instrumentos) para transformar/representar cierta porción de materia en una inscripción. Tercero, un aspecto extraordinario de los inscriptores es su capacidad para desaparecer cuando han ejecutado su tarea. Los actores los olvidan tan pronto aceptan la inscripción, a la que así llegan a considerar expresión directa de la sustancia o materia transformada por el aparato. No obstante, lo que suelen denotar los actores es que la inscripción “expresa” una realidad independiente que existe más allá de ella. Cuarto, el trabajo tiene límites: acaba cuando se aprueba una inscripción (Iranzo Amatriain y Upna Blanco, 1995). Pero ésta no es el producto final, sino un documento al que se somete a un minucioso escrutinio para dotarlo de un significado que, ya elaborado, se usará como evidencia para construir un objeto específico.

Los científicos usan las inscripciones como base del trabajo rutinario de escritura que acaba en una nueva inscripción (artículo) que puede incluir la primitiva inscripción. Este conjunto de rasgos hace del laboratorio un sistema de inscripción literaria y la meta de un sistema de inscripción literaria es la persuasión de sus lectores. Esta no se produce hasta que todas las fuentes potenciales de persuasión (procedimientos técnicos y argumentos lógicos) dejan de ser cuestionables y, por tanto, desaparecen del texto. El procedimiento clave para la sanción de la credibilidad y la “objetividad” de un hecho es que los actores concuerden en la identidad de dos inscripciones sobrepuestas. Todo ello, lleva a los autores a rechazar, a priori, la distinción entre ciencia y sentido común, entre pensamiento y práctica, entre naturaleza y sociedad.

> En su estudio, los autores, usan diferentes tipologías de textos en función del uso que hacen de ellos. Hay textos puramente descriptivos y telegráficos donde se listan horas y acciones de las personas que trabajan en el laboratorio. Existen otros textos analíticos que reflexionan sobre los datos cotejados y, por último, existen textos que son los de la transmisión del proceso y que buscan el relato con el espectador.

La manera, metódica, de observar las relaciones que se establecen entre los científicos y sus prácticas para definir el propio hecho científico, nos parece destacable. Es una perspectiva que confía en el trabajo práctico la generación de sentido. Saberes que después se reflexionan desde los marcos teóricos. Si desplazamos las disciplinas que intervienen, es un trabajo altamente inspirador para nuestra investigación que lleva a reflexionar sobre el rol que podrían haber tenido las prácticas artísticas visuales, si se hubiera contado con ellas.

En su estudio, los autores, usan diferentes formas de escribir (tipologías de textos) en función

del uso que hacen de ellos. Hay textos puramente descriptivos y telegráficos donde se listan horas y acciones de las personas que trabajan en el laboratorio. Existen otros textos analíticos que reflexionan sobre los datos cotejados y, por último, existen textos que son los de la transmisión del proceso y que buscan el relato con el espectador.

Nos parece destacable la manera, metódica, de observar las relaciones que se establecen entre los científicos y sus prácticas para definir el propio hecho científico. Es una perspectiva que confía en el trabajo práctico la generación de sentido. Saberes que después se reflexionan desde los marcos teóricos. Si desplazamos las disciplinas que intervienen, es un trabajo altamente inspirador para nuestra investigación.

4.6.7 *"APRENDIENDO A TRABAJAR: CÓMO LOS CHICOS DE LA CLASE OBRERA CONSIGUEN TRABAJOS DE CLASE OBRERA"* (1977). PAUL WILLIS.

El libro investiga la reproducción social de las sociedades modernas a través de las formas del trabajo en un barrio obrero inglés, más concretamente Willis se cuestiona el motivo de porqué los chicos de orígenes obreros abandonan la escuela y se dedican a trabajos descualificados cuando se les presenta la más mínima oportunidad y aborda por qué para los alumnos de clase obrera, el trabajo capitalista significa una afirmación de su libertad.

El libro tiene dos partes y un apéndice final. En la primera parte, más descriptiva, se encuentra la etnografía propiamente dicha, sin análisis, habiendo un espacio para que el lector extraiga sus propios significados y sentidos. En ella se presenta una división entre el alumnado que se nombran como: los "pringaos" y los "colegas". Serán estos últimos, el objeto de estudio del autor, ya que son los que no se conforman con lo que la escuela tiene previsto para ellos y elaboran estrategias de acción propias en una cultura contra-escolar que Willis concluye, se nutre de la cultura de fábrica. Las actitudes de los "colegas" respecto al trabajo los conduce a rechazar frontalmente la escuela y todo lo que ella involucra, desde la orientación profesional hasta los títulos. Ellos consideran que el trabajo manual es siempre preferido al intelectual, además, piensan que carece de sentido esforzarse, ya que de todas maneras terminarán trabajando en la fábrica.

La segunda parte del libro es la dedicada al análisis de la etnografía. Busca explicar el rechazo a la institución escolar y la aparición de una cultura contra-escolar que termina por reproducir la fuerza de trabajo al guiar a los "colegas" a la fábrica. En su desarrollo, Willis utiliza dos conceptos base: penetración y limitación. El primero se refiere a los impulsos emancipatorios de "los colegas" que intentan penetrar las condiciones materiales de su existencia y que les lleva a rechazar la educación formal, así como el trabajo a cambio de salario. El segundo concepto desarticula las potencialidades del primero y respecto a las divisiones culturales de la contra-cultura escolar referidas a la separación del trabajo manual y el trabajo mental o intelectual, hace una distinción entre lo masculino (trabajo de fuerza) y lo femenino, que en muchas ocasiones se reduce a que el hombre trabaja por un salario en la fábrica y la mujer encuentra su lugar dentro del hogar. De la misma manera, otra limitación se refiere a la división racial, donde "los colegas" rechazan trabajos por desagradables o indignos, que impide percibir el carácter de dominados que une tanto a "colegas" como a inmigrantes en el sistema escolar.

Por último, el apéndice final está dedicado a reflexionar sobre las posibilidades de la investigación y recoge las apreciaciones de varios de los sujetos de estudio, que después de haber leído algunos de los materiales que finalmente compusieron la obra dan su opinión al respecto.

El autor nos habla de una realidad, la observada, muy localizada y concreta: la de un pueblo industrial de Inglaterra en la década del 70, para que, finalmente, nos cuestionemos la idea universal de la escuela como un aparato ideológico. Willis cuestiona el papel de la escuela a través de la lucha de clases, estudiando la reproducción social a través de la cultura. Es

en ese ejercicio donde la propuesta de Willis nos resulta motivadora y un referente de cómo plantear una investigación situando cuestiones que atraviesan al objeto estudiado donde existe, además, una valoración por personas protagonistas en el proyecto.

4.6.8. "*EN BUSCA DE RESPETO. VENDIENDO CRACK EN HARLEM*" (1995). PHILIPPE BOURGOIS

En 1985, Philippe Bourgois (Nueva York, Estados Unidos, 1956) comenzó una etnografía sobre marginalidad urbana (segregación racial y pobreza persistente) en East Harlem, Nueva York. Para ello estuvo en contacto durante casi cinco años con vendedores de crack de origen portorriqueño. Su objetivo era poder mostrar las contradicciones del capitalismo y las del sueño americano en una de las ciudades más ricas del mundo.
Para ello aplicó el método antropológico: primero, corresidiendo durante el trabajo de campo, (alquiló en el *Spanish Harlem*, a seis manzanas de su residencia habitual, un apartamento en un bloque de pisos encima de un punto de venta de droga); segundo, trabajando mediante la observación participante; y tercero, usando la entrevista grabada. Todo ello, tras comunicar a sus cuatro informantes principales que eran miembros de una estructura de venta de droga -desde el suministrador al vendedor final-, su propósito de escribir un libro. Bourgois ganó la confianza de sus vecinos al convertirse en uno más y compartir el día a día desde la cotidianidad; por ejemplo, con el gesto de pedir ayuda a sus vecinos para que le arreglasen su viejo coche, que hacía que las estructuras jerárquicas se eliminaran. De esta manera, Bourgois reconoce que fue realmente fácil ser miembro de su nuevo barrio. Para su investigación, señala que seguramente la dificultad máxima fue autoconvencerse de que podía hacerlo, que podía ser uno más, porqué veía que su condición burguesa y su tez blanca, no le permitirían hacerlo. En el libro sobre su estudio escribe:

> Me preocupa que los análisis de historias personales presentados en este libro se malinterpreten como un intento de estereotipar a los puertorriqueños o como un retrato hostil de los pobres. He librado una lucha interna sobre estos asuntos por muchos años, pues concuerdo con los científicos sociales críticos del tono paternalista con que los tratados académicos y la literatura periodística estadounidenses acostumbran a tratar el tema de la pobreza (Bourgois, 2012).

Para Bourgois, el reto de las ciencias sociales es hacer visibles aspectos de la sociedad que para ella misma son invisibles. Desde su perspectiva, el método antropológico permite romper barreras que separan realidades y permite entenderlas para tratar de desarrollar conceptos teóricos y establecer relaciones con fuerzas históricas que organizan los contextos sociales. Confrontar las contradicciones sociales es el reto antropológico y para ello es necesario asumir las lógicas de los sujetos estudiados, en este sentido, la segregación racial y/o por clase social (el gueto) es a su juicio, el fenómeno de mayor contradicción en la sociedad actual, localizado dentro de las ciudades más ricas. Actualmente Bourgois trabaja en cómo las sociedades no son capaces de reinsertar a estas personas de manera productiva y cómo los programas públicos son siempre punitivos con los habitantes del gueto: o metiéndolos en la cárcel o diagnosticándoles problemas psiquiátricos, en ambos casos apartándolos de la sociedad.

> Para nosotros, esa "lucha interna" de la que Bourgois habla, es fundamental. Consideramos que refiere a una voluntad de situarse dentro de su investigación, pero atendiendo a una distancia observacional definida por el respeto. Habla, en definitiva, de compromiso con el rigor y de ética disciplinar que nos sirve de referente muy claro de la manera en que desarrollar un estudio de campo.

Los estudios de los tres libros que referenciamos y la manera de llevarse a cabo, nos hacen reflexionar sobre el papel que podrían haber tenido las prácticas artísticas visuales dentro de dichas investigaciones. Aparecen cuestiones como: ¿Sería el trabajo con imagen una herramienta capaz de expandir las investigaciones? ¿De qué manera se aplicarían esas herramientas durante el proceso de trabajo?

Las inspiraciones que estos tres estudios aportan a nuestra investigación, no radican tanto en las respuestas que ofrecen en sus procesos etnográficos, sino en la posibilidad de cuestionar el rol de la imagen.

4.7 EXPERIENCIA, MEMORIA E IMAGEN

En el Capítulo III, -epígrafe 3.3- introducíamos la relación de la memoria en el contexto urbano y la vinculábamos a la necesidad de la vigilancia ciudadana con el propósito de recuperar la ciudad. En este capítulo necesitamos abordar la relación entre la memoria y la imagen, desde la percepción visual neurológica y desde la experiencia de las personas con las imágenes y sus recuerdos.

En "*La dama desencarnada*", el neurólogo Oliver Sacks (Londres, Reino Unido, 1933) relata el caso de Christina, una mujer de 27 años completamente sana, que un día antes de una operación programada de vesícula tuvo un sueño donde su cuerpo temblaba y no era capaz de mantenerse en pie, al día siguiente, el sueño de Christina se hizo realidad.

Sacks, enfrentándose al caso médico, explica a Christina que el sentido del cuerpo lo componen tres cosas: la visión, los órganos del equilibrio (el sistema vestibular) y la *propriocepción*, (que es como los ojos del cuerpo: es la forma que tiene el cuerpo de verse a sí mismo y que si desaparece, es como si el cuerpo estuviese ciego). Sacks indica a Christina que debería utilizar la vista; es decir, usar los ojos en todas las ocasiones en que antes utilizaba la *propriocepción*. Christina al principio no podía hacer nada sin utilizar la vista, sin mirar su cuerpo para localizarlo, pero de un modo progresivo, a la retroacción inconsciente normal de la *propriocepción* fue sustituyéndola por una retroacción igualmente inconsciente a través de la visión, mediante un automatismo visual y unos reflejos cada vez más integrados y fluidos (Sacks, 2018).

La *propiocepción* es la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas y es fundamental para todo, desde el pensamiento, la emoción, la toma de decisiones y nuestro sentido del yo; si sentimos el cuerpo como propio, como propiedad nuestra, es gracias a la *propriocepción* (Sherrington 1906). A diferencia de los 5 sentidos de *exterocepción* (visión, gusto, olfato, tacto y audición) por los que percibimos el mundo exterior, la *propiocepción* es un sentido de *interocepción* por el que se tiene conciencia del estado interno del cuerpo. Son las sensaciones internas de nuestro cuerpo, como por ejemplo la sed, el hambre o la excitación sexual.

El cerebro debe explicar las sensaciones corporales para darles significado y lo hace a través de la predicción y de las consecuencias sensoriales de los movimientos internos del cuerpo. Esta tarea central de un cerebro que trabaja al servicio del cuerpo es la *alostasis*, que regula los sistemas internos del cuerpo anticipándose a las necesidades y preparándose para satisfacerlas antes de que surjan. Para mantener la *alostasis*, el cerebro debe construir continuamente conceptos que guíen al cuerpo integrando fragmentos de información sensorial con recuerdos de experiencias similares del pasado. Este proceso predictivo es la forma en la que el cerebro navega por el mundo, guía sus acciones y construye sus experiencias, pues nuestros cerebros no evolucionaron para reaccionar ante el mundo que nos rodea, sino para predecir lo que nos sucederá a continuación (Barrett, 2017).

Nuestros comportamientos y reacciones vienen determinados por la acumulación de las experiencias vividas, y se refieren a aquellos aspectos de las cosas que son más importantes para nosotros, pero que permanecen ocultos debido a su simplicidad y familiaridad. No somos capaces de percibir lo que tenemos continuamente ante los ojos (Wittgenstein, 1988). Estos recuerdos de las experiencias pasadas son los que constituyen nuestra

forma de mirar, nuestra mirada y nuestra memoria. Hoy en día sabemos que la memoria es una función mental diferenciada de otras capacidades perceptivas, motoras o cognitivas, consolidándose y almacenándose los recuerdos en el hipocampo; también conocemos la existencia de dos sistemas o tipos de memoria para la generación de nuevos recuerdos: la *memoria declarativa* y *la memoria no declarativa*[199].

La *memoria declarativa* tiene mucho que ver con el aprendizaje y recuerdo de información verbal. En esta se incluyen los conceptos generales y las propias vivencias de la persona que registra los nombres, rostros y nuevas experiencias, y los almacena hasta que se recuperan de manera consciente.

La *memoria no declarativa*, hace referencia al aprendizaje de habilidades, hábitos, formas simples de condicionamiento, aprendizaje perceptual y emocional. Se relaciona con información que es "inconsciente", ya que es difícil de verbalizar, es conocida como memoria motora o procedimental y depende de otras áreas del cerebro. Esta memoria es la encargada de aprendizajes motores, como montar en bici o conducir.

La memoria funciona de tal manera que abstrae conceptos discrepando los detalles siendo ese funcionamiento de eliminación lo que nos permite poder pensar. En su cuento **"***Funes el memorioso*" (1944) Jorge Luis Borges (Buenos Aires, Argentina, 1899) describe a una persona que es capaz de recordarlo absolutamente todo, con todo detalle y por siempre; si lo recordado es un árbol, es capaz de recordar cada rama, cada hoja, cada matiz de color, y recordar las diferencias de cada día que vio ese mismo árbol. Cada percepción tiene, para su protagonista Irineo Funes, una entidad única e inolvidable, por lo que le resulta imposible generalizar y abstraer; cada árbol es un árbol distinto y, por lo tanto, no concibe el concepto único de árbol. De esta manera, esta capacidad de recordarlo todo le imposibilita abstraer para poder pensar; porque pensar es precisamente olvidar diferencias, haciendo necesario, como propone Marc Augé, olvidar para poder pensar -epígrafe 2.5.4-

Estamos viendo que la memoria son recuerdos de experiencias del pasado y que necesitamos olvidar aspectos no esenciales para abstraer y poder pensar. Por lo que podríamos decir que enseñar a mirar es propiciar la experiencia y poder pensar en cómo serán aquellas imágenes cuando están ausentes de experiencia, o si hay imágenes que hacen revivir experiencias y propician la experiencia de otra persona, aunque esos, no sean sus recuerdos, porque ¿qué es un recuerdo sin experiencias?

Win Wenders (Düsseldorf, Alemania, 1945) ya advertía sobre la enfermedad de las imágenes y sobre nuestra adicción a ellas en su película "Hasta el fin del mundo" (1991)

La trama se sitúa en el cambio de milenio del año 2000, donde la idea wendersiana del futuro es la de un mundo completamente digitalizado en el que aparatos domesticados registran audiovisualmente de forma instantánea el campo de la mirada. El protagonista Henry Farber es un científico que está obsesionado con la idea de devolver la vista a su mujer y crea un dispositivo capaz de registrar los impulsos cerebrales al captar imágenes, pudiendo registrar experiencias visuales y visualizar sueños. El proceso que desarrolla requiere que la persona que grabó las imágenes las observe mientras es monitoreado en el laboratorio antes de que puedan transmitirse al cerebro de la persona ciega. Debido al uso del dispositivo la persona que graba las imágenes también va perdiendo la mirada. La mujer de Henry, Edith, se alegra de poder "ver" de nuevo, pero son imágenes carentes

[199] La existencia de estos tipos de memoria se catalogó gracias al estudio del paciente H. M. cuyo nombre real se conoció tras su muerte en 2008. Se llamaba Henry Molaison (1926, Hartford, Estados Unidos). Molaison fue atropellado cuando tenía nueve años y sufrió un fuerte golpe en la cabeza. Este suceso dejó como consecuencia un trastorno convulsivo crónico hasta el punto en el que se vio interrumpido su funcionamiento adecuado en el día a día. Se decidió entonces una extirpación quirúrgica bilateral del lóbulo temporal medial como medida de tratamiento. La cirugía surtió el efecto deseado en cuanto al objetivo de controlar los ataques epilépticos, pero le provocó una severa amnesia anterógrada: a pesar de que su memoria de trabajo y su memoria procedimental se hallaban intactas, no era capaz de incorporar nueva información a su memoria a largo plazo. La neuropsicóloga Brenda Milner (Mánchester, Reino Unido, 1918) trabajó con H. M. durante 30 años y constituye uno de los grandes hitos en la historia de la neurociencia moderna.

> de experiencia. Posteriormente, los protagonistas se vuelven adictos a ver sus propios sueños en pantallas de video portátiles, enfermando así, a causa de las imágenes.

La manera en la que nos relacionamos con nuestra memoria es a través de la experiencia vivida. Es por ello de la importancia de haber vivido, de ser afectado por la experiencia, ya que nos vincula con personas cuya memoria contiene experiencias semejantes. En la medida en que dichas experiencias sean transmisibles, más profunda estará arraigada la memoria. Existe una conexión entre la memoria y cómo nuestro cuerpo experimenta la vida. La *cognición* humana es una cognición integrada, lo que significa que la percepción está interconectada con las posibilidades para la acción y está continuadamente influenciada por factores internos -sensaciones, emociones, intenciones, memoria y aparato motor- y factores externos, -materiales y contextuales- (Clark, 2001). El filósofo cognitivo Andy Clark (Brighton, Reino Unido, 1957) explica que cambios importantes en lo mostrado a personas investigadas pasan desapercibidos por los investigados, como, por ejemplo: cambiar un árbol por un arbusto, añadir o quitar un elemento en la escena mirada. La razón de ello es que el sistema visual no funciona construyendo un modelo detallado de la escena, sino que se ocupa de buscar y retener información para cuando esta sea necesaria, de este modo, las personas perciben la escena de modo diferente, de acuerdo con la tarea que tienen en mente (Clark, 2001). Esto significa que el *sistema perceptivo* es esencialmente selectivo y busca información en el ambiente para el uso inmediato o para el uso posterior. Cada individuo, a partir de su historia y contexto, selecciona datos que se asocien a un dominio cognitivo -modelo mental- que ya posee. El mundo no se ve simplemente en color y forma, sino también con sentido y significado, de manera que no vemos simplemente algo redondo y blanco con dos manecillas negras; vemos un reloj y podemos distinguir una manecilla de la otra (Vigotsky, 2000). Es la experiencia consciente e inconsciente la que atribuye el significado a las imágenes para conceptualizarlas y poder pensar (las).

> La experiencia del recuerdo como reconstrucción de un pasado hecha a partir del presente entra en este universo temporal formado por las vivencias cotidianas que forman la sustancia del tiempo que transcurre. Dicho de otro modo, la memoria aparece como un modo de estructurar el tiempo, el modo que nace de las experiencias vividas en el presente y que nos remiten a un pasado. El tiempo presente es el resultado de la interpretación de la realidad con respecto a la diferencia entre el pasado y el futuro (Luhman, 1992). Tal como explica desde la sociología Niklas Luhmann (Luneburgo, Alemania, 1927), esta concepción implica que la vida cotidiana, proporciona la experiencia a partir de la cual delimitar los tres planos temporales del pasado, el presente y el futuro porque asume la experiencia del cambio como el punto de partida para su propia temporalización.

Las antiguas teorías de la memoria describen esta última regularmente como una técnica que consiste en la coordinación de una secuencia de palabras mediante una estructura de lugares visibles e imágenes, como si la mente fuera una tabla de cera inscrita con imágenes y palabras, o un templo o un museo lleno de estatuas, pinturas, e inscripciones (Yates 1966). Sin embargo, tal como lo estamos definiendo, respondemos a significados, no a lo que contiene la imagen, sino a lo que significa para nosotros en un determinado momento. Desde la teoría neurobiológica de la consciencia, (Crick y Koch, 1990), que establece de qué forma se genera y almacena el conocimiento en la mente humana, la consciencia, la intención o la voluntad se convierten en ejes del nuevo paradigma. Para explicarlas, Francis H. C. Crick (Holmfield Way, Reino Unido, 1916) y Christof Koch (Kansas City, Misuri, 1956) mantienen que las funciones y la estructura del cerebro están estrecha e indisolublemente relacionadas y que hay que entender cuáles son las bases neuronales que lo hacen posible. Su teoría depende, en primer lugar, de una cierta memoria a corto plazo, a la que se añade cierto mecanismo de atención. Para ello es preciso suponer dos cosas: que la consciencia, al menos parcialmente, tiene que ver con la actividad conjunta de distintas neuronas que en diferentes áreas corticales cooperan conjuntamente para producir la *consciencia visual*, de manera que no parece haber un lugar específico destinado a almacenar recuerdos; y también que los diferentes tipos de consciencia (visual, auditiva, etcétera) utilizan un mismo mecanismo básico, así un subgrupo de neuronas que se activa simultáneamente deja huellas de su presencia y permite posteriores activaciones más o menos fieles a la inicial. Según Crick y Koch, el cerebro dispone de una especie de mapa topográfico de relieves en el que están

representadas las localizaciones del campo visual de forma más o menos reconocible. Cuando la atención selecciona una localización particular se produce un movimiento en *feed-back* entre el mapa de relieves y el de rasgos individuales (Cela Conde, 1994).

> Desde esta perspectiva, los significados que damos a las imágenes están condicionados por la experiencia, pero atendiendo a la filosofía de la mente, las propiedades de las experiencias sensoriales no son conocibles, pues no se da la experiencia directa de ellas; y como resultado, son también incomunicables. A estas cualidades la filosofía de la mente las denomina *qualia,* o cualidades sensoriales subjetivas que acompañan nuestra percepción. Las *qualia* se refieren al modo en que experimentamos la vida, más qué a cómo la medimos. La palabra *qualia*, que en latín significa "cualidades", designa un mundo tan extenso como el de la física cuántica, pero apunta en sentido opuesto: no a los objetos físicos, sino a la experiencia subjetiva. De esta manera, nuestra percepción sería un acto de participación en la realidad y el ser humano experimentaría el mundo en forma de "*qualia*" que constituirían las cualidades cotidianas de la existencia, siendo el aglutinante que da cohesión a los cinco sentidos (Chopra y Kafatos, 2017).

El mundo, tal como lo vemos, no es una simple ilusión; evidentemente, depende mucho de nuestras percepciones (el color, por ejemplo, proviene de la luz; en sí misma, la naturaleza no está coloreada). Pero, globalmente, lo que dicen nuestros sentidos es un aspecto de la realidad de la que no se puede negar, en el marco de un método científico que confía plenamente en la observación, ni la existencia ni el valor (Faruki, 1994).

> Si el camino de la memoria pasa por abstraer para concretar, el arte, en opinión del artista Alfredo Jaar, (Santiago, Chile, 1956), hace el camino inverso y desde las abstracciones de la realidad que observa: su objetivo es concretar buscando la cara humana y, por tanto, el autorreconocimiento, para generar modelos de pensar el mundo (Ferrada Sullivan, 2020).

La memoria es muy maleable, no es precisa y absoluta, y, de alguna manera, lo que contamos no es del todo verdad; es decir, recreamos los recuerdos a la vez que lo contamos para después almacenarlos de nuevo. Sobre la realidad, hagamos lo que hagamos, todo son representaciones que siempre están fuera de foco. Antes de la invención de la cámara fotográfica, que separa una serie de apariencias del acontecimiento de la inevitable sucesión de apariencias posteriores y las mantiene intactas fijándolas, no existía nada que pudiera hacer lo mismo, salvo la facultad de la memoria. Pero a diferencia de la memoria, las imágenes no conservan en sí mismas significado alguno, pues este viene dado por comprender las funciones y éstas tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrarse, puede hacernos comprender (Berger, 2023).

> La facultad de la memoria condujo al ser humano a preguntarse si, al igual que él podía preservar del olvido ciertos acontecimientos, no habría otros ojos observando y registrando unos acontecimientos que de no ser por ellos quedarían sin atestiguar. Estos ojos eran atribuidos a los espíritus o a los dioses y, por lo tanto, lo que veían quedaba ligado al principio de justicia superior, de esta manera, la distinción entre recordar y olvidar, se convertía en un juicio divino. A este momento histórico le sigue debiendo la fotografía su reputación ética de verdad, pero durante la segunda mitad del siglo XX, el juicio de la historia ha vaciado toda credibilidad en el principio de justicia y la cámara convierte todas las cosas en espectáculo. De esta forma, la memoria deja de ser necesaria o deseable y sin memoria perdemos las continuidades del significado.

En nuestra investigación trabajamos a partir de las memorias de personas que habitaron la Marina hospitalense. Por ello, necesitamos atender la relación entre la memoria y los procesos que la articulan a través de la imagen. Los vínculos que establecemos con las imágenes vienen en gran medida definidos por la interpretación que culturalmente hacemos de ellas.

A su vez, esta interpretación cultural nos vincula con una memoria que es común con base en la experiencia compartida. Entendemos, y ese es el ensayo que proponemos en nuestro proyecto “Paradis Perdut” (2024), que la memoria no es lineal y tampoco absoluta, lo que se traduce en silencios o espacios que han de llenarse a fin de construir una narrativa. Ese proceso de articulación de la memoria y de sus vacíos es el cometido del (contra) relato. Pareciera entonces que los espacios que la memoria alcanza se podrían tildar de hechos documentales, que remiten a la veracidad; y los espacios donde la memoria no alcanza, podrían llamarse de hechos ficcionados, ya que necesitamos poder llenarlos de otra cosa que no sea de memoria. Para nosotros, la suma de todos ellos es lo que configura la práctica artística cuya función es tratar de transmitir experiencias para que el espectador sea capaz de dar sentido basándose en las suyas propias.

4.8 LA RELACIÓN DE LA IMAGEN CON EL TEXTO. EL LENGUAJE EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Aquello que no se puede nombrar, lo innombrable, en principio no existe. En este sentido, no hay una manera más eficaz de invisibilizar o de negar la existencia, que no atribuir un nombre para llamar a lo referido. Podríamos decir, por tanto, que una manera de invisibilizar es no nombrar, así lo innombrable es lo que no se ve; lo invisible.

> Siguiendo esta misma lógica, negar la existencia de algo, de un hecho, por ejemplo, es arrebatar la experiencia de alguien con aquello sucedido y, por tanto, modificar su identidad. No querer nombrar de manera voluntaria puede ser un hecho legítimo y forma parte, como hemos visto, de la necesidad de olvidar; otra cosa muy distinta es cuando aquello omitido, no es que no se pueda decir, sino que no se quiere decir con la intención de hegemonizar relatos, resultando, entonces, una acción intolerable. Ahí es cuando la necesidad de nombrar y renombrar se hace urgente, y, desde nuestra perspectiva, este es el territorio del arte; el lugar donde es posible el gesto de señalar aquello no nombrado, de hablar de lo invisible, de lo que no está y de lo que aun no estando es potencia, definido, precisamente, por su ausencia. Es el lugar donde habita lo indecible y sus formas de interpelación. Cuando se dice de algo que es intolerable, resulta inevitable la acción, pues la esperanza pura reside primera y misteriosamente en la capacidad para calificar lo intolerable como tal; y esta capacidad viene de lejos: del pasado y del futuro, el simple hecho de darle nombre a lo intolerable constituye en sí mismo toda la esperanza (Berger, 1984).

Todo ello: nombrar, hablar, decir, nos remite a la palabra, que dependiendo de si es origen o es destino toma diferentes formas; así, desde el rol del emisor, la palabra puede ser escrita y puede ser dicha, mientras que desde un rol del receptor puede ser leída o ser escuchada; las palabras son marcas negras sobre un fondo blanco y son sonidos en el aire que en ambos casos puede ser interpretadas (Mitchell, 1996).

> En realidad, todo es todavía más complejo y podemos ver palabras y oír imágenes; podemos leer imágenes y recorrer la apariencia visual de textos. La diferencia entre palabra e imagen desborda la diferencia entre la experiencia visual y la experiencia acústica. Neurológicamente se ha demostrado que las neuronas del

hipocampo[200] reaccionan a estímulos específicos; en 2005, así lo demostró el descubrimiento del neurocientífico de la Universidad de Leicester Rodrigo Quian Quiroga (Buenos Aires, Argentina, 1968). Su estudio consistió en mostrar imágenes de personas famosas a pacientes a los que se le habían insertado electrodos en el cerebro, y resultó que en un caso una neurona -la 2, del canal 53- respondía siempre al mismo estímulo: la fotografía de la actriz Jennifer Anniston (Sherman Oaks, Estados Unidos, 1969). Daba lo mismo de qué fotografía se tratase, si en ella aparecía la actriz, de la manera que fuese, la neurona reaccionaba; sucedía lo mismo si lo que se mostraba era el nombre escrito de la actriz. La conclusión fue que la neurona responde a la persona, al concepto de esa persona, y no a detalles específicos de las fotos. Neurológicamente se concluía, que estas *neuronas de concepto*, son las que nos permiten abstraer, es decir, quedarnos con lo esencial y descartar el resto detalles -epígrafe 4.7-, siendo determinantes para generalizar y hacer analogías; nos permiten desarrollar el sentido común y tener infinidad de maneras posibles de encarar y resolver problemas (Quian Quiroga, 2024).

Así, podemos asegurar que lo importante de las imágenes es el significado que les demos, lo que signifiquen para nosotros. La imagen debe denotar o representar aquello que se supone que representa; el mero parecido no basta; pareciera que para que las imágenes hagan su trabajo deben cruzarse con el dominio del lenguaje, apelando esta vez al papel desempeñado por la costumbre y la convención.

Según John Berger, se debe examinar en qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos; así, en su libro: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos* (1984), Berger escribe un texto sobre una imagen que no existe; ante esa fotografía en la que sólo vemos su marco y que él señala como una prueba acusatoria, describe a seis personas, cinco de ellos trabajadores y pertenecientes al DISK (Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), la confederación de sindicatos de izquierda de Turquía, organización declarada ilegal en Turquía en 1980 tras el golpe de estado que instauró un régimen militar. La imagen -que no vemos- fue captada tras una reunión política que podría comprometer a las personas retratadas.

Lo que plantea Berger a través de esa imagen inexistente es la función de la imagen desde varias perspectivas; por un lado, si la imagen es capaz de representar aquello que pretende, por otro, el grado de explicación del mensaje que aporta la fotografía a un hecho concreto. También plantea que aquello representado es comprensible dependiendo del grado de conocimiento que el espectador tenga de ello antes de ver la imagen. Berger, de una manera subyacente se cuestiona sobre qué relación tienen el texto y la imagen: qué son capaces de describir cada uno por separado y cómo se relacionan aportando un significado y una intencionalidad narrativa. Una relación que junto al fotógrafo Jean Mohr ya se había planteado en su investigación del libro *Un séptimo hombre* (1975) donde registraron la existencia precaria de los trabajadores migrantes de Europa, siendo una combinación de documental, teoría social y ética fotográfica, y configurando un estudio sociológico sobre migración[201]. En el libro, las fotografías de Mohr se alternan textos y pies de foto firmados por Berger que restituyen a cada imagen y a cada relato sus implicaciones ideológicas, estéticas y morales. La función de los textos de Berger es llegar donde la imagen de Mohr no llega pero que propicia, en una relación que pretende narrar e interpelar explorando su potencialidad simbiótica. Cabe apuntar que para Berger y para Mohr -colaboradores desde la palabra y la imagen respectivamente- este proyecto también era central en su labor permanente de desarrollar una práctica fotográfica alternativa, es decir, una alternativa para el uso público de la fotografía que busca incorporar la fotografía a la memoria social y política, en lugar de servir

[200] El hipocampo es una estructura cerebral localizada en el lóbulo temporal del cerebro y muy relacionada con los procesos de aprendizaje y memoria, además es el responsable de coordinar la percepción visual con los recuerdos que se tienen de lo que se percibe.

[201] Así lo define el filósofo y sociólogo César Rendueles (Girona, 1975).
Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes. Los surcos de John Berger (2007).
https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=140 Consultado el 1 de abril de 2024.

de sustituto que predispone a la atrofia de esa memoria (Berger, 2023).
La relación documental entre imagen y texto ha estado marcada por la subordinación de la imagen al medio de difusión. En un inicio, a la imagen no se le atribuía la autonomía de contar por ella misma y en los medios imperaba la información textual.
Considerada la primera foto-entrevista, fue en 1886, cuando el fotógrafo conocido como Nadar[202] -cuyo nombre era Gaspard-Félix Tournachon (Lyon, Francia, 1820)- realizó una serie de fotos que ilustraron una entrevista hecha por su hijo al químico Michel Eugéne Chevreul (Angers, Francia, 1786) con motivo del centenario de su nacimiento. Se publicaron doce fotografías acompañadas con sus respectivos pies de fotos en la revista *Le Journal illustré*. Las fotos de Nadar servían como ilustración de la entrevista en una relación de servidumbre y sin ninguna aportación más que testificar que la entrevista, realmente, se llevó a cabo. Unas décadas más tarde, durante el denominado periodo de entreguerras del siglo XX[203], se creyó en la fotografía como método más transparente y más directo de acceso a lo real. Fue entonces, en la denominada edad dorada del fotoperiodismo (1930-1950), cuando el texto comienza a seguir a las imágenes y estas dejan de ser meras ilustraciones. La Guerra Civil española (1936-1939) fue la primera guerra en la que fotógrafos profesionales[204] trabajaron en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de todo el mundo, tales como: *Picture Post* de Inglaterra, *Paris Match* de Francia, la *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* de Alemania y, sobre todo, *Life Magazine* de Estados Unidos. Estas revistas no se financiaban través de sus ventas, sino que lo hacían con el ingreso de la publicidad, siendo un tercio de las imágenes que contenían publicitarias que también estaban acompañadas por texto[205]. El fotoperiodismo fue un terreno que obligó a que la toma fotográfica fuera buena, no en sentido visual, sino en sentido emocional y de generación de experiencia, buena, por lo tanto, en el sentido de su capacidad de hacer sentir y de hacer pensar, y es por ello que comenzó a revelarse al texto y a concebirse como una narrativa autónoma[206]. Cabe señalar, no obstante, que, durante la Guerra Civil Española, en ocasiones, se usaron las mismas fotografías por un bando y por otro; una manipulación que indica que quien pone el pie de foto es quien domina el relato, de manera que cuando se publica la imagen deja de ser de quien la capturó[207].

> Como hemos visto desde las neurociencias, en el acto de dar significado a lo que las imágenes representan, el lenguaje ingresa al campo visual desde la percepción visual. La denominada experiencia visual, tan distinta de la observación de imágenes, es en definitiva una forma de lenguaje; así, palabra e imagen es un tipo de nombre abreviado para una división básica en la experiencia humana entre las representaciones, presentaciones y símbolos.

Más ampliamente, palabra e imagen designan la relación de la historia del arte con la historia de la literatura, los estudios textuales, la lingüística, y otras disciplinas que tratan fundamentalmente con la expresión verbal (Mitchell, 1996). En las teorías retóricas, la comunicación, la subjetividad humana y la relación entre palabra e imagen es un asunto muy antiguo, como constante ha sido la comparación entre poesía y pintura, literatura y arte visual en el ámbito artístico.

> La teoría aristotélica del drama consiste en generar acciones que

[202] El sobrenombre de Nadar proviene de su atribuido ingenio y deriva de *tourne à dard* que significa literalmente "convertirse en dardo", que querría decir: "ser afilado" y "dar en la diana" en relación a su ingenio. Nadar fue un reconocido retratista consolidado en su serie "Figures Contemporaines" y publicadas en el libro *Album de la Galerie Contemporaine. Biographies & Portraits* (1876-1885). Posteriormente Nadar fue un pionero en la fotografía aérea.

[203] Entreguerras es el periodo denominado a los años que transcurren entre el final de la Primera Guerra Mundial en1918 y el inicio de la Segunda Guerra Mundial en1939.

[204] Gracias a la implantación, entre mediados de los años veinte y principios de los treinta, de cámaras de tamaño reducido como las pioneras: Ermanox (1924), Rolleiflex (1929), Leica (1925) o la Contax (1932). Las dos últimas utilizan como formato una película del mismo ancho y perforaciones que la cinematográfica de 35 mm; el llamado después "paso universal".

[205] Se hace referencia como relación imagen-texto, pero no se aborda la cuestión porque trabajar dicha relación en el contexto publicitario, como también la relación imagen-texto en el ámbito de diseño corporativo, sería irnos del interés de esta investigación.

[206] Históricamente, se considera el momento en que la fotografía consiguió su autonomía como medio, cuando entró en el Museo con motivo de la exposición "The Family of Man" (1955) comisariada por Edward Steichen (Bivange, Luxemburgo, 1879), director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Marcada por el humanismo de postguerra tras la Segunda Guerra Mundial, la exposición constaba de 503 fotografías procedentes de 273 fotógrafos de 68 países diferentes y tenía como objetivo documentar sentimientos universales que trascendían las fronteras de los países.

[207] Por ejemplo, se usó fotografías de Antoni Campañà (Arbúcies, Girona, 1906) de los refugiados llegados a la ciudad desde Málaga a Barcelona en 1937 para una revista alemana haciendo creer que eran víctimas del bombardeo de la Legión Cóndor sobre Gernika; por otro lado, el franquismo puso como ejemplo de la barbarie rojo-separatista fotografías de Campañà sin firmar. (Exposición "La Guerra Infinita" (2021), Museo Nacional d'Art de Catalunya).
Campañà, protegido personalmente por su compañero de filas en el mundo de la fotografía, José Ortiz Echagüe -epígrafe 1.4-, fue el fotógrafo oficial de la Seat desde 1953, momento en el que se puede ver una calidad poco frecuente en los catálogos de la época. En sus trabajos podemos ver el interior de sus cadenas de producción y el crecimiento industrial en la Zona Franca.

> den sentido al texto, lo que significa una cuidadosa calibración de la importancia relativa entre la *lexis* (discurso) y la *opsis* (espectáculo). Las teorías retóricas apelan rutinariamente al modelo de las conjunciones palabra-imagen para definir la relación entre argumento y evidencia, norma y ejemplo, *verbum* (palabra) y *res* (cosa, sustancia). Si la historia del arte es la de hablar mediante imágenes y acerca de ellas, entonces resulta claro que la historia del arte consiste en el arte de negociar la difícil y cuestionada frontera entre palabras e imágenes, de hablar desde y acerca de aquello que no tiene voz, representando lo que no puede representarse a sí mismo (Mitchell, 1996). El binomio palabra-imagen, en el estudio de la cultura y la semiótica, parece un asunto que, lejos de dar por hecho, debemos continuamente reinventar y renegociar.

En sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1984), en el capítulo que Italo Calvino (Santiago de Las Vegas, Cuba, 1923), denomina "Visibilidad,"[208] éste cuestiona si pensamos antes con imágenes o con palabras y el valor de la imagen en relación con la palabra escrita. El autor se detiene en la creación de imaginarios y habla del papel de la imaginación como una herramienta de conocimiento. En una de sus definiciones la detalla como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser (Calvino, 2008). Para que las cosas puedan llegar a ser, es conveniente poder empujarlas para que, con el impulso, tengan más posibilidades de llegar a serlo; cómo escribe George Didi-Huberman, en nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política, de manera que hay que asumir que la imaginación es política (Didi-Huberman, 2022).

> En este contexto, la fotografía no es una imitación o una interpretación, sino una huella de lo real. La función de cualquier modalidad de fotografía alternativa es incorporarse a la memoria social y política que nos retrotrae al fenómeno y facultad de la memoria. El objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construido con palabras y con otras fotografías, construido por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes (Berger, 2023).

En la cultura contemporánea, la interacción imagen-texto se ha convertido en algo más volátil, intrincado y generalizado. Las tecnologías de información digital convierten las imágenes en textos y viceversa, tal y como sucede en la Inteligencia Artificial mediante el uso de *prompts* (texto), para generación de imagen, -epígrafe 4.1.3-. En este escenario, la imagen permite un trabajo menos reflexivo, liberándonos de la necesidad de un pensamiento conceptual y el texto se convierte en instrucciones para leer la imagen, que sirve, a su vez, para la supresión de la facultad crítica. De esta manera, las imágenes se perciben como objetos despreciables que cualquiera puede producir, pero son las imágenes las que nos subjetivizan y programan para una conducta ritualizada que sirve de mecanismo retroalimentador para la optimización del dispositivo[209]. En situación tal, donde las imágenes técnicas dominan, el analfabetismo adquiere un significado nuevo y si en tiempos pasados la persona analfabeta estaba segregada por la cultura codificada en textos, hoy en día esta persona, puede participar casi por completo en una cultura codificada en imágenes. Si las imágenes hacen accesible e imaginable el mundo, si son mediaciones entre el ser humano y el mundo, resulta fundamental entenderlas, sin embargo, éstas pretenden ser mapas y acaban siendo pantallas.

> Entendemos que la función del arte -nosotros trabajamos con imagen- radica en la necesidad de visibilizar lo invisible y nombrar lo innombrable. Para encontrar caminos narrativos de interpelación habrá que recurrir al relato y, más allá de límites entre géneros audiovisuales, a la ficción en su voluntad de documentar lo que no existe -epígrafe 4.5.1-. Así entonces, nos interesa la relación

[208] En junio de 1984 Calvino fue invitado a ocupar la cátedra de las Charles Eliot Norton Poetry Lectures en la Universidad de Harvard durante el curso 1985-1986 pero falleció en Italia una semana antes de su partida a los Estados Unidos. Ese año 1984 escribió sus propuestas que se editarían por primera vez en 1998.

[209] Para Paul-Michael Foucault (Poitiers, Francia, 1926) el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder. Como tal, resulta del cruzamiento de relaciones de un saber social que se somete a un poder de manera no voluntaria. Para, Giorgio Agamben (Roma, Italia, 1942), que interpreta el dispositivo de Foucault, dispositivo no es un concepto; llama dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (Agamben, 2015).

entre lo visual y la palabra dicha, escrita o leída; es decir, nos interesan las relaciones discursivas entre la imagen y el texto, así como las formas de interpelación de la gramática inherente a la imagen. Entiéndase imagen como lo hacen las prácticas artísticas en imagen audiovisual, en la que esta puede ser estática o en movimiento y no entendida, únicamente, como un producto final, sino como proceso en sí misma, donde construir una obra implica la invención de un proceso para ser mostrado. En ese proceso, toda imagen adquiere el valor de un acto (Bourriaud, 2006), que convierte la imagen en un lugar común y en lugar de encuentro.

Recuperando el tema dónde comenzamos, nos interesa el concepto de lo innombrable definido como lo que no se debe o no se puede nombrar; nos interesa por su estrecha relación con algo esencial en esta investigación y que tiene que ver con un poder entendido cómo jerarquía y verticalidad, enmarcado en el contexto de lo urbano y contrapuesto al de las historias cotidianas de personas que tienen que ver con un territorio que no existe, el de la desaparecida Marina de l'Hospitalet de Llobregat.

Durante el proceso de investigación se ha revelado la relación imagen-texto como un asunto que necesitábamos atender para abordar posibilidades de investigación, así, exponemos a continuación las formas en que esa revelación en la relación de imagen y texto se han ido manifestando. Intentaremos definir todo ello tiene que ver con el lenguaje y, por consiguiente, con las formas de relatar; para ello iniciaremos un recorrido por el proceso de investigación.

Investigamos prácticas documentales, que podríamos definir como transmedia, -epígrafe 4.1 y 4.1.2- donde una de las vías de documentación ha sido recurrir a los archivos de imágenes -epígrafe 4.5-. A ellos se acude bajo la necesidad de comprender cómo ha evolucionado el paisaje del territorio objeto de estudio. Hemos planteado ya que hay una necesidad histórica a fin de entender cómo y de qué manera de articula el territorio en torno a los 10 kilómetros de playa que Barcelona expropió a l'Hospitalet de Llobregat para la construcción de un puerto franco que jamás llegó a realizarse. Estas imágenes con las hemos trabajado en archivos siempre tienen un nombre asociado que referencia, o bien al autor o a su donante. También asociados, existen unos códigos propios de la documentación y biblioteconomía y, finalmente, un texto que describe el hecho que contiene la imagen, una relación imagen-texto un tanto particular que hablaría de la jerarquía entre lo representado y lo nombrado. Nos referimos a cuando el texto ratifica el contenido de la imagen y también cuando es la imagen la que ilustra dicho texto que, funcionalmente, contiene una posibilidad descriptiva y otra sugestiva.

Aparecen en los archivos unos indicios de un lenguaje asociado a la propia condición física de la imagen -epígrafe 4.5.1.2- y otros de una relación texto e imagen que genera la sospecha[210] en su relación, en este caso entre el lenguaje y el significado que estamos obligados (Foucault, 1997). Dicha sospecha tiene que ver con lo que no está nombrado en las fotografías y que remite a lo ausente, a lo que falta. Entendemos que no será en esta tipología de archivos de imágenes, ni en los textos que acompañan a estos documentos, donde encontremos posibilidades de memoria sobre el territorio objeto de estudio. Es por ello que recurrimos al archivo no institucionalizado, al archivo doméstico y popular. Así es como accedemos a imágenes que nos facilitan personas arraigadas al paisaje ausente objeto de estudio. Son personas que nacieron y vinieron en la zona cuando el lugar era un espacio con otros usos del suelo, con campos de cultivos y masías de pagès.

Las imágenes fotográficas que nos facilitaron tenían que ver con su biografía personal: eran imágenes familiares, espacios íntimos e imágenes que hablaban de ellos mismos, así como del paisaje que habitaban. Estas personas podían concebirse como una especie de conocimiento encarnado que podía transferir su saber y eran, en sí mismas, una relación

[210] En 1965, el filósofo Jean Paul Gustave Ricoeur (Valence, Francia, 1913) une a Karl Marx (Tréveris, Alemania, 1818), Friedrich Nietzsche (Röcken, Alemania 1844) y Sigmund Freud (Příbor, Chequia, 1856), bajo un nombre común: *los filósofos de la sospecha*. Ricoeur encuentra que los tres ponen bajo la lupa las deficiencias de la noción de sujeto, que había sido la base sobre la que se había elaborado la filosofía moderna.

entre significante y significado. Al ponerse en circulación los relatos orales asociados a las imágenes, el archivo adquiere la condición de estar vivo. De esta manera, las imágenes articulan el diálogo y devienen en un mecanismo que genera vínculos que permiten hablar de lo que no contiene la imagen, de lo que está ausente pero que le da su significado y permite su interpretación. Pero la interpretación no clarifica una materia que se ofrece pasivamente; una interpretación presente sólo puede ser dimensionada derribando, descomponiendo, destrozándola con la violencia a golpes de martillo (Foucault, 1998).

> En otro momento de la investigación, hemos necesitado escribir un pie de foto cuando la imagen se ha convertido en objeto que contenía imágenes -hemos fotografiado objetos pertenecientes a las personas donantes de memoria que tuvieran una carga emocional asociada a un recuerdo y, una vez impresa, la fotografía reemplazaba al objeto dándole el valor añadido de estar retratado -epígrafe 4.5.1.6-. Estos pies de foto, los hemos escrito conjuntamente con la persona donante porque la imagen, que era una cosa distinta al objeto fotografiado, necesitaba describirse en espacios no redundantes de la relación imagen-texto y también requería poder hablar del significado del objeto y de la experiencia con él de la persona donante.

Por su parte, las entrevistas realizadas se articulan en torno a los recuerdos que propician poder hablar de fotografías que los donantes de memoria conservan de su propio pasado o del pasado familiar. Como las memorias se construyen en torno a la imagen, siendo la conversación registrada una captación nueva, se crea una conexión temporal entre memoria y descripción oral. A las personas que nos daban su imagen, conjuntamente con sus relatos orales, les devolvía las entrevistas montadas en un formato reconocible cómo una pieza profesional. Profesional en lo formal, quiere decir que el video resultante tenía un título y un texto que presentaba a las personas entrevistadas, (cabecera y *cairons*[211]), ambos con un valor informativo de cara a una tercera persona que viera la entrevista. Pero para la persona donante de memoria, estos textos tenían la función de señalarles: les nombraba, les significaba y les empoderaba, a ellas y a su relato. La imagen-texto sacralizaba de esta manera el relato oral y daba un protagonismo a las personas donantes de memoria. Se podría adjetivar el proceso como un acto que otorgaba cierto orgullo y dignidad, un acto que resignificaba al introducir su relato en el mapa. El proceso de trabajo imagen-texto permitía una práctica relacional -epígrafe 2.4- que constituía modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real y que tiene una de sus fases de transferencia y de retorno en la propia escritura de esta tesis. Con estas premisas, y trabajando a partir de los relatos orales registrados en conversaciones, a veces en imagen, pero siempre en audio, comenzamos a transcribir, o, dicho de otro modo, empezamos a transformar la palabra hablada de las personas donantes de memoria en palabra escrita mediante un proceso de trascripción y escritura donde operan tiempos y procesos mentales que establecen distancias valiosas para la reflexión.

> Durante este proceso de transcripción, el proyecto estaba mutando a un trabajo que tenía que ver con lo coral, porque cada trascripción establecía nexos y fricciones con el resto, de forma que las memorias donantes confluían en puntos comunes. Este proceso inevitablemente se convertía en un campo propicio para las formas documentales y sus posibilidades de generación y de recreación de memoria, lo que encaminaba posibilidades hacia un futuro guion audiovisual, ya que durante este proceso se articulaba la secuenciación de lo visual y la estructuración del relato, germen de lo que después sería el trabajo audiovisual del proyecto "Paradís Perdut" (2024).

Es en este proceso de reescritura de las memorias orales -de transcripción y de aparición del guion audiovisual- cuándo hay un reordenamiento del relato que hace necesaria la construcción de una manera conjunta de trabajo con las personas donantes de memoria, elaborando los textos que antes fueron entrevista, después transcripción y, en este momento, cuando comienzan a ser guion -epígrafe 5.2.4-. En este proceso, personas que estaba participando en el proyecto rehusaron continuar colaborando, ya que les parecía que el

[211] También llamados *lower third*, es una terminología televisiva con la que se define a una superposición gráfica o rótulo que se aplica en pantalla. Su finalidad es la de dar información o resaltar datos importantes, como pueden ser el nombre y el cargo de la persona entrevistada que aparece en pantalla.

proceso de reescritura no tenía que ver con lo que ellas entendían, una aportación plena mediante la palabra oral, y no comprendían la necesidad de construir conjuntamente para buscar caminos audiovisuales a la propuesta.

> Pero el proyecto iba ampliándose y las personas donantes ya no fueron solamente personas que habitaron en tiempo pasado el territorio objeto de estudio, ahora también eran personas que lo habitan en tiempo presente y cuyo origen territorial, en algunos casos, está a miles de kilómetros de la Marina de l'Hospitalet -epígrafe 5.2.3-. Así, lo físico tenía relación con lo temporal y operaba la perspectiva asumida de la imagen cómo un lugar común y temporalmente asociado al pasado de cada memoria donada. Los recuerdos y la construcción del pasado remitían al concepto no lineal de la historia, que tiene una forma de espiral y donde los sucesos se repiten de forma cíclica. De esta forma se producen paralelismos y se dan puntos de conexión entre los recuerdos de las memorias donadas, las relaciones entre estos recuerdos (ahora palabras) y las imágenes pasadas del archivo personal con las imágenes presentes del territorio de la Marina. En la incorporación de otras realidades culturales, en ocasiones a miles de kilómetros, necesariamente se introducen otras realidades idiomáticas que son muy distintas entre las personas donantes de memoria.

Al igual que las imágenes domésticas tienen puntos en común, los diferentes idiomas también. Los encontramos en dichos y refranes cuya función es la de transmitir un valor o mensaje instructivo para estimular la reflexión moral e intelectual. Aparecieron, en el trabajo con las personas donantes de memoria y habían sido transferidos a modo de enseñanza por sus mayores.

> A partir de la construcción del guion, y siguiendo un orden ligado a la producción audiovisual, se necesitaba una estructura de contenidos. Somos nosotros quienes escribimos y decidimos cómo queremos hacerlo, pero contamos con la validación y con la corrección de las personas donantes de memoria, trabajando con herramientas colaborativas que propician poder sumar voces en una misma interface de trabajo -epígrafe 5.2.5-. Así, con esta estructura de contenidos y de sentidos, se daba un paso más en el proceso con la palabra, ya que necesitábamos registrar el audio del guion, la que sería la locución, con una calidad sonora que permitiese el trabajo de edición. Para ello, propusimos releer conjuntamente el guion y grabar unos textos que formalmente remitían a formatos escritos, como el concepto de carta escrita. El proyecto necesitaba que los propios protagonistas donantes de memoria hicieran las veces de traductores para poder hacer el registro en sus lenguas natales, pues creíamos que era coherente mantener una identidad singular dentro de una identidad global e intercultural. Es en este momento cuando aparece la palabra leída, ya que al ser un trabajo con las lenguas propias se producen singularidades en las duraciones de las lecturas que tienen una afección en los ritmos y los silencios que, a su vez, afectaran a la pieza audiovisual.

Aparece entonces el fuera de campo sonoro, un recurso narrativo capaz de desvincular imagen y palabra para posibilitar formas del relato. Este recurso permite, al mismo tiempo, la posibilidad del sonido no diegético, cuya fuente sonora no sólo está ausente de la imagen, sino que puede estar situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada en imagen, posibilitando así ritmos y silencios. Estos silencios, en lo visual, tienen una función narrativa porque sirven para interpelar generando espacios y relaciones, en primer lugar, entre lo dicho por la palabra y, en segundo lugar, entre lo dicho por la imagen y su lenguaje discursivo. Este no deja de ser el trabajo de la investigación visual: encontrar formas de accionar las maneras de nombrar, de señalar gestualmente en un intento que inherentemente es político y que atribuye un papel transformador a las posibilidades del trabajo con imagen y a sus procesos de investigación. La visualización del proyecto

audiovisual es el momento en que el espectador recibe la forma en que relación entre imagen y texto es en sí misma narrativa. Como desarrollamos después, -epígrafe 5.2.4-, las formas en que el texto del guion se formaliza visualmente son mediante el diálogo entre personajes, en el uso del formato cuento y mediante la carta audiovisual.

Lourdes Monterrubio Ibáñez (Madrid, 1970) investigadora del Programa "Estudio comparado de los diferentes lenguajes artísticos" trabaja en una de sus líneas "las escrituras fílmicas del yo". Desde aquí escribe el artículo monográfico *Cartografiando la epistolaridad del cine contemporáneo* (2019a) donde revisa las prácticas epistolares del cine contemporáneo más actuales y destaca la evidente fortaleza de la materia epistolar en la creación actual dentro de un espacio identitario y simbólico, subjetivo y memorístico. En este texto, Monterrubio se interroga en torno al formato de carta en el audiovisual y aborda la cuestión de la necesidad de contarse a otro, desde la extimidad posmoderna al aislamiento de la atomización social.

A partir de aquí se recogen en dos ejes concretos aquellas cuestiones en torno a la carta (audiovisual) que tienen que ver con los intereses de nuestra investigación. En primer lugar, mediante la estrategia de la misiva se permiten articular relatos desde la identidad y la memoria. En segundo lugar, se atiende especialmente a aquel eje que permite expandir las posibilidades del lenguaje audiovisual.

En el monográfico referido, Monterrubio comienza situando estudios acerca de lo epistolar en el ámbito audiovisual (Rollet y Aumont, 1988; Naficy, 2001; Cloarec, 2007; Haroche- Bouzinac, 2010; Gallafent, 2013; Hamaide-Jager y Heitz, 2014 y Monterrubio, 2018). Estos estudios indican el interés por el asunto como objeto de estudio. Monterrubio remite al estudio de Josep Maria Català Domènech (Tarragona, 1946), Catedrático Emérito de Comunciación Audiovisual que aborda el género audiovisual de la carta fílmica y lo enmarca en la modalidad documental del film-ensayo, destacándolo como un dispositivo creador de subjetividades y de formas expresivas relativas al pensamiento (Català Domènech, 2019).

La carta, como constructora de identidad, antes de ser enviada, ha de ser escrita en un modo de "laboratorio del yo". A cambio del papel, el audiovisual permite su propio soporte y su propia puesta en escena, pues es así como se explora en esta disciplina a partir de la materialidad del papel (del objeto-carta) como medio transmisor. Para ello, el audiovisual, no sólo necesita del contenido de las cartas, sino también de su estructura funcional (la escritura, el envío, la espera y la recepción), con unas posibilidades que enriquecen la narrativa fílmica de una forma que va más allá de los parámetros del intercambio de mensajes. El ensayo fílmico tendrá como primer dispositivo enunciativo[212] la carta (Monterrubio, 2018), que mediante el uso de la *voz en off* en primera persona -teniendo una relación ambigua con la introspección del diario íntimo, el pensamiento en voz alta o la ensoñación- posibilita una sintonía entre la enunciación de la carta y la del ensayo. Así, siendo el soporte del audiovisual lo que la voz enuncia y las imágenes muestran, este se convierte en el lugar para la exploración del lenguaje narrativo audiovisual, que es la forma mediante la cual, un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea (Astruc, 1948).

Alexandre Astruc (París, Francia, 1923) introdujo el término *caméra-stylo* en su manifiesto titulado *El nacimiento de una nueva vanguardia: La Camera-Stylo* y publicado el 30 de marzo de 1948 en el número 144 de la revista *L'Écran Français*. Astruc, donde expone la necesidad de un cine reflexivo para que las imágenes sustenten ideas. Así, otorga al medio la posibilidad de contener el pensamiento referenciando a un cine autoral. Las emociones en el film-ensayo son el soporte del razonamiento, mientras que en el film-carta las ideas pretenden catapultar una emoción equivalente al sentimiento del que las remite (Català Domènech, 2019). Lo que

[212] Siendo la enunciación un procedimiento (conjunto heterogéneo de elementos) que actualiza elementos no verbales (el emisor, el destinatario, el contexto).

> se transmite en un film-carta es la potencialidad de asumir un imaginario en movimiento para utilizarlo en el imaginario propio. Se trata de un ambiente, una atmósfera para que el interlocutor la habite. De esta manera, el uso de la misiva como documento de archivo permite determinar la utilidad y validez del escrito personal en la restitución de los fragmentos ausentes de la historia. La carta se convierte en una forma de comunicarse con la historia propia, deviniendo agente mediador y un símbolo que une culturalmente en busca de identidad.

Por su parte, el crítico cinematográfico Ignacio del Valle Dávila (Santiago, Chile, 1982), estudia los usos de la carta como estrategia discursiva y elemento narrativo en la construcción de memoria. Lo hace a partir de películas dirigidas por familiares de militantes políticos y víctimas de los aparatos represivos de las dictaduras del Cono Sur. Del Valle Dávila, parte de que la autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta entiende que su historia personal está involucrada en formaciones sociales y procesos históricos mayores. En lo que respecta a la politización de lo personal, con frecuencia las identidades son interpretadas a partir de varios discursos culturales. La autoetnografía es un vehículo y una estrategia para cuestionar formas impuestas de identidad y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades no auténticas (Russell, 2013). Como recurso narrativo, nuevamente aparece la *voz en off* en primera persona, que es una característica intensamente subjetiva de la etnografía.

> La carta como objeto es un vestigio, un indicio, un documento que sirve para reconstruir fragmentariamente el pasado y, más importante aún, es su voz. La presencia epistolar en el cine tiene, al menos, tres modos de inserción: la carta al interior del relato, el film-carta, en el que la enunciación asume la forma de una misiva, y los films construidos a partir de diferentes epístolas (Monterrubio, 2018). Lo referente a la carta forma parte de aquello del pasado imposible de recomponer, siendo su función poder comunicar a un remitente y a un destinatario separados por el tiempo y el espacio, conectando épocas diferentes y permitiendo un diálogo fragmentario de los muertos con los vivos. El yo del remitente de los films-carta es siempre una construcción, de la misma manera que el ejercicio de memoria que lleva a cabo. Además, el destinatario también está construido por el remitente. Ello es del todo evidente en películas que podemos definir como de ficción; en cambio, es sutil cuándo la propuesta se mueve en el ámbito documental. De esta manera, en el documental, la carta se convierte en un dispositivo de argumentación que permite a los cineastas redescubrir sus propias voces, donde el espectador es parte activa del proceso de construcción de significado (Petty, 2019). Cabe señalar, que, aunque hacemos referencia de manera constante al "yo" en primera persona, este "yo" también puede ser un ejercicio coral de voz colectiva y expresión activista para imaginar modos de individualidad que pueden resistir a las fuerzas hegemónicas del capitalismo (Sheehan, 2019), siendo la misiva una herramienta de diálogo entre diferentes ámbitos de la existencia y la consciencia humana: público y privado, autenticidad e impostura, historia y contemporaneidad, etcétera.

En el audiovisual, mediante la carta, el contacto entre el pasado y el presente -y entre el presente y el futuro- se produce de forma diegética, pudiendo usar el dispositivo epistolar de forma metafórica, en diversas incompletas, para enfrentarse de forma crítica con el pasado, el presente y el futuro (Graham, 2019). Visualmente, la carta fílmica puede usar el recurso de grafismo en pantalla a modo de mensajes inscritos que buscan una vía intersubjetiva desvinculada de la normatividad objetiva dominante que reina en el mundo real (Coppola, 2019) y destacando la naturaleza transmedial del dispositivo epistolar en el cine. Esta forma revaloriza el acto de lectura y su dimensión emocional; así, la carta se instrumentaliza para posibilitar el diálogo entre la expresión emocional y la materialidad histórica (Barradas, 2019). También, se puede estudiar la práctica de las correspondencias audiovisuales a partir del concepto de intersubjetividad: como lugar de encuentro, compartición e intercambio de subjetividades. Se trata, por tanto, de analizar cómo se produce ese desplazamiento de la

subjetividad a la intersubjetividad, mediante qué construcciones epistolares, en torno a qué prácticas fílmicas, espacios y temáticas, y con qué resultados.

> Podríamos describir la práctica de la correspondencia fílmica como un espectro, definido por tres ejes, que comprende infinitas posibilidades. El primero, referido a la forma y a sus maneras de articular la estructura fílmica. El segundo, en relación con la expresión subjetiva, que nos remite a nuestro trabajo con la memoria oral. Y el tercero, vinculado a la materialización de la intersubjetividad y que ahonda en la configuración identitaria (Monterrubio, 2019b).

En definitiva, la voz-yo epistolar genera un film-carta de indiscutible relevancia en el nacimiento y consolidación del film-ensayo que posibilita también la experiencia límite de hibridación entre cine y literatura (imagen-texto). La misiva se inserta en el relato fílmico mediante una nueva representación moderna de la enunciación epistolar que experimenta con las posibilidades de su inscripción en la pantalla cinematográfica, hibridando también materiales documentales y ficcionales. La aparición del film epistolar como nueva estructura discursiva, de esta manera, se adentra en los territorios de la ficción y la autoficción. Se configura así una cartografía epistolar que se constituye también como lugar de encuentro donde las misivas fílmicas, todas ellas, son destinadas finalmente al espectador (Monterrubio, 2018).

4.9 MODOS DE APROXIMACIÓN. LA ALTERIDAD Y LA (AUTO) LEGITIMIZACIÓN

En una investigación que denota las posibilidades transformadoras del proceso de trabajo con la imagen audiovisual artística y que, por lo tanto, se define como política, necesitamos situar y definir aspectos que podrían englobarse bajo la relación entre la ética y la investigación, en este caso, artística.

> Apuntábamos -epígrafe 4.6- la posibilidad del arte en la transformación social y es por ello, que su propia práctica ha de ser transformadora a partir de su forma de hacer, más allá de los “productos” que sea capaz de generar. Revisaremos a través de nuestra propia práctica cuestiones que definen el hecho de poder mirar, de poder observar una realidad para, cuestionándola, generar pensamiento crítico a través del proceso en imagen desde un posicionamiento revisado y situado. El ejercicio consiste en ser conscientes de los mecanismos que posibilitan ejercer un poder sobre lo relatado a través de una mirada legitimada por la propia práctica y ser capaz analizarlo. El desarrollo de esta investigación, implica liberarnos en el modo de hacer desde la (auto) legitimización, por ello es necesario desglosar los riesgos a los que se puede estar expuestos con la premisa de ir cumpliendo con los procedimientos estipulados sin ser consciente del poder de la mirada en relación a lo observado. Hemos de situarnos ante la difícil cuestión de hablar del Otro y de las relaciones que se establecen con él durante el proceso de trabajo. Debemos entender nuestros privilegios al observar una cultura ajena y no ejercer poder sobre las personas implicadas en nuestra investigación. Todo ello, en una investigación, que precisamente trabaja para revertir el poder del relato hegemónico subyacente en el progreso económico dentro del ámbito urbano.

En la creación de imaginarios que permitan cuestionar lo hegemónico, el papel de las voces individuales es muy importante, pero parece evidente el estatus otorgado al arte en general

para investigar las formas y las tensiones entre las construcciones simbólicas, las imágenes y las historias, y desde su legitimidad cuestionar aspectos relativos al poder -símbolos, estereotipos y relatos- tratando de representar o dando voz a lo subalterno.

> Según Antonio Gramsci (Ales, Italia, 1891), la turbulenta relación entre imaginación colectiva y realidad material es el ámbito donde se ejerce, se gana o se pierde la *hegemonía cultural*, pensando las sociedades como la unión del arte y la cultura en forma de conjunto de acciones prácticas, así, la cultura popular por definición consiste en hablar de una lucha o pugna por una nueva cultura y no por un nuevo arte (Gramsci, 2000). Gramsci fue un teórico marxista que defendía que las ideas dominantes son las ideas de la clase que domina y cuestionaba, también, las mediaciones a través de las cuales esta autoridad y esta jerarquía funcionan. Integra el papel de las ideas y de las creencias como soportes de las alianzas entre los grupos sociales, así la *hegemonía cultural*, término que desarrolló, es fundamentalmente una construcción del poder para el asentimiento de los dominados a los valores del orden social y la producción de una voluntad general consensual.

Gramsci usó el término hegemonía para referirse al momento en que la clase dominante es capaz no sólo de ejercer coerción sobre una clase subordinada para que se amolde a sus interese, sino que ejerce una "hegemonía" o "autoridad social total" sobre las clases subordinadas. Esto envuelve el ejercicio de una clase especial de poder, el poder de estructurar alternativas y de contener oportunidades, de ganar y delimitar el consenso, de tal forma que la concesión de legitimidad hacia las clases dominantes aparezca no sólo como "espontánea" sino natural y "normal" (Clarke, Hall, Jefferson y Roberts, 1977).

> Para Gramsci, el ordenamiento de la vida social se conforma en la confrontación y la negociación entre las distintas fracciones de las clases dominantes, las élites dirigentes y las clases subalternas, cuyas acciones y formas de abordar lo político están modeladas por la experiencia y encuadradas en entramados simbólicos cultivados en la historia; de este modo, hablar de lo subalterno es hacerlo de la construcción de un marco cultural común y no tanto de unas clases subalternas pasivas y resignadas (Green e Ives, 2010).

Es así, con su origen en las preocupaciones en torno al poder, a las relaciones de dominación y exclusión y a la subalternidad donde la vinculación entre la investigación y su objeto de estudio parte de ciertas incomodidades ante los conceptos de clase y cultura, y también respecto a la experiencia dentro de la propia práctica y en relación a otras prácticas artísticas o de investigación (Alabarces y Añón 2016).

> Partimos, por lo tanto, de entender lo urbano como una red de conexiones de relaciones sociales que están marcadas por unos intereses concretos. Nuestros intereses parten de reconstruir el relato de las clases subalternas y de su propia cultura popular.

El primer paso, seguramente, sería definir qué se entiende por culturas populares, partiendo de que uno de los problemas que sufrieron los estudios en torno a ello fue la crisis de las categorías con las que las nombraban y analizaban (Fonseca, 2000). Poder hablar sobre la cultura popular es hacerlo sobre las situaciones de desigualdad en las sociedades capitalistas y sobre procesos de creación cultural emanados directamente de las clases populares y de sus cotidianidades propias y locales; es hablar de la sociedad de clases, que tiene su origen en una situación colonial. Para hablar de cultura popular y de lo subalterno, creemos pertinente situar los Estudios Culturales (*Cultural Studies)* y los Estudios Poscoloniales, y sus giros, precisamente desde la subalternización cultural.

A partir de los años 60, la cultura popular y las subculturas urbanas en un contexto de posguerra fueron objeto de estudio de investigaciones del *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham, inaugurándose, de esta manera, el campo académico de los Estudios Culturales, que planteaba explorar relaciones entre las formas de cultura popular y las estructuras productivas atendiendo a nuevas formas de exclusión y explotación. Richard Hoggart (Potternewton, Reino Unido, 1918), publica un libro que es considerado como el fundador de la nueva disciplina de los Estudios Culturales: "*The Uses of Literacy: Aspects of*

Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments" (1957). En él, Hoggart estudia la influencia de la cultura difundida en la clase obrera a través de los medios de comunicación modernos en el contexto político de la naciente sociedad de consumo. Hoggart, describe etnográficamente el paisaje cotidiano de la vida popular, trabajando desde la hipótesis de la sobrevalorarización de la influencia de los productos de la industria cultural, observándose de esta manera la idea de resistencia de las clases populares al orden cultural. Existe en él la convicción de que es imposible abstraer la cultura de las relaciones de poder, una afirmación que explica la influencia de Raymond Williams (Llanvihangel Crucorney, Reino Unido, 1921) y Edward P. Thompson (Oxford, Reino Unido, 1924), ambos vinculados a la Nueva Izquierda (*New Left*) y que junto a Hoggart fueron fundadores de los Estudios Culturales. Williams y Thompson fueron dos de los intelectuales más influyentes del marxismo británico rechazando las visiones reduccionistas sobre la cultura y reivindicando el carácter activo de los agentes en la construcción de su propia vida. Este movimiento intelectual de corte socialista heterodoxo poseía la vocación de rehabilitar un debate intelectual planteado durante la década de 1930 en la revista *Left Review*, una publicación de artistas y escritores favorables al Frente Popular en oposición al fascismo de la década de 1930. Así, el desarrollo de los Estudios Culturales como campo de investigación interdisciplinario encuentra su genealogía en la historia social, cultural y política británica de la segunda mitad del siglo XX.

Tanto Williams como Thompson comparten la visión de una historia construida a partir de las luchas sociales y de la interacción entre cultura y economía, en la cual resulta central la noción de resistencia al orden capitalista. El libro "*The Making of the English Working Class*" (1963) es la obra más significativa de Thompson, cuyo origen es un encargo de 1959. El autor solicitó al editor incluir un capítulo introductorio sobre el periodo comprendido entre 1780 y 1830, pero este periodo terminó por convertirse en la obra completa. Valiéndose de las informaciones y aportaciones obtenidas en las conversaciones que mantuvo durante más de diez años con trabajadores contemporáneos en sus clases de educación de adultos de la WEA (*Workers Educational Association*), Thompson trabaja en su libro la formación de la clase trabajadora inglesa entre finales del siglo XVIII y principios del XIX (Saville, 2003). Thomson no ve la clase social ni como una estructura ni como una categoría, sino como un acontecimiento histórico: una clase existe porque se ha formado y definido como tal en el proceso histórico real; la clase, no es una cosa, sino un acontecimiento (Thompson, 1960). De esta manera, se cuestionaba cómo afecta la política, la economía y la cultura en relación al problema específico de la formación de clases. Por su parte Williams definió el término de cultura ampliando el concepto para referirse no sólo a la vida refinada, sino definiéndola como una forma de vida en el comportamiento cotidiano (Williams, 1961). La descripción de Williams de los ejes sociales de cultura tenía como objetivo trascender la descripción histórica o antropológica, su objetivo era comprender la producción de sentido colectivo a través del arte, de la educación y de la cotidianidad, y favorecer la emancipación de las gentes. Es en este momento donde al concepto de cultura de suma el adjetivo de popular.

Al trío de los fundadores de los Estudios Culturales se suma Stuart Hall (Kingston, Jamaica, 1932), sucesor de Hoggart al frente del CCCS desde 1968, como director interino en un primer momento y como director titular después, entre 1971 y 1978. Hall se interesa por la cultura global de los medios masivos y por comprender las formas de poder, o más bien la *articulación* que se establece entre cultura y poder, ya que la cultura hace inteligible el mundo para quienes la comparten al hacer coincidir el orden simbólico con el orden social; así, entender esa *articulación* que actúa de forma homogeneizadora es imprescindible para transformar la sociedad. Se trata de una *articulación* entre las diferencias orientada a romper esta cuestión de relaciones verticales y construir una relación más horizontal, de igualdad, de equidad, pero no para eliminar la diferencia en un proceso de inclusión o integración que intenta borrar las diferencias, sino para dar la presencia a esas diferencias articuladas en la construcción de una sociedad distinta. Stuart tomó una posición política afirmando que los Estudios Culturales no son una disciplina académica sino un proyecto político, acogiendo de este modo temas de investigación tales como la identidad sexual, el género, la raza, la lengua materna o la nacionalidad, -especialmente temas que se han intentado

colonizar o hacer desaparecer a través de su negación desde la escuela y desde los medios de comunicación-, asuntos, todos ellos que se posicionaron en el centro del interés de los Estudios Culturales. En este contexto, fueron significativas las cuestiones raciales, suponiendo un giro al trabajo del CCCS, que prestaba atención crítica sobre la política de raza, la resistencia al racismo y las preguntas críticas de la política cultural (Hall, 2010). El CCCS daba a sus estudiantes una gran autonomía temática sobre sus investigaciones y la etiqueta "Escuela de Birmingham" designaba un enfoque claramente político de la cultura, ya que los doctorandos trabajaban, en muchas ocasiones, sobre temas inéditos, lo que derivó en el cambio decisivo en el trabajo intelectual y teórico del CCCS, al que cabe sumar el llamado giro lingüístico, que fue otra de las posiciones teóricas extrínsecas a los Estudios Culturales.

> La importancia emergente de la cultura se hizo evidente en la preocupación creciente en la academia (y en otras partes) por el lenguaje y la cultura en la forma que Foucault y otros denominarían "control a distancia", y en la progresiva preocupación pública por cuestiones de propaganda, mensajes subliminales, movilización de las ideas, dispersión de la educación, etc. Este fue el momento en que la comunicación y la cultura (como procesos humanos y ámbitos de discusión) se desplazaron al centro de la vida pública […], el momento de la así llamada revolución lingüística como nuevo paradigma dominante (expresado en su interés por la cultura de masas, la ideología, etc.) (Grossberg, 2010).

La deriva de los Estudios Culturales tras este giro postmoderno supuso abandonar la preocupación por las injusticias económicas y sociales, y trasladar la agenda hacia las luchas culturales. Para Hall era necesario deconstruir el mismo concepto de cultura (Hall, 2008) y señalaba que los extremos son inaceptables; por un lado, a la hora de definir la cultura popular como todo aquello que grandes cantidades de personas experimentan y viven de manera pasiva, y, por otro lado, desatender la cultura comercial y focalizarse en las producciones autónomas y auténticas de la cultura popular. De esta manera, las construcciones culturales no son algo totalmente corrupto o totalmente auténtico. Para él, la cultura es un campo de fuerzas entre las formas de cultura dominante y la periferia de la cultura popular, donde la cultura popular no sólo es la cultura de las gentes, sino un resultado de fuerzas entre un poder hegemónico, (definido por Gramsci), y las formas de resistencia desde lo cotidiano, sea esto inconsciente o consciente. Por consiguiente, todo tipo de comportamiento social genera un valor cultural.

> Esta producción y reproducción de significado que la imaginación y la vida en común poseen, alberga un sentido emancipador. Las cosas se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Se asocia esta definición con la manipulación de la cultura del pueblo y la "falsa conciencia" (...) Si bien las formas de la cultura popular comercial pueden ser manipulatorias, hay en ellas elementos de reconocimiento e identificación, algo que aproxima a la re-creación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas (Hall, 2004).

Para Hall la cultura es el modo de vida de grupos, sociedades, naciones y periodos históricos específicos. Para él, existe una pluralidad de culturas, siendo su significación y representación a través del lenguaje aspectos destacados en este concepto de cultura. Por ello, el estudio de la cultura debe de recoger lo mejor del análisis culturalista, su concreción histórica. Hall, resalta la figura de Gramsci que resistió el intento de alinear las cuestiones culturales e ideológicas con la clase y la economía, repudiando el reduccionismo (Hall, 2005).

> Nuestra propuesta de investigación materializada en el proyecto "Paradis Perdut" es la de estructurar relatos a partir de las imágenes domésticas y de las memorias de personas afectadas por los usos urbanos del suelo. El poder ejercido por intereses económicos en la configuración del territorio, nos facilitaba, de una manera engañosa, poder dar relevancia a las voces no recogidas en los relatos hegemónicos. Esa supuesta facilidad hizo que nos cuestionáramos sobre quiénes éramos nosotros para ser relatores de realidades ajenas y así, entender la necesidad de revisión de

aquello denominado como popular y sus vínculos con lo cultural. Este espíritu no reduccionista era un enfoque que necesitábamos aportar a nuestra investigación.

Hemos visto que una manera de definir la cultura popular es desde las industrias culturales: como el conjunto de procesos de consumo masivo generado para las clases populares. También hemos visto una definición de cultura popular como las prácticas y formas de pensamiento que las gentes crean por y para sí mismas: para concebir y manifestar su realidad, pero que no deberían de ser el resultado de una apropiación desigual de su capital cultural, es decir, de una reelaboración de sus condiciones de vida y de la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. Para Hall existen cuestiones de clase, como los mecanismos de control e instrumentos de dominio sobre los modos de producción simbólica, y aboga por deconstruir el propio concepto de cultura popular. De esta manera, Hall habla de la irreductibilidad del concepto de *identidad*, pensada en relación con su centralidad para la cuestión de la *agencia* y de la política, y destaca la diferencia respecto a la *identificación* como un intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas. El sometimiento de la *identificación* a un proceso de historización radical, al cambio y a la transformación, inserta la preocupación de Hall en el campo poscolonial. Esta postura es muy cercana a los planteamientos de Edward W. Said (Jerusalén, Palestina, 1935) en "Orientalismo" (1978), más allá de la identificación con un origen en un pasado histórico, donde Hall señala que el mundo está primero dividido simbólicamente en bueno-malo, nosotros-ellos, atractivo-desagradable, civilizado-incivilizado, Occidente-el Resto" (Hall, 1992). Para ambos, es clave, en primer lugar, la noción de cultura, o, mejor dicho, culturas, en plural, que jamás han sido una cuestión de propiedad, muy por el contrario, éstas siempre tratan de apropiaciones e interdependencias de todo tipo (Said, 1993) y también resulta fundamental el concepto de representación, que refiere a como poder definir adecuadamente la cultura del Otro en su diferencia sin traicionarla en el mismo acto de su representación.

Esta es una producción de un saber experto sobre los otros pueblos no occidentales, que reclamaba para sí la autoridad de traducir, representar y hablar en nombre de poblaciones desposeídas, dando una suerte de visión fosilizada paradigmática de sus sociedades e historias (Said, 1993). Así, en el análisis de Said, el Oriente existe únicamente para el Occidente. En su obra "*Orientalismo*" (1978) su tarea es desmantelar este discurso, exponer sus sistemas opresivos, limpiar el archivo de las ideas e imágenes estáticas recibidas (Clifford, 2001). Precisamente, porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, las identidades emergen en el juego de modalidades específicas de poder construyéndose a través de la diferencia: sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo (Hall, 2003).

El terreno interdisciplinario de los Estudios Culturales ha sufrido un complejo destino en nuestra contemporaneidad. Nos encontramos ante un escenario en que la cultura es, en efecto, co-extensiva a la economía, neutralizando, a su vez, toda reflexión sobre la materialidad y las experiencias de las diferentes clases sociales. Entonces, parecería como si entre las posiciones de los primeros integrantes de los Estudios Culturales y los que en las últimas décadas han intentado cifrar la relación entre cultura y poder, o cultura y economía, no hubiera pensamiento o reflexión sobre la experiencia cultural de las clases sociales.
Desde sus investigaciones, los Estudios Culturales cuestionaban aspectos de la mirada del sujeto observador y la posición del sujeto observado, es decir: del Otro como espectáculo. Las conexiones con las perspectivas que centran la colonización ejercida por occidente desde un posicionamiento de poder central son notorias.

El concepto de lo poscolonial podría ubicarse históricamente en 1947 con la independencia de la India. Hecho que, conjuntamente con el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, contribuyeron a la fractura del orden que suponía el colonialismo europeo desde finales del siglo XV. Momento en que se institucionalizó el racismo

> y se destruyeron las culturas para imponer las que se traían desde el autodenominado mundo civilizado.

Si el colonialismo es la ocupación de un territorio por parte de un reino, o estado colonial, de tierras que no le pertenecían y que una vez conquistadas son administradas económica y políticamente, su consecuencia es la colonialidad, que no termina cuando ese territorio deja de ser administrado. Hablar de poscolonialidad se refiere a la dimensión cultural, a la herencia cultural del colonialismo, más allá de la presencia en el territorio, y es una dimensión simbólica que se constituye por el colonialismo y que persiste después del mismo (Hernández, 2007).

> El desarrollo teórico y discursivo que nos interesa en nuestra investigación surgió en los años 60 del siglo XX, siendo más pertinentes al tratarse de la perspectiva de quienes sufrieron las consecuencias de estas invasiones coloniales. En este sentido, son significativos los aportes de académicos periféricos -respecto del eurocentrismo- vinculados a universidades de Estados Unidos, tales como los del citado autor de origen palestino Edward W. Said y a los aportes de los indios Gayatri Spivak (Ballygunge, India, 1942) y Homi Bhabha (Mumbai, India, 1909). Estos tres teóricos son reconocidos como los principales referentes de los estudios poscoloniales, ya que desarrollarán una serie de cuestionamientos sobre la primacía política, cultural, económica y moral de la civilización occidental, unos fenómenos del colonialismo que, además, han sido ampliados y justificados por los discursos desarrollados en las prácticas académicas, literarias y científicas. La posición crítica de estos discursos se sitúa en contra de la perspectiva europea que se presenta como universal y que, aunque asuma que hay un mundo y unos pueblos fuera de Europa, ve a esos otros pueblos y a los continentes que habitan como objetos, no como sujetos, y, en cierta medida, los dejan fuera de la historia de manera que sus perspectivas no cuentan (Mignolo, 2007a). Por esto, el pensamiento decolonial, al desprenderse de la tiranía del tiempo como marco categórico de la modernidad, escapa también a las trampas de la poscolonialidad que nació entrampada con la posmodernidad. Estas teorías decoloniales, como apuesta epistémica-política, surgen en respuesta a los procesos de colonialidad consolidados antes y después del desmonte de las etapas de colonización, siendo una de las características importantes la no localización en un tiempo determinado, puesto que cuestionan la colonialidad del poder independiente de un marco temporal de referencia.

Estas son teorías críticas que permiten plantear otros discursos contra-hegemónicos que reconocen nuevas formas de comprender y entender el mundo en busca de la transformación de estructuras y relaciones de poder naturalizadas y estratégicamente invisibilizadas. Generan, además, la posibilidad de construir un pensamiento “Otro” a partir de la evidencia e interpretación del pasado, desde una perspectiva que desvela otras intenciones de los fenómenos históricos con el fin de cuestionar los relatos oficiales discriminadores. Ante semejante irracionalidad, el llamado de la decolonialidad debe darse en sentido de respuesta crítica a la colonización y como una postura propositiva a la deconstrucción epistémica, eurocéntrica y hegemónica que sólo se logra mediante un pensamiento que ejerza desobediencia, tanto en lo político como en lo epistémico (Mignolo, 2007b).

> Una de las tareas primordiales de los estudios decoloniales consistirá en la deconstrucción de estas múltiples jerarquías hegemónicas, más no se trata de una sola teoría ni de un punto de vista único. Ramón Grosfoguel (San Juan, Puerto Rico, 1956) después de hacer una diferenciación entre los Estudios Culturales y Poscoloniales, establece que las teorías decoloniales complementan estas perspectivas porque se reconoce que la cultura es un factor determinante para el análisis social, porque se entrelazan con los procesos de economía política y porque existe una relación estrecha entre capitalismo y cultura (Grosfoguel, 2006). Si, cómo hemos visto, las ciencias sociales se centran en estudiar las relaciones sociales, Grosfoguel utiliza el concepto

> sistema-mundo como una alternativa al concepto moderno de sociedad que reduce el término a las fronteras geográficas y jurídico-políticas de un Estado-nación, y, a su vez, a una autoridad política muy particular del mundo colonial. Consecuentemente, el concepto de sistema-mundo es un movimiento de protesta dentro de las ciencias sociales eurocéntricas e indica que vivimos en temporalidades y espacialidades de sociedades globales y no en sociedades nacionales. La idea de la teoría de sistema-mundo es que existen procesos y estructuras sociales cuyas temporalidades son más largas y cuyas espacialidades son más amplias que la de los Estados-naciones. Grosfoguel sostiene, de esta manera, el vínculo estructural existente entre modernidad y colonialismo, donde los efectos del colonialismo europeo no cesaron con los procesos de descolonización e independencia nacional de los siglos XIX y XX, persistiendo en la cultura y las formas de pensar. Propone, así, un *giro decolonial* para realizar una descolonización epistemológica que corrija las deformaciones universalistas y ahistóricas del eurocentrismo y la modernidad, a la que considera en situación de crisis terminal.

El campo artístico y los estudios en torno al mundo del arte no son indiferentes a estos cambios de perspectivas que cuestionan e interpretan definiciones de cultura, pues estos enfoques afectan tanto a sus productos como a sus maneras de hacer, repercutiendo en asuntos inherentes a su campo, tales como los conceptos de creatividad y de autoría. Las propias prácticas, ya sean de producción o de mediación, se señalan buscando la autenticidad real apropiándose de una resistencia cultural y no en pocas ocasiones presentan los temas que abordan como algo a solucionar, no atendiéndose como fenómenos subversivos y resistentes a las normas culturales dominantes. El arte se fija en este tipo de cultura para ser usado y fabricado por sus propias gentes dentro de un contexto social de dominación y explotación neoliberales, no sólo en la economía, sino también en lo social y lo cultural, apostando por una determinada relación social en la que intervienen imágenes y objetos a los que se atribuye ciertas capacidades, siendo la que nos interesa señalar la de la *agencia*; así, los objetos, artefactos e imágenes tienen agencia social en la medida en que están inscritos en relaciones (sociales) entre personas, por lo que su agencia queda anclada a una proyección de la subjetividad humana sobre los mundos inanimados de las cosas.

> Una agencia es la capacidad que tiene un agente -en este caso nos interesa entender al agente como una persona- para actuar independientemente y tomar decisiones libremente (Gell, 2016). Más que atender a la comunicación simbólica, Alfred Gell (Londres, Reino Unido, 1945) enfatiza el arte como sistema de acción destinado a cambiar el mundo y centra todo el énfasis en la *agencia*, la intención, la causalidad, el resultado y la transformación. Desde la perspectiva de Gell, la obra de arte deja de ser un problema estético o sociológico y pasa a ser un índice material de relaciones específicas entre individuos que suscita operaciones cognitivas que implican una abducción de la agencia del individuo, una delegación del efecto que ese individuo es capaz de generar en otros, en el tejido social.

Los dos términos de los que parte el análisis de Gell son el de "agente" y del de "paciente". De forma típica, el agente lleva a cabo una acción y el paciente recibe o es el objeto de esa acción. Pero un agente puede ser no sólo una persona, sino también un objeto[213], una obra de arte, que es percibido como parte de una serie de secuencias causales, eventos causados por la voluntad, la intención y la mente (Gell, 2016). Siempre que se atribuye un acontecimiento a una persona o cosa, estas quedan investidas de una capacidad de agencia. Las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien éstos no son de

[213] Se puede explorar la influencia de Mauss y su *Ensayo sobre el don* (2009) en la obra de Gell, -epígrafe 4.5.1-. El antropólogo británico señala explícitamente que, si la teoría de los dones de Mauss es una teoría antropológica modélica, entonces el modo en que se construirá una teoría antropológica del arte habrá de ser medido en referencia al etnólogo francés, si bien reorientada sobre los objetos de arte, más que en las prestaciones (Gell, 2016). Los dones se consideran extensiones de la persona en la teoría del intercambio de Mauss, entonces, de la misma manera, también se pueden ver los objetos de arte como personas y que toda acción que lleve a cabo alguien frente a otra persona también la puede realizar una obra de arte, se trata de un empoderamiento.

por sí seres intencionales, actúan a menudo como medios a través de los que se manifiesta y realizan intenciones. Los objetos son extensiones de la gente, expresan y extienden su agencia, configurando para los actores una "personalidad distribuida", repartida entre los objetos a través de los que participa en la vida social (Gell, 2016).

> El concepto de *agencia* se inscribe en la crítica poscolonial de las divisiones sujeto-objeto, nosotros-otros, centro-periferia, y Gell plantea sus preocupaciones en las limitaciones metodológicas de la antropología después de la crisis de los modelos cualitativos, donde surgieron una serie de experimentaciones que pretendían acercar la etnografía a la experimentación en artes visuales; así, en la llamada *crisis de la representación* se buscan nuevos modelos de verdad, método y representación en la producción de significado de lo social (Gell, 1991). Esta *crisis de la representación* que llevó a que la ciencia social -tanto desde la teoría como desde los métodos de investigación-, repensara su relación con los objetos y tipos sociales que habían sido sus nichos de análisis clásicos, consiste en una nueva concepción de lo social que se desplaza de la posibilidad de explicar causalmente los hechos sociales hacia una concepción que considera que el lenguaje forma y transforma el conocimiento que configura nuestra concepción sobre la realidad (Alexander, J. 2000). A la crisis de la representación, se suma la crisis de legitimación, o de autoridad etnográfica, y la crisis del autor, o del punto de vista situado. Sin embargo, en su propuesta, la *agencia* sigue dependiendo de los presupuestos occidentales de la autoría artística. Por esa razón, necesitamos entender que en el análisis de la creatividad colectiva no es operativa una teoría de la *agencia* de los objetos que sea dependiente de un modelo de creatividad (humana) individual (Leach, 2007). También debemos de ser conscientes de que el uso del arte y las prácticas artísticas constituyen, dentro del ámbito contemporáneo, un modo de higienización de los espacios urbanos. La relación que mantienen esos usos con la ciudad, relaciones directas con la economía, la realidad social y la estética de dichos espacios (O´Doherty, 2011) y favorecen, desde procesos de gentrificación hasta procesos (auto) legitimados. Lo hacen al aludir procesos participativos -vecinales y comunales- donde los propios agentes artísticos se convierten en agentes de poder, debido al capital simbólico de sus relaciones institucionales, muchas veces de carácter público y propiciando relaciones asimétricas entre el Arte y ese Otro representado.

En la introducción de este epígrafe nombrábamos al Otro sin definir nuestra perspectiva, es ahora al definir nuestra propia práctica cuando necesitamos precisar. Definir qué entendemos por el Otro es una tarea complicada por las múltiples definiciones dadas desde campos diversos, siendo un concepto que ha sido analizado de manera amplia por filósofos, psicólogos, antropólogos, sociólogos y todo tipo de pensadores a través del tiempo. El Otro, considerado siempre como algo diferente -escrito en mayúsculas y en género masculino, atendiendo a la dominación masculina en la cultura (De Beauvoir, 2005)-, remite al concepto de identidad, ya que alude a otro individuo, considerado siempre como algo diferente. Dependiendo de las referencias que manejemos, los términos otredad y alteridad estarán entendidos como sinónimos, o podrán referirse a sus diferencias de manera opuesta. Nosotros usaremos los términos, de manera que la otredad percibe al Otro como alguien desconocido, ajeno a lo propio. Alguien que genera extrañeza, siendo el individuo mismo el que asume un rol en relación con "otros" como parte de un proceso de reacción que está relacionado con la estigmatización (Goffman, 2006). Por su parte, la alteridad la entendemos como el concepto que asume ese reconocimiento del Otro, pero que implica un cierto ejercicio empático donde un individuo es capaz de ponerse en su lugar. Ello posibilita que puedan establecerse relaciones basadas en el diálogo, la conciencia y la valoración de las diferencias, así el "ser otro". La alteridad está contenida en algo, y al mismo tiempo se manifiesta separado de él. De esta manera, el verdadero aprendizaje cultural debe de hacerse desde la alteridad (Hegel, 2011).

Somos conscientes de que el proceso con imagen obliga a una subjetividad desde el rol del que cuenta, ya que se ha de decidir qué se muestra y cómo se hace. Además, al estar contando historias de otras personas con realidades culturales distintas y hacerlo mediante un proceso colaborativo, la subjetividad, si cabe, es aún mayor. El trabajo en prácticas audiovisuales, que implica indiscretos artefactos de registro, en muchas ocasiones está ligado al deseo de, como investigadores, pasar desapercibidos, pero lejos de conseguir el propósito deseado, supone una legitimación de un punto de vista *voyeur* y una actitud colonialista, haciendo que se excluya a los sujetos de su proyecto y que éstos pasen a ser objetos.

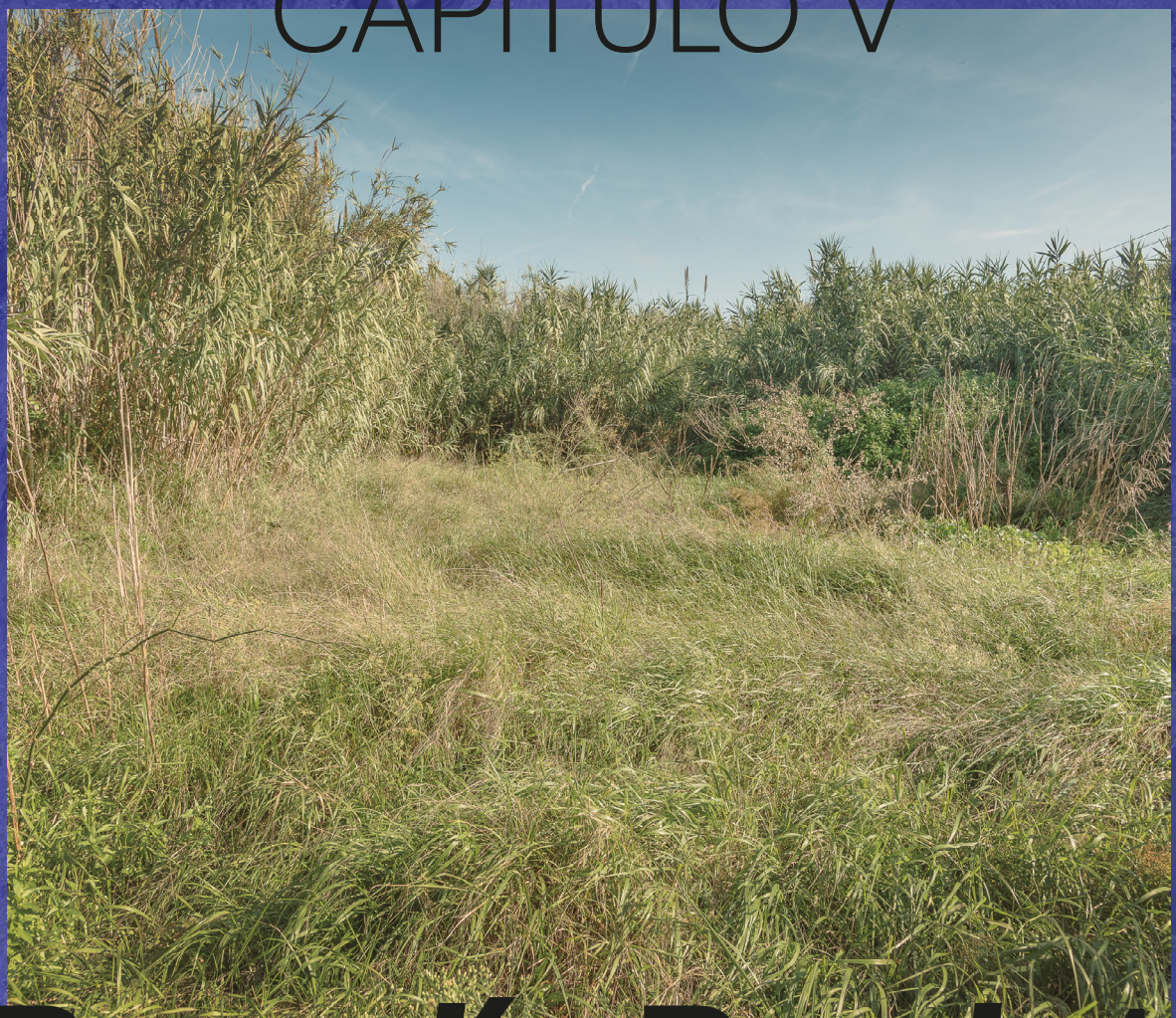
El modo de representación es la forma en que se configura el filme e incluye el estilo de filmación y edición del material, así como el modelo de colaboración (MacDougall, 1975). David MacDougall (New Hampshire, Estados Unidos, 1939) es uno de los primeros realizadores de cine documental que desarrolla una teoría y una metodología del cine etnográfico basada en la comprensión de la producción etnográfica como un encuentro cultural. MacDougall propuso la idea de un *cine participativo*, así una película etnográfica no es la representación visual de una cultura, sino la representación visual de un encuentro intercultural, un espacio de negociación entre el realizador, el sujeto representado y el espectador.

Estas cuestiones sobre quién tiene el poder para representar y a quien, y cuáles son los efectos de esas representaciones sobre otros grupos, son fundamentales en un mundo donde las representaciones visuales perpetúan las ideologías dominantes y operan como un bien económico (Crawford y Turton, 1992). A todo ello habría que añadir finalmente quién tilda de participativo el encuentro cultural del proceso con imagen y con qué motivo. El propio MacDougall detectaba que los grupos de personas filmados tienen escaso o nulo interés por las películas que se realizan sobre ellos y que éstas responden más al interés del cineasta, o de la disciplina a la cual se inscribe.

Para nuestra investigación ha sido importante contar con mecanismos de validación que consistían en explicitar los propósitos de la investigación y sus objetivos a las personas involucradas en el proyecto “Paradís Perdut” (2024), actualizando el contrato de confianza en la medida que cambiaba algún aspecto del modo de hacer. Durante el proceso, no se han registrado imágenes al margen de los momentos pactados y se ha ido mostrando el proceso y el resultado de los encuentros con la finalidad, por un lado, de validar y, por otro, de corregir aspectos que no fueran fieles, o que no gustasen a las personas representadas, por el motivo que fuera. También, se han desestimado posibilidades de institucionalizar el proyecto, en la medida en que se nos han ofrecido modos de participación en procesos de subvenciones públicas y no se han tenido en consideración.

En todo este proceso podemos destacar algunos aspectos negativos en las relaciones con las personas. En primer lugar, el malestar, unas veces, y la incomprensión, otras, debido al largo proceso de nuestra investigación. Aspecto que hemos justificado en la necesidad de hacer desde el trabajo práctico y cómo ello estaba modificando la investigación. A su vez, destacamos la dificultad de inscribir el proyecto en un circuito artístico del que se desconfía, porque si trabajamos desde lo popular, entendemos que mostrar el resultado en espacios artísticos “sacralizados”, con el desplazamiento de sentido que eso significa, imposibilita el retorno a las personas con las que se ha trabajado, así como la finalidad transformadora. Una de las cosas que esta tesis potencia es pensar la función del arte y sus posibilidades dentro de otras disciplinas. Ser fiel a poder explorar posibilidades nos ha conducido, por ejemplo, a suscitar interés por el proceso de trabajo en grupos focalizados de mediaciones comunitarias, cuya labor se encamina a buscar diálogos capaces de mejorar la convivencia cotidiana entre culturas diversas.

CAPÍTULO V



"Paradís Perdut"[214]

(2024)

[214] A fin de facilitar la lectura, en este capítulo se agrupan las imágenes de cada subapartado al final de los mismos.

“Paradís Perdut” (2024) es el proyecto audiovisual fruto de la investigación llevada a cabo en esta tesis doctoral que estudia los usos de la imagen en la representación de la memoria y la construcción identitaria de la Marina de l’Hospitalet de Llobregat.

Para poder llevarlo a cabo ha sido necesario investigar un modelo urbano cuya consecuencia social es la desaparición de los ámbitos ciudadanos que dicho modelo no considera productivos. Por ello hemos necesitado situar, en primer lugar, el modelo urbanístico barcelonés y, en segundo lugar, la potencialidad de los márgenes urbanos que permiten repensar dicho modelo desde un posicionamiento militante. El proceso audiovisual se ha realizado a través de una metodología en el trabajo con la imagen que necesita de otras disciplinas para pensarse, interesándonos en posicionarnos dentro de la investigación y en analizar cómo los usos de la imagen pueden modificar una investigación al confrontarse con la práctica, en nuestro caso materializado en esta película documental.

> **“**Paradís Perdut” (2024), es un ensayo documental videográfico en torno al desaparecido paisaje de la Marina de l’Hospitalet, un paisaje localizado en un territorio sensible y en constante cambio desde hace siglos. El proyecto se articula a través de relatos de personas, a las que denominamos donantes de memoria. Son personas que habitan o han habitado el lugar padeciendo, así, la alteración del paisaje. La narración tiene su origen en el proyecto de la construcción de un puerto franco en Barcelona, que, aunque nunca llegó a realizarse, justificó la expropiación de las tierras que agricultores y pescadores habitaban y trabajaban. De ese proyecto no concretado donde l’Hospitalet de Llobregat perdió su playa nació la actual Zona Franca de Barcelona, una zona industrial pegada al Puerto de Barcelona que ha ido modificando continuamente el uso de su suelo, ampliando sus instalaciones de una manera sucesiva y constante a lo largo de la historia. El motivo principal está ligado a su importancia económica, ya que es uno de los puertos más importantes del mundo. Actualmente, en la zona conviven planes logísticos y de ordenamiento urbano, siendo un territorio tan tensionado e importante en la configuración del modelo de ciudad que es hoy en día Barcelona, como desconocido por los habitantes de la ciudad.

El proyecto es una película documental lineal de 52 minutos de duración que trabaja a partir de la expropiación del territorio de la Marina de l’Hospitalet de Llobregat y desde la pérdida, como consecuencia de dicha expropiación, de una identidad asociada a lo rural, lo agrícola y lo marino. Una pérdida de identidad que se ve marcada, en muchas ocasiones, por la necesidad de las personas a abandonar el lugar que habitaron, dejando al territorio sin la memoria que genera esa identidad. Es un proyecto trabajado con esas personas que habitaron la Marina y que tienen arraigos en el territorio. La metodología de la investigación, que se nutre de lo etnográfico del trabajo de campo, busca la vinculación entre gentes, agentes y el objeto de estudio de la Marina hospitalense desde lo humano, lo disciplinar y desde la colectividad. A través de los testimonios orales de las personas donantes de memoria, que encuentran en los recuerdos y en la infancia un lugar migrante compartido, se articula el trabajo con la imagen cuyo objetivo es dar a conocer la realidad de la Marina de l’Hospitalet de Llobregat. Mediante el proyecto “Paradís Perdut” (2024), se exploran narrativas visuales que posibilitan el estudio identitario del territorio y, al mismo tiempo, se analizan los procesos del trabajo con imagen que permiten convertirla en una herramienta capaz de cuestionar los mecanismos que articulan el trabajo a través de la memoria.

> El proyecto se inscribe en los trabajos de documentación que activan la memoria popular y que posibilitan el contra-relato de esas otras historias mínimas, no oficializadas, y lo hace trabajando en la hipótesis de que es allí, posiblemente, donde la imagen propicia espacios de insurgencia, donde las resistencias sobrevienen, se reafirman, reaparecen y se dejan ver, pese a todo. Esas historias mínimas son tan legítimas como la historia oficializada. Pese a toda la técnica y la tecnología asociada y sus usos ligados al entretenimiento y la comunicación, la imagen continúa siendo la experiencia de su contemplación, debido a cómo se constituye y por lo que es capaz de mostrar y que de otra manera no seríamos capaces de ver. La imagen tiene vigencia por su competencia, al cuestionar desde su papel cultural y desde su sentido vincular en el contexto social. “Paradís Perdut” (2024),

es un campo de exploración que cuestiona este rol de la imagen que necesita del espectador calificado para dar sentido a la propuesta narrativa que plantea. Es una formalización final como consecuencia de un proceso de trabajo que en este capítulo explicaremos a fin de evidenciar las decisiones tomadas en cada fase de la investigación.

5.1. PRIMERA PARTE: ENTRE EL TERRITORIO Y LA GENTE

5.1.1 NOTAS PRELIMINARES

Entender cómo en una investigación de carácter mixta, el ámbito referente al marco teórico y el ámbito referente a la práctica se retroalimentan, necesita poder desarrollar un proceso de trabajo que determine los mecanismos y las fases del trasvase de significado entre ambos. En este sentido la imagen audiovisual no se convierte en un fin, si no en un medio que propicia la investigación; un desplazamiento que modifica la mirada en perspectiva, contexto y vínculo y que necesita de otras formas de hacer que posibilitan lo interdisciplinar.

El proyecto Paradís Perdut (2024) es el proyecto práctico que siendo resultado de la investigación es, al mismo tiempo el proceso que ha permitido investigar formas de trabajo con la imagen artística. Ha permitido mesurar de qué manera se aborda una investigación que, partiendo del interés por un objeto de estudio, ha posibilitado caminos de exploración diversos en función de las fases del proceso práctico. El proyecto práctico operaba en el cómo lo hacíamos y en cómo nos situábamos dentro de una investigación que se veía alterada por el devenir del trabajo de campo práctico.

En el amplio contexto de la investigación, presentamos ahora el proceso con el proyecto artístico “Paradís Perdut” (2024), -a su vez, causa y consecuencia de esta tesis- y su campo de exploración. En los siguientes puntos describiremos el proceso de trabajo llevado a cabo durante la investigación.

La manera en que se lleva a cabo una investigación define la propia investigación. Más allá del proyecto práctico resultante, el proceso debe generar un trasvase de teoría y práctica y viceversa. Consideramos que para evitar un trabajo teórico cerrado y un proyecto audiovisual cerrado se debe tomar consciencia de como una parte modulaba la otra. De esta forma, conseguir una información determinante para el desarrollo del proyecto práctico audiovisual, modifica la propia práctica. Asimismo, es importante comprender cómo esta información modifica la relación con la práctica, a la vez que modifica el campo teórico.

La metodología resulta determinante en este contexto. Debería ser lo suficiente flexible para avanzar y lo suficientemente sólida para poder sentar las bases, es decir, una forma de hacer que fuera reconocible y aplicable. Si se configura el estudio como un proceso dilatado en el tiempo y no podemos anticiparnos a resoluciones demasiado rápidas: la investigación tiene siempre un punto de origen y se debe llegar al punto de destino sin estar demasiado condicionado. Se trataba, por tanto, de conocer qué metodologías de investigación se estaban usando actualmente en las artes visuales, desarrollar un planteamiento metodológico adecuado al tema de investigación y conocer metodologías artísticas de investigación que trabajan con imágenes visuales usando una metodología interdisciplinar y transdisciplinar en proyectos creativos y prácticas artísticas contemporáneas.

Destacamos tres enfoques metodológicos de investigación en artes visuales: el cuantitativo (*quantitative research methodologies*), el cualitativo (*research methodologies*), y el artístico (*arts based*

research, visual arts based research, artistic research), y también la investigación basada en imágenes (*image based research*) (Marín, De Laiglesia y Tolosa, 1998) y que nosotros englobamos en el artístico. Estos enfoques se han utilizado como punto de partida para entender de qué manera el ámbito teórico modificaba la práctica artística y viceversa. Un proceso metodológico está constituido por la observación previa (ya sea directa o indirecta) de la realidad, haciendo énfasis en ciertas características (o variables) que interesan al investigador y entre las cuales se supone que existen ciertas relaciones de causa-efecto; ello implica la construcción de un modelo teórico, es decir, un sistema de hipótesis, o explicaciones altamente probables, sobre la relación entre el conjunto de variables (dependientes e independientes) que han sido derivadas de las hipótesis propuestas y, finalmente la verificación de las hipótesis con base en la observación controlada del mayor número posible de variables (externas e internas) del hecho o fenómeno en estudio, un proceso de verificación se supone repetible un número indefinido de veces hasta alcanzar la verdad (Morles, 2002). Esta investigación pretende alejarse de un proceso práctico que trabaje por dar respuestas al ámbito teórico, siendo la práctica, la que propusiera cuestiones críticas que modificaran el campo teórico. Todo ello pasaba por abordar el proyecto audiovisual práctico "Paradís Perdut" como una investigación que en sí misma es capaz de cuestionar los procesos con imagen.

5.1.2 ORIGEN DEL PROYECTO

En nuestro Trabajo Final de Grado en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, trabajamos en torno al barrio de Ciutat Meridiana de Barcelona e investigamos acerca de modelos urbanos, periferias y narrativas visuales porque nos interesan las relaciones de poder donde el territorio y su uso es determinante para la configuración de un determinado paisaje. En nuestro Trabajo Final de Máster, dentro del Máster de Producción e Investigación Artística de la Universidad de Barcelona, investigamos el paisaje urbano como síntoma de un modelo económico; estudiamos la Zona Franca de Barcelona y sus márgenes, y trabajamos este ámbito con la intención de desarrollar, más tarde, esta investigación de doctorado centrada en l'Hospitalet de Llobregat. Nuestro propósito es seguir investigando lo urbano para articular agentes y territorio, trabajando en la construcción de nuevos relatos que cuestionen la gestión de la ciudad y de qué manera se configura el territorio urbano.

El proyecto "Paradís Perdut" (2024), tiene su origen en la observación del territorio y en constatar cómo la actividad humana lo modela bajo unos intereses concretos que, en primera instancia, pasan desapercibidos a los ojos de la ciudadanía. En esta lucha desigual, es el medio natural el gran perjudicado, siendo su modificación la consecuencia del paisaje antrópico resultante. En este contexto, el delta del río Llobregat es un territorio sensible que sufre las consecuencias del progreso económico de una ciudad tan importante como es Barcelona, cuyo modelo económico está basado en los usos de unos recursos que van en contra de la preservación del medio natural. Además, es un modelo económico que excluye otras formas productivas. La pérdida de del terreno (interior y litoral) que formaban la Marina de l'Hospitalet fue producto de una expropiación para la creación de un área con exenciones y bonificaciones de derechos aduaneros. El proyecto no llegó a realizarse y, durante la década de 1960, se decidió crear una gran área industrial y logística anexa al puerto de Barcelona, esta sería la conocida como Zona Franca, que conservó la designación "franca" del proyecto original.

Explorando y observando el territorio, fuimos conscientes de que el cauce natural del río Llobregat había sido desviado de una manera artificial debido a la acción humana. Este

hecho nos planteaba, inicialmente, responder a lo que el periodismo llama "las 5W"[215], las cuales hacen referencia a necesitar responder un acontecimiento atendiendo al quién, al qué, al cuándo, al dónde y al por qué. De esta manera comenzó la investigación, tratando de contestar, para entender, las preguntas en torno a la desviación del cauce natural de un río.

La exploración del territorio se realizó de varias formas: virtualmente, usando mapas satélites mediante aplicaciones y recursos online; físicamente, de una manera orgánica y experiencial, usando la deriva fotográfica -epígrafe 4.5.1.3-. Así, nuestro protagonista en un primer momento fue el cauce actual del río Llobregat, el cauce con caudal de agua que es el cauce desviado. A partir de aquí decidimos recorrerlo desde la localidad de Martorell hasta su desembocadura final en el mar Mediterráneo. La distancia era de más de 30 kilómetros, una distancia que se multiplicaba por dos si queríamos explorar sus dos orillas.

Debido a la necesidad de recorrer grandes distancias, se trabajó con un equipo de registro audiovisual ligero que consistía en: una cámara réflex digital de 35 milímetros con la posibilidad de registrar video y audio, un trípode, un pequeño foco, un reflector, una grabadora de audio y un cuaderno, además del teléfono móvil y un reloj GPS. Lo hicimos preferiblemente, durante los fines de semana debido a que la actividad nos ocupaba mucho tiempo, teniendo en cuenta distancias y el tiempo necesario para recorrerlas y atentos al hecho de documentar. Las premisas en este primer momento no eran muchas más allá de querer investigar un territorio cámara en mano, así, sin una concepción clara de a qué disparar, realizamos fotografías durante nuestras derivas donde empezamos a detectar diferentes intereses. En primer lugar, interés en las imágenes desde una visión naturalista y romántica de espacios naturales sin contexto urbano. Detectamos una intención de registrar y documentar espacios naturales que era conveniente preservar; evidentemente, si el proyecto nacía de entender el desviamiento de un río y nuestro posicionamiento estaba del lado del ámbito natural en oposición a los intereses económicos que lo habían llevado a cabo, existía un posicionamiento crítico.

En segundo lugar, las imágenes mostraban interés por espacios donde, predominando está visión de lo natural, se introducían elementos disruptivos que hacían que la mirada se cuestionase sobre la escena retratada. Las imágenes representaban el ámbito natural, pero se podía ver un elemento artificial disonante con la escena referido a la acción humana que nos daba pistas sobre la actividad llevada a cabo en el territorio. Empezamos entonces a recopilar una colección de imágenes que devenían en un catálogo y que respondían a este interés. La representación de estos elementos, a su vez, constituía una tipología de imagen.

Y, por último, un tercer interés era el conformado por las imágenes dónde la pérdida del paisaje natural respecto del paisaje humano era evidente. Ya no eran elementos sueltos, sino, más bien infraestructuras.

Pese a ello, eran fotografías donde lo natural se hacía paso entre lo urbanizado en un paisaje característico de los ámbitos periféricos urbanos donde las infraestructuras han ganado el terreno. Fuera del primer paisaje natural y del segundo paisaje referente al medio urbano, este *tercer paisaje* es fruto de la antropización -epígrafe 2.4.1- y tiene el poder de custionar un modelo económico.

El cuestionamiento en estas tomas era si la presencia física de seres humanos era significativa, o si por el contrario la ausencia de seres humanos aportaba algo más a las imágenes (a modo de fuera de campo cinematográfico). Esta cuestión condujo a la introducción de lo no humano como factor simbólico en la representación del paisaje.

Al mismo tiempo que se producía esta inmersión en el territorio y esta primera aproximación mediante la imagen fotográfica, era necesario investigar sobre el río su historia y su relación con el territorio del Baix Llobregat, última comarca de su recorrido hasta llegar al mar. La importancia del Llobregat para el desarrollo de los territorios que atravesaba el río era directamente proporcional al maltrato ejercido por las localidades que se encontraba a su paso

[215] En inglés: *who, what, when, where, why.*

> y a su desmesurada explotación desde tiempos ancestrales. El río Llobregat siempre ha sido importante para la industria catalana. Aunque en Cataluña la generación de energía eléctrica de origen hidráulico no llega al 15% y en años secos ni al 10%, tuvo un papel preponderante en la implantación de la electricidad como vehículo de desarrollo económico e industrial (Alayo, 2017). Sus aguas han servido durante siglos para mover las máquinas de vapor de las fábricas y hoy siguen siendo fuente de riqueza. En definitiva, el Llobregat es un río industrial por excelencia y entendíamos así que la investigación, además de necesaria, era vigente debido a la continua evolución que el territorio continuaba experimentando.

A la altura de Mercabarna, en el puente del mismo nombre, es dónde se bifurcan los dos cauces del río. En actual, y con caudal, se abre en el sentido de su marcha hacia la derecha, hacia el municipio del Prat de Llobregat. El cauce seco se abre hacia la izquierda, dirección a la plataforma logística intermodal del Port de Barcelona (ZAL).

> La primera aproximación fue recorrer el cauce del río Llobregat desde Martorell, pasando por Sant Andreu de la Barca, El Papiol, Pallejà, Molins de Rei, Sant Feliu de Llobregat, San Joan Despí, Cornellà de Llobregat y el Prat de Llobregat, y ya evidenciaba la necesidad de acotar el territorio, al fin y al cabo, para poder trabajar desde las concreciones.

En medio de los dos cauces se localiza el Polígon Industrial Pratenc que, con una extensión de 63,7 hectáreas, alberga 27 empresas de actividades económicas relacionadas con la logística y el transporte. El polígono tiene un peso importante del sector industrial y allí trabajan más de tres mil trabajadores. Es en su salida al mar donde se ubica el muelle Prat, zona de ampliación del Puerto de Barcelona en 2005, -epígrafe 1.3-.

> En la actualidad, los operarios del Puerto nombran coloquialmente a esta nueva área: “el puerto de los chinos”. China se ha convertido en la fábrica del mundo. Pero la fábrica está lejos y el transporte es fundamental para no lastrar la competitividad de sus productos. Hong Kong, Shangai y Singapur son los principales puertos del mundo y los operadores portuarios asiáticos han tomado ya el control de los grandes puertos occidentales. Barcelona es el último ejemplo de la mano de la compañía Hutchison, cuya división de puertos es líder mundial en tráfico de contenedores y tiene la adjudicación del muelle del Prat (Puerto de Barcelona) en una concesión por un periodo de 30 años.

Así, durante un tiempo, nuestro interés derivó a querer trabajar en el territorio del Polígon Industrial Pratenc, al fin y al cabo, ese era el territorio comprendido entre el pasado cauce seco y el actual cauce y nos parecía que tenía sentido explorar este planteamiento. Se recorrió y exploró el territorio fotográficamente con la idea de localizar puntos de interés que pudieran significar posibilidades de relato. Fue una relación con un territorio determinada por el uso de su suelo, su actividad de polígono condicionaba el paisaje marcado por múltiples fronteras de acceso restringido y por una actividad humana condicionada por la entrada y salida de camiones.

> Vasile es un rumano de Sibiu, región de Transilvania, João es de Aveiro en Portugal, pero viene conduciendo desde Oporto. Ambos son camioneros y han llegado en domingo a la Zona de Actividades Logísticas del puerto de Barcelona de El Prat de Llobregat (ZAL Prat). Hasta el lunes no podrán descargar la mercancía y pasan el tiempo charlando y compartiendo sobre una mesa improvisada donde cada uno ofrece al otro parte de su comida. No entienden que no haya una cafetería abierta para poder tomar un café y que tampoco haya unos lavabos para poder asearse. No quieren alejarse del camión porqué son responsables de entregar la mercancía y de ella depende su sueldo. Su historia es uno de los micro relatos que nuestro trabajo de campo posibilitaba conocer, registrar y documentar.

Durante esta fase, el trabajo consistía en identificar el territorio y tratar de establecer categorías de imágenes durante el proceso de edición, a la vez que comenzaba un trabajo de documentación histórica para comprender el devenir del territorio.

Una vez reconocidos el cauce actual del río Llobregat y el Polígon Industrial Pratenc, decidimos recorrer y explorar el antiguo cauce del río, que a su vez que era el límite del Polígono en su lado norte. El cauce abandonado era un espacio en tránsito donde ya no corría agua, pero tampoco había infraestructuras que lo gobernasen. Su naturaleza era salvaje y desordenada, existían huertos improvisados y casetas donde las personas que se ocupaban de ellos guardaban sus herramientas. También aparecían humedales que servían de cobijo para aves y había vestigios de lugares que habían sido diseñados para darles cabida cuando su cauce llevaba agua.

La relación con el territorio, que siempre era a través de la cámara, estaba siendo en este cauce seco mucho más torpe. Al ser los impulsos mayores y menos definidos, no sabíamos dónde fijar la mirada, lo que nos hizo volver a la misma localización numerosas veces y de una manera orgánica dejamos aparcado el Polígon Industrial Pratenc. Esta dificultad para definir la mirada la interpretamos con una necesidad de entender mejor lo que allí estaba sucediendo, pues reclamaba de un tiempo y una distancia que el posterior proceso de edición fotográfica propiciaba. En el territorio del cauce seco se condensaban de mejor manera los tiempos pasados, presente y futuro; por ello creímos que había una potencia narrativa mayor en este cauce, ahora seco, y en su llegada al mar.

Ya iniciado el servicio de la anteriormente mencionada terminal en el muelle Prat, dentro del Polígon Industrial Pratenc, se encuentra en marcha la licitación de las obras de una nueva terminal en esta zona del antiguo cauce del río Llobregat. Su funcionalidad contará con el acceso viario y ferroviario al Puerto de Barcelona, que es una pieza clave para el desarrollo del corredor del Mediterráneo. Una vez que ha entrado en servicio la primera fase de la ampliación sur del Puerto de Barcelona, se hacen necesarias las correspondientes conexiones viarias y, sobre todo, ferroviarias -de ancho mixto- con las principales vías de transporte de mercancías. Se trata de un tema capital para completar la funcionalidad de la terminal y mantener la competitividad de esta importante infraestructura.

Fue en las inmediaciones de este cauce seco -recordemos que este era el cauce natural y el que llevaba el río cuando se decidió la expropiación de las tierras de la Marina-, donde encontramos los restos de algunas de las 80 masías que se levantaban en este territorio y que eran alrededor de 200 en toda la Marina. Junto a aquellos campesinos que tenían terrenos sin casa, en la Marina había aproximadamente unos 500 propietarios, que como consecuencia de la expropiación de sus terrenos recibieron, de media, 16.000 pesetas. En el proceso de expropiación, y para medir la cuantía a pagar, el Estado dividió los terrenos en: fértiles, regulares, dolentes (salinosos) y yermos, aunque estos eran muy escasos. Recordemos que era una zona muy fértil gracias a la sedimentación del área deltaica del río Llobregat que potenciaba que se dieran varias cosechas al año, mientras que las fincas eran áreas de pasto donde el ganado ovino, bovino, equino y porcino podía campar en libertad.

Durante las derivas de reconocimiento fotográfico de este cauce, nos encontramos con ciertas personas de manera recurrente; la mayoría eran empleadas en los polígonos cercanos y personas que cuidaban de sus improvisados huertos, porque pese a ser el cauce abandonado, la tierra es rica y existen acumulaciones de agua donde los huertos pueden abastecerse. Estos huertos son muestra de las prácticas autónomas que, desde su desobediencia, recuperan espacio y dan forma a la ciudad contemporánea. Por lo general, las desarrollan hombres ya jubilados en un ambiente de colaboración entre ellos.

De todas las personas que encontramos, fue con Miguel Montes, con quién compartimos más tiempo. Miguel era el único que realmente habitaba el lugar; llevaba viviendo en el cauce seco en viviendas autoconstruidas desde hacía años. Primero vivió en la zona alta, remontando el cauce. Vivía en una casa de madera, pero de allí le echó el avance de la adecuación del terreno para las futuras obras. Se mudó a una zona dentro del último tramo antes de llegar al mar, pegada a una zona de huertos furtivos. Miguel, que trabajaba en la construcción cuándo encontraba la ocasión, hizo su nueva casa con materiales que iba encontrando y que podía transportar con la ayuda de su bicicleta. Trató de aislarla mejor que la anterior porque, como nos contó: “la humedad en invierno es mucha y se pasa mucho frío”.

> Continuando el camino hasta llegar al mar, recorriendo la última parte del cauce seco, vimos por primera vez el faro del Llobregat. Todavía no sabíamos que popularmente se le conocía como “la Farola”.

Fue de esta manera, casi sin entenderlo, como focalizamos el territorio que investigaríamos y que después sabríamos que era el de la antigua Marina hospitalense. Conocimos que el territorio de la actual Zona Franca de Barcelona había sido un espacio predominantemente agrícola a principios del siglo XIX, en cuyas tierras pantanosas había grandes rebaños de vacas, cabras y ovejas. Mientras tanto, la actividad pesquera se mantenía en pequeños barrios en toda la playa, dedicados a la captura de sardinas, mújoles, lubinas y agujas. A principios del siglo XX, las huertas, los campos y las masías, fueron dejando paso al puerto, a la industria y a los diversos núcleos urbanos.[216] En 1927, año en que comenzaron a ejecutarse las primeras expropiaciones, el Ayuntamiento de Barcelona convocó un concurso para dibujar los proyectos de lo que hoy en día es la Zona Franca. Al concurso se presentaron 56 candidatos y la propuesta del ingeniero danés Bjørn Petersen[217] fue seleccionada y premiada con 40.000 pesetas como primer accésit.

> La revolución industrial llevó a la Zona Franca a dos grandes cambios. El primero, la introducción de un tejido industrial que sustituyó la pequeña escala del barrio pesquero que era; el segundo gran cambio, fue en 1865 con la construcción del Moll de Sant Bernat, que simbolizaba el comienzo del desarrollo del puerto de Barcelona. Aunque no fue hasta 1970, una vez se le ganó terreno al mar, cuando nació lo que conocemos ahora como el puerto comercial de Barcelona. La mayor consecuencia para el barrio de Zona Franca fue la creación de la barrera que le separaría del puerto autónomo de Barcelona. Este muro, que ha variado debido a las sucesivas ampliaciones del puerto, no ha permitido la relación del barrio con el mar, segregando el territorio. La evolución del puerto ha ido condicionando el territorio. Desde que se creó la Junta de Obras en 1869, el puerto ha crecido a partir de cuatro proyectos importantes. El primer proyecto de proyecto de 1859, fue ejecutado entre 1869 y 1875; el segundo proyecto de 1900, ejecutado entre 1901 y 1925; el tercer proyecto de 1965, ejecutado entre 1966 y 1975 y el cuarto proyecto, el Plan Maestro de 1998, ejecutado entre 2000 y 2011, -epígrafe 1.1-.

[216] Una de estas familias afectadas por la expropiación, la familia Carbonell Espinosa, interpuso en 1996 un recurso por la expropiación de 1920 ya que los terrenos debían tener un uso aduanero, para construir el puerto franco, y no industrial, como finalmente sucedió. El Tribunal Superior de Justicia de Cataluña (TSJC) falló en 2012 a favor de la familia y condenó al Consorcio de la Zona Franca a indemnizar a la familia con 14 millones de euros. Esta familia era propietaria de unos terrenos de 140.000 m^2 que actualmente ocupan empresas como Nissan o Mercabarna. En el actual recinto de la Nissan se conserva Ca la Pepa, la masía de los campos expropiados a la familia Carbonell Espinosa.

[217] El puerto franco de Copenhague (Dinamarca), que actualmente ya no existe, fue inaugurado en 1894 y fue el más importante de los países escandinavos. *Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929*. https://hemerotecadigital.bne.es Consultado en 12 de junio de 2024



Figura 24. Desembocaduras del río Llobregat. En rojo los trayectos de las derivas fotográficas realizadas y registradas mediante Sistema de Posicionamiento Global (GPS). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 25. Espacios naturales de la desembocadura del río Llobregat (2020). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 26. Señalización de canalización de fluidos en la desembocadura del río Llobregat (2020). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 27. Infraestructura viaria cercana al cauce de la desembocadura del río Llobregat (2020). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 28. Infraestructura viaria sobre el cauce de la desembocadura del río Llobregat (2020)[218] Autor: Joaquín Jordán.



Figura 29. Mapa de situación con el cauce actual del río Llobregat y el cauce abandonado (2024). Autor: Joaquín Jordán

[218] Imagen usada para la comunicación: "Territoris productius. Metabolismo y residencia. El cas de la val del riu Llobregat" (2016) de Marta Carrasco Bonet y usada en la contraportada del libro *Recursos i territori: perspectiva histórica i nous equilibris* de 2017. https://publicacions.iec.cat/PopulaFitxa.do?moduleName=null&subModuleName=&idCatalogacio=28828



Figura 30. Ambos cauces del río Llobregat (2024). Fuente: Google Earth Studio.



Figura 31. Camioneros esperando a poder cargar mercancías dentro del Polígon Industrial Pratenc (2021). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 32. Miguel Montes posando ante su primera vivienda en la parte alta del antiguo cauce del río Llobregat (2019). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 33. Faro del Llobregat. Las cuatro imágenes superiores están obtenidas usando herramientas digitales de geolocalización. En el círculo amarillo se localiza la Farola y la flecha indica el sentido de la deriva siguiendo el cauce seco del río. Fuente: Google. La imagen inferior se corresponde a la primera vez que vimos la Farola durante una deriva (2019). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 34. Vivienda actual de Miguel Montes en la parte baja del cauce seco del antiguo cauce del río Llobregat (2023). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 35. El faro del Llobregat, popularmente conocida por la Farola en su actual contexto dentro del Puerto de Barcelona (2023). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 36. Plano de la zona del Puerto Franco de Barcelona y terrenos adyacentes (1926). Fuente: Instituto Cartográfico Nacional. Autores: Brigada Topográfica de Ingenieros del Ejército español. La evolución del puerto ha ido condicionando el territorio. Desde que se creó la Junta de Obras en 1869, el puerto ha crecido a partir de cuatro proyectos importantes. El primer proyecto de proyecto de 1859, fue ejecutado entre 1869 y 1875; el segundo proyecto de 1900, ejecutado entre 1901 y 1925; el tercer proyecto de 1965, ejecutado entre 1966 y 1975 y el cuarto proyecto, el Plan Maestro de 1998, ejecutado entre 2000 y 2011, -epígrafe 1.1-.

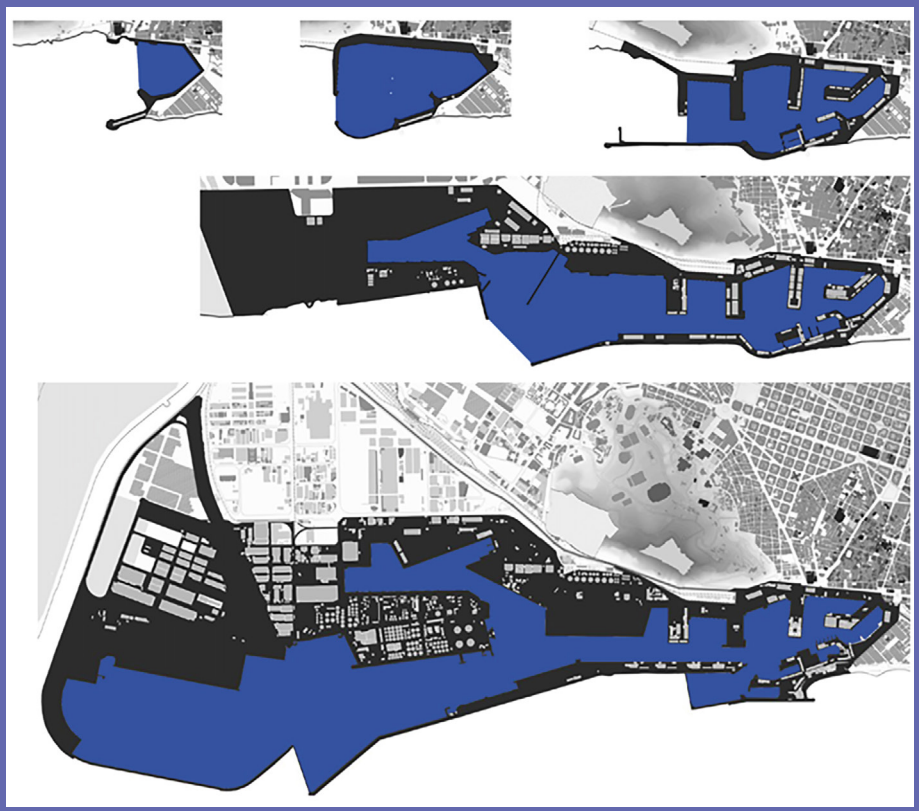


Figura 37. Gráfico de la evolución del puerto de Barcelona. De izquierda a derecha y de abajo arriba, años:1869, 1875, 1916, 1976 y 2018. Fuente: Museu d'Història de Barcelona (MUHBA).

5.1.3 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN PRÁCTICA

En el perímetro actual de la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat, se puede apreciar lo inusual del corte en su parte sur. La línea recta del trazado responde al seccionado producido en su territorio como consecuencia de la expropiación de la que fue su Marina agrícola y marinera, la zona más periférica respecto del centro urbano de la ciudad. Mediante este trazado rectilíneo que atravesó el término municipal, se marcó el límite de la segregación territorial. La separación se hacía siguiendo el recorrido de la línea de ferrocarril que va en dirección a Vilanova i la Geltrú.

> El día 12 de mayo de 1920 se publicaba la ley donde se declaraban de utilidad pública los terrenos del proyecto de instalación definitiva del puerto franco de Barcelona y que eran los comprendidos entre los límites de la línea que por el sur delimita la zona marítimo-terrestre, el margen izquierdo del río Llobregat hasta 160 metros aguas arriba del eje longitudinal del puente que el ferrocarril de Barcelona a Vilanova i la Geltrú tiene construido sobre el río y una línea paralela a la explanación de dicho ferrocarril distante 160 metros del eje de la vía. El antiguo cauce del río Llobregat comenzaría en el suroeste de la ciudad y acompañaría hasta el mar a los terrenos expropiados por Barcelona de la Marina hospitalense.

Tras acceder a toda esta información, se procedió a localizar el territorio a investigar. Se trata de un territorio que en la actualidad está destinado a zona industrial, logística y en gran medida a albergar el Puerto de Barcelona; un lugar al margen del tejido urbano y de difícil acceso. Iniciamos la investigación sobre el origen de ese lugar; es decir, el lugar actual, pero desde una perspectiva del tiempo pasado. Partimos de una planificación que orienta el estudio desde la rigurosidad y contemplando toda la información a nuestro alcance.

> Para poder contar una realidad a partir de unos hechos, nuestro interés es tratar de conocerlos de la manera más poliédrica posible. Además, al trabajar en una investigación en torno a un territorio y la identidad de sus gentes, es necesario poder vincularse a la realidad de otras personas y que, a priori, nos es ajena. La investigación necesita de una interacción social que permita acceder a datos de una forma sistemática, así como llevarla a cabo de manera no intrusiva. Para ello, es determinante ubicar un escenario de trabajo y unos protocolos a seguir, además de revisar modos de hacer que puedan acercarse a un proceso de trabajo donde nos sintamos cómodos con el proceder y con el ámbito ético. En este sentido y en contraste con otros métodos dónde las hipótesis y procedimientos se determinan a priori, la investigación en la observación participante que lleva a cabo la antropología, permanece flexible antes y durante el proceso de investigación, evolucionando su enfoque a medida que se investiga. Este enfoque permite no tener un planteamiento rígido y está abierto a permeabilidades, aunque, obviamente existen interrogantes generales, ya sea sustanciales o teóricos (Glaser y Strauss, 1967). Los sustanciales se refieren a las particularidades, que en la investigación tenían que ver con los condicionantes del paisaje rural de la Marina en las formas de vida de las personas que la habitaron; y los teóricos, que se relacionan con el lugar que ocupa dicho territorio con las problemáticas sociales y de construcción del contexto urbano en su relación con la ciudad de Barcelona. Ello sirve para ajustar las áreas de interés a los posibles escenarios que nos podemos encontrar. Por ejemplo: es importante pensar en el tipo de estrategia para comunicarnos con personas de edad avanzada y que pueden tener sus recelos con determinadas formas de proceder del trabajo audiovisual. Si bien es cierto que la investigación parte de localizar contextos urbanos y necesitaba de contrastes teóricos para entenderlos, necesita, a su vez, de un planteamiento concreto de entrevistas y de encuentros teniendo en consideración los ritmos y las necesidades comunicacionales de las personas que nos hablan

de sus recuerdos de infancia y juventud. Es conveniente pensar en que todos los escenarios son interesantes y nos pueden llevar a cuestiones teóricas a través del uso práctico de la imagen.
Se trata de poder extender líneas de indagación sabiendo que, hasta que la investigación no evoluciona, no se puede saber qué línea será más fructífera. El trabajo de campo de la observación participante consiste, por lo tanto, en implicarse para entrar en el campo y comprender los escenarios. Es un escenario ideal aquel que se obtiene mediante un fácil acceso, sirve para establecer buena relación con las personas (informantes) y para recoger datos valiosos en función de los intereses de investigación. En este sentido, un escenario puede ser el acceso a una documentación de una entidad o institución, el acceso a un determinado lugar valioso para la investigación -como en nuestro caso era poder acceder a la Farola de la Marina hospitalense- o una determinada relación con una persona informante (o donante de memoria).
Una vez delimitado el territorio de estudio, se debe investigar de manera temporal. Para ello, era necesario seguir estudiando su pasado con el fin de contextualizar, entender y situar el momento presente. Por un lado, se abordaba un territorio que pretendíamos seguir interrogando de una manera directa mediante la deriva fotográfica y mediante el trabajo en archivos fotográficos: tanto cartográficos como documentales; por otro lado, resultaba fundamental leer y documentarnos sobre dos cuestiones centrales, la primera, el origen de la Zona Franca, y la segunda, la historia de la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat; ambas permitirían poder sujetar el periodo de tiempo que necesitábamos considerar en la investigación.

Así comprendimos cómo la gestión del territorio fue modificándolo y que el desvío del río Llobregat se debió a una necesidad de ampliación del Puerto de Barcelona, que fue aprobada administrativamente en 1997 aplicada más tarde, en 2004 -epígrafe 1.5.1 y 2.5.1-. Dimos sentido a la extraña sección rectilínea del perímetro de la ciudad, que respondía a la fractura administrativa del territorio con la expropiación de la Marina en 1920 -epígrafe 1.3- que fue el detonante de los cambios en los usos del suelo y de la alteración de su paisaje. El estudio se situaba entonces en un arco temporal desde 1920 hasta nuestros días para iniciar una investigación sobre un paisaje rural que llegaba hasta un litoral marino.

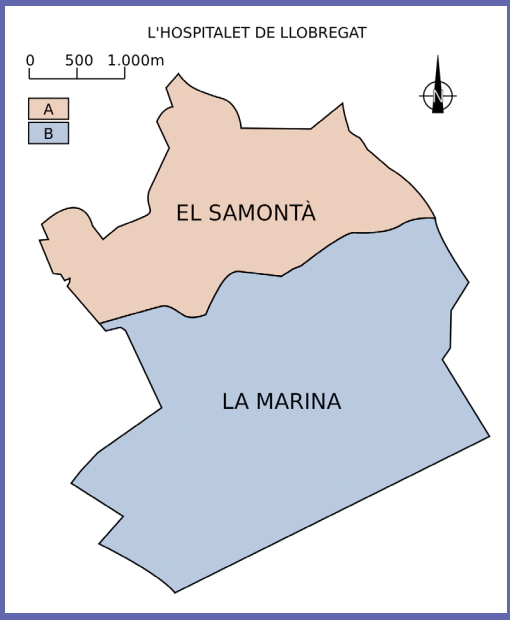


Figura 38. Perímetro actual de l'Hospitalet de Llobregat donde se aprecia el corte rectilíneo de la parte segregada. Fuente: Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat.

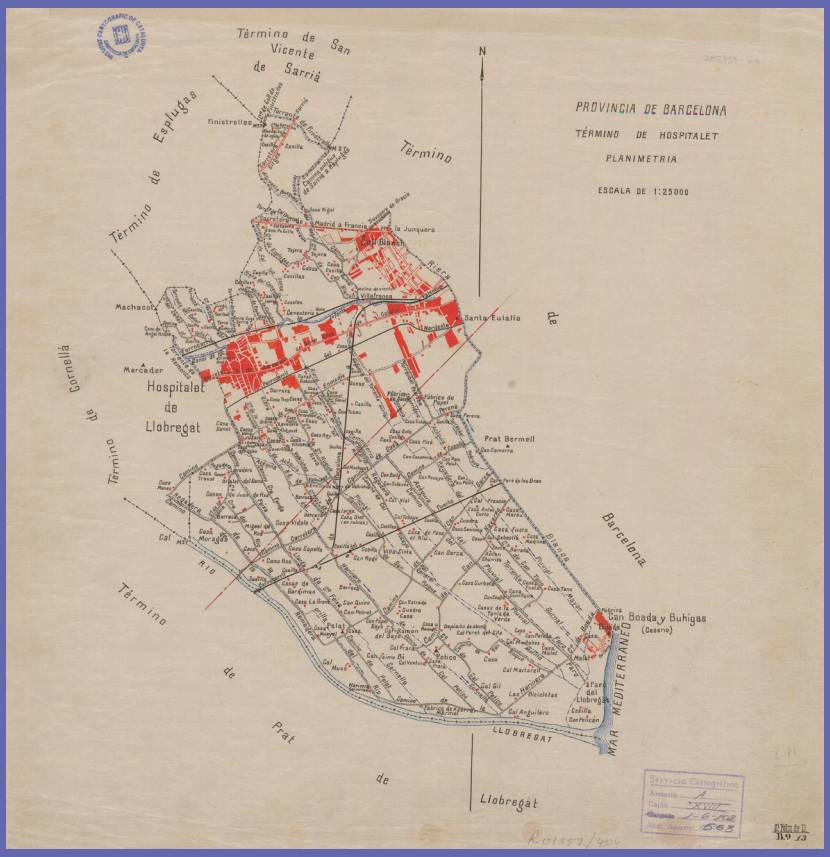


Figura 39. Mapa de l'Hospitalet de Llobregat (1914). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya.

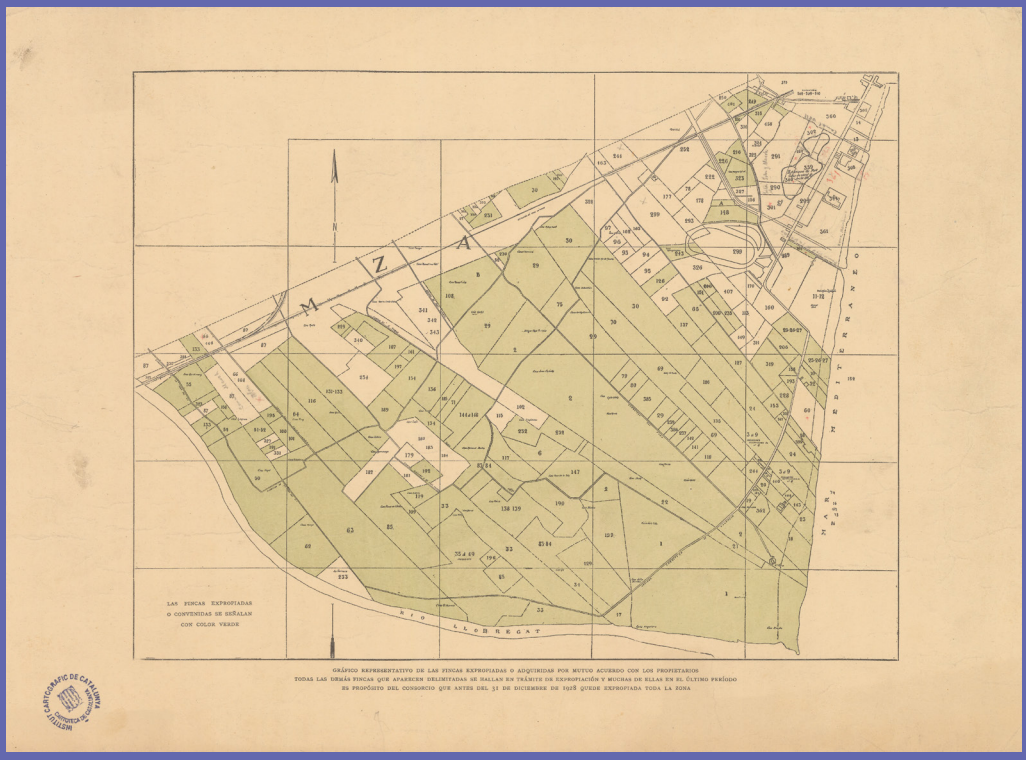


Figura 40. Título: Gráfico representativo de las fincas expropiadas o adquiridas por mutuo acuerdo con los propietarios (1911)219. Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya.

219 Aunque la fuente data el mapa/gráfico en esa fecha, esta no puede ser anterior al dictado de la ley de 1920.

5.1.4 ACCESO A ENTIDADES

Después de un tiempo investigando en sendas líneas mencionadas, por un lado, recurriendo a lecturas referentes a la historia de la ciudad y, por otro, a documentación histórica gráfica, surgió la necesidad de acudir a instituciones y organizaciones vinculadas al territorio que pudieran servir para expandir nuestra perspectiva. Con alguna de ellas no supimos cómo poder ayudarnos y, tras los primeros acercamientos, la relación de colaboración quedó aparcada. Es en ese momento cuándo se establece el contacto con el Centre d'Estudis de l'Hospitalet (CEL'H), una asociación cultural que desde 1984 trabaja con la voluntad de construir ciudad y publica libros sobre temas referentes a l l'Hospitalet de Llobregat, ya sea a nivel de investigación: como es el caso de las colecciones *Quaderns d'Estudis* y *Recerques*, o a nivel de divulgación. El CEL'H también organiza conferencias, charlas y exposiciones y se convirtió en pieza clave para favorecer la investigación, pues nos facilitó material bibliográfico y documental sobre la ciudad de l'Hospitalet. En ese momento, en el año 2018, su presidente era el profesor e historiador Manuel Domínguez -epígrafe 3.4.2-, que además de autor de numerosos artículos, edita y escribe el blog online "local-mundial", cuyos contenidos giran en torno a la historia de la ciudad. Las puntuales recomendaciones de Domínguez siempre han sido muy útiles para nuestro estudio.

> A la hora de poder acceder a información e informantes, nos referíamos a los posibles escenarios. La vinculación a entidades locales, permite dos grandes posibilidades: los escenarios de ámbito público y los escenarios de ámbito privado. En ambos casos, para establecer relaciones con entidades u organizaciones, públicas o privadas, es necesario obtener acceso a ellas. Para conseguirlo, se ha de seguir un protocolo de explicitación de intereses, donde juega un papel importante la relación con lo que en investigación cualitativa se denomina "porteros" (Becker, 1970), que son las personas responsables que han de conceder el acceso al escenario deseado y que, a veces, piden informes o explicaciones sobre aquello que quiere ser observado.

En el caso de nuestra relación con el CEL'H, era necesario establecer una relación basada en la confianza porque entendemos que el trabajo en imagen ha de realizarse bajo las premisas de conducta determinada puesto que, finalmente, queremos trabajar con realidades y experiencias ajenas dónde el respeto, desde el establecimiento de la relación, se hace indispensable. En este sentido, la condición de servicio público que rige al CEL'H, así como su condición de entidad sin ánimo de lucro, nos parecieron condicionantes valiosos para nuestra colaboración, ya que reforzaba su voluntad de servicio a la ciudad trabajando en la recuperación histórica y en la conservación del patrimonio local.

Inevitablemente lo contextos propios son determinantes en una investigación. Cuando les planteamos la investigación necesitamos exponer nuestros condicionantes para poder llevarla a cabo. En este caso, nuestra realidad laboral, en ese tiempo ejerciendo como autónomo audiovisual y como docente, ofrecía una disponibilidad de tiempo que se condensaba, fundamentalmente, durante los fines de semana y necesitaba ser optimizada. Por aquel entonces residíamos en el barrio barcelonés de Sants que, aunque próximo a l'Hospitalet de Llobregat, distaba del territorio de trabajo de la Zona Franca aproximadamente 6 kilómetros. Aunque esta distancia no variaría mucho, cuando en 2020 nos mudamos a vivir al barrio de La Florida en l'Hospitalet, el cambio de domicilio sí propició que nos vinculásemos mucho más a la ciudad. Nuestra nueva ubicación estaba ahora muy cerca del CEL'H, lo que nos permitía acceder a lugares e informaciones concretas de una manera mucho eficaz. Ya no solamente se era productivo durante los fines de semana, la nueva residencia permitía trabajar aspectos de la investigación también durante la semana, como lo referente a las historias de vida de los donantes de memoria, que ahora eran vecinos y mucho más accesibles.

5.1.5 - INFORMANTES CLAVE

La investigación avanzaba tanto en el trabajo de campo como fuera de él. En el trabajo de campo, dentro del territorio, lo hacía mediante derivas fotográficas, donde se abordaban dos ejes temporales: el primero tenía que ver con el paisaje anterior al actual y el segundo con la modificación de dicho paisaje en el futuro. Atendiendo al primer eje, documentábamos

la localización de los restos de las masías que se repartían por la Marina -alguna, afortunadamente, se encontraba en pie- y localizábamos elementos, mediante mapas antiguos, que pudieran hablar de un pasado rural agrícola y pesquero.

> Atendiendo al segundo eje, también registrábamos acciones que se llevaban a cabo en el territorio y que hablaban de su incesante cambio de estado. Eran ejecuciones de infraestructuras y alteraciones en el paisaje que indicaban la futura modificación del mismo. Estábamos trabajando en un territorio y un paisaje con incesantes cambios en el pasado, pero también con un presente cambiante que predecía un futuro incierto.

Por todo ello, estábamos atentos a la actualidad que hablaba de posibles ampliaciones del aeropuerto e investigábamos planificaciones del territorio con actuaciones que habrían de llevarse a cabo, tales como el PDU Biopol-Granvia donde se ponía en serio riesgo Cal Trabal, las últimas poco más de 40 hectáreas de terreno agrícola en l'Hospitalet[220] y que, definitivamente, con la aprobación final del PDU Biopol-Granvia el 4 de abril de 2024, aunque se preservarán 24 hectáreas como espacio natural, no se mantendrá su uso agrícola. La masía de Cal Trabal se rehabilitará para convertirla en nuevo equipamiento de uso público.

> Fuera del campo de trabajo del territorio de la Marina y de los procesos de documentación, la investigación también avanzaba en el mapeo de otras prácticas artísticas que se llevan a cabo en la ciudad y que se sitúan interesadas en torno a la memoria y al territorio. Se procede, entonces, a localizar prácticas y modos de hacer que ayudasen a terminar de encajar nuestra distancia y posición respecto de la investigación y las gentes y agentes implicados.

En esta fase estábamos manteniendo una interacción social que Taylor y Bogdan, (1984) catalogan como "no ofensiva". Esta sucede cuándo los informantes y agentes conectados se sienten cómodos y podemos entender que hemos ganado su aceptación. Pero necesitábamos informantes valiosos que nos ayudasen a entender el territorio objeto de estudio, cuya principal característica es que había desaparecido. Fue entonces cuando, por diversas fuentes, nos mencionaron a la señora Matilde Marcé i Piera (l'Hospitalet de Llobregat, 1928), que nació en la desaparecida Marina de l'Hospitalet donde su familia tenía un negocio agrícola de exportación de verduras. Matilde trabajó desde 1953 a 1972 en la oficina de la empresa encabezada por su padre, Josep Marcé i Costafreda. En 1978 obtuvo el título de profesora de catalán y se dedicó a la enseñanza de adultos hasta su jubilación en 1994. Fue presidenta del Ateneo de Cultura Popular de l'Hospitalet de Llobregat desde 2006 a 2016. Además, fue colaboradora de diferentes entidades de la ciudad, dónde llevó a cabo charlas, conferencias y actividades de divulgación de la historia de la ciudad, ha sido una prolífica escritora de memorias y recuerdos en torno la Marina y es autora de numerosos artículos y libros sobre l'Hospitalet de Llobregat y su historia. En su libro *Pagesos i exportadors a l'Hospitalet de Llobregat* (2021), Marcé hace una descripción histórica de las actividades de los agricultores de la ciudad, que serán pioneros en la expansión de sus productos por toda Europa.

> (...) roderes fondament marcades per les rodes del carros camí dels camps o del Born, carregats de verdures per a la gran ciutat que no en tenia mai prou. (...) el pare, sense abandonar la feina de pagès, es dedicava d'un anys ençà a l'exportació de fuites i verdures, a l'embarc com en deien. Tot la mervaeria, enciams, escaroles, carxofes, prunes, etc., sènviava per tren (Marcé, 1995).

En el paisaje de la Marina que Matilde describe, se podían encontrar repartidas decenas de masías, muchas de las cuales contaban con grandes extensiones de cultivo alrededor (arroz, aceite, forraje para los animales, melones, lechugas, alcachofas, coles, alubias) que convirtieron toda la plana en una excelente zona de cultivo donde las masías gestionaban los campos y todos los trabajos necesarios, así como el transporte y distribución para los diversos puntos de venta en comercios locales, o en el mercado del Borne de Barcelona.

> A principios del siglo XX, que es cuando inscribimos el comienzo la investigación, el contexto está marcado por el comienzo de la Primera Guerra Mundial, el 28 de julio de 1914. El 7 de agosto

[220] Todo ello explicado detalladamente en los epígrafes 1.5.1., 3.4.1. y 3.4.2.

de 1914, España anunció su neutralidad, ya que se consideraba que el país no estaba preparado para una guerra ni a nivel militar, ni político, ni económico. Es entonces cuando las autoridades aceleran lo que consideran como la necesidad de Barcelona de contar con un puerto franco para acoger el comercio internacional que no podía operar en los puertos europeos de países en guerra. Así, en 1916 el Gobierno de Madrid autoriza la concesión de un depósito comercial en Barcelona que, posteriormente, se considerará insuficiente. Todo ello derivaría en la creación del Consorcio de la Zona Franca del Puerto de Barcelona y en 1918 se aprueba el proyecto del nuevo puerto de Barcelona.

Volviendo al escenario bélico, entre 1914 y 1918 los productos del campo aumentaron de valor a causa de la caída de la producción europea y algunos campesinos de la Marina vieron en el extranjero grandes posibilidades. De esta manera, las cosechas de la Marina iniciaban su entrada en Europa. Al principio eran los comerciantes franceses los que llegaban para adquirir género y los campesinos de l'Hospitalet, todos residentes en la Marina y el núcleo antiguo, vieron las posibilidades del negocio. Josep Marcé i Costafreda, padre de Matilde, fue uno de estos emprendedores.

Durante la temporada de 1920 a 1921, envió a Francia unas 500 cajas de alcachofas y, como hicieron otros campesinos, comenzó a embarcar verduras a Europa. Los primeros años fueron especialmente prolíficos, ya que los campesinos no tenían que pagar contribución para dedicarse a la exportación. Poco después, la exportación se fue regulando y fueron pocos los que pudieron afrontar los impuestos y continuar la actividad. Estos campesinos se fueron profesionalizando en el embarque y buscaron nuevos clientes y así, poco a poco, las verduras de la Marina se fueron introduciendo en Bélgica, Alemania o Suiza. Este incremento de clientes fue acompañado por un enriquecimiento en la gama de productos ofrecidos por lo que se refiere a la empresa J. M. Costafreda, de las alcachofas y escarolas, se pasó a la exportación de lechuga francesa o *trocadero* y escarola francesa, que se producía exclusivamente para ser exportadas, y también se exportaba coliflor a Inglaterra o Dinamarca. Durante la temporada fuerte de noviembre a marzo, el embarque requería mucha mano de obra que se reclutaba por los barrios de la ciudad y muchas personas, sobre todo mujeres, vinieron de otras partes de España. Llegaron a ser hasta 150 mujeres, que se encargaban de arreglar las verduras y meterlas después en cajas. Los hombres cargaban las cajas en los carros, que más tarde serían camiones y tractores que llevaban el género hasta la estación de tren desde donde salían los vagones cargados a la frontera. El embarque supuso la modernización del comercio agrícola de la villa y la ampliación en la variedad de cultivos.

Conocimos la historia de Matilde gracias a que desde el CEL'H facilitaron su contacto. También nos contactaron con el Sr. Josep Campamà (l'Hospitalet de Llobregat, 1947) -epígrafe 2.5.3-. Al igual que Matilde, Josep, tal como lo hicieron su padre y su abuelo, había nacido en la Marina. Las tres generaciones Campamà nacieron en la misma masía que, actualmente, es una de las pocas que resisten al tiempo y todavía está habitada por la familia Campamà. La hermana de Josep vive en la masía que ha estado habitada por la familia desde 1860. Ca la Marieta, es el nombre de la masía que está situada en la Carretera del Mig de l'Hospitalet de Llobregat, entre la Fabregada y la Riera dels Frares. Actualmente, es el número 74, antes fue el número 30 y, antiguamente, en el Barrí de la Marina, fue el número 159. La familia Campamà fue una familia de campesinos hasta que tuvieron que dejar esa forma de vida debido a los nuevos usos del suelo.

Nuestro ofrecimiento, para conocer a Matilde y Josep, fue plantearles el escenario que les ocasionase menos contratiempos. Éramos nosotros quienes solicitábamos el encuentro, así que, por cordialidad y educación, además de tratarse de personas mayores, les sugerimos poder encontrarnos con ambos en sus respectivos

> domicilios. Para ese encuentro, necesitábamos reformular la exposición de la investigación y poder explicar qué necesitábamos de ellos de manera concisa y clara, con la significación añadida de hacerlo en sus casas, lo cual planteaba la aparición de un ámbito íntimo en un escenario privado. Partíamos de una relación desigual en la que nosotros sabíamos que lo que queríamos, básicamente, era explicar la investigación y tener su consentimiento para poder seguir encontrándonos y donde ellos, desconocían nuestras intenciones. Aunque previamente desde el CEL'H habían tenido la amabilidad de contactarles para solicitarles cedernos sus contactos, tanto Matilde como Josep, desconocían la investigación y, sobre todo, no nos conocían a nosotros ni sabían sobre nuestra manera de hacer.

Ambas citas resultaron muy esperanzadoras y pudimos acceder a información de primera mano acerca de la forma de vida en la desaparecida Marina. Resultaron, ambos, unos primeros encuentros marcados por la emoción: por su parte por las ganas de colaborar con la investigación y por nuestra parte por creer estar encontrando motores que permitirían trabajar con implicación renovada, que pasaba de la abstracción de los datos a la concreción de las personas reales. Buscábamos lo que se denomina *rapport* (Taylor y Bogdan, 1984), es decir, la confianza profunda que implica sintonía en las presentaciones y sintonía en las emociones, y que responde a la amigabilidad en el trato, la seriedad y respeto con el otro y sus tiempos. Para lograrlo, durante las conversaciones es importante profundizar en los temas y que sea la persona quien los agote y no nosotros; esto quiere decir que los encuentros han de tener una calidad de tiempo, atención y escucha que permita la conexión.

> En este primer encuentro, convenimos que sería interesante, tras tener su aprobación y visto bueno, utilizar el registro audiovisual. Realizaríamos, por lo tanto, una entrevista para poder hablar pausadamente de temas que habían ido apareciendo y de otros en los que necesitábamos profundizar antes de ese momento. Una vez obtenido su consentimiento, surgía la necesidad de mantener la distancia con aquello que se estudia y con ellos como fuente, con la voluntad de poder investigar sin sesgos; la validez de la investigación debía de pasar por ello.

Es importante destacar que en nuestro primer encuentro no llevamos ningún dispositivo de registro, ni visual, ni sonoro más allá de un cuaderno de notas porque apostamos por un proceder marcado por un posicionamiento ético (no intrusivo). Siendo conscientes de que estábamos en una investigación audiovisual, nos alejábamos de otras maneras de hacer donde prima la obtención del registro visual o sonoro. Para nosotros no era un imperativo y lo realmente importante era el vínculo que pudiéramos establecer en una relación de simbiosis. Necesitábamos aportaciones en forma de memoria de personas que habitaron la Marina y creíamos que, desde nuestra posición de investigadores, podíamos aportar algo significativo al relato de sus historias. Desde aquel primer encuentro y desde la primera entrevista registrada -Matilde 14 de noviembre de 2018 y Josep 28 de noviembre de 2018- la relación se ha mantenido en el tiempo, aunque más tarde, llegarían nuevos informantes clave donantes de memoria.



Figura 41. Masía La Torre Gran (2020). Catalogada desde 2001 como Bien Cultural de Interés Local (BCIL)[221]. Autor: Joaquín Jordán.



Figura 42. Montaña de tierra introducida para la construcción de una futura infraestructura viaria en el territorio de la antigua Marina hospitalense (2021). Autor: Joaquín Jordán.

[221] En la ficha n. 99 del "Pla Especial de Protecció del Patrimoni Arquitectònic de l'Hospitalet de Llobregat" (PEPPA). En la ficha del Patrimonio Cultural de la Diputación de Barcelona de 2017 ya se dice que la Torre Gran está abandonada. Actualmente es propiedad de la Agencia Catalana del Agua (ACA), debido a que en la zona hay una balsa de laminación con la que se pretende controlar el caudal del río. Esta balsa está integrada en los espacios del Delta del Llobregat



Figura 43. Espacio agrícola de Cal Trabal (2021). La masía de Cal Trabal, al fondo a la derecha. Autor: Joaquín Jordán.



Figura 44. Matilde Marcé en el patio de su casa de l'Hospitalet de Llobregat (2019). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 45. Embarco de verdura de Cal Millonari (1932). Empresa exportadora de hortalizas a Europa. propiedad de J.M. Costafreda, padre de Matilde Marcé. Fuente: Archivo Municipal de l'Hospitalet.



Figura 46. Josep Campamà, a las puertas de Ca la Marieta (2020). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 47. Imagen de la entrevista a Matilde Marcé i Piera, dentro del proyecto audiovisual "Paradís Perdut".[222]



Figura 48. Imagen de la entrevista a Josep Campamà, dentro del proyecto audiovisual "Paradís Perdut".[223]

[222] Enlace a la entrevista: https://youtu.be/2I-3ZlsPCWg

[223] Enlace a la entrevista: https://youtu.be/Zj6KRYvf2sA

5.1.6 - PRIMEROS DONANTES DE MEMORIA

Cómo detallábamos anteriormente -epígrafe 2.5.3-, el Museo de Historia de Barcelona (MUHBA) presentó en febrero la exposición "El port franc i la fábrica de Barcelona, las edats de la Zona Franca" (2018) en los que contemplaba itinerarios para conocer el territorio en torno al puerto de Barcelona. En ese momento conocimos la existencia de la Oficina estratègica de l'àmbit litoral del Ayuntamiento de Barcelona, y solicitamos una entrevista con su director, Marc A. García. Dado que la oficina que dirigía fue la encargada de redactar el Plan Delta del Llobregat (2018) y posteriormente acometer el Plan Litoral (2018-2028) -que es el plan estratégico de los espacios litorales de la ciudad y un instrumento de planificación que pretende ordenar y gestionar todos los espacios urbanos del frente marítimo de la ciudad-, le preguntamos por actuaciones pasadas, presentes y futuras en el territorio geográfico objeto de nuestro estudio. La entrevista tuvo lugar el 26 de diciembre de 2018 en su oficina del centro de Barcelona.

Durante el mismo itinerario a la Zona Franca que citábamos, conocimos al señor Antoni Jaquemot (Barcelona, 1942), un extrabajador de la fábrica Seat que durante 48 años -desde 1958 hasta 2006- estuvo trabajando en las instalaciones que la factoría inauguró en 1953 en la Zona Franca -epígrafe 1.4-. Allí trabajó desde los 16 que entró de aprendiz hasta su jubilación, siendo jefe de personal del taller de fundición. En ese mismo espacio, actualmente con el paisaje de un solar en tránsito hacia unas nuevas instalaciones, realizamos la entrevista a Antoni. Era el 19 de diciembre de 2018.

Salvo en el caso de Marc A. García, al que consideramos un informante valioso, las otras tres figuras de Matilde Marcé, Josep Campamà y Antoni Jaquemot, tienen para nosotros la categoría de donantes de memoria. Los tres son los protagonistas iniciales de nuestro proyecto y representan la memoria del pasado porque son las personas que han experimentado la Marina y han sido afectadas por las continuas planificaciones que han influido en su paisaje.

Es importante explicar que, durante el proyecto audiovisual, en el que trabajábamos al ritmo que los contextos nos permitían, siempre hemos trabajado en solitario. Sin embargo, ante la necesidad de encontrar espacios para una escucha activa durante las grabaciones de las entrevistas, decidimos contar, para estas primeras cuatro entrevistas, con la ayuda de un ayudante en forma de operador de cámara[224] que pudiera encargarse de los aspectos técnicos una vez comenzada la grabación de las entrevistas. Se trataba de no interrumpir los discursos por cuestiones técnicas y de crear un buen clima propiciado por la presencia activa de nuestro rol, únicamente en condición de entrevistador.

Las entrevistas fueron conversaciones distendidas de aproximadamente dos horas cada una y, en realidad, no sabíamos si formarían parte, o de qué manera, del futuro proyecto audiovisual que finalmente resultó ser "Paradís Perdut". Con certeza sabíamos que no las queríamos usar de la manera en que las registramos y montadas, tal cual, dentro de una propuesta informativa. Su registro era una forma de documentar nuestro propio proceso y de recoger unas valiosas memorias donadas por personas con una edad avanzada y que entendíamos importante salvaguardar en este momento, no entendíamos la imagen como un resultado final, sino como un proceso que servía de varias maneras. En primer lugar, establecía una relación definida con las personas entrevistadas; en segundo lugar, les empoderaba al darles voz documentando sus memorias; y, en tercer lugar, nos servía como devolución a la comunidad, en este caso representada en la figura del CEL'H y su archivo de documentación. Una vez montadas y editadas, la intención con las entrevistas era ofrecerlas de manera desinteresada a quien pudiera necesitarlas.

Durante la grabación de las entrevistas, introducíamos temas y cuestiones haciendo servir diferente tipología de documentación. Estos textos, mapas y fotografías de archivo nos servían como punto de partida en la conversación. Usar fotografías, daba pie a poder solicitar imágenes personales que los donantes pudieran conservar, a partir de las cuales les sería más sencillo

[224] Josetxu Zuazu (Barcelona, 1978), operador de cámara y director de fotografía.

articular los recuerdos. Este momento fue importante al poder hablar a partir de lo que sus imágenes representaban, pues sus fotografías estaban acompañadas de su relato. Nos hablaban de aspectos como las condiciones de la toma, lo que aparecía y lo que no aparecía en ellas y las conexiones entre una fotografía y la siguiente. Estas imágenes, por separado, tenían un gran valor para ellos, pero, cuando entre varias fotografías se formaban capas de sentido, el valor del conjunto todavía era mayor. Se trataba de fragmentos de un relato donde, a veces, las conexiones eran claras y en otras ocasiones costaba más esfuerzo establecer dicho sentido. Todo ese material quisimos escanearlo, aunque no sabíamos el uso que le íbamos a dar, necesitábamos conservarlo. Para ello era necesario que nos confiasen aquellas fotografías que, además del valor que tenían para ellos, eran copias únicas originales. Aquel era un gesto de cordialidad que se basaba en la confianza por su parte y en la responsabilidad por la nuestra. Un gesto que significaba, al mismo tiempo, la garantía de volver a encontrarnos con la esperanza de tener las entrevistas ya montadas para poder enseñarles y tener una devolución y una validación de lo que en ellas veían. Esta era una forma de ir avanzando en el proyecto y en las relaciones establecidas con cada una de las personas implicadas.



Figura 49. Imagen de la entrevista a Marc A. García, Director de la Oficina Estratégica del Plan del Delta del Llobregat del Ayuntamiento de Barcelona, dentro del proyecto audiovisual "Paradís Perdut"[225].

[225] Enlace a la entrevista: https://youtu.be/K_ePD5UAYLs



Figura 50. Antoni Jaquemot en los terrenos de lo que fueron los talleres 5, 7 y 9 de la fábrica Seat. (2020). Autor: Joaquín Jordán.



Figura 51. Imagen de la entrevista a Antoni Jaquemot, dentro del proyecto audiovisual "Paradís Perdut".[226]

[226] Enlace a la entrevista: https://youtu.be/GHnTj2oDX20

5.1.7 EL ENCUENTRO CON LO DOCUMENTAL

Con el trabajo realizado sobre el territorio en los centros de documentación y el trabajo iniciado con los donantes de memoria, consideramos oportuno comenzar una fase de reflexión sobre el proceso recorrido hasta entonces. Aunque una de las premisas era evitar formalizar antes de tiempo, necesitábamos de la distancia y el espacio que da el trabajo de edición en imagen. En este momento se establece una relación analítica del trabajo realizado que permite remirar y revisitar las imágenes con una extrañeza que facilita establecer relaciones y posibilidades de edición entre ellas. Es un proceso que cuestiona la investigación llevada a cabo hasta ese momento y busca responder aquello que tiene que ver con explorar formas de contar a terceras personas, desconocedoras de la realidad de la que habíamos ido aprendiendo. *The Promised Land. Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes* (2020) es un proyecto fotográfico documental en formato libro en torno al paisaje de la Zona Franca de Barcelona. El proyecto tiene su título en inglés con la intencionalidad de denotar que la zona de estudio es un territorio comercial con intereses internacionales. Usamos el inglés por ser el idioma que se usa en las transacciones económicas diarias que allí suceden.

> El foto-libro se articula a través de los relatos de Matilde Marcé, Josep Campamà y Antoni Jaquemot, así como de personas que habitan el lugar en actividades de apropiación del territorio. En el proyecto aparecen, por ejemplo, personas jubiladas que cuidan de sus huertos, pescadores recreativos ocasionales y no tan ocasionales, jugadores de golf que gracias a los rebaños de ovejas pastoreados mantienen su campo en condiciones, equipos de beisbol que celebran sus competiciones semanales y recolectores de plantas y objetos. También aparecen personas menos esporádicas y prácticas, no tan efímeras, que usan el territorio como su hogar; por ejemplo, usando tiendas de campaña colocadas entre la maleza, viviendo dentro de un coche cobijado en el mejor lugar encontrado, casetas de autoconstrucción usadas como segunda vivienda durante el fin de semana y, como en el caso de la casa de Miguel, construcciones más sofisticadas que son primer y único hogar.

En el libro se trabajan temas como la actividad económica del territorio a través de los contenedores de mercancías y las zonas logísticas, las históricas problemáticas de contaminación -debido a su sobreexplotación- y las riadas del río Llobregat, que cuenta con una historia de crecidas notables -epígrafe 2.5.2.-. También se mapean restos del ayer agrícola representado por los vestigios encontrados y se buscan los conflictos ente lo urbano que modifica el paisaje y la naturaleza que trata de recuperarlo.

> El proyecto explora posibilidades narrativas visuales y trabaja la relación entre las imágenes, poniendo en cuestión posibilidades de representación del paisaje que denotan consecuencias de un modelo económico, atendiendo al territorio periférico de los núcleos urbanos como generadores de sentido. En él, aportamos, por un lado, una perspectiva crítica con el modelo económico urbano, y, por otro, apostamos por la necesidad de una mirada más amplia, disciplinariamente hablando. En *The Promised Land* (2020) presentamos lo urbano como campo de conflicto entendiendo su espacio público como un espacio político donde es necesario repensar modelos de habitar la ciudad. Las posibilidades de la imagen audiovisual que queremos explorar, se entienden aquí como un lugar desde donde construir contra-relatos capaces de abrir caminos a otras perspectivas de comprender unos hechos y se aborda la imagen como una herramienta que permite diálogos en torno al hecho de hacer ciudad.

En el proyecto de 2020 se anticipan cuestiones que después hemos seguido investigando, como son la relación imagen y texto para significar los relatos orales. En este sentido, el texto del libro juega un papel importante en los relatos. No existe una introducción para el lector, ni tampoco hay una narrativa cronológica lineal que ofrezca una lectura ordenada, más bien hay una serie de indicios que se ofrecen con la intención de que al leerse se pueda ir tejiendo la historia, hecho que requiere de una cierta voluntad de exploración. En el libro existen dos

valores de texto: el primero aparece salpicado acompañando las imágenes y su objetivo es hilvanar microrrelatos, bien sea de personas protagonistas o de bloques de imágenes con un sentido autónomo. El segundo valor del texto es el que explica otros aspectos de las imágenes y se encuentra al final de la edición fotográfica, en la sección denominada “Notas”. Es un texto más frío, más objetivo, que aporta datos que representan la imagen y tiene una función simbólica en la narración.

El libro contiene, doblado en su interior, un mapa ilustrado con la intención de remitir a los dibujos realizados en un cuaderno durante el proceso de trabajo de campo. En él aparecen algunos de los indicios y algunas de las personas fotografiadas que se pueden ver en el libro. El mapa, como instrumento de situación que es, está pensado para acompañar al lector y que pueda revivir la experiencia de la deriva descubriendo, conjuntamente, el territorio. El libro también contiene dos separatas: una de ellas ofrece datos rigurosos de la evolución económica del puerto como motor de la ciudad que justifican la necesidad de seguir alterando el paisaje en función de unos intereses concretos; la otra separata contiene retratos de objetos pertenecientes a Matilde Marcé. Son valiosos debido a su carga de memoria y a través de ellos exploramos posibilidades de la imagen como objeto.

Además del proyecto del libro *The Promised Land* (2020), durante la investigación hemos explorado distintas posibilidades narrativas. Una de ellas a partir del simbolismo que atribuíamos al Faro del Llobregat (la Farola), al que todavía no habíamos podido acceder. En esta narrativa audiovisual planteamos arranques de un posible documental para ensayar tono y maneras de interpelar y también exploramos el uso de una posible etnografía sensorial donde usamos nuestra *voz en off* para describir una deriva. En este vídeo, el espectador ve en pantalla un faro modelado en 3D rotando en *loop* con el audio de nuestro pensamiento fotográfico verbalizado mientras recorremos el territorio.

Estos acercamientos y ensayos formales con la imagen audiovisual nos permitían cuestionar el trabajo realizado hasta ese momento, detectando caminos que nos interesaban por su condición expansiva respecto del trabajo con imagen y otros caminos que detectábamos como aspectos a revisar. Más allá de la negociación continua de nuestro rol en la relación con lo observado y con las personas implicadas, una de las cuestiones que aparecía de manera recurrente, interpelaba a nuestra propia afectación por la investigación. Resultaba fundamental definir cuál era nuestra posición en la investigación y ello pasaba por entender cómo nos afectaba lo investigado, que serviría para considerar los límites del estudio y poder valorar, nuevamente, los tiempos y las distancias. Nos cuestionábamos acerca del retorno de nuestra práctica con la preocupación de decidir si lo que se retornaba era en forma de imágenes, en forma de proyecto o de investigación. Esto estaba directamente relacionado con la decisión respecto si el proyecto trataba sobre personas, o era con las personas o para las personas. Todos estos condicionantes, traducidos al lenguaje audiovisual y al propio trabajo en imagen, abrían caminos de exploración desde lo documental y lo ficcional que precisábamos atender -epígrafes 4.4.1 y 4.4.2-.

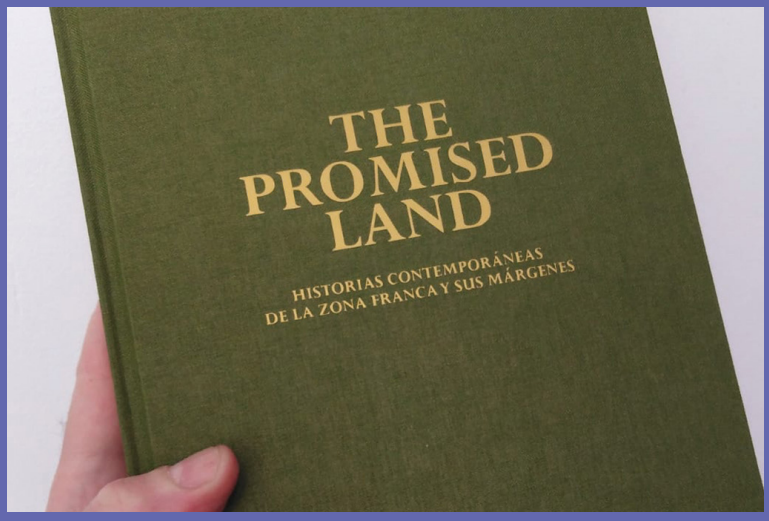


Figura 52. Portada del libro The Promised Land, Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes (2020)[227]. Autor: Joaquín Jordán.





Figura 53. Interior del libro *The Promised Land* (2020) con ejemplos de los textos. Autor: Joaquín Jordán.

[227] Enlace: https://vimeo.com/342279836



Figura 54. Fotografía de objetos de Matilde Marcé en el libro *The Promised Land* (2020). Autor: Joaquín Jordán.

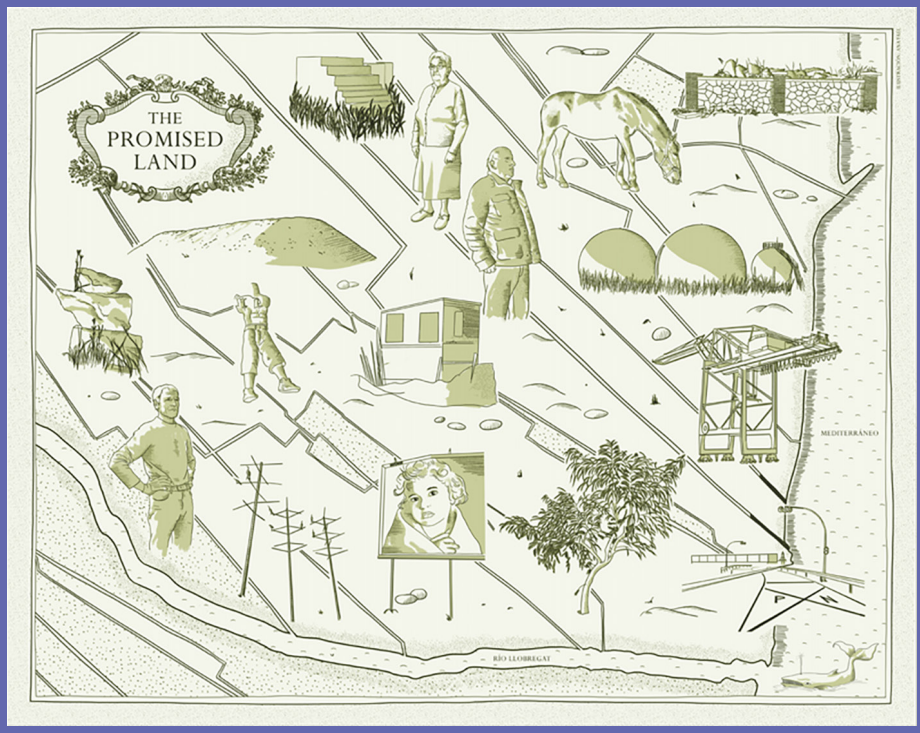
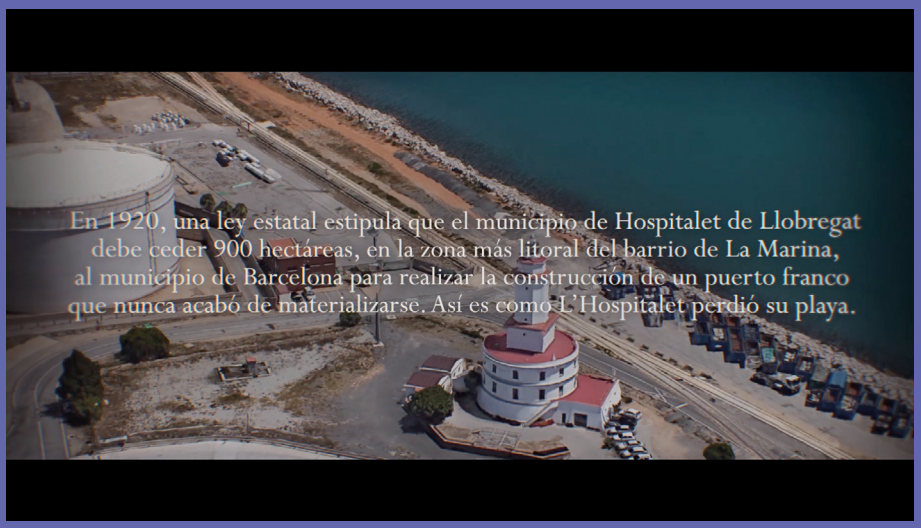


Figura 55. Mapa del libro *The Promised Land* (2020). Ilustración de Ana Yael a partir de fotografías de Joaquín Jordán.







Figuras 56, 57 y 58. Fotogramas extracto de la introducción de un ensayo documental para "Paradís Perdut". Año 2022[228]. Autor: Joaquín Jordán.

[228] Enlace: https://vimeo.com/412245618

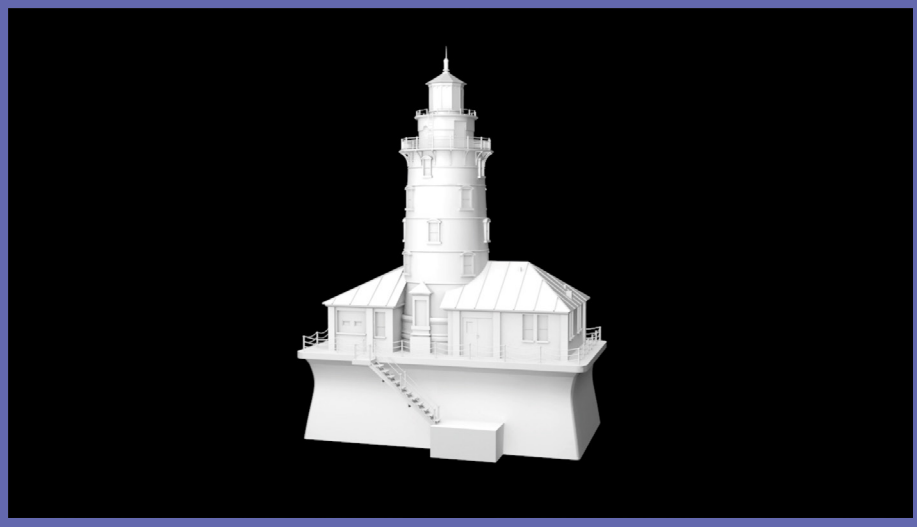


Figura 59. Videoloop "Indicios. De objetos y cosas. (Gegenstand/Ding)". Año 2023[229]. Autor: Joaquín Jordán.

[229] Enlace: https://vimeo.com/410127187

5.2. SEGUNDA PARTE: LA FORMA DEL AUDIOVISUAL

5.2.1 NARRATIVA: LOS ACTOS DEL RELATO ÉPICO Y LA ESTRUCTURA LINATI DE JAMES JOYCE

Las aproximaciones formales de prototipado llevadas a cabo, propiciando un espacio de comprobación y experimentación, permitió hacer crecer el proyecto a partir del acercamiento a la realidad que se realizó mediante la recogida de información. En base a esos datos recogidos en nuestra investigación se procedió a definir los parámetros que podrían conformar el proyecto; por tanto, también era necesario definir conceptual y visualmente las premisas del audiovisual, ya fuera a través de esquemas, gráficos, mapas de conceptos, imaginarios visuales u otros mecanismos. De esta manera implementamos dos herramientas de ayuda de tres diferentes maneras. La primera, a fin de situar la información acumulada y establecer relaciones entre ellas: la segunda, con la finalidad de tener una distancia reflexiva que permitiera el análisis de dicha información; y la tercera, y consecuencia de ambas, para poder encontrar formas de relatar interpelando de una manera eficaz a diferentes espectadores, encontrando niveles de información más evidente y niveles de información más sutiles. Todo ello invitaba a confiar en el proceso de trabajo y ponía de manifiesto que el propio proceso de trabajo era parte importante del proyecto, constituyendo la esencia misma de la investigación, siendo, al mismo tiempo, parte y resultado final. Las herramientas referidas fueron: primero, la aplicación web Miro, que se utilizó para desarrollar flujos de trabajo a través de su pizarra virtual infinita, donde es posible crear diagramas y esquemas de trabajo. Este ha sido un espacio de reflexión y un puente entre el trabajo en imagen y el trabajo textual que ha permitido mover contenedores de sentido y poder establecer líneas discursivas.

> Segundo, la herramienta a modo de *site web,* que ha servido tanto como repositorio visual que documenta el proceso y sus posibles formalizaciones, como para establecer relaciones en los procesos con imagen, siendo de este modo, un mecanismo de autoevaluación del proyecto.

La web, más que encontrar caminos, nos permitía parar para buscarlos y ayudaba a plantear preguntas a la vez que permitía documentar el proceso, dándole la misma importancia que si se tratase de una formalización final. Tratamos de establecer una dialéctica para encontrar sentido y estar atentos para detectar qué era capaz de significar la imagen en esta búsqueda de discurso. También en su condición de objeto y su capacidad de participar y evocar una narrativa. Así, la idea de la transferencia mediante el proyecto, la idea del retorno, al entretejerse con la voluntad de relatar, de narrar, y del trabajo con imagen, devino concepto. Todo este proceso ha permitido comprender que hay tantas imágenes como maneras de relacionarse con ellas y que una imagen no es la misma al comienzo de un proceso que al final del mismo. Su identidad es distinta, de la misma manera que la identidad de la persona que se marcha no es la misma que la identidad de la persona que regresa, el hecho de retornar las modifica. Reiteradamente, el concepto del retorno era una cuestión que aparecía y se decidió buscar el sentido de retorno aplicado a nuestro quehacer y explorar cómo incorporarlo al proyecto.

> Una de las líneas de exploración condujo a combinarlo con la propia intencionalidad del relato, a relatar. De esta manera, nos pareció muy específico el uso del retorno inscrito en lo mitológico. El retorno es un tema de la mitología que tiene como objeto poder explicar algo que no puede ser explicado, de manera que lo inexplicable es lo que el mito relata a través de la simbología. El retorno como mito tiene que ver con que lo que se retorna, que nunca es igual a lo recibido.

La mitografía, según la Real Academia Española (RAE), es la ciencia que trata del origen y explicación de los mitos; estudia los mitos, pero también las leyendas antiguas que conforman las mitologías y que, a su vez, describen un mito. Un mito es un relato tradicional

que recoge las experiencias memorables y ejemplares de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano (García Gual, 2014).

Mitos, relatos, experiencias memorables, personajes extraordinarios y tiempo lejano; todo ello eran resonancias que ofrecían un camino de exploración suficientemente apetecible para plantear posibilidades de la imagen en todo ello.

Partiendo del concepto de retorno, la investigación nos condujo hasta la épica, que es un género narrativo en el que se presentan hechos legendarios y ficticios relativos a las hazañas de su protagonista o protagonistas, cuya finalidad última es la exaltación o engrandecimiento de un pueblo, y, por lo tanto, incorpora una perspectiva política. En algunos casos, la épica no tenía forma escrita, sino que era contada oralmente por los rapsodas, que recitaban -o cantaban, ya que se denominaba cantos épicos- esas narraciones épicas.

Resulta muy interesante el límite entre la verosimilitud de unos hechos, creíbles por no ofrecer carácter alguno de falsedad, y la propia ficción. Así, nos sedujo la combinación entre lo real y lo fantástico magnificando la figura del protagonista, a través de sus hazañas. Por supuesto, también las posibilidades conceptuales del texto a partir de la palabra escrita partiendo de la oralidad. Eran especialmente relevantes sus características fundamentales respecto a que la narración se realiza desde el tiempo pasado y el narrador puede aparecer en la obra, aunque no está siempre presente, como en el género lírico, pero tampoco desaparece por completo, como ocurre en el género dramático. También era significativo para el proyecto que formalmente pudiera presentar divisiones en su estructura.

Dentro del género de la épica localizamos la epopeya, que es un relato narrativo escrito la mayor parte de las veces en prosa. Consiste en la narración extensa de acciones trascendentales o dignas de memoria para un pueblo en torno a la figura de un héroe representativo. Una de las más importantes y atribuida a Homero (Grecia antigua, siglo VII a. C.) es *La Odisea* (siglo VIII a. C), donde relata la lucha durante diez años de Odiseo (Ulises en la tradición latina) en su viaje de regreso a Ítaca después de la guerra de Troya, en cuyos últimos cincuenta y un días decisivos se centra *La Ilíada* (siglo VIII a. C), relato épico también atribuido a Homero. Ambas obras, según investigaciones arqueológicas, tienen un fondo histórico indudable. En 1873, Frank Calvert (Malta, 1828) y Heinrich Schliemann (Neubukow, Alemania, 1822) descubrieron los restos de la ciudad de Troya (Ilión en latín) que está ubicada en la moderna ciudad de Hisarlik, en Turquía. Descubrieron nueve niveles de asentamientos de ciudades y se considera que las capas Troya VI o Troya VII como la Troya de Homero. Todo ello, indica que la invención poética se basó en hechos reales, lo cual tenía mucho que ver con el desarrollo que queríamos trabajar en nuestro proyecto audiovisual, donde a partir de lo documental planteábamos trabajar las narrativas visuales. El relato de *La Odisea* está dividido en tres partes. La primera parte es “Telemaquia”, donde se narra la historia del tránsito de la adolescencia a la madurez de Telémaco, hijo de Odiseo (Ulises). La segunda parte es “El regreso de Odiseo” y la tercera parte es “La venganza” y esta división nos ofrecía la posibilidad de articular nuestro relato en función de los tiempos cronológicos de pasado, presente y futuro.

La Odisea comienza *in medias res* (en medio de la acción), con la narración de la historia ya comenzada. Narra los hechos anteriores mediante recuerdos y narraciones del propio Odiseo. Así, los protagonistas, lugares y las acciones o sucesos son descritos a través de retrospecciones o *flashbacks*. Este arranque, con la acción ya iniciada, nos permitía entender que trabajar el proyecto de forma cronológica lineal era una opción, pero que poder jugar con los tiempos usando los recursos narrativos fílmicos, posibilitaba enriquecer nuestra narrativa. De esta manera consideramos que tanto la forma como el contenido de *La Odisea* de Homero es un relato que nos resulta altamente sugerente. Su narración, tratando sobre la propia esencia de la vida y su devenir, recurre a lo fantástico, a la ficción. La obra es una síntesis de la tradición clásica oral épica que versa del bien y del mal bajo la enseñanza de la moral. Recurre a seres reales e irreales y

> a los propios dioses para construir el relato del viaje de regreso a casa de Odiseo (Ulises), que, aun llegando a ella, regresa a un lugar distinto (aparece nuevamente el retorno). En definitiva, sus conexiones con conceptos tales como son: el territorio, la identidad y con la narración oral de los relatos populares, aportan posibilidades narrativas que decidimos explorar. Todas estas capas de sentido desde lo conceptual y todos estos recursos narrativos desde las posibilidades del discurso, combinando documental y ficción, han sido un punto de partida de exploración para nuestra investigación formal.

En 1922, con el título original en inglés de *Ulysses*, James Joyce (Rathgar, Irlanda, 1882) publica una novela donde investiga con los recursos narrativos y lo hace escribiendo con un gigantesco e inagotable inventario de recursos que ha llevado a pensar la obra no como un libro para leer, sino en un libro para entender cómo escribir (Lago, 2022). En su novela, Joyce exploraba una nueva técnica narrativa literaria conocida como *Stream of Conciousness*[230] o flujo de conciencia. Esta técnica se caracteriza por el papel que toma la voz del protagonista en la narración, no haciéndolo de acuerdo con el esquema común de un narrador en primera persona, sino de una manera mucho más inmediata, asociativa y caótica: en la velocidad y el desorden de cómo los pensamientos corren por el cerebro, cómo los recuerdos se conectan con los estímulos sensoriales, o la manera en que los olores y las melodías estimulan la conciencia. Así, Joyce lleva las percepciones y los pensamientos de sus personajes al papel, a menudo en gramática incompleta. Esta técnica literaria reproduce la simultaneidad de los mundos tanto interno como externo. La complejidad del relato de Ulysses (1922) provocó que en 1920 Joyce hiciera un esquema explicativo para que su amigo, y también escritor, Carlo Linati (Como, Italia, 1878) pudiera comprenderlo. De ahí viene el nombre del esquema Linati. En la carta que Joyce le envió, adjuntaba unas aclaraciones que Richard Ellmann, (Highland Park, Estados Unidos, 1918) recoge:

> En mi plan no hay más que palabras clave, pero creo que podrá entenderlo. Es un libro épico sobre dos razas (israelita-irlandesa) y al mismo tiempo un ciclo del cuerpo humano y la pequeña historia de un día (vida). El personaje de Ulises siempre me fascinó, incluso de niño. Imagínese que hace quince años empecé a escribir este libro como uno de los cuentos cortos que debían integrar Dubliners. Llevo siete años trabajando en este libro, que es también una especie de enciclopedia (Ellmann, 1974).

Joyce también hizo una revisión y corrección del esquema Linati para ayudar a su amigo Valery Larbaud (Vichy, Francia, 1881) a preparar una conferencia pública sobre la novela, que Joyce todavía estaba escribiendo en ese momento. El esquema sería revisado una vez más antes de que finalmente fuera publicado por Stuart Gilbert (Kelvedon Hatch, Reino Unido, 1883) en el libro: *James Joyce's Ulysses. A study* (1930)[231].

> Resultan especialmente interesantes estos esquemas como forma del proceso de trabajo para desglosar un relato y sus tramas narrativas. Nuevamente, utilizamos la herramienta web Miro para trabajar en un desglose de la estructura y del guion. Partiendo del esquema de tres actos del relato épico, planteamos la estructura del proyecto comenzando *in media res*, relatando desde el presente para después narrar desde las memorias pasadas y finalizando con lo plausible del futuro. Para ello se realizaron divisiones en imagen y sonido en función de premisas tales como: donantes de memoria (personajes), recursos narrativos, disciplina de

[230] James Joyce no inventó la técnica, sino que la elevó a un nivel perfeccionado y diferenciado. El origen viene del aumento del interés en los procesos de la psique a finales del siglo XIX. El psicólogo William James (Nueva York, Estados Unidos, 1842) fue el primero en utilizar el término *Stream of Conciousness* en su tratado *Principios de psicología* (1890), siendo el escritor Édouard Dujardin (Saint-Gervais-la-Forêt, Francia, 1861) en su novela: *Han cortado los laureles* (1888) quien utilizó la técnica por primera vez. Después, el estilo narrativo fue seguido por otros autores como William Faulkner (Byhalia, Estados Unidos, 1962) en *El ruido y la furia* (1929) o Virginia Woolf (Londres, Reino Unido, 1941) en *La señora Dalloway* (1925).

[231] La copia mecanografiada del esquema realizada por Gilbert se encuentra en la Colección Harley K. Croessmann de James Joyce en la Universidad Carbondale del Sur de Illinois, Estados Unidos. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.475717/page/n9/mode/2up Consultado el 22 de enero de 2024

trabajo, símbolos y grafismos que se podían utilizar en cada bloque. También, se estableció en cada bloque relaciones con distintas características del relato épico y con temas teóricos aparecidos durante la investigación. Se anotó, por bloques, el idioma que se utilizaría en cada uno de ellos dada la procedencia y la riqueza cultural de los donantes de memoria -epígrafe 5.2.3-queríamos poder usar sus lenguas de origen para legitimar su discurso y el sentido que se le otorga dentro del conjunto del relato. Este sistema permitía tratar las memorias aportadas como módulos: incorporando o modificando alguna de ellas y basándonos en decisiones tales como: la coherencia global, el grado de complejidad que se deseaba inferir y el ritmo narrativo de la película.

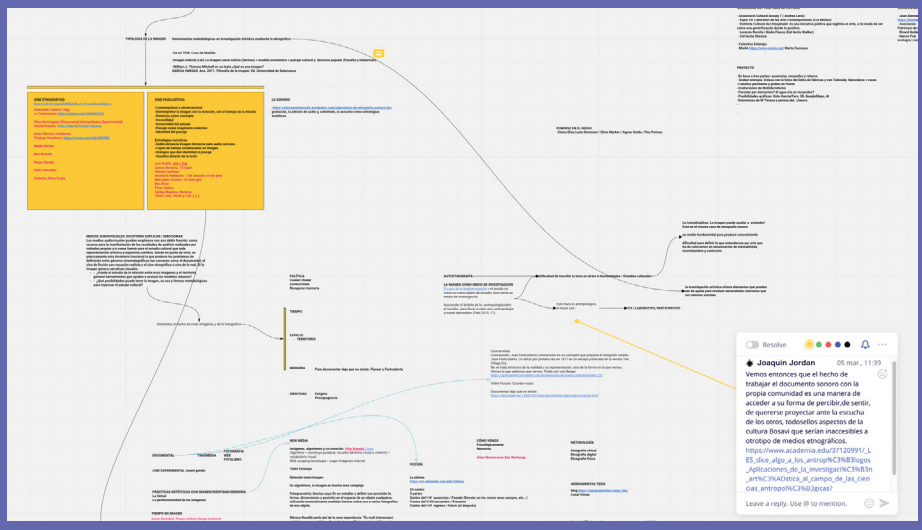


Figura 60. Captura de pantalla de los procesos de trabajo en la plataforma visual Miro.

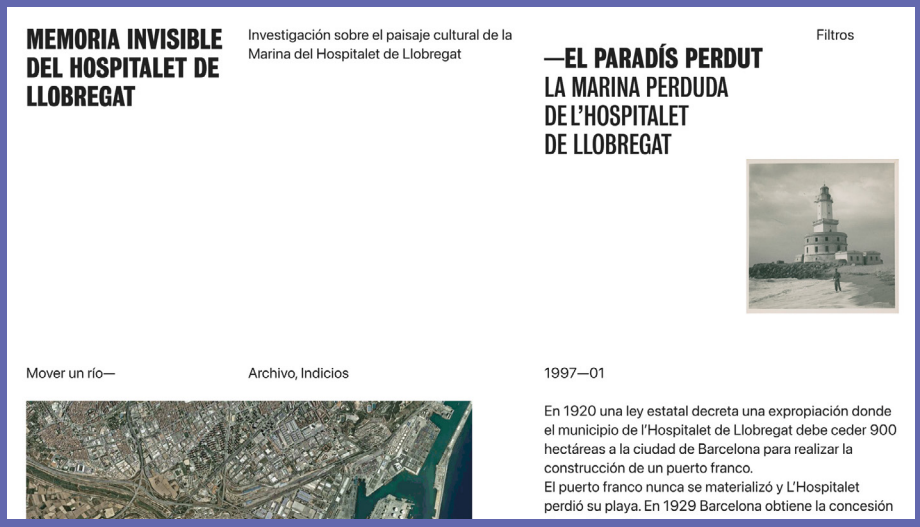
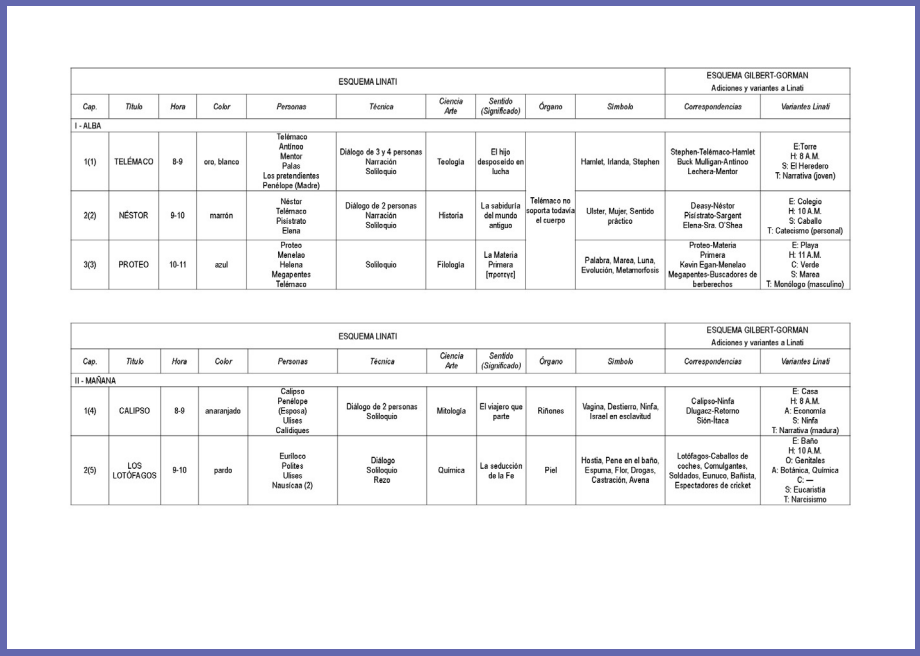


Figura 61. Web del proceso de trabajo232.



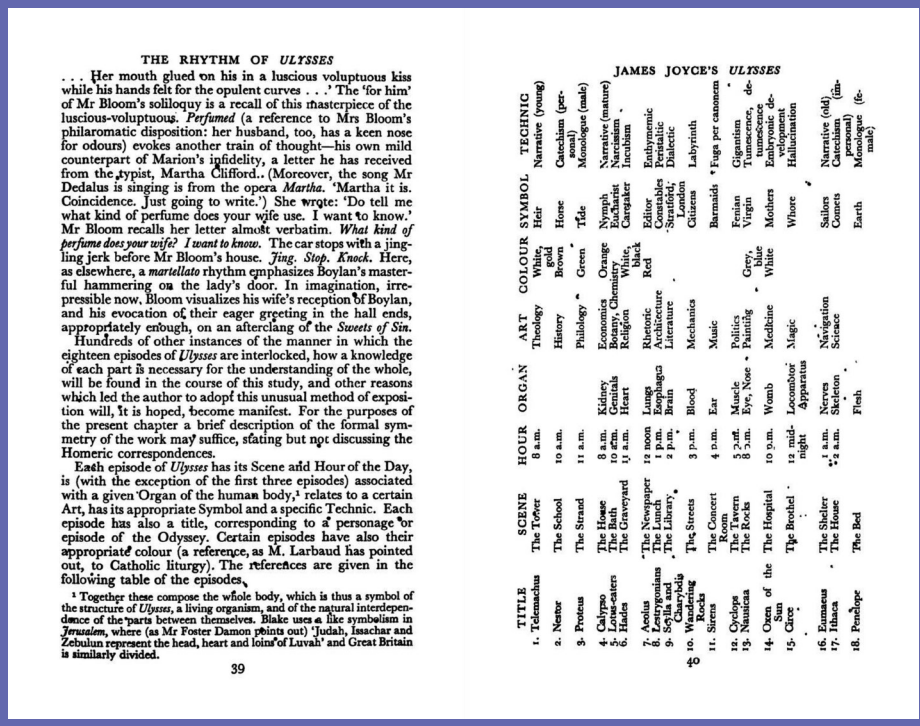
ESQUEMA LINATI / ESQUEMA GILBERT-GORMAN (Adiciones y variantes a Linati)

Cap.	Título	Hora	Color	Personas	Técnica	Ciencia Arte	Sentido (Significado)	Órgano	Símbolo	Correspondencias	Variantes Linati
I - ALBA											
1(1)	TELÉMACO	8-9	oro, blanco	Telémaco Antínoo Mentor Palas Los pretendientes Penélope (Madre)	Diálogo de 3 y 4 personas Narración Soliloquio	Teología	El hijo desperecido en lucha	Telémaco no soporta todavía el cuerpo	Hamlet, Irlanda, Stephen	Stephen-Telémaco-Hamlet Buck Mulligan-Antínoo Lechera-Mentor	E:Torre H: 8 A.M. S: El Heredero T: Narrativa (joven)
2(2)	NÉSTOR	9-10	marrón	Néstor Telémaco Pisístrato Elena	Diálogo de 2 personas Narración Soliloquio	Historia	La sabiduría del mundo antiguo		Ulster, Mujer, Sentido práctico	Deasy-Néstor Pisístrato-Sargent Elena-Sra. O'Shea	E: Colegio H: 10 A.M. S: Caballo T: Catecismo (personal)
3(3)	PROTEO	10-11	azul	Proteo Menelao Helena Megapentes Telémaco	Soliloquio	Filología	La Materia Primera [πρότη ὕλη]		Palabra, Marea, Luna, Evolución, Metamorfosis	Proteo-Materia Primera Kevin Egan-Menelao Megapentes-Buscadores de berberechos	E: Playa H: 11 A.M. C: Verde S: Marea T: Monólogo (masculino)

ESQUEMA LINATI / ESQUEMA GILBERT-GORMAN (Adiciones y variantes a Linati)

Cap.	Título	Hora	Color	Personas	Técnica	Ciencia Arte	Sentido (Significado)	Órgano	Símbolo	Correspondencias	Variantes Linati
II - MAÑANA											
1(4)	CALIPSO	8-9	anaranjado	Calipso Penélope (Esposa) Ulises Calidiques	Diálogo de 2 personas Soliloquio	Mitología	El viajero que parte	Riñones	Vagina, Destierro, Ninfa, Israel en esclavitud	Calipso-Ninfa Dlugacz-Retorno Sión-Itaca	E: Casa H: 8 A.M. A: Economía S: Ninfa T: Narrativa (madura)
2(5)	LOS LOTÓFAGOS	9-10	pardo	Euríloco Polites Ulises Nausícaa (2)	Diálogo Soliloquio Rezo	Química	La seducción de la Fe	Piel	Hostia, Pene en el baño, Espuma, Flor, Drogas, Castración, Avena	Lotófagos-Caballos de coches, Cornulgantes, Soldados, Eunuco, Bañista, Espectadores de cricket	E: Baño H: 10 A.M. O: Genitales A: Botánica, Química C: — S: Eucaristía T: Narcisismo

Figura 62. Esquema Linati (fragmento). Rescatada de: https://www.academia.edu/4380797/ESQUEMA_LINATI



THE RHYTHM OF *ULYSSES*

. . . Her mouth glued on his in a luscious voluptuous kiss while his hands felt for the opulent curves . . .' The 'for him' of Mr Bloom's soliloquy is a recall of this masterpiece of the luscious-voluptuous. *Perfumed* (a reference to Mrs Bloom's philaromatic disposition: her husband, too, has a keen nose for odours) evokes another train of thought—his own mild counterpart of Marion's infidelity, a letter he has received from the typist, Martha Clifford.. (Moreover, the song Mr Dedalus is singing is from the opera *Martha*. 'Martha it is. Coincidence. Just going to write.') She wrote: 'Do tell me what kind of perfume does your wife use. I want to know.' Mr Bloom recalls her letter almost verbatim. *What kind of perfume does your wife? I want to know.* The car stops with a jingling jerk before Mr Bloom's house. *Jing. Stop. Knock.* Here, as elsewhere, a *martellato* rhythm emphasizes Boylan's masterful hammering on the lady's door. In imagination, irrepressible now, Bloom visualizes his wife's reception of Boylan, and his evocation of their eager greeting in the hall ends, appropriately enough, on an afterclang of the *Sweets of Sin*.

Hundreds of other instances of the manner in which the eighteen episodes of *Ulysses* are interlocked, how a knowledge of each part is necessary for the understanding of the whole, will be found in the course of this study, and other reasons which led the author to adopt this unusual method of exposition will, it is hoped, become manifest. For the purposes of the present chapter a brief description of the formal symmetry of the work may suffice, stating but not discussing the Homeric correspondences.

Each episode of *Ulysses* has its Scene and Hour of the Day, is (with the exception of the first three episodes) associated with a given Organ of the human body,[1] relates to a certain Art, has its appropriate Symbol and a specific Technic. Each episode has also a title, corresponding to a personage or episode of the Odyssey. Certain episodes have also their appropriate colour (a reference, as M. Larbaud has pointed out, to Catholic liturgy). The references are given in the following table of the episodes.

[1] Together these compose the whole body, which is thus a symbol of the structure of *Ulysses*, a living organism, and of the natural interdependence of the parts between themselves. Blake uses a like symbolism in *Jerusalem*, where (as Mr Foster Damon points out) 'Judah, Issachar and Zebulun represent the head, heart and loins of Luvah' and Great Britain is similarly divided.

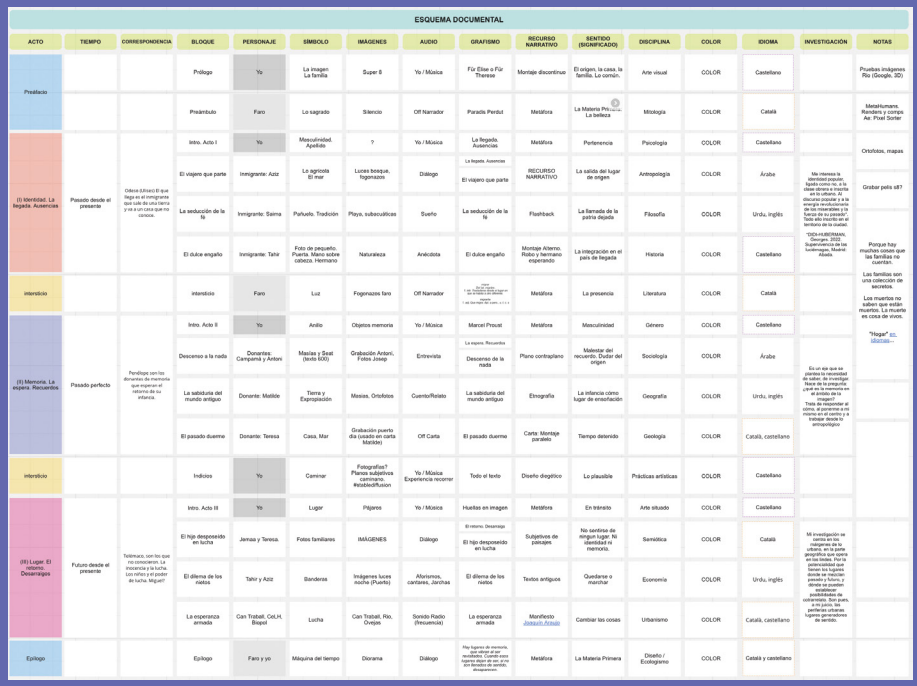
39

JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

TITLE	SCENE	HOUR	ORGAN	ART	COLOUR	SYMBOL	TECHNIC
1. Telemachus	The Tower	8 a.m.		Theology	White, gold	Heir	Narrative (young)
2. Nestor	The School	10 a.m.		History	Brown	Horse	Catechism (personal)
3. Proteus	The Strand	11 a.m.		Philology	Green	Tide	Monologue (male)
4. Calypso	The House	8 a.m.	Kidney	Economics	Orange	Nymph	Narrative (mature)
5. Lotus-eaters	The Bath	10 a.m.	Genitals	Botany, Chemistry	White, black	Eucharist	Narcissism
6. Hades	The Graveyard	11 a.m.	Heart	Religion	Red	Cargaker	Incubism
7. Aeolus	The Newspaper	12 noon	Lungs	Rhetoric		Editor	Enthymemic
8. Lestrygonians	The Lunch	1 p.m.	Esophagus	Architecture		Constables	Peristaltic
9. Scylla and Charybdis	The Library	2 p.m.	Brain	Literature		Stratford; London	Dialectic
10. Wandering Rocks	The Streets	3 p.m.	Blood	Mechanics		Citizens	Labyrinth
11. Sirens	The Concert Room	4 p.m.	Ear	Music		Barmaids	Fuga per canonem
12. Cyclops	The Tavern	5 p.m.	Muscle	Politics		Fenian	Gigantism
13. Nausicaa	The Rocks	9 p.m.	Eye, Nose	Painting	Grey, blue	Virgin	Tumescence, detumescence
14. Oxen of the Sun	The Hospital	10 p.m.	Womb	Medicine	White	Mothers	Embryonic development
15. Circe	The Brothel	12 mid-night	Locomotor apparatus	Magic		Whore	Hallucination
16. Eumaeus	The Shelter	1 a.m.	Nerves	Navigation		Sailors	Narrative (old)
17. Ithaca	The House	2 a.m.	Skeleton	Science		Comets	Catechism (impersonal)
18. Penelope	The Bed		Flesh			Earth	Monologue (female)

40

Figura 63. Estudio de Stuart Gilbert, a partir del esquema Linati Rescatada de: http://www.ricorso.net/rx/az-data/authors/j/Joyce_JA/apx/schema/Ulysses/U_schema.htm



ESQUEMA DOCUMENTAL

ACTO	TIEMPO	CORRESPONDENCIA	BLOQUE	PERSONAJE	SÍMBOLO	IMÁGENES	AUDIO	GRAFISMO	RECURSO NARRATIVO	SENTIDO (SIGNIFICADO)	DISCIPLINA	COLOR	IDIOMA	INVESTIGACIÓN	NOTAS
Preâlacio			Prólogo	Yo	La imagen La familia	Super 8	Yo / Música	Für Elise o Für Therese	Montaje discontinuo	El origen, la casa, la familia. Lo común.	Arte visual	COLOR	Castellano		Pruebas imágenes Rio (Google, 3D)
			Preámbulo	Faro	Lo sagrado	Silencio	Off Narrador	Paradis Perdut	Metáfora	La Materia Prima La belleza	Mitología	COLOR	Català		MetaHumans: Renders y comps Ae: Pixel Sorter
(I) Identidad. La llegada. Ausencias	Pasado desde el presente	Odisea (Ulises) El que llega es el inmigrante que sale de una tierra y va a un cosa que no conoce.	Intro. Acto I	Yo	Masculinidad. Apellido	?	Yo / Música	La llegada. Ausencias	Metáfora	Pertenencia	Psicología	COLOR	Castellano		Ortofotos, mapas
			El viajero que parte	Inmigrante: Aziz	Lo agrícola El mar	Luces bosque, fogonazos	Diálogo	La llegada. Ausencias El viajero que parte	RECURSO NARRATIVO	La salida del lugar de origen	Antropología	COLOR	Árabe	Mis intereses la identidad pasando, hipotéticamente, a la de los inmigrantes y la fuerza de su pasado", en el sentido de la pertenencia de la ciudad.	Grabar pelis s8?
			La seducción de la fé	Inmigrante: Saima	Pañuelo. Tradición	Playa, subcuenticos	Sueño	La seducción de la fé	Flashback	La llamada de la patria dejada	Filosofía	COLOR	Urdu, inglés	"DIDI-HUBERMAN, Georges. 2022. Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada.	
			El dulce engaño	Inmigrante: Tahir	Foto de pequeño. Puerta. Mano sobre cabeza. Hermano	Naturaleza	Anécdota	El dulce engaño	Montaje Alterno. Robo y herriano esperando	La integración en el país de llegada	Historia	COLOR	Castellano		Porque hay muchas cosas que las familias no cuentan. Las familias son una colección de secretos. Los muertos no saben que están muertos. La muerte es cosa de vivos.
Intersticio			Intersticio	Faro	Luz	Fogonazos faro	Off Narrador	Cruce Y así fue como el viajero se convirtió en el faro Inserts Y así fue como se supo... el [...]	Metáfora	La presencia	Literatura	COLOR	Català		
(II) Memoria. La espera. Recuerdos	Pasado perfecto	Penélope con los demonios de memoria que esperan el retorno de su infancia.	Intro. Acto II	Yo	Anillo	Objetos memoria	Yo / Música	Marcel Proust	Metáfora	Masculinidad	Género	COLOR	Castellano		"Hogar" en idiomas...
			Descenso a la nada	Donantes: Campaña y Antoni	Masías y Seat (texts 600)	Grabación Antoni, Fotos Josep	Entrevista	La espera. Recuerdos Descenso de la nada	Plano contraplano	Malestar del recuerdo. Dudar del origen.	Sociología	COLOR	Árabe		
			La sabiduría del mundo antiguo	Donante: Matilde	Tierra y Expropiación	Masías. Ortofotos	Cuento/Relato	La sabiduría del mundo antiguo	Etnografía	La infancia cómo lugar de enseñación	Geografía	COLOR	Urdu, inglés	En un eje que se desplaza entre el saber, de investigar. Nace de la pregunta: ¿qué es lo que vemos en la imagen? Trata de responder al cómo, al porqueme a mi alrededor. Intento trabajar desde lo antropológico	
			El pasado duerme	Donante: Teresa	Casa. Mar	Grabación puerto día (usado en carta Matilde)	Off Carta	El pasado duerme	Carta: Montaje paralelo	Tiempo detenido	Geología	COLOR	Català, castellano		
Intersticio			Indicios	Yo	Caminar	Fotografías? Planos subjetivos caminando. #InsideOfIllusion	Yo / Música Experiencia recorrer	Todo el texto	Diseño diegético	Lo plausible	Prácticas artísticas	COLOR	Castellano		
(III) Lugar. El retorno. Desarraigos	Futuro desde el presente	Telémaco, son los que no conocieron. La inocencia y la lucha. Los niños y el poder de lucha. Miguel?	Intro. Acto III	Yo	Lugar	Pájaros	Yo / Música	Huellas en imagen	Metáfora	En tránsito	Arte situado	COLOR	Castellano		
			El hijo desposeído en lucha	Jemaa y Teresa.	Fotos familiares	IMÁGENES	Diálogo	El retorno. Desarraigo El hijo desposeído en lucha	Subjetivos de paisaje.	No sentirse de ningun lugar. Ni identidad ni memoria.	Semiótica	COLOR	Català	Mi investigación se centra en los malogrees de la urbana, en la parte periférica de la ciudad en las bielas. Por la potencialidad que tiene de ser un lugar donde se realizan pasado y futuro, y donde se pueden encontrar muchas posibilidades de cotramitas. Son pues, a mi juicio, los lugares generadores de sentido.	
			El dilema de los niños	Tahir y Aziz	Banderas	Imágenes luces noche (Puerto)	Ráfagas, cantares, Jaichas	El dilema de los niños	Textos antiguos	Quedarse o marchar	Economía	COLOR	Urdu, inglés		
			La esperanza armada	Can Trabalt, CeLH, Biopol	Lucha	Can Trabalt, Río, Ovejas	Sonido Radio (frecuencia)	La esperanza armada	Manifiesto Joaquín Arnáiz	Cambiar las cosas	Urbanismo	COLOR	Català, castellano		
Epílogo			Epílogo	Faro y yo	Máquina del tiempo	Diorama	Diálogo	Hay lugares de memoria, de recuerdos, de anécdotas. Cuando esos lugares dejan de ser, si no se recuerdan, desaparecen.	Metáfora	La Materia Primera	Diseño / Ecologismo	COLOR	Català y castellano		

Figura 64. Estructura narrativa del documental. "Paradis Perdut" (2024). Autor: Joaquín Jordán.

5.2.2 SITUAR AL "YO" EN EL RELATO: IDENTIDAD, LUGAR Y MEMORIA

Uno de los aspectos transversales en esta investigación, -tal como hemos explicado en los epígrafes 2.4.3, 4.2, 4.4.2 y 4.9-, tiene que ver con situar la propia experiencia dentro de la investigación. Si apostábamos por situarnos, no podía ser de una manera vaga y era necesario reflejarlo tanto en la escritura de esta tesis como en el proyecto práctico "Paradís Perdut" (2024). Además, resultaba coherente que la estructura, desde lo épico y su división en actos, se reflejase en lo estructural, también en el texto escrito. De esta manera, en la tesis escrita hemos planteado un texto inaugural desde las experiencias en primera persona por cada capítulo. Así, en el Capítulo I, se establece relación entre el contexto urbano y la identidad del sujeto resultante de dicho contexto; en el Capítulo II, se relacionan las periferias como generadoras de sentido y el concepto de lugar con carga de sentido; y, finalmente, en el Capítulo III, se vincula la necesidad de una mirada crítica en torno a la configuración de lo urbano con la necesidad de tener una memoria militante que sea capaz de activar dicha mirada.

> En lo referente a la película documental "Paradís Perdut", la estructura de trabajo del guion planteada a partir del proceso de trabajo de la estructura Linati de Joyce permitía mesurar el grado de carga del factor "yo" dentro de nuestro relato. Eso significaba que, entendiendo el guion audiovisual como un documento vivo, sería el propio montaje el que acabaría de definir los tiempos relativos de los bloques; también del bloque relativo al yo[233].

Cabe decir que la descripción que hacemos aquí del proceso concreto de realización del proyecto "Paradís Perdut" necesita de una secuenciación para que pueda ser explicada, pero esto no significa que se haya seguido la linealidad que establece este escrito. Así, respecto de la situación con el "yo", ha sido determinante el trabajo llevado a cabo con las personas donantes de memoria, desarrollo que explicamos en el siguiente punto. Y es que, si uno de los pilares del trabajo tenía que ver con las vinculaciones, la situación del "yo" resulta clave para definir la profundidad de dichos vínculos. La exposición del "yo" no sucede únicamente en la parte práctica y en la parte teórica, sucede, y de manera continuada y transparente, en la relación con las personas implicadas en el proyecto. Esta exposición pasa, evidentemente, por el relato de la propia experiencia de vida como punto de partida de las relaciones establecidas con nuestros donantes de memoria.

> A nivel formal, audiovisualmente hablando, esta perspectiva de auto-situarse ha permitido articular relatos en primera persona. Este recurso fílmico está inscrito en los relatos subjetivos que remarcan la experiencia personal y es un recurso asumido por el género documental, que presupone cierta dosis de veracidad al relato descrito. Anteriormente se ha planteado -epígrafe 4.1.2- cómo Chris Marker y Agnès Varda plantean el ensayo visual mediante la idea del *hiperlink*, y lo hacen apoyándose en narraciones en primera persona; es decir, valiéndose de su "yo". Así lo hace también James Joyce en *Ulysses* (1922), narrando un día (el día 16 de junio de 1904) en la vida de Leopold Bloom en la ciudad de Dublín, ya sea mediante el recurso comentado: *stream of consciousness* de Joyce, donde no existe una coherencia, ni una progresión lógica, ni tan siquiera una corrección gramatical, o mediante el *direct interior monologue*, en el que los pensamientos se presentan de una forma directa en primera persona y sin la intervención de un narrador externo.

El uso de la narración en primera persona dentro del documental, se ha definido por su pretensión de objetividad, su ausencia de intervención y su vocación de verdad, siendo esta una estrategia que se puede utilizar para articular lo opuesto, haciendo creer que algo es cierto para después ficcionar esa realidad. Ello nos posibilita poder hablar explícitamente de los conceptos de identidad, lugar y memoria y sus relaciones con la imagen y sus mecanismos de construcción. En nuestro caso, esta identidad y memoria están vinculadas a la imagen doméstica, que es la que hemos utilizado para propiciar el diálogo y propiciar la oralidad, que siempre es desde la ya referida primera persona.

[233] Anexo 05. Extras 1. Guion completo del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024)

Cuando intervenimos a través de nuestra experiencia y mediante la narración en primera persona, dentro del proyecto “Paradís Perdut” (2024), el relato está vinculado a nuestra construcción de identidad y memoria y relacionado con el estudio sobre imagen. Este relato personal, cumple una doble función: la de separador y la de introductor en los tres actos narrativos y, además, es un recurso narrativo que interpela al espectador activando la veracidad de los hechos, que es el ámbito de lo documental, planteando el relato desde el “yo singular”.

5.2.3 - LOS DONANTES DE MEMORIA

Las personas donantes de memoria han ido variando a lo largo del proyecto. En este punto vamos a relacionar contextualizadas a las personas colaboradoras en el proyecto audiovisual “Paradís Perdut” (2024). A los ya citados Josep Campamà y Antoni Jaquemot, se sumaron Teresa Martín Maldonado, Aziz Sebbani, Tahir Rafi y Saima Zaheer.

Maria Teresa Martí Maldonado (Can Tunis, Barcelona, 1950) -epígrafe 2.5.3-.

El tío de Maria Teresa e hijo del *iaio* Nel·lo y de la *iaia* Quimeta era Joaquim Martí Falcó. También conocido como *l’oncle* Met, fue el último pescador en activo de la playa l’Hospitalet. Aprendió el oficio de su padre y faenaba junto a su hermano Josep. Vivían todos juntos en la Zona Franca junto a su hermana Tiva, la madre de Maria Teresa.

El proyecto comenzó con la necesidad de sumar personas que hubieran habitado y experimentado el territorio objeto de estudio de la Marina hospitalense. Este era el caso de Matilde, Josep, Antoni y Maria Teresa con los que se trabajó desde el pasado una reconstrucción del territorio y se comprobó que, un denominador que lo atravesaba era el factor tiempo. De esta manera se detectó que podía ser conveniente introducir a personas que habitaban el territorio en la actualidad. Hoy en día, el territorio es habitado y experimentado como también lo será en un futuro. La evolución del proyecto, que, como estamos viendo, introdujo la posibilidad de estructurar el relato, propició también el factor del tiempo narrativo que nos condicionaba para poder relatar desde el tiempo presente. De esta manera surgió la necesidad de introducir memorias desde el hoy (presente), pero que, inevitablemente, contenían su propio pasado.

La realidad multicultural actual de l’Hospitalet del Llobregat, justificaba la exigencia de aportar voces desde su diversidad. Se recurrió buscando colaboración al Fòrum L’Hospitalet (Fòrum L’H), un espacio inter-religioso que pretende establecer caminos de confianza entre las diferentes opciones de conciencia, pensamiento o religión en l’Hospitalet. Nacido como un grupo de trabajo dentro del CEL’H, su cometido es contribuir a la reflexión sobre el papel de las distintas religiones y convicciones en la construcción de la ciudad. De esta manera, y gracias a Josep M. Pujol (Barcelona, 1952) y a Joan Camós (Barcelona, 1949), fundadores del Fórum y personas muy vinculadas a la ciudad, pudimos acceder a otras personas de la comunidad. Después de un proceso de conocimiento mutuo, nos presentamos y presentamos la investigación y también pudimos conocer las realidades y contextos de las personas donantes de memoria que decidieron participar colaborando con su experiencia vital. Presentamos a continuación al resto de donantes de memoria:

Aziz Sebbani (Tetuan, Marruecos, 1977).

Aziz es secretario de la Mezquita Al Fath de l’Hospitalet de Llobregat y un miembro muy respetado dentro de la Comunidad Islámica de la ciudad.

L’Hospitalet de Llobregat es una de las ciudades que primero tuvo una comunidad islámica en Cataluña, de la mano de la Asociación Al Faht. El Baix Llobregat es la comarca con más centros de culto islámicos de toda Cataluña, por detrás del Barcelonés, comarca a

la que pertenece administrativamente l'Hospitalet de Llobregat. El islam es la tercera confesión religiosa representada en Cataluña, con un total de 304 oradores por detrás de la Iglesia Católica y las Iglesias Evangélicas[234].

En la Mezquita Al Fath de l'Hospitalet nos reunimos con Aziz en varias ocasiones y tuvimos ocasión de volver durante la jornada de ruptura del ayuno (Iftar), al final del Ramadán del 2023. Una jornada que para la comunidad islámica sirve para acercarse al vecindario, conectando las prácticas religiosas musulmanas y normalizando así el fetiche religioso musulmán con la ciudad.

Saima Zaheer (Karachi, Pakistán, 1977).
Un tío de su marido que vivía en España les mandó una invitación y un visado para poder venir a vivir a España en 2003. La secretaría del tío de su marido, de la que sigue siendo amiga y que es española, le explicó los códigos sociales locales; ambas hablaban en inglés. Saima es un referente de la comunidad paquistaní y portavoz del Centro Islámico Camino de la Paz en el barrio de Collblanc de l'Hospitalet.

Tahir Rafi (Tahore, Pakistán, 1968). Tahir es miembro del Fòrum L'Hospitalet y figura destacada dentro de la comunidad pakistaní en la ciudad.

Los tres representaban el presente cultural de la ciudad y, a la vez que expandían las posibilidades del relato, lo complicaban. Se necesitaba, por tanto, tejer una historia coral atendiendo a la autonomía de cada historia de vida, pero capaz de tener una coherencia conjunta.

Cuando se inició el registro audiovisual de entrevistas, se evitó explícitamente de una propuesta de planos recurso y de declaraciones en pantalla a modo de "bustos parlantes". Así, con los donantes de memoria que se decidió trabajar, veremos después que sufrimos una baja significativa, iniciamos un proceso en que, pese a saber dónde nos gustaría dirigirnos, desconocíamos con exactitud los siguientes pasos. Se comenzó con conversaciones para poder conocer las historias de vida, pero estas primeras conversaciones no fueron registradas más allá de unas notas en un cuaderno y unas notas de voz digitales. Esto se realizó una vez acabadas y con la intención de sujetar o subrayar algunos datos o información concreta que se deseaba significar.

Posteriormente, cuando se detectaba un marco de información, se planteaba a los donantes de memoria poder tener un encuentro (entrevista), esta vez grabado. Se ha trabajado a partir de unas preguntas que respondían a un escenario de entrevista estructurada, aunque la entrevista inducía a dejar espacios de diálogo, se conducía para profundizar en datos que no habían quedado claros en encuentros anteriores, o que era necesario aclarar. Para ese nuevo encuentro se les solicitó que trajeran fotografías personales de su familia y de su pasado, basándonos en información que había aparecido en encuentros anteriores. Esta petición de fotografías, respondía a un conocimiento y a una confianza alcanzada con las personas donantes de memoria. Por ejemplo, si conocíamos un dato de su lugar de origen que afectó al modo de vivir de su familia, o si sabíamos que vivieron en una casa concreta junto a sus hermanos, o si ellos mismos habían fotografiado una celebración familiar, se les solicitaba que trajeran esas fotografías y, sobre ellas, se trataba de construir un relato. A veces, si tenían un álbum familiar, se les solicitaba que lo trajeran y lo visionábamos conjuntamente. Otras veces, al no tenerlo, se ponían en contacto con su familia, en ocasiones en el lugar de origen, y pedían que se lo enviasen de alguna manera, en un primer momento digitalmente y después de manera física. Si entendíamos que alguna de las fotos había sido importante por algún motivo, pedíamos llevárnosla para escanearla y

[234] Fuente: https://afersreligiosos.gencat.cat/

retornarla en otro momento. Así, la imagen se enviaba, se recibía, se dejaba, se custodiaba, se retornaba.

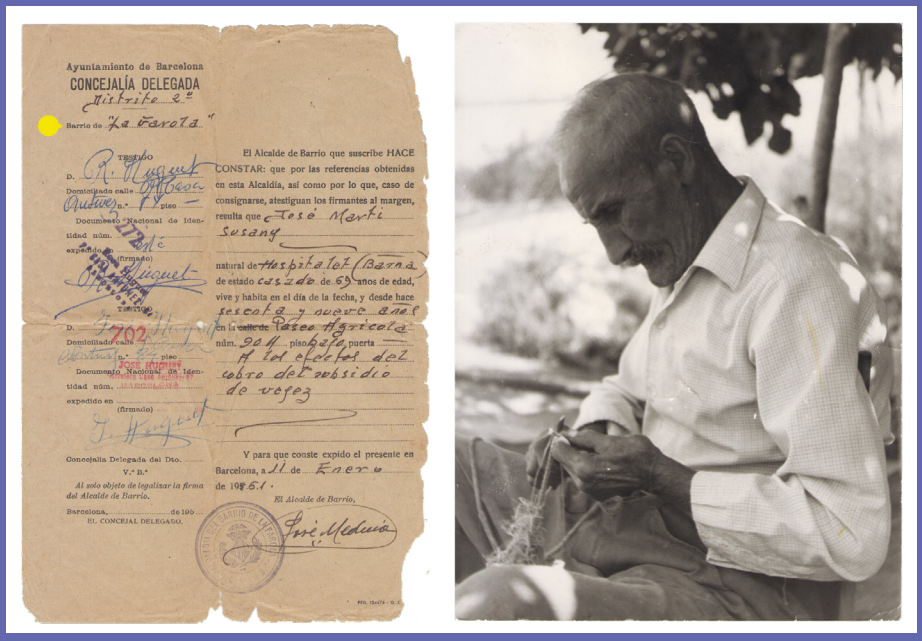
La imagen era un vínculo en sí misma y permitía relatar su contenido, sus ausencias y su camino hasta ese momento. Con la imagen fotográfica del pasado de las personas donantes de memoria se establecían similitudes en sus recuerdos ligados al ámbito familiar. En contraste con los donantes de memoria nacidos en la Marina, las costumbres y culturas de los extranjeros eran muy diferentes. Sin embargo, pese a un lugar de origen tan diferente, los recuerdos, los valores sociales y las memorias engranadas a partir de las imágenes tenían resonancias entre ellas. La imagen devenía un lugar común y era capaz, desde la diferenciación, de articular un discurso y construir un relato que, pese a tratarse de un relato coral, parecía tener la consistencia suficiente para configurar el paisaje del territorio objeto de estudio. El paisaje, aun no estando representado en las imágenes, se constituía y materializaba a partir de sus ausencias y del relato oral de los donantes de memoria.
Las ausencias, simbólicamente, también han sido parte importante en la investigación.
Antes de concluir este apartado, es necesario explicar la baja de una donante de memoria significativa. Nos referimos a Matilde Marcé, ella fue la primera persona que contactamos y que nos abrió la puerta de su casa en numerosas ocasiones para charlar, repasar y leer sus memorias, pues Matilde ha escrito, en prosa y en poesía, diversos libros con la ciudad de l'Hospitalet como protagonista. Parafraseándola, no se trata de narrar hechos históricos, sino de escribir sobre la gente que nació, se instaló, vivió y murió allí en unos años determinados. Su historia es nuestra historia.

Cuando se le explicó la investigación a Matilde, se mantuvo siempre dispuesta a colaborar y aportar su extenso saber. Cuando el proyecto dio un giro hacia un lugar indeterminado donde se apostó por la necesidad de reescribir y donde lo coral hacía que fuera necesario engranar las piezas, se acudió a Matilde con una propuesta escrita a partir de la transcripción de su entrevista. En este primer momento, se le hizo la propuesta en papel y Matilde reaccionó positivamente validándola. Después se le presentó un ensayo visual que permitía dotarle de un acabado final más cercano, pues queríamos poder validar la propuesta por su parte, pasando de la abstracción del texto al resultado visual. Le explicamos que ni el texto en papel ni el ensayo visual eran un resultado final porque pretendíamos hacer el guion literario conjuntamente con ella. A Matilde todo aquello no le gustó y justificaba su postura diciendo que ella ya había escrito sus memorias en sus libros y que, ni entendía, ni le gustaba aquella necesidad de adaptación. Aquella situación, en un primer momento, nos entristeció porque se cuidaba mucho la forma y el modo de tratar las memorias ajenas. Volvimos a visitar a Matilde porque no queríamos que se sintiera mal por la situación y tampoco que su memoria se sintiera manipulada. En un segundo momento, la situación nos tambaleó. Fue un momento en que nos planteamos dejar este camino iniciado con la intención de trabajar los relatos orales porque si Matilde, que era una persona muy decidida, no estaba dispuesta a colaborar tal vez nadie lo hiciese.

Finalmente, entendiendo las posibilidades del proyecto y del camino iniciado, decidimos seguir y fuimos sumando a las personas donantes de memoria que hemos listado al comenzar este epígrafe. Además de ellas, otras personas han aportado material fotográfico de sus familias, así como recuerdos transmitidos de generaciones anteriores. Destacamos a Maria Llena Torrandell, bisnieta del Sr. Miquel Torrandell, uno de los últimos fareros destinados al faro de l'Hospitalet desde 1910 a 1935. Allí vivió junto a su mujer Quimeta y sus 8 hijos, a los que él mismo dio clases y que sólo iban al instituto a examinarse. El Sr. Torrandell también dio clases a los hijos de los pescadores que vivían cerca del faro (de la farola). Maria Llena nos contaba mirando las fotografías que nos cedió que, a su abuelo, hijo de Miquel, le llamaban "Enric el de la Farola". Enric estudió magisterio y dio clases a niños hasta los 14 años en la escuela de Parroquia del Port, en el barrio de la Marina. Otra hija del Sr. Torrandell, nombre que no hemos podido averiguar, hacía lo mismo con las niñas ya que los grupos entonces estaban separados por género. Maria Llena nos contaba que, aunque había familias que no podían costear los estudios de sus hijas e hijos, ambos los acogían en sus clases.



Figura 65. Imagen de Maria Teresa Martí, en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024).



Ayuntamiento de Barcelona
CONCEJALÍA DELEGADA
Distrito 2º
Barrio de "La Farola"

TESTIGO
D. R. Miguel
Domiciliado calle Aulesa n.º 17 piso —
Documento Nacional de Identidad núm. 2.177.[illegible]c
expedido en [illegible] (firmado) R. Miguel

TESTIGO
D. [illegible]
Domiciliado calle [illegible] n.º [illegible] piso [illegible]
Documento Nacional de Identidad núm. [illegible]
expedido en [illegible]
(firmado) [illegible]

Concejalía Delegada del Dto.
V.º B.º
Al solo objeto de legalizar la firma del Alcalde de Barrio.
Barcelona, [illegible] de 196[illegible]
EL CONCEJAL DELEGADO,

El Alcalde de Barrio que suscribe HACE CONSTAR: que por las referencias obtenidas en esta Alcaldía, así como por lo que, caso de consignarse, atestiguan los firmantes al margen, resulta que José Martí Susany
natural de Hospitalet (Barna) de estado casado de 69 años de edad, vive y habita en el día de la fecha, y desde hace sesenta y nueve años en la calle de Paseo Agrícola núm. 204 piso bajo puerta —
A los efectos del cobro del subsidio de vejez

V para que conste expido el presente en Barcelona, a 11 de Enero de 1961.
El Alcalde de Barrio,
José Medina

Figura 66. Izquierda: Certificado emitido para obtener su subsidio de vejez. En amarillo se señala el barrio de "La Farola".[235] Derecha: Josep Martí i Susany (1892) -el *iaio* Nel·lo- trabajando en el arreglo de una red de pesca.

[235] Aunque en el año de su expedición, 1961, la familia Martí Falcó, ya vivían en Can Tunis, se puede ver señalado por el indicador amarillo que consta como barrio de "La Farola".



Figura 67. Imagen de Aziz Sebbani, en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024).



Figura 68. Imagen de Saima Zaheer, en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024).



Figura 69. Imagen de Tahir Rafi, en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024).



Figura 70. Imágenes de izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1-. Miquel Torrandell, farero de la Farola desde 1910 hasta 1935, sentado en el jardín que tenían en la Farola. 2-. Imagen de la Farola donde aparecen Miquel Torrandell y su ayudante. 3-. Enric Torrandell, abuelo de Maria Llena, junto a un grupo de sus alumnos en el primer colegio de la Marina.

5.2.4 TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS Y EL GUION COMO EJERCICIO LITERARIO

Se transcribieron todas las entrevistas registradas y en el proceso, la oralidad de la voz de los donantes de memoria pasó de ser palabra dicha a palabra escrita. El trabajo con el texto escrito ofrecía un tiempo, un espacio y una distancia que servía para reflexionar sobre cómo se estaba trabajando. Una vez transcritas todas las entrevistas de Josep Capamà, Antoni Jaquemot, Teresa Martí, Aziz Sebbani, Saima Zaheer y Tahir Rafi -también la de Matilde Marcé porque, aunque había decidido no seguir colaborando existían aspectos de su testimonio que podrían ser valiosos a nivel de datos- traspasamos los textos a la plataforma Miro. Allí se podían unir bloques de sentido de un donante con el del otro y establecer relaciones, ritmos y caminos narrativos para seguir especulando con la estructura planteada -epígrafe 5.2.1-. No sabíamos, todavía, de qué manera se trabajarían los textos visualmente, de momento interesaba la parte literaria y estructural de la narrativa para ver qué posibilidades propiciaba este camino, pues se trataba de no anticipar una formalización y seguir con el proceso y con lo que este propiciase.

Una vez diseñada una estructura base, era necesario explorar las posibilidades del texto por dos motivos esenciales. El primero, a fin de conseguir una adaptación visual del guion literario; y el segundo, con la intención de enriquecer la forma de llevar esos textos transcritos a la pantalla. Aunque el tono lo daba el espíritu épico que se pretendía aportar en determinados momentos, también se deseaba contextualizar datos y descripciones. Por ello, era necesario explorar las formas del texto para que cumplieran con el tono, a su vez que con el rigor. De esta manera, nos interesó la forma del texto del diálogo, ya que permite la conversación y confrontación (de información) entre sujetos y posee una gran riqueza de posibles dentro del imaginario audiovisual. También, nos interesó la forma del cuento como relato breve porque se partía de la narración de los donantes de memoria registrada en los encuentros. Contábamos con sus relatos en forma de *voz en off*, y aunque todavía no lo sabíamos, acabaríamos usando sus propias voces como narradoras. Estas narraciones eran relatos de una historia, que, partiendo de hechos reales, era subjetiva y que podía tener dosis especulativas. Por ello, era el cuento una forma literaria oportuna, por su manera de búsqueda para causar emociones de una manera simple, pero imaginativa. Se exploraría, finalmente, la forma de la carta, que permitía partir de un remitente capaz de describir y también de imaginar, para llegar a un destinatario abstracto. La carta permitía un juego con la temporalidad del relato. Estas tres formas literarias para trabajar lo visual posibilitaban el juego entre los tiempos pasado y futuro desde el presente. Además, accionaban, por su propia lógica y características, posibilidades en el montaje audiovisual. Pero si bien los diálogos y el cuento se habían situado a nivel de referentes, con la opción de trabajar el tema de la carta visual, era necesario profundizar explorando este recurso. Se investigaron sobre las posibilidades que dicho recurso -epígrafe 4.8- y se contemplaron formalizaciones contemporáneas. El proyecto “Paradís Perdut”, atendiendo a la práctica artística y a su formalización tomó como referente para su formalización la relación epistolar entre dos cineastas notables mediante uno de sus proyectos: “Víctor Erice - Abbas Kiarostami: Correspondencias” (2016) de Víctor Erice (Valle de Carranza, País Vasco, 1940) y Abbas Kiarostami (Teherán, Irán, 1940). Ambos mantuvieron una relación creativa con motivo de la exposición organizada por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) titulada “Erice-Kiarostami. Correspondencias” (2006). La exposición fue comisariada por el crítico de cine francés Alain Bergala (Brignoles, Francia, 1943) y por quien fuera director de exposiciones del CCCB, Jordi Balló (Figueras, 1954). Aunque la muestra también presentó trabajos fotográficos, instalaciones y proyecciones de los cineastas alrededor de temas comunes, como la infancia o las señales sobre la naturaleza, nos interesa su correspondencia visual, que es un trabajo de intercambio, de diálogo, en el cual se envían secuencias sobre su realidad más inmediata -uno en Madrid y San Sebastián y el otro en Teherán y el norte de Irán- para construir así una nueva realidad fílmica. El formato, a modo de ensayo visual, abre un campo de posibilidades narrativas visuales en el límite entre la ficción y el documental, ahondando en el lenguaje propio de lo visual e impulsando

un nuevo campo de exploración en el intercambio de ideas filmadas, donde (en este caso dos cineastas) se plantean afinidades y diferencias, el respeto mutuo y la simultaneidad de sus intereses. Como consecuencia de ello, el CCCB, junto con el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) de la UNAM, México, La Casa Encendida de Madrid y Acción Cultural Española (AC/E), organizaron el proyecto "Todas las cartas. Correspondencias fílmicas" (2011) donde invitaron a otros cineastas a indagar sobre este formato, estableciendo diversas variables de correspondencia visual, entendida como una reflexión en presente sobre todo aquello que les motiva en su entorno. Las duplas de directores fueron: José Luis Guerin (Barcelona, 1960) y Jonas Mekas (Semeniškiai, Lituania, 1922); Isaki Lacuesta (Girona, 1975) y Naomi Kawase (Nara, Japón, 1969); Jaime Rosales (Barcelona, 1970) y Wang Bing (Xi'an, China, 1967); Albert Serra (Bañolas, Girona, 1975) y Lisandro Alonso (Buenos Aires, Argentina, 1975); y Fernando Eimbcke (Ciudad de México, México, 1970) y So Yong Kim (Busán, Corea del Sur, 1968). Nos interesa, a continuación, recoger brevemente las intencionalidades de las duplas para hacernos una idea de las posibilidades conceptuales de trabajo a partir de la premisa de la misiva.

> Entre Guerin y Mekas se establece una relación epistolar mediante una carta mensual (un total de nueve entre 2009 y 2011) donde se impone el principio de Mekas que Guerin asume como propio: el cine es la reacción a la vida. A partir de esta premisa, la serie de nueve cartas, filmadas en los lugares más diversos del mundo, dan lugar a una relación personal en la cual se descubren impresiones y afinidades. Ambos cineastas se muestran unidos por la voluntad de compartir preocupaciones y puntos de vista.

Por su parte, "In Between Days" (2008-2009) es una correspondencia filmada de siete cartas entre Lacuesta y Kawase. Tiene como punto de partida que ambos habían coincidido brevemente en un festival donde presentaban obra. Es a partir de esta tenue memoria, de un encuentro fugaz que se construye esta obra fílmica de nueva tipología. Una sucesión de imágenes de intimidad que se van realizando antes y después de otro encuentro presencial, ahora delante del público, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, lugar desde el cual se impulsó esta iniciativa.

> El intercambio de Serra y Alonso se basa en dos obras reflexivas (dos cartas) sobre la manera de filmar de cada uno, sobre el equipo de rodaje y los actores. Sobre su manera de pensar el cine y ejecutarlo. Serra, llevó a los protagonistas de "Honor de Caballería" (2006) y a su equipo de colaboradores habituales a hacer la ruta del Quijote. Por su parte, Lisandro Alonso regresó a la provincia de la Pampa a filmar su pieza rescatando al protagonista de su primera película, "La Libertad" (2001).

Rosales y Bing, mediante tres cartas, ponen en correspondencia sus respectivos imaginarios fílmicos, pero sin recurrir, en este caso, a la referencia epistolar. Su propuesta ha sido crear cuentos cortos que reflejan dos mundos geográficamente y culturalmente alejados. Eimbcke y Yong Kim, que comparten generación, sintonía estética y un mismo sentido del humor y de la intimidad, intercambian ocho cartas a partir del minimalismo de gestos y motivos. Con ellas recorren sus vidas durante todo un año.

> Este formato experimental de correspondencias, filmadas entre directores y directoras alejados geográficamente, muestra la voluntad de compartir ideas y reflexiones sobre todo aquello que motiva su trabajo, en diálogos que no se establecen desde la similitud. Confrontan sus preocupaciones creativas donde las imágenes pueden tanto conectarse como interpelarse, para convertirse en posibles partes de un mismo discurso, así se establece un vínculo visual más allá del momento y el lugar en el que han sido realizados. Por su forma, por su estructura y por su condición libre ensayística, las películas carta advierten de la necesidad de ampliar las nociones de cine, ya que, nos dejan inferir la posibilidad de establecer un pensamiento con imágenes cuestionándolas. En definitiva, nos interesa especialmente en este proyecto porque es un formato experimental visual que permite, partiendo de las distintas realidades de los cineastas, encontrar un lugar común en la imagen, tras un proceso de observación y de escucha mutua.

Tras la necesaria investigación de posibles formas textuales del guion, para trabajar audiovisualmente el proyecto, se definieron, atendiendo a la estructura del proyecto, los textos

para proceder a grabar las locuciones de referencia y trabajar el montaje audiovisual. Las locuciones de referencia, se realizaron usando inteligencia artificial donde se podían trabajar las voces sobre la base de características del género, del acento y del idioma; por supuesto, también se podía incidir en el ritmo y en el tono. Una vez se organizaron los montajes relativos a cada una de las personas donantes de memoria, se revisó con ellos el montaje para verificar, si aquello que se contaba basándose en sus relatos era fiel a su narración. En los casos en los que se trabajó en el idioma nativo de los donantes de memoria, fueron ellos quienes asumieron el papel de traductores. Los guiones se trabajaron en castellano y, posteriormente, se hicieron las traducciones a sus lenguas de origen. Con ese texto resultante, se les planteó grabar los textos y convertirse en los narradores del proyecto audiovisual. Era una propuesta que no estaba concebida previamente y que respondía a un proceso de colaboración, el cual se iba construyendo a medida que la investigación avanzaba.

La palabra oral, que se había convertido en texto, adquiría nuevamente la forma oral, en este caso leída. Tras la grabación y el remontaje, se comprobó que la lectura sometía al relato a cierta impostura y este condicionante, era relevante para la forma documental de la propuesta. Las grabaciones de las narraciones, es decir, la lectura de los guiones, una vez llevados a la línea de tiempos (*timeline*) de nuestra edición, pedía cada una su propio ritmo. Sucedía que cada lengua: castellano, catalán, árabe y urdu, necesitaba sus propios silencios y tiempos. Cada persona y cada lenguaje, necesitaban de una determinada cadencia visual y nuestro trabajo precisaba igualarlos y unificarlos visualmente para nivelar los diferentes tiempos orales. Con la estructura audiovisual montada, se realizaron pases de visionado para que las personas donantes de memoria pudieran entender la propuesta del proyecto de una manera global. Desde nuestra perspectiva, éste era un nuevo mecanismo de vinculación y de validación del proceso (transferencia).

AZIZ:

00:05:59:15
ACTO1
1. El viajero que parte
Aziz y su padre (en árabe)

-Aziz: ¡Qué paz! Qué horror!... Esto no es real, no puede serlo.
Yo no me habría ido nunca. Soy una persona que se conforma, que se adapta. No soy ambicioso.

-Padre: No es la primera vez que esto sucede. No paso ayer, paso hace siglos. Y volverá a pasar, dentro de mil años.

-Aziz: De este lado del agua, estábamos preparados para partir. Aquí, de niño, fue la época más feliz que he tenido: el tiempo era abundante, podías hacer muchas cosas.

-Padre: Al morir tus abuelos, se repartieron las tierras. Tenían muchas. Antes se cultivaba trigo. Había olivos. Podríamos habernos quedado aquí donde estamos. Nos habríamos quedado en este lugar.

-Aziz: Yo quería mucho a mi abuelo. Lo admiraba y lo respetaba. Ahora, constantemente, he de justificar que soy como ellos.

-Padre: Dicen que donde hay un perro, no puede haber buenos espíritus.
El cuerpo es algo prestado y el destino está escrito.

-Aziz: Te fuiste a la ciudad a estudiar. Todo empezó así. Querías ser alguien.
De no ser así, tal vez yo estaría ahora cuidando cabras.
Se los sacrificios que hicieiera por educarnos y sacarnos adelante. Yo he tenido ese compromiso siempre. He tenido la responsabilidad de estudiar, trabajar y dar el máximo de mí mismo.

-Padre: Tu siempre has hablado sin hablar: haciendo cosas, pero sin verbalizar. Eres el hijo mayor y el cabeza de familia.

-Aziz: Cuando por la noche se apagaba la luz del candil: todo era oscuridad. La casa estaba hecha de barro. No teníamos luz. Vivíamos de lo que daba el campo.
Todo empezó en ese viaje. Llevo más de media vida buscando entender el sentido de lugar.

-Padre: Tiene que ver con el ir o el volver. Antes de irme tu abuelo me ató y me encerró en la habitación tres días.

-Aziz: Tiene que ver con el paso del tiempo, tiene que ver más con un estado.
A la infancia, igual cus a este lugar, ya no puedo volver: Ya no existe.
A mis hijas les cuento de dónde viene la familia.

00:37:58:06
ACTO3
2. El dilema de los nietos
Diálogo Aziz y Tahir (hablan en castellano)

Aziz: El verano es muy cálido y el invierno, helador. Pero me gusta.

Tahir: Mi casa está aquí. El país de origen es cómo una madre pero el destino es cómo el amor.

Aziz: La memoria se ha convertido en una obligación de cargar con el mundo a cuestas. A veces, quisiera olvidar. Sumergirme y sumergirme…

Tahir: Quedarte no significa olvidar. Flotar en la superficie no necesariamente significa sobrevivir.

Aziz: Quiero lo mejor para mis hijas. Y lo mejor para los nietos que han de venir.

Tahir: Es la luna quien gobierna las mareas. Ella y el mar, nos dieron la vida.

00:40:41:23
EPÍLOGO
Diálogo Teresa y Aziz (en castellano)

-Aziz: ¿Qué les pasa a mis ojos? Están abiertos, pero no veo nada. ¿O los tengo cerrados?

-Teresa: Quizás necesitas tiempo para que tus ojos se adapten a la oscuridad.

-Aziz: Nací aquí en un tiempo que no recuerdo. Solo sé que nací aquí.

Anoche, soñé con el futuro. Llegaba en una especie de máquina del tiempo.
Emitía una luz que era capaz de cegar y borrar las imágenes de la memoria.

TAHIR:

00:11:09:06
ACTO1
3. El dulce engaño
(habla en castellano)

Durante el mes de Ramadán, las puertas del paraíso están abiertas para todas las personas que mueren. Nadie entra en el infierno porque el demonio (*Shaitán*) está encarcelado.
Mi madre murió en los últimos diez días de ramadán.
Es cuando Dios no hace preguntas.

(Repetir en su idioma)
Durante el mes de Ramadán, las puertas del paraíso están abiertas para todas las personas que mueren. Nadie entra en el infierno porque el demonio (*Shaitán*) está encarcelado.
Mi madre murió en los últimos diez días de ramadán.
Es cuando Dios no hace preguntas.

Recuerdo una foto.
El 13 de septiembre es mi cumpleaños.
Soy el pequeño de cinco hermanos: las mayores son las dos chicas. Yo era el más guasón de los todos.
Mi color de piel siempre fue un poquito más oscuro a la del resto.
También mis padres eran más claritos que yo.
Ese día, yo me preguntaba:, ¿qué pasa?, ¿por qué nadie me felicita?
Yo quería una fiesta, quería mis regalos. Tendría como 5 o 6 años.

Mi hermana mayor me decía: "Tú no eres nuestro hermano. A ti te cogimos de la calle"
Mi otra hermana, le apoyaba: "¿Y tú, quién eres? Tú no eres de nuestra familia"
Ya me puse muy triste, empecé a llorar y subí a terrado de nuestra casa. Era una casa de una sola planta, en Lahore. Lloraba desconsolado.
Vinieron mis cuatro hermanos y me cogieron.
Yo les decía: "dejadme, dejadme, no me queréis" Ellos, reían y reían.
Llegó mi madre para regañarles.
Me cogió y me llevó abajo. Me dijo que se estaban burlando de mí.
Me tranquilizó y me limpió las lágrimas.
Justo en ese momento sacaron una foto.
Capas de tiempo condensadas en una imagen.
Todos tenían regalos, pero no me dijeron nada. Ahora entendía todo. Mi madre me lo explicó.

Un dolor de migrante es la distancia. El no haber podido llegar para su entierro. Cuando regresaba a mi país, mi madre siempre, siempre, estaba esperando en la puerta. Ella siempre me ponía la mano en la cabeza como símbolo de protección, yo cerraba los ojos y me sentía bien.
Al visitar su tumba, sentí lo mismo, y empecé a llorar.

La gente de mi país tenemos una visión idílica de Europa. Pensamos que la sociedad es muy avanzada en términos de justicia. Nunca pensaríamos que las personas no son honestas. Creemos que culturalmente están avanzados y que el respeto impera.

Cuando dejé mi país, llegué a Francia, haciendo escala en Dubai. tuve que coger el tren para ir a Salzburgo que es dónde vivía mi hermano. Viajaba con dinero, llevaba cómo 12.0000 15.000 dólares. y lo llevaba encima, en metálico. Yo estaba muy cansado porqué llevaba dos noches sin dormir. En el tren cal agotado.
Me despertó la policía alemana pidiendo el pasaporte. Lo cogí de mi mochila y vi que la cartera estaba boca abajo. Eso era muy raro porqué siempre la colocaba boca arriba.
Cuando me devolvieron mi documentación, pude comprobar que me habían robado todo el dinero. Sentí como si la tierra se abriera bajo de mis pies.
Me dijeron que tendría que denunciarlo al llegar el tren a Hungría. que ellos no podían hacer nada. Me sentí impotente y lloraba desconsolado. No entendía nada. Con el tiempo entendí que en una sociedad hay gente mala y gente buena.

00:37:58:06
ACTO3
2. El dilema de los nietos
Diálogo Aziz y Tahir (hablan en castellano)

Aziz: El verano es muy cálido y el invierno, helador. Pero me gusta.

Tahir: Mi casa está aquí. El país de origen es cómo una madre pero el destino es cómo el amor.

Aziz: La memoria se ha convertido en una obligación de cargar con el mundo a cuestas. A veces, quisiera olvidar. Sumergirme y sumergirme...

Tahir: Quedarte no significa olvidar. Flotar en la superficie no necesariamente significa sobrevivir.

Aziz: Quiero lo mejor para mis hijas. Y lo mejor para los nietos que han de venir.

Tahir: Es la luna quien gobierna las mareas. Ella y el mar, nos dieron la vida.

ACTO3
3. La esperanza armada

¡Luz, maldita sea la luz!
Hay rastros de almas en este paisaje.
¿De quién es el paisaje?

Abrí los ojos para ver qué no hay nadie en el espejo.
Con el demonio me encontré y ahora el fuego ya es solo humo.

El antídoto está en vincularse a la vida. Recuperarla. Vincularse a la belleza.
Lo inimaginable es lo que agranda el paisaje y desafía al tiempo.
Poco o nada tan frágil como la vida.
Poco o nada tan insolente como el tiempo.

Tiempo, devuélveme el tiempo.

TERESA:

00:26:52:14
ACTO2
3. El pasado duerme
(en catalán)

Estimat, iaio Nel·lo,
Tanco els ulls i ens veig a tots dos caminant per la platja. Em vénen imatges del mar, imatges del riu i imatges de La Farola. També de les teves mans teixint el rall de pesca, del teu barret mariner i del teu bigot blanc darrere el fum del calçuenyo.
Des que tinc ús de raó, el mar està lligat a mi, i saps?, aquests records no es fan grans si els revisi·tant-hi.

Iaio, ara en tinc 72. Ara, que soc jo la gran de la família, res és el que ers.
Casa nostra ara és mar.
Fa poc temps he tornat a La Farola, és una meravella veure'l. Però és horrible, quan et gires cap a muntanya: tot i tot són dúplexs de gas i empreses portuàries. És un malson.
On era terra, ara és mar i on era aigua, ara és port.
El port arriba passat el nostre riu d'abans. Un riu que ara, ja no hi és.

Me'n recordo quan ens portava branques que utilitzàvem de llenya per l'hivern. Tu deies: "cremeu, cremeu que com vosaltres no la porteu..." El recordo amb molta complicitat, m'encantava sopar, cada nit, els dos junts a la cuina a la llum d'un quinqué.

Et veig a tu amb bicicleta portant peix acabat de pescar. Amb les caixes grans em feia cuinetes. Ja de petita m'agradava fer coses amb les mans (no et creguis, ara segueixo igual. I de cabra, també).
Vaig néixer a casa teva i tot que érem vull, com que no tenim veïns vaig ser una nena solitària. Sempre enfilada a les figueres i els ametllers, que eren el meu bosc. Quina bellesa l'entorn dels camps i el llac. Era feliç, mancada del meu pare, però molt estimada per la mare, pels tiets i per la iaia i per tu.

Recordo anar a l'escola amb bicicleta. Quan tornava a casa a dinar i escoltava els cascos del cavalls o els picaros de les tartanes, mirava enrere. Aleshores, el pagès em deia:
-"Mosa de cal Nel·lo, vols pujar?", i jo:
-"sí, sí, és clar que sí!"
Potser era una infantesa de solitud, però jo era una nena molt extravertida. Saludava els pagesos quan passaven davant de casa i oldaven a la àvia:
-"Ja tenim faves, escarxofes i melons Quimeta"

Quan el veig, a les fotografies antigues que conservo, la veritat, te'n recordo una mica màgic. Em curaves les amígdales amb el teu mocador de coll que era un dol ce la guerra de Trafalgar; dels que portaven els mariners. Em curaves també les ferides amb aquella pianta: la llengua de bou. Les teves te's curaves amb la cendra del calçuenyo.

Van fer la gran muralla per separar el Port Franc. Te'n recordes?, de mica en mica ens van menjar: primer el petit port que tenien per fora els pescadors i després feri·nelleja dels seus terrenys. Els que estaven dins de "la gran muralla" estaven desonats. Quina llàstima, era la nostra vida.

Tu et vas negar quan el Consorci de la Zona Franca va exigir que abanconéssim la casa. Quan va venir una brigada per fer-nos fora, es va fer córrer la veu. Varen venir molta gent i també els dos capellans de Nostra Senyora del Port. Es varen posar davant de la nostra família i ven dir: si volen disparar a aquesta família comencjeu per nosaltres.
-"Padres, sepan que yo he estado en la guerra y me cuesta poco apretar el gatillo en cumplimiento de mi deber.
- Pues cumpla usted con su obligación que nosotros cumplimos la nuestra."
Va dir un dels capellans.

Iaio, dona'l un petonet a la iaia Quimeta. Recordo que venien molts homes de la resta d'Espanya per trobar sort a Barcelona i ella, després de descans, els donava el menjar i un got de vi. Sempre tenia escabetx de peix i els hi feia mitja barra de quilo i 5 duros per acabar d'arribar a Barcelona.

Ara que soc gran, i veig aquest paisatge del Port on no és pot passar, penso en la meva infantesa de llibertat i el que puc, deixo en record les vivències del nostre mar que encara viu en mi.
Quina sort que he tingut de ser part d'aquesta família marinera.

Un petó iaio de la teva estimada neta que te'n recorda i t'estima.

Teresa.

TERESA:

00:36:06:06
ACTO3
1. El hijo desposeído en lucha
Diálogo con Jemaa (Teresa en catalán y Jemaa en árabe)

Jemma: Yo me siento de aquí en la medida en la que me ven de aquí.

Teresa: Xanquet, mabres, sardina, sipies, llobarros, tunynes, verat, llagostes, angula, tota mena de peix, que aquel mar ens donaba.

Jemma: Tengo recuerdos de mi infancia, tengo imágenes de luz y de palmeras.
Recuerdo en especial una, una de una foto en la que aparezco de la mano de mi madre. Tenía 2 añitos.
Estamos al lado del naranjo que tenían mis abuelos en el patio interior de su casa.
Mis padres nunca se habían imaginado que terminaríamos aquí.
Yo ya no me acuerdo de allí.

Teresa: Quan era nena, als estius, una família de pagesus que vivian a Sants se me rifaba amb altre matrimonio de Barcelona per anar passar uns dies amb ells. Me diudaban i me mimaban tot el que podien. Vaig ser una nena molt estimada.

Jemma: Recuerdo los primeros años de llegada muy tristes para mí. Me costó muchísimo adaptarme a esa nueva vida, lloraba todos los días y quería volver con la mujer que me crio: mi abuela. No entendía por qué me arrebataron de sus brazos.

Teresa: (*Porto més de mitja vida buscant entendre el sentit de lloc*). Tinc la memòria idolorida. Casa nostra va ser la darrera en caure al agost del 72. Jo vaig marxar per viure altra part de la meva vida.

Jemma: Cuando mis hijos crezcan les hablaré de dónde soy y de dónce vengo. Les enseñaré mi idioma natal y los llevaré a visitar mi "patria" (aunque me considero de aquí, cuando piso mi tierra me invade un sentimiento especial inexplicable).

00:40:41:23
EPÍLOGO
Diálogo Teresa y Aziz (en castellano)

-Aziz: ¿Qué les pasa a mis ojos? Están abiertos, pero no veo nada. ¿O los tengo cerrados?

-Teresa: Quizás necesitas tiempo para que tus ojos se adapten a la oscuridad.

-Aziz: Nací aquí en un tiempo que no recuerdo. Solo sé que nací aquí.

Anoche, soñé con el futuro. Llegaba en una especie de máquina del tiempo.
Emitía una luz que era capaz de cegar y borrar las imágenes de la memoria.

SAIMA:

00:06:18:00
ACTO1
1. La seducción de la fé
Saima (urdu)

-Saima, ¿me oyes?

Por las noches, mi padre, viene a verme.
Hace más de 20 años que viene a visitarme.
En sueños me dice: "*Quédate (hija mía), no te marches*"
Murió cuando yo ya estaba lejos.

Desde pequeñita tuve el deseo, la necesidad de irme del país. Al despegar el avión cuando dejé Pakistán, me empecé a sentir sola.
Realizar tu sueño, asusta mucho. Es muy difícil cumplir sueños.
En mi país, hay un dicho que dice: "*los tambores de lejos suenan muy bien*"
Los tambores también quieren decir: "*vete hija mía, pero tan mucho cuidado*"

Mi padre me dió el dinero que tenía reservado para casarme y me fui a Chipre a estudiar. Allí conocí al que sería mi marido. Un familiar suyo nos invitó a venir aquí. El matrimonio para nosotros, no es entre personas; es entre familias.

Yo, no he cambiado mi apellido por el de mi marido. Está permitido por el islám y por la ley de Pakistán.

Soy alguien que no acepta mucho las normas. Cuando llegue, no había muchas personas inmigrantes y por eso no quería llevar el pañuelo y vestir como vestimos tradicionalmente. Quería pasar inadvertida dentro de un país que no era musulmán.

Cuando no veo a mi padre en mis sueños, lo llamo y entonces viene a verme. Por entonces, estaba enfadado conmigo. "No me importa que me mientas, me duele que después no pueda creerte" Me decía.
La pureza es muy importante para nosotros.

Llegaron más familias de Pakistán, me sentí mal con ellos al no llevar pañuelo. No estaba bien ni conmigo ni con nadie.
Empecé a ponerme el pañuelo. Significa respeto y modestia es nuestra cultura.
Mi padre se puso contento.

Llevo media vida aquí. No sé si un día volveré a Pakistán. Solemos ir cada 2 años ó 3 años. A mis tres hijos les he enseñado nuestro idioma. Habían urdu,, inglés. árabe, catalán y castellano.

Me siento fuera de lugar allí, y me siento fuera de lugar aquí.
Allí está la familia y todo es muy fácil. Nuestras familias son nuestros recuerdos y nuestras raíces.

A veces me pregunto por qué estamos aquí.
¿Qué hacemos lejos de nuestro lugar de origen, padre?

La familia de mi padre tuvo que dejar India. En su viaje, solo pudieron llevar la vida.
El dolor es un secreto.

ACTO3
3. La esperanza armada

¡Luz, maldita sea la luz!
Hay rastros de almas en este paisaje.
¿De quién es el paisaje?

Abrí los ojos para ver qué no hay nadie en el espejo.
Con el demonio me encontré y ahora el fuego ya es solo humo.

El antídoto está en vincularse a la vida. Recuperarla. Vincularse a la belleza.
Lo inimaginable es lo que agranda el paisaje y desafía al tiempo.
Poco o nada tan frágil como la vida.
Poco o nada tan insolente como el tiempo.

Tiempo, devuélveme el tiempo.

Figuras 71. Imagen del traspaso y trabajo con los textos en la plataforma Miro. Autor: Joaquín Jordán.

5.2.5 - COLABORACIÓN

Anteriormente, hemos visto que, durante el proceso de escritura y formalización del proyecto, no sólo se recurrió a las personas donantes de memoria para que aportasen sus memorias y registrarlas, sino que entendimos que era fundamental hacerlas partícipes en el proceso de trabajo. Se había producido un giro conceptual al comprender que hay tantas imágenes como maneras de relacionarse con ellas. Esto nos llevaba a pensar que, atendiendo a lo formulado y en función de cómo fueran esas relaciones, el valor de la imagen y su sentido serían distintos. Pensar el proyecto desde la imagen, desde lo que la imagen permitía, era entender que esta debía construirse teniendo en cuenta la particularidad de la relación con cada una de las personas donantes de memoria.[236]

Creemos oportuno ejemplificarlo, centrándonos en una de las relaciones, a modo de caso de estudio. Nos referimos a la relación (vínculo) que mantuvimos con Aziz Sebbani. Pese a los giros que el estudio ha experimentado, la relación ha posibilitado el trabajo en imagen y un proceso de trabajo enriquecedor para la investigación.

Con Aziz, planteamos una revisión de su historia de vida desde su presente actual en la ciudad y también una revisión en relación con su origen familiar y vital en Marruecos. A su condición de ser el primer hijo varón, Aziz le otorga una especie de "condición del destino". Culturalmente, les implica una responsabilidad familiar respecto a sus dos hermanos pequeños, pero también con la figura paterna, porque él será el cabeza de familia cuando su padre no esté. Pese a las diferencias culturales, con Aziz nos unía una mirada coetánea y una condición humana desde los roles familiares. Ambas partes encontramos bastantes similitudes respecto a cómo entendemos lo íntimo y familiar, y lo público y social, todo ello sumado a la confianza y el respeto que nos tuvimos, permitió trabajar de una manera muy cómplice, permitiendo que la investigación avanzase mucho.

Trabajamos conjuntamente a través de la gran cantidad de imágenes familiares que proporcionó. A partir de ahí, realizamos una selección de las imágenes que favorecían la oralidad y que no eran, necesariamente, las más bellas, fotográficamente hablando. La voluntad era encontrar aquellas imágenes ausentes y aquellas otras que considerábamos importantes para poder entender los contextos alrededor de la vida de Aziz. Dicha selección se llevó a cabo basándonos en premisas tales como el lugar de las tomas, las condiciones en que fueron captadas, quién las captó, qué pasó antes y después de las instantáneas, y, por supuesto, en las narraciones y descripciones que Aziz podía articular en función de ellas y con ellas como excusa. Eran imágenes familiares y, en la mayoría, había anotaciones en el reverso, pequeñas descripciones que el padre de Aziz, Ahmed Sebbani (Tetúan, 1947), había anotado. Estas notas detrás de la imagen, a veces databan, otras describían y en otras ocasiones eran mensajes más crípticos sobre las condiciones de la toma.

Fuimos descubriendo que las imágenes acompañaban una historia familiar hecha de cotidianidades y de ternura; también hablaban de cambios y de anhelos, y de marchas y pérdidas. Existía un desarraigo con el territorio de origen que remitía al mismo que las personas que habitaron la Marina sentían. Al morir sus abuelos paternos, Ahmed, el padre de Aziz, -que ya no vivía en Marruecos, porque, como nos contó Aziz, "decidió que quería fugarse a Suecia"- no tuvo otra salida que vender las tierras a sus hermanos para que las explotasen y gestionasen. Hoy en día el terreno es muy valioso porque se cultiva el *kif* o polen de cannabis, siendo un paisaje muy distinto al de la infancia de Aziz. Como él nos describía, allí antes se cultivaba trigo y había muchos olivos: "mi abuelo era el único que tenía un molino de aceite. Cuando nuestra familia acababa de usarlo, venían los vecinos y se fijaban los días de uso. Pero, el monocultivo del kif, que genera más dinero, acabó con los olivos".

Todos los años, durante los meses de las vacaciones escolares, Aziz iba al pueblo de sus abuelos paternos, "al campo", como

[236] La colaboración con cada uno de los donantes de memoria ha contado con un modelo de consentimiento informado a fin de contar con la autorización para el uso de su imagen en el proyecto visual. Contábamos con un modelo de documento escrito, pero ambas partes hemos decidido el uso de un acuerdo verbal, desestimando de esta manera la forma del documento escrito. Para la investigación es importante la coherencia y el valor otorgado a la oralidad como documento.

> a él le gusta decir. Contaba que de pequeño era asmático y allí "recuperaba el color". En el pueblo, sus abuelos vivían de lo que daba el campo en una casa hecha de barro que no tenía luz eléctrica, ni tampoco agua corriente, y que, debido a ello, tenían que ir a buscarla a un pozo cercano. Sus abuelos tenían animales para el sustento familiar: burros, mulas, vacas, cabras, corderos, gallinas, pavos, conejos y, además sus perros. "Las vacas eran para dar leche. Si nacía un ternero macho, se criaba para después venderlo en el mercado". El *zoco* era el mercado semanal que se hacía todos los martes a diez kilómetros andando de su pueblo, distancia que el abuelo de Aziz hacía encima de la mula. Iban a comprar pescado, levadura y lo que necesitaran para un mes, pero Aziz no recuerda que existiera el concepto de dinero.

Durante el tiempo de verano que pasaba en la casa de sus abuelos, Aziz ayudaba en las tareas domésticas. Así aprendió a hacer el queso que comían en casa: "lo hacíamos llenando de leche una calabaza seca". También contaba que llevaba a los animales a pastar y que aprendió muchas cosas de agricultura, porque todo el trabajo en las tierras se hacía manualmente con la ayuda de los animales. Recuerda que, en el pueblo, al acabar la cosecha, se hacía una fiesta de celebración. Su relación con aquel pueblo y con su abuelo le marcó para siempre: "yo quería mucho a mi abuelo, como nieto tenía una relación de admiración y de respeto. Para nuestra cultura, la figura del abuelo es muy respetada, es quien tiene la autoridad, más que el padre. Con mis abuelos, nunca sentí que hiciera nada en contra de mi voluntad, o a disgusto. Diría que la relación entre ellos también era de respeto y admiración. Se dice que, de machismo, pero yo veía una repartición de faenas y una admiración mutua". De su relato se desprendía que había resonancias en la forma de vida rural y agrícola entre la relación de Aziz con su pueblo y la relación de los donantes que habitaron la Marina. En ambos casos, sus recuerdos de infancia estaban fundamentados en la cotidianidad familiar y en un sentimiento de pertenencia.

> Aziz llegó a l'Hospitalet de Llobregat a los 21 años, vino solo y al año siguiente llegó el menor de sus hermanos; el mediano, que vendría más tarde, decidió volver a Marruecos durante la crisis financiera del 2008. Llegó con la idea de regresar a su país de origen en algún momento, pero "la idea se ha ido disipando poco a poco con la formación de una familia y con las dos preciosas hijas que tenemos en la actualidad". Aziz se enamoró en l'Hospitalet y aunque él sigue pensando que tal vez regrese a Marruecos cuando se acerque el final de su vida laboral, su compañera de vida no lo comparte. Ella piensa que sus hijas formarán familia aquí y querrán estar cerca de ellas. Aziz, en la actualidad, se siente en casa: "personalmente pasé por muchas fases, no siempre fáciles y agradables, sobre todo al principio. Dificultades que se han ido puliendo con el paso del tiempo y con el apoyo y la ayuda de mucha gente buena, de forma desinteresada, a los que estaré agradecido eternamente".

Cuando se decidió incorporar el tiempo presente de la realidad de la ciudad de l'Hospitalet, personificada en Aziz Sebbani, Saima Zaheer y Tahir Rafi, no estaba claro si ese sería un camino donde la investigación se expandiera. Aquí se expone parte de la historia de vida de Aziz y nuestra relación con él a fin de evidenciar las similitudes de la historia del territorio de la Marina y la modificación de su paisaje con otros lugares. Las evoluciones en la configuración del paisaje no son anecdóticas y siempre responden a un cambio propiciado por la acción humana bajo unos intereses determinados. De esta manera, el trabajo con los donantes de memoria, a partir de la oralidad y de imágenes domésticas, posibilitaba lugares comunes: desde los recuerdos y desde la infancia. Aún, siendo conscientes de la idealización que hacemos de las personas en este periodo de nuestra vida, encontramos en el presente posibilidades de entender el pasado y, de tal vez, diseñar otros modelos de futuro. Ello lo posibilitaba la articulación del relato a través de las imágenes íntimas y domésticas. Imágenes, que, pese a la diferencia cultural y geográfica de nuestros donantes de memoria, tenían muchas similitudes en lo que eran capaces de propiciar. Se trata de la generación de relato, pero, también, de la generación de vínculo. Este vínculo operaba entre la investigación y ellos, y a la vez, debido a la revisión de sus fotografías familiares, también

lo hacía entre ellos y sus familias. En todos los casos se establecieron comunicaciones entre los donantes y sus familias, a fin de preguntar o conseguir unas determinadas fotografías. Resulta oportuno rescatar lo que Tahir Rafi nos contaba respecto del grupo de WhatsApp que creó con sus hermanos y hermanas para conseguir fotografías de su infancia. Tahir es el pequeño de los hermanos y necesitaba de los relatos del resto para ordenar su memoria y en este intercambio de imágenes descubrió que tuvo una hermana que nunca conoció. Murió muy pequeña, con tan sólo dos años. Sus padres nunca le contaron y, pese a mostrarse contrariado por ello, Tahir agradeció en varias ocasiones lo que la investigación le había permitido descubrir. Desde nuestra perspectiva, era importante revelar cómo las imágenes pueden hablar de silencios y cómo son sus ausencias un denominador común en las memorias familiares.

Retomando la historia de vida de Aziz, le propusimos establecer una conversación con su padre Ahmed que vive en Marruecos y reflejarlo en pantalla en nuestro proyecto audiovisual "Paradís Perdut". La propuesta surgía porque en ocasiones había sido necesario que Ahmed explicara alguna de las fotografías seleccionadas. Después, a partir de la transcripción de los registros hechos en las conversaciones con Aziz, en las que se conversaba a partir de dichas imágenes, se trabajó un cuerpo de texto y guion. Mediante mensajería instantánea, Aziz compartía con su padre imágenes, recuerdos y memorias que luego trasladaba para poder seguir construyendo la narrativa.

Ahmed fue profesor de geografía y el único de los hermanos que estudió. Para poder formarse, dejó el pueblo y fue a vivir a la ciudad con una tía prima de su padre. "Mi padre quería ser alguien, quería vivir de otra manera a la que se vivía en el campo", nos contaba Aziz. "Todo empezó así, todo empezó de ese viaje y de no ser así, tal vez yo estaría ahora cuidando cabras".

Aziz y Ahmed, que actualmente vive en Tetuán (Marruecos), han establecido una intensa relación mediante el proyecto que les ha servido para revisar sus propias memorias e identidades. Durante el proyecto, a la vez que se iba construyendo el texto y trabajando con las imágenes que Aziz había proporcionado, les mostrábamos la estructura y la evolución de los montajes audiovisuales. Se partía, en una primera fase del proceso, del texto guionizado que nosotros mismos leíamos para tener una locución de referencia y poder trabajar un montaje que servía para mostrar a ambos las intenciones narrativas. En una segunda fase, una vez validada la anterior, se grabaron los textos, esta vez leídos por Aziz. Después de trabajarlos en edición, se volvía a remitir el montaje a ambos. Viendo el resultado, se sugirió la posibilidad de contar con la voz de Ahmed, que evidenciaba, y sin duda justificaba, el formato de diálogo que se deseaba llevar a la pantalla. Ahmed accedió y en un primer momento era él quien se grababa leyendo los textos del guion usando su propio dispositivo móvil. Nosotros sólo aportábamos posibles condicionantes técnicos a la hora de hacer los registros. Recordemos que se escribían los textos en castellano y que eran las personas donantes las que traducían a sus propias lenguas. Nuestras pautas nunca se dirigieron a que durante la lectura de los textos interpretasen un rol distinto al suyo, con esto queremos decir que la lectura no pretendía ser de un rigor y actitud dramática o dramatizada, más allá de la que cada cual necesitaba inferir, dado el contenido del texto que leían y que, sin lugar a duda, les afectaba.

Finalmente, Aziz viajó a Tetuán. Era un viaje previsto para otro momento, pero que se concretó con el proyecto mediante. Se necesitaba hacer las grabaciones y Aziz era nuestro técnico *in situ*. Allí ambos trabajaron los textos e introdujeron algún ajuste que compartieron con nosotros. A su regreso de Marruecos, Aziz trajo las grabaciones que finalmente se utilizaron en el bloque de montaje titulado "El viajero que parte". No son pocas las veces que Aziz ha comentado lo enriquecedor del proceso en la relación consigo mismo y con su padre.

5.2.6 SÍMBOLOS, IMÁGENES Y LENGUAJE

Hemos visto de qué manera se ha ido trabajando el guion como ejercicio literario, pero evidentemente se debían encontrar maneras visuales que pudieran, o bien reforzar, o bien hacer de contrapunto al relato oral leído por las personas donantes de memoria. Trabajábamos es una relación entre texto e imagen que fuera la oportuna considerando los condicionantes expuestos -epígrafe 4.8-. Se habían establecido puntos de encuentro y otorgado a la imagen un rol de lugar común: desde sus posibilidades como vínculo y desde sus posibilidades formales. Recordemos también, que lo inexplicable es lo que el mito relata a través de la simbología y que nuestra apuesta era trabajar desde el relato épico -epígrafe 5.2.1-. Por todo ello, parecía que el terreno de lo simbólico podía ser un espacio para que la imagen interviniera. Trabajando por bloques en función de la estructura establecida, se fueron situando posibles usos de las imágenes partiendo de los conceptos que se asociaban a cada uno de ellos. Así, se pretendía recurrir a la simbología que establece relación de un signo con una idea, una conexión de significados que necesita haber sido aprendida -epígrafe 4.5-.

> Bajo estas premisas, la dificultad era definir aquello simbólico, partiendo de memorias orales y trabajando con la imagen doméstica. La voluntad no era trabajar en un formato audiovisual documental que buscase explicar e informar. Por tanto, al igual que no se había trabajado a partir de "bustos parlantes", tampoco se haría con imagen de archivo que hiciera el papel de soporte a una *voz en off*. El objetivo tampoco era hacer un trabajo soportado únicamente por las fotografías cedidas. Lo simbólico y lo conceptual podía ayudarnos a interpelar en nuestra manera de narrar.

Para comenzar a pensar en qué tipos de imágenes y en su montaje, en primer lugar, se partía del carácter agrícola y marino del paisaje extinto, también de los referentes paisajísticos capaces de crear atmósferas -epígrafe 4.4.2-. En segundo lugar, se pretendía incidir en el concepto épico de viaje desde lo experiencial y desde lo memorístico. Por último, se deseaba experimentar con la propia materialidad de la imagen: desde el asombro, su latencia y su construcción -epígrafe 4.1-.

> Se realizó una selección de elementos recurrentes aparecidos en las entrevistas que al juntarlos podían tener validez en pantalla: caballos, mar, niebla, palmeras, perros, caminos de carros, playa, faro... Estos eran los elementos visuales que, a través de su carácter simbólico, nos ayudarían a trabajar la propuesta visual y sonora del proyecto.

En una primera fase de premontaje y de testeo, fue necesario trabajar con imágenes que acompañasen los relatos de nuestros donantes de memoria. Ya no tanto simbólicamente como representativamente, se trabajó con inteligencia artificial (IA*) text-to-image*, a partir de las descripciones de las personas donantes de memoria que convertíamos en *prompts* que generaban imágenes a partir del texto introducido. Partíamos de descripciones muy concretas, por ejemplo, de lugares, como el patio de entrada de una masía, una escena agrícola de la Marina, o un momento en la playa vivida en la Marina. Con las descripciones se trabajó un *prompt* para suponer la representación de la escena mediante el algoritmo. Otras veces se recurrió al uso de la IA cuándo se contaba con la descripción de una fotografía y de su contenido, pero no se había accedido todavía a ella. Como hemos comentado, en ocasiones sucedía, que los donantes, con su origen fuera de España, debían pedir fotografías a familiares y esperar su envío. Se especuló usando este recurso para ver qué capacidad podía tener una IA, basada en un *dataset* de imágenes, en la capacidad de articular recuerdos humanos. De alguna manera los datos embebidos en el *dataset* eran muy normativos y, por ejemplo, cuando se describía una escena de un niño en un pueblo pakistaní, la devolución resultaba muy similar a lo que podíamos haber preconcebido. Aquella imagen[237], venida de la nada, respondía a una construcción del otro, bajo una mirada muy determinada.

> Así, una vez llegaron las imágenes originales y pudimos compararlas, se acabó por resolver que en ese momento la IA, de

[237] *Prompt* o texto introducido en la IA para la generación de una imagen: Madre con su hijo en brazos en una casa de Lahore en Pakistán. Ella le acaba de limpiar lágrimas. (*Mother with child in her arms in a house in Lahore in Pakistan just wiped away his tears*).

la forma en que se había utilizado, no nos aportaba en el ámbito formal, como tampoco creíamos que fuera el papel de la imagen el de representar los recuerdos orales a través de imágenes más o menos fieles al lugar vivido y propuestos por la IA. Pese a ello, se habría un ámbito de estudio en el trabajo con IA respecto de la interpretación de las imágenes, tanto en el recuerdo (memoria) como en el terreno de los sueños (inconsciente).

Es preciso mencionar que para las primeras pruebas de escritura de los textos literarios que configurarían la propuesta de guion, se ensayó el tono épico en la narrativa mediante aplicaciones de IA generadoras de texto y aplicaciones generadoras de voz. En este caso, exclusivamente para los momentos en primera persona que introducen los bloques, la idea era construir una identidad donante de memoria que permitiera generar un discurso bajo unas directrices dadas. Se trataba de una identidad generada a parir de las transcripciones de las entrevistas con nuestros donantes de memoria y alimentada respecto a datos de desarrollo urbanístico y de conceptos urbanos bajo la perspeciva de progreso económico. El ejercicio resultó muy interesante en la búsqueda formal de una estructura literaria y las validaciones que el uso de la IA introducía por esta razón, también se utilizó para buscar posibilidades en la forma del diálogo entre personas que vivían, hipotéticamente, en tiempos distintos. Para nosotros era importante no molestar excesivamente a las personas donantes de memoria y estos ensayos los podíamos introducir sin recurrir a ellos. Aunque nos interesaba probar y especular, considerábamos importante respetar el tiempo que nos concedían de manera desinteresada. De la misma manera, pese a ser nuestra investigación un camino incierto, parecía oportuno aparentar cierto grado de seguridad en aquello que pretendíamos llevar a cabo. Es por ello que los ensayos prueba-error introducidos con el uso de la IA nos parecieron de lo más pertinente en nuestro proceso de trabajo.

Por otro lado, consideramos que el trabajo con la imagen doméstica era fundamental para nuestra investigación. Existen fotografías que pertenecen a la experiencia privada, que se aprecian y leen en un contexto cuya continuación es aquel donde se sacó la cámara y, de esta manera, permanecen rodeadas por el significado del registro. La fotografía, en este sentido, vive en una continuidad y es un recuerdo de una vida que está siendo vivida (Berger, 2023). La realidad, durante el proceso de nuestra investigación, es que la imagen doméstica adoptaba formas diversas y acababa siendo copia de copias, fotografía de fotografías; era una réplica registrada con dispositivos móviles y compartida en una red instantánea de confianza, como son los grupos familiares de mensajería.

Estas imágenes constituyen la variante opuesta a esa sacralidad del archivo institucional y al rol de esa otra imagen única y pulcra. Esta es una imagen pobre, es la imagen que ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. La circulación de estas imágenes es también forma del relato y crea un circuito que cumple las ambiciones del cine ensayístico y experimental creando relaciones visuales (Steyerl, 2014). Estas relaciones son, en definitiva, a lo que aspira y lo que constituye un lenguaje audiovisual; que, mediante su búsqueda estética, sus principios compositivos y los medios técnicos organiza el conjunto rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa. Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son los intervalos los que arrastran el material hacia el desenlace cinético (Vertov, 2011). No hablamos de que ese lenguaje sea el que debe de plasmarse en el resultado final, hablamos de un lenguaje que determina una forma de relación y que establece vínculos en función de su uso. Nuestro reto era poder exponer una forma visual coherente partiendo de una gran cantidad de materiales diversos y de diversas fuentes, usando el lenguaje artístico capaz de transferir y emocionar a nuestros espectadores finales.



Figura 72. Imagen generada usando IA a partir de un prompt basándonos en la descripción dada por Tahir Rafi de una fotografía que recordaba junto a su madre. Autor: Joaquín Jordán.

5.2.7 EL FARO EN EL PROCESO CREATIVO Y SOCIOEDUCATIVO

Con la expropiación del territorio de la Marina, l'Hospitalet perdió la razón de ser de su estructura rural, totalmente marcada por los caminos y acequias que se dirigían hacia el mar. Existen, hoy en día, vestigios visibles del paisaje que fue, pero en la gran mayoría de los casos son vestigios latentes que, o bien están ocultos, o son de acceso muy limitado. Por ejemplo, los 17 kilómetros de trazado hídrico del Canal de la Infanta, que fue una estructura que transformó en cultivables las tierras del Delta del Llobregat y que convirtió el margen izquierdo del río -la Marina de l'Hospitalet - en una de las grandes huertas de Europa a comienzos del siglo XX.

Ahora, apenas visible, la infraestructura permanece en la memoria de las personas más veteranas de los actuales barrios de La Marina del Port y La Marina del Prat Vermell de Barcelona. Allí, en 1940, momento en que el espacio agrícola ya había desaparecido y el urbanismo había llegado para quedarse, el Canal de la Infanta se cubrió, dando lugar a la calle de la Mare de Déu del Port (Navarro i Acebes, 1989). De esta manera, pocos indicadores se mantienen de un paisaje que ha sufrido una transformación tan radical y salvaje. Uno de estos indicadores de lo que fue la Marina, el más importante para nuestra investigación, es el Faro del Llobregat: la Farola de l'Hospitalet, -epígrafe 2.5.2. De la imposibilidad relatada de no poder acceder a él por la vía administrativa con la intención de documentarlo, el faro se convirtió en un símbolo. Simbolizaba aquello que es inalcanzable y aquello que aparece, pese a todo, porque es aquello que persiste y que le convierte en testigo del tiempo.

En un primer momento, acceder hasta él y poder documentarlo, tanto de día como de noche, era un objetivo importante. Pero la imposibilidad de acceder hasta él, nos permitió entender el hecho mismo de investigar que obliga a adaptarse a los nuevos escenarios que surgen. Ayudó a entender que aquello que pretendemos estudiar, se va modificando y comprendimos que investigar consiste en poner los condicionantes y no poder prever un resultado concreto. Los condicionantes son los contextos que acompañan la investigación y esta debe de producirse pese a ellos y gracias a ellos. El faro, de una manera simbólica, se convertía en articulador del discurso visual.

Mediante su código lumínico de señalización, un faro cumple con la finalidad de orientar la navegación y, paradójicamente, se convirtió en el facilitador que podía permitir caminos en nuestra investigación. Lo más determinante es que incidía en los procesos metodológicos al establecer puentes entre su simbología, las posibilidades de representación y las formas de articular la narrativa. Mediante el giro en nuestra mirada investigadora, el faro era el posibilitador de conexiones entre el pensamiento crítico y la propuesta formal del proyecto audiovisual. El trabajo a partir del faro inducía a pensar en el lugar de la imagen: los espacios de insurgencia, los contra-ritmos intermitentes e interrumpidos donde las resistencias sobrevienen, se reafirman y reaparecen. Los haces de luz del faro permitían ejercicios de visualidad que ponían de manifiesto que existe una verdad oculta, no nombrada a partir de las imágenes de la memoria de nuestras personas donantes. La intermitencia lumínica nos remitía a las imágenes-luciérnagas[238] que pueden ser vistas no sólo como testimonios, sino también como profecías sobre la historia política en devenir (Didi-Huberman, 2022). La figura simbólica del faro también posibilitaba así, accionar mecanismos a su alrededor

[238] Didi-Huberman a partir de un texto de Pier Paolo Pasolini (Bolonia, Italia, 1922), llamado *"L'articolo delle lucciole"* ("El artículo de las luciérnagas") afirmaba que las luciérnagas estaban desapareciendo y con ellas lo que desaparecían eran nada menos que las culturas populares. El pensamiento de Didi-Huberman aparece no donde la destrucción está consumada, sino donde, en medio de la catástrofe, aún existen supervivencias. Se trata de esos resplandores inesperados que resisten, que aun en las condiciones terribles de las que surgen, insisten y se empeñan en decir, en imaginar, en conocer, en nombrar, en transmitir, en hacer sentir una nueva belleza en lo que se desvanece. Su planteamiento habla de la contra-historia de las resistencias que, como las luciérnagas aparecen y desaparecen, se desplazan y vuelven a aparecer.

> y entendimos que era más importante el hecho mismo de no haber llegado hasta el faro, que haberlo podido lograr.

En la estructura del guion audiovisual, al faro le atribuimos, dentro del tono épico del camino de relato escogido, el rol de un Dios que lo ha visto todo y que sigue viéndolo todo, como un conocedor del devenir futuro. Sin explicitarlo de una manera clara, con la ambigüedad que propone la narrativa audiovisual de ¨Paradís Perdut¨, la Farola es la narradora del proyecto y la figura que sirve de unión entre la propuesta coral de las voces que intervienen. En la investigación hemos ido conociendo a personas que, si bien conocían la historia de la Marina, la conocían de una manera sesgada. También, a otras personas desconocedoras por completo de esta parte de la historia de la ciudad y que la investigación aborda. La figura de la Farola como símbolo posibilitaba articular la historia pasada en dos ejes. El primero permitía activar el relato de lo sucedido y el segundo, permitía tratar al faro como mecanismo para activar la memoria militante.

> Con el objetivo de dar a conocer lo sucedido en la Marina, en junio de 2021presentamos al Servei d'Educació del Àrea d'Educació, Innovació i Cultura del Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat, un proyecto de Aprendizaje y Servicio (ApS) destinado a las escuelas de la ciudad. ApS es una propuesta educativa que combina procesos de aprendizaje y de servicio a la comunidad. Así, mediante un enfoque pedagógico, los alumnos aprenden a la vez que realizan actividades de acción comunitaria. El estudio del contexto socioeducativo de los barrios de l'Hospitalet de Llobregat, sirve para detectar necesidades que justifican la puesta en marcha de un proyecto ApS. Dichas necesidades tienen que ver con cuatro aspectos principales. En primer lugar, la necesidad de cohesión de los habitantes de la ciudad sobre la base de una identidad hospitalense; en segundo lugar, el envejecimiento de la población local que va de la mano de una soledad no deseada donde los saberes se disipan; en tercer lugar, el desconocimiento por parte de los alumnos de la historia de la ciudad, debido a que, en muchos casos, parten de una historia de vida migrante; y, en cuarto lugar, la falta de vínculo entre los más jóvenes y los más mayores, también entre estos últimos y los centros educativos, perdiendo de esta manera el valor cultural que los testimonios de las personas mayores representan.[239]

Con la figura de faro, hemos experimentado opciones formales partiendo de posibilitar el desplazamiento de su ubicación actual, que es lo único que no ha variado en el paisaje. En un pasado estaba emplazado al lado de la orilla del mar y muy cerca de la desembocadura del río Llobregat, en un entorno natural. En la actualidad está enclavado en la zona portuaria, en las inmediaciones de depósitos industriales. Mediante postproducción audiovisual, retorciendo el territorio, hemos tratado de acercarlo a su posición anterior del desplazamiento del río. La simbología que para la investigación ha ido adquiriendo nos llevó a plantear diferentes maneras de restituir al faro al lugar que le corresponde como elemento identitario.

> Otra propuesta de trabajo artístico, con la Farola como protagonista, surge también del olvido histórico de la Marina y de la brecha generacional y cultural de la ciudad. Brecha entre las personas mayores más conocedoras y los más jóvenes, desconocedores y, en muchas ocasiones, de origen migrante.

Resultaba pertinente, entonces, canalizar la propuesta hacia la idea de hacer, de construir. Y también parecía atractivo el concepto de lo lúdico, del juego. Por ello se elaboró una maqueta a modo de recortable de papel que pretende ser fácilmente reproducible y transmisible. Como recortable, propone una actividad para todas las edades y el objetivo es que permita articular el relato de la Farola y su contexto socio cultural anterior. Para llevar a cabo esta acción hemos colaborado con el artista visual Dani Raya (Barcelona, 1987) que ha diseñado y realizado el recortable.

239 Anexo 05. Extras 2: Proyecto AyS

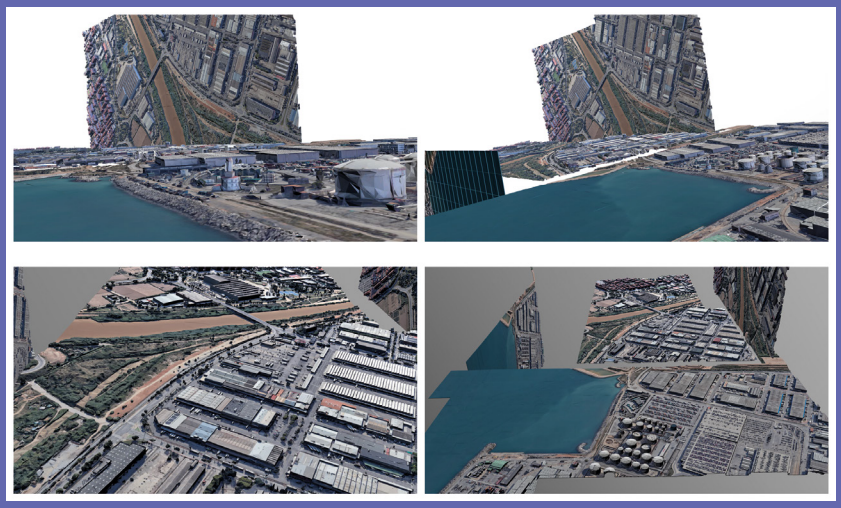


Figura 73. Imágenes de trabajo de la desestructuración del territorio de la Marina de l'Hospitalet. Autor: Joaquín Jordán usando Cinema 4D a partir de modelos 3D de Google.





Figuras 74 y 75. Recortable de la Farola de la Marina de l'Hospitalet. Artista modelador: Dani Raya. Autor: Joaquín Jordan.

5.2.8 REFERENTES CINEMATOGRÁFICOS EL RELACIÓN AL PAISAJE

El título del documental: Paradís Perdut, se ha vinculado a lo identitario, de ahí que su título sea en catalán; nombrar desde lo local requería que así fuera. Se barajó la opción de titularlo en inglés, al ser este el idioma oficial en las transacciones económicas internacionales y en el actual territorio objeto de estudio, lugar de la plusvalía empresarial, pero se consideró más oportuno nombrar desde el pasado, desde lo que fue el lugar porque así se trabajaba mejor la memoria resiliente.

> El crecimiento explosivo de la población de l'Hospitalet de Llobregat a mediados del siglo XX hizo que la conciencia de pertenencia a la ciudad y el conocimiento del pasado histórico ligado al Baix Llobregat fueran asignaturas pendientes entre las personas recién llegadas. Nos interesaba el concepto de *paraíso perdido* como aquel lugar que está a salvo de los males que aquejan el presente. El paraíso perdido, de alguna manera, es un refugio en forma de origen y, por tanto, está enclavado en el paisaje de la infancia, que a su vez es un lugar común para todas las personas. Desde las disciplinas artísticas, el paraíso perdido es un tema ampliamente abordado y pertinente pensar en aquellos referentes que se han proyectado hacia ese lugar en el que el tiempo está suspendido. Al mismo tiempo, su concepto remite a una vocación de ir a su encuentro: de ir en su búsqueda, por lo que, está presente el concepto asociado de viaje y la necesidad de indagar a la que el viaje, como acto de exploración, inevitablemente invita y condiciona. Ese viaje es un camino hacia lo primitivo y, por lo tanto, esencial, pero que ha desaparecido, convirtiéndose desde su forma latente en una negociación de una nueva relación con el entorno. El paraíso perdido es un lugar indefinido que ha recibido nombres tales como: la Arcadia[240], en la mitología griega, o Shangri-La, como paraíso tibetano[241], y que en este proyecto localizamos en lo que fue la Marina hospitalense.

El paraíso perdido también es un lugar mental que tiene que ver con el horizonte inalcanzable de la tierra prometida. Ese horizonte simboliza el deseo de acceder a algo desconocido, un deseo de asistir a un encuentro con la esperanza de una revelación mediante la posibilidad de detener el tiempo. La utopía de detener el tiempo recuperando el pasado es algo inherente al trabajo con imagen audiovisual, cuya premisa es la de registrar trozos de tiempo y salvaguardarlos.
Se trata de una ilusión que valida que es posible detener el tiempo a través de una mirada del paisaje que existe tanto en cuanto el paisaje presupone un punto de vista, una observación; sin esa ubicación de la mirada, el paisaje no existiría, tal y como sucede con el hecho audiovisual, donde es necesaria una ubicación de los mecanismos de registro. El origen cinematográfico técnicamente obligaba al plano único y, por tanto, a una ubicación determinada. Al principio eran tomas de un minuto de duración de captación, que se conocían como "vistas"[242] y que obligaban a encontrar el punto de vista óptimo para asimilar lo observado, -epígrafe 4.1.1-. La evolución cinematográfica hacia lo secuencial modificará la idea estática de paisaje hacia una perspectiva que necesita de una inmersión y de un recorrido determinado para ser comprendido. En un cine narrativo, que necesita de un conflicto, esa experiencia alberga el concepto de viaje. La propia orografía del paisaje es en sí misma un conflicto para solventar, porque el paisaje es una sucesión (secuencialidad) de momentos que quieren alcanzar lo que hay detrás de la mítica línea del horizonte. Este está marcado por la potencialidad de la promesa bajo la nostalgia de lo lejano. En este sentido, la idea de viaje y de descubrimiento se unen en la modalidad cinematográfica de lo expedicionario, que contemplaba la narratividad paisajística partiendo de esa idea de lo inaccesible o lo desconocido.

---

240 Nombre de un territorio de la mitología griega, descrito por diversos poetas y artistas, sobre todo del Renacimiento y el Romanticismo. La Arcadia, era propiedad del dios de los pastores y rebaños llamado Pan, que representa a toda la naturaleza salvaje.

241 Así lo denominó James Hilton (Leigh, Reino Unido, 1900) en su novela "Horizontes perdidos" (1933). Un mítico y ficticio monasterio budista perdido en la cordillera del Himalaya como un lugar reducto de sabiduría y felicidad en el que sus moradores no envejecían.

242 "Vistas" era el nombre dado a esas primeras películas, tal vez porque mostraban paisajes, acciones y sujetos, sin una trama ficticia de por medio. Originalmente, así se llamaron las películas, entre 1895 y 1915. Sin embargo, conservaron esa denominación cuando ya presentaban otras características, como una mayor extensión y una labor de montaje sobre las diversas tomas que buscaban la narración de historias ficticias.

A la ya mencionada “Nanook of the North” (1922) de Robert Flaherty, -epígrafe 4.4.2-, que muestra la vida de los esquimales y en la que el punto de vista es la mirada del esquimal como figura narrativa que nos descubre su vida, cabe mencionar otras obras referentes para este proyecto como:

“The Great White Silence” (1924) de Herbert Ponting (Salisbury, Reino Unido, 1870), película que sigue los pasos del explorador Robert Scott en el polo Sur y “Grass: A Nation’s Battle for Life” (1925) de Marguerite Elton Harrison (Baltimore, Estados Unidos, 1879), Merian C. Cooper (Jacksonville, Estados Unidos, 1893) y Ernest Scchoedsack (Council Bluffs, Estados Unidos, 1893), donde abordan lo desconocido en el encuentro con una tribu nómada olvidada de la antigua Persia y su búsqueda de nuevos pastos para sus animales. Todas estas son películas de género documental que inciden en la mirada y la construcción del lenguaje cinematográfico. Si el paisaje está compuesto por distintos elementos que lo componen, la idea de crear un universo partiendo de elementos diversos, remite a la propia labor cinematográfica; por ello, hay paisajes que sólo existen en lo audiovisual, donde encuentran su propia atmósfera con una intención narrativa desde su presencia. Esa, a nuestro juicio nula predisposición realista puede atribuirle la condición de ficcional, pero a esa búsqueda de la narratividad no se le puede atribuir una intencionalidad de infidelidad con el paisaje. Algo que busca el cine, precisamente, a través de esos paisajes que puede cobijar, es involucrar al espectador en la construcción de un paisaje mental. Y es que la mirada del paisaje, desde lo audiovisual, tiene sentido cuando es, finalmente, observado.

En nuestra investigación, el hecho documental también radicaba en el proceso de trabajo, de cómo hacer y de cómo construir la propuesta audiovisual. En este sentido, algo que aparecía constantemente y que cambiaba las intensidades tenía que ver con los vínculos que la imagen establecía. Se consideró entonces que en la medida en que esos vínculos pudieran replicarse y expandirse, más validez tendría el trabajo con imagen. Se trataba de definir por qué y dónde nos emociona la imagen para dilucidar cuándo y de qué manera nos vincula y nos conecta como espectadores.

Partiendo de la cotidianidad, si las personas hemos pasado por situaciones parecidas esos relatos asociados con la imagen, con los imaginarios que se crean, nos afectan. Es difícil poder llegar a emocionar si no existe un sentimiento de identificación con algo, que indudablemente es más intenso en el hecho de compartir experiencias similares. De esta forma, la imagen se convierte en un lugar común que nos llevaba a cuestionar los límites entre géneros catalogados en el ámbito audiovisual y si realmente existen. El lugar común es una búsqueda, una investigación para los cineastas que pretenden transmitir la experiencia que posibilita el medio. Esta búsqueda, por otro lado, es común en las prácticas artísticas que anhelan poder transmitir y generar dicha experiencia.

A los hermanos Lumière -epígrafe 4.1-, precursores del cine, también podemos considerarles los últimos pintores impresionistas que, alimentados por esa pulsión pictórica impresionista, quieren salir del espacio cerrado del estudio de trabajo y buscar en la naturaleza. Tanto es así, que el padre de los hermanos Lumière aconsejó a estos utilizar un trípode para la cámara de cine, a imagen y semejanza del caballete de los pintores impresionistas, que era más ligero que sus predecesores, precisamente para permitir salir e ir al contacto con el exterior.

Aunque ahora nos remitamos a referentes cinematográficos de ficción, no lo hacemos refiriéndonos a la relación que existe entre la ficción y la planificación audiovisual ni a que a ese escenario sea una intención en este proyecto, también significa querer navegar en búsqueda de la generación de experiencia. Un ejemplo de ello es la película “The river” (1951) de Jean Renoir (París, Francia, 1894), que localizada en India está rodada en un contexto histórico condicionado tras la herida profunda de la Segunda Guerra Mundial, momento con una destacable necesidad de confraternización con la naturaleza y con otras culturas. La película narra la historia de Harriett, una adolescente inglesa que vive junto a su familia en India. Allí se entremezclan sus orígenes europeos con algunas tradiciones indias y es donde Harriett se enfrenta a sus primeros conflictos vitales. El metraje contiene bellas imágenes de India filmadas en Technicolor, un sistema que logró introducir el color en los

fotogramas de las películas mediante un proceso químico fotográfico basado en un método de síntesis sustractiva que ofrecía el mejor balance entre alta calidad de imagen y velocidad de impresión. Estas imágenes constituyen varias escenas que, a modo de pinceladas, captaban el ambiente indio y evitaban una gran trama principal que vertebrara toda la película. Posibilitan una forma de narración donde no tenemos tanto la sensación de que se nos quiera explicar una historia como de sumergirnos en un determinado ambiente. La propuesta es que el paisaje y el entorno son tan importantes como los personajes, que son interpretados por actrices y actores no profesionales, buscando así, la autenticidad que inevitablemente el trabajo con personas conocidas hubiese hecho eclipsar esta propuesta de sentido.
Fue en sala de montaje, donde Renoir recortó escenas centradas en la trama principal y, a cambio, añadió esta parte del metraje que podríamos denominar "documental". Aunque aquello implicaba que la trama se haría aún más difícil de seguir, era un camino narrativo de exploración que terminó de construirse mediante la voz narradora en primera persona de una Harriet adulta. Un uso de la *voz en off* autobiográfica, que como hemos definido, es una característica de las películas documentales autoetnográficas. El resultado final es la forma en cómo Renoir nos sumerge en el ambiente, la manera de tratar esta historia a través de pequeñas anécdotas en lugar de sobre-explicar, dejando ciertos vacíos que debemos llenar los espectadores al ver la película. Su propuesta, más allá de géneros, busca transmitir explorando las posibilidades de la imagen narrativa.

> "Paradís Perdut" (2024) es una película documental consecuencia de un proyecto de investigación en torno a los procesos que el trabajo con imagen doméstica es capaz de articular. La investigación ha trabajado y explorado formas múltiples de la construcción de imagen, tales como fotografía, imagen 2D y 3D, diseño visual e Inteligencia Artificial y ha usado mecanismos de registro, edición y postproducción audiovisual buscando ahondar en los procesos de memoria asociados al hecho identitario con el territorio, en nuestro caso con la Marina de l'Hospitalet de Llobregat.

El proyecto Paradís Perdut trabaja la narrativa audiovisual entendiéndola como el lugar de creación de imaginarios que se dan en el cine de ficción y en el cine documental. El tratamiento del paisaje como personaje, los mecanismos de la mirada hacia su construcción y su relación con los recursos narrativos que proponen posibilidades al espectador son los aspectos que rescatamos de los referentes expuestos anteriormente.

5.2.9 - PROCESOS DE VALIDACIÓN

En el punto en el que se encontraba el proyecto: habiendo trabajado la estructura y el guion, comenzado el montaje a partir de los diseños de texto y con los *voice over* (locuciones) grabadas, iniciado la grabación de recursos visuales definido el tono narrativo y situado el hecho documental; entendimos necesario contar con procesos e indicadores que pudieran validar el proceso para confirmar que aquello que estábamos haciendo cumplía con los objetivos marcados. Conscientes de que dichos objetivos iban a ir variando, era preciso testear los caminos tomados durante la investigación. Dicha validación era necesaria hacerla en dos sentidos, uno hacia las personas implicadas: entidades, fuentes de información y donantes de memoria; el otro hacia las prácticas artísticas y al audiovisual documental.
Se precisaba avalar con nuestros colaboradores que nuestro relato era, además de fiel, respetuoso con las personas que nos habían cedido sus memorias y su tiempo y también comprobar el sentido y el papel de la imagen artística y su proceso de trabajo en las distintas disciplinas que han colaborado como fuente de información. Asimismo, interesaba confrontar si lo que estábamos haciendo tenía el sentido que le atribuíamos, con el hecho audiovisual y sus posibilidades en cuanto a las formas narrativas, por un lado, y las formas artísticas, por otro.

> Las maneras de llevar a cabo estos procesos han sido varias.
> La primera, los ya mencionados visionados de partes concretas del proyecto a fin de revisar o comprobar ciertos aspectos de contenido con las personas implicadas en éste. Esto se ha realizado individualmente con cada una de las personas implicadas donantes de memoria y también con las entidades más cercanas.
> La segunda, llevando a cabo procesos de revisión colectiva donde destacamos dos encuentros grupales de visionado: el primero de ellos, con nuestras personas donantes de memoria, que, aunque

conocían la parte del proyecto de su colaboración, no tenían una idea del resultado final, es decir, no habían visto el montaje con la participación del resto de protagonistas. Por ello, y debido a que el documental ha de visionarse con unas condiciones inmersivas determinadas, les citamos junto al CEl'H y al Fòrum L'H -nuestras dos entidades de referencia- para un visionado conjunto en el Centre Cultural Bellvitge-Gornal el 4 de julio de 2023. Este equipamiento público contaba con las instalaciones y los medios técnicos para hacer un visionado con las condiciones visuales y sonoras idóneas. Para nosotros era un momento importante, ya que también era la primera vez para poder ver el documental colectivamente y bajo esas condiciones que permite la experiencia inmersiva cinematográfica mediante la oscuridad y el sonido envolvente. La proyección en gran pantalla y la ausencia de distracciones crean un ambiente y una experiencia sensorial completa, donde la vista, el oído y las emociones se ven involucrados de forma profunda. Además, compartir esta experiencia de manera colectiva hace que la imagen pueda vincularse nuevamente con las otras personas asistentes en un ritual cultural donde se comparte la experiencia, convirtiendo la proyección en un espacio para la interacción social. Nuestro encuentro tuvo, después de la proyección, un espacio para dialogar y compartir impresiones acerca del documental. Este espacio de intercambio sirvió para una primera ronda de intervenciones donde cada quien comentó impresiones acerca del documental, la investigación o su propia experiencia de vida colaborando con el proyecto y su relación con la Marina. Nosotros quisimos agradecer de manera pública la participación y colaboración y explicar el estado de la situación y de qué manera se estaba abordando la investigación en aquel momento. El encuentro sirvió también para evidenciar inseguridades proyectuales, así como caminos narrativos abandonados, y defender el papel de la imagen en este tipo de proyectos que trabajan la memoria y la identidad bajo unos modelos económicos excluyentes.

El segundo de los encuentros que queremos destacar, fue el realizado en la sede del CEL'H el 21 de noviembre de 2023. Previamente se hizo una propuesta formal[243] en una reunión con la Junta del CEL'H[244] donde se expuso la evolución del proyecto y se solicitó organizar un acto para dialogar en torno al documental "Paradís Perdut". Una vez aceptada la propuesta, se trabajó conjuntamente con el director del CEL'H, Enric Ferreras (Sant Feliu de Llobregat, 1964) y la administrativa del CEL'H, Lídia Santacana (l'Hospitalet de Llobregat, 1963) para organizar la convocatoria. La voluntad era compartir el documental y el proceso de trabajo con entidades y agentes involucrados en la investigación y plantear una mesa redonda para recoger opiniones e impresiones que sirviesen para continuar con la investigación. Para este encuentro priorizamos el valor del tiempo de la mesa redonda sobre el control de las condiciones inmersivas de visionado. El motivo era que, sumada la duración de la proyección y la mesa redonda, necesitábamos una disponibilidad demasiado amplia de las personas convocadas. Decidimos, junto a Enric y Lídia, que la manera de hacerlo sería mediante un *mailing* que desde el CEL'H se enviaría a las personas y entidades. En él se compartiría un enlace que diera acceso a la reproducción del documental acompañado de unas "instrucciones de uso" de visionado. Además de la Junta del CEL'H, las personas y entidades convocadas fueron: Eric Baluenas, geólogo; Irineu Castillo, escritor e historiador; Josep M. Solias del Museo de L'H; el Arxiu Municipal de l'Hospitalet, TPK Art i Pensament Contemporani, Christian Alonso, Director del Grup de traball de les ecologies híbrides del Delta del Llobregat; Jose Mansilla, antropólogo; Jesús Vila i García, historiador y autor del libro *Quan L'H va perdre la platja* (2020); Manuel Domínguez, historiador; Mireia Mascarell de L'H Districte Cultural; Toni Perna Director de Tecla Sala; Oscar Negredo de Mediación del Ayto. de L'H; Sebastià Masramon de Deriva Mussol; Elvira Pujol i Joan Vila del Colectivo artístico SiteSize; Serafín Rodríguez Teja, artista y realizador audiovisual; Martha Cecilia Cedeño, antropóloga y Laura Baigorri, directora de esta tesis.

[243] Anexo 04.5 Propuesta a la Junta del Centre d'Estudis de l'Hospitalet. 26 de septiembre de 2023.

[244] Junta compuesta por: Carme Rimbau (l'Hospitalet, 1948) Presidenta; Vicens Sabater (Barcelona, 1960) Vicepresident y Xavier Marti (Barcelona, 1956) Secretario; además de los actuales nueve vocales.

Además del enlace para el visionado *online* y de las instrucciones, la invitación para asistir al encuentro contenía una presentación propia y de la investigación[245], así como un enlace a un formulario que, a través de datos estructurados, permitía recoger datos que considerábamos importantes para la investigación. En el formulario que compartimos con un total de 23 personas, además de los datos básicos personales referentes a edad y lugar de nacimiento -que nos interesaban como datos estadísticos-, había apartados por bloques de cuestiones. Necesitábamos conocer información de las personas que contestaban el formulario y desde sus distintos roles: dedicación y disciplina de conocimiento; ciudadano y vínculo con l'Hospitalet de Llobregat y su lugar de origen; como espectador audiovisual y, finalmente, como integrante de su propia familia.

En el apartado de "Anexos" se incluyen partes del documento que no compartimos íntegramente para mantener la confidencialidad de los datos de las personas participantes.[246] Del formulario rescatamos aspectos que son reseñables, tales como que las disciplinas de las personas participantes son: audiovisual (21,7%), historia (17,4%), arte (43,5%), ciencias (4,3%), antropología (8,7%), ámbito académico (13%), ámbito social (17,4%), diseño (17,2) y gestión cultural (4,3%). El 39,1% de los participantes vive en l'Hospitalet de Llobregat y el 65,2% no vive en la misma ciudad de nacimiento. El 82,6% contestan que la ciudadanía no es participe en cómo se constituyen las ciudades y creen que son procesos ajenos a los individuos. Al ser preguntados por el significado de progreso, las connotaciones son positivas respecto al sentido de avance, mejora y evolución, y sólo dos respuestas hablan de: "un relato hegemónico que lo justifica todo" y "de la que depende el sistema económico imperante".

El 69,6% dice conocer la expropiación de la Marina y asegura que "el documental aporta otra forma de mirar" que asocian a lo personal, "desde lo local y con intención universal al hacer paralelismo con otros procesos migratorios que invita a seguir hablando y reivindicar otras formas de habitar". Las personas que responden no haber conocido la expropiación, dicen "echar de menos más información sobre causas y más imágenes del territorio desaparecido". Un dato importante es que el 91,7% contesta que quisiera conocer más sobre la pérdida de la Marina y el 8,3% dice que quisiera pero que no sabría cómo o dónde informarse al respecto. Respecto a una valoración cuantitativa, el 82,6% lo sitúan entre un 7 y un 10 como nota en una escala del 0 al 10, y ante la posibilidad de situar temáticamente el documental destaca el amplio abanico de respuestas, aunque gana con un 17,4% la temática social. Por otro lado, el 100% de los participantes afirma tener álbum familiar y el 56,5% dice hablar sobre su historia familiar con frecuencia. Al 78,3% le gustaría saber más sobre su propia familia y el 82,6% cree que las fotos familiares ayudan a hablar sobre sus historias familiares. A la pregunta de si conocen el nombre de los abuelos de sus abuelos, el 52,2% responde no conocerlos.

Además de los visionados individuales con los donantes de memoria, del visionado colectivo en el Centre Cultural Bellvitge-Gornal y de la convocatoria de mesa redonda llevada a cabo en la sede del CEL'H tras el visionado del documental, existía otro tipo de validación hacia las prácticas artísticas y hacia el audiovisual documental con el que queríamos contrastar si lo que se estaba haciendo tenía el sentido que se le atribuía. Sumado al estudio de referentes fílmicos, en la búsqueda de maneras de relatar se han alternado reuniones con personas que considerábamos afines o respecto a la temática de trabajo o al proceso de investigación. Todos estos encuentros han ido modelando la propuesta documental final; en algunos casos se ha tenido en consideración las aportaciones y en otros, se ha decidido que el ejercicio consistía en mantener la propuesta y valorar el resultado al acabar. Consideramos que, en ocasiones, para que el aprendizaje se lleve a cabo, es necesario cerrar el círculo con la puesta en circulación del proyecto audiovisual documental para una valoración con tiempo y distancia.

[245] Anexo 04.6 Invitación para participar en un encuentro a partir del visionado del proyecto documental "Paradís Perdut" (2024).

[246] Anexo 04.7 Respuestas al formulario online compartido para ser contestado tras el visionado del documental "Paradís Perdut"

5.2.10 DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS FÍLMICO

Para hacer un análisis fílmico es necesario situar aspectos teóricos que consideramos definidos a lo largo de esta esta investigación. Nuestra intención en este punto es seguir la linealidad del documental y situar el uso de los recursos narrativos, tanto en imagen como en audio, que han sido utilizados para definir el tono y trabajar la propuesta documental.

FICHA TÉCNICA:
Película documental “Paradís Perdut” (2024)
Formato: HD 1080p
Sonido: Estéreo
Duración: 52 minutos
Idiomas: Castellano, catalán, árabe dariya y urdu.
Subtítulos: Castellano
Dirección, realización, guion, imagen, sonido y montaje: Joaquín Jordán
Imagen de apoyo: Josetxu Zuazu
Imagen Super 8: Mª Carmen del Río y Joaquín Miguel Jordán
Imagen de archivo: Rostislav Uzunov, Nacho Esteso Jordán, Annie Spratt, Dzmitry Held, Tom Fisk, Stephen Pierce, Kelly Lacy y Tobias Lamontagne
Traducciones: Aziz Sabbani, Saima Zaheer, Sahad Muhammad, Tahir Rafi, Josep Campamà y Antoni Jaquemot
Música: Para Elisa (Für Elise) de Ludwig Van Beethoven

La película arranca con un texto introductorio sobre un fondo gráfico. Este texto, además de presentar, introduce el tono y tiene el propósito de anunciar el arranque del documental. Su intención es situar que la propuesta puede no resultar fácil de ver; es decir, que necesita de un rol activo del espectador.
El texto, que está dividido en cinco párrafos, es el siguiente:

“En 1920 una ley estatal decretó que el municipio
de l’Hospitalet de Llobregat debía ceder 900 hectáreas
a la ciudad de Barcelona para la construcción de
un puerto franco.
Así fue como se expropiaron las tierras de la Marina
y l’Hospitalet perdió su playa.

Aquel lugar que dejó de ser, geográficamente sí existe.
Es un territorio sensible, en constante evolución,
que atiende a una determinada constitución
de modelo urbano.

Para regenerar el paisaje cultural es necesario
recuperar aquellos aspectos que puedan vincular
la identidad con el paisaje. Es urgente reconstruir
y recrear memorias orales mediante el contrarrelato
del discurso popular desaparecido.

Es a través de indicios donde la imagen
puede comenzar a crear hipótesis que posibiliten
relaciones emocionales de la identidad y el territorio
para repensar modelos urbanos plausibles.

Se tratará entonces de dar cabida a una necesaria
política de las supervivencias, una contrapolítica
organizada sobre la base de aquello que no ha
desaparecido completamente y, sobre todo,
aquello que aparece, pese a todo.”

El primer párrafo del texto es informativo y sitúa el relato temporal y geográficamente. En el segundo párrafo, se introduce el hecho de los modelos urbanos como modificadores de los

usos del suelo. El tercer párrafo es una llamada a la acción desde la necesidad de una mirada crítica. El cuarto párrafo introduce lo experimental del papel de la imagen para cuestionar el hecho urbano. El quinto es un texto que transita entre lo expuesto anteriormente y el arranque del audiovisual, tiene un carácter más abierto y poético y una carga política importante.

> Tras el texto introductorio, vemos un plano cenital del territorio de la Marina cuando era un lugar agrícola. En él se aprecia el cauce del río y su llegada al mar. Sirve para acreditar gráficamente el documental y ser el arranque narrativo que presenta el ritmo del audiovisual. La banda sonora, como en el resto del documental, está compuesta por sonidos diegéticos y extradiegéticos que crean una atmósfera con la idea de no molestar a las narraciones orales (locuciones). Cuando la banda sonora tiene más protagonismo, lo hace para reforzar o ser contrapunto de lo que la imagen ofrece. Después, vemos el primero de los gráficos (cartelas) en pantalla: "Prefacio, Für Therese". Estilísticamente, decidimos reflejar en pantalla la estructura de contenido en la que el guion y la estructura trabajan. Se utiliza como momentos de transición y como un elemento de guía para ver y entender la estructura. Todos los bloques tienen una introducción que se soporta con imágenes Súper 8 de carácter doméstico y dónde usamos nuestra *voz en off* y nuestra historia de vida, que se mezclan con reflexiones sobre y desde la construcción de la imagen. El Prefacio arranca con unas colas de metraje y después con un plano que arranca en el mar y mediante una panorámica acaba tierra adentro, en unos terrenos de labranza. Es el único bloque del documental en que la banda sonora utiliza un tema musical como tal "Für Elise"(1810) de Ludwig van Beethoven (Bonn, Alemania, 1770) y la intención es reforzar el recurso del fuera de campo sonoro. La *voz en off* habla desde lo íntimo y personal sobre el asombro de la imagen y termina señalando la importancia del relato: "(...) las fotos, sin relato, son un tesoro inconcluso". Es el momento en el que vemos el título del documental y sentimos que es ahora, tras más de cinco minutos, cuando arranca el audiovisual.

El siguiente bloque, con imágenes en blanco y negro, y con un tono de locución épico, es una narración desde un nivel superior de lectura. Es un nivel de narración que conoce la historia y lo sucedido, simbolizando la voz de la Farola que habla a través de los tiempos. La voluntad narrativa, en este momento, es que exista en el espectador una desorientación acompañada por unas imágenes sugerentes. El relato, que está estructurado mediante cartelas textuales en pantalla, pretende provocar la atención del espectador y que este quiera resolver el conflicto implícito en la narración.

> Arranca entonces el primer acto, que a su vez está dividido en tres partes con nomenclatura numérica. Este Acto I, conceptualmente, trabaja en torno a la identidad dividido en tres bloques que abordan: la salida del lugar de origen, la llamada del lugar dejado atrás y la integración en el lugar de acogida.

"Acto I, La llegada. Ausencias: 1. El viajero que parte". Esta parte muestra la conversación de Aziz con su padre en árabe (dariya), su lengua natal. El uso del árabe es un giro más en la desorientación que el espectador puede sentir en este momento del metraje. Desde nuestro punto de vista tiene todo el sentido porque consideramos que asistimos a una conversación privada sobre la identidad y la pertenencia. En imagen está presente el concepto de viaje que se ve salpicado por momentos artificiales, construidos, donde un haz de luz recorre la oscuridad de la pantalla y una lupa enfoca el paisaje. Con esta tipología de recursos, remitimos simbólicamente al faro y también a la presencia del artefacto visual capaz de construir imágenes como metáfora de aquello que es capaz de construir un discurso. En un momento del bloque vemos la cara de la persona que habla; se trata de Aziz leyendo el texto de la narración. Esto es algo que se repetirá en el resto de bloques: veremos la cara de las personas donantes de memoria en pantalla, una decisión que consideramos que ayuda a acercarnos a lo documental y a dar presencia a los protagonistas.

"Acto I, La llegada. Ausencias: 2. La seducción de la fe". En este bloque Saima cuenta su historia de vida a partir de los sueños que, desde que llegó a l'Hospitalet de Llobregat, ha tenido sobre su padre ya fallecido. Aquí se ha trabajado con el simbolismo que atribuimos al agua, simbolizando la vida, la purificación y la esperanza. El agua es el lugar desde el cual resurgir, pero que asociamos a lo inabarcable. Por momentos vemos la línea del horizonte, símbolo de aquello prometido que ha de alcanzarse. Al final del bloque, un texto en pantalla refuerza la narración de Saima: "El dolor es un secreto". Es una frase en la que Saima habla de su realidad migrante ya que una vez en el lugar de acogida emocionalmente es difícil la comunicación con el lugar de origen.

"Acto I, La llegada. Ausencias: 3. El dulce engaño". Este es el bloque en que Tahir narra su historia de vida, iniciando su narración en su lengua natal, el urdu, para cambiar después al castellano. Tahir habla catalán y castellano, lenguas que consideraba importantes para poder adaptarse en su vida en Cataluña. Con Tahir se planteó un trabajo a partir de imágenes y nos centramos en una fotografía que le hicieron el día de su cumpleaños, cuando era un niño sobre los cinco o seis años. Desde ese momento, trabajamos la memoria y la identidad de alguien que perdió el contacto con su tierra. En este bloque, la tierra se simboliza con imágenes alegóricas de campos de cultivo. También lo telúrico está presente con imágenes de caballos, un animal que era muy frecuente en la Marina hospitalense. Aparecen también planos de palmeras, un símbolo de hospitalidad y de prosperidad para la cultura urdu y que también estaban presentes en las masías campesinas de Catalunya y de la Marina -seguramente por la influencia árabe en el Mediterráneo debido a la expansión musulmana-; así, cada masía tenía una palmera en sus inmediaciones, convirtiéndose, con el tiempo, en un símbolo campesino.

Tras este primer acto, en el que se trabaja desde el presente la memoria de personas que habitan hoy en día el territorio objeto de estudio y con la intención de deslocalizar el concepto de progreso para universalizarlo desde una perspectiva local, llegamos al primer Intersticio. Su función narrativa es la de mediar entre bloques que pueden considerarse auto-conclusivos, pero que tienen voluntad narrativa conjunta.

Tras la cartela de Intersticio, continúa un grafismo en pantalla con la definición de la Real Academia de la Lengua (RAE) del verbo "migrar". Este texto no tiene una función informativa como el de los separadores. Su función está en sintonía con las imágenes vistas hasta ahora, intentando sugerir. Tiene una función exploratoria cara al espectador y pretende que este se pueda vincular con la definición dada por la RAE al verbo "migrar". El Intersticio está compuesto por una nueva narración de la Farola sobre imágenes en blanco y negro que habla de una identidad agrícola y marina pretérita. Termina con una cita del texto de Marcel Proust (Neuilly-Auteuil-Passy, Francia, 1871), "Contra Sainte-Beuve, recuerdos de una mañana" (1908)[247] texto inédito durante su vida y que fue génesis de su obra *En busca del tiempo perdido* (1908-1922). La cita es esta:

Cada momento de nuestra vida, tan pronto muere,
se encarna y se oculta tras algún objeto material.
Y allí permanece prisionero, eternamente prisionero,
a no ser que demos con el objeto y quede liberado.

Este texto sirve para trabajar en torno a los relatos orales, a la necesidad de accionar las imágenes-objetos mediante la memoria de los relatos asociados a ellas. Precede a la introducción del Acto II que, conceptualmente, está asociado a la memoria. Como el resto de introducciones a los actos, estos son los bloques donde situamos nuestra propia experiencia de vida dentro del

[247] Charles Augustin Sainte-Beuve (Boulogne-sur-Mer, Francia, 1804) planteaba que la obra de un escritor es siempre el reflejo de su vida, pudiendo ser explicada a través de ella, ya que no logra concebir la obra al margen de la biografía. En cambio, Proust propone una realidad en la que se escribe sobre aquello que se ve, que, a su vez, es aquello que se siente. De tal modo, el pasado adquiere prestancia de presente a consecuencia de la memoria. Así, el escritor trabaja la novela como proceso de aprendizaje narrativo y no ya como producto narrado.

documental. Usamos nuestra *voz en off* en primera persona, soportada por imágenes Súper 8 de archivo doméstico personal.

Dentro del segundo acto llamado: "Acto II. La espera. Recuerdos" el primer bloque se titula: "Descenso a la nada". Este bloque tiene que ver con el malestar del recuerdo, con el hecho de dudar del propio origen. Arranca con una cita de Penélope, de *La Odisea* (siglo VIII a. C) donde ella vive en la espera del regreso de Ulises. Finalmente, él llegará, pero no será la misma persona. La persona que regresa es un Ulises distinto.

Como Penélope, las personas donantes de memoria esperan el retorno de un pasado que ya no existe, pero que son capaces de narrarnos. Comenzamos el Acto con Josep, que habla sobre su origen familiar y campesino. Visualmente, trabajamos desde los vestigios de masías y a través de las imágenes que Josep guarda de la masía familiar, que todavía sigue en pie. En este primer bloque presentamos el paisaje de la desaparecida Marina. Lo hacemos con el contrapunto que aporta Alejandro a partir de sus vivencias en la fábrica de la Seat a la realidad agrícola cotidiana que nos expone Josep. Con Antoni, proponemos al espectador que comparta la experiencia del lugar que él nos narra a través de la fábrica, que ya no está y que modificó aquel lugar. El bloque de Antoni, visualmente y estilísticamente, es la parte más clásica del documental, tanto en su presencia ante la cámara, como en el uso que hacemos de la fotografía documental en relación con el proyecto de la Zona Franca y de los terrenos de la Seat. A nivel narrativo, este ir y venir de recursos permitía ahondar en el concepto de viaje que está presente en toda la propuesta audiovisual del proyecto, reforzado por enseñar fragmentos, que no detalles, de un todo más amplio.

"Acto II. La espera. Recuerdos. 2. La sabiduría del mundo antiguo". Este bloque se basa una carta que pretende haber sido escrita al comienzo de las expropiaciones de los terrenos de la Marina, de sus tierras de cultivo y de las masías. Es una carta enviada a la descendencia, en este caso a la nieta, de quien escribe. Mientras escuchamos su lectura, en imagen vemos planos cortos del puerto de Barcelona registrados desde el mar. Lo que el espectador ve en pantalla es lo que los ojos de la nieta, que es la destinataria de la carta, pudiera estar viendo en el presente. Vemos aquello en que se ha convertido el lugar que Rosa relata en su narración.

"Acto II. La espera. Recuerdos. 3. El pasado que duerme". En este bloque, a través del símbolo del agua, se trabaja la narración a partir de una carta que, desde el presente, remite Teresa a su iaio Nel·lo. Si situáramos geográficamente la casa en que Nel·lo y su familia vivieron cerca de la Farola, actualmente la localizaríamos en el mar. Aquella casa, que fue el lugar de la infancia de Teresa, está sumergida en el Mediterráneo junto a los recuerdos de una de las últimas familias pescadoras de la Marina.

En el siguiente bloque, el segundo Intersticio, arrancamos con la definición que la RAE ofrece para la palabra "indicio". A continuación, a través de las derivas fotográficas recorriendo el territorio, se trabaja la posibilidad de transferir nuestra experiencia al espectador. Lo hacemos catalogando los indicios que nos llevaron a cuestionar los cambios ya sufridos y los que sufrirá el territorio que investigamos. A este bloque, le sigue otro autorreferencial donde nos situamos en primera persona, nuevamente con material Súper 8 doméstico y dentro del Intersticio. Es un tránsito que se mueve entre el concepto previo de memoria y el concepto del Acto III: lugar. De esta manera, este bloque introduce el concepto de lugar trabajando la condición migrante en relación al sentido de hogar.

"Acto III. El retorno. Desarraigos. 1. El hijo desposeído en lucha". El Acto I se ha relacionado con Ulises y con el retorno a un lugar distinto, donde se establece la relación con aquel migrante que sale de una tierra y regresa a una casa que no reconoce. El Acto II ha desarrollado partiendo de la espera de Penélope a Ulises que relacionamos con los donantes de memoria

que esperan el retorno de su infancia. En este Acto III, que se corresponde con el concepto de lugar, partimos de la figura de Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, que simboliza a aquellas personas que no conocieron un hecho determinado. Ese desconocimiento tiene que ver con el sentimiento de inocencia y con la posterior actitud de lucha. Así se plantea en este Acto III el plausible futuro desde el tiempo presente.

En este primer bloque del Acto III "El hijo desposeído en lucha" se ha trabajado a partir de una conversación ficticia de Jemaa y Teresa, donde se mezclan memorias migrantes con memorias de la Marina, ambas en la búsqueda de un ahora presente. Tanto Jemaa como Teresa viven en el que consideran su hogar, pero conservan un sentimiento de pertenencia a un lugar que ya no pueden habitar. Jemaa Irrafas (Tetuán, Marruecos, 1991) y su familia son originarios de un pueblecito del norte de Marruecos llamado Beni Ahmed. El pueblo está situado entre las montañas del Atlas y está formado por siete aldeas. La de Jemaa se llama Talamdaoued. Jemaa llegó a l'Hospitalet de Llobregat en 1996 con cinco años y la conocimos a través del espacio comunitario Escuela de vida, del barrio de La Florida de l'Hospitalet de Llobregat, donde ejerce como formadora. La relación con Jemaa fue más corta que con otras personas donantes de memoria y continuamos compartiendo a través correos electrónicos. El motivo de trabajar su relato mediante texto en pantalla, nos permitía explorar lenguajes documentales con el grafismo audiovisual como protagonista. En ocasiones, las memorias migrantes no son voces validadas socialmente o, directamente, no tienen una voz que les represente. Consideramos que la propuesta de trabajar mediante la palabra escrita en pantalla reforzaba esta idea que se veía potenciada por un silencio que entendemos como un recurso audiovisual muy potente, narrativamente hablando.

"Acto III. El retorno. Desarraigos. 2. El dilema de los nietos". Este bloque lo introduce un texto en pantalla que formalmente se entiende como una cita. Es un texto de una *jarcha*, que es una breve composición lírica de carácter popular árabe, generalmente escrita en lenguaje coloquial y que cerraba los poemas llamados *moaxajas* (composiciones poéticas cultas propias de la España musulmana y escritas por poetas andalusíes árabes o hebreos). La *jarcha* generalmente se escribía en árabe coloquial, pero en algunos casos se hacía en lengua romance (mozárabe) por cristianos que vivían en reinos musulmanes del Al-Ándalus. Aquí se utiliza el texto de una *jarcha* anónima que aparece en pantalla sobre el mar, en un plano cenital. El texto desaparece con la entrada de un barco carguero de los que a diario llegan al puerto de Barcelona. Este bloque está planteado como una conversación entre Tahir y Aziz y trabaja en torno a la disyuntiva migrante de establecerse o retornar.

"Acto III. El retorno. Desarraigos. 3. La esperanza armada". Mediante un texto que Saima lee, se aborda la necesidad de actuar una vez definida la situación que genera una intemperie. Como respuesta al carguero que pasa por encima de la *jarcha* trabajamos en torno al pensamiento del naturalista Joaquín Araujo (Madrid, 1947) y su llamamiento a vincularnos a la vida y a la naturaleza. Con ello también respondemos al proyecto del Plan Director Urbanístico (PDU) Biopol-Granvia y a su maltrato con las tierras de la última zona agraria de Cal Trabal en l'Hospitalet. En el montaje, simbólicamente editamos imágenes de playa pérdida y mostramos sin evidenciar la presencia de la Farola como aquello inimaginable que agranda el paisaje y desafía en tiempo. La intención es realizar un llamamiento a lo agrícola y lo marino como aquellos lugares perdidos que son necesarios reivindicar como propios a la ciudad.

En el Epílogo, la protagonista es la Farola. En su parte inicial, siendo la voz narrativa que prescinde del romanticismo al hablar de memoria; y en la segunda parte, como protagonista en la conversación que mantienen Aziz y Teresa. En su conversación proyectan un futuro plausible y muy abierto a la interpretación, donde la figura de la Farola es una posibilidad capaz de aportar

significado. En este sentido, la Farola es aquello que permite articular el contrarrelato. Es aquello que, como nuestras personas donantes de memoria, aún está presente. Son las voces que permiten elaborar un discurso de dignidad y de resistencia, y, por qué no, tal vez de trasnformación, devolviendo la identidad hospitalense a la Farola.

Para terminar este análisis fílmico queremos destacar que puntualmente hemos usado material de bancos de imágenes. No son de archivo entendidas como catálogo histórico y por ello es material que se ha debido contextualizar, es decir, es material que necesita de un contexto para que el espectador le dote de un sentido. Este uso de la imagen tiene que ver con aspectos claves en las prácticas artísticas, como son el apropiacionismo y la autoría, y que conceptualmente relacionamos con la necesidad de dar sentido a las imágenes al vincularlas entre sí con la intención de generar otros relatos que no tienen que ver con el sentido del registro.



Figura 76. Página web del proyecto "Paradís Perdut" (2024) www.paradisperdut.es
Autor: Joaquin Jordan.

5.2.11 APLICACIÓN DEL MÉTODO Y DERIVAS

Cuando comenzamos la investigación, focalizados en nuestro objeto de estudio de la Marina hospitalense, parecía fundamental la necesidad de trabajar considerando la futura definición de un método una vez desplazado dicho objeto de estudio. Creemos que afianzar un modelo, más allá de poder replicarlo, sirve para ser críticos con la propia disciplina artística del trabajo con imagen documental y así poder expandir las posibilidades de aplicación.

Apostamos por tener un método del cual partir y, en función de objetivos, poder variar las formas de llevarlo a cabo con la intención de mejorar procesos y resultado.

Aunque no es tarea de esta tesis, creemos que dada de existencia de constantes metodológicas es oportuno diseñar un modelo para optimizar el desarrollo de proyectos artísticos audiovisuales combinando pensamientos y formas de hacer que generen ideas dispares y nuevos enfoques que mejoren tanto el proceso como la eficacia del proyecto, también para las personas y entidades implicadas.

Existen referentes para poder llevar a cabo modelos con la voluntad de aplicación y de escalado que el contexto determinado necesite. En este sentido, sería necesario realizar una investigación específica, valorando modelos, guías y los equipos de herramientas (t*oolkit*) de disciplinas propias y ajenas para trasvasar a nuestra metodología, atendiendo a las consideraciones necesarias para su formulación y diseño. Actualmente, disciplinas tales como el diseño o el urbanismo, entre otras, están atravesadas por la innovación y la estrategia pública, que han sido englobadas en procesos de democratización y de participación ciudadana, y se elaboran e implantan procedimientos (modelos) cuyo objetivo es la transformación social en determinados aspectos. Desde nuestra investigación y ámbito de trabajo cuestionamos por qué esos aspectos no pueden abordar ámbitos relacionados con la pertenencia a un lugar concreto (un barrio o un colectivo) trabajando objetivos desde la identidad y desde la memoria popular y articulando procesos a través de la imagen audiovisual.

Consideramos aplicable la metodología de esta investigación a proyectos que tengan una raíz y una temática con resonancias a la Marina hospitalense. Por ejemplo, un lugar cercano al trabajo de esta investigación, atendiendo a un modelo urbano diseñado bajo la influencia portuaria, es el caso de la ciudad de Valencia. La Punta es una pedanía situada al sur de la ciudad de Valencia, donde el proyecto de la Zona de Actividades Logísticas (ZAL) del puerto de Valencia produjo un proceso de desalojo forzoso de viviendas de 147 familias y la destrucción de los campos de cultivo.

El puerto de Valencia es el cuarto puerto de Europa y el número 27 de todo el mundo y el segundo más grande español por detrás del de Algeciras. Su expansión data de principios de siglo y ha sido declarada ilegal en tres ocasiones (año 2009, año 2013 y año 2015), pero a pesar de contar con 16 sentencias en contra, el relato sobre el desarrollo económico y la necesidad de progreso hacen que se justifique su razón de ser.

Cabe mencionar que la ciudad sufrió una intervención paisajística y medioambiental entre 1965 y 1972, como fue el desvío del cauce del río Turia que atravesaba la ciudad. La actuación bajo el nombre de Plan Sur hizo que la huerta valenciana quedase desestructurada.
Como se puede apreciar, las similitudes con la Marina hospitalense y la ampliación sucesiva del puerto de Barcelona, son muchas. Adaptándonos a los contextos particulares, consideramos que nuestra metodología es aplicable al caso valenciano. También la consideramos, por extensión, aplicable a otras las ciudades portuarias europeas cuya influencia del modelo económico es igual de notoria. Ciudades como Rotterdam, Amberes o Hamburgo, permitirían un trabajo de campo semejante al desarrollado en esta investigación.

La tipología de circunstancias donde el medio natural es dañado como efecto directo o secundario del desarrollo económico urbano son escenario para poder implantar el método de trabajo de esta investigación y aunque sea más evidente en grandes

tejidos urbanos, podemos encontrar otros ámbitos de trabajo. Un ejemplo de ello sería el ecosistema de las Lagunas de La Mata, en Torrevieja, (Alicante). Allí la futura planta fotovoltaica que se construirá en 200 hectáreas de suelo agrícola de la localidad de San Miguel de Salinas para dar energía eléctrica a la desalinizadora de Torrevieja amenaza con destruir el mejor suelo agrícola de la zona y también las viviendas de muchos agricultores de la localidad que tienen en el campo su residencia.

Según datos del Fondo Mundial para la Naturaleza (World Wildlife Fund),[248] España es el país más vulnerable a la pérdida de biodiversidad de toda Europa debido al cambio climático y la contaminación, pero también a la sobreexplotación y a la fragmentación y destrucción de hábitat, por actividades como la agricultura intensiva o la construcción de infraestructuras de transporte. Por ello, nos parece oportuno englobar nuestro proyecto dentro del flujo de acciones y propuestas que desde colectivizaciones de base se llevan a cabo para poder revertir dinámicas económicas y sociales y así contribuir a otro tipo de cultura urbana y natural. Inscribimos las posibilidades de nuestra propuesta audiovisual en proyectos como el de l'Assemblea Catalana per la Transició Ecosocial, un espacio surgido del Fórum por la Transición Ecosocial y que está conformado por movimientos sociales, colectivos y personas a título individual, que articula un espacio de movilización para conseguir en Cataluña una transición ecológica y social justa y democrática. Otro ejemplo sería la cooperativa Zemos 98, con sede en Sevilla, y que desarrolla procesos de mediación que activan relaciones entre activistas, artistas, académicas, fundaciones e instituciones públicas. Su objetivo es poner en valor procesos políticos y culturales para el cambio social y desarrollar una cultura de la participación que fomente formas de ciudadanía más crítica con las narraciones dominantes.

5.2.12 REFLEXIÓN FINAL

Una de las voluntades de esta investigación era poder trascender sus propios ámbitos, a nuestro juicio, un tanto endogámicos. La justificación a nuestra crítica viene dada por el papel transformador que atribuimos al trabajo con la imagen artística, pues consideramos que, para otorgar un papel transformador, el proyecto "Paradís Perdut" debería ser comprendido por un amplio espectro de personas. La valoración que hacemos a este respecto es que, lamentablemente, no ha sido así. Se han recogido valoraciones en primera persona y también a través del formulario digital, como consecuencia de los pases de validación a los que hemos sometido al documental y algunas de las opiniones señalan que el proyecto visual no es una propuesta sencilla de asumir por un espectador que no esté acostumbrado a propuestas audiovisuales didácticas o divulgativas. En la propuesta audiovisual, hemos trabajado con una voluntad no informativa, sino sugestiva, tratando de transmitir experiencias, transferir conocimientos adquiridos y contar con que el espectador pudiera cerrar el sentido de lo que el proyecto plantea. Se apostaba por la capacidad epistemológica del medio audiovisual y asumimos que ello pueda convertir la propuesta del documental audiovisual en un proyecto demasiado abstracto. Somos sensibles a que trabajar una propuesta que provoca una cierta desorientación en el espectador puede generar una desafección con el audiovisual en el momento de su visionado. Sabemos que era uno de los riesgos y lo incorporamos como material de aprendizaje.

Otra de las reflexiones que necesitamos hacer parte en realidad de una precariedad. La limitación de haber realizado un proyecto documental desarrollado sin apenas colaboración desde el campo técnico. Consideramos que incorporar personas desde los campos de la fotografía, el sonido, la producción o cualquier otro ámbito técnico, hubiera aportado mucho, y no solamente a su propio ámbito técnico, sino que hubiera cambiado planteamientos de modos de hacer y, por tanto, incidido en los modos de pensar. La realidad es que el campo exploratorio que representa una investigación audiovisual necesita de unas idas y venidas en que es difícil la incorporación de colaboradores que, obviamente, han de aplicar las tarifas que tengan estipuladas. Una investigación es,

[248] Gema Rodríguez Cáceres y Luis Suárez Arangüena. La biodiversidad, en estado de emergencia (2020) WWF España (World Wildlife Fund). https://wwfes.awsassets.panda.org/downloads/naturaleza_en_emergencia.pdf

por definición, extensa en tiempos. Tratar de ser conscientes de los puentes que se establecen entre el hacer y el pensar, necesita de espacios y tiempos para la reflexión. Ello también implica que el tiempo que se invierte en ella se necesite optimizar, siendo un proceso creativo condicionado por los contextos y donde el trabajo en equipo sería un factor que dilataría el proceso.

Debido a la relevancia de los protagonistas, la metodología usada y su resultado final, consideramos oportuno que el proyecto documental tenga recorrido tras la defensa de la tesis. En este sentido, anticipamos una crítica posterior a la defensa y que tiene que ver con encontrar los medios para que el proyecto audiovisual artístico tenga un recorrido fuera del ámbito en el que la realidad de la Marina hospitalense es conocida.

CONCLUSIONES

Como ciudadanos habitamos unos espacios urbanos de los cuales no nos sentimos ni muy responsables ni muy partícipes. En muchos de los casos, la manera de vivirlos nos resulta impuesta y, como integrantes de la ciudad, no sentimos que intervenimos de una manera directa en su gestión y planificación. También es cierto que, debido a los avances tecnológicos de los dispositivos móviles y la eclosión de las redes sociales en la actualidad, la imagen (su uso y producción) es transversal a toda la sociedad. Todos, de una forma u otra, tenemos alcance a ella; ya sea de manera activa: mediante las tecnologías de registro y distribución, o de una manera más pasiva: en la faceta de consumidores u observadores (de imagen).

Nuestra investigación enfatiza todos estos procesos y los vínculos que a través de la imagen se pueden articular. Planteamos la imagen como mecanismo de exploración, análisis y construcción, articulando métodos provenientes del arte, la antropología visual y los estudios urbanos. Una herramienta (la imagen) capaz de producir conocimiento y cuestionar los discursos hegemónicos sobre el paisaje, el lugar y lo urbano, para resignificar la relación entre memoria, identidad y territorio en una investigación que vincula directamente a las personas (comunidad) con el objeto de estudio.

De esta manera, el proceso de trabajo con la imagen establece redes de afinidad que identifica a los sujetos que la componen y empodera el relato de sus experiencias en relación con sus formas de vida en el territorio. En este sentido, la imagen no es un fin, es un medio que activa y posibilita las narrativas y abre escenarios de pensamiento. La significación común de la imagen y el sentido compartido propicia los condicionantes para la existencia de un espacio que acoja la memoria colectiva. Ese es el espacio de la imagen, un espacio lo suficientemente estable para poder facilitar la reconstrucción del discurso. Es el lugar en el cual los relatos generan la sensación de estabilidad temporal para situar el pasado en el tiempo presente y permitir que las identidades se resignifiquen.

Esta investigación se ocupa de la condición transformadora de la imagen y de sus maneras de hacer y formas de visibilidad, como poder de refiguración de una nueva repartición de lo sensible (Rancière, 2009), asimilando que la producción de conocimiento permite entender y dar a entender una problemática, y si bien no podemos (ni es nuestra obligación) dar solución a los problemas planteados, es importante definir a quién y con quién transmitimos aquello aprendido y cómo lo hacemos porque ello es parte esencial de la generación de sentido.

En esta tesis el contenido se ha organizado en una estructura que facilita la comprensión de la relación entre conceptualización y praxis. La progresión desde el estudio del modelo urbanístico, pasando por la configuración del lugar y culminando en la memoria, subraya la importancia de entender la ciudad no solo como un espacio físico, sino como un ente vivo moldeado por una diversidad de agentes y relaciones que van desde el ámbito institucional político y económico, hasta las vidas de los habitantes y sus experiencias, pasando por los objetos y geografías del propio espacio físico.

Las hipótesis planteadas al iniciar la investigación se cuestionaban la función que la imagen tiene en la evaluación de modelos económicos, atendiendo a lo urbano y considerando los indicios que se registran cuando se cartografía el territorio estudiado. Se cuestionaba entonces si el proceso de trabajo con la imagen era capaz de restituir y de reconfigurar el paisaje cultural de su objeto de estudio y si podía hacerlo de manera transdisciplinar, ayudando a otros campos de conocimiento con una voluntad transformadora respecto a la realidad observada partiendo de la autonomía disciplinar de la imagen.

Para responder a estas cuestiones, esta investigación de carácter mixto se ha conformado desde la experiencia del hacer artístico en imagen y sus procesos, así como desde la reflexión y la escritura como espacio de indagación y encuentro. Desde una práctica reflexiva y situada, y desde una teoría que no escribe sólo lo pensado, sino que es en sí misma una forma de continuar haciendo. Ambos ámbitos distantes en origen se han convertido en un mismo lugar para las transformaciones de vínculos y subjetividades.

No es fácil confiar y reconocer, en un proceso de largo recorrido como este, que se puede construir conocimiento práctico. Localizar y significar las relaciones epistémicas entre teoría y práctica, en ocasiones resulta un trabajo desbordante ante la necesidad de ordenar contenidos que se han de transferir. La cuestión sobre cómo recoger y conformar pensamiento que actúe en resonancia con el modo de hacer de la práctica ha estado presente durante todo el proceso. El reto de una tesis mixta era poder llevar a cabo un trabajo desde marcos teóricos y un trabajo desde la praxis, atendiendo, a su vez, a un tercer trabajo en los intersticios que diera cuenta de los trasvases entre los ámbitos referidos al pensar y a la poiesis. Es la apuesta de las narrativas transdisciplinares entendidas para aprovechar las características discursivas específicas de cada medio y ampliar posibilidades de sentido. Respecto del trabajo escrito, se ensayaron fórmulas para que las confluencias entre ambos ámbitos fueran más difusas, con el fin de remarcar las sutilezas entre ellos, pero se apartaban de una exposición metodológica rigurosa y de una exposición formal capaz de transferir lo observado. Su carácter transdisciplinario no resta que esta sea una tesis inscrita en arte (imagen y diseño). Pudiera parecer que para atender la complejidad de una investigación basada en prácticas la investigación disciplinar del capítulo IV (In medias res) sumado a la metodología del proyecto Paradís Perdut descrita en el Capítulo V, conformarían un corpus capaz de atender esa necesidad, pero consideramos que la articulación de métodos provenientes del arte, la antropología visual y los estudios urbano, permiten situar y expandir perspectivas pese a que los devenires pueden convertir la investigación en una propuesta excesiva.

La valoración crítica resultante es que entendemos que, con el desarrollo de esta tesis, las cuestiones planteadas en las preguntas de investigación se responden de una manera positiva, aunque también valoramos que debido a las nuevas vías que la investigación ha propiciado, se resuelven de manera parcial porque abre otras preguntas que necesitan de una exploración continuada. Entendemos que el proceso planteado de catalogación y registro de imágenes, así como su activación desde las experiencias personales, sirve para cuestionar modelos de desarrollo y de progreso. Consideramos, entonces, que las herramientas resultantes que se encarnan en el proyecto "Paradís Perdut" (2024) se encuentran explicitadas en el proceso de trabajo y en sus ensayos de formalización artística.

Una cuestión pendiente es analizar si podríamos aplicar la metodología procesual a otra realidad observada (objeto de estudio) dentro de las premisas contempladas y referentes a lo urbano. En cualquier caso, pensar desde la imagen y su práctica relacional es una de las mayores potencialidades por la que esta investigación apuesta, pues hemos situado funciones y usos de la imagen en nuestra práctica con la voluntad de tipificar los indicadores para que sean aplicables sistemáticamente en esos otros objetos de estudio y en procesos venideros.

Las cuestiones que planteábamos en nuestras hipótesis debaten si el estudio de la relación entre el territorio y las imágenes catalogadas y registradas, puede generar herramientas que ayuden a evaluar los modelos urbanos; además nos preguntábamos sobre las posibilidades de los uso y las formas metodológicas de la imagen en la (re)configuración del paisaje cultural y finalmente cuestionábamos si el vínculo que genera la imagen como contenedor de un relato es una herramienta que ayuda desdela transdisciplinariedad al posicionamiento crítico.

Podemos definir como resultado de nuestra investigación que el paisaje urbano no es solamente una consecuencia física como resultado de una actividad humana. El paisaje es el resultado de la experiencia de las personas que habitaron un territorio y que generan un vínculo identitario (de identificación). Podríamos decir que el paisaje es una forma de identidad. De esta manera, tanto la reconstrucción mediante la memoria como los vínculos establecidos a través de la imagen constituyen ese paisaje. Esa experiencia capaz de conectar personas a través de la memoria ya no necesita de un lugar concreto, si no de una experiencia compartida que tiene como resultado un paisaje cultural común. Hemos visto como el proceso de trabajo con imagen es capaz, dentro de estos contextos, de articular mecanismos para restituir y reconstruir relatos partiendo de memorias orales y mediante la imagen de archivo doméstica propiciando vínculos durante el proceso de trabajo más valiosos, respecto de la construcción identitaria, que la propia imagen formal final del proceso de trabajo. Hemos trabajado con un objeto de estudio claro y definido como es la Marina de l'Hospitalet de Llobregat y hemos buscado conexiones con otros lugares a través de la articulación de la memoria ligada al territorio. Los relatos orales asociados a la imagen y los vínculos generados a partir de ella, nos hace entender que el proceso de trabajo tiene posibilidades de expansión que necesitan de procesos de seguimiento.

En relación al proceso del proyecto artístico ha sido importante una vigilancia entendida como una comprobación del alcance y repercusión que éste pueda tener. Definir propuestas en función de un propósito pasa por atender la negociación entre personas afectadas por el resultado del proyecto y analizar si el territorio donde se inscribe el proyecto es transcendido. Por lo tanto, se ha comprobado la comprensión del proyecto desde los diferentes grados de interpretación: con y sin conocimiento previo de la realidad abordada, revisando y variando metodologías que apuesten por la ya mencionada réplica y después realizar la adaptación del proceso a otros proyectos. Es importante considerar más y mejor al espectador final en las propuestas formales de los proyectos artísticos. Si la voluntad es transformar una realidad se deben contemplar las formas de expandir lo aprendido fuera de los ámbitos endogámicos que toda realidad contiene. En "Paradís Perdut", concretamente, se han considerado los proceso de validación expuestos en la explicación del proyecto y habrán de seguir validándose cuando el poyecto visual pueda tener recorrido tras la presentación de este estudio.

Nuestro punto de partida es que la imagen nunca es una realidad sencilla. La imagen audiovisual son operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto (Rancière, 2009). En este sentido, consideramos que la investigación contribuye a pensar la imagen como una herramienta para decodificar y

entender el mundo. La imagen es un elemento que define las relaciones presentes, desde el uso en redes sociales a la manera en que nos mostramos socialmente. Resulta imperativo, entonces, continuar el análisis social desde la imagen y sus usos bajo la perspectiva crítica de las artes, por lo que es fundamental otorgar a su campo de estudio los mecanismos y el posicionamiento oportuno. En un momento tan disruptivo, propiciado por las nuevas tecnologías de inteligencia artificial, es urgente una postura crítica y humanista para pensar la imagen y sus posibilidades desde una perspectiva transformadora, cuestión que pasa por otorgar de la validez pertinente al propia discurso popular donde la experiencia desborda el saber institucionalizado.

La potencialidad de la imagen y su narratividad es la de llevarnos a territorios experienciales desconocidos mediante las emociones que es capaz de originar. Sus recursos estéticos y narrativos son los que convierten aquello observado en memorable y, por tanto, capaz de emocionar y sugerir de una manera sostenida en el tiempo. La imagen también es una relación particular entre lo visible y lo invisible, no hablamos de realidad o ficción, sino de un lenguaje donde lo impredecible puede conectar ideas, conceptos y emociones. En este sentido, nada más impredecible que la vida cotidiana y las experiencias vividas que conectan con la capacidad mágica y de asombro que lo audiovisual contiene. La experiencia es indestructible y el sujeto de la experiencia es un observador cuya existencia espectadora se condensa en sus ojos. Toda experiencia tiene un sentido político (Bataille, 2004). Por lo tanto, la importancia de observar el relato popular tiene un valor político y colectivo, ya que existe un sufrimiento que se convierte en alegría cuando produce sentido mediante una historia narrable en su transmisión a otro.

Es aquí donde detectamos posibilidades para seguir investigando atendiendo a dos ejes. El primero de ellos lo situamos en profundizar caminos iniciados y el segundo en recorrer nuevas vías abiertas por la investigación. Es preciso que la memoria sea una fuerza y no una carga al reconocer la esencial vitalidad de las supervivencias y de la memoria cuando encuentra las formas correctas de su transmisión. Existen dos fuerzas antagónicas ilimitadas en cuanto a su origen, una de ellas viniendo de un pasado infinito y otra de un futuro infinito; pero, aunque no tengan un comienzo conocido, ambas tienen un punto de llegada: aquel en el que chocan. De esta manera, nace la fuerza diagonal[249] que es limitada en cuanto a su origen e ilimitada respecto de su fin, siendo esta fuerza la metáfora perfecta para la actividad del pensamiento con finalidad transformadora. Este es el origen de lo que Hannah Arendt denomina pensamiento-acción y que entiende como un instrumento en el campo del trabajo donde el hacer aumenta el ámbito del conocimiento. Es evidente que la función principal del pensamiento es la búsqueda de sentido o significado y alude al carácter activo del pensamiento que al apartarse de la cotidianidad hace que el pasado y el futuro aparezcan como entidades puras más difíciles de cuestionar (Comesaña y Cure de Montiel, 2006).

En este sentido, consideramos que esa fuerza está marcada por la memoria que compartimos (memoria común) y viene determinada por la ensoñación de la infancia como lugar. Creemos que en ese punto es dónde el hacer tiene recorrido explorador debido a la posibilidad de la imagen para (re)crear experiencias. Todas las personas poseen una infancia que le ha sido expropiada y que se recupera al experimentar. En este sentido, experimentar significa, necesariamente, volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia (Agamben, 2004).

Es precisamente lo no contemplado lo que permite pensar en el dispositivo, en el proceso y en los vínculos entre teoría y práctica. Un campo de investigación son las nuevas posibilidades en imagen. Vivimos un tiempo en que la tecnología agencia de manera directa los procesos de percepción y autopercepción del ser humano. Desde imágenes de drones, escáneres 3D del territorio a, por ejemplo, el uso en neurociencia en el estudio e interpretación de los sueños. Y es que las imágenes soñadas por la noche son una experiencia subjetiva interior que puede aparecer como un resplandor para otro a partir del momento que se encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión. No proponen una

[249] *Fuerza diagonal* alude al concepto homónimo propuesto por Hannah Arendt (Hannover, Alemania 1906), entramando un repertorio de movimientos que se juegan en el punto de choque entre el pasado, de origen incierto, y un futuro cuya procedencia también se desconoce.

representación realista de la realidad, pero no por ello dejan de arrojar una luz particularmente viva sobre la realidad de la que provienen (Didi-Huberman, 2013). Por otra parte, debido al imparable avance de la IA, su aplicación en las diferentes disciplinas y ramas de aplicación del conocimiento es absoluta. Más allá de la creación de imágenes mediante IA, el interés radica en los usos que se le pueda dar con finalidad investigadora.

La investigación partía con una voluntad de establecer modelos que fueran aplicables y escalables, y consideramos que es necesario seguir trabajando para establecer una sistematología que sea fácilmente identificable por agentes externos y así permitir su adaptación a otras realidades documentables. El proceso de investigación iniciado debe buscar sinergias en prácticas artísticas y entornos audiovisuales que trabajan con la herramienta imagen como mecanismo de transformación social, así como encontrar posibilidades comunicacionales y de investigación en el ámbito de las tecnologías de la imagen.

Desde lo local, se ha iniciado una cartografía de los espacios y agentes que son afines en lo que respecta a apostar por una transformación en los modelos urbanos. También apunta hacia aquellas entidades, colectivos y empresas que, trabajando en los ámbitos de lo urbano, no necesariamente usan el audiovisual en sus procesos, puesto que uno de los desafíos planteados por la tesis es que las perspectivas en imagen son un valor significativo en sus proceso de trabajo, permitiendo su asimilación por otras disciplinas. La orientación futura de nuestra investigación, precisamente, se sustenta sobre las nuevas vías de observación y de su marco teórico. En este sentido, el estudio debería evolucionar en varias líneas: en la definición del proyecto artístico final resultante y su validación como herramienta transformadora, también en las posibilidades de réplica del estudio que pasa por definir puntos y variantes metodológicas y, finalmente, continuar la exploración de la propia narrativa audiovisual, más allá de los géneros audiovisuales.

Respecto del quehacer audiovisual, será interesante valorar la manera de hacer marcada por la individualidad procesual y su posible deriva al trabajo colectivo. Intuimos que ello puede no pasar tanto por la parte técnica en el uso de los dispositivos técnicos de captación y manipulación de las imágenes, como por la parte conceptual y de desarrollo de los futuros proyectos. Hemos señalado las débiles barreras entre lo documental y la ficción y hemos expuesto que todo forma parte de la construcción de un relato. Al necesitar de una articulación, dicho constructo dejaba de lado la objetividad y subrayaba la necesidad de ficcionar. Es probable que un camino de exploración narrativo pase por dejar de lado lo documental cómo género y su pretensión narrativa y deba enfrentarse a lo "puramente" ficcionado, partiendo del trabajo de campo en lo real. Una posibilidad sería trabajar con actores naturales -no profesionales y que pueden interpretarse a ellos mismos en pantalla-, sin el artificio de lo guionizado y de lo ensayado metódicamente. Esta es una forma de trabajar que considera lo imprevisto como potencia para encontrar caminos narrativos; es decir, que parte de un guión y de unos pretextos para ir encontrando la forma audiovisual en la sala de montaje.

Por último y atendiendo a la generación de experiencias compartidas, consideramos pertinente adquirir el enfoque cualitativo de la fenomenología como experiencia reflexiva para describir e interpretar la realidad -epígrafe 4.6- que tiene como valor más importante haber unido subjetividad y objetividad en su noción del mundo o de la racionalidad (Merleau-Ponty, 1993).[250] Esta es la racionalidad que aparece en la intersección de nuestras experiencias con las de los demás y las perspectivas se superponen en el mundo vivido desde la cotidianidad. La racionalidad se mide, exactamente, en las experiencias en las que se revela.

Los usos de la imagen se centran en comunicar y compartir experiencia, tal como expresa Didi Huberman citando uno de los principios de Adolf Portmann (Basilea, Suiza, 1897): "[...] no hay comunidad viva sin una fenomenología de la presentación en la que cada individuo afronta -atrae o rechaza, desea o devora, mira o evita- al otro" (Didi-Huberman, 2013). Si hablamos de representación y vinculación en los ámbitos de la identidad y del territorio, hablamos de los mecanismos asociados a la imagen y a las vinculaciones entre agentes, disciplinas y significados que el proceso de trabajo con ella propicia.

[250] Edmund Husserl (Prostějov, Chequia, 1859) en su intento por renovar la filosofía como ciencia estricta plantea la fenomenología como un método científico descriptivo que utiliza el análisis reflexivo y que implica una responsabilidad social. Husserl contempla el estudio de los fenómenos tal como los experimenta el individuo, con el acento en la manera exacta que un fenómeno se revela en sí a la persona que lo está experimentando, en toda su especificidad y concreción.
Lefebvre (1969) también menciona la fenomenología como modo prolífico para acceder a la vida en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

A

Adams, T. y Holman, S. (2008). Autoethnography is queer. En: Denzin, N., Lincoln, Y. & Smith L. (Eds.), Handbook of critical and indigenous methodologies. Los Ángeles. Sage Publications, Inc.

Adler, P. A., & Adler, P. (1987). Membership roles in field research. Los Ángeles. Sage Publications, Inc.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Buenos Aires. Edit. Sudamericana

Agamben, G. (1998). L'image et la mémoire. París. Éditions Hoëbeke.

Agamben, G. (2004). Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2015). ¿Qué es un dispositivo? Barcelona. Anagrama.

Alabarces, P. y Añón, V. (2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. Memoria Académica, 37. pp.13-22 [Consulta: 10 de abril de 2024]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9876/pr.9876.pdf

Alayo, J.C. (2017). Aigua i energia. L'aprofitament hidroelèctric dels rius catalans. Barcelona. Pagès Editors.

Alexander, J. (1995). Las teorías sociológicas desde la Segunda Guerra Mundial:
análisis multidimensional. Barcelona. Gedisa.

Alexander, J. (2000). Sociología cultural: formas de clasificación en las sociedades complejas. Barcelona. Anthropos.

Argullol, R. (2006). La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona. Acantilado.

Aristóteles. (1987). Metafísica. Madrid. Biblioteca Clásica. Gredos.

Arnheim. R. (1986). El pensamiento visual. Barcelona. Paidós Estética.

Astruc, A. (1948). El nacimiento de una vanguardia: La Caméra stylo, Narrativa Cinematográfica. 11 de enero de 2018 (Originalmente publicado en L'Écran Français Nº 144, 30 de marzo de 1948) [Consulta: 8 de enero de 2024]. Disponible en: https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/

Augé, M. (1998). Las formas del olvido. Barcelona. Gedisa

Augé, M. (2000). Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.. Gedisa

Augé, M. (2003). El tiempo en ruinas. Barcelona. Gedisa.

Augoyard, J. F. (1997). La sonorización antropológica del lugar. En: M. J. Amerlinck (comp.), Hacia una antropología arquitectónica. Guadalajara. Universidad de Guadalajara. pp. 205-217

B

Bachelard, G. (1973). Epistemología. Barcelona. Anagrama

Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.

Baigorri-Ballarín L. (2023). Prácticas curatoriales colaborativas vinculadas al territorio. Arte, Individuo y Sociedad, 35(4), 1355-1375. DOI: https://doi.org/10.5209/aris.87753

Bal, M. (2009). Conceptos viajeros en las Humanidades. Murcia. CENDEAC.

Ballestín, B. y Fábregues Feijóo, S. (2018). La práctica de la investigación cualitativa en ciencias sociales y de la educación. Barcelona. Editorial UOC.

Baños, J. (1993). Can Tunis, l'ocàs d'un barri. Barcelona. Generalitat de Catalunya.

Baños, J. (1997). Imatges retrospectives de la Marina. Zona Franca i
polígon industrial Pedrosa. Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

Baños, J. (2006). Infants i Postguerra. Can Tunis (1939-1952). Barcelona, Rúbrica Editorial.

Baños, J. (2012). Historia de unas expropiaciones: barrio de Can Tunis, terrenos de la llamada Zona Franca: estudio del problema, recopilación de datos, gestiones realizadas. Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

Barnouw, E. (1996). El documental: historia y estilo. Barcelona. Gedisa.

Barradas Jorge, N. (2019). Adaptation, Allegory and the Archive: Contex-tualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Cinema. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 19(3), 419-438. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/arab.65472

Barrett, L.F. (2017). The theory of constructed emotion: An active inference account of interoception and categorization. Social Cognitive and Affective Neuroscience v.12, Issue 11, November 2017, pp 1833, DOI: https://doi.org/10.1093/scan/nsx060.

Barthes, R. (1986). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Buenos Aires. Paidós.

Barthes, R. (1997). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires. Paidós.

Bataille, G. (2004). La felicidad el erotismo y la literatura. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

Baudrillard, J. (1978). Cultura y simulacro. Barcelona. Kairós.

Bauer-Thompson, G. (2009). Hans Aarsman: urban nature. [Consulta: 2 de mayo de 2022]. Disponible en:
www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2009/10/hans-aarsmann-u.html

Baulenas, E. (2023). L'Hospitalet i el Baix Llobregat durant el Pliocè: un viatge de cinc milions d'anys. Quaderns d'estudi, no. 36, pp. 11-36, [Consulta: 2 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://raco.cat/index.php/Quaderns-CELH/article/view/411330

Bate, D. (2009). Photography. The Key Concepts. New York. Berg.

Becker, H. S. (1970). Sociological Work, Method and Substance. Chicago. Routledge

Benjamin, W. (1980). El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. Imaginación y sociedad. Iluminaciones III. Madrid. Taurus.

Benjamin, W. (2005). Libro de los pasajes. Madrid. Akal.

Benjamin, W. (2008). Sobre la historia y otros fragmentos. México D. F. Ed. Itaca

Benjamin, W. (2014). Breve historia de la fotografía. Madrid, Casimiro Libros.

Berger, J. (1972). Ways of seeing. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Berger, J. y Mohr, J. (1975). Un séptimo hombre. Madrid. Gustavo Gili.

Berger, J. (1984). Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos. Madrid. Nórdica.

Berger, J. y Mohr, J. (2008). Otra manera de contar. Madrid. Gustavo Gili.

Berger, J. (2023). Mirar. Barcelona. Arcadia.
Berger, P. y Luckmann, T. (1967). La construcción social de la realidad. Buenos Aires. Amorrortu.

Bishop, C. (2016). Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría. Guadalajara. Editorial T-e-e.

Bohigas, O. (1986). Reconstrucción de Barcelona. Madrid. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
Booth, P. (1989). An introduction to Human-Computer Interaction. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Borhek J. y Curtis R. (1975). A sociology of beliefs. New York, Wiley and sons.

Bourdieu, P. (2002). Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires. Editorial Montressor.

Bourdieu, P. (2007). Argelia 60, Estructuras económicas y estructuras temporales. Buenos Aires. Siglo XXI.

Bourgois, P. (2012). En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem. Siglo XXI.

Bourgois, P. (2015). El fenómeno del guetto en Estados Unidos. Entrevista a Philippe Bourgois en vídeo. 7 de mayo de 2015. Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile. [Consulta: 31 de marzo de 2024]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rlH481oh4cA&ab_channel=UniversidadAlbertoHurtado

Bourriaud, N. (2006). Estética relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Brea, J.L. (1996). El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización. La Selecta, [Consulta: 14 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.laselecta.org/archivos/joseluisbrea/Elinconcienteoptico.pdf

Brugué, Q. y Subirats, J. (2005). Políticas sociales metropolitanas. En Rojas, E., Cuadrado-Roura, J. R. y Fernández Güell J. M. (eds.). Gobernar las metrópolis. pp. 351-400. Washington D.C. Banco Interamericano de Desarrollo.

Bruzzi, S. (2000). New documentary: A critical introduction. London. Routledge.

C

Cabrera, M. y Guarín, O., (2012). Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación. Memoria y Sociedad. Vól. 16. [Consulta: 20 de febrero de 2023]. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972012000200001#62

Calvino, I. (2008). Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid. Siruela.

Canevacci, M. (1990). Antropologia da comunicação visual. São Paulo. Brasiliense.

Camargo, A. (2011). La investigación transdisciplinaria. Imperativa en Trabajo Social. En: Gil, R. (coord.). Memoria del XV Encuentro Nacional y V Internacional de Investigación en Trabajo Social. Chilpancingo de los Bravo, México. Universidad Sentimientos de la Nación A.C., pp. 214-222.

Camós, J y Santacana, C. (1997). Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur. L'Hospitalet de Llobregat. Centre d'Estudis de l'Hospitalet i Ajuntament de l'Hospitalet.

Careri, F. (2002). Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona. Gustavo Gili.

Carroll, N. (2008). The Philosopy of Motion Pictures. Oxford. Blackwell.

Casado, R. y Liñero A. (2016). La práctica caminante-desobediente como arte público independiente. Efímera, Vol.7. Universidad del País Vasco. [Consulta: 1 de abril de 2024]. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5815742
Castillo, I. (2022). Bellvitge, la historia de una joya convertida en cemento (2). Blog Memento Mori. [Consulta: 6 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://ireneu.blogspot.com/2022/12/historia-bellvitge-2.html

Català Domènech J. M. (2019). Formas de aparición. La carta fílmica como enigma. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 19(3), 267-286. [Consulta: 20 de mayo de 2024]. DOI: https://doi.org/10.5209/arab.61942
Catalán, J. (2006). La SEAT del Desarrollo, 1948-1972. Revista de Historia Industrial No. 30. Universidad de Barcelona. [Consulta: 29 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/download/63715/87144
Castells, M. (1974). La cuestión urbana. México D. F. Siglo XXI.

Castells, M. (1995). La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional. Madrid. Alianza Editorial.

Cela Conde, C. J. (1994). Funcionalismo mental y teoría neurobiológica de la conciencia. Psicothema, Vol. 6. Universidad de las Islas Baleares, pp. 155-163. [Consulta: 4 de enero de 2025]. Disponible en: https://www.psicothema.com/pdf/912.pdf

Centro de Arte y Naturaleza (CDAN). (2018). Naturaleza invitada: Hermic Films. [Consulta: 20 de junio de 2020]. Disponible en: https://www.cdan.es/exposicion/hermic-films/

Chéroux, Clément y Fontcuberta, Joan. (2013) Exposición "From here on. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil". Arts Santa Mónica de Barcelona. Dossier de prensa de la exposición. [Consulta: 24 de marzo de 2024]. Disponible en: https://govern.cat/govern/docs/2013/02/20/14/40/33355f72-8c34-4f70-a2c9-d9e5509d84f9.pdf

Chopra, D. y Kafato, M. C. (2017). Tú eres el universo. Una nueva alianza entre ciencia y espiritualidad, un nuevo futuro de posibilidades infinitas. Madrid. Gaia Ediciones.

Christensen, P. y O'Brien, M. (2003). Children in the City: Home, Neighbourhood and the City. London. The Falmer Press.

Cirlot, V., (2019). Las fórmulas del pathos y su supervivencia. Comparative Cinema, Vól. VII, No. 12. Barcelona. Universitat Pompeu Fabra. [Consulta: 10 de marzo de 2024]. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6933125

Clark, A. (2001). Mindware: an introduction to the philosophy of cognitive science. New York/Oxford. Oxford University Press.

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. y Roberts, B. (1977). Subcultures, cultures and class. En: Resistance through rituals: youth subcultures in post-war., pp. 9-79. Londres, Hutchinson.

Clément, G. (2018). Manifiesto del Tercer paisaje. Barcelona. Gustavo Gili.

Clément, G. (2019). Una breve historia del jardín de Gilles Clément. Barcelona. Gustavo Gili.

Clifford, J. (2001). Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona. Gedisa.

Cloarec, N. (2007). Cartas desde el cine: De la misiva a la película-carta. Rennes. Presses universitaires de Rennes.

Comesaña, G. y Cure de Montiel, M. (2006). El pensamiento como actividad según Hannah Arendt. Utopìa y Praxis Latinoamericana Vól.11 No.35. Maracaibo. Universidad del Zulia. [Consulta: 20 de octubre de 2024]. Disponible en: https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162006000400002

Collins, P. H. (1990). Black feminist thought: Knowledge, consciousness and the politics of empowerment. Boston. Unwin Hyman.

Collin, G y Sandell, R. (1997). Feminist research: Themes, issues, and applications in art education. En: La Pierre, S. D. y Zimmerman, E. (Eds.). Research methods and methodologies for art education, pp. 193–222. Reston, VA, National Art Education Association.

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. COAC Blog. (2022). Presentación del Avance del Plan Director Urbanístico Biopol - Granvia en l'Hospitalet de Llobregat. [Consulta: 7 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://www.arquitectes.cat/ca/suport/presentacio-pla-director-urbanistic-biopol-granvia-hospitalet?language=ca

Consorci per a la reforma de la Granvia a l'Hospitalet de Llobregat. (2020). PDU Biopol-Granvia. Aprovació definitiva. Projecte d'urbanització del sector 1 delimitat pel PDU Granvia-Llobregat. Tom I Memòria. [Consulta: 7 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://consorcigvhospitalet.com/web/urbanitzacio_s1/

Consorci per a la reforma de la Granvia a l'Hospitalet de Llobregat. (2022). BioPol'# Participa-hi! Procés participatiu del Pla Director Urbanístic Biopol - Granvia. L'Hospitalet de Llobregat. Impacte socioeconòmic. [Consulta: 7 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://par-

ticipa.gencat.cat/uploads/decidim/attachment/file/3745/Acta_sessio_TE1_2022_04_19.pdf

Coppola A. (2019). L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie: essai typologique. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 19(3), 401-417. [Consulta: 20 de mayo de 2024]. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/arab.63968

Coser, L. (1961). Las Funciones Del Conflicto Social. México D.F., Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
Crawford, P. y Turton, D. (1992). Film as Ethnography. Manchester, Nueva York. Manchester University Press.

Cresswell, T. (2008). Place, a short introduction. London. Blackwell.

Crick, F. y Koch. C. (1990). Towards a neurobiological theory of consciousness. Seminars in the Neurosciences, Vól.2., pp. 263-275. Pasadena, Instituto de Tecnología de California. pp. 263-275. [Consulta: 5 de octubre de 2024]. Disponible en: https://www.psychologie.uni-heidelberg.de/ae/allg/mitarb/ms/crick90.pdf

Crimp. D. (2005). Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid. Akal

D

De Beauvoir, S. (2005). El segundo sexo. Valencia. Editorial Cátedra.

Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. En: Internacional situacionista, Vól. I: La realización del arte. Madrid. Literatura Gris., pp. 50-53
[Consulta: 13 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf

De Certeau, M. (1996). La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer. Tomo 1. México D. F. Universidad Iberoamericana.

Deffontaines, P. (1949). Le Delta du Llobregat. Étude de géographie humaine. Reveu de Géografie del Pyrénées et du Sud-Ouest, No. 20. Toulouse, Paris. Université de Toulouse., pp. 137-174. [Consulta: 5 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/rgpso_0035-3221_1949_num_20_3_1258

De la Torre, J (2023). Redes Generativas Adversarias (GAN). Fundamentos teóricos y aplicaciones. Nueva York. Universidad Cornell. [Consulta: 22 de noviembre de 2023]. Disponible en: https://arxiv.org/abs/2302.09346

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). Mil mesetas. Valencia. Pre-textos.

Delgado, M. (2001). El espacio público como ideología. Madrid. Catarata.

Delgado, M. (2007). La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona. Madrid. Catarata.

Delgado, M. (2008). El animal público. Hacia una antropología urbana. Barcelona. Anagrama.

Denzin, N. K., y Lincoln, Y. S. (2000). The discipline and the practice of qualitative research. En: The landscape of qualitative research., pp. 1-47. New Delhi. Sage Publications, Inc.

Derrida, J. (1977). Exergo. En: Mal de archivo. Una impresión freudiana., pp. 15-33 Madrid. Trotta.

Diario el Canal marítimo y logístico. (2023). Cuatrocientos vecinos de La Marina conocen sus vínculos históricos con el puerto de Barcelona. [Consulta: 3 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.diarioelcanal.com/la-marina-puerto-barcelona/?fbclid=IwAR1l8Hh1uYHRzf-729dK1chLVqN8FgutBoGyP74-TyDZQM-1bW1ljKB-Yyy1U

Diario La Publicitat, 7 de marzo de 1930. [Consulta: el 2 de mayo de 2023]. Disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1464877

Diario La Vanguardia. 18 de septiembre de 1894. [Consulta: 2 de mayo de 2023]. Disponible en: https://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1894/09/18/LVG18940918-003.pdf

Descartes, R. (1942). El método. En: El discurso del método., pp. 13-16. Buenos Aires. Espasa-Calpe.

Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires. Manantial.

Didi-Huberman, G. (2009). La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid. Cátedra.

Didi-Huberman, G. (2010). Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En: Archivo FX Documentos y materiales. Número 1. [Consulta: 5 de enero de 2025]. Disponible en: https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125

Didi-Huberman, G. (2022). Supervivencia de las luciérnagas. Madrid. Abada.

Domínguez, M. (2015). El movimiento vecinal en Bellvitge (1970-1980). En: Blog local-mundial. [Consulta: 6 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://localmundial.blogspot.com/2015/03/el-movimiento-vecinal-en-bellvitge-1970.html

E

Ellis, C. (2004). Ethnographic Projects Putting the Self into Research. En: The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography., pp 86-112. Oakland. AltaMira Press.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview. Historical Social Research, 36(4), pp. 273-290. Mannheim. Instituto Leibniz de Ciencias Sociales. [Consulta: 5 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/36323

Ellmann, R. (1974). Ulysses on the Liffey. Londres. Farber and Faber.

F

Faigenbaum, P. y Roca, J. (2018). Barcelona vista del Besòs. Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura. La Virreina Centre de la Imatge y MUHBA.

Farouki, N. (1994). La relatividad. Madrid. Debate.

Faure, R. (2002). Diccionario de apellidos españoles. Barcelona. Espasa-Calpe.

Ferrada Sullivan, J. (2020). La enunciación del cuerpo. En: Relatos sobre arte contemporáneo. Estéticas de la presencia en la obra de Alfredo Jaar., pp. 55-75. Santiago de Chile. Universidad de los Lagos.

Ferrer, A. (1996). Els polígons de Barcelona: L'habitatge massiu i la formació de l'àrea metropolitana. Barcelona. Edicions UPC.

Flusser, V. (1985). Bibliophagus convictus. En: Flusser Studies e-journal. [Consulta: 20 de junio de 2020]. Disponible en: https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/vilem-flusser-bibliophagus-convictus.pdf.

Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. México D. F. Trillas.

Flusser, V. (2015). El universo de las imágenes técnicas: elogio de la superficialidad. Buenos Aires. Caja Negra.

Fontcuberta, J. y Antich, X. (2019). Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia. Barcelona. Arcàdia.

Fonseca, C. (2000). Familia, fofoca e honra. Etnografia de relaçoes de gênero e violência em grupos populares. Puerto Alegre. Editora da UFRGS.

Fontcuberta, J. (2015). Die Traumadeutung. (Trauma). Madrid. Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2022). Ça-a-été? Contra Barthes. Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

Fontcuberta, J. y Antich, X. (2019). Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia. Barcelona. Arcàdia

Foucault, M. (1997). La prosa del mundo. En: Las palabras y las cosas Una arqueología de las ciencias humanas., pp. 26-53. Madrid. Siglo XXI.

Foucault, M. (1998). Nietzsche, Freud, Marx. En: Faubion, J. (Ed.), Aesthetics, method, and epistemology., pp. 269-278. Nueva York. The New Press.

Foucault, M. (2000). Clase del 7 de enero de 1976. En: Hay que defender la sociedad. pp. 15-33. Buenos Aires. Fondo de cultura económica de Argentina.

Frizot, M. (2009). "Fotografía", un destino cultural. En: El imaginario fotográfico., pp. 19-51. México D. F. Serieve.

G

Galster, G., Hanson, R., Ratcliffe, M. R., Wolman, H., Coleman, S., & Freihage, J. (2001). Wrestling Sprawl to the Ground: Defining and measuring an elusive concept. *Housing Policy Debate*, 12(4), pp. 681-717. DOI: https://doi.org/10.1080/10511482.2001.9521426

Gallafent, E. (2013). Letter from an unknown woman. En: Letters and Literacy in Hollywood Film., pp. 1-20. Basingstoke. Palgrave

Gamissans, J. (2018). Sorres Robades. Diario La Directa. 25 de julio de 2018. [Consulta: 2 de mayo de 2023]. Disponible en: https://directa.cat/sorres-robades-2/

García Gual, C. (2014). Primera parte: Mitología y mitologías. En: Historia mínima de la mitología., pp. 9-33. Madrid. Turner Publicaciones.

Geedes, P. (1915). The homes of the people. En: Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics. London. Williams & Nortgate., pp. 109-143. [Consulta: 30 de marzo de 2024]. Disponible en: https://archive.org/details/citiesinevolutio00gedduoft/page/10/mode/2up

Geertz, C. (1973). La descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En: La interpretación de las culturas., pp. 19-41. Barcelona. Gedisa.

Gell, A. (1991). Notes on seminar culture and some other influences. En: The Art of Anthropology: Essays and Diagrams., pp. 1-29. Londres. Routledge.

Gell, A. (2016). Arte y Agencia. Una teoría antropológica. Buenos Aires. SB.

Generalitat de Catalunya. Procesos participativos. Pla Director Urbanístic Biopol - Granvia. PDU Biopol-Granvia. Referència: II-PART-2022-03-466. [Consulta: 7 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://participa.gencat.cat/processes/pdugranvia

Giménez, G. (2014). Cultura, territorio y migraciones. En: Alteridades 11 (22), pp. 5-14. México D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. [Consulta: 4 de senerode 2025]. Disponible en: https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/381

Glaser, B. G y Strauss, A. (1967). The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research. Chicago. Aldine.

Glass, R. (1964). London: Aspects of Change. Londres. Centre for Urban Studies.

Godelier, M. (1984). L'idéel et le materiel. Paris. Fayard.

Goffman. E. (2006). Estigma: la identidad deteriorada. Buenos Aires, Madrid. Amorrortu.

Goodall, B. (2001). Writing the new ethnography. Lanham. AltaMira.

Gómez-Isla, J. (2016). Cómo nos hablan las imágenes. En: Giros epistemológicos de las artes: La creación de significado., pp. 123-164. Madrid. Ediciones asimétricas.

Gouldner, A. W. (1970). La crisis de la sociología occidental. Buenos Aires. Amorrortu.

Graham S. (2019). History, Power, and Incomplete Epistolarity in Post-Soviet Cinema. Área Abierta. 19(3), pp. 383-399. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. DOI: https://doi.org/10.5209/arab.65501

Gramsci, A. (2000). Cuadernos de la Cárcel. México D. F. ERA-UAP.

Granados, O., Calafell, J. y Torrella, R. (2007). Montjuïc 1915, primera mirada. Testimonios de una transformación. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona e Institut de Cultura de Barcelona.

Green, M. E. e Ives, P. (2010). Subalternity and Language: Overcoming the Fragmentation of Common Sense. Historical Materialism 17. Manitoba. Universidad de Winnipeg. [Consulta: 6 de enero de 2025]. Disponible en: https://winnspace.uwinnipeg.ca/handle/10680/1281

Grele, R. J. (1991). La Historia y sus lenguajes en la entrevista de historia oral: Quién contesta a las preguntas de quién y por qué. Historia y Fuente Oral, 5, pp. 111–129. [Consulta: 6 de enero de 2025]. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/27753314

Grierson, J. (1989). Postulados del documental. En: Textos y manifiesto del cine., pp. 139–148. Madrid. Cátedra.

Grosfoguel, R., (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. Tabula Rasa, (4), pp. 17-46. [Consulta: 6 de enero de 2025]. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600402

Grossberg, L. (2010). ¿Tienen futuro los estudios culturales? (o, ¿qué pasa con Nueva York?). En: Estudios culturales. Teoría, política y práctica., pp. 257-303. Valencia. Letra Capital.

Gross. L., Katz. J.S. y Ruby, J. (1998). A moral pause. En: Image Ethics, The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television., pp. 3-34. Nueva York. Oxford University Press.

H

Haber, P. (2006). Archiving the present. A historical perspective. En: Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases., pp. 17-35. Vienna. Basis wien.

Haesbaer, R. (2011). Definir territorio para entender la desterritorialización. En: El mito de la desterritorialización: del fin de los territorios a la mutliterritorialidad., pp. 31-84. México D.F. Siglo XXI.

Halbwachs, M. (2004). Memoria colectiva y memoria histórica. En: La memoria colectiva. Zaragoza., pp. 53-89. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hall S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, 9, pp. 215-236. [Consulta: 6 de enero de 2025]. Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A

Hall, S. (1992). The Rest and the West: Discourse and Power. En: Formations of Modernity., pp. 275-333. London. Polity Press.

Hall, S. (2003). ¿Quién necesita 'identidad'? En: Cuestiones de identidad cultural., pp. 13-39. Buenos Aires. Amorrortu.

Hall, S. (2005). Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems. En: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79., pp. 2-36. Londres. Routledge.

Hall, S. (2008). ¿Cuándo fue lo postcolonial? En: Estudios Postcoloniales., pp. 121-145. Madrid. Traficantes de Sueños.

Hall, S. (2010). Raza y etnicidad. En: Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales., pp. 255-337. Lima, Bogotá, Quito. Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar.

Hammersley, M. y P. Atkinson. (1983). ¿Qué es la etnografía? En: Etnografía. Métodos de Investigación., pp. 15-39. Barcelona, Paidós.

Harley, J. B. (2005). Mapas, conocimiento y poder. E: La nueva Naturaleza De Los Mapas: Ensayos Sobre La Historia De La Cartografía., pp. 79- 113. México D. F. Fondo de Cultura Económica.

Hamaide-Jager, E. y Heitz, F. (2014). La lettre au cinéma. Artois. Artois Presses Universitaires.

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist. En: The Reinvention of Nature., pp. 150-181. New York. Routledge.

Haroche-Bouzinac, G. (2010). Épistolaire. La lettre au cinéma. Paris. Honoré Champion Éditeur.

Harper, D. (1988). Visual sociology: Expanding sociological vision. The American Sociologist, 19, pp. 54-70. [Consulta: 5 de mayo de 2022]. Disponible en: https://jan.ucc.nau.edu/~pms/cj355/readings/harper.pdf

Harvey, D. (2008). El derecho a la ciudad. New Left Review, 53. [Consulta: 7 de julio de 2021]. Disponible en: https://newleftreview.es/issues/53

Hayes, G.P. (2012). How to write a Transmedia Production Bible. [Consulta: 9 de noviembre de 2023]. Disponible en: https://www.screenaustralia.gov.au/getmedia/33694e05-95c2-4a05-8465-410fb8a224aa/Transmediaproduction-bible-template.pdf

Hegel, G. W. F. (2011). Las esencialidades o las determinaciones de reflexión. En: Ciencia de la Lógica., pp. 456-496. Madrid. Abada.

Heidegger, M. (1969). La época de la imagen del mundo. En. Sendas perdidas., pp. 67-99. Buenos Aires. Losada.

Heider, K. G. (1976). Making ethnographic film. En: Ethnographic Film., pp. 110-118. Austin. University of Texas press.

Hernández, V. (2007). Colonialidad y poscolonialidad en Europa y América Latina. Apuntes y glosa de un seminario con Santiago Castro-Gómez. Athenea Digital No. 11., pp. 149-160. [Consulta: 18 de diciembre de 2023]. DOI: https://atheneadigital.net/article/view/n11-hernandez-1

Hiernaux, D. & Lindón, A. (2004). La periferia: voz y sentido en los estudios urbanos. Papeles de población, 10(42), pp.101-123. [Consulta: 30 de enero de 2024]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252004000400005&lng=es&tlng=es.

Hilton, J. (2023). Horizontes perdidos. Andorra la Vella. Trotalibros.

Hoggart, R. (1957). The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments. London. Chatto and Windus

Howes, D. (2014). El creciente campo de los Estudios Sensoriales. Relaces No. 15 (6), pp. 10-26. [Consulta: 11 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/319

Huyssen, A. (2008). La nostalgia por las ruinas. En: Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente., pp. 35-57. Murcia. CENDEAC.

Hyde, L. (2007). Un soplo de Whitman. En: El don. El espíritu creativo frente al mercantilismo., pp. 165-219. Madrid. Sexto Piso.

I

Idensitat Blog (2017). Estéticas transversales. Ecosistemas periféricos. Residencia artística y desarrollo de un proyecto en las localidades de Huarte, Villava y Burlada (Navarra). [Consulta: 26 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/esteticas-transversales-2/1358-esteticas-transversales-ecosistemas-perifericos

Ingelmo Pinilla, J. (1990) Reflexiones y comentarios sobre los depósitos aduaneros. Madrid. Información y Documentación Tributaria.

Iranzo Amatriain, J. M. y Blanco, R. (1995). La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos: reseña. Madrid. Alianza Editorial. UPNA Academica-e, Centro de Investigaciones Sociológicas. Universidad Pública de Navarra. [Consulta: 30 de marzo de 2024]. Disponible en: https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/26539

J

Jenkins, H. (2003). MIT Technology Review. Transmedia Storytelling. [Consulta: 4 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/

Johnson, D. W., Johnson, R. T., Stanne, M. B., & Garibaldi, A. (1990). Impact of Group Processing on Achievement in Cooperative Groups. The Journal of Social Psychology, 130(4), pp. 507–516. [Consulta: 17 de febrero de 2024]. DOI: https://doi.org/10.1080/00224545.1990.9924613

K

Kester, G. (2011). Autonomy, antagonism, and the aesthetic. En: The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context., pp. 1-67. Durham, NC. Duke University Press.

Koolhaas, R. (2006). La ciudad genérica. Barcelona. Gustavo Gili.

Kraus, R. E. (1996). La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna. En: La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos., pp. 19-29. Madrid. Alianza Forma.

Krizhevsky, A., Sutskever, I., & Hinton, G.E. (2012). ImageNet classification with deep convolutional neural networks. Communications of the ACM, 60, pp. 84-90. [Consulta: 23 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.semanticscholar.org/paper/Tiny-ImageNet-Classi%EF%AC%81cation-with-Convolutional-Yao-Miller/cc2d885d915accad10613fdd103ad47b783a28ea

L

La Marina Viva. (2023). Visita en família al Far del Llobregat. [Consulta: 6 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1t6pibN8vEI&t=4s&ab_channel=LaMarinaViva

Latour, B. (2007). El testimonio de los no humanos. En: Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica., pp. 46-49. Buenos Aires. Siglo XXI.

Latour, B. (2008). Como desplegar controversias acerca del mundo social. En. Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red., pp. 39-177. Buenos Aires. Manatial.

Latour, B., Woolgar, S. (2022). La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos. Madrid. Alianza Editorial.

Latour, B. (2023). Habitar la Tierra. Barcelona. Arcadia

Lauretis, T. (1984). Imging. En: Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema., pp. 37-70. Bloomington. Indiana Univeristy Press.

La Virreina Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona. (2019). Vallès: fabricar pasados, fabricar futuros. [Consulta: 30 de marzo de 2024]. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2019-07/PDM_VallesFabricar_ClaudioZulian_ESP.pdf

Leach, J. (2007). Differentiation and Encompassment. A critique of Gell's theory of the abduction of creativity. En: Thinking trough Things. Theorizing Artefacts Ethnographically., pp. 167-189. Abingdon y Nueva York. Routledge.

Lefebvre, H. (1969). El derecho a la ciudad. En: El derecho a la ciudad., pp. 123-139. Barcelona. Península.

Lefebvre, H. (2013). La producción del espacio. Madrid. Capitán Swing.

Lévi-Strauss, C. (2012). Tristes trópicos. Barcelona. Paidós.

Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En: Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices., pp. 117-204. Black Dog Publishing.

Luces Gil, F. (1978). El nombre civil de las personas naturales en el ordenamiento jurídico español. Barcelona. Bosch.

Ludueña, F. J. (2017). La imagen transtemporal: la "ciencia sin nombre" de Aby Warburg. Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas, 19-20, pp. 31-45. [Consulta: 24 de abril de 2023]. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9045518

Luhman, N. (1992). El futuro no puede empezar: estructuras temporales en la sociedad moderna. En: Tiempo y sociedad, pp. 161-182.

Madrid. Centro de investigaciones sociológicas, Siglo XXI.

Lükewille, A. (2018). Las emisiones de la aviación y del transporte marítimo en el punto de mira. Agencia Europea de Medio Ambiente (AEMA). [Consulta: 20 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://www.eea.europa.eu/es/articles/las-emisiones-de-la-aviacion

M

Machado, A. (1997). Hipermídia: o labirinto como metáfora En: A arte no século XXI: a humanização das tecnologias., pp. 144-154. São Paulo. Unesp.

MacDougall, D. (1975). Beyond Observational Cinema. En: Principles in Visual Anthropology. pp. 109-124. Berlin, Boston. De Gruyter Mouton.

McCarthy, J., Minsky, M. L., Rochester, N., & Shannon, C. E. (2006). A Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence, August 31, 1955. AI Magazine, 27(4), 12. [Consulta: 11 de febrero de 2024]. Disponible en: https://doi.org/10.1609/aimag.v27i4.1904

McLuhan, M. (1996). El medio es el mensaje. En: Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano., pp. 29-43. Barcelona. Paidós.

Maeruelo, J. (2007). Pensar el paisaje. En: Paisaje y arte., pp. 5-10. Madrid. Abada, CDAN.

Marcé, F. (1980). Una mirada a la marina d'ahir. Les nostres masies.
L'Hospitalet de Llobregat. L'Hospitalet de Llobregat. Ajuntament de l'Hospitalet, Ponència de Cultura y Museu d'Història de la Ciutat.
Marcé, F. y Valentí, J. (1995). Més vell que l'olivera. Històries de la Història d'un poble mil·lenari. L'Hospitalet de Llobregat. Ateneu popular L'H.

Marcé, M. (1991). Cop d'ull als motius de l'Hospitalet. L'Hospitalet de Llobregat. Ateneu popular L'H.

Marcé, M. (1995). Memòries incompletes. L'Hospitalet de Llobregat. Ateneu popular L'H.

Marcé, M. (1996). Espigolant en el passat. L'Hospitalet de Llobregat. Ateneu popular L'H.

Marcé, M. (2021). Pagesos i exportadors a l'Hospitalet de Llobregat. L'Hospitalet de Llobregat. Ateneu popular L'H.

Marcus, G y Fischer, M. (2000). La repatriación de la antropología como crítica cultural. En: La antropología como crítica cultural., pp. 169-202. Buenos Aires. Amorrortu.

Marín Viadel, R., De Laiglesia González J. F. y Tolosa Marín J. L. (1998). La Investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate. Granada. Grupo Editorial Universitario.

Martorell, V., Florensa, A., Martorell Otzet, V. (1970). Historia del urbanismo en Barcelona. Del Plan Cerda al Área Metropolitana. Barcelona. Labor.

Mascarell, M. (2018). L'Abans. L'Hospitalet de Llobregat. Recull Gràfic 1890-1965. Barcelona. Efadós.

Massey, D. (1984). Uneven development and spatial structures. En: Spatial Divisions of Labour. Social Structures and the Geography of Production., pp. 65-121. London. McMillan.

Massey, D.S. y Denton, N.A. (1993). The construction of the ghetto. En: American Apartheid: Segregation and the making of the underclass., pp.17-60. Cambridge, Londres. Harvard University Press.

Mauss, M. (2009). Dones intercambiados. En: Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas., pp. 81-107. Buenos Aires. Katz.

Mead, G. H. (2008). La filosofía del presente. Madrid. Centro de investigaciones sociológicas y Boletín Oficial del Estado.

Merleau-Ponty, M. (1993). Los prejuicios clasicos y el retorno a los fenómenos. En: Fenomenología de la percepción., pp. 25-87. Barcelona. Planeta-Agostini.

Mignolo, W. (2007a). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En: El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global., pp. 25-47. Bogotá. Siglo del Hombre.

Mignolo, W. (2007b). Despues de America Latina: la herida colonial y la transformaci6n epistemica geopolitico-corporal. En: La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial., pp. 117-169. Barcelona. Gedisa.

Miñarro, J. (1997). L'ultim pagès i anguilero de la Marina de l'Hospitalet. Entrevista a Ramón Lluch Rigola. Delta Llobregat n.213. Julio-Agosto 1997. [Consulta: 2 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.periodicdelta.cat/en-paper/3033/periodic-delta-edicio-n-213-juliol-agost-1997

Mitchell, W. J. T. (1996). Word and Image. En: Critical Terms for Art History., pp. 47-58. Chicago y Londres. University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2009). Teoría de la imagen. En: Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual., pp. 19-103. Madrid. Akal.

Mitchell, W. J. T. (2017). ¿Qué quieren las imágenes? En: ¿Qué quieren las imágenes?, pp. 53-85. Vitoria-Gasteiz y Buenos Aires. Sans Soleil.

Molinuevo, J. L. (1998). El arte del tiempo, En: La experiencia estética moderna., pp. 150- 195. Madrid. Síntesis.

Monterrubio, L. (2018). De un cine epistolar. La misiva en el cine francés moderno y contemporáneo. Shangrila.

Monterrubio Ibáñez, L. (2019a). Cartografiando la epistolaridad del cine contemporáneo. Área abierta, 19 (3), pp.259-266. [Consulta: 12 de mayo de 2024]. Disponible en: https://hal.science/hal-02611291/document

Monterrubio Ibáñez, L. (2019b). Friends in cinema. Correspondencias fílmicas: de la subjetividad la intersubjetividad. Área Abierta, 19(3), 439-470. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/arab.65384

Morandi, T. (2012). Transmisión psíquica del trauma en los sujetos y entre generaciones. En: Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos., pp. 90-112. Barcelona. Fundació Congrés Catalá de Salut Mental y Xoroi Edicions.

Morin, E. (1984). Por una razón abierta. Ciencia con conciencia., pp. 293-311. Barcelona. Anthropos.

Morles, V., (2002). Sobre la metodología como ciencia y el método científico: un espacio polémico. Revista de pedagogía Vól.23 No.66, pp. 121-146. [Consulta: 7 de febrero de 2024]. Disponible en: https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97922002000100006

Moscoso, M.F. (2020). Sobre etnografías experimentales y experimentales. Barcelona. Bau Ediciones.

Muñoz, F. (2008). Urbanalización. En: Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales., pp. 63-93. Barcelona. Gustavo Gili.

Museu Marítim de Barcelona. MMB blog. (2022). Port Vell: la transformació del port industral a port històric. [Consulta: 7 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.mmb.cat/blog/recerca/port-vell-la-transformacio-de-port-industrial-a-port-historic/

N

Naficy, H. (2001). Epistolarity and epistolary narratives. En: An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking., pp. 101-152. New Jersey. Princeton University Press.

Naredo, J. M. (2014). El modelo inmobiliario español y sus consecuencias. Boletín CF+S, 44, pp. 13-28. [Consulta: 8 de abril de 2021]. Disponible en: https://polired.upm.es/index.php/boletincfs/article/view/2470

Navarro i Acebes, F. (1989). Els Plans de l'Hospitalet. Quaderns d'estudi, No. 8
Centre d'Estudis de l'Hospitalet, pp. 59-75.

[Consulta: 19 de mayo de 2024]. Disponible en: https://www.celh.cat/sites/default/files/publicacions/pdf/2_PLANS_HOSPITALET.pdf

Nelson, T. H. (1987). Literay machines. Internet Archive, pp. 28-35. S.I
[Consulta: 9 de enero de 2025]. Disponible en: https://archive.org/details/literarymachines-00nels/page/n3/mode/2up

Newhall, B. (2002). Historia de la fotografía. Barcelona. Gustavo Gili.

Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona. Paidós.

Nicolescu, B. (1996). Una nueva visión del mundo: la transdisciplinariedad. En: La Transdisciplinariedad. Manifiesto., pp. 32-45. Mónaco. Edictions Du Rocher.
Nora, P. (1984). Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. En: Les lieux de mémoire., pp. 19-40. Paris. Gallimard.

Nunes, P. (2009). Hipermidia: diversidades sígnicas e reconfigurações no ciberrespaço. En: Mídias digitais e interatividade., pp. 219-233. João Pessoa. Universitária da UFPB

O

Observatorio del Turismo en Barcelona: ciudad y región (OTB) (2023). [Consulta: 5 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://www.observatoriturisme.barcelona/es/anys/2023

O'Connor, J. (1990). Image as Artifact: an introduction. En: Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television., pp.1-10. Malabar. American Historical Association.

O´Doherty, B. (2011). La mirada y el espectador. En: Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo., pp. 39-61. Murcia. Cedeac.

Ordóñez, L., (2013). Notas para una filosofía del asombro. Revista Tinkuy No. 20, pp. 138-143. [Consulta: 17 de febrero de 2024]. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736639

Orwell, G. (2013). 1984. Bogotá. Debolsillo.

Oubiña, D. (2009). Una juguetería filofófica. Cine, cronofotografía y arte digital. Buenos Aires. Manantial.

P

Pahisa, F. (2021). El delta del Llobregat ha retrocedit 800 metres en un segle. Beteve, 2 de marzo de 2021. [Consulta: 17 de febrero de 2024]. Disponible en: https://beteve.cat/medi-ambient/retroces-delta-riu-llobregat/

Pardo, J. L. (2003). La banalidad. Barcelona. Anagrama.

Perec, G. (1986). Pensar / clasificar. Barcelona. Gedisa.

Perec, G. (2001). Especie de espacios. Barcelona. Montesinos.

Peirce, C. S. (1955). Logic as Semiotic: The theory of signs. En: The philosophical writings of Peirce., pp. 98-119. Nueva York. Dover Publications.

Peñuela, L. Alejandro (2005). La transdisciplinariedad. Más allá de los conceptos, la dialéctica. Andamios Vól.1 No.2, pp. 43-77. [Consulta: 6 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300003

Petty S. (2019). Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries. Área Abierta, 19(3), pp. 347-361. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. DOI: https://doi.org/10.5209/arab.65470

Planas i Torres, R. (1984). Braços de riu, estanys i maresmes del Delta del llobregat. Barcelona. Caixa d'estalvis de Catalunya.

Plantinga, C. R. (1997). Rhetoric and representation in nonfiction film. Cambridge y Nueva York. Cambridge University Press.

Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 63(2), pp. 105–117. [Consulta: 26 de julio de 2023]. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/3700465

Plantinga, C. R. (2009). Documentary. En: The routledge companion to philosophy and film., pp. 494-505. London y Nueva York. Routledge.

Pons, F. (1929). Los Aduares de Barcelona: estudio de su constitución, extensión y características, problema urbano resultante de su situación actual, proyecto para su resolución. Congreso Nacional de Higiene de la Habitación. Barcelona, octubre de 1922. [Consulta: 20 de junio de 2021]. Disponible en: https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/97743

Propp, V. (1982). Morfología del cuento. Madrid. Fundamentos.

Proust, M. (2005). Prefacio. En: Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana., pp. 41-47. México D. F. Tusquets.

Q

Quian Quiroga, R. (2024). Cosas que nunca creeríais. Madrid. Debate.

R

Rancière, J. (2009). El destino de las imágenes. En: El destino de las imágenes., pp. 23-51. Buenos Aires. Prometeo.

Rancière, J. (2012). Políticas de la estética. En: El malestar en la estética., pp. 19-59. Buenos Aires. Clave Intellectual.

Ramírez, B.R, y López, L. (2015). Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo. México D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.

Rendueles, C. (2007). Los surcos de John Berger. Minerva. [Consulta: 1 de abril de 2024], pp. 12-14. Disponible en: https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=140

Ribalta, J. (2017). Barcelona. La Metrópolis en la era de La Fotografia, 1860-2004. Barcelona. RM.

Ribas, X. (1998). Perfect Distraction. Xavier Ribas Web. [Consulta: 13 de abril de 2022]. Disponible en: http://www.xavierribas.com/Contents/Texts/Texts/XRIBAS-Sundays_Cast.pdf

Riego, B. (2005). Mirando las fotografías desde su entorno: la llave del imaginario En: El análisis de la imagen fotográfica., pp. 19-32. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales, octubre 2004. Castellón. Universitat Jaume I.

Rollet, P. y Aumont, J. (1988). Lettres de cinéma. Colección Vertigo, No. 2. París. Avancées cinématographiques.

Rollwagen, J. R. (1988). The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic' Filmmaking. En: Anthropological Filmmaking., pp. 287-317. Nueva York. Routledge.

Romito, L. (2014). Walking out of Contemporary. En: Concurrent Urbanities: Designing infrastructures of Inclusion., pp. 24-37. Nueva York. Routledge.

Rubio Marco, S. (2006). Documental y subjetividad: La imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica). Daimon: Revista de Filsofía, No. 39, pp. 169-179. [Consulta: 25 de julio de 2023]. Disponible en: https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/9153

Ruby, J. (1975). Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? Studies in Visual Communication, Vól 2. No. 2, pp. 104-111. [Consulta: 3 de marzo de 2024]. Disponible en: https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/48283

Ruby, J. (2000). Researching with a camera: the anthropologist. En: Picturing Culture, Explorations of Film and Anthropology., pp. 41-67. Londres y Chicago. University of Chicago Press.

Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. laFuga, No.12. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. Disponible en: https://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446

S

Sacks, O. (2018). El hombre que confundió a su mujer con un sombrero. Barcelona. Anagrama.

Said, E. W. (1993). Cultura e imperialismo. Barcelona. Anagrama.

Said, E. W. (2016). Orientalismo. Madrid. Debate.

Sansi, R. (2014). Arte, don y participación . (2015). Ankulegi. Revista De Antropología Social, 18, pp. 13-28. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. Disponible en: https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/62

Santos, M. (2004). Uma tentativa de definição do espaço. En: Por uma geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica., pp. 143-155. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.

Sassen, S. (1999). La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio. Buenos Aires, Eudeba.

Sassen, S. (2018). Global cities and global survival circuits. En: Cities in a world economy., pp. 273-297. Los Angeles. Sage Publications, Inc.

Saville, J. (2003). Memoirs from the left. London. Merlin Press.

Schulz-Dornburg, J. (2012). Ruinas modernas. Una topografía de lucro. Barcelona. Ambit Serveis Editorials.

Scolari, Carlos A. (2013). Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan. Barcelona. Deusto.

Sheehan R. A. (2019). Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen. Área Abierta. 19(3), pp. 363-381. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/arab.63612

Sheppard, E., Leitner, H., & Maringanti, A. (2013). Provincializing Global Urbanism: A Manifesto. Urban Geography, 34(7), pp. 893–900. [Consulta: 10 de enero de 2025]. DOI: https://doi.org/10.1080/02723638.2013.807977

Sherrington, C. S. (1906). Coordination in the simple reflex. En: The integrative action of the nervous system., pp. 36-70. New Haven. Yale University Press.

Shiner, L. (2004). Más allá de las bellas artes y la artesanía. En: La invención del arte: Una historia cultural., pp. 307-407. Barcelona. Paidós

Sisto, V. (2009). Cambios en el trabajo, identidad e inclusión social en chile: Desafíos para la investigación. Universum (Talca), 24(2), pp.192-216. [Consulta: 10 de enero de 2025]. DOI: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762009000200011

Smith, N. (2012). Hacia una teoría de la gentrificación. En: La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación., pp. 99-195. Madrid. Traficantes de sueños.

Smith, N (2020). Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción de espacio. Traficantes de sueños.

Smithson, R. (2009a). Entropía y los nuevos monumentos. En: Selección de escritos., pp. 15-32. México D. F. Alias

Smithson, R. (2009b). Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. En: Selección de escritos., pp. 87-97. México D. F. Alias

Soja, E. (1980). The socio-spatial dialectic. Annals of the Association of American Geographers, Núm. 70

Soja, E. W. (1980). The Socio-Spatial Dialectic. Annals of the Association of American Geographers, 70(2), pp. 207–225. [Consulta: 16 de mayo de 2024]. Disponible en:http://www.jstor.org/stable/2562950

Solà-Morales, I. (1996). Presente y futuro. La arquitectura en las ciudades. En: Presente y futuros: arquitectura en las grandes ciudades., pp. 10-23. Barcelona. Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya y Centre de Cultura Contemporània.

Sontag, S. (2004). Ante el dolor de los demás. Madrid. Suma de Letras.

Sostenible. (2021). El preu de la revolución industrial al Llobregat 26 de abril de 2021 Diputació de Barcelona [Consulta: 17 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.sostenible.cat/reportatge/el-preu-de-la-revolucio-industrial-al-llobregat

Soto Calderon, A. y Guldin, R. (2012). Para documentar algo que no existe. Vilém Flusser - Joan Fontcuberta: una colaboración. Flusser Studies No. 13. [Consulta: 20 de marzo de 2024]. Disponible en: https://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-13-may-2012

Spardley, J. (1979). The developmental research sequence. The Ethnographic Interview., pp. 41-217. Orlando. Hardcourt.

Spry, T. (2001). Performing autoethnography: An embodied methodological praxis. Qualitative Inquiry. N0.7. pp. 706-732. [Consulta: 17 de mayo de 2023]. Disponible en: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/107780040100700605

Srnicek, N. (2018). Capitalismo de plataformas. En: Capitalismo de plataformas., pp. 39-87. Buenos Aires. Caja Negra.

Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen pobre. En: Los condenados de la pantalla., pp. 33-49. Buenos Aires. Caja Negra.

T

Taller Estampa. (2022) BCN 1965–1975. Una mirada des de la intel·ligència artificial (2021). [Consulta: 22 de mayo de 2022]. Disponible en: https://tallerestampa.com/estampa/bcn-1965-1975/

Taula del Llobregat. (2021). Retrocés del delta del Llobregat. 3 de mayo de 2021. [Consulta: 5 de mayo de 2023]. Disponible en: https://taulallobregat.org/retroces-del-delta-del-llobregat/

Taylor, S. J. y Bogdan. R. (1984). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Barcelona. Paidós.

Thompson, E.P. (1960). Revolution. En: Out of Apathy., pp. 287-308. London, New Left Books.

Thompson, E.P. (1991). The radical culture. En: The Making of the English Working Class., pp. 711-746. Harmondsworth. Penguin Books.

Thoreau, H.D. (2009). El arte de caminar. Walking un manifiesto inspirador. Barcelona. Ned.

Tilley, C. (1994). A Phenomenology of Landscape. Place, Paths and Monuments. Oxford. Berg.

Tirado, F., & Domènech, M. (2005). Asociaciones heterogéneas y actantes: El giro postsocial de la teoría del actor-red. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, No. (Esp), pp. 0. [Consulta: 18 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62309905

Tosi, V. (1993). Historia del nacimiento del cine científico. En: El cine antes de Lumiere., pp. 143-307. México D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.

Turner, V. (1982). Dramatic ritual / ritual drama En: From Ritual to Theater. The human seriousness of play., pp. 89-102. New York. PAJ.

U

Universidad de Stanford (2021). Seminario: CS25: Transformers United. [Consulta: 1 de marzo de 2024]. Disponible en: https://web.stanford.edu/class/cs25/prev_years/2021_fall/

V

Vázquez, F. (2002). Campos de fuerza, campos de batalla. Pierre Bordieu. En: La sociología cómo crítica de la razón., pp. 116-147. Barcelona. Montesinos.

Vygotski, L. S. (2000). Desarrollo de la percep-

ción y de la atención. En: El desarrollo de los procesos psicológicos superiores., pp. 51-67. Barcelona. Crítica.

Vila, J.A. (2021). Quan l'Hospitalet va perdre la platja Espoliació, impunidad i negociaciones: un regle dels segregacionismos de la Marina. L'Hospitalet de Llobregat. Nec-tar.

Vertov, D. (2011). Memorias de un cineasta bolchevique. Madrid. Capitán Swing.

W

Warburg, A. (2010). Atlas Mnemosyne. Madrid. Akal.

Wenders, W. (2011). Places, strange and quiet. Ostfildern. Hatje Cantz.

Wilson, E. (1999). Las artes y su interpretación. En: Consilience: la unidad del conocimiento., pp. 309-349. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

Williams, R. (1961). The long revolution. London, Chatto & Windus.

Willis, P. (1977). Aprendiendo a trabajar. Madrid. Akal.

Willis, P. (2000). Art in the everyday. En: The Ethnographic Imagination., pp. 3-47. Cambridge y Malden. Blackwell.

Wittgenstein, L. (1988). Investigaciones filosóficas. Barcelona. Crítica.

Y

Yates, F. (1966). El arte de la memoria. Madrid. Siruela.

Z

ZerØport Blog. (2023). Manifest. [Consulta: 3 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://zeroportbcn.wordpress.com/manifest-ca/

TESIS DOCTORALES

Ardévol, E. (1994). La mirada antropológica o la antropología de la mirada. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Formato electrónico de la autora. [Consulta: 10 de marzo de 2023]. Disponible en: https://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_tesis.pdf_

Camerino Parra, A.B., (2019). Los usos de los archivos en el Arte contemporáneo. Metáforas, realidades, subversiones. Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna.
[Consulta: 25 de marzo de 2024]. Disponible en: https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/23978

Codina, I. (2013). Post-paisatges. La fotografia contemporània com a document topogràfic del territori. Tesis doctoral. [Consulta: 7 de abril de 2022]. Disponible en: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/55204/1/ISABEL_CODINA_TESI.pdf

Martínez, I. (2015). O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades. Tesis doctoral. [Consulta: 15 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/416

Ruiz-Giménez, L. (2017). Política del encuadre: Espacios de enunciación crítica en las prácticas artísticas contemporáneas. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. [Consulta: 20 de marzo de 2024]. Disponible en: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/115799/1/LRGC_TESIS.pdf

Sanjuan, J.M. (2018). Las élites económicas barcelonesas. 1714-1919. Departamento de historia económica, instituciones, política y economía mundial. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. [Consulta: 3 de julio de 2023]. Disponible en: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/123377/1/JMSM_TESIS.pdf

Valero Hoyo, V. (2022). El mapa en el arte contemporáneo, el arte contemporáneo en el mapa. (Viaje al recorrido, al caminar, de la geografía al individuo, del exterior al interior). Tesis doctoral. [Consulta: 23 de marzo de 2024]. Disponible en: http://hdl.handle.net/10251/192299

FILMOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

Ballús, Neus (directora). (2013). La Plaga. [Película]. El Kinògraf y Televisión de Galicia (TVG).

Baño, Xacio (director). (2011). Estereoscopía. [Cortometraje documental]. Rebordelos.

Baño, Xacio (director). (2012). Anacos. [Cortometraje experimental]. Rebordelos.

Baño, Xacio (director). (2014). Ser e voltar. [Cortometraje experimental]. Rebordelos.

Baño, Xacio (director). (2015). Eco. [Cortometraje experimental]. Rebordelos.

Baño, Xacio (director). (2018). Trote. [Película]. Rebordelos.

Baño, Xacio (director). (2020). Augas abisais. [Cortometraje documental]. Rebordelos.

Benning, James (director). (2004). 13 lakes. [Película documental experimental]. James Benning.

Codesal, Javier (director). (2018-2021). Evangelio Mayor. [Película experimental]. Serie "Work in progress" de CaixaForum. https://caixaforumplus.org/v/evangelio-mayor

Cooper, Merian C. y Schoedsack, Ernest B. (directores). (1925). Grass: A Nation's Battle for Life. [Película documental]. Paramount Pictures y Famous Players-Lasky Corporation.

Ernaux-Briot, David y Ernaux, Annie (directores). (2022). Los años de Super 8. [Película documental]. Les Films Pelléas.

Fernández, Isabel (directora). (2015). El pati del darrere. [Película documental]. TV3 y Al Pati Produccions.

Flaherty, Robert (director). (1922). Nanook of the North. [Película documental]. Pathé Exchange y Revillon Frères.

Florit Campins, Macià (director). (2021). Pedra Pàtria. [Película documental]. Elsabeth Produccions.

Giménez Lorang, Núria (director). (2019). My Mexican Bretzel. [Película experimental]. Bretzel & Tequila Film Productions.

Herrero, I., Naseiro, A.S., Nonell, A. y Schiavoni, S. (directoras). (2019). La huella. [Cortometraje documental]. UAB - Máster Documental Creativo. https://www.youtube.com/watch?v=N8v2U_0dapY&ab_chan-

nel=UAB-M%C3%A1sterDocumentalCreativo

López Carrasco, Luis (director). (2021). El año del descubrimiento. [Película documental]. Lacima Producciones.

Marker, Chris (director). (1962). La Jetée. [Cortometraje experimental]. Argos Films. https://www.youtube.com/watch?v=wtNSB2BbSEc&ab_channel=Junkopia

Marker, Chris (director). (1982). Sans Soleil. [Película experimental]. Argos Films. https://www.youtube.com/watch?v=RCEiSAMmSI8&ab_channel=SansSoleilFilms

Marrero-Guillamón, Isaac (director). (2018). Tindaya Variations. [Película documental]. British Academy/Leverhulme Small Research Grant and the Centre for Visual Anthropology at Goldsmiths, University of London.

Patiño, Lois (director). (2008). Zuma. Embajador del Sol. [Cortometraje experimental]. Lois Patiño.

Patiño, Lois (director). (2008). Profesor Tejero. [Película experimental]. Lois Patiño.

Patiño, Lois (director). (2009). Rayito. [Película documental]. Lois Patiño.

Patiño, Lois (director). (2012). En el movimiento del Paisaje. [Cortometraje experimental]. Lois Patiño.

Patiño, Lois (director). (2012). Mountain in Shadow. [Cortometraje experimental]. Lois Patiño.

Patiño, Lois (director). (2012). Na vibración. [Cortometraje experimental]. Lois Patiño.

Patiño, Lois (director). (2013). Costa da Morte. [Película documental]. Zeitun Films.

Patiño, Lois (director). (2013). Lúa vermella. [Película experimental]. Zeitun Films y Amanita Films.

Ponting, Herbert (director). (1924). The Great White Silence. [Película documental]. Gaumont British.

Pujol Masip, Elvira y Vila Puig, Joan (directores). (2021). TERRApolis. [Película experimental]. Sitesize.

Reichardt, Kelly (directora). (2019). First Cow. [Película]. Film Science, A24 y IAC Films.

Renoir, Jean (director). (1951). The river. [Película de ficcón]. Oriental International Film.

Rohrwacher, Alice (directora). (2021). Four Roads. [Cortometraje documental]. L'Avventura Film B.V y L'Immagine Ritrovata. https://vimeo.com/578482380

Sokúrov, Aleksandr (director). (1997). Madre e hijo. [Película experimental]. Anna Sanders Films. Severny Fond, Zero Film GmbH, Lenfilm Studio y O-Film.

Vasconcelos, Catarina (directora). (2021). La metamorfosis de los pájaros. [Película experimental]. Primeira Idade.

Vila Purti, Eva (directora). (2018). Penélope. [Película documental]. Araki Films, Poland Studio y TVC.

Vilardell, Jordi (director). (2018). Platges i nivell del mar. [Documental]. Programa Latituds de Tv3. https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/latituds/platges-i-nivell-del-mar/video/5803838/

Weber, Bruce (director). (2021). El tesoro de su juventud. Las fotografías de Paolo Di Paolo. [Película documental]. Bruce Weber.

Weerasethakul, Apichatpong (director). (2010). El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas. [Película experimental]. Anna Sanders Films.

Weerasethakul, Apichatpong (director). (2021). Memoria. [Película experimental]. Kick the Machine, Burning Blue, Piano Producciones, Illuminations Films y Anna Sanders Films.

FONDOS DOCUMENTALES CONSULTADOS

Agència Catalana de l'Aigua
Arxiu del Consorci de la Zona Franca
Arxiu del Memorial de Treballadors de la Seat
Arxiu fotogràfic de Barcelona
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
Arxiu Municipal de l'Hospitalet
Arxiu Municipal del Prat de Llobregat
Arxiu Nacional de Catalunya
Centre d'Estudis de l'Hospitalet de Llobregat
Institut Cartogràfic de Catalunya

LISTADO DE IMÁGENES

CAPÍTULO I - El modelo urbanístico de Barcelona y su Zona Franca

Figura 1. Pág. 48. Francesc Marcé i Sanabra. Mapa de las masías de la Marina hospitalense. Referenciada en Marcé, 1980.

Figura 2. Pág. 50. Foto Marín. Acto de celebración de la toma de posesión de Barcelona de las tierras de l'Hospitalet de Llobregat. Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital: *Hojas Selectas,* No. 236, agosto de 1921, pág. 82. Recuperada de: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=44904a03-4097-4d81-bfe2-993250e1189b&page=82

Figura 3. Pág. 50. Josep Brangulí. Acto de toma de posesión de los terrenos del Baix de Llobregat en nombre del municipio de Barcelona. Fuente: Archivo Nacional de Catalunya.

Figura 4. Pág. 50. Miguel Primo de Rivera agasajado por autoridades barcelonesas en Cal Patirem. Recuperada de: https://www.facebook.com/photo/?fbid=5875675522528483&set=gm.5834035556724638&idorvanity=731840610277517

Figura 5. Pág. 51. Antonio de la Rosa Secretario General del CZFB muestra el Proyecto de Zona Franca a las autoridades. Fuente: Archivo del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.

Figura 6. Pág. 51. Diseño del muro de separación de la Zona Franca. Fuente: Archivo del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.

Figura 7. Pág. 52. Muro de la Zona Franca, años 50. Fuente: Fotografía cedida por Maria Teresa Martí Maldonado.

Figura 8. Pág. 52. Joaquín Jordán. Muro de la Zona Franca (2022).

Figura 9. Pág. 56. Vista panorámica de la fábrica de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) en la nueva Zona Franca de Barcelona (1962). Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya. Nombre del fondo: TAF HELICÒPTERS, SA. Recuperada de: https://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/#/cercabasica/detallunitat/ANC1-564-N-6719

Figura 10. Pág. 56. Vista panorámica de la fábrica de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) en la nueva Zona Franca de Barcelona (1961). Fuente: Consorcio de la Zona Franca de Barcelona. Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya. Nombre del fondo: TAF HELICÒPTERS, SA. Recuperada de: https://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/#/cercabasica/detallunitat/ANC1-564-N-6739

Figura 11 Pág. 64. Zonas del Plan de Ordenación de Barcelona (1954). Ayuntamiento de Barcelona. Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Recuperada de: https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/catalunya/id/2935/

CAPÍTULO II - Las periferias urbanas como generadores de sentido

Figura 12. Pág. 94. Joaquín Jordán. Mapa conceptual de vínculos entre conceptos y disciplinas.

Figura 13. Pág. 97. Ortofotografías de Barcelona. Desembocadura del río Llobregat (1956 y 2014). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Mapa de leyendas. Autor: Joaquín Jordán.

Figura 14. Pág. 98. Desembocadura del río Llobregat (1929). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Autor: Josep Gaspar i Serra. Recuperada de: https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/gaspar/id/134/rec/49

Figura 15. Pág. 109. Josep Thomas Bigas. Panóramica de la Marina de l'Hospitalet (1907). Fuente: CEL'H AF 0574 Delta/a. Josep Thomas Bigas, La Ilustración Catalana, núm. 229, 20-10-1907. Recuperada de: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?d=date&d=1907-10-20&d=1907-10-20&g=e&g=i&g=o&p=0~1~1330436~0~0

Figura 16. Pág. 109. Elias Ortiz. Desahucio parado de la familia de Maria Teresa Martí. Fuente: Ortiz, E. (1997). Relat d'una experiència. Barri de Can Tunis. Ediciones Claret. Página 94.

Figura 17. Pág. 111. Fotografía de la masía de Ca l'Anguilero desde la orilla pratense del río Llobregat (1915). Recuperada de: https://lhospitaletdellobregat.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/1915-ca-languileror.jpg

Figura 18. Pág. 111. El río Llobregat, cerca de su desembocadura, a principios de siglo XX. Fuente: Archivo Municipal del Prat de Llobregat. Recuperada de: https://elpueblodelasfiebres.blogspot.com/2013/02/ca-languiler-casa-del-anguilero-parte-2.html

Figura 19. Pág. 114. Joaquín Jordán. Derivas localizadas mediante GPS. Imagen extraída de video.

Figura 20. Pág. 115. Joaquín Jordán. Faro del Llobregat.

Figura 21. Pág. 115. Joaquín Jordán. Faro del Llobregat. Imagen postproducida.

Figura 22. Pág. 118. Visita al Faro del Llobregat, 1 de julio de 2023. Escaneo del ticket e imágenes de la cuenta @lamarinaviva Recuperadas en: https://www.instagram.com/p/CuPe7cfNouV/?img_index=2

CAPÍTULO III - Recuperar la ciudad. Una visión crítica en torno al modelo

Figura 23. Pág. 167. Octavilla de la convocatoria de la manifestación contra la ampliación del aeropuerto de El Prat, 19 de septiembre de 2021. Recuperada en: https://x.com/zeroportbcn/status/1432252969911783428
Joaquín Jordán. Imagen de la manifestación.

CAPÍTULO V - "Paradís Perdut" (2024)

Figura 24. Pág. 281. Joaquín Jordán. Derivas localizadas mediante GPS. Imagen extraída de video.
Figura 25. Pág. 281. Joaquín Jordán. Río Llobregat.

Figura 26. Pág. 282. Joaquín Jordán. Canalizaciones.

Figura 27. Pág. 282. Joaquín Jordán. Infraestructuras.

Figura 28. Pág. 283. Joaquín Jordán. Usos del suelo rural-urbano a la orilla del río Llobregat.

Figura 29. Pág. 283. Joaquín Jordán. Mapa de los cauces del río Llobregat.

Figura 30. Pág. 284. Mapa de situación de los cauces del río Llobregat. Fuente: Google Earth Studio.

Figura 31. Pág. 284. Joaquín Jordán. Vasile y João, camioneros de mercancías esperando la apertura de la Zona de Actividades Logísticas el Prat de Llobregat.

Figura 32. Pág. 285. Joaquín Jordán. Miguel Montes en su casa dentro del antiguo cauce del río Llobregat.

Figura 33. Pág. 285. Joaquín Jordán. Case de autoconstrucción de Miguel Montes.

Figura 34. Pág. 286. Situación del faro del Llobregat. Fuente: Google. Joaquín Jordán. Fotografía de la Farola.

Figura 35. Pág. 286. Joaquín Jordán. Fotografía de la Farola desde la terminal de contenedores Best en el Muelle Prat del Puerto de Barcelona.

Figura 36. Pág. 287. Barcelona. Puerto. Planos de población (1926). Autores: Brigada Topográfica de Ingenieros del Ejército; levantado y dibujado por la 2ª Compañía, el capitán Alejandro Sancho Subirat. Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Recuperada de: https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/016344.html

Figura 37. Pág. 287. Gráfico de la evolución del puerto de Barcelona: Fuente: Museu d'Història de Barcelona (MUHBA). LLibrets de sala 34: "Barcelona, a Mediterranean port between oceans". Recuperada de: https://www.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/barcelona_port_mediterrani_entre_oceans_eng.pdf

Figura 38 Pág. 289. Mapa de la división geológica de l'Hospitalet de Llobregat.

Recuperada de: https://www.l-h.cat/gdocs/d3714590.pdf

Figura 39. Pág. 290. Mapa planimètric de l'Hospitalet de Llobregat (1914). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Recuperada de: https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/minutes/id/1196/

Figura 40. Pág. 290. Límites de todas las fincas que fueron expropiadas para construir un Puerto Franco (1911). Fuente: Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Recuperada de: https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/catalunya/id/1989/rec/1

Figura 41. Pág. 295. Joaquín Jordán. Masía La Torre Gran.

Figura 42. Pág. 295. Joaquín Jordán. Construcción de infraestructuras en la Marina hospitalense.

Figura 43. Pág. 296. Joaquín Jordán. Zona agrícola de Cal Trabal.

Figura 44. Pág. 296. Joaquín Jordán. Matilde Marcé i Piera.

Figura 45. Pág. 297. Masía Cal Millonari. Fuente: Fuente: Archivo Municipal de l'Hospitalet. Autor desconocido. Donación de Josep Marcé Costafreda. Rescatada de: https://portalimatges.l-h.cat/fotoweb/archives/5000-Fotografies/IndexManager/AMHLAF0000465.jpg.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5000-Fotografies%2F%3Fq%3Dcal%2520millonari

Figura 46. Pág. 297. Joaquín Jordán. Josep Campamà Solanes.

Figura 47. Pág. 298. Joaquín Jordán. Imagen extraída del video de la entrevista a Matilde Marcé.

Figura 48. Pág. 298. Joaquín Jordán. Imagen extraída del video de la entrevista a Josep Campamà.

Figura 49. Pág. 300. Joaquín Jordán. Imagen extraída del video de la entrevista a Marc A. García.

Figura 50. Pág. 301. Joaquín Jordán. Antoni Jaquemot.

Figura 51. Pág. 301. Joaquín Jordán. Imagen extraída del video de la entrevista a Antoni Jaquemot.

Figura 52. Pág. 304. Joaquín Jordán. Portada del libro The Promised Land, Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes (2020).

Figura 53. Pág. 304. Joaquín Jordán. Imágenes del interior del libro The Promised Land, Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes (2020). Tipología de textos.

Figura 54. Pág. 305. Joaquín Jordán. Imagen del interior del libro The Promised Land, Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes (2020). Fotografías de objetos.

Figura 55. Pág. 305. Ana Yael. Ilustración del mapa contenido en el libro The Promised Land, Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes (2020).

Figura 56. Pág. 306. Joaquín Jordán. Imagen extraída de video a partir de imágenes documentales de la Marina de l'Hospitalet.

Figura 57. Pág. 306. Joaquín Jordán. Imagen extraída de video ensayando texto sobre imagen.

Figura 58. Pág. 306. Joaquín Jordán. Imagen extraída de video ensayando texto sobre imagen.

Figura 59. Pág. 307. Joaquín Jordán. Imagen extraída de video ensayando imagen 3D y audio de deriva fotográfica.

Figura 60. Pág. 312. Joaquín Jordán. Imagen extraída del entorno de trabajo de la aplicación Miro. Mapas conceptuales.

Figura 61. Pág. 312. Joaquín Jordán. Imagen extraída de la web del proceso de investigación.

Figura 62. Pág. 312. Fragmento del Esquema Linati (fragmento). Rescatada de: https://www.academia.edu/4380797/ESQUEMA_LINATI

Figura 63. Pág. 313. Estudio de Stuart Gilbert, a partir del esquema Linati. Rescatada de: http://www.ricorso.net/rx/az-data/authors/j/Joyce_JA/apx/schema/Ulysses/U_schema.htm

Figura 64. Pág. 313. Joaquín Jordán. Imagen extraída del entorno de trabajo de la aplicación Miro. Estructura de "Paradís Perdut" (2024)

Figura 65. Pág. 318. Joaquín Jordán. Imagen extraída en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) con Maria Teresa Martí Maldonado.

Figura 66. Pág. 318. Certificado del Ayuntamiento de l'Hospitalet de Llobregat de residencia en favor de Josep Martí i Susany y fotografía de él reparando aperos de pesca. Fuente: Maria Teresa Martí Maldonado.

Figura 67. Pág. 319. Joaquín Jordán. Imagen extraída en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) con Aziz Sebbani.

Figura 68. Pág. 319. Joaquín Jordán. Imagen extraída en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) con Saima Zaheer.

Figura 69. Pág. 319. Joaquín Jordán. Imagen extraída en un momento de la grabación del proyecto audiovisual "Paradís Perdut" (2024) con Tahir Rafi.

Figura 70. Pág. 320. Imágenes de izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1-. Miquel Torrandell, farero de la Farola (1910- 1935), sentado en el jardín que tenían en la Farola. 2-. Imagen de la Farola donde aparecen Miquel Torrandell y su ayudante. 3-. Enric Torrandell, hijo de Miquel, junto a un grupo de sus alumnos en el primer colegio de la Marina. Fuente: Maria Llena Torrandell.

Figura 71. Pág. 324. Joaquín Jordán. Imagen extraída del entorno de trabajo de la aplicación Miro. Transcripción de entrevistas y escritura de guion de "Paradís Perdut" (2024).

Figura 72. Pág. 330. Joaquín Jordán. Imagen obtenida a partir de IA usando la aplicación Runway. https://runwayml.com/

Figura 73. Pág. 333. Joaquín Jordán. Imágenes obtenidas de una animación generada con Ciena 4D a partir de modelos 3D de Google.

Figura 74. Pág. 333. Joaquín Jordán. Imágenes del recortable de la Farola diseñado por Dani Raya.

Figura 75. Pág. 333. Joaquín Jordán. Imágenes del recortable de la Farola diseñado por Dani Raya.

Figura 76. Pág. 344. Joaquín Jordán. Imágenes capturadas de la web del proyecto "Paradís Perdut" (2024). Fuente: www.paradisperdut.es

ANEXO 1 / Imágenes

Figura 77. Pág. 366. Desembocadura del río Llobregat. Fuente: Grupo vecinal de Facebook: Far de la Torre del Riu Llobregat (La Farola).

Figura 78. Pág. 366. División parcelaria de la Zona Franca (1964). Fuente: Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.

Figura 79. Pág. 366. Masía de Can Puig. Camión cargado de escarolas para llevar a vender en el mercado del Born. Fuente: Archivo Municipal de l'Hospitalet. Rescatada de: https://portalimatges.l-h.cat/fotoweb/archives/5000-Fotografies/IndexManager/AMHLAF0000492.jpg.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5000-Fotografies%2F%3Fq%3Dla%2520marina

Figura 80. Pág. 366. Familia Campamà. Masía Ca la Marieta. Fuente: Josep Campamà.

ANEXO 2 / Documentos

Figura 81. Pág. 369. Capturas de pantalla de hilos de mails enviados y recibidos con la autoridad portuaria.

ANEXO 3 / Mapas

Figura 82. Pág. 371. Mapa geológico y topográfico de la provincia de Barcelona (1888). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Rescatada de: https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/catalunya/id/2183/rec/1

ANEXOS

ANEXO 1 / IMÁGENES



Figura 77. Desembocadura del río Llobregat, años 60. Fuente: Grupo vecinal de Facebook: Far de la Torre del Riu Llobregat (La Farola)



Figura 78. División parcelaria de la Zona Franca (1964). Fuente: Consorcio de la Zona Franca de Barcelona.



Figura 79. Masía de Can Puig. Camión cargado de escarolas para llevar a vender en el mercado del Born. Fuente: Archivo Municipal de l'Hospitalet.



Figura 80. Masía Ca la Marieta. Fuente: Josep Campamà

ANEXO 2 / DOCUMENTOS

Anexo 02. Documento 1: Páginas de la Gaceta de Madrid del 12 mayo de 1920 donde se publica la ley sobre la segregación de los terrenos de la Marina.



Año CCLIX.—Tomo II. Miércoles 12 Mayo 1920 Número 133.—Página 577

DIRECCION-ADMINISTRACION: Calle del Carmen, núm. 29, entresuelo. Teléfono núm. 26-49

VENTA DE EJEMPLARES: Ministerio de la Gobernación, planta [illegible]. Número suelto, 0,50

GACETA DE MADRID

SUMARIO

Parte oficial

Ministerio de Hacienda

Ley concediendo un crédito extraordinario de 728,88 pesetas a un capítulo adicional del Presupuesto de gastos del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes para 1920-21.—Página 578.

Otra ídem íd. íd. de 20.500 pesetas al Presupuesto vigente del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.—Página 578.

Otra ídem íd. íd. de 19.801 pesetas a un capítulo adicional del vigente Presupuesto de gastos del Ministerio de la Gobernación, de 1920-21.—Página 578.

Otra ídem al Presupuesto de gastos del Ministerio de la Gobernación, que ha de regir para el año 1920-21, un crédito extraordinario de 127.067,10 pesetas, con destino a las atenciones originadas durante el de 1919-20.—Página 578 y 579.

Otra concediendo un crédito extraordinario de 10.000,25 pesetas a un capítulo adicional de la Sección "Gastos de las Contribuciones y Rentas públicas" del vigente Presupuesto de gastos de 1920-21.—Página 579.

Otra ídem la cantidad de 50.000 pesetas importe del bronce que se invierta en la estatua que en la call[illegible] Diputación de Barcelona se dedicará a D. [illegible] y Margall.—Página 579.

Otra ídem un crédito extraordinario de 1.707.000 pesetas a un capítulo adicional de la Sección 7.ª "Ministerio de Instrucción pública" del Presupuesto de 1920-21.—Página 579.

Otra ídem el vigente Presupuesto de gastos de 1920-21, del Ministerio de Marina, un crédito extraordinario de 1.695.508,79 pesetas.—Página 579.

Otra ídem créditos extraordinarios por la suma de 918.743,28 pesetas, a capítulos adicionales de los Presupuestos de Estado, Gracia y Justicia, Gobernación, Hacienda y Gastos de las Contribuciones y Rentas públicas. —Página 579 y 580.

Otra ídem a capítulos adicionales del Presupuesto del Ministerio de Fomento para 1920-21, créditos extraordinarios para satisfacer las obligaciones que se expresan.—Página 580.

Otra declarando de utilidad pública, a los efectos de la de 10 de Enero de 1879 y Reglamento para su aplicación, los terrenos afectados por el proyecto de instalación definitiva del Puerto franco de Barcelona, formulado por el Ingeniero D. José Cavestany y aprobado por Real orden del Ministerio de Hacienda de 4 de Noviembre de 1918.—Páginas 580 y 581.

Otra autorizando al Ayuntamiento de Castellón de la Plana para vender en los plazos que estime convenientes, y mediante subasta pública, pero sin sujeción a lo dispuesto en las leyes desamortizadoras, los terrenos inscritos a su favor en el Registro de la Propiedad y situados en aquel término municipal, denominados "Prado" y "Cuadro".—Página 581.

Otra disponiendo en la forma en que podrán hacer el retracto de las fincas los ex-concesionarios cuyos débitos a la Hacienda se hayan hecho efectivos por medio de la adjudicación de fincas, antes de la promulgación de esta ley, si no hubiesen sido ya enajenadas.—Página 581.

Otra concediendo al vigente Presupuesto de gastos del Ministerio de Fomento, con destino al pago de certificaciones adicionales de revisión, precios de obras por contrata los créditos extraordinarios que se expresan, por un importe de pesetas 3.452.201,96.—Páginas 581 y 582.

Otra ídem créditos extraordinarios a capítulos adicionales del Presupuesto de gastos de los Ministerios de Instrucción pública y Fomento, con destino a las obligaciones que se expresan, importando en junto pesetas 246.500,46.—Página 582.

Otra ídem al Presupuesto de Fomento, para 1920-21, créditos extraordinarios para satisfacer las obligaciones que se detallan, por un importe de 1.874.272,54 pesetas.—Páginas 583 y 583.

Real decreto nombrando Jefe de Administración de primera clase, Contador de la de primeros del Tribunal de Cuentas del Reino a D. Manuel Fernández Cáseo.—Página 583.

Otros ídem para los destinos que se indican a los señores que se mencionan.—Páginas 583 y 584.

Otro disponiendo que las patentes para pago del impuesto de Transportes aplicables a los vehículos enumerados en la disposición primera del artículo 13 de la ley de 26 de Abril último se ajusten a los tipos que se expresan.—Página 584 y 585.

Real orden resolviendo la instancia que suscriben varios funcionarios de la escala auxiliar declarando se les declare en condiciones legales de pasar automáticamente a la escala técnica.—Página 585.

Otra sobre supresión de algunas Aduanas.—Página 585 y 586.

Otra disponiendo se aplace hasta el día que oportunamente se fije el canje y devolución de efectos timbrados.—Páginas 586 y 587.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes

Real orden resolviendo expedientes fundados por los Ayuntamientos que se indican sobre modificación del Arreglo escolar y creación de Escuelas.—Página 587 y 588.

Otra nombrando a D. Miguel Guillots y Segundo Profesor de término de Inglés de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Cádiz.—Página 588.

Otra ídem a D. Federico Fernández Terán Profesor de término de Dibujo artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.—Página 588.

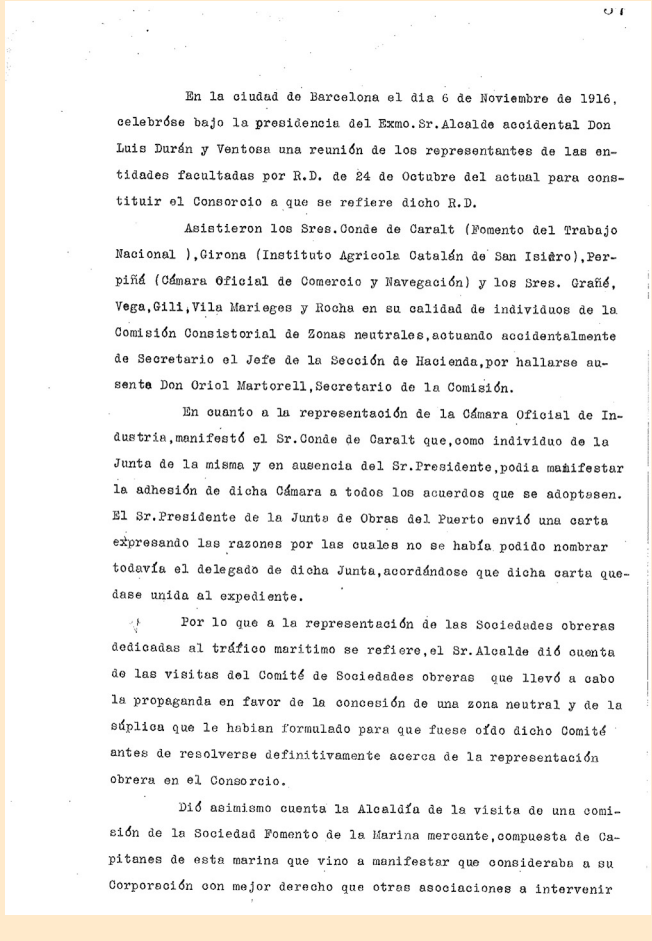
Ministerio de Fomento

Real orden resolviendo expediente instruído a instancia de D. Andrés Pando y García del Busto sobre aplicación a su favor de los beneficios concedidos por Real decreto de 17 de Octubre de 1919.—Página 589 y 590.

Otra disponiendo que en tanto duren las endémicas circunstancias sanitarias en la zona francesa y española de Africa se prohiba la importación en la Península de ganados bovino, ovino, caprino y porcino.—Página 590.

Fuente: Gaceta de Madrid https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1920/05/12/pdfs/GMD-1920-133.pdf
Consultado el 28 de abril de 2023

Anexo 02. Documento 2: Acta fundacional del Consorci de la Zona Franca de Barcelona el 6 de noviembre de 1916.



En la ciudad de Barcelona el dia 6 de Noviembre de 1916, celebróse bajo la presidencia del Exmo.Sr.Alcalde accidental Don Luis Durán y Ventosa una reunión de los representantes de las entidades facultadas por R.D. de 24 de Octubre del actual para constituir el Consorcio a que se refiere dicho R.D.

Asistieron los Sres.Conde de Caralt (Fomento del Trabajo Nacional),Girona (Instituto Agricola Catalán de San Isidro),Perpiñá (Cámara Oficial de Comercio y Navegación) y los Sres. Grañé, Vega,Gili,Vila Marieges y Rocha en su calidad de individuos de la Comisión Consistorial de Zonas neutrales,actuando accidentalmente de Secretario el Jefe de la Sección de Hacienda,por hallarse ausenta Don Oriol Martorell,Secretario de la Comisión.

En cuanto a la representación de la Cámara Oficial de Industria,manifestó el Sr.Conde de Caralt que,como individuo de la Junta de la misma y en ausencia del Sr.Presidente,podia manifestar la adhesión de dicha Cámara a todos los acuerdos que se adoptasen. El Sr.Presidente de la Junta de Obras del Puerto envió una carta expresando las razones por las cuales no se había podido nombrar todavía el delegado de dicha Junta,acordándose que dicha carta quedase unida al expediente.

Por lo que a la representación de las Sociedades obreras dedicadas al tráfico marítimo se refiere,el Sr.Alcalde dió cuenta de las visitas del Comité de Sociedades obreras que llevó a cabo la propaganda en favor de la concesión de una zona neutral y de la súplica que le habian formulado para que fuese oído dicho Comité antes de resolverse definitivamente acerca de la representación obrera en el Consorcio.

Dió asimismo cuenta la Alcaldía de la visita de una comisión de la Sociedad Fomento de la Marina mercante,compuesta de Capitanes de esta marina que vino a manifestar que consideraba a su Corporación con mejor derecho que otras asociaciones a intervenir

en estos asuntos.

Entrando en el fondo del asunto manifestó el Sr.Girona que,al formarse una sociedad,lo primero que se pregunta es : ? cual ha de ser su cometido ?,de qué fondos ha de disponer ?.Que no estando aclarado el uno ni el otro extremo,proponía se pidiese al Gobierno aclaraciones de si va a conceder al Depósito Comercial de Barcelona las mismas facultades que al de Cádiz,ya que sin esta respuesta no podría constituirse el Consorcio.

El Sr.Conde de Caralt manifestó que,antes de hacer observación alguna acerca de lo expuesto por el Sr.Girona,deseaba hacer constar en acta el agradecimiento de todas las sociedades económicas de Barcelona por la rapidez con que el Ayuntamiento ha tomado la iniciativa en tan importante asunto.Por lo demás, dijo,es imprescindible constituir ante todo el Consorcio y proceder luego al estudio de los Estatutos con cuyo motivo se plantearán todas las cuestiones de detalle.

El Sr.Rocha manifestó también que consideraba debía procederse ante todo a la constitución del Consorcio siquiera no sea más que para tener la personalidad necesaria para formular las peticiones a que se refiere el R.D. de 24 de Octubre,

Al tratarse del problema de la representación obrera en el Consorcio,dió el Sr.Alcalde cuenta a la reunión de la respuesta del Exmo.Sr.Gobernador a la pregunta que le había formulado respecto de dicha representación.Después de amplio debate acerca de cual era el procedimiento más seguro y más equitativo para fijar dicha representación se acordó dirigirse al Gobierno,único que puede interpretar sus propias disposiciones,en súplica de que reglamentase la representación de la clase obrera en el Consorcio del Depósito Comercial de Barcelona.

En cuanto a lo que había sido objeto principal de la reunión,fueron adoptados los siguientes acuerdos :

1º.-Constituir el Consorcio para la organización y explotación del Depósito Comercial a que se refiere el R.D. de 24 de

Octubre próximo pasado,reservando a las dos entidades no presentes en la reunión (Junta de Obras del Puerto y Entidades obreras) la representación que dicho R.D. les concede.

2º.- Solicitar del Gobierno la concesión en firme del Depósito Comercial constituido a tenor del acuerdo anterior.

3º.- Dirigirse inmediatamente al Sr.Ministro de Hacienda en súplica de que se sirva autorizar como operaciones que se puedan practicar en el Depósito Comercial de Barcelona y mercancías que desde luego puedan ser admitidas en él todas las concedidas al Depósito franco de Cádiz en el R.D. de su autorización de 22 de Septiembre de 1914,y demás disposiciones dictadas posteriormente con carácter urgente en la imposibilidad de poder llevar a la práctica,sin esta previa autorización,las demás formalidades a que se constrae el articulo 2º del R.D. de 24 de Octubre último.

4º.- Nombrar una ponencia constituida por los representantes de las entidades económicas que forman parte del Consorcio para que procedan al estudio del proyecto de Estatutos.

5º.- Celebrar en plazo breve una reunión para estudiar las líneas generales de los Estatutos,oyéndose en dicha reunión a los representantes de las Sociedades obreras que así lo tienen solicitado.

Y no habiendo más asuntos de que tratar se levantó la sesión.

El Secretario accidental

El Presidente

Anexo 02. Documento 3: La riada del Vallés

REDACCION Y ADMINISTRACION: Pelayo, 28 TELEFONOS 221-41-33 221-41-34 221-41-35 221-41-36

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

PRECIO DE ESTE EJEMPLAR: 1'50 ptas. DEPOSITO LEGAL: B. 6.300 — 1958

JUEVES, 27 septiembre de 1962

PRECIOS DE SUSCRIPCION

La trágica noche del martes 25 de septiembre

Arrasadoras trombas de agua cruzaron sobre la provincia de Barcelona

«Caía el agua --dice un viajero-- como una inmensa masa metálica»

Cifras provisionales. - Muertos: 296. - Heridos: 67. - Desaparecidos: 416. Han quedado destruidas numerosas viviendas, líneas férreas, puentes y caminos

NUESTRA CIUDAD, AZOTADA POR EL TEMPORAL

GRAVEDAD EN EL DOLOR Y FORTALEZA FRENTE A LA ADVERSIDAD

PRIMERAS INICIATIVAS EN SOCORRO DE LAS POBLACIONES SINIESTRADAS

El Capitán General visita las zonas afectadas

Suspensión de las Fiestas de la Merced

Portada de La Vanguardia del dia 27 de septiembre de 1962. La mayor catástrofe hidrológica de la historia de España fue causada, principalmente, por causas meteorológicas, pero también intervinieron aspectos geográficos, geológicos y urbanísticos.

La conocida como “la riada del Vallés”, fue la mayor catástrofe hidrológica de la historia de España. Ca l’Anguilero fue arrasado como consecuencia de la riada.

El 25 de septiembre de 1962 llovió durante todo el día, pero no fue hasta después de las diez de la noche cuando las fuertes precipitaciones desencadenaron los amargos sucesos. Se llegaron a recoger entre 200 y 225 litros por metro cuadrado. Las maltrechas rieras del Vallés no conseguían contener tanta lluvia y la crecida se desbocó alcanzando los 1750 metros cúbicos por segundo. La crecida fue arrasando con todo a su paso: casas, fábricas, coches e, incluso, vidas. Se interrumpieron los suministros de luz y se cortaron las líneas telefónicas. Por tanto, solo las campanas de las iglesias alertaron de la devastación.

Las grandes precipitaciones desbordaron los ríos Llobregat y Besós, así como sus afluentes en las partes más bajas. Lluvia, mucha lluvia. Y tras la lluvia, agua, barro.

Las causas de las riadas, fue un argumento que se usaría posteriormente para justificar el desvío del cauce del río Llobregat.

Anexo 02. Documento 4: Documento acreditativo firmado por mi coordinadora de Máster de Producción e Investigación Artística de la UB avalando mi investigación y solicitando la colaboración del Puerto de Barcelona en ella.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Facultat de Belles Arts
Máster Oficial Prodart

Barcelona 10 de diciembre de 2018

A quien corresponda,

La abajo firmante, María L. López Ruido, Profesora de la Facultad de bellas Artes de la UB y Coordinadora de una de las líneas (Arte y Tecnología de la Imagen) del Master Oficial de la UB de Producción e Investigación Artística, por el presente escrito hago constar que Joaquín Jordán es alumno del 2nd curso de este Master de Producción e Investigación artística de la Universidad de Barcelona, y que a lo largo de este segundo año de Master, centrado en la investigación desde la práctica artística, este alumno reflexiona sobre los entrecruzamientos y los cambios conceptuales que se producen al relacionar el arte con lo social y lo político, abordando temas como: otros imaginarios/otras subjetividades, imagen y memoria, procesos documentales, entre otros.

El proyecto de Trabajo Final de Master de Joaquín Jordán trabaja entorno a la memoria y el territorio. Su objeto de estudio es el Baix Llobregat, más concretamente Hospitalet de Llobregat, el Prat de Llobregat y la doble desembocadura del río: la actual y la antigua.

La finalidad del proyecto para el que se solicita su colaboración es de carácter estrictamente académico, se formalizará en un proyecto audiovisual -sin distribución externa a la universidad- y una memoria de investigación escrita. En ambas partes figurará el agradecimiento prestado por su parte con el proyecto.

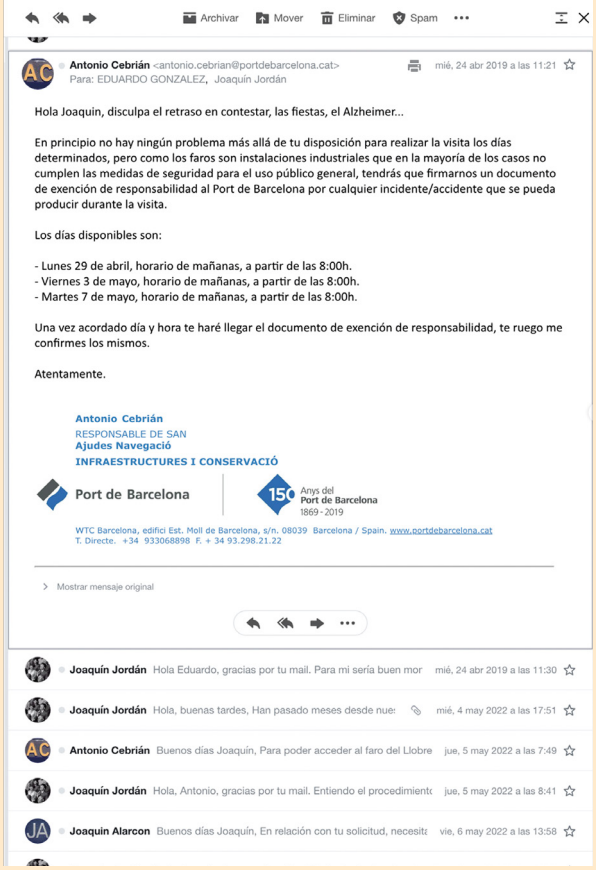
Con este escrito se hace constar el carácter del proyecto y se solicita colaboración para la obtención de los permisos pertinentes que faciliten el desarrollo del mismo. Para cualquier consideración o explicación específica, pueden contactar directamente conmigo (en el teléfono 686 363 194) o con el propio alumno.

Los datos del alumno y su vehículo son los siguientes:
Joaquín Jordán del Río
DNI 25466214Q
Mail: ijjordanr@yahoo.es
Tlfno. 654616166
Renault Kangoo. Color gris metalizado.
Matrícula 0974 DXP

Atentamente,

Dra. María L. López Ruido
Coordinadora de la Especialidad Arte y Tecnología de la Imagen del Máster Prodart (UB)

Anexo 02. Documento 5: Capturas de pantalla de algunos de los correos electrónicos mantenido con las autoridades del Port de Barcelona para poder documentar el faro del Llobregat.



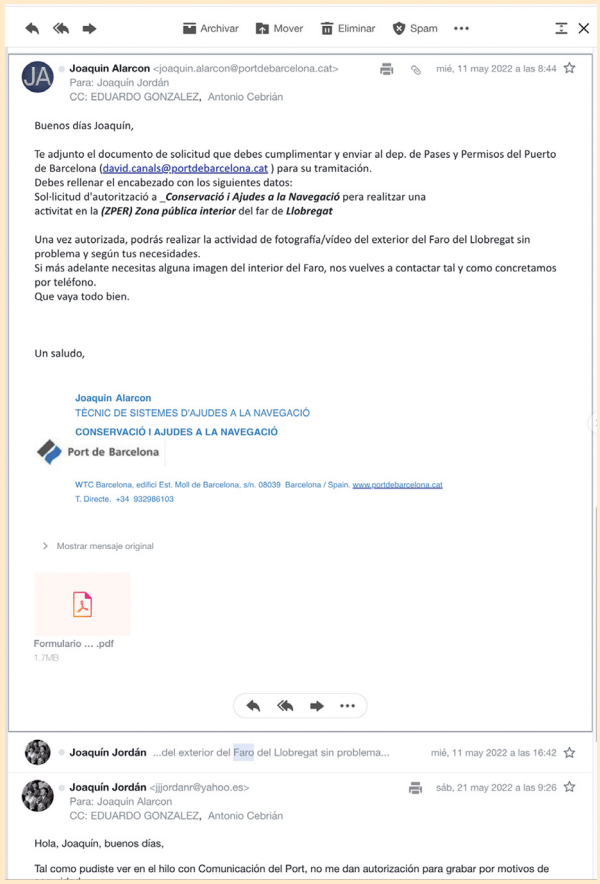


Figura 81. Capturas de pantalla de los hilos de mails que se consideran relevantes y que ilustran el proceso de conseguir los permisos necesarios por parte de la autoridad portuaria.

Anexo 02. Documento 6: Documento acreditativo firmado por mi Directora de tesis dentro del Programa de doctorado EAPA de la Universidad de Barcelona solicitando la colaboración del Puerto de Barcelona en esta investigación.



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Laura Baigorri Ballarín
Vicedegana de Recerca, Doctorats i Postgraus
Facultat de Belles Arts
Pau Gargallo, 4
08028 Barcelona
lbaigorri@ub.edu
www.ub.edu/bellesarts

Barcelona, 31 de mayo de 2021

A quien corresponda,

Por el presente escrito hago constar que Joaquín Jordán del Río es doctorando investigador en el Programa de Doctorado Estudios Avanzados sobre Producciones Artísticas de la Universidad de Barcelona y como directora de su tesis doctoral solicito su colaboración en la investigación que está llevando a cabo.

En su tesis, titulada *Usos de la imagen en la configuración del paisaje cultural urbano. Representación de la memoria y construcción identitaria de en la Marina Hospitaleca*, Joaquín Jordán reflexiona en torno a la memoria el territorio y los cambios conceptuales que se producen al relacionar el arte con lo social y lo político, abordando temas como otros imaginarios y otras subjetividades, imagen y memoria, o procesos documentales. Su objeto de estudio es el Baix Llobregat, más concretamente Hospitalet de Llobregat, el Prat de Llobregat y la doble desembocadura del río: la actual y la antigua. La finalidad del proyecto para el que se solicita su colaboración es de carácter estrictamente académico, se formalizará en un proyecto audiovisual y en la memoria de investigación escrita de su tesis doctoral. En ambas partes figurará el agradecimiento prestado por su parte con el proyecto.

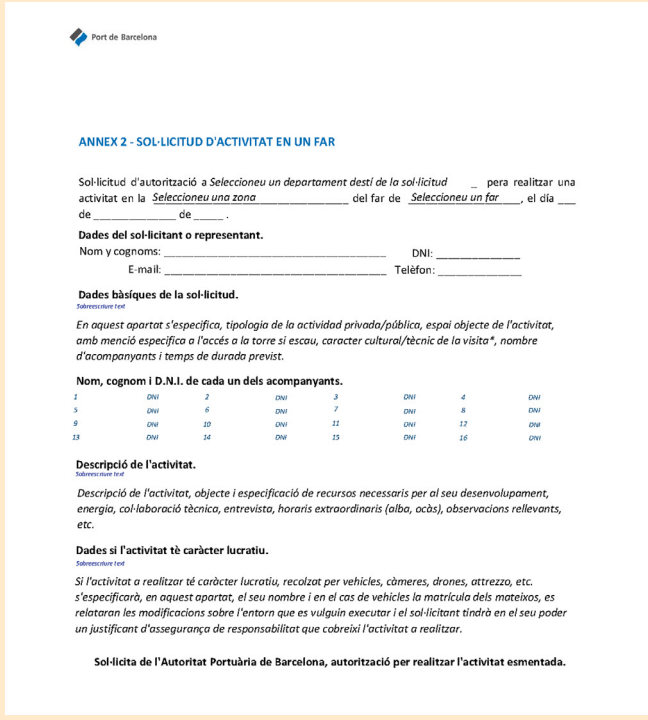
Con este escrito hago constar el carácter académico del proyecto y solicito de su colaboración para la obtención de los permisos pertinentes que faciliten el desarrollo del mismo. Para cualquier consideración o explicación específica, pueden contactar directamente conmigo (660617908) o con el propio investigador. Los datos del doctorando y su vehículo son los siguientes:
Joaquín Jordán del Río, DNI 25466214Q - Mail: jjjordanr@yahoo.es y teléfono. 654616166
Vehículo: Renault Kangoo. Color gris metalizado. Matrícula 0974 DXP

Atentamente,

BAIGORRI BALLARIN LAURA - 37735772V
Firmado digitalmente por BAIGORRI BALLARIN LAURA - 37735772V
Fecha: 2021.05.31 19:46:48 +02'00'

Laura Baigorri Ballarín

Anexo 02. Documento 7: Solicitud para visitar el Faro del Llobregat.



Port de Barcelona

ANNEX 2 - SOL·LICITUD D'ACTIVITAT EN UN FAR

Sol·licitud d'autorització a *Seleccioneu un departament destí de la sol·licitud* _ pera realitzar una activitat en la *Seleccioneu una zona* del far de *Seleccioneu un far*, el día ___ de _____ de _____ .

Dades del sol·licitant o representant.
Nom y cognoms: _____ DNI: _____
E-mail: _____ Telèfon: _____

Dades bàsiques de la sol·licitud.
Substreviure text
En aquest apartat s'especifica, tipologia de la actividad privada/pública, espai objecte de l'activitat, amb menció especifica a l'accés a la torre si escau, caracter cultural/tècnic de la visita, nombre d'acompanyants i temps de durada previst.*

Nom, cognom i D.N.I. de cada un dels acompanyants.

1	DNI	2	DNI	3	DNI	4	DNI
5	DNI	6	DNI	7	DNI	8	DNI
9	DNI	10	DNI	11	DNI	12	DNI
13	DNI	14	DNI	15	DNI	16	DNI

Descripció de l'activitat.
Substreviure text
Descripció de l'activitat, objecte i especificació de recursos necessaris per al seu desenvolupament, energia, col·laboració tècnica, entrevista, horaris extraordinaris (alba, ocàs), observacions rellevants, etc.

Dades si l'activitat tè caràcter lucratiu.
Substreviure text
Si l'activitat a realitzar té caràcter lucratiu, recolzat per vehicles, càmeres, drones, attrezzo, etc. s'especificarà, en aquest apartat, el seu nombre i en el cas de vehicles la matrícula dels mateixos, es relataran les modificacions sobre l'entorn que es vulguin executar i el sol·licitant tindrà en el seu poder un justificant d'assegurança de responsabilitat que cobreixi l'activitat a realitzar.

Sol·licita de l'Autoritat Portuària de Barcelona, autorització per realitzar l'activitat esmentada.

Modelo adjuntado por Joaquín Alarcón, Técnico de sistemas de ayudas a la navegación. Conservación y ayudas a la navegación del Port de Barcelona, para obtener el correspondiente permiso y acceder al faro del Llobregat. (Formulario de solicitud de autorización de actividades en faros de la APB 2021).

ANEXO 3 / MAPAS

Anexo 03. Mapa 1: Mapa geológico y topográfico de la provincia de Barcelona: región primera o de contornos de la capital. Jaume Almera y Eduard Brossa. 1888

El primer mapa detallado y estrictamente fiel a la naturaleza geológica del Baix Llobregat se lo debemos al canónigo Jaume Almera i Comas (Vilassar de Mar, 1845), principal impulsor y padre por excelencia de la geología en Catalunya. Este mapa serviría como base sólida a muchos otros trabajos posteriores que contribuyeron a un mejor y más profundo conocimiento de este territorio. El aspecto del Baix Llobregat a finales del siglo XIX era, con toda seguridad, un entorno mucho más abrupto, salvaje, y, en definitiva, natural. En las siguientes ediciones actualizadas de este mapa se corrigieron diversos errores, entre los cuales está la edad de nuestro Plioceno, al cual Almera atribuye a Mioceno. Las manchitas amarillas bajo los relieves de Collserola, a la derecha del mapa son la zona que actualmente está ocupada por Esplugues, Cornellà, l'Hospitalet, y la zona de Les Corts, Sants, Collblanc, y Hostrafrancs. A excepción de Montjuïc, que está coloreado en amarillo porque fue un delta en el Mioceno, las lenguas amarillas representadas son de edad Zancliense (Plioceno inferior)[251].

[251] Fuente: Eric Baulenas Villegas, palentólogo.

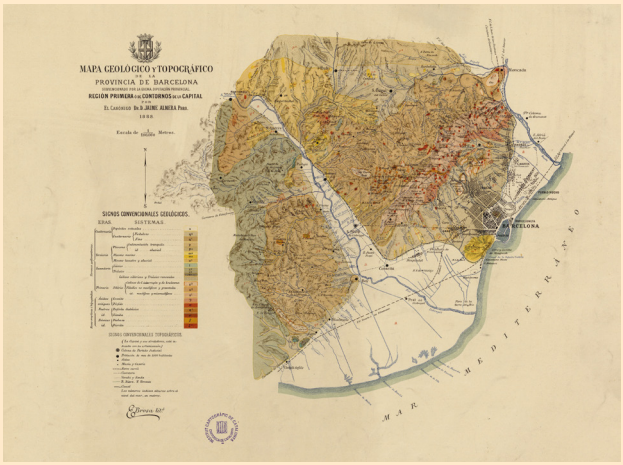


Figura 82. Mapa geológico y topográfico de la provincia de Barcelona (1888). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya.

ANEXO 4 / TEXTOS

Anexo 04. 1: Glosario Zona Franca. Glosario a fin de resumir terminológica y contextual de la Zona

-Puerto franco: Puerto especial en el que el tráfico de mercancías está exento de pagar los aranceles que suelen ser obligatorios en el resto del territorio. En tiempos preindustriales, era frecuente que hubiera franquicias por toda la ciudad, mientras que los puertos francos modernos tienen zonas libres de aranceles bien delimitadas.

-Depósito franco: Espacio cercano a una aduana y con exenciones tributarias, preparado para almacenar productos importados y efectuar las manipulaciones que tenga autorizadas. La mayor parte de los depósitos francos se han situado históricamente en zonas portuarias.

-Zona franca: Territorio delimitado con beneficios tributarios y de una complejidad y extensión mayores que las de un depósito franco, que dispone de amplias instalaciones donde se pueden depositar, manipular y transformar industrialmente las mercancías.

-Área logística: Zona en la que las empresas se dedican a actividades relacionadas con el transporte, el almacenamiento, la preparación de pedidos, el etiquetado y la distribución de mercancías.

-Polígono Industrial de la Zona Franca: Zona extensa, de 600 ha de suelo industrial y, actualmente, también logístico, situada en el margen izquierdo del Llobregat. Cuenta con unas 300 empresas, además de las ubicadas dentro del recinto de Mercabarna.

-Consorcio de la Zona Franca: Entidad consorcial del Estado y el Ayuntamiento de Barcelona para la dinamización económica. Gestiona y administra el suelo del Polígono Industrial de la Zona Franca, la Zona Franca Aduanera y el Parque Logístico de la Zona Franca, así como otros espacios en el municipio de Barcelona y en el conjunto de la metrópoli. La alcaldesa de Barcelona preside el plenario del Consorcio, y el delegado especial del Estado preside el comité ejecutivo.

-Plataforma Económica del Delta del Llobregat: Ámbitos de uso industrial, logístico, y también comercial y de servicios, que corresponden a los polígonos situados a caballo del puerto y el aeropuerto de Barcelona. Incluye la Zona Franca, la Zona de Actividades Logísticas del Puerto, los polígonos industriales del Prat de Llobregat, los terrenos de la Ciudad Aeroportuaria y el distrito económico de la Gran Vía de l'Hospitalet

Anexo 04. 2 Extracto de la entrevista a Marc A. García
Extracto de la entrevista con Marc A. García, en su despacho de la Oficina Estratégica del Ámbito Litoral del Ayuntamiento de Barcelona situada en la calle Ciutat de Barcelona y realizada el 30 de enero de 2019

En este momento de la entrevista pretendo que Marc me responda a preguntas en torno al concepto de paisaje y al concepto de progreso. Para situar su perspectiva, y con la idea de enfatizar su posición, previamente a esta pregunta le leo su currículum, (le trato de tú):

Joaquín Jordán:
-Marc, obtuviste una maestría en ingeniería civil en 1982 y un doctorado en ciencias marinas en 1990 en la Universitat Politècnica de Catalunya, en Barcelona. De 1991 a 2000 trabajaste como profesor asociado en la Facultad de Ingeniería Civil de la UPC. Entre 2001 y 2004 fuiste Director General Adjunto de Planificación y Proyectos de Transporte Público de la Generalitat de Catalunya. Entre 2005 y 2014 fuiste Director Técnico en la Autoritat del Transport Metropolità (autoridad de transporte público de la Región Metropolitana de Barcelona). El 1 de octubre de 2014 fuiste nombrado Director de la Oficina Estratégica del Plan Delta del Llobregat de la Municipalidad de Barcelona.

(...) Es ahora cuando formulo una pregunta clara a García.

- ¿Marc, para ti, qué es un paisaje?

Durante la entrevista, García se ha mostrado ágil en sus respuestas. Ágil en el sentido de no haber necesitado margen de reflexión, entre el tiempo en que yo finalizaba mis cuestiones, que generalmente eran amplias y complejas, ya que por lo general había varias preguntas en cada planteamiento. Es con esta pregunta, dónde la representación de la forma de onda del sonido se su voz, dibuja silencios en la representación gráfica de su respuesta, en la pantalla de mi ordenador, durante el proceso de edición. Será, tras varias miradas a su alrededor y varios momentos en los que su mano acariciará su barbilla, responda.

Marc A. García:
-Para mí un paisaje es la expresión visual de un territorio. Tras un nuevo silencio, retoma la cuestión añadiendo: un territorio lo puedes entender de diferentes maneras, lo puedes captar de muchas maneras distintas: lo puedes oler, lo puedes idear, y lo puedes ver y que esa imagen te cree una serie de evocaciones.

Su discurso sigue entrecortado y, sobre todo, no es el discurso seguro en tono y forma cómo cuando me explicaba el sistema jerárquico de los planes de gestión que intervienen en el desarrollo urbano y que clasifico en el epígrafe 1.5.

Me dice que para él "no hay paisajes únicos". *Hace referencia a lo rural, y diferencia, entre lo rural y lo urbano, compartiendo su reciente decisión de haberse ido a vivir fuera de la ciudad. Su decisión, me explica,* "tiene que ver con un momento de la vida y una búsqueda de desarrollo personal".
Señala la ventana que tiene detrás en el momento que hacemos la entrevista para subrayar lo afortunado que se siente al tener ese paisaje de la ciudad. En su caso, el paisaje urbano que ve desde su posición laboral se corresponde con la "fantástica fachada gótica del Ayuntamiento de Barcelona", *me dice, desde lo que entiendo, es una cierta satisfacción. Es el paisaje que dice ver y disfrutar cada mañana al subir la persiana de su despacho.* "Mi paisaje urbano cotidiano, es un paisaje muy agradecido".
La fachada gótica a la que se refiere está a escasos metros de la ventana de su despacho. Su respuesta quiere significar la importancia del paisaje en la vida de la persona que lo experimenta. Es un momento de la entrevista en que pienso en la validez del trabajo de las personas que trabajamos en imagen. Me pregunto, escuchando a Marc[252]*, si desde los equipos de gestión trabajan incorporando estas perspectivas. Me refiero a las de las experiencias del paisaje: al de la cotidianidad de una luz a determinada hora del dia, a la belleza de lo mirado y del que mira. A veces, la magia, la posibilidad de repensar de otro modo, está tanto en lo dicho cómo en los silencios y en lo no nombrado. Estoy en el despacho de una Oficina que se encarga de la gestión y planificación del territorio, de hacer los estudios que recomiendan y que asesoran a los que después habrán de tomar decisiones, decisiones que marcan la vida definiendo el paisaje de sus vidas. Me parece que es pertinente el introducir estas perspectivas y estas preguntas a Marc para confrontar lo técnico con lo cotidiano. Me pregunto si no es esa una de las funciones del trabajo artístico, la de desplazar conceptos para generar sentido al cambiar las perspectivas de mirar. Me lo pregunto, pero sigo escuchando su alocución. Escuchado a Marc, entiendo de que sí he podido introducir, en nuestra conversación, la cotidianidad que yo pretendía con la intención de*

[252] La diferencia explícita, en la manera de llamar a Marc A. García, tiene que ver con qué en ocasiones pregunto y responde la persona que tiene un cargo en la gestión del territorio, es ahí cuando me dirijo mediante su apellido. En otras cuestiones, interpelo al ciudadano y persona que habita su entorno hablando desde su yo emocional y experiencial. La relación se torna simétrica y la enfatizo dirigiéndome por su nombre de pila.

poder incorporar otras subjetividades.

Marc A. García:
-En el ámbito urbano, cuesta situar el cielo. El cielo, a veces, lo vemos por trocitos, que es lo que nos deja ver la separación de edificios, pero que no sabemos ni en qué fase lunar estamos. Si pudiéramos ver una estrella, seguramente no lo haríamos debido a la contaminación lumínica de la propia ciudad.

Hace un giro en su respuesta para continuar:

-El paisaje urbano es un paisaje muy fijo, muy estático, donde todo está determinado y cambia relativamente poco.

Vuelve a compararlo con el paisaje rural y dice que es completamente distinto:

-Si miras un paisaje rural por la ventana, el paisaje está cambiando constantemente y completamente. El paisaje se convierte en un portavoz visual de los ciclos de la vida.

Tras un nuevo silencio y un movimiento enérgico de manos, me confiesa:

-No estoy contestando a tu pregunta, me preguntas ¿qué es el paisaje? Mira, *(hace énfasis en: el mira)*, ni puñetera idea, no lo sé. *Ríe y concluye:* en cualquier caso, esas son mis experiencias con el paisaje. Al menos la de este periodo vital a mis 59 años.

En este momento, pongo de manifiesto para García, de nuevo García, "la trampa" de mi pregunta que tiene que ver con desplazar un sentido de la conversación. Hasta ahora hablábamos desde perspectivas de gestión y es, a mi modo de ver, al introducir temas que tienen que ver con lo vivencial, cuando explicarse resulta un tanto más complicado, pero, desde mi punto de vista, tal vez más valioso. Él me escucha.

Joaquín Jordán:
-Esa es, a mi juicio, la dificultad del hecho de hacer ciudad, y le comento que hacer ciudad para todas y todos es pensar también para aquellas y aquellos que no pueden dejar de habitarla. El paisaje urbano, entiendo y comparto con García, se ha de pensar desde la experiencia que va a provocar mediante la cotidianidad en las personas que lo habitan.

En nuestra entrevista introduzco un tono de despedida y anuncio a Marc, (Marc, de nuevo), que, si le parece bien, acabaremos con una última cuestión.
Le formulo, retomando el espíritu de la anterior, una pregunta que dejo caer de golpe, (me interesa saber cómo la recibe).

-En la misma línea de la pregunta anterior: ¿para ti, Marc, ¿qué sería el progreso?

Recibo el clima de la anterior respuesta: mirada al techo, respiración honda con acomodación en la silla y una medio sonrisa cómplice:

Marc A. García:
-Pues… mmm… vaya pregunta… eh…

6 segundos y 21 frames después en la ventana de edición de mi ordenador, Marc constará:

-A mí no me gusta usar la palabra progreso, porqué suscita muchas dudas. En algún sitio leí que la palabra progreso había muerto y resucitado bajo el término de desarrollo sostenible, lo cual me parece que es una idea para pensársela.

Marc se ríe nuevamente con complicidad y continúa:

-El progreso lleva implícitamente en su concepto la idea que vamos a ir mejor. Y eso, simplemente, no es verdad.[253]

Marc, cierra su respuesta diciendo:

- ¿Qué es el progreso?, pues no lo sé. Lo que sí se producen, son mutaciones constantes de carácter incrementalista: cada vez hay una mayor eficiencia y eficacia de la producción, hay una mayor especialización, el valor añadido va creciendo, cada vez somos más en el planeta, cada vez consumimos más, emitimos más CO2, cada vez, más y más y más… ¿y esto nos lleva al verdadero progreso?, pues no lo sé. Yo tengo mis dudas.

Marc asevera y enlaza con el comienzo de nuestra entrevista.

-Lo evidente es que el progreso nos lleva a un lugar radicalmente opuesto del que comenzamos a hablar de 1880 con la inauguración de la línea férrea entre Barcelona y Vilanova i la Gertrú. ¿Si la estación de destino va a ser más interesante que la estación de origen?, pues ojalá.

Concluye Marc refiriéndose al progreso.

Anexo 04. 3: Diario cronológico de los contactos mantenidos para obtener los permisos necesarios y llegar a visitar el Faro del Llobregat situado dentro del recinto del Port de Barcelona.

-19 de noviembre de 2018. Mando mail a David Pino.
Me presento y agradezco la posibilidad dada por Mar A. García de poder contactarle. Le manifiesto la necesidad de poder acceder hasta el Faro del Llobregat a fin de documentarlo fotográficamente para mi investigación universitaria.

-29 de noviembre de 2018. Recibo respuesta de David Pino.
Me indica que deberé de ponerme en contacto con Eduardo González, que es la persona responsable de faros. Me da su número de teléfono.

-1 de diciembre de 2018. Contacto telefónicamente con Eduardo González.
Me dice que le envíe un mail y me facilita su dirección de correo. Eduardo González es Jefe de conservación y ayudas a la navegación. Conservación y ayudas a la navegación. Infraestructuras y conservación

-13 de diciembre de 2018. Contacto vía mail con Eduardo González.
En el correo pormenorizo lo hablado telefónicamente y detallo mi investigación.
Solicito poder hacer fotos y grabar el faro: desde el exterior y, a ser posible, también por dentro, y me pongo disposición de saber fechas para poder hacerlo. En nuestra conversación telefónica, Eduardo González me indicaba que habría de acompañarme un técnico y le recuerdo este punto para coordinarlo. Con mi mail adjunto un documento firmado por mi coordinadora de máster avalando mi documentación y solicitando la colaboración.[254]

-20 de diciembre de 2018. Respuesta de Eduardo González.
Me dice que me ponga en contacto con Antonio Cebrián, Responsable del Servicio de Ayudas a la Navegación, para determinar en qué fecha y horario que les iría bien y quien me podrá acompañar. Me recuerda que no podrán dedicarme mucho tiempo, así como que debo hacer mención a la titularidad del Port de Barcelona en todos aquellos textos o material multimedia de cualquier tipo que resulte de este trabajo.

-20 de diciembre de 2018. Respondo al mail de Eduardo González.
Al no mandarme contacto de Antonio Cebrián, le pido si me lo puede facilitar.
-2 de febrero de 2019. Llamada telefónica a Eduardo González.
Le solicito contacto de Antonio Cebrián para poder continuar con los trámites.

-7 de abril de 2019. Mando mail conjunto a Eduardo González y a Antonio Cebrián.
En el mail retomo el hilo y quedo atento a que me digan cómo seguir a fin de poder llegar hasta el faro. Estaba pendiente de fecha y disponibilidad de

[253] En este punto, creo que necesito aclarar que mi actitud no trata de fiscalizar a Marc A. García. La voluntad es confrontar la gestión del territorio con la cotidianidad de las personas. Desde ahora, y desde aquí mi agradecimiento, tanto a él cómo Patricia Giménez, compañera de Marc A. García en la Oficina estratégica del Ámbito Litoral, y facilitadora de este encuentro/conversación/entrevista.

[254] Anexo 02. Documento 4. Firmado por la Coordinadora de la Especialidad Arte y Tecnología de la Imagen del Máster Prodart (UB). Mi investigación comenzó en el programa de estudios del citado máster.

la persona que debería de acompañarme.

-24 de abril de 2019. Respuesta de Antonio Cebrián, La replico íntegramente[255].
Hola Joaquín, disculpa el retraso en contestar, las fiestas, el Alzheimer...
En principio no hay ningún problema más allá de tu disposición para realizar la visita los días determinados, pero como los faros son instalaciones industriales que en la mayoría de los casos no cumplen las medidas de seguridad para el uso público general, tendrás que firmarnos un documento de exención de responsabilidad al Port de Barcelona por cualquier incidente/accidente que se pueda producir durante la visita.
Los días disponibles son:
Lunes 29 de abril, horario de mañanas, a partir de las 8:00h.
Viernes 3 de mayo, horario de mañanas, a partir de las 8:00h.
Martes 7 de mayo, horario de mañanas, a partir de las 8:00h.
Una vez acordado día y hora te haré llegar el documento de exención de responsabilidad, te ruego me confirmes los mismos. Atentamente.

-24 de abril de 2019. Respondo al mail de Antonio Cebrián con copia a Eduardo González. Les agradezco y les propongo la fecha del 7 de mayo. Lamentablemente a este mail no tuve respuesta y doy por terminado el intento concluyendo así mi investigación de Máster.

-4 de mayo de 2022. Pasados 3 años, ahora investigando dentro del Programa de Doctorado, recupero el hilo de los correos electrónicos. Así lo explico en mi mail adjuntando carta de mi Directora de tesis avalando mi investigación.[256]
Me pongo a su disposición para saber los pasos y poder documentar el faro.

-5 de mayo de 2022. Respuesta de Antonio Cebrián.
(…) Para poder acceder al faro del Llobregat necesitamos que nos propongas alguna fecha, intentaremos agendarla como servicio o te propondremos alguna alternativa si estuviésemos ocupados.
Una vez tengamos la fecha y hora cerradas, te enviaremos los documentos de solicitud y autorización para poder acceder al faro, pongo en copia al Sr. Joaquín Alarcón responsable de la agenda diaria del SANM.
Recuerda que las visitas a la linterna y zonas restringidas del servicio técnico requiere de una solicitud y justificación explicita.
Antonio Cebrián pone en copia a Joaquín Alarcón.

-5 de mayo de 2022. Respuesta a Antonio Cebrián.
Hola, Antonio, gracias por tu mail.
Entiendo el procedimiento que me dices y os propongo dos fechas.
El día 12 de mayo y el día 26 de mayo.
Necesitaría que fuese en unas horas donde pueda captar imágenes de día y también con el faro funcionando, cuando no haya luz.
Por eso propongo o a primera hora de la mañana o a última de la tarde.
Quedo atento para seguir con el procedimiento.
Gracias.

-6 de mayo de 2022. Respuesta de Joaquín Alarcón, Técnico de sistemas de ayudas a la navegación. Conservación y ayudas a la navegación.
Buenos días Joaquín,
En relación con tu solicitud, necesitamos una descripción más detallada de los trabajos para ver cómo organizarlos.
Cuando puedas nos la haces llegar y seguimos en contacto.
Un saludo.

-8 de mayo de 2022. Respuesta a Joaquín Alarcón.
Hola, Joaquín, buenos días.
En mi tesis de doctorado estoy documentando desde varios ámbitos: histórico, geológico y sociológico el territorio de la Marina de l'Hospitalet.
Mi investigación está ligada a procesos de la imagen audiovisual y utilizo la imagen histórica (del pasado) para contrastarla con la actual. El faro del Llobregat es un elemento dentro de este entramado que necesito contextualizar.
Actualmente ya dispongo de la información histórica alrededor del faro. Lo que necesito es registrarlo en imagen: fotografía y video y para ello necesito hacerlo desde dentro y desde fuera. La necesidad de verse en funcionamiento hace importante registrarlo de noche desde distinto lugares. Necesitaría hacer tomas desde varios lugares y distancias.
Si crees conveniente, quizás es interesante comentarlo telefónicamente. No sé si esta explicación es suficiente o qué tipo de documentación/descripción necesito aportar.
Muchas gracias y un saludo.

-9 de mayo de 2022. Llamada telefónica de Joaquín Alarcón.
Me indica que deberé de mandar un documento de solicitud y que el registro audiovisual del faro habrá de ser desde el exterior.

-9 de mayo de 2022. Respuesta a Joaquín Alarcón.
Escribo por mail a Joaquín Alarcón pidiendo el documento de solicitud que he de presentar.

-11 de mayo de 2022. Respuesta de Joaquín Alarcón.
Buenos días Joaquín,
Te adjunto el documento de solicitud[257] que debes cumplimentar y enviar al Dep. de Pases y Permisos del Puerto de Barcelona (david.canals@portdebarcelona.cat) para su tramitación.
Debes rellenar el encabezado con los siguientes datos:
Sol·licitud d'autorització a: Conservació i Ajudes a la Navegació per a realitzar una activitat en la (ZPER) Zona pública interior del far de Llobregat
Una vez autorizada, podrás realizar la actividad de fotografía/vídeo del exterior del Faro del Llobregat sin problema y según tus necesidades.
Si más adelante necesitas alguna imagen del interior del Faro, nos vuelves a contactar tal y como concretamos por teléfono.
Que vaya todo bien. Un saludo.

-11 de mayo de 2022. Contacto vía mail con David Canals, Responsable de pases y permisos. Protección portuaria. Pongo en copia a Joaquín Alarcón.
Hola, buenas tardes, David,
Siguiendo instrucciones de Joaquín Alarcón, te adjunto solicitud para poder acceder al Puerto de Barcelona y poder grabar audiovisualmente el Faro del Llobregat.
Necesito poder hacer tanto de día como de noche y por eso en la solicitud indico dos días: el 26 y el 27 de mayo de 2022.
Quedo atento a cualquier comentario que pudieras tener.
Atentamente.

-12 de mayo de 2022. Respuesta de David Canals. En su mail además de estar en copia Joaquín Alarcón hay dos mails más: comunicacioport@portdebarcelona.cat y francisco.miguel.arias@portdebarcelona.cat

David Canal escribe:
Buenos días Joaquín,
Las autorizaciones de filmación/fotografías derivadas de peticiones referentes a temas escolares, universitarios o similares, las gestiona el dpto. de Comunicació APB, a quien pongo en copia.

-12 de mayo de 2022. Respuesta a David Canals y a los mails en copia. Pregunto por el procedimiento a seguir.

-13 de mayo de 2022. Recibo mail de la dirección comunicacioport@portdebarcelona.cat y firmado por Comunicación Puerto. En él me deniegan el acceso.
Buenos días, Joaquín
Lamentablemente, por motivos operativos y de seguridad no es posible acceder a esta zona del puerto para hacer este tipo de grabaciones.
Un saludo.

-21 de mayo de 2022. Respuesta a Comunicación Puerto.
Pregunto si me pueden explicar los motivos de operativos y de seguridad que hacen que no sea posible el acceso a la zona del faro. Les solicito que si como Departamento de Comunicación del Port de Barcelona, creen que puede ser de ayuda, que les envíe un cuestionario de cara a resolver cuestio-

[255] Con la voluntad de que se pudiera entender el sentido de la conversación del hilo de mails mantenido con diferentes personas, algunas de las respuestas las replico en cursiva sin alterar los escritos.

[256] Anexo 02. Documento 6. Credencial firmada por mi Directora de tesis, la Dra. Baigorri, dentro del Programa de doctorado EAPA de la Universidad de Barcelona.

[257] Anexo 02. Documento 7. Modelo adjuntado por Joaquín Alarcón para obtener el correspondiente permiso y acceder al faro. (Formulario de solicitud de autorización de actividades en faros de la APB 2021).

nes para mi investigación doctoral.
Vuelvo a adjuntar el documento firmado por mi Directora de tesis a fin de avalar mi investigación.
A este mail no tuve respuesta.

-21 de mayo de 2022. El mismo día, vuelvo a contactar con Joaquín Alarcón. La idea es recuperar su propuesta de un acompañamiento para visita el interior del faro
Hola, Joaquín, buenos días,
Tal como pudiste ver en el hilo con Comunicación del Port, no me dan autorización para grabar por motivos de seguridad.
Te escribo para solicitarte si es posible, tal cómo me indicabas telefónicamente, programar una visita al Faro con vuestra compañía, y así acceder al interior.
Quedo atento. Muchas gracias.
A este mail no tuve respuesta.

Anexo 04. 4 Texto recogido por Francesc Marcé i Sanabra en el capítulo llamado: La Marina dentro de su libro Una mirada a la marina d'ahir. Les nostres masies (1980).

Barcelona, 19 de marzo de 1960
Hace unos días que tenía la intención de empezar este diario de notas y hoy, día de San José, he cogido el cuaderno, después de desayunar, y me he paseado por la Marina hasta el rio Llobregat.
Yo vivo en casa Antúnez, barriada extrema y marítima de Barcelona, distante de dicho río unos cuatro kilómetros.
Al elegir este sitio para ponerme a escribir, es porque estos parajes siempre han sido para mí de una belleza un poco salvaje, y yo soy un enamorado de la naturaleza en su forma más primitiva; además, al venir por estos lugares acuden a mi mente recuerdos gratos y felices de mi infancia, los cuales me gusta rememorar.
La Marina, como se suele llamar a esta parte extrema de Barcelona, comprende una franja costera de terreno en el cual existen extensos y fértiles campos, sembrados de las más diversas hortalizas, legumbres y piensos, y se extienden desde la orilla del mar hasta las vías de tren de la línea del norte, por una parte, y por la otra desde la calle Pla de Rave hasta el río Llobregat.
Yo no sé si será porque me he criado entre estas fértiles tierras o porque en realidad estos lugares tienen también sus atractivos, pero a mí me causan todos estos campos con sus verdes sembrados, los chopos circundando las laderas de los mismos y sus casas de campo (masías), que en medio de los mismos parecen centinelas que tengan la misión de vigilar y proteger la paz que en estos parajes reina, y sobre este río Llobregat, con sus quietas y silenciosas aguas solamente alteradas por el salto de alguna carpa o por el cruce del mismo por algún pescador en su típica chalana (pequeña barca completamente plana por la parte de la quilla).
Las laderas de este gran cauce se ven repletas de cañas en las más diversas formas, lo que demuestra que crecen a su antojo, en completa confusión con las zarzas que también crecen en abundancia. En medio de esta vegetación vulgar pero salvaje se alzan algunos árboles de diferentes especies, separados unos de otros a tramos de unos treinta metros aproximadamente sin seguir ninguna línea ni orden, los cuales sobresalen por encima de los bosques de cañas como si fueran capitanes de ese ejército de exuberancia salvaje, que se extiende a lo largo de este ancho río y en los cuales anidan infinidad de pájaros de las más diversas especies que por estos entornos crecen, los cuales elevan perpetuamente sus trinos al azul inmaculado del cielo, dando a estos parajes en encanto e un remanso de paz, en el cual se puede pensar con claridad y admira la gran obra de la naturaleza, obra maestra del Todopoderoso.
En este preciso instante, mientras un jilguero canta en la copa del chopo, en cuya sombra me encuentro sentado, una serpiente de agua que se encuentra a unos diez metros de mí intenta hipnotizar a una rana con la intención de almorzársela, la cual está a un metro enfrente del ofidio.
El movimiento del reptil es cimbreante y diabólicamente acompasado, está apoyado con su medio cuerpo inferior en tierra y el otro medio anterior levantado, sisea y no deja de cimbrearse sacando con matemática precisión su lengua.
Una pareja de mariposas, en su juguetón vuelo, dan dos vueltas alrededor de ellas con la intención de posarse, pero la ver el desagradable espectáculo reanudan con más brío su vuelo alejándose del macabro lugar. La rana intenta alejarse de la presencia de su ya indiscutible verdugo, pero como si una fuerza misteriosa la mantuviera pegada al lugar, no puede moverse y solamente se le oye croar, pero no un croar despreocupado y feliz, como suele ser el de las ranas, sino que parece un gemido de terror o una llamada de auxilio, viéndose la muerte tan cerca.
La culebra ha cesado de cimbrearse, supone que su víctima ya está hipnotizada y desprovista del libre movimiento, Se arrastra sigilosamente y se dispone a engullírsela. La rana con el temor de la muerte reflejado en sus ojos, la ve acercarse sin poder hacer nada por huir del reptil, el cual abre la boca y empieza a engullírsela. La rana forcejea con las patas traseras mientras el medio cuerpo delantero ya se encuentra en la boca de la culebra.
En ese momento, yo sin poder resistir la tentación de salvar a la víctima de la muerte cierta, me levanto cuidadosamente para no espantar a la entretenida serpiente, cojo una caña del suelo y le asesto unos fuertes golpes en la mitad de su largo cuerpo. Al darse cuenta del ataque escupe a la rana y emprende una veloz huida por entre las cañas.
La rana, tras el primer instante de aturdimiento, da tres grandes saltos y se sumerge en las tranquilas aguas del río.
Después de desarrollada la escena vuelvo a la sombra del árbol y al mirar el reloj me doy cuenta de que ya es bastante tarde y en casa de mi novia me esperan para comer, pues estoy invitado. Emprendo el regreso a mi barrio, pues la que espero que el día de mañana sea mi esposa es vecina mía y vive en el pasaje Jorba.
Me despido con la mirada del bello lugar, pensando que esta es la última vez que lo veo por mucho tiempo y emprendo el regreso a casa por la ladera del río, siguiendo su curso hacia la desembocadura (bocana, en el lenguaje de los pescadores del lugar).
En mi camino hacia el mar por entre los cañares, cruzan ante mi grullas que huyen espantadas, saltamontes, ranas, jilgueros, gorriones y hasta una lechuza que debía estar durmiendo en el tronco seco de un chopo que hay entre las cañas, después de mirarme con sus grandes ojos durante unos instantes emprende también el vuelo y se aleja de mi camino, seguramente malhumorada y trasnochada por tener que emprender la huía durante el rato que tenía previsto para la siesta.
A lo lejos oigo el ruido de las olas al reventar en la arena de la orilla, poco después me encuentro en la desembocadura del río, en el Mare Nostrum.
En la playa, unos pescadores se dedican a la pesca con el rayo (especie de red en forma de circunferencia de unos tres metros de diámetro de hilo muy fino y con plomos en los bordes, de su redonda forma), los contemplo durante un largo rato en su laboriosa faena, miro los peces que tienen en un hoyo en la arena fruto de su trabajo, después paseando me voy a comer a casa de mi prometida.
Quizás cuando la próxima vez me ponga a escribir en este cuaderno ya me encuentre fuera de mi barrio, de mi ciudad y mi país".

Anexo 04. 5 Propuesta: Dirigido a la Junta del Centre d'Estudis de l'Hospitalet (CEL'H).

Propuesta a la Junta del Centre d'estudis de l'Hospitalet. 26 de septiembre de 2023

Mi nombre es Joaquín Jordán y llevo un tiempo investigando, dentro del programa de Estudios Avanzados en Producciones Artísticas (EAPA) de la Universidad de Barcelona, micro-historias de personas con arraigos en la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat. Lo hago partiendo de la expropiación del territorio de la Marina y de la pérdida de una identidad asociada a lo rural, lo agrícola y lo marino. Una pérdida que se ve marcada, en muchas ocasiones, por una necesidad de abandonar el lugar.

Trabajo en torno al papel y el lugar de las imágenes -de la fotografía y del audiovisual- en procesos documentales que articulan la memoria popular y que considero que posibilitan el contra relato; es decir, esas otras historias mínimas, no oficializadas. Trabajo con una voluntad política, que interpreto desde el posicionamiento crítico y con una voluntad de transformar, para repensar modelos urbanos actuales, los cuales responden a unas convenciones de progreso y de desarrollo determinadas.

Busco trabajar la imagen como un lugar común, como un vínculo entre lo narrado y las personas donantes de memoria. Por ello, me interesa la imagen popular, la de los testimonios que encuentran en los recuerdos y en la infancia un lugar migrante compartido. Son las memorias de las personas que conocieron un tiempo y un lugar, y de las personas que lo han habitado después.

A mi juicio, la imagen propicia espacios de insurgencia, donde las resistencias sobrevienen, se reafirman, reaparecen, y se dejan ver. Pese a todo.

Trabajo, por lo tanto, con la memoria, el lugar y la identidad, que trato de articular desde los tiempos pasado y presente, buscando maneras de lo plausible, a través, nuevamente, de las posibilidades de la imagen artística.

Mi investigación es mixta; es decir, teórica y práctica. Investigo modelos urbanos y escenarios socioeconómicos; y a su vez, nociones tales como la periferia en contextos postindustriales y también investigo la representación de la imagen, en muchas ocasiones institucionalizada.

La mía es una investigación basada en la práctica artística, dicho de otro modo; me pregunto si el hacer es parte de la generación de conocimiento y si el hecho de hacer -me refiero al trabajo con imagen- es propiamente una investigación. Por ello, en mi investigación, el aspecto metodológico es fundamental. Una metodología que se nutre de lo etnográfico del trabajo de campo y que busca vinculación entre gentes, agentes y el objeto de estudio de la Marina hospitalenca. Vinculación que trabajo desde lo humano, lo disciplinar y desde la colectividad. Por ejemplo, como en este caso, con la vinculación con el Centre d'Estudis de l'Hospitalet y su fondo de documentación.

Desde esta investigación práctica, una formalización de mi trabajo es el proyecto documental Paradís Perdut. Un documental que trabaja desde las memorias orales y que explora posibilidades de la imagen documental bajo lo expuesto anteriormente.

En la fase en la que me encuentro, con el documental acabado, mi metodología necesita indicadores para cuantificar y cualificar mi propio proceso y trabajo con la imagen.

Nuevamente, desde lo metodológico, mi trabajo tiene sentido si posibilita generar debate y expandir el relato recibido. Eso pasa por la devolución del trabajo a los agentes que he involucrado, una devolución entendida como un mecanismo de validación por qué no entiendo las prácticas documentales como algo endogámico y autoconclusivo.

Tal vez mi proyecto tenga un recorrido: desde lo académico, tal vez desde lo artístico y tal vez desde lo propiamente audiovisual, pero antes necesita de una devolución de agentes involucrados que den sentido a su razón de ser, que reitero nace con una voluntad transformadora. Si la imagen documental busca ser vínculo y vincular, tiene sentido desde esa lógica que repensemos conjuntamente el papel de los propios agentes y los propios vínculos, para, así, poder transformar imaginarios.

En este sentido, me gustaría poder tener un pase del documental dentro de, algo así como, una jornada de trabajo con agentes implicados. Mi propuesta a la junta del Cel'h, y que, por supuesto está abierta a consideraciones, es la de un formato de mesa redonda donde podamos hablar de aspectos que atraviesan la forma en que nos reconocemos con la ciudad y cuál es el papel que concedemos al discurso popular. Una jornada donde voces de personas y entidades puedan unirse para encauzar el fin común de la transmisión del saber y de la identidad propia a esas otras personas, que por el motivo que sea, todavía, la desconocen. A mi juicio, poder tener la ciudad futura que queremos, pasa por poder asumir acontecimientos pasados desde una dignidad militante.

Espero tengan a bien poder encajar mi propuesta dentro de la programación que tengan en marcha durante las próximas semanas.

Atentamente,
Joaquín Jordán
Doctorando del programa de Estudios Avanzados en Producciones Artísticas (EAPA) de la Universidad de Barcelona

Anexo 04. 6: Invitación para participar en un encuentro a partir del visionado del proyecto documental "Paradís Perdut".

Invitació per participar en una trobada a partir del visionat del projecte documental Paradís Perdut

La investigació doctoral de Joaquín Jordán, dins del Programa d'Estudis Avançats en Produccions Artístiques de la Universitat de Barcelona, es centra en els usos de la imatge (fotografia i vídeo) en la representació de la memòria i la construcció identitària de la Marina hospitalenca. El projecte documental ***Paradís Perdut*** es el resultat d'una metodologia de treball amb diferents agents, especialment amb persones donants de memòria.

La voluntat del projecte és la de donar a conèixer la realitat de la Marina de l'Hospitalet explorant narratives visuals. Des d'una voluntat transformadora i des d'un posicionament polític que busca qüestionar els models urbans i els conceptes de desenvolupament i de progrés.

Per la seva pròpia metodologia, la recerca i el projecte ***Paradís Perdut*** necessiten de mecanismes de validació per a preguntar-se si el treball amb les narratives visuals té algun tipus de vigència. D'aquí la proposta d'aquest mail, que és una invitació a veure el documental ***Paradís Perdut*** i venir al Centre d'Estudis de l'Hospitalet a parlar sobre ell. Aquesta és una invitació a persones que pensem rellevants i que així aportaran perspectives crítiques a la recerca.

Instruccions d'ús

1. Veure el documental. L'enllaç del documental es: (enlace suprimido)
Al no tractar-se d'un format informatiu , el documental tracta la imatge des d'un lloc més abstracte i necessita d'un/una espectador/a actius. Per això, es suggereix poder-lo veure en bones condicions d'atenció. És a dir, les més properes a la immersió que propicia una sala de cine, sense distraccions. El més ideal seria que poguessis veure el documental quan disposis de 50 minuts sense interrupcions.

L'autor comenta: "*El propio proceso etnográfico en el territorio y sus gentes ha necesitado de ponerme a mí mismo en el centro, revisando identidades y memorias y buscando lugares comunes entre todxs los participantes del proyecto, como son los recuerdos, los arraigos y la infancia. Se alternan los tiempos presente, pasado y futuro a partir de los relatos orales de protagonistas cercanos al territorio de la Marina de l'Hospitalet*".

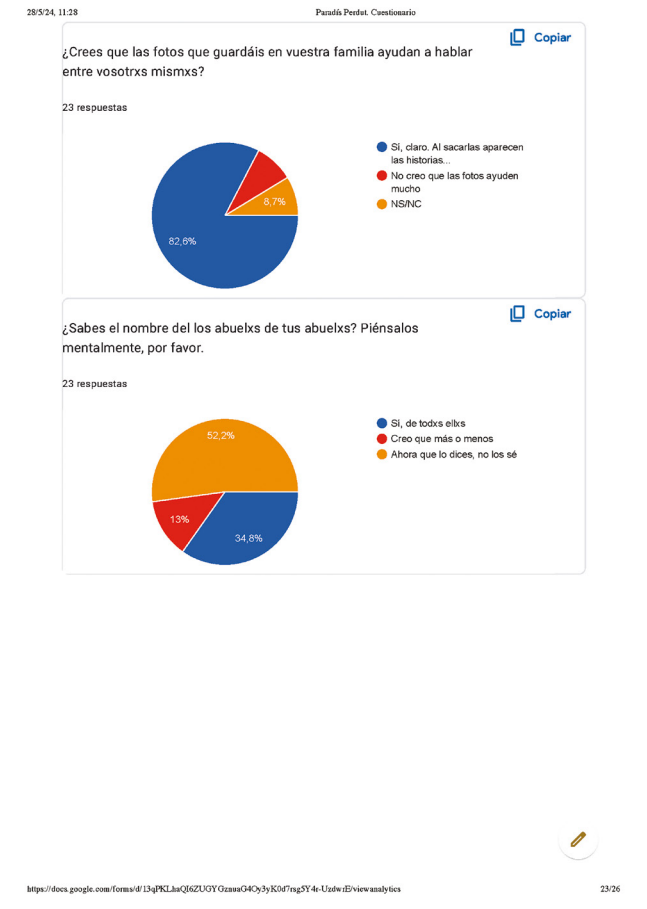
2. Contestar a un qüestionari. L'enllaç és: (enlace suprimido)

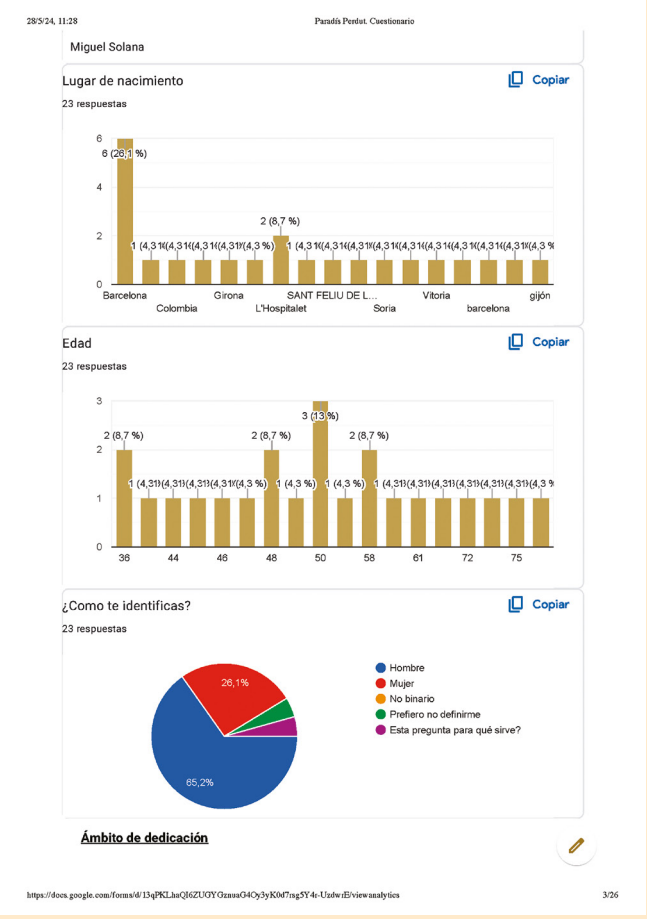
El qüestionari és una eina que ajuda a la investigació. Et portarà uns minuts, però t'agrairem molt que el contestis.

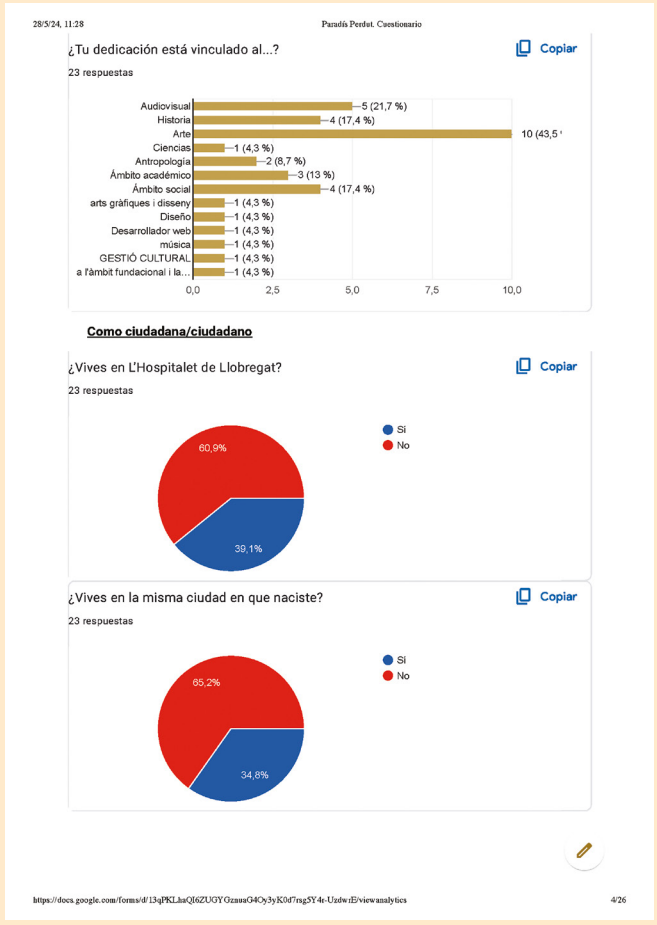
3. Venir a la trobada al Centre d'Estudis de l'Hospitalet
La data de la trobada serà el 21 de novembre de 18 h. a 21 h. A la seu del Centre d'Estudis de L'Hospitalet. (Espai Molí de la Tecla Sala, Av. Josep Tarradellas i Joan, 44, l'Hospitalet de Llobregat).

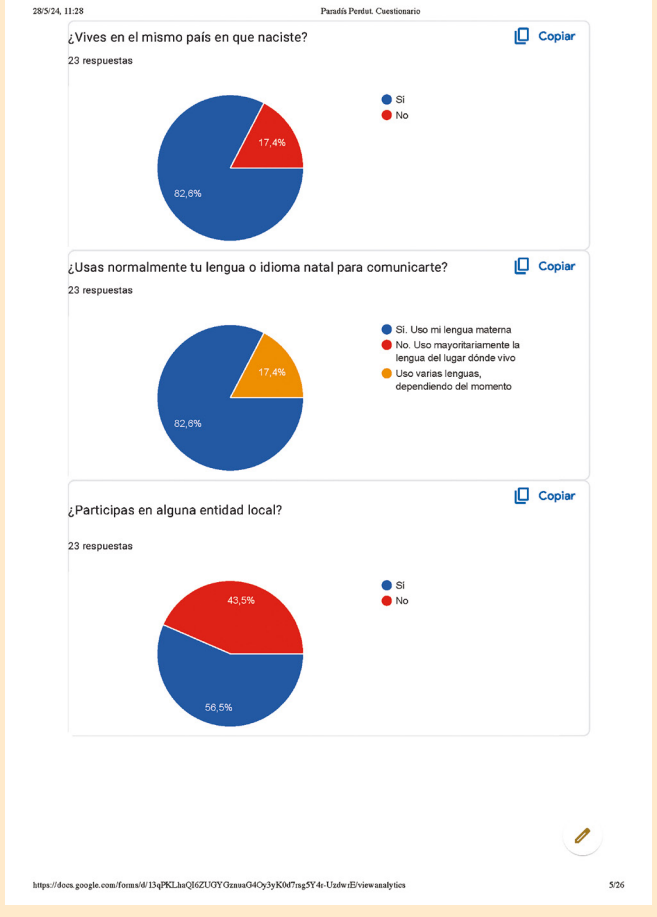
Així doncs, esperem que puguis participar-hi i et preguem la confirmació. Moltes gràcies!

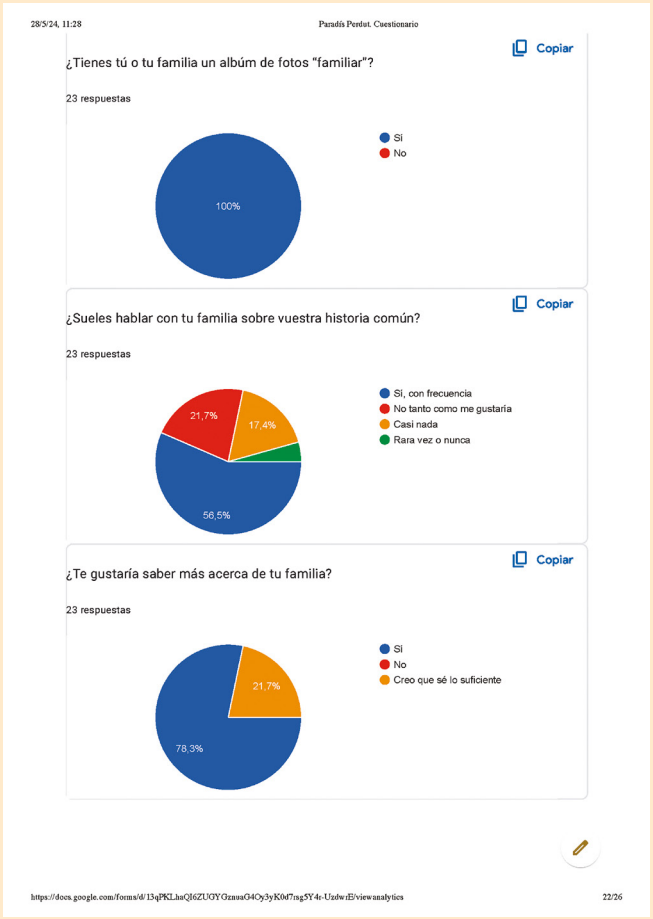
Anexo 04. 7: Respuestas al formulario online compartido para ser contestado tras el visionado del documental "Paradís Perdut"











28/5/24, 11:28 Paradís Perdut. Cuestionario

Copiar

¿Tienes tú o tu familia un albúm de fotos "familiar"?

23 respuestas

Copiar

¿Sueles hablar con tu familia sobre vuestra historia común?

23 respuestas

Copiar

¿Te gustaría saber más acerca de tu familia?

23 respuestas

https://docs.google.com/forms/d/13qPKLhaQ6ZUGYGznuaG4Oy3yK0n7ng5Y4r-Uzdwr/E/viewanalytics 22/26

ANEXO 5 / EXTRAS

Anexo 05. Extras 1: Guion "Paradis Perdut" (2024)

Guion: Paradis Perdut

Imagen	Audio

En 1920 una ley estatal decretó que el municipio de l'Hospitalet de Llobregat debía ceder 900 hectáreas a la ciudad de Barcelona para la construcción de un puerto franco.
Así fue como se expropiaron las tierras de la Marina y L'Hospitalet perdió su playa.

Aquel lugar que dejó de ser, geográficamente sí existe. Es un territorio sensible, en constante evolución, que atiende a una determinada constitución de modelo urbano.

Para regenerar el paisaje cultural es necesario recuperar aquellos aspectos que puedan vincular la identidad con el paisaje. Es urgente reconstruir y recrear memorias orales mediante el contrarrelato del discurso popular desaparecido.

Es a través de indicios donde la imagen puede comenzar a crear hipótesis que posibiliten relaciones emocionales de la identidad y el territorio para repensar modelos urbanos plausibles.

Se tratará entonces de dar cabida a una necesaria política de las supervivencias, una contrapolítica organizada sobre la base de aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, aquello que aparece, pese a todo.

PRÓLOGO

Imágenes de:

· Imágenes S8 domésticas propias

· https://archive.org/

· https://www.pexels.com/es-es/@life-on-super-8-1092752/

Grafismo: Für Elise o Für Therese

Música + Voz en off propia:

En casa de mis padres, había un viejo álbum fotográfico que al abrirse comenzaba a sonar: Para Elisa, una composición musical del famoso Ludwig van Beethoven.

(Es curioso saber que el tema ha sido conocido con ese nombre debido a un error de transcripción. Se supone que la destinataria era Teresa "Für Therese" y también se duda de que fuera Beethoven el auténtico autor de la pieza musical. Para mí, esto es un paradigma de quién y de qué manera cuenta la historia y de cómo se crean los relatos)

Mis padres no tienen foto de casados.
Se casaron muy jóvenes; a los 15 años mi madre y a los 19 mi padre.
Se quedaron embarazados de mi hermana y fueron a vivir a casa de mis abuelos maternos. De la familia de mi padre, poco sé.
Aquel álbum familiar contenía la historia que se mostraba. Pero las fotos que no estaban, sus huecos, eran para mí, las más importantes. Alguna de esas fotos ausentes, han ido apareciendo en cajas de madera guardadas en armarios. Encontrar nuevas fotos era encontrar un tesoro. Otras fotos se han ido construyendo a partir de esos relatos orales en conversaciones torpes. Las fotos sin relatos, son un tesoro inconcluso.

Grafismo: Paradis Perdut

Música

PREFACIO

PREÁMBULO

Grafismo:

"Ay, cómo culpan los mortales a los dioses!, pues de nosotros, dicen, proceden los males. Pero también ellos por su estupidez soportan dolores más allá de lo que les corresponde".

— Homero, Odisea

Música + Voz en off propia:

"Ay, cómo culpan los mortales a los dioses!, pues de nosotros, dicen, proceden los males. Pero también ellos por su estupidez soportan dolores más allá de lo que les corresponde". (Zeus)

— *Homero, Odisea*

Imagen	Audio

ACTO I / Intro

Imágenes de:

Música + Voz en off propia:

En mi familia, el apellido paterno acaba en mí. Mi padre me lo explicaba así:

-Lo que tienes que tener en cuenta es que en nuestro árbol genealógico, eres el último Jordán. Cuando una mujer se casa su apellido va en segundo lugar en sus hijos. Como tus sobrinos. Date cuenta.

Mi padre eran tres hermanos: una chica, mi tío, que quedó soltera, y tu abuelo.
Mi padre tuvo dos hijos: a mi hermana que tiene tres hijas y a mí.
O sea, el único varón fui yo.
Y ahora, lo eres tú.
Eres el último Jordán.

Esa inseguridad me ha constituido.
Ese no entender y esas ganas de deconstruirme).
Ser el último Jordán, es cómo preguntarte qué harías si fueras el último dinosaurio: luchar por no extinguirte o dejarte ir y morir en paz.

Esa contradicción soy yo.

Grafismo: La llegada. Ausencias

Música

ACTO I Identidad

ACTO I / 1. El viajero que parte

Inmigrante: Aziz / Lo agrícola. El mar

Notas: Diálogo frente al lugar dónde vivían

Imágenes de:
·Luces bosque. Fogonazos.

Diálogo:

-Aziz: ¡Qué paz! Qué horror!... Esto no es real, no puede serlo.
Yo no me habría ido nunca. Soy una persona que se conforma, que se adapta. No soy ambicioso.

-Padre: No es la primera vez que esto sucede. No paso ayer, paso hace siglos. Y volverá a pasar dentro de mil años.

-Aziz: De este lado del agua, estábamos preparados para partir. Aquí, de niño, fue la época más feliz que he tenido: el tiempo era abundante, podías hacer muchas cosas.

-Padre: Al morir tus abuelos, se repartieron las tierras. Tenían muchas. Antes se cultivaba trigo. Había olivos. Podríamos habernos quedado aquí donde estamos. Nos habríamos quedado en este lugar.

-Aziz: Yo quería mucho a mi abuelo. Lo admiraba y lo respetaba. Ahora, constantemente, he de justificar que soy como ellos.

-Padre: Dicen que donde hay un perro, no puede haber buenos espíritus.

ACTO I Identidad

Imagen	Audio
ACTO I / 1. El viajero que parte	
	Diálogo (sigue): *-Padre: El cuerpo es algo prestado y el destino está escrito.* *-Aziz: Te fuiste a la ciudad a estudiar. Todo empezó así. Querías ser alguien.* *De no ser así, tal vez yo estaría ahora cuidando cabras.* *Sé los sacrificios que hicisteis por educarnos y sacarnos adelante. Yo he tenido ese compromiso siempre. He tenido la responsabilidad de estudiar, trabajar y dar el máximo de mí mismo.* *-Padre: Tu siempre has hablado sin hablar: haciendo cosas, pero sin verbalizar. Eres el hijo mayor y el cabeza de familia.* *-Aziz: Cuando por la noche se apagaba la luz del candil: todo era oscuridad. La casa estaba hecha de barro. No teníamos luz. Vivíamos de lo que daba el campo.* *Todo empezó en ese viaje. Llevo más de media vida buscando entender el sentido de lugar.* *-Padre: Tiene que ver con el ir o el volver. Antes de irme tu abuelo me ató y me encerró en la habitación tres días.* *-Aziz: Tiene que ver con el paso del tiempo, tiene que ver más con un estado.* *A la infancia, igual que a este lugar, ya no puedo volver. Ya no existe.* *A mis hijas les cuento de dónde viene la familia.*
ACTO I / 2. La seducción de la fé	
Inmigrante: Saima / Pañuelo **Imágenes de:** ·Playa. ·Suacuáticas	**Audio:** *-Saima, ¿me oyes?* Por las noches, mi padre, viene a verme. Hace más de 20 años que viene a visitarme. En sueños me dice: *"Quédate (hija mía), no te marches"* Murió cuando yo ya estaba lejos. Desde pequeñita tuve el deseo, la necesidad de irme del país. Al despegar el avión cuando dejé Pakistán, me empecé a sentir sola. Realizar tu sueño, asusta mucho. Es muy difícil cumplir sueños. En mi país, hay un dicho que dice: *"los tambores de lejos suenan muy bien"* Los tambores también quieren decir: *"vete hija mía, pero ten mucho cuidado"* Mi padre me dió el dinero que tenía reservado para casarme y me fui a Chipre a estudiar. Allí conocí al que sería mi marido. Un familiar suyo nos invitó a venir aquí. El matrimonio para nosotros, no es entre personas; es entre familias. Yo, no he cambiado mi apellido por el de mi marido. Está permitido por el Islám y por la ley de Pakistán.

ACTO I Identidad

Imagen	Audio
ACTO I / 3. El dulce engaño	
	Audio: *Mi hermana mayor me decía: "Tú no eres nuestro hermano. A ti te cogimos de la calle"* *Mi otra hermana, le apoyaba: "¿Y tú, quién eres? Tú no eres de nuestra familia"* *Yo me puse muy triste, empecé a llorar y subí al terrado de nuestra casa. Era una casa de una sola planta, en Lahore. Lloraba desconsolado.* *Vinieron mis cuatro hermanos y me cogieron.* *Yo les decía: "dejadme, dejadme, no me queréis"* *Ellos, reían y reían.* *Llegó mi madre para regañarles.* *Me cogió y me llevó abajo. Me dijo que se estaban burlando de mí.* *Me tranquilizó y me limpió las lágrimas.* *Justo en ese momento sacaron una foto.* *Capas de tiempo condensadas en una imagen.* *Todos tenían regalos, pero no me dijeron nada.* *Ahora entendía todo. Mi madre me lo explicó.* *Un dolor de migrante es la distancia. El no haber podido llegar para su entierro. Cuando regresaba a mi país, mi madre siempre, siempre, estaba esperando en la puerta. Ella siempre me ponía la mano en la cabeza como símbolo de protección, yo cerraba los ojos y me sentía bien.* *Al visitar su tumba, sentí lo mismo y empecé a llorar.* *La gente de mi país tenemos una visión idílica de Europa. Pensamos que la sociedad es muy avanzada en términos de justicia. Nunca pensaríamos que las personas no son honestas. Creemos que culturalmente están avanzados y que el respeto impera.* *Cuando dejé mi país, llegué a Francia, haciendo escala en Dubai, tuve que coger el tren para ir a Salzburgo que es dónde vivía mi hermano.* *Viajaba con dinero, llevaba cómo 12K-15K dólares, y lo llevaba encima, en metálico. Yo estaba muy cansado porqué llevaba dos noches sin dormir. En el tren caí agotado.* *Me despertó la policía alemana pidiendo el pasaporte. Lo cogí de mi mochila y vi que la cartera estaba boca abajo. Esa era muy raro porqué siempre la colocaba boca arriba.* *Cuando me devolvieron mi documentación, pude comprobar que me habían robado todo el dinero. Sentí como si la tierra se abriera bajo de mis pies.* *(Me dijeron que tendría que denunciarlo al llegar el tren a Hungría, que ellos no podían hacer nada. Me sentí impotente y lloraba desconsolado. No entendía nada. Con el tiempo entendí que en una sociedad hay gente mala y gente buena)*

AGTO I Identidad

Imagen	Audio
ACTO I / 2. La seducción de la fé	
	Audio (sigue): Soy alguien que no acepta mucho las normas. Cuando llegue, no había muchas personas inmigrantes y por eso no quería llevar el pañuelo y vestir como vestimos tradicionalmente. Quería pasar inadvertida dentro de un país que no era musulmán. Cuando no veo a mi padre en mis sueños, lo llamo y entonces viene a verme. Por entonces, estaba enfadado conmigo. "No me importa que me mientas, me duele que después no pueda creerte" Me decía. La pureza es muy importante para nosotros. Llegaron más familias de Pakistán, me sentí mal con ellos al no llevar pañuelo. No estaba bien ni conmigo ni con nadie. Empecé a ponerme el pañuelo. Significa respeto y modestia es nuestra cultura. Mi padre se puso contento. Llevo media vida aquí. No sé si un día volveré a Pakistán. Solemos ir cada 2 años ó 3 años. A mis tres hijos les he enseñado nuestro idioma. Hablan urdu, inglés, árabe, catalán y castellano. Me siento fuera de lugar allí, y me siento fuera de lugar aquí. Allí está la familia y todo es muy fácil. Nuestras familias son nuestros recuerdos y nuestras raíces. A veces me pregunto por qué estamos aquí. ¿Qué hacemos lejos de nuestro lugar de origen padre? La familia de mi padre tuvo que dejar India. En su viaje, solo pudieron llevar la vida. El dolor es un secreto.
ACTO I / 3. El dulce engaño	
Inmigrante: Tahir / Puertas. Hermanos- **Imágenes de:** ·	***Audio:*** *Durante el mes de Ramadán, las puertas del paraíso están abiertas para todas las personas que mueren. Nadie entra en el infierno porque el demonio (Shaitán) está encarcelado.* *Mi madre murió en los últimos diez días de ramadán.* *Es cuando Dios no hace preguntas.* *Recuerdo una foto.* *El 13 de septiembre es mi cumpleaños.* *Soy el pequeño de cinco hermanos: las mayores son las dos chicas. Yo era el más guasón de los todos.* *Mi color de piel siempre fue un poquito más oscuro a la del resto.* *También mis padres eran más claritos que yo.* *Ese día, yo me preguntaba:, ¿qué pasa?, ¿por qué nadie me felicita?* *Yo quería una fiesta, quería mis regalos. Tendría como 5 ó 6 años*

INTERSTICIO

Imagen	Audio
INTERSTICIO	
Imágenes de: ·Fogonazos de luz. Faro **Grafismo:** *migrar* *Del lat. migrāre.* *1. intr. Trasladarse desde el lugar en que se habita a otro diferente.* *migrante 1. adj. Que migra. Apl. a pers., u. t. c. s*	**Música + Voz en off:** *Oh forasters! Qui sou?* *D'on vau arribar, navegant per humits camins?* *Veniu per algun negoci o camineu per la mar com a pirates a l'aventura d'estranyes terres?* *Jo continuo aquí. Vigilant el somni, d'una mar adormida.*

ACTO II Memoria

Imagen	Audio
ACTO II / Intro	
Grafismo: *"Cada momento de nuestra vida, tan pronto muere, se encarna y se oculta tras algún objeto material. Y allí permanece prisionero, eternamente prisionero, a no ser que demos con el objeto y quede liberado".* — Marcel Proust, Contra Sainte-Beuve (En realidad, al igual que sucede con las almas de los difuntos en ciertas leyendas populares, cada momento de nuestra vida, tan pronto muere, se encarna y se oculta tras algún objeto material. Y allí permanece prisionero, eternamente prisionero, a no ser que demos con el objeto. A través de éste lo reconocemos, lo llamamos, y queda liberado. Es perfectamente posible que el objeto donde se oculta –o la sensación, ya que, con relación a nosotros, todo objeto es sensación– no lo encontremos jamás. Y así hay momentos de nuestra vida que nunca resucitarán). (PROUST, 2013, p. 41) PROUST, Marcel. Contra Sainte-Beuve, México, Tusquets Editores.	**Música + Voz en off propia:** *Nunca me han gustado las cosas pequeñas de metal.* *No sé por qué, ni qué tipo de fobia es, pero las cadenas de cuello, pendientes y anillos siempre me han producido un rechazo orgánico.* *De pequeño, mi padre me decía:* *-Cuando seas mayor, este anillo será tuyo.* *Es un anillo de color gris metalizado, de esos que se llaman sello, porqué contiene iniciales. En la parte superior son planos para poder contener el labrado.* *Mi padre siempre lo ha llevado puesto.* *Lo hizo su padre, mi abuelo, cuando estuvo preso en un campo de concentración de Franco.*
Grafismo: *La espera. Recuerdos*	**Música**
ACTO II / 1. Descenso a la nada	
Donante: Josep Campamà y Antoni Jaquemot **Grafismo:** Ya no quiero llorar. Soy fiel a una sombra que nunca regresa. El rio remite a lo más antiguo que se corresponde con un perpetuo desplazamiento entre lo recordado y lo inventado. Es el viento el que aviva la llama y enciende un dolor que había sepultado. **Imágenes de:** ·?·	***Josep:*** *"El meu pare no volia que ni jo ni els meus germans ens dediquéssim a ser pagesos. Intuïa la transformació de tota la zona en una zona industrial. No volia que aprenguéssim l'ofici. És una feina molt dura on no hi ha descans.* *A la gent que hi tenien la seva masia, les van expropiar.* *Van haver d'abandonar la seva forma de vida per anar a viure a un pis. Els va provocar greus trastorns. Recordo un home d'uns 50 anys, que va entrar en depressió i no va poder seguir endavant. El van trobar en un camp mort per un tret d'escopeta. Una altra senyora gran, en quedar-se sense casa i sense terra, es va llençar des del balcó.* *Sobre les terres més fèrtils de Catalunya van aixecar un centenar de blocs d'edificis perquè unes 43.000 persones fossin protagonistes del primer gran experiment de barraquisme vertical a Espanya.*

ACTO II Memoria

Imagen	Audio
ACTO II / 1. Descenso a la nada	
(CAST) "Inmenso. Las hierbas han crecido. De la ruina las hierbas crecen. La vida crece. Quién diría que esto fue una fábrica de coches. Yo estuve trabajando aquí 48 años. Ahora lo que queda es un recuerdo. Un recuerdo de lo que fue aquella época. A medida que la producción se fue incrementando, la fábrica empezó a crecer. Había tres turnos de trabajo: el primero era a las 6 de la mañana, luego el de las dos de la tarde. Cada mes había cambio de turno. La gente que iba por la mañana pasaba al de tarde y la de la tarde a la mañana. Y por último estaba el turno de noche, que era menos multitudinario. Realmente era un tumulto de gente: más de 30.000 trabajadores. Nos traían y llevaban en autobuses desde Plaza España. Cuando se hicieron las viviendas Seat, mucha gente venía a pie. Para poder comprar la casa, la fábrica daba un crédito a través de la Seguridad Social a devolver en 10 años. La llegada hasta aquí era muy especial, todo eran campos de labor que por entonces eran muy ricos. Una de las casas de payés que había en el camino decidió montar un bar donde se servían cafés y carajillos. Por dónde pasaba el autobús, algunos empleados cultivaban tomates. Habían venido de fuera. Venían del campo y aprovechaban estos espacios para tener una especie de huerto que cuidaban al ir y venir del autobús. A la salida de la fábrica. Hubieron paros y hubieron huelgas. En una de ellas entró a caballo la policía; los grises. Era el 18 octubre del 71. Mataron de varios disparos a Antonio. Era uno de los casi 10.000 que venían a trabajar desde Andalucía. Algunas tardes de verano, al acabar la jornada, un grupo de compañeros y yo caminábamos por un caminito estrecho que llegaba hasta la playa. Recuerdo las casas de los pescadores. Me contaban que cuando el mar estaba bravo, debían de abrir las dos puertas de la casa: la de delante y la de detrás, para que el agua pudiera pasar. Poco a poco todo aquel paisaje fue modificándose. Pasó de ser un lugar al que se podía venir a pasar el día, a ser un lugar exclusivamente de trabajo. El paisaje pasó de campos de labranza y casas de payés a naves industriales".	**Antoni:** *"Immens. Les herbes han crescut.* *De la ruïna les herbes creixen. La vida creix.* *Qui diria que això va ser una fàbrica de cotxes.* *Jo vaig estar treballant aquí 48 anys.* *Ara el que en queda és un record.* *Un record del que va ser aquella època.* *A mesura que la producció es va anar incrementant, la fàbrica va començar a créixer.* *Hi havia tres torns de feina: el primer era a les 6 del matí, després el de les dues de la tarda. Cada mes hi havia canvi de torn. La gent que anava al matí passava al de tarda i la de la tarda al matí. I finalment hi havia el torn de nit, que era menys multitudinari.* *Realment era un tumult de gent: més de 30.000 treballadors.* *Ens portaven i portaven amb autobusos des de Plaça Espanya. Quan es van fer els habitatges Seat, molta gent venia a peu. Per poder comprar la casa, la fàbrica donava un crèdit a través de la Seguretat Social a tornar en 10 anys.* *L'arribada fins aquí era molt especial, tot eren camps de feina que aleshores eren molt rics. Una de les cases de pagès que hi havia al camí va decidir muntar un bar on se servien cafès i carajillos.* *Per on passava l'autobús, alguns empleats cultivaven tomàquets. Havien vingut de fora. Venien del camp i aprofitaven aquests espais per tenir una mena d'hort que cuidaven en anar i venir de l'autobús. A la sortida de la fàbrica.* *Van haver-hi aturades i van haver-hi vagues. En una va entrar a cavall la policia; els grisos. Era el 18 octubre del 71. Van matar de diversos trets Antonio. Era un dels gairebé 10.000 que van venir a treballar des d'Andalusia.* *Algunes tardes d'estiu, en acabar la jornada, un grup de companys i jo caminàvem per un caminet estret que arribava fins a la platja. Recordo les cases dels pescadors. M'explicaven que quan el mar estava brau, devien obrir les dues portes de la casa: la de davant i la de darrere, perquè l'aigua pogués passar.* *De mica en mica tot aquell paisatge es va anar modificant. Va passar de ser un lloc on es podia venir a passar el dia, a ser un lloc exclusivament de feina. El paisatge va passar de camps de conreu i cases de pagès per naus industrials".*

ACTO II Memoria

Imagen	Audio
ACTO II / 1. Descenso a la nada	
(CAST) "Mi padre no quería que ni yo ni mis hermanos nos dedicásemos a ser payeses. Intuía la transformación de toda la zona en una zona industrial. No quería que aprendiésemos el oficio. Es un trabajo muy duro donde no hay descanso. A las gentes que tenían su masía allí, las expropiaron. Tuvieron que abandonar su forma de vida para ir a vivir a un piso. Les provocó graves trastornos. Recuerdo un hombre de unos 50 años, que entró en depresión y no pudo seguir adelante. Lo encontraron en un campo muerto por un tiro de escopeta. Otra señora mayor, al quedarse sin casa y sin tierra, se tiró desde su balcón. Sobre las tierras más fértiles de Catalunya levantaron un centenar de bloques de edificios para que unas 43.000 personas fueran protagonistas del primer gran experimento de barraquismo vertical en España. Tras la muerte de mi padre me encargué de las tierras. Cada día iba hasta los campos en bici y veía aquella mole que me impresionaba. Mi madre me había regalado una Kodak Retinette por Reyes y decidí hacerle fotos Yo nací en esta masía. La misma en la que nacieron mi padre y también mi abuelo. No era muy grande pero estaba preparada para las necesidades del campo. Se trataba de ser autónomos en alimentación: por un lado, con la carne de los animales y por otro, con las frutas y verduras que daba el campo. La entrada de la casa daba a la cocina. Tenía un hogar donde siempre había lumbre para calentar la casa. Era donde cocinábamos usando un horrillo. De la cocina salía una escalera que subía a la parte alta donde había 4 habitaciones. En la parte delantera estaban la habitación de mis padres y la habitación donde mis cuatro hermanos y yo dormíamos. En la parte trasera estaban las otras dos habitaciones: una era el granero donde descansaban los utensilios de labranza que se usaban de temporada en temporada, y La otra estancia era la que usábamos para salar la matanza. En enero las casas de payés mataban al cerdo. Las butifarras, pancetas y demás embutidos se colgaban allí. Tenía una ventana sin cristales y con una reja de metal para que el frío del invierno pudiera entrar y conservase los embutidos. Mi padre tenía una tabla que era el salador, donde ponía las pancetas y los jamones, y los cubría de sal. Allí estaban tres meses. Después se colgaba en esa habitación tan fresca. Encima de la escalera se guardaban los enseres de la matanza: el caldero, un barreño y la máquina de triturar la carne. Abajo, detrás de la entrada, había dos cuartos: uno servía de despensa. Había un mueble donde se amasaba el pan. El otro cuarto era donde estaba el material del caballo; eran un cuartito y un establo. En la parte exterior había un cobertizo donde teníamos palomos y conejos. También teníamos patos, ocas y gallinas. El baño, que por entonces era rudimentario, lo llamábamos comuna. Era un madero con un agujero que iba a un pozo ciego. Una vez estaba lleno y fermentaba, se usaba para abonar. Cuando llovía, el agua del tejado caía en un pozo. La usábamos para el caballo y para el resto de animales. El pozo mantenía el agua fresca. Con una cuerda poníamos botellas de bebida: vino, gaseosa, agua... Obteníamos agua de beber mediante una bomba artesanal de mano. La sacábamos del subsuelo. Llenábamos una tinaja que tapábamos con un trapo. Con un cazo llenábamos los vasos para beber. Las casas no tenían agua corriente. Me quedo mirando el jardín y siento que este es mi lugar. A mí, el recuerdo, me permite tener un pasado".	*Després de la mort del meu pare em vaig encarregar de les terres. Cada dia anava fins als camps amb bici i veia aquella mola que m'impressionava. La meva mare m'havia regalat una Kodak Retinette per Reis i vaig decidir fer-li fotos* *Jo vaig néixer en aquesta masia. La mateixa en què van néixer el meu pare i també el meu avi.* *No era gaire gran però estava preparada per a les necessitats del camp. Es tractava de ser autònoms en alimentació: d'una banda, amb la carn dels animals i de l'altra, amb les fruites i verdures que donava el camp.* *L'entrada de la casa donava a la cuina. Tenia una llar on sempre hi havia foc per escalfar la casa. Era on cuinàvem usant un fogonet.* *De la cuina sortia una escala que pujava a la part alta on hi havia 4 habitacions. A la part davantera hi havia l'habitació dels meus pares i l'habitació on els meus quatre germans i jo dormíem. A la part del darrere hi havia les altres dues habitacions: una era el graner on descansaven els utensilis de cultiu que es feien servir de temporada en temporada, i L'altra estada era la que usàvem per salar la matança. Al gener les cases de pagès mataven el porc. Les botifarres, cansalada i altres embotits s'hi penjaven. Tenia una finestra sense vidres i amb una reixa de metall perquè el fred de l'hivern pogués entrar-hi i conservés els embotits. El meu pare tenia una taula que era el salador, on posava les cansalada i els pernils, i els cobria de sal. Allà hi havia tres mesos. Després es penjava a aquella habitació tan fresca. Damunt l'escala es guardaven els estris de la matança: el calder, un bareny i la màquina de triturar la carn.* *A sota, darrere l'entrada, hi havia dues cambres: un servia de rebost. Hi havia un moble on es pastava el pa. L'altra cambra era on hi havia el material del cavall; eren un quartet i un estable. A la part exterior hi havia un cobert on teníem coloms i conills. També teníem ànecs, oques i gallines.* *El bany, que aleshores era rudimentari, en dèiem comú. Era una fusta amb un forat que anava a un pou cec. Un cop estava ple i fermentava, s'usava per adobar. Quan plovia, l'aigua de la teulada queia en un pou. La usàvem per al cavall i per a la resta d'animals. El pou mantenia laigua fresca. Amb una corda posàvem ampolles de beguda: vi, gasosa, aigua... Obteníem aigua de beure mitjançant una bomba artesanal de mà. La traiem del subsòl.* *Omplíem una gerra que tapàvem amb un drap.* *Amb un cassó ompliem els gots per beure. Les cases no tenien aigua corrent.* *Em quedo mirant el jardí i sento que aquest és el meu lloc. A mi, el record, em permet tenir un passat".*

ACTO II Memoria

Imagen	Audio
ACTO II / 2. La sabiduría del mundo antiguo	
Donante: Matilde / Tierra y expropiación **Grafismo:** L'Hospitalet de Llobregat, 20 de maig de 1941 **Imágenes de:** ·?·	**Rosa:** *L'Hospitalet de Llobregat, 20 de maig de 1941* *Benvolguda, nena,* *T'escric prop de la xemeneia encesa, malgrat que ha arribat la primavera, a la casa, encara, fa fred.* *M'encanta aquesta època quan els camps en La Marina comencen a verdejar. És un lloc màgic.* *Al voltant de la casa hi ha infinitat de camps verds: el verd apagat de les carxofes, el verd trèmolo de l'alfals, el verd fi dels enciams, el verd arrissat de les escaroles i el verd tendre de l'ordi. Verds. I vermells i daurats de tantes i tantes plantes.* *Aquí tot són camps i més camps de cultiu travessats per séquies. Camps fins a la platja trencats pels camins. Camins de fang marcats per les rodes dels carros que carreguen les collites.* *La Marina és un lloc d'orgull per als pagesos: existeix un sentiment de pertinença, no diré a una classe social, però sí a un col·lectiu, a un grup de gent.* *Com et deia en la carta anterior vivim tems d'incerteses i pare està preocupat. Han expropiat terres properes.* *Però quan ve a buscar-me amb bicicleta el col·legi per a portar-me a casa de la tieta per menjar amb les meves cosines i me'n pujo en el manillar, tot és felicitat. M'encanta el vent en la cara i escoltar la seva xiulada pels camins a prop del riu.* *Hi ha altres tardes en què els meus cosins venen a casa a banyar-se en el canal, la meva mare s'enfadava, perquè hi ha pous i és perillós. Però ells no fan cas i es banyen igualment.* *Cada dia m'aixeco primerenca. Després de rentar-me, desdejuni amb la meva mare i amb l'àvia. Sempre que puc, m'agrada caminar darrere d'ella per a anar a buscar els ous de les gallines. Encara que passar prop del cavall perseró em fa bastant por.* *L'altre dia em vaig tallar el serrell i em vaig anar corrent a amagar a prop del porc.* *Em va trobar Josep, el mosso que treballa a casa, que em va portar fins on estava mare. Ella es va enfadar moltíssim per la meva destrassa. Va haver d'arreglar les escales per la meva falta de destresa.* *Voldria explicar-te tantes coses, que segurament ho faig d'una manera desordenada. Només espero que encara conservem els camps i la casa un temps.* *Almenys, fins a acabar l'escola.* *Apel·lo al passat i al futur perquè salvin el present.* *Un temps que és l'únic vincle possible amb la supervivència. Soc una dona marcada per aquest temps feliços que maleeix el progrés.* *No te n'oblidis de nosaltres* *Et continuaré escrivint.* *De moment t'envio un petó molt gran.* *Rosa*

ACTO II Memoria

Imagen	Audio
ACTO II / 3. El pasado duerme	
Donante: Teresa / Casa y mar. **Grafismo:** *Estimat, iaio Nel·lo,* **Imágenes de:** ·?	***Teresa:*** *Estimat, iaio Nel·lo,* *Tanco els ulls i ens veig a tots dos caminant per la platja. Em venen imatges del mar, imatges del riu i imatges de La Farola. També de les teves mans teixint el ral·l de pesca, del teu barret mariner i del teu bigot blanc darrere el fum del caliqueny.* *Des que tinc ús de raó, el mar està lligat a mi, i saps?, aquests records no es fan grans si els reviu escrivint-te.* *Iaio, ara en tinc 72. Ara, que soc jo la gran de la família, res és el que era.* *Casa nostra ara és mar.* *Fa poc temps he tornat a La Farola, és una meravella veure'l. Però és horrible, quan el gires cap a muntanya: tot i tot són dipòsits de gas i empreses portuàries. És un malson. On era terra, ara és mar i on era aigua, ara és port.* *El port arriba passat el nostre riu d'abans. Un riu que ara, ja no hi és.* *Me'n recordo quan ens portava branques que utilitzàvem de llenya per l'hivern. Tu deies: "cremeu, cremeu que com vosaltres no la porteu..." Et recordo amb molta complicitat; m'encantava sopar, cada nit, els dos junts a la cuina a la llum d'un quinqué.* *Et veig a tu amb bicicleta portant peix acabat de pescar. Amb les caixes grans em feia cuinetes. Ja de petita m'agradava fer coses amb les mans (no et creguis, ara segueixo igual, i de cabra, també).* *Vaig néixer a casa teva i tot que érem vuit, com que no teníem veïns vaig ser una nena solitària. Sempre enfilada a les figueres i els desmais, que eren el meu bosc. Quina bellesa l'entorn dels camps i el llac. Era feliç, mancada del meu pare, però molt estimada per la mare, pels tiets i per la iaia i per tu.* *Recordo anar a l'escola amb bicicleta. Quan tornava a casa a dinar i escoltava els cascos del cavalls o els picarols de les tartanes, mirava enrere. Aleshores, el pagès em deia:* *-"Mosa de cal Nel·lo, vols pujar?", i jo:* *-"Sí, sí, és clar que sí!"* *Potser era una infantesa de solitud, però jo era una nena molt extravertida. Saludava els pagesos quan passaven davant de casa i cridaven a la dreta:* *-"Ja tenim faves, escarxofes i melons Quimeta"* *Quan et veig, a les fotografies antigues que conserva, la veritat, te'n recordo una mica màgic. Em curaves les amígdales amb el teu mocador de coll que era un dol de la guerra de Trafalgar, dels que portaven els mariners. Em curaves també les ferides amb aquella planta: la llengua de bou. Les teves te'ls curaves amb la cendra del caliqueny.* *Van fer la gran muralla per separar el Port Franc. Te'n recordes?, de mica en mica ens van menjar: primer el petit port que teníem per tots els pescadors i després fent neteja dels seus terrenys. Els que estaven dins de "la gran muralla" estaven desnonats. Quina llàstima, era la nostra vida.*

INTERSTICIO

Imagen	Audio
INTERSTICIO	
Imágenes de: ·Fotografías de mi libro? ·Planos subjetivos caminano. ·#stablediffusion **Grafismo:** Todo el texto	**Música + Voz en off:** *Indicios* *Unas piedras. Unas piedras apiladas.* *Están al borde del camino.* *Son piedras lisas apiladas para poder sentarse.* *Otras piedras apiladas.* *Estas, están entre malezas.* *No son lisas.* *Una antena de telefonía lejana sobresale entre la maleza.* *Construcciones industriales saliendo entre la maleza.* *Parece el sonido de un caudal de agua.* *No es el río.* *Color amarillo y color verdoso en la tierra del camino.* *Sol sofocante, luz cenital.* *Un pequeño muñequito boca arriba, el torso desnudo.* *No tiene brazos, ni cabeza.* *Zapatillas blancas.* *No era agua. Eran coches.* *De repente, una valla publicitaria.* *Anuncios con promesas.* *¿Es una casa en un árbol?* *Paredes marrones y blancas. Ramas verdes.* *No parece consistente. ¿La habitará alguien?* *Hay un tejado caído. Huertos alrededor.* *Pero la masía está desahuciada.* *Miguel??...* *Ese montón de tierra y piedras no estaba.* *Si estaba, ha crecido mucho.* *La tierra tiene otro color a la tierra del camino.* *Dicen, que el río a esta altura, debe de estar contaminado.* *Pescan. Pensaba que por pasar un rato padre e hija.* *Me dicen. "Clara, comemos pescado". Son polacos e intentan ser amables.* *¿Y este árbol?* *Está solo en mitad de nada. Al lado de una señal de tráfico.* *¿Qué es más nuevo, el árbol o la señal?* *No es un montón de tierra. Será una carretera.* *Soterrará el nivel del suelo actual.* *A Miguel lo conocí meses atrás. Vivía más arriba.* *Es un tipo duro. Y muy listo.* *Verde naturaleza, azul cielo.* *El marrón para la tierra. Las nubes serían blancas. Pero hoy no hay blanco.* *Una farola. Tendido eléctrico.* *Yo sigo entre la maleza. El antiguo cauce del río abandonado.* *Una bandada de pájaros, primero la oigo y después la veo.* *La había visto antes, pero no sé si la había oído. La escucho.* *Se alejan hacia el mar.* *Veo el mar.* *Iré hasta él.* *Si es que encuentro la manera.*

ACTO II Memoria

Imagen	Audio
ACTO II / El pasado duerme	
Donante: Teresa / Casa y mar. **Grafismo:** *Estimat, iaio Nel·lo,* **Imágenes de:** ·?	*Tu et vas negar quan el Consorci de la Zona Franca va exigir que abandonéssim la casa. Quan va venir una brigada per fer-nos fora, es va fer córrer la veu. Varen venir molta gent i també els dos capellans de Nostra Senyora del Port. Es varen posar davant de la nostra família i van dir: si voleu disparar a aquesta família comenceu per nosaltres.* *"-Padres, sepan que yo he estado en la guerra y me cuesta poco apretar el gatillo en cumplimiento de mi deber.* *- Pues cumpla usted con su obligación que nosotros cumplimos la nuestra."* *Iaio, donaï un petonet a la iaia Quimeta. Recordo que venien molts homes de la resta d'Espanya per trobar sort a Barcelona i ella, després de descans, els donava el menjar i un got de vi. Sempre tenia escabetx de peix i els hi feia mitja barra de quilo i 5 duros per acabar d'arribar a Barcelona.* *Ara que soc gran, i veig aquest paisatge del Port on no és pot passar, penso en la meva infantesa de llibertat i el que puc, deixo en record les vivències del nostre mar que encara viu en mi.* *Quina sort que he tingut de ser part d'aquesta família marinera.* *Un peto iaio de la teva estimada neta que te'n recorda i t'estima.* *Teresa.*

ACTO III Lugar

Imagen	Audio
ACTO III / Intro	
Imágenes de: Tengo diapos de la casa de Zaragoza al marchar.	**Música + Voz en off propia:** *La inmensidad del paisaje y intimidad de la condición humana.* *Me reconozco como persona migrante.* *No tiene que ver con el ir o el volver.* *Tampoco con la distancia.* *Tiene que ver con el paso del tiempo, tiene que ver más con un estado.* *No es estar, es ser.* *Ser de algún lugar. Siempre de otro.* *Hay un momento, en el desplazamiento, en que el lugar de llegada está más cerca que el lugar de origen. Y es el origen es el que se desplaza.* *Constantemente. Igual que el tiempo.* *Migrar, es emprender un camino hacia lugares: externos e internos, en los que el recuerdo tiene una función social. Permite reconstruir el proceso y dotar de significados al presente y, en consecuencia, al pasado.* *El lugar contiene el tiempo.* *El paisaje es un imaginario colectivo.* *ghar en hindi* manzil en árabe xane en kurdo home en inglés hem en sueco maison en francés llar en catalán Jiā en chino guer en urdu hogar en castellano
Grafismo: *El retorno. Desarraigos*	**Música**
ACTO III / 1. El hijo desposeído en lucha	
Donante: Jemma y Teresa **Imágenes de:** .	**Diálogo inconexo:** Jemma: Yo me siento de aquí en la medida en la que me ven de aquí. Teresa: Xanquet, mabres, sardina, sipies, llobarros, tunynes, verat, llagostes, angula, tota mena de peix, que aquel mar ens donaba. Jemma: Tengo recuerdos de mi infancia, tengo imágenes de luz y de palmeras. Recuerdo en especial una, una de una foto en la que aparezco de la mano de mi madre. Tenía 2 añitos. Estamos al lado del naranjo que tenían mis abuelos en el patio interior de su casa. Mis padres nunca se habían imaginado que terminaríamos aquí. Yo ya no me acuerdo de allí. Teresa: Quan era nena, als estius, una família de pagesus que vivian a Sants se me rifaba amb altre matrimonio de Barcelona per anar pasar uns dies amb ells. Me ciudaban i me mimaban tot el que podien. Vaig ser una nena molt estimada.

Anexo 05. Extras 2: Proyecto AyS

ACTO III Lugar

ACTO III / 1. El hijo desposeído en lucha

Donante: Jemma y Teresa

Imágenes de:
-

Diálogo inconexo:

Jemma: Recuerdo los primeros años de llegada muy tristes para mí. Me costó muchísimo adaptarme a esa nueva vida, lloraba todos los días y quería volver con la mujer que me crío: mi abuela. No entendía por qué me arrebataron de sus brazos.

Teresa: Porto més de mitja vida buscant entendre el sentit de lloc. Tinc la memòria adolorida. Casa nostra va ser la darrera en caure al agost del 72. Jo vaig marxar per viure altra part de la meva vida.

Jemma: Cuando mis hijos crezcan les hablaré de dónde soy y de dónde vengo. Les enseñaré mi idioma natal y los llevaré a visitar mi "patria" (aunque me considero de aquí, cuando piso mi tierra me invade un sentimiento especial inexplicable).

ACTO III / 2. El dilema de los nietos

Donante: Aziz y Tahir.

Grafismo:
Vente a mí de noche.
Si no, si no quieres, dime dónde encontrarte.
Me iré yo a ti.

Diálogo inconexo:

Aziz: El verano es muy cálido y el invierno, helador. Pero me gusta.

Tahir: Mi casa está aquí. El país de origen es cómo una madre pero el destino es cómo el amor.

Aziz: La memoria se ha convertido en una obligación de cargar con el mundo a cuestas. A veces, quisiera olvidar. Sumergirme y sumergirme...

Tahir: Quedarte no significa olvidar. Flotar en la superficie no necesariamente significa sobrevivir.

Aziz: Quiero lo mejor para mis hijas. Y lo mejor para los nietos que han de venir.

Tahir: Es la luna quien gobierna las mareas. Ella y el mar, nos dieron la vida.

ACTO III / 3. La esperanza armada

Donante: Saima

Imágenes de:

Diálogo inconexo, todxs leen:

¡Luz, maldita sea la luz!
Hay rastros de almas en este paisaje.
¿De quién es el paisaje?

Abrí los ojos para ver qué no hay nadie en el espejo.
Con el demonio me encontré y ahora el fuego ya es solo humo.

El antídoto está en vincularse a la vida.
Recuperaría. Vincularse a la belleza.
Lo inimaginable es lo que agranda el paisaje y desafía al tiempo.
Poco o nada tan frágil como la vida.
Poco o nada tan insolente como el tiempo.

Tiempo, devuélveme el tiempo.

Imagen	Audio
EPÍLOGO	
Imágenes de: · Planos noche puerto. · Planos de luna llena y de fogonazos de faro.	**Música + Voz en off del Faro:** *Para ti la ausencia tiene rostro, es una nostalgia llena de rumores, para mí eso ausencia nada significa. Ya no tengo concepto del tiempo. La nostalgia es mala consejera para el espíritu.* *-Él: ¿Qué les pasa a mis ojos? Están abiertos, pero no veo nada. ¿O los tengo cerrados?* -Ella: Quizás necesitas tiempo para que tus ojos se adapten a la oscuridad. -Él: Nací aquí en un tiempo que no recuerdo. Solo sé que nací aquí. Anoche, soñé con el futuro. Llegaba en una especie de máquina del tiempo. Emitía una luz que era capaz de cegar y borrar las imágenes de la memoria.
Grafismo final: *Hi ha llocs de memòria, que vibren en ser revisitats. Quan aquests llocs deixen de ser, si no són omplert de sentit, desapareixen.*	**Música**

EPÍLOGO

- Proyecto de Memoria Colaborativa de l'Hospitalet (ApS) -
Recuperación de la memoria oral y visual de los barrios de la ciudad
(Documento de trabajo)

ESQUEMA DEL PROYECTO

0. Introducción

1. Las competencias básicas de la LOMLOE y cómo las trabaja este proyecto ApS

1.1. Objetivos didácticos

1.2. Competencias básicas y objetivos didácticos

1.3. Temas de trabajo del proyecto

2. Proyecto de Memoria Colaborativa de l'Hospitalet. Un proyecto de Aprendizaje y Servicio (ApS)

2.1 Necesidades detectadas

2.2. Ámbitos de trabajo ApS

2.3 El proyecto ApS en el centro educativo

2.4 Agentes y roles

2.5. Red local intercentros

3. Sesiones. Carga horaria y grupos de trabajo

3.1. Fases

3.2. Temporalidad

3.3. El taller audiovisual

3.4. Formador del taller

4. Secuencia didáctica del proyecto

4.1 Recursos y materiales

5. Atención a la diversidad

5.1 Medidas universales

5.2 Hipótesis de trabajo con alumnos con Necesidades específicas de soporte educativo NESE

6. Evaluación

7. Mapa de agentes

0. Introducción

El Proyecto de Memoria Colaborativa de l'Hospitalet es un **proyecto educativo audiovisual de memoria popular colaborativa en la escuela** planteado como un **servicio comunitario con metodología ApS.** El proyecto nace con la voluntad de convertirse en un **proyecto estable de Aprendizaje y Servicio** en la ciudad.
Es un **proyecto colaborativo**, entre entidades, agentes socieducativos y ciudadanía, cuyo objetivo principal es **recuperar la memoria popular** de los barrios, **cohesionar de manera identitaria** a sus habitantes y **generar alianzas transversales** entre entidades y agentes para construir ciudad.

En un escenario educativo siempre cambiante, donde **las alumnas y los alumnos deben de ocupar un lugar central**, repensar **herramientas y metodología**s docentes se convierte en un **eje principal de los centros educativos**. Atender los **contextos individuales del grupo aula y de la comunidad educativa** de cada centro, sin duda será una posibilidad que permita construir desde las **identidades propias**: **diversas e interculturales**, y de una manera **inclusiva y equitativa**.

Este proyecto, desde la **perspectiva del Aprendizaje y Servicio** plantea repensar el propio grupo aula: sus **relaciones internas y las conexiones con el entorno socieducativo** del centro: familias, barrio, entidades y equipamientos públicos.
Y pretende hacerlo de una manera **colaborativa, cooperativa y democrática**, donde el grupo aprende de una **manera conjunta** y **autoevalúa el proceso de trabajo**.

Palabras clave: aprendizaje, servicio, audiovisual, memoria, identidad, territorio

1. Las competencias básicas de la LOMLOE y cómo las trabaja este proyecto ApS

A continuación, se listan las competencias básicas de la LOMLOE y se explica cómo se abordan cada una de ellas derivando en su correspondiente objetivo didáctico, tal como se recoge en el Punto 1.2.

Comunicación lingüística
La investigación que las y los estudiantes realizan en su barrio a través de los testimonios de las personas mayores obliga a interpretar y resignificar opiniones y relatos. Usando internamente, dentro de cada grupo de trabajo, el consenso para abordar el proyecto, convirtiendo el relato oral en pieza audiovisual en soporte video se genera una comunicación rica y en varios ejes.

Plurilingüe
Los testimonios de las personas mayores, en un alto porcentaje tiene que ver con flujos de inmigración masiva que se dieron en el contexto del estado español dentro de las décadas de los años 50 y 60. En su mayoría personas venidas a Cataluña dese Valencia, Aragón, Extremadura y en un alto porcentaje desde Andalucía. El tejido actual de los barrios es un crisol de culturas que a veces comparten o no la misma lengua y que al menos posibilita la comunicación castellano-catalán, catalán-castellano, cuando no intervienes a la vez una tercera lengua.

Matemáticas y Ciencias y Tecnología (STEM)
Aunque la propuesta trabaja más desde la metodología de la comprensión que desde la explicación científica, es en la fase final donde se valora lo aprendido y se reflexiona sobre el modelo social y económico, y se hace al poner sobre la mesa datos e indicadores recogidos desde la memoria oral que se representan desde lo audiovisual.

Digital
El proyecto sucede casi en su totalidad usando herramientas del entorno digital. Desde la documentación, editándola en la nube y usando para ello herramientas colaborativas, a la resolución final, editando los mini-documentales en teléfono móvil y subiéndolos a plataformas de contenidos.

Personal, social y de aprender a aprender
El proceso de trabajo colaborativo en audiovisual es un trabajo en equipo donde se aprende a la vez que se avanza en el proyecto. Los procesos son lo importante y es el trabajo del equipo el que hace ir construyendo el discurso. Establecer roles, acuerdos y tareas para analizar el resultado al finalizar cada etapa, es parte característica de esta propuesta de ApS.

Ciudadana
El proyecto teje redes entre agentes de los barrios. Desde entidades concebidas desde lo transversal (casales de avis, cooperativas sociales, asociaciones de vecinos, etcétera.) a las instituciones públicas (partiendo desde la escuela, pasando por centros de documentación, bibliotecas, etcétera.), el proyecto sirve para situarse en el ámbito de la socialización y de cómo se gestionan y producen las relaciones entre agentes.

Emprendedora
Es desde entender que todas y todos podemos ser creativos, que todas y todos tenemos vos, desde donde opera esta propuesta ApS. Para emprender, primero se debe propiciar una mirada crítica con el entorno, empezando con el más próximo para generar una perspectiva que pueda llevar a localizar maneras de trabajar hacia una cambio o propuesta localizada durante el proceso.

Conciencia y expresiones culturales
El proyecto trabaja desde las narrativas visuales, trabajando la memoria e identidad, ligadas al territorio de actuación, y lo hace desde promover lo intercultural, apostando por la interacción desde el respeto a la diversidad.

1.1. Objetivos didácticos

Los objetivos principales son:

- Dar a conocer la Historia

Introducir a los estudiantes el interés por la **memoria de los barrios de l'Hospitalet** a través del trabajo con las personas mayores. Mediante el **relato oral** de las personas **donantes de memoria**, los estudiantes desarrollan **una investigación** que trabaja la **cohesión social** a través del **proceso de trabajo** en el campo audiovisual.

- Propiciar la comunicación intergeneracional

Es un proyecto de investigación y de **empoderamiento vecinal** que relaciona **generaciones distanciadas.** A través del **archivo fotográfico y sus relatos**, se busca propiciar una **comunicación entre los adolescentes y las personas mayores**.

- Valorizar el colectivo de las personas mayores

Poner en valor el papel de las personas mayores en nuestra sociedad y **luchar contra la soledad no deseada** y el **aislamiento social.** El proyecto trabaja para revertir la **pérdida de pertenencia, de identidad y de autonomía** que sufren las personas mayores en nuestra sociedad con una **voluntad de inclusión**.

- Atención a la interculturalidad socieducativa

Interculturalidad como la presencia e **interacción de diversas culturas con la posibilidad de crear expresiones compartidas a través del diálogo y el respeto mutuo.** De este modo, la interculturalidad debe consistir en el **conocimiento, descubrimiento de las bases y fundamentos de diferentes cultura**s a través de **un punto común que requiere de un esfuerzo por todas las parte**s y **educar a la sociedad desde una base y un pensamiento inclusivo**, a partir del diálogo y la interacción con todas las culturas y personas del entorno.

- Perspectiva de género

Educar significa **promover el desarrollo integral de las personas**, por lo que resulta necesario favorecer ese valor entre el alumnado para superar las **limitaciones impuestas por la construcción social del género y sus diferentes identidades**. El proyecto busca **promover la igualdad** revisando las desigualdades histórico sociales hasta el presente y propiciando un nuevo contrarrelato.

1.2. Competencias básicas y objetivos didácticos

- Comunicación lingüística:

Activar la escucha activa y aprender a estructurar el discurso propio y ajeno.

- Plurilingüe:

Combinar lenguas desde lo intercultural de manera coherente e inclusiva.

- Matemáticas y Ciencias y Tecnología (STEM):

Recopilar, analizar y articular el discurso mediante datos recogidos durante la investigación.

- Digital:

Usar y combinar de manera coherente el uso de lo digital con lo analógico.

- Personal, social y de aprender a aprender:

Colaborar y cooperar para la transformación desde el autoaprendizaje.

- Ciudadana:

Situarse desde el contexto local para repensar modelos transversales.

- Emprendedora:

Propiciar la mirada crítica y aprovechar perspectivas de actuación en base a lo aprendido autoevaluando el proceso de trabajo.

- Conciencia y expresiones culturales:

Valorar al otro y su cultura como posibilidad de cambio y de cooperación.

1.3. Temas de trabajo del proyecto

En base a sus **dominios competenciales** y a sus **objetivos didácticos**, el proyecto plantea unos **ejes de trabajo que interpelan al alumnado hacia una investigación crítica.** Como punto de partida de la investigación se cuestiona **como se ha producido el espacio público de los barrios**. En **cómo se gestiona el territorio y como se interpreta su desarrollo** desde perspectivas tales como: el de la economía, la sociología, la antropología, el urbanismo o la geografía. Cada tema se trabaja tamizado **desde la perspectiva de género y de la interculturalidad**. Los posibles temas de trabajo se readaptan en función al grupo aula. Los de esta propuesta de origen serían:

- Medios de transporte
- Urbanismo
- Migraciones
- Mercados y agricultura
- Cooperativismo
- Luchas vecinales
- Fiestas populares
- Sanidad y educación

De acuerdo con los datos del informe del Síndic de Greuges de Catalunya[2], l'Hospitalet de Llobregat se encuentra **dentro de los diez municipios catalanes con mayor segregación escolar interna en secundaria**. El 40% deberían modificar de centro (hipotéticamente) para lograr una escolarización plenamente equilibrada.

En la otra línea de atención del proyecto se localiza l**a soleada indeseada de las personas mayores.** En España, los mayores de 80 años han pasado de representar el 0,6 % sobre el total de la población de 65 años y más a principios del siglo XX al 1,2 % en el año 1960 y al 6 % en 2015. Las proyecciones de población apuntan a que en 2065 las personas de más de 80 años representarán un 18,1 % sobre el total de la población mayor. El 36,8 % de las personas de 65 y más años, viven en hogares unipersonales[3]. Según datos del padrón municipal del año pasado[4], en l'Hospitalet hay casi **11.000 personas que viven solas.**

Una soledad que no es querida **afecta gravemente a la salud** de la persona.
Las personas, al envejecer, pueden experimentar tres **crisis asociadas al proceso de envejecimiento:** la **crisis de identidad**: por la pérdida de roles, ligado a la vida profesional y las capacidades físicas que afectan a la vida social, la **crisis de autonomía**: marcada por el deterioro del organismo y la **crisis de pertenencia**, marcada por la pérdida de grupos de iguales o no y marcada por las pérdidas antes indicadas.

La soledad, que puede ser crónica, situacional o pasajera, afecta a enfermedades cardiovasculares, a la función cognitiva y ejecutiva y afecta a la calidad del sueño e influye en aspectos de la salud mental[5].

2.2. Ámbitos de trabajo ApS

El proyecto quiere **vehicular relatos ligados a la historia** propiciando la **comunicación intergeneracional** y poniendo en valor el **colectivo de las personas mayores.**
Pretende ser una herramienta para **recuperar la ciudad** a través de su **conocimiento histórico**. Por tanto, el proyecto se inscriba en los siguientes ámbitos de trabajo ApS:

- Participación ciudadana
- Intercambio generacional
- Patrimonio cultural
- Solidaridad y cooperación

[2] http://www.sindic.cat/site/unitFiles/7063/Informe_centros_elevada_complejidad_CV_cast_def.pdf

[3] IMSERSO, Informe 2016: La spersonas mayores en España. Disponible en: https://www.imserso.es/InterPresent1/groups/imserso/documents/binario/112017001_informe-2016-persona.pdf

[4] Ajuntament de L'Hospitalet (2020). Informe demografia https://www.lh.cat/utils/obreFitxer.aspx?9Au2WhlPIdqazCoJs5rqazCXHCLfv3PA6Xnvk3t4yIBuPH5ndGtZVrBVrDgqazCXU2DLe9dNC

[5] Laforest, J. (1991) *Introducción a la gerontología. El arte de envejecer*. Barcelona. Herder.

2. Proyecto de Memoria Colaborativa de l'Hospitalet: un proyecto de Aprendizaje y Servicio (ApS)

El Proyecto de Memoria Colaborativa de l'Hospitalet combina procesos de aprendizaje y de servicio a la comunidad en **un solo proyecto** en el que los participantes se forman **trabajando sobre necesidades reales del entorno con el objetivo de mejorarlo.**
Es **un proyecto educativo con utilidad social** que **integra el servicio a la comunidad con el aprendizaje de contenidos**, competencias, habilidades y valores.

- Trabajo en grupo
- Colaboración con entidades sociales
- Solidaridad con otras realidades
- Aceptar la reciprocidad y devolución a la comunidad
- Evaluación y retorno

La ApS ha de tejer redes y trabajar para **conectar a las personas desde lo local.** Es primordial construir y mantener los vínculos entre escuelas y entidades sociales, entre administración y entidades. **Se trata de un plan integral, de una manera de educar.** Son objetivos globales, el **generar sinergias** de colaboración entre agentes e ir dando forma a un archivo de imágenes -desde el archivo fotográfico y desde la fotografía doméstica- que ayuden a plasmar la **identidad multicultural** de los barrios. Es mediante la metodología del proyecto, donde se pretende **trabajar lo transversal, colaborativo y lo intercultural.**

2.1 Necesidades detectadas

El **estudio del contexto socioeducativo** de los barrios de l'Hospitalet sirve para **detectar necesidades** que justifican la puesta en marcha de este proyecto ApS. Dichas necesidades tienen que ver con cuatro aspectos principales:

- La **necesidad de cohesión** de los habitantes de la ciudad en base a una **identidad hospitalenca**
- El **envejecimiento de la población local** que va de la mano de una **soledad no deseada**.
- **El desconocimiento** por parte de las alumnas y de los alumnos **de la realidad de la población anciana del barrio.**
- **La falta de vínculos de la población anciana con los centros educativos** cuando podrían enriquecer la educación en algunos ámbitos con sus testimonios.

Según el informe de 2020 del Ajuntament de l'Hospitalet de 2020[1], una **cuarta parte** de la población de l'Hospitalet tiene **nacionalidad extranjera**. Hay residentes de **156 nacionalidades diferentes**, aunque las 10 más numerosas reúnen el 68% de las personas extranjeras.
Tras la española, Marruecos, Bolivia, Honduras, India y Pakistán son las nacionalidades más frecuentes.

[1] Ajuntament de l'Hospitalet (2020). La població a l'Hospitalet http://www.lh.cat/utils/obreFitxer.ashx?Fw9EVw48XS7i0KFARIsLVZrBaIqazCbk0aZSlwvEbsdjFcqazB

2.3 El proyecto ApS en el centro educativo

El Proyecto de Memoria Colaborativa de l'Hospitalet quiere desarrollarse como un proyecto de ApS con **estudiantes de tercero y/o cuarto de ESO.** Pudiendo desarrollarse dentro de las asignaturas de:

- Geografía e Historia
- Tecnología y Digitalización
- Lengua Castellana y Literatura
- Visual y Audiovisual

2.4 Agentes y roles

- El centro educativo

Personalizado por el tutor/a responsable del grupo de estudiantes. Establece objetivos pedagógicos concretos en función de los grupos de trabajo.

- Donantes de memoria[6]

Entidades que posibilitan el trabajo con las personas mayores. Coordinan las actuaciones y modo de proceder con el colectivo de personas mayores implicado. Es importante la aportación de las fotografías de las/los donantes de memoria.

- Centro de documentación[7]

Entidades que aportarán los hechos y/o lugares de memoria en función de los temas a trabajar. Es fundamental el aporte de material fotográfico. Ofrecen metodologías de documentación al alumnado.

- Agencia de la Memoria Invisible (AMI)

Se encarga de la coordinación y ejecución del taller audiovisual. Articula las sesiones teórico/prácticas de la cápsula audiovisual.

2.5. Red local intercentros

La experiencia ApS tiene sentido cuando se convierte en **estable en el centro educativo**. La aplicación de manera permanente tiene validez en dos ejes: el primero la **posibilidad de adaptar metodologías** y procesos en función de la experiencia acumulada del centro, y el segundo, la **posibilidad de evaluar resultados** de datos extraídos en las ediciones llevadas a cabo.
La voluntad del proyecto es la del aprendizaje compartido entre **centros conectados** que a su vez están **conectados a las entidades participantes**. Se da la posibilidad de aprender conjuntamente y pone de manifiesto el trabajo de las familias en el proceso de investigación en el barrio **compartiendo los resultados** del taller audiovisual.

[6] Forum de las culturas, Asociaciones de vecinos, Cruz Roja, Casals de Gent Gran.

[7] Bibliotecas de Barrio, Centre d'Estudis de l'Hospitalet.

3. Carga horaria y grupos de trabajo

A partir de temas seleccionados (Punto 1.3) y siempre con la **coordinación de la tutora o tutor docente** se establecen objetivos de competencias. El proyecto está pensado para poder desarrollarse en una única asignatura curricular, preferiblemente la de Historia.
La duración del proyecto ApS es de **20 horas o sesiones**, de las cuales, **10 horas son autónomas** del alumnado, desarrollándose fuera de horario lectivo y fuera del centro educativo.

La forma de trabajo se plantea que sea en grupos de cuatro estudiantes, número que facilita el trabajo en procesos audiovisuales en función de los roles que se establecen en el proceso de trabajo. La composición de los grupos estará basada en **criterios pedagógicos**, atendiendo a las **necesidades individuales** de cada componente. Los grupos trabajarán **mediante una organización colaborativa y cooperativa** propia de los procesos creativos en audiovisual, donde cada integrante del equipo necesita de sus compañeras y compañeros para conseguir los **objetivos de aprendizaje**, dándose así una **interdependencia positiva**.
El trabajo en los procesos creativos audiovisuales hace que las tareas complejas tengan soluciones abiertas y se promueve la participación de todo el grupo.

Nota: *El proyecto puede tener distinta carga horaria si se inscribe, a la vez, en otras asignaturas como las expuestas con anterioridad (Tecnología, Lenguaje o Expresión visual y plástica).*

3.1. Fases

- Fase 1. Centro de documentación. 2 sesiones

Los estudiantes comienzan su investigación accediendo al modo de documentarse mediante el **centro de documentación** y conocen el **archivo fotográfico.**

- Fase 2. Donantes de memoria. 2 sesiones

Los estudiantes conocen a las/los **donantes de memoria**, sus historias de vida y sus fotografías. Deberán entender a qué personas querrán entrevistar más adelante.

- Fase 3. Taller audiovisual. 6 sesiones

El resultado final serán **documentales** de 5 minutos aproximados de duración **a partir de material registrado** por las alumnas y los alumnos y a partir de **documentación fotográfica del barrio** proporcionada y catalogada en base a los temas seleccionados.

3.2. Temporalidad

- 2. Fase 1 ..... noviembre - diciembre
- 3. Fase 2 ..... enero año siguiente
- 4. Fase 3 Taller audiovisual ..... febrero - abril año siguiente

3.3. El taller audiovisual

La forma de trabajar será mediante el registro audiovisual de testimonios orales de las/los donantes de memoria -**entrevistas**- y se hará usando **teléfonos móviles**, una tecnología que los estudiantes tienen a su alcance.
Las sesiones son **sesiones teórico-prácticas,** y permiten familiarizarse con la parte **técnica del audiovisual**.
Es un taller dinámico donde se aprende haciendo y facilitado con los roles cambiantes entre los integrantes de los equipos de trabajo.
El taller se desarrollará dentro de la asignatura elegida por la dirección del centro educativo dentro de las propuestas por este documento. Tendrá el formato de codocencia, siendo la tutora o el tutor docente del grupo quien evaluará los resultados de aprendizaje y siendo el docente tallerista el encargado de conducir las dinámicas y metodologías del proceso audiovisual.
Tomando como punto de partida las fases de la Producción Audiovisual se establece un **cronograma** atendiendo a las etapas del proceso:

- Guion, tratamiento y planificación
- Apps de trabajo para grabación y para edición
- Captación y registro: iluminación, registro sonoro, estabilidad de imagen
- Narrativa audiovisual: tipos y valores y duración de planos y movimientos
- Características del video digital: calidad, resolución y compresión
- La entrevista audiovisual: guion y planteamiento técnico
- Edición: recursos narrativos, tono y ritmo
- El relato audiovisual
- Introducción al documental y el street documentary
- Visionados de referentes

Nota: *La programación de las sesiones están desarrolladas en el punto 4.3Programación de las sesiones.*

3.4. Temporalidad

Mi nombre es Joaquín Jordán y **desde 1994 trabajo en el ámbito del audiovisual.**
Combino me actividad profesional con mi actividad docente en universidad y FP.
Mi formación es en Bellas Artes y soy **doctorando en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, Investigación en Imagen y Diseño** por la Universidad de Barcelona.
La agencia de la memoria invisible (AMI) es un espacio de investigación y documentación social que trabaja en torno a las prácticas artísticas visuales contemporáneas y es desde dónde se realiza este proyecto ApS.

Más información:
https://a-m-i-.wixsite.com/-a-m-i

4. Secuencia didáctica del proyecto

- Fase 1. Centro de documentación. 2 sesiones

Se realiza fuera del aula, en el centro de documentación, biblioteca o archivo fotográfico. Se posibilita entender la investigación usando internet y se presenta como el espacio familiar, el de casa, el del espacio íntimo, como un lugar para preguntar, debatir y poner en valor.
Son sesiones encaminadas a conocer formas y maneras de acceder a documentación y ordenarla en base al tema de interés elegido los propuestos en el Punto 2.
(pdf anexo por trabajar)

- Fase 2. Donantes de memoria. 2 sesiones

Se realiza fuera del aula, en el casal d'avis, asociación colabora o sede de la entidad que acoge a las personas mayores.
Son sesiones que tienen como objetivo conocer a las personas y sus testimonios en base al tema de trabajo elegido.
En base al tema escogido con anterioridad se comienza a trabajar en el guion como hipótesis de trabajo. Es un buen momento para establecer roles dentro del equipo de trabajo.

- Fase 3. Taller audiovisual. 6 sesiones

El proceso audiovisual hace que el equipo deba de repartirse tareas ligadas al registro y gestión de las grabaciones. Aparecen las figuras del entrevistador, cámara, iluminador, técnico de sonido, montador, etcétera.

Las fases 1 y 2 dependen de la escuela donde se desarrolle el proyecto y de cómo el docente y/o tutor del grupo quiera orientar el proyecto. El trabajo con el centro de documentación y con los donantes de memoria, está establecido en este documento, pero el desglose de contenido específico se deja abierto para adecuar.

Las sesiones de documentación se basan en pdf's de trabajo con la siguiente información dividida en 2 sesiones:

Sesión 1
· ¿Qué es la información?
· Características: Significado, Importancia, Vigencia, Validez, Utilidad Soportes, · Circuito y Comunicación
· 'Fake News'. ¿Qué son? Cómo detectarlas

Sesión 2
· ¿Qué es un Trabajo de investigación?
· Elección del tema, metodología y fases
· Búsqueda de información, elementos a considerar
· ¿Dónde buscar información? Acciones en la búsqueda de información
· Gestión de la información: Referencia y Citación

La fase 3 contempla sesiones teórico-prácticas en aula, sesiones prácticas de registro y grabación y sesiones de edición y formalización de las piezas audiovisuales.
Se desglosan las sesiones de la fase 3:

Sesión 1. Teórica en aula
· Presentación del docente
· Presentación del taller
· Introducción documental. Street documentary
· Estado de los trabajos por grupos:
  Temas/grupos
  Formas de abordar
  Revisar documentación gráfica del tema (foto y video)
· Sesión teórica de Pre-producción (pdf con referentes)

Sesión 2. Teórica en aula
· Sesión teórica de: Referentes fotográficos y audiovisuales (pdf con referentes)
· Sesión teórica de: El relato audiovisual (pdf con referentes)
  Actos/Secuencias/Escenas/Planos.
  Tipos y valores de planos.
  Iluminación. Calidad y tipos de luz. Dirección y temperatura de color
· Sesión teórica de: Video digital (pdf con referentes)
  Formatos
  Conceptos de calidad
  Resolución.
  Profundidad de color.
  Muestreo.
  Cadencia.
  Compresión.
  Formatos/Pesos.

Sesión 3. Teórica en aula y práctica fuera del aula
· Sesión teórica de: El testimonial/la entrevista audiovisual (pdf con referentes)
· Trabajo fuera del aula: práctica de tipos de plano y práctica de entrevista por grupos.

Sesión 4. Práctica en aula y práctica fuera del aula
· Tutorización de proyectos. Revisión de material y planteamiento narrativo.
· Presentación de proyectos y visionado conjunto.
· Revisión de workflow de trabajo: Gmail/Drive/Premiere Clip/Android File Transfer/Youtube (Canal de Youtube, Vimeo, o similar del proyecto que puede enlazar con la web de la escuela)

Sesión 5. Práctica en aula
· Edición y montaje de proyectos por grupos

Sesión 6. Práctica en aula
· Edición y montaje de proyectos por grupos
· Precarga en internet

Nota: *A fin de documentar el proceso del taller ya sea en formato fotográfico o audiovisual, los alumnos pueden ser registrados, Por este motivo se contempla un documento legal donde sus padres o tutores legales dan su consentimiento y autorizan. (Ver anexo)*

4.1 Recursos y materiales

El taller audiovisual tiene dos lugares de trabajo. El aula y la calle.
Las sesiones en aula se hacen con soporte multimedia de documentación visual, se necesita que el aula disponga de ordenador con audio, un proyector y una pantalla.
Se han desarrollado materiales en soporte .pdf con links a referentes visuales online.

Esquema de los soportes en formato .pdf:

Sesión 1
· Introducción documental Street documentary
· Fases de La Producción Audiovisual
· La preproducción:
  Guion literario
  Tratamiento
  Story Board
  Guion técnico

Sesión 2
· El relato audiovisual
  Estructura y puntuación
  Semántica
  Recursos narrativos
· Referentes

Sesión 3
· Planificación del testimonio audiovisual
· Objetivos y personaje
· Localización
· Registro: visual y sonoro
· Condicionantes de iluminación interior/exterior
· Guion: preparar, conducir, escuchar, reformular

Para el desarrollo del taller, se necesita que los estudiantes puedan traer al aula sus propios teléfonos móviles.
El resto material técnico como: trípodes, iluminación, soporte para móvil y microfonía se aportan desde quien imparte el taller audiovisual.

Las aplicaciones que se usarán para la captación, edición y difusión de los proyectos, serán de uso gratuito y se especificarán al inicio del taller.

5. Atención a la diversidad

La propuesta de proyecto ApS tiene uno de sus valores más potentes en la atención a la diversidad. Es necesario entender el grupo de alumnado dónde se quiere aplicar el proyecto, para de esta manera poder adaptarnos a las necesidades concretas del grupo y de cada alumna o alumno, y así poder diversificar medidas y/o soportes para el acompañamiento y orientación del aprendizaje.

asimétrica se da en ese caso entre hijas/hijos y madres/padres, donde el rol significante y significativo recae en la/el alumna/o.

El proyecto contempla ayudas al aprendizaje desde las perspectivas con criterio temporal, planificando ayudas distales que al conocer necesidades específicas del grupo de estudiantes donde se trabajará el ApS, se ajustan a las medidas proximales.

5.2 Hipótesis de trabajo con alumnos con Necesidades específicas de soporte educativo NESE

Para establecer las metodologías y adaptaciones del trabajo en el proyecto ApS se partirá del trabajo que realiza Comisión de Atención a la Diversidad (CAD) para que el Equipo de Asesoramiento Pedagógico (EAP) elabore el Plan de Soporte Individualizado (PI). Será entonces cuando podamos tener información de cómo proceder en la adaptación de la programación de sesiones en aula.

El proyecto quiere contemplar dos hipótesis de adaptación curricular en función de las Necesidades Específicas de Soporte Educativo de dos ejemplos de alumnos.
El primero de ellos será un alumno con necesidades derivadas de una discapacidad física, en concreto con discapacidad visual, y el segundo caso, un alumno con NESE derivadas de trastornos del espectro del autismo.

Las adaptaciones parten del punto 4.3 donde se especifica la programación de las sesiones. (Trabajarlo)

5.2.1 NESE derivadas de una discapacidad física, en concreto con discapacidad visual.

El origen de la discapacidad motriz puede ser un funcionamiento deficiente del sistema nervioso central, del sistema muscular, del sistema óseo o de una interrelación de los tres sistemas, que dificulta o imposibilita la movilidad funcional de una o varias partes del cuerpo y provoca limitaciones en la postura, desplazamiento y movilidad. En algunos casos puede ir acompañada de otras afectaciones: sensoriales (visuales y/o auditivas), cognitivas (de memoria, percepción, razonamiento), o comunicativas y lingüísticas. Estos aspectos se pueden concretar de forma diferente según cada alumno y requerir soportes de distintos grados de intensidad.

En el caso de las necesidades derivadas de discapacidad visual, debemos entender que puedes ser por una baja visión o por ceguera.
La hipótesis se basa en un caso de alumno con ceguera total. El alumnado con discapacidad visual recibe el apoyo de profesionales itinerantes especialistas. Éstos forman parte de un programa de intervención educativa vinculado al Centro de Recursos Educativos para Deficientes Visuales (CREDV).
Este proyecto ApS es un proyecto audiovisual que formaliza su resultado en mini documentales de alrededor de cinco minutos de duración trabajando temas que afectan a como entendemos el entorno del barrio en que vivimos.

También, si las hubiera, es necesario localizar necesidades concretas para trabajar medidas adicionales que pueden ser intensivas en función de la diversidad del alumnado.

Hablar de diversidad es hablar de necesidades educativas donde han de regir los principios de inclusión y de igualdad de oportunidades, poniendo la equidad como modelo a implantar dentro de un proceso educativo donde cada persona es distinta. El concepto de inclusión nace para dar respuesta a la idea que todas las personas, y en concreto el alumnado del sistema educativo, tienen necesidades educativas especiales y por ello debe existir un sistema educativo que entienda las particularidades de cada persona. Para ello es necesario hacerlo desde el enfoque individualizado, atendiendo a las propias características de cada individuo y también desde un enfoque social que atienda al contexto en torno a dicho individuo.

5.1 Medidas universales

Son medidas universales de atención a la diversidad:

- Personalización de los aprendizajes (con instrumentos, estrategias didácticas diferentes).

La propia experiencia ApS implica estrategias didácticas distintas al desarticular el dispositivo aula. Las sesiones son teórico-prácticas, dentro y fuera del aula.

- La organización flexible de aulas (codocencia entendida como dos o más docentes en el aula para contribuir a la diversificación didáctica y planteamientos curriculares interámbitos).

Los agentes involucrados, son la/el docente de la asignatura que cobija la ApS, la/el tutora/a y el resto de agentes formadores dentro del proyecto (donantes de memoria, profesionales del centro de documentación y el tallerista audiovisual)

- Evaluación formativa-formadora (concebida como proceso de aprendizaje del alumno a través de la metacognición de lo que va aprendiendo y concebida también como planteamiento que permite al docente rehacer y replanificar la secuencia de acuerdo con la observación sistemática del ritmo de la secuencia).

El proceso de investigación, conceptualización y formalización hace que el proyecto sea una evaluación continua en sí mismo. Como se explica en el apartado de evaluación, es el alumnado el que marca indicadores de evaluación, existiendo seguimiento mediante rúbricas autoevaluativas.

- Procesos de acción orientadora y tutorial (aprendizaje significativo y funcional para establecer la proyección de lo aprendido. Acompañamiento del aprendizaje del alumno.

En todo momento se establecen dinámicas de reflexión de cómo y qué se está aprendiendo. La orientación y acompañamiento están muy presenten durante las sesiones de trabajo.

- Otros procesos de orientación pueden girar en torno a favorecer el autoconocimiento del alumno, las técnicas y habilidades del aprender a aprender y su relación con el entorno, más cercano y más lejano.

El proceso de vinculación con agentes del barrio, hace que el ámbito doméstico se convierta en un escenario de puesta en común con los aprendido. La transmisión

La adaptación a diversidades derivadas de la visión hace que el proyecto pueda mudar hacia un registro sonoro y a un trabajo desde las memorias orales con posibilidad de formalizar, por ejemplo, en archivos podcast.
En cada fase el alumno puede tener un rol que permita su aportación al grupo de trabajo, en la fase 1 puede ocupar roles de gestión y producción de la documentación recibida, en la fase 2 puede ocupar roles de entrevistador y en la fase 3 puede ser la persona que gestiones el guion, la estructura de las entrevistas y puede ser la persona que narre en voz en off la pieza final, sea documental o sea el posible podcast.

5.2.2 NESE derivadas de trastornos del espectro del autismo

El trastorno del espectro del autismo (TEA), es un trastorno del desarrollo que se manifiesta obstaculizando el aprendizaje de habilidades de comunicación y de relaciones sociales y la capacidad para regular de forma flexible la conducta y el pensamiento.
Los efectos del trastorno varían en cada persona y refleja una gran diversidad de necesidades: del autismo grave al autismo de alto funcionamiento.
En general se manifiestan de la siguiente forma:
Déficits persistentes en la comunicación social y la interacción social en diferentes contextos

Se manifiestan en los siguientes ámbitos (los ejemplos son ilustrativos, no exhaustivos):

- En la reciprocidad social-emocional.
- Los comportamientos de comunicación no-verbal utilizados en la interacción social.
- El desarrollo, mantenimiento y comprensión de las relaciones.

De las medidas y soportes que ayuda a las personas autistas, se destacan las siguientes con el fin de propiciar la adaptación curricular:
Entorno estructurado
Trabajo por rutinas
Uso de soportes visuales y contextuales
Ambientes sensorialmente confortables
Utilización de elementos de estructura y comprensión del tiempo
Apoyo para el trabajo en grupo
Organizar y flexibilizar el tiempo y los espacios
Espacios de confort o rincones específicos

En función del grado TEA, la propuesta para esta NESE sería que el alumno pueda hacer un registro y seguimiento a modo de reportero del proceso de trabajo del grupo o del proceso general del proyecto ApS. Se producirían los mismos ámbitos de trabajo: investigación, conceptualización y formalización, pero se propiciaría un proceso diferente atendiendo a sus necesidades. El resultado final, bien podría ser un reportaje fotográfico o una pieza audiovisual del proceso del proyecto.

6. Evaluación

Como hemos visto el proyecto puede desarrollarse interdisciplinarmente en asignaturas como: historia, tecnología, lenguaje y expresión visual y plástica.
Por ello se trabaja dentro de una **secuencia didáctica** donde el alumnado elige unos temas de trabajo decidiendo que quiere aprender. Los ámbitos siempre ligados al barrio y a factores que tienen que ver con la identidad y la memoria del mismo son: urbanismo, migraciones, mercados y agricultura, cooperativismo, luchas vecinales, fiestas populares y sanidad y educación

Todos los ámbitos trabajan las **competencias transversales** (personal, social y digital) y se materializan en unos resultados de aprendizaje. Para evaluar dichas competencias existen los **criterios de evaluación** son los horizontes que sirven de pauta al docente para valorar, evaluar y, finalmente, calificar, los objetivos de la secuencia o de las secuencias de curso. Los criterios vienen determinados por la normativa curricular, aunque es competencia del docente y del equipo docente poder ampliarlos y tener que distribuirlos en función de la planificación y objetivos curriculares planteados en cada nivel y entre niveles.
La evaluación es constante y continuada marcada por las fases que le proyecto tiene, atendiendo a sus tres grandes fases: 1. Centro de documentación, 2. Donantes de memoria y 3. Taller audiovisual. Cabe decir que dentro de cada fase el proyecto tiene fases internas donde la valoración se sigue dando de manera constante.
Se lleva a cabo mediante los instrumentos de evaluación, que son las herramientas que concretan los docentes con el alumnado para ayudarles, conjuntamente, a medir, observar y mejorar el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Conjuntamente con el profesorado, se trazan los **indicadores** que se evalúan y que nacen del qué se quiere aprender para poder reflexionar sobre qué y sobre cómo se ha aprendido. Para ello se trabaja con dos tipos de rúbrica: una de autoevaluación y otra de seguimiento del proceso y que se divide en fases de investigación, conceptualización, formalización y de puesta en circulación.

Por otra parte, **el proyecto también tiene su propia evaluación** y tiene dos representaciones. El primero a modo de **formulario escrito** que los alumnos rellenan al acabar el proyecto. En segundo lugar, una **encuesta online en Google Forms** con tres bloques de preguntas, además de los datos personales generales.

Los bloques se encabezan con los titulares:
¿Qué pensabas que era el proyecto antes de comenzar?
¿Qué has aprendido del barrio que no sabías antes?
¿Qué has aprendido de tu mismo que no sabías antes del proyecto?

Nota: *Ver el Punto 8. Anexo: modelos de rúbricas (Rúbrica Personal, Rúbrica de seguimiento de Proyecto y Valoración del proyecto)*

7. Mapa de agentes

Grup Permanente de ApS de l'Hospitalet
El proyecto necesita de una coordinación para establecer vínculos con las entidades, así como resolver otras necesidades que irá teniendo el proyecto. En este sentido el papel del se entiende como fundametal.
Por ejemplo, el uso de herramientas de evaluación cualitativa y cuantitativa del proyecto, de una manera histórica y participativa.

Consell de l'Esplai de l'Hospitalet
Red de Centros de Ocio Educativo y Acción Social de Hospitalet formada por once entidades de los barrios de la ciudad de Hospitalet, todas ellas referentes en la intervención socioeducativa, a través de programas de Pequeña Infancia, Modelo SIS, Ocio Educativo, Casal de Jóvenes, Pisos tutelados, Programas de Inserción y Empleabilidad, Programas de Segundas Oportunidades, voluntariado y agrupamientos. Son entidades relevantes en el territorio, muchas de ellas con más de 45 años de compromiso y militancia a su barrio, generando oportunidades y defendiendo los derechos de los niñ@s, jóvenes y familias.

Amics de la Gent Gran
Entidad con el objetivo de luchar contra la soledad no deseada y el aislamiento social al que quedan expuestas, millones de personas mayores. Desde 1987 quieren construir un mundo que reconozca la singularidad, valor único y papel fundamental que la gente mayor juega en la sociedad.

Centre d'Estudis de l'Hospitalet (CELH)
Es una asociación cultural sin ánimo de lucro y de voluntariado, fundada en 1984 con el fin de hacer ciudad, asociacionismo y de intervenir en l'Hospitalet.

L'Arxiu Municipal de l'Hospitalet
El proyecto trata de trabajar con las memorias orales y con la imagen de archivo (también la personal de las/los donantes)-

Torre Barrina
Centro municipal de creación multimedia y de innovación social de la ciudad.
Se pueden desarrollar sesiones de trabajo práctico del taller audiovisual en sus instalaciones, así como sesiones de finalización de proyecto dónde terminar de masterizar las piezas audiovisuales y de cargarlas a internet.
A su vez, puede acoger la sesión de retorno a la comunidad y presentación pública. La idea es que estén presente todos los agentes involucrados, muy especialmente, los/las donantes de memoria.
El centro puede servir para dar salida a diversos intereses tecnológicos que el taller audiovisual haya podido despertar en los estudiantes. El sentido de este proyecto es poder crear archivo y la posibilidad de crear un espacio web que articule documentación de procesos y resultados está en el origen del proyecto.

Agencia de la Memoria Invisible
La agencia de la memoria invisible (AMI) es un espacio de investigación y documentación social que trabaja en torno a las prácticas artísticas visuales contemporáneas.

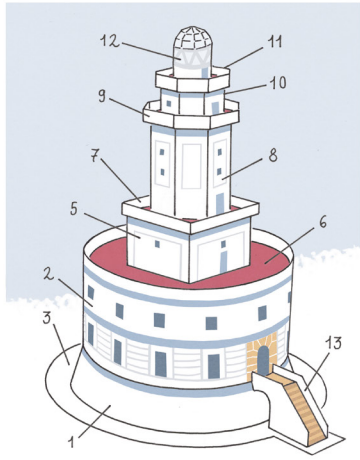
Anexo 05. Extras 3: Recortable de la Farola de la Marina de l'Hospitalet.

MEMÒRIA INVISIBLE DE L'HOSPITALET DE LLOBREGAT

LA FAROLA
EL FAR DE L'HOSPITALET

En 1920 una llei estatal va decretar que l'Hospitalet de Llobregat havia de cedir 935 hectàrees a Barcelona per a la construcció d'un port franc que mai va arribar a realitzar-se. Així va ser com es van expropiar les terres de la Marina i l'Hospitalet va perdre la seva platja.

Aquell lloc que va deixar de ser, geogràficament si que existeix. És un territori sensible, en constant evolució, que atén una determinada constitució de model urbà. La Farola és un símbol d'identitat testimoni del pas del temps d'allò que va ser la Marina i que resisteix vigilant. Malgrat tot.



INSTRUCCIONS DE MUNTATGE

Retallar totes les peces per la línia exterior, sense perdre la numeració de cada una d'elles. Plegar les pestanyes i cantonades i enganxar les peces seguint el mètode i l'ordre de les instruccions. Per a retallar les peces es pot utilitzar unes tisores o un cúter. Per enganxar-les es pot fer servir pega de barra o una mica d'adhesiu ràpid, tipus cianoacrilat.

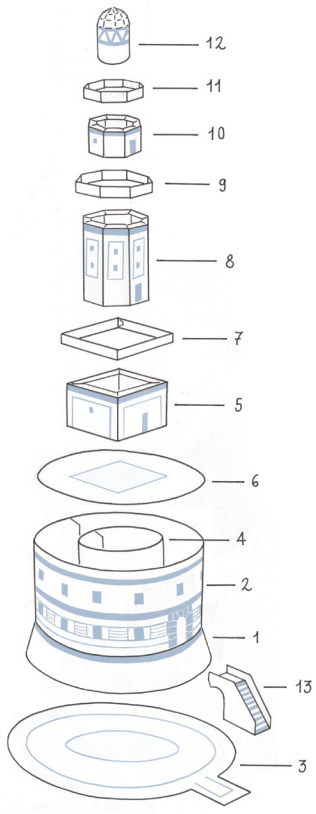
1. Agafar la **peça 1** i plegar les pestanyes inferiors (D) cap a dins i les superiors (C) cap a fora. Enganxar aquestes últimes per la part interior inferior de la **peça 2** (part C). Anar d'esquerra a dreta i, en arribar al final, enganxar l'extrem interior "A" sobre l'extrem exterior "B". Realitzar aquest pas amb la **peça 1** i la **peça 2**.

2. Agafar la **peça 3** i enganxar-hi la peça construïda prèviament sobre la circumferència "A". Fer un cilindre amb la **peça 4**, enganxant el seu extrem interior "A" amb l'extrem exterior "B". Plegar les pestanyes de la peça i enganxar-la sobre el cercle "B" de la **peça 3**.

3. Plegar la **peça 5** sobre si mateixa i enganxar l'extrem interior "A" sobre la pestanya "B". Amb la resta de pestanyes, enganxar aquesta capsa sobre la part "A" de la **peça 6**.

4. Agafar la **peça 7** i plegar les baranes cap a dalt. Enganxar les pestanyes de cada barana per l'interior de la seva barana adjacent. Una vegada muntada, enganxar la **peça 7** sobre la **peça 8**.

PER LA RECUPERACIÓ DE LA MEMÒRIA VISUAL DE LA CIUTAT



5. Plegar la **peça 8** sobre si mateixa i enganxar l'extrem interior "A" sobre la pestanya "B", generant un cilindre octogonal. Amb la resta de pestanyes, enganxar aquesta peça sobre la part "A" de la **peça 7**.

6. Agafar la **peça 9** i plegar les baranes cap a dalt. Enganxar les pestanyes de cada barana per l'interior de la seva barana adjacent. Una vegada muntada, enganxar la **peça 9** sobre la **peça 8**.

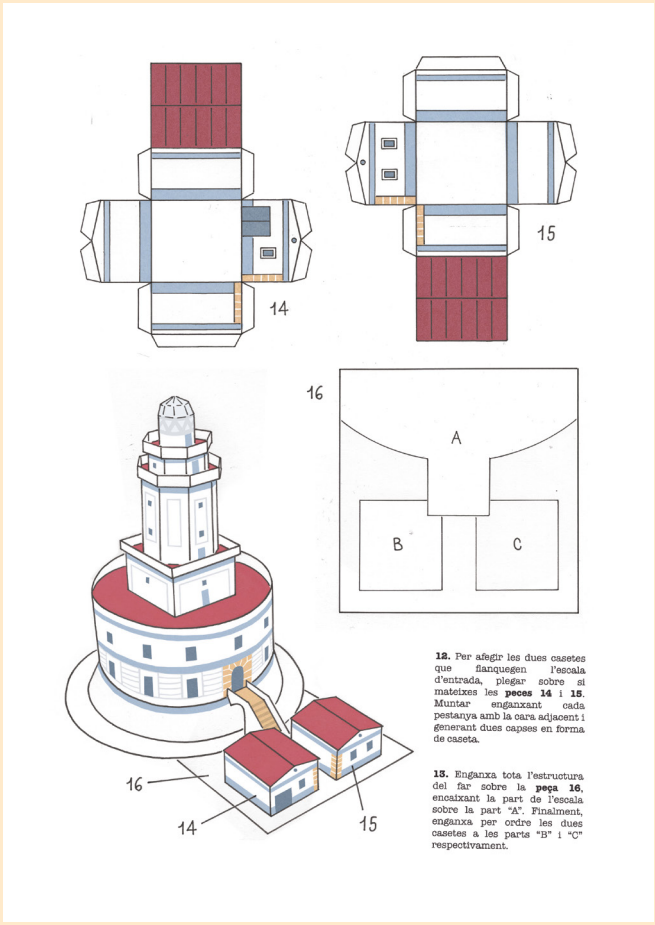
7. Plegar la **peça 10** sobre si mateixa i enganxar l'extrem interior "A" sobre la pestanya "B", generant un cilindre octogonal. Amb la resta de pestanyes, enganxar aquesta peça sobre la part "A" de la **peça 9**.

8. Agafar la **peça 11** i plegar les baranes cap a dalt. Enganxar les pestanyes de cada barana per l'interior de la seva barana adjacent. Una vegada muntada, enganxar la **peça 11** sobre la **peça 10**.

9. Per formar la vidriera i la cúpula del far, agafar la **peça 12** i plegar els extrems triangulars superiors. Enganxar d'esquerra a dreta cada triangle sobre la pestanya del triangle adjacent a l'esquerra. En donar tota la volta, enganxar l'extrem interior "A" sobre l'extrem exterior "B". Agafar tota aquesta peça i enganxar-la sobre la part "A" de la **peça 11**.

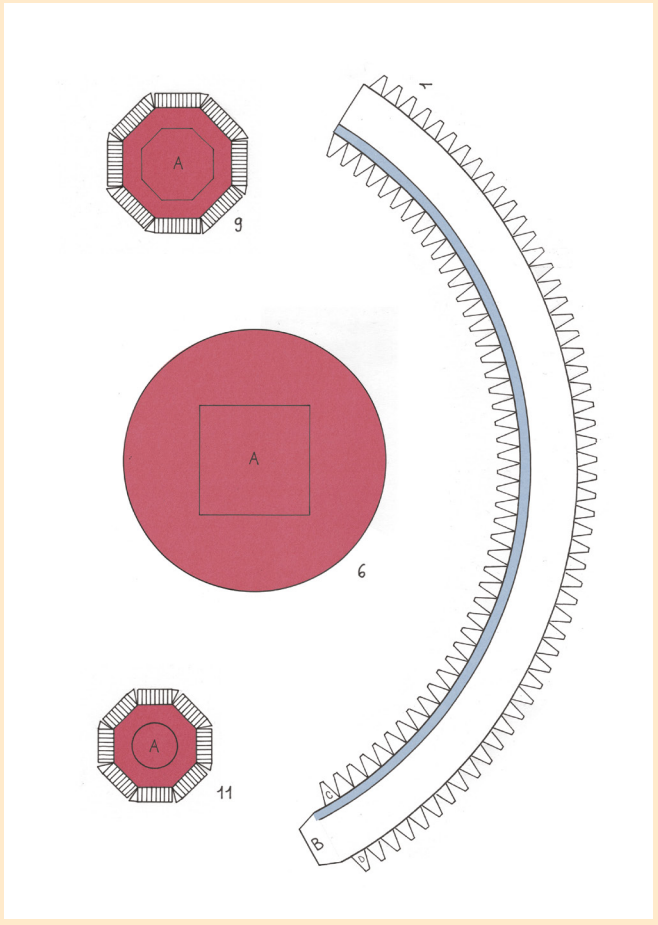
10. Col·locar l'estructura superior construïda sobre l'estructura inferior. Encaixada dintre del cilindre de la **peça 2** i recolzada sobre la **peça 4**.

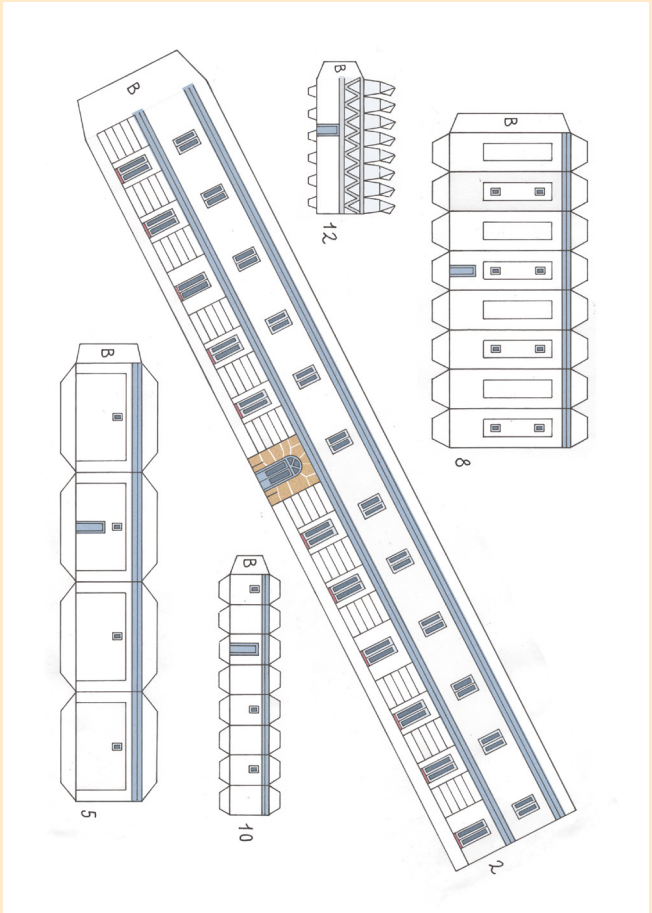
11. Per fer l'escala del far, plegar tota la **peça 13** sobre si mateixa, deixant cap a fora la part dels graons. Enganxar les pestanyes "a", "b" i "c" per la part indicada a l'interior de la mateixa peça. Un cop muntada, enganxar l'escala sobre la part C de la base, la **peça 3**. Enganxar també per sota de la porta principal la part de l'escala marcada amb una "D".

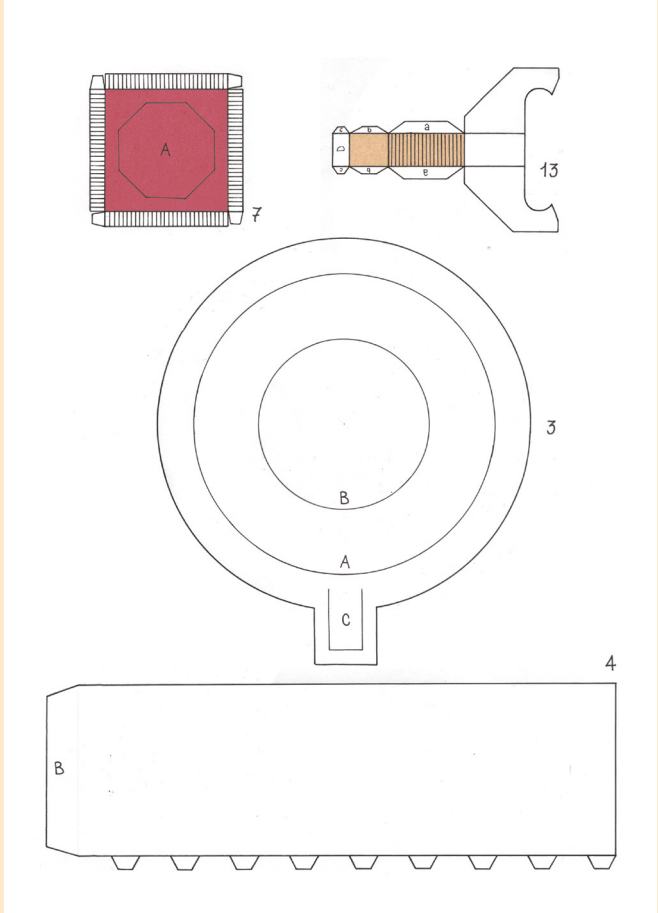


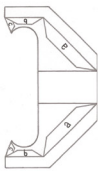
12. Per afegir les dues casetes que flanquegen l'escala d'entrada, plegar sobre si mateixes les **peces 14** i **15**. Muntar enganxant cada pestanya amb la cara adjacent i generant dues capses en forma de caseta.

13. Enganxa tota l'estructura del far sobre la **peça 16**, encaixant la part de l'escala sobre la part "A". Finalment, enganxa per ordre les dues casetes a les parts "B" i "C" respectivament.

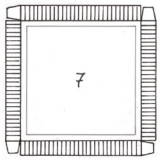








13



7

PARADÍS
PERDUT

Una pel·lícula documental de Joaquín Jordán

paradisperdut.es

3

A

PER REGENERAR LA NOSTRA IDENTITAT
ÉS URGENT RECUPERAR LA NOSTRA MEMÒRIA

4

El blau del mar, el blau del cel, el marró de la terra, infinitats de verds dels camps i vermells i daurats de tantes i tantes plantes.

La Marina és un lloc màgic.



N
M
Z
A
B
RIO
LLOBRE
231
230
108
341
342
343
29
229
340
107
161
197
234
154
136
87
66
408
133
328
332
55
323
158
54
116
131-133
64
195
51-52
100
101
327
191
331
50
189
185
71
144 al 146
115
134
180
183
179
192
181
182
184
117
83 84
119
109
33
138
63
85
62
233
35 al 49
INCLUSIVES
196
Casa Rodó


MEDITERRANEO
MAR
Casa Juan Cubells
Casa Pere de la Tela
Casa Blasco
Casa Pericola
Casa Mallol
Casa Mariano
Casa Sebastián
Casa Antich de la Fusta
Casa Antich Cherrica
Casa Anton Curt
Casa Malet
Casa Jungoneres
Casa Cherrica
Casa Anglero
Casa Pellicer
Casa Gil
Casa Pelegrin
Mas Mirch
Antigua Casa Portalla
Tabique de Port
Cotas de nivel de hasta 122
Estación de Casa Antiguas
Torre de la Tela
El Faro
CARRETERA DEL PASO
CARRETERA VALENCIA
ANTIGUA
3 al 9 INCLUSIVES EXCEPTUANDO EL nº 6
Tabaljeria Española
Arsenal Civil