



University of
Massachusetts
Amherst

Espacios en disputa: Crónica de desplazamientos y reocupación urbana en el Raval y el Casc Antic de Barcelona (1964-2014)

Item Type	Dissertation (Open Access)
Authors	Pallàs, Elisabet
DOI	10.7275/28630483
Download date	2026-04-23 03:24:31
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14394/18901

Espacios en disputa: Crónica de desplazamientos y reocupación urbana en el Raval y el

Casc Antic de Barcelona (1964-2014)

A Dissertation Presented

By

ELISABET PALLAS

Submitted to the Graduate School of the University
of Massachusetts Amherst in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

MAY 2022

Hispanic Literatures and Linguistics

© Copyright by Elisabet Pallas 2022

All rights reserved

Espacios en disputa: Crónica de desplazamientos y reocupación urbana en el Raval y el

Casc Antic de Barcelona (1964-2014)

A Dissertation Presented

By

ELISABET PALLAS

Approved as to style and content by:

David Rodríguez-Solás, Chair

Barbara Zecchi, Member

Susan Larson, Member

Barbara Zecchi, Unit Director

Spanish and Portuguese Program

Maria Soledad Barbón, Department Chair

Dept. of Languages, Literatures and Cultures

Dedicatoria

A Roger, la persona que sigue, obstinadamente, creyendo en mí con el paso de los años.

Agradecimientos

Quiero agradecer al profesor Rodríguez-Solás su ayuda y orientación a lo largo de los años, la estima y los pequeños (y gran) empujones que me ha dado para hacer de este un proyecto del que me siento (relativamente) orgullosa. David me ha enseñado a poner mi investigación en perspectiva, a ser una buena colega y compañera, a moverme por este mundo tan extraño que puede ser la academia, y a leer textos y productos como si fueran partituras de un artista, dándome espacio para interpretar, a mi manera, sus ritmos y músicas.

A la profesora Barbara Zecchi, gracias por hacerme ver la importancia y lucha de nuestra identidad; esta es una herencia que no se puede reducir a una línea de agradecimientos.

A la profesora Susan Larson, por sus comentarios y su amabilidad, y por darme indicaciones clave para orientar este proyecto de forma rigurosa.

Muchas gracias al departamento en conjunto, a quien debo mucho; tanto, que no puedo resumirlo aquí. Muchas gracias por el apoyo financiero que se me ha brindado a lo largo de los años; solamente la confianza del profesorado en mi competencia como investigadora me ha permitido llegar hasta aquí. A todos los compañeros graduados que me han visto crecer y que han formado parte de este trayecto tan largo, ya sea sentados detrás o conmigo de copiloto: a Dani, Zelia, Eva, Aitor, Gorka, Odalis, Camila, Alba, María, Sara, Albert, Irina, Paulina. Me dejo a muchos, pero sabed que os llevo a todos conmigo.

A mi familia en Barcelona, que ha vivido desde lejos las ansiedades y los miedos, los logros y los fracasos, y el nacimiento de nuevos y grandes retos: a mi hermano Guilli, a mi madre y a mi tía, a mi padre, que jamás dejará de quejarse de mi subordinación excesiva; a Jordi, a Carme, a Maria Jesús,

a Aina, y a Arnau; a amigos que han insistido en formar parte de mi vida incluso cuando ni yo quería estar en ella; a Jeanne, a Jofre, a Isabel y a Tani, y a mil más.

Y especialmente, gracias a esa otra familia asturiana, mexicana, chilena, colombiana, vasca, bosnia, y gringa: a Cova y a Jonathan, a Raúl e Idoia, a mi querida Pili, a Christina, a Sam y a Asja, y a Javier. Si pudiera, os regalaría el sonido de mi hija riéndose cuando le hacen cosquillas, o la imagen momentánea de la luz del atardecer vertiéndose sobre su rostro tranquilo. Estos son, que se me ocurran, los mejores regalos que tengo para expresar cuánto significáis para mi.

ABSTRACT

Espacios en disputa: Crónica de desplazamientos y reocupación urbana en el Raval y el Casc Antic
de Barcelona (1964-2014)

MAY 2022

ELISABET PALLAS

B.A., UNIVERSITAT POMPEU FABRA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor David Rodríguez-Solás

This dissertation analyzes plays and documentary films that illustrate the forced displacement of urban citizens from Barcelona's oldest neighborhoods El Raval and El Casc Antic between 1964 and 2014. Grounded on theories from Sociology and Urban and Cultural Studies, the project surveys the various political mechanisms that enforce and legitimize the territorial, cultural, and corporeal expropriations that deploy tactics such as the criminalization of poverty and the passing of local laws restricting the use of public spaces. Through a close analysis of documentaries such as *Ciutat Morta* (Ortega y Artigas, 2014), *El forat* (Peña, 2004), *En construcció* (Guerín, 2001), *De nens* (Jordà, 2003), and *Oscuros portales* (Peña, 2010), as well as plays such as Benet i Jornet's *La trilogia del Raval* (1964, 1978, 2000) and Mayorga's *Hamelin* (2005), I argue that considering this cultural production allows to better understand urban space in the age of neoliberalist market policies. While the urban spaces of Barcelona have traditionally been praised and critiqued as successful models by technocrats and architectural and urban theorists, my project suggests that more contemporary frameworks of precarity, as communal urban identities that have grown of the 15M movement, are important tools to frame the real and

symbolic meanings of contemporary urban phenomena such as gentrification and the displacement of impoverished vulnerable populations. To conclude, the dissertation shows the strategies used by these precarious communities to resist displacement and the activist strategies employed by these products to go beyond the boundaries of cultural discourse.

Tabla de contenidos

AGRADECIMIENTOS	v
ABSTRACT	vii
LISTA DE FIGURAS.....	ix
PREFACIO: LA CIUDAD ASEDIADA	13
INTRODUCCIÓN: UNA HISTORIA DE LA URBANIDAD DE BARCELONA.....	16
La construcción de la ciudad moderna	16
El Raval y Santa Caterina	20
De la ciudad <i>imaginada</i> a la ciudad <i>practicada</i> : las Olimpiadas, el modelo Barcelona y el giro neoliberal.....	27
Los agentes del cambio en la ciudad: resistencia, precariedad, y oposición colectiva	40
1. CRIMINALIZACIÓN DE LA POBREZA Y ESTIGMATIZACIÓN TERRITORIAL EN EL MARCO DE LA PLANIFICACIÓN URBANA DEL RAVAL: <i>DE NENS</i> (2003), <i>HAMELIN</i> (2005) Y <i>OSCUROS PORTALES</i> (2010).....	46
Introducción	46
El Chino: la construcción de un mito	52
De la oposición vecinal al pánico moral. <i>De nens, Hamelín, y Oscuros portales</i>	55
Ratas, lobos, monstruos. Pánicos morales, demonizaciones históricas y la construcción del depredador en <i>De nens y Hamelín</i>	66
Giro punitivo y pánico legislativo. El caso de la violencia sexual	74
<i>La otra ciudad</i> . Urbanización, sacrificios y flaneurismo	78
<i>Juicios paralelos</i> . El impacto de los medios de comunicación y la perversión del lenguaje	82
Desplazando al cuerpo: exclusión territorial y persecución del trabajo sexual en <i>Oscuros portales</i> (2010)	85
<i>Oscuros portales</i> y la ira de Carmen	85
Acoso, desregulación y vulneraciones. Mecanismos históricos de zonificación urbana y el impacto de la ordenanza de convivencia (CONV 2006)	88
<i>Not In My Backyard</i> : Incivismos y protesta vecinal.....	95
<i>Putas somos todas</i> . Posiciones pro-prostitución.....	99
Subjetividades nómadas: espacios de exclusión, cuerpos excluidos.	101
Conclusiones.....	105
2. CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS Y MEMORIA CULTURAL DE BARRIO. TRILOGÍA DEL RAVAL, DE JOSEP MARIA BENET I JORNET (1964–2000) Y EN CONSTRUCCIÓN, DE JOSÉ LUIS GUERÍN (2001)	108
Introducción	108
La trilogía del Raval (1964-2000)	111
<i>Jo no ravalejo</i> . La desaparición del Raval y las tácticas performativas de oposición	111

El pasado <i>pasado</i> , la espectralidad, y la memoria performada del Raval.....	116
Las ruinas del Raval. Cartografías <i>afectivo-espectrales</i> de resistencia	122
Afecto y excesos. Luto en protesta.....	129
<i>Espacios reacondicionados</i> . La urbanidad remodelada y la desaparición de la identidad cultural del barrio	133
La economía de lo invisible. ¿Qué muere cuando muere el Raval?	139
José Luis Guerin, <i>En construcción</i> (2001), y la estética de sedimentos	142
Introducción	142
La ciudad de los pobres. Temporalidades del espacio y estrategias de monumentalización	144
Huellas afectivas. Inscripción táctil, ruinas materiales e intervenciones espectrales	148
Economías intersticiales: <i>Demolition Cinema</i> , ruinas, y reciclaje urbano	153
Colonizaciones internas. Gentrificación y nuevos compradores	157
¿El paso del tiempo o una crítica a la urbanidad?	159
3. <i>PINTAREMOS HASTA EL CIELO</i>. CIUDADANÍA RADICAL, OKUPACIÓN Y DOCUMENTAL ACTIVISTA EN <i>EL FORAT</i> (2004) Y <i>CIUTAT MORTA</i> (2013).....	164
Introducción	164
El barrio de Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera.....	166
<i>El forat</i> (2004)	169
¿Nuestra opinión no cuenta? Subjetividades precarias, discursos de futuro y resistencia vecinal.....	169
El huerto del forat. Autogestión barrial, colectividad y okupación.....	178
Ciudadanía <i>radical</i> . Movimientos vecinales y okupación	184
Desenlace. <i>El forat</i> en la actualidad	187
<i>Ciutat Morta</i> (2014)	189
El caso, los antecedentes urbanos y el montaje: #4F/2006.....	189
Ocupaciones cíclicas: el <i>efecto cine Princesa</i>	192
Casa okupada, casa encantada	194
El juicio del juicio. Justicia fílmica y economía retributiva.....	199
Ciutat Morta: el cuerpo del delito	205
Documentales activistas y la narración visual post 15M	211
CONCLUSIONES: BARCELONA, HOY. IMAGINACIÓN, UTOPIA, Y DERECHO A LA CIUDAD	216
BIBLIOGRAFÍA	225

Lista de figuras

IMAGEN 1 MAPA DE BARRIOS Y DISTRITOS DE BARCELONA	20
IMAGEN 2 LA PLAÇA DELS ÀNGELS	26
IMAGEN 3 LA PLAÇA DELS PAÏSOS CATALANS	26
IMAGEN 4 CARTEL DE ENTRADA A LA CIUDAD	31
IMAGEN 5 LOGO PROMOCIONAL DISEÑADO POR MIRÓ	32
IMAGEN 6 CAMPAÑA PROMOCIONAL DEL RAVAL.....	33
IMAGEN 7 FREDDY KRUEGER MANIPULA LOS MUÑECOS (DE NENS, 2003).....	71
IMAGEN 8 DETALLE DE LA PORTADA DE HAMELIN.....	72
IMAGEN 9 PORTADA DEL DOCUMENTAL DE NENS	72
IMAGEN 10 PINTADA EN DE NENS	84
IMAGEN 11 PRIMER PLANO DE LA SECUENCIA DE LOS FIGURINES, EN OSCUROS PORTALES	85
IMAGEN 12 DETALLE II DE LOS PIES DE LAS TRABAJADORAS SEXUALES EN OSCUROS PORTALES.....	87
IMAGEN 13 DETALLE DE LOS PIES DE LAS TRABAJADORAS SEXUALES EN OSCUROS PORTALES	87
IMAGEN 14 EJEMPLO DE LA IMPRESIÓN DE LOS LÍMITES EN EL MOBILIARIO URBANO	94
IMAGEN 15 PANCARTA DE LA MANIFESTACIÓN ANTIPROSTITUCIÓN	98
IMAGEN 16 CARTEL CELEBRATORIO DEL "DÍA DE TODOS LOS ANTROS"	112
IMAGEN 17 ESCENOGRAFÍA DE UNA VELLA, CONEGUDA OLOR (2011).....	125
IMAGEN 18 ESCENOGRAFÍA DE OLORS (2000).....	126
IMAGEN 19 PROYECCIÓN DE MARIA ANTE LA CÁMARA (OLORS, 2000)	130
IMAGEN 20 FOTOGRAFÍA DE JOAN COLOM.....	146
IMAGEN 21 PLANO CONTRAPICADO DE JUAN E IVÁN (EN CONSTRUCCIÓN, 2001)	146
IMAGEN 22 VECINO ESPIANDO LAS OBRAS (EN CONSTRUCCIÓN, 2001)	148

IMAGEN 23 JUANI INSCRIBIENDO SU MANO EN LA PARED (EN CONSTRUCCIÓN, 2001)	148
IMAGEN 24 MARIA Y JUAN HABLANDO EN LOS PATIOS COMUNITARIOS (UNA VELLA, CONEGUDA, OLOR, 2011)	151
IMAGEN 25 CONTRAPLANO DEL OBRERO Y LA MUJER, FLIRTEANDO DE BALCÓN A BALCÓN (EN CONSTRUCCIÓN, 2001)	151
IMAGEN 26 APARTAMIENTOS SIN CONSTRUIR, EN VENTA (EN CONSTRUCCIÓN, 2001)	161
IMAGEN 27 FOTOGRAMA DE UN EDIFICIO DERRUIDO (EL FORAT, 2004)	171
IMAGEN 28 FOTOGRAMA DEL MISMO EDIFICIO DERRUIDO, AÚN SIN RECONSTRUIR (EL FORAT, 2004)	171
IMAGEN 29 MÍTIN DE JOAN CLOS (EL FORAT, 2004)	175
IMAGEN 30 PINTADA DE PROTESTA CONTRA LA ESPECULACIÓN (EL FORAT, 2004)	180
IMAGEN 31 EJEMPLO DE PINTADA CALLEJERA (EL FORAT, 2004)	181
IMAGEN 32 PINTADA REALIZADA POR EL PORTAVOZ DE LOS VECINOS (EL FORAT, 2004)	183
IMAGEN 33 EDIFICIO OCUPADO (CIUTAT MORTA, 2014)	195
IMAGEN 34 PRIMER PLANO DE PATRICIA HERAS (CIUTAT MORTA, 2014)	198
IMAGEN 35 PINTADA DEL CINE OKUPADO (CIUTAT MORTA, 2014)	198
IMAGEN 36 ESCULTURA LA DEESSA, DE JOSEP CLARÀ	207
IMAGEN 37 CARTEL PROMOCIONAL VISTO DESDE LAS CALLES ESTRECHAS DEL CASCO ANTIGUO (CIUTAT MORTA, 2014)	207
IMAGEN 38 FRAGMENTO DE LA PERFORMANCE DE DIANA TORRES (CIUTAT MORTA, 2014)	209
IMAGEN 39 CARTEL PROMOCIONAL DEL AÑO GAUDÍ	216
IMAGEN 40 MODELO DE LAS SUPERILLES	220

Prefacio: La ciudad asediada

Esta es, o quería ser, una relación de cartografías barcelonesas. Cartografías del tiempo, de la memoria cultural, de los afectos, de la pobreza, y de la ilegalidad. Sin embargo, lo que debió ser un estudio sobre mapas que construyen u operan sobre ontologías espaciales alternativas, viró hacia un análisis de la urbanidad comprometido, orientado a visibilizar los límites de la intervención urbana a gran escala y las estrategias de control que a menudo acompañan la producción del espacio público.

Esponjamiento, civismo, ciudadanía, rehabilitación, gentrificación, periferias... todas ellas son palabras moneda de cambio corriente en los discursos sobre la urbanidad a lo largo de los siglos XIX y XX, especialmente en aquellas urbes que, por una razón u otra, han sido definidas y resignificadas a partir del éxito y virtudes asociados a sus planes de reformulación urbanística presentes. Esta es una propuesta que afronta las dificultades de abordar estos debates en el marco económico neoliberal en el que deberían ser negociados actualmente, advirtiendo necesariamente que solo es posible considerar la lógica de los procesos de reurbanización modernos en la medida en la que sus usuarios son partícipes, y a momentos, *cómplices*, de su mismo sistema de reproducción.

En su libro divulgativo sobre los éxitos y fracasos del ya famoso “modelo Barcelona”, Manuel Delgado afirma que su obra, una reflexión crítica sobre los planes urbanísticos de Barcelona desde la antropología urbana más combativa, es “una larga carta de amor; desaforada, impaciente, exagerada” (*La ciudad mentirosa*, contraportada). La suya es una reivindicación descarnada que comparte una generación entera de barceloneses, esos que son paulatina y progresivamente expulsados de la ciudad a instancias de un modelo económico voraz, capaz de acumular plusvalías a partir de distintas esferas confluyentes: una lógica de mercados neoliberal, que favorece la flexibilidad y desregulación económica, y la mercantilización de todos los medios de producción actuales, incluidas la producción cultural y las subjetividades individuales de la ciudadanía.

La amenazante realidad de la sustitución poblacional, consecuencia directa de la mercantilización del espacio público, es la justificación primera de este proyecto de disertación. La voluntad de documentar y rastrear las tácticas de expropiación y desplazamiento poblacional producidas en Barcelona en las últimas décadas, en el marco de la rehabilitación urbana en el Casco antiguo de la ciudad, deriva de una premisa simple: *nos echan de la ciudad*, y es responsabilidad de todos, también de la investigación académica, producir conocimiento útil frente a esta realidad. No obstante, como señalan los estudios culturales en conjunto, el conocimiento teórico deriva de la práctica, y no al revés, y por esta razón toda reflexión *a posteriori* sobre la realidad urbana en la Barcelona actual es presentada a través de un estudio sobre productos y procesos culturales amparados o tematizados en el tejido urbano barcelonés.

En el centro de esta disertación se encuentra la difícil tarea de aunar marcos teóricos dispares y, a momentos, potencialmente contradictorios: hacer converger estudios de sociología y urbanismo con aportaciones culturalistas de alcance variado, todo ello al servicio de un objetivo previo: señalar los límites democráticos del estado y visibilizar las múltiples formas y mensajes de los discursos no consensuales, al respecto de la construcción geográfica y cultural de metrópolis modernas como Barcelona. Se trata, así, de una propuesta cuya encrucijada teórica es eminentemente interdisciplinar. El conjunto de fuentes primarias, que ilustran una cierta memoria cultural de barrio y distintas formas de articular nuevas subjetividades, derivan del análisis primero de la urbanidad y la producción de marginalidad en Ciutat Vella. Como se advertirá, las obras primarias escogidas, vinculadas a los estudios visuales, han sido escogidas porque contribuyen a ilustrar desde distintas perspectivas el paisaje social que puebla las calles de Ciutat Vella. El conjunto de estas obras, con un hilo geográfico común, no solamente permite extrapolar e ilustrar la relación de causa-consecuencia entre la expropiación y desplazamiento poblacional ocurridos en Barcelona y las políticas gubernamentales de

su ayuntamiento, sino que también documenta procesos de apropiación espacial, de lucha y denuncia colectiva, así como el carácter asociacionista presente en sus espacios.

A nivel organizativo, la disertación parte del estado de la cuestión en lo relativo a los estudios de urbanidad en Barcelona. En primer lugar, presenta la relevancia histórica de los planes de urbanización y las distintas categorizaciones de Barcelona como “modelo” o “marca” y como “ciudad de ferias”, tras lo cual se investigan las comunidades precarias que pueblan estos barrios. Por último, se presenta una aproximación provisional a los distintos capítulos que configuran la disertación, así como una descripción de los subtemas que organizan los capítulos y una presentación de las obras primarias analizadas.

Introducción: Una historia de la urbanidad de Barcelona

La construcción de la ciudad moderna

La construcción de la Barcelona moderna se desarrolló a partir de mediados del siglo XIX, coincidiendo con la demolición definitiva de los últimos tramos de muralla que aún constreñían la población de los barrios centrales.¹ La construcción de l'*Eixample*, distrito sobre cuyo diseño y forma se sostiene parte del discurso de elogio en torno al modelo Barcelona, partió de la propuesta de Ildefons Cerdà, un ingeniero civil de Centelles que diseñó la expansión de la ciudad a partir de un modelo racional de ordenación reticulada. La propuesta de Cerdà, que dividía estratégicamente el espacio en islas cuadradas y simétricas, se consideró innovadora porque integraba zonas verdes en el centro de los bloques urbanizados y preveía, a partir de la creación de grandes avenidas, un espacio adecuado para la movilidad. El *Pla Cerdà* tenía el objetivo de satisfacer las condiciones socioeconómicas de la urbe en la segunda mitad del siglo XIX: construir un enclave específicamente diseñado para la burguesía barcelonesa, que se había enriquecido a través del fomento de la industria textil, y permitir la creciente circulación de capital por medio de amplias vías de circulación. Las previsiones del *Pla Cerdà* también proyectaban una intervención sobre los barrios viejos de la ciudad, a los que se preveía dotar de equipamientos urbanos orientados a erradicar la insalubridad, falta de higiene, y sobrepoblación obrera, por un lado, y a restringir el motín y la protesta ciudadana por el otro. Cerdà había desarrollado su interés por las condiciones urbanas de los trabajadores en su *Monografía estadística*

¹ Robert Davidson señala que Barcelona constituye una ciudad presa a nivel geopolítico, cercada por las limitaciones geográficas del espacio (El monte Tibidabo y el mar Mediterráneo, además de las antiguas murallas romanas que obstaculizaban seriamente el crecimiento de la ciudad) y por el estado militarizado al que fue permanentemente sometida desde su ocupación en 1714. Aunque la metáfora planteada por Davidson no es del todo representativa de la realidad geopolítica barcelonesa del siglo XXI, capaz de trascender los límites físicos del espacio a partir de un discurso y economía globalizados, su argumentación sostiene que la presencia de fuertes militarizados a lo largo del perímetro de la ciudad y los ataques contra su identidad cultural y política marcaron “the first sense of siege in the modern consciousness of Barcelona” (24).

de la clase obrera de Barcelona (1856), obra en la que describía el impacto de la sobrepoblación en los barrios dentro de las murallas.

La propuesta de Cerdà se presentaba profundamente permeada por los atributos racionalistas e higienistas propios del siglo XIX, pero también se destacaba por una aproximación a las necesidades del barrio obrero vertebradas desde una óptica controladora, que advertía sobre los riesgos estructurales de una metrópolis caótica e insalubre sin conceder, abiertamente, las ventajas geoestratégicas que el presente mapeado daba a sus sectores más descapitalizados. Si bien distintos académicos derivan la ingeniería racional de Cerdà del modelo francés de Haussmann, Edgar Illas afirma que la propuesta de Cerdà se sitúa a medio camino entre la grandilocuencia arquitectural de Haussmann y el diseño utópico de las “ciudades jardín” británicas:² Cerdà propone una solución de compromiso esencialmente continuista, que redistribuye los usos del espacio de manera más ecuánime pero mantiene la posición privilegiada de la pequeña burguesía y su dominio sobre los medios de producción (137).

En relación con el distrito de Ciutat Vella, la significación del *Pla Cerdà* reside no tanto en la originalidad espacial de sus planos como en su capacidad destructiva. Si bien su organización reticular condicionará de forma crucial la imagen contemporánea del conjunto de la ciudad, la apertura de vías de circulación como la Via Laietana constituirá una forma de *sventramento* que abrirá en canal el centro histórico y destruirá, de forma irreversible, parte del trazado medieval de sus calles (Von Heeren, 44). Además, la reforma planteada por Cerdà abre definitivamente la puerta a una política de renovación positivista ejecutada desde cierta legitimación moral, que llevará a otros proyectos de transformación

² Georges Eugène Haussmann fue el oficial francés encargado de diseñar los grandes bulevares de la capital francesa, pero también es conocido, tal y como señala Walter Benjamin, por constituir “el arquitecto de la demolición” (citado en Epps, 154), dada su tendencia a planificar sus avenidas a expensas de la destrucción del tejido urbano existente. Las ciudades jardín, por su parte, constituyen su opuesto: se trata de ciudades utópicas y experimentales que privilegian la presencia de espacios verdes para limitar las consecuencias negativas de la industrialización. El término fue acuñado en 1898 por Ebenezer Howard, que aplicó este diseño por primera vez en Inglaterra.

urbana a servirse, de forma continuada, de una misma narrativa asociada al progreso para legitimar la modificación del suelo urbano. Como concluye Miquel Fernández, los distintos planos de reurbanización, de distintas inclinaciones políticas, “convergirían en cualquier caso para el Raval en lo relativo a la necesidad de producir tanto espacios de transparencia y accesibilidad como de control de la población y producción de plusvalías” (127).

La construcción moderna de la ciudad también se consolidó a partir de la organización de acontecimientos de alcance internacional, que condicionaron una imagen de la ciudad cosmopolita e internacional desarrollada, a momentos, a expensas de sus capas poblacionales más precarias. Si bien las Exposiciones Universales de 1888 y 1929 contribuyeron a urbanizar zonas como el Parque de la Ciutadella y Montjuïc, la promoción durante el franquismo de Barcelona como “ciudad de ferias” originó un tipo de intervención desregulada, que se produjo en un contexto estatal desarrollista amparado por las políticas arbitrarias y especulativas del alcalde Josep Maria de Porcioles, al mando de la administración local de Barcelona entre 1957 y 1973 (Busquets, 331; Epps, 156). Ya en periodo democrático, macro eventos como las Olimpiadas de 1992 y el Fòrum de les Cultures de 2004 determinaron las intervenciones sobre el suelo urbano barcelonés en su conjunto y contribuyeron a moldear la subjetividad consensual y participativa del ciudadano contemporáneo.

En los años que siguieron al periodo transicional, Joan Busquets constata que se produjo un *impasse* en el diseño y proyección de la ciudad (348). Si bien el proyecto aún sigue el marco jurídico de un plan organizativo general (El plan General Metropolitano, de 1976), el proceso de reurbanización se sistematiza en bloques coherentes pensados para “recuperar” la ciudad (Busquets, 342): los procesos de rehabilitación urbana engloban proyectos de escala menor y planes sectoriales, y los procesos de reestructuración incorporan proyectos de mayor calado, que reorganizan tramos viarios y producen “áreas de nueva centralidad” (Busquets, 354). En palabras de Busquets, el cambio de escala en la intervención urbana provoca procesos de recalificación de suelo urbano y el cambio de rol de la

administración, que pasa de ser “l’agent privilegiat de la iniciativa requalificadora a ser-ne l’agent reequilibrador, cercant d’intervenir en la localització de les actuacions i tractant de socialitzar la plusvàlua generada per la nova dinàmica urbana / el agente privilegiado de la iniciativa recalificadora a ser su agente reequilibrador, buscando intervenir en la localización de las actuaciones y tratando de socializar la plusvalía generada por la nueva dinámica urbana.” (352).³ La posición de la administración, ahora abierta a la privatización del suelo público y a la formación de colaboraciones público-privadas, ya anticipa el cambio de paradigma económico como sustento de la administración local.

En Ciutat Vella, se desarrollaron planes sectoriales de rehabilitación urbana englobados en un Plan especial de reforma interior, conocido como PERI, que presentaba tres grandes objetivos: crear nuevos espacios públicos a través de estrategias de esponjamiento, rehabilitar edificios para transformarlos en instituciones públicas, y construir vivienda pública y promover la renovación de edificios antiguos (Degen, *Sensing Cities*, 96). Este plan, que se dividía de manera subsecuente en tres PERI diferenciados (PERI del Raval, PERI del sector Oriental, y PERI de la Barceloneta) incorporó a su vez figuras jurídicas como los Planes Especiales (PE), los Estudios Detalle (ED) y las Áreas de Reforma Integral (ARI).⁴ Este tipo de intervenciones localizadas, enmarcadas en el espacio jurídico inflexible del Plan General Metropolitano (PGM) y el PERI de Ciutat Vella, se desarrollaron para satisfacer las necesidades particulares de tramos de gran complejidad, como es el caso de Ciutat Vella. También permitían variaciones de volumen y ubicación, pero restringían los usos del espacio a aquellos determinados en los PERI. En su conjunto, estos planos buscaban minimizar las afectaciones a gran escala y operaban a partir de la creación de una sociedad pública, Promoció de Ciutat Vella

³ A partir de este punto, todas las traducciones del catalán son mías.

⁴ Se trata de formulaciones jurídicas que permitían, en casos puntuales, variar o modificar las regulaciones establecidas por la matriz jurídica del PERI y el PGM. El ARI constituye el mecanismo legal a partir del cual la Generalitat dotaba al ayuntamiento de subvenciones para ayudar a los vecinos cuyos edificios debían ser rehabilitados (Von Heeren, 51). Estos instrumentos de modificación fueron claves para la rehabilitación de Ciutat Vella, dado que podían realizarse sin la aprobación de la Generalitat de Catalunya, lo cual evitaba el posible retraso burocrático y circundaba el conflicto que persistía entre un ayuntamiento local y una administración de partidos políticos distintos.

(PROCIVESA), que constituye la empresa híbrida ejecutora de estos proyectos. En palabras de Manuel Delgado, estos planos ilustran la coyuntura entre las atribuciones disciplinarias del estado y el retorno a las políticas higienistas del siglo XIX, dado que “de nuevo, ordenar la ciudad aspiraba a ser equivalente a disciplinar la sociedad que la habitaba, someterla a un orden de jerarquías que se quería ver trasladado al espacio físico real” (*La ciudad mentirosa*, 54). Von Heeren advierte, además, que la ejecución de estos planos a partir de empresas híbridas suponía un peligro, dado que se trataba de una sociedad que operaba según las posibilidades legales del sector público (expropiaciones y recalificaciones) pero seguía los intereses económicos (especulativos) de las empresas privadas (57).

El Raval y Santa Caterina



Imagen 1 Mapa de barrios y distritos de Barcelona

A pesar de que Ciutat Vella y Raval son, a menudo, utilizados indistintamente como sinónimos, actualmente Ciutat Vella constituye un distrito que engloba 4 barrios: El Raval; el Gòtic; Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera; y la Barceloneta. Esta división administrativa, que a menudo no se corresponde con la percepción de sus mismos habitantes, fue oficializada entre 1983 y 1984 y se desarrolló con el objetivo de hacer de los distritos ciudades independientes con un número similar de habitantes y manejables desde un punto de vista burocrático (Busquets, 347).⁵

Originalmente, el Raval englobaba un terreno fuera murallas caracterizado por la producción agrícola y por la presencia de instituciones asistenciales o represivas, como conventos, hospicios, o psiquiátricos (Fernández, 43; McDonogh, 175). Este tipo de edificios se situaban fuera murallas porque su carácter caritativo protegía a la institución de hostilidades exteriores y porque el tipo de población que albergaba (prostitutas, delincuentes o enfermos) no era bienvenida dentro de los límites de la ciudad (Busquets, 64). En el siglo XIV, el Raval fue incorporado al conjunto de la ciudad a partir de la construcción de una tercera muralla, pero su espacio siguió albergando los sectores poblacionales menos favorecidos, entre los que constaban prostitutas y vagabundos, pero también, ya en época moderna, el grueso de la población obrera. A partir del siglo XVIII, durante el periodo de industrialización, el barrio concentró el conjunto de talleres y fábricas que exigían mayor espacio, lo cual produjo una explosión demográfica que aumentó dramáticamente la densidad poblacional de la zona, transformándola en la ciudad “del millón de habitantes” (Busquets, 233) y en el barrio con mayor densidad poblacional de todo Europa (Epps, 151). A mediados del siglo XIX, un decreto real permitió

⁵ El conjunto de las obras estudiadas en esta tesis presenta testimonios que sitúan sus viviendas en distintos barrios del distrito o se refieren a ellos con distintos nombres. En *Olors* (2000), la madre de la protagonista afirma que ellos no vivían en el chino, y establece una diferencia entre Poble Sec y el Gòtic, barrios colindantes al Raval, con este barrio, conocido por la presencia de prostitución (*Olors*, 63), a pesar de que Poble Sec, por ejemplo, también era un barrio dedicado al ocio. Esta forma de recordar el espacio sugiere que las fronteras entre barrios son, a menudo, difusas, y dependen de la percepción del espacio por parte de la comunidad y de los límites simbólicos que los mismos protagonistas proyectan sobre el espacio.

demoler finalmente los últimos tramos de murallas que aprisionaban la ciudad vieja, y se empezó la construcción del *Pla Cerdà*, a partir del cual empezó la proyección de la Barcelona moderna.

Al otro lado del Raval y al este de la Via Laietana se encuentra el Casc Antic, el barrio de Ciutat Vella que actualmente engloba las zonas de Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera. Originalmente, el barrio se construyó sobre un arroyo, que proporcionaba agua a los habitantes durante todo el año. La existencia de esta vía de agua, el Rec Comtal, atrajo trabajadores gremiales de los sectores textil y peletero que, a su vez, provocaron la dinamización de la zona como barrio comercial. Las necesidades de estos oficios configuraron el trazado medieval y la nomenclatura de sus calles: algunos edificios aún conservan su estructura bipartida (obrador en la planta baja y vivienda en la planta superior) y los nombres de las calles atestiguan el carácter comercial y gremial que caracterizó la zona (Mas i Verger, 310). A pesar de su importancia como espacio a partir del cual apreciar el trazado medieval de la ciudad, el conjunto de estos barrios sufrió importantes estragos, primero como consecuencia del ataque borbónico y la construcción de la Ciudadella, que modificó severamente la zona de la Ribera, y después a partir de la construcción de la Via Laietana, cuya edificación desplazó centenares de residentes y destruyó, en palabras de Mas i Verger, “el corazón de la ciudad medieval” (310). La edificación de la avenida, que se desarrolló con el objetivo de conectar el tráfico rodado del *Eixample* con el puerto, supuso el inicio de la planificación moderna de este barrio.

En general, el Raval se considera, junto a l'*Eixample*, el espacio a partir del cual entender la configuración moderna del conjunto de la ciudad. La alta densidad poblacional del barrio y las quejas sobre la insalubridad de sus calles fueron el detonante del cambio urbano, pero también el espacio marginal a partir del cual imaginar, por oposición, la ciudad ideal y moderna. La tensión entre centro y periferia, en este sentido, informa el proceso de urbanización de la ciudad y cualifica el entorno del Raval a partir de sus orígenes históricos como centro receptor de población indeseable, lo cual condiciona a su vez el discurso estigmatizador que legitimará, ya en época contemporánea, los

discursos de reestructuración urbana sobre Ciutat Vella. La importancia del Raval como espacio de significación no deriva solamente de su demografía empobrecida, sino también de la negligencia continuada de la administración hacia el espacio y de la continua represión producida, a lo largo de la historia, sobre sus habitantes: los residentes del Raval son los primeros perjudicados por las murallas, que ahogan la ciudad moderna y restringen su crecimiento a instancias de la opresión borbónica; también constituyen la comunidad expulsada y expulsable, donde se desplaza a aquellos física y moralmente objetables (prostitutas, leprosos) en época medieval y a los inmigrantes en época moderna y contemporánea; su espacio también constituye el objeto imaginado de la literatura decimonónica, que consolida una percepción del Raval como espacio peligroso y transgresor; y también englobará la comunidad a expulsar una vez, ya en periodo contemporáneo, se reevalúe la importancia económica de los centros urbanos como espacios de producción de la ciudad.

Como caso de estudio, el Raval y Santa Caterina ejemplifican la continuidad de los desplazamientos cíclicos, el impacto de la gentrificación en su acepción contemporánea y un ejemplo, a pequeña escala, de la reformulación de la ciudad contemporánea a expensas de la promoción cultural. Durante el periodo de reformulación urbana de los PERI, distintos procesos de rehabilitación y reestructuración urbana se aplicaron al tejido del Raval; Joaquim Rius constata que durante esos años se invirtieron más recursos económicos en el Raval que en cualquier otro barrio de Barcelona (3032). Los ejes de intervención se dividieron en reformas urbanísticas, políticas culturales y políticas sociales, que englobaron una operación totalizante para dar a estos barrios una nueva imagen. Además de incidir espacialmente en la creación de nuevos “espacios de centralidad”, como la Rambla del Raval inaugurada en el año 2000 o el Mercado de Santa Caterina, reabierto en mayo de 2005, se desarrollaron proyectos culturales con el fin de construir un itinerario del patrimonio histórico, que rescatara y rehabilitara edificios públicos en desuso para darles una función cultural (Rius y Subirats, 21). En el Raval, el proyecto conocido como “Del Liceu al seminari”, se incorpora al conjunto de operaciones

para dinamizar la economía del barrio, a partir de las cuales se construyó el clúster de la Plaça dels Àngels, donde se situaron el Museu d'art contemporani de Barcelona (Macba) y el Centre de cultura contemporània de Barcelona (CCCB). En el Casc Antic, las operaciones de regeneración urbana en torno al museo Picasso y Santa María del Mar, así como la reconstrucción del Mercat de Santa Caterina constituyeron otra forma de consolidar otro clúster cultural a partir del cual re-moldear la Ribera, que pasó después a ser conocida como el Born.

El conjunto de operaciones producidas en torno al Raval y la Ribera ilustra la reconversión de las ciudades, en los años 80, hacia un modelo postindustrial, que se fraguó a partir de la expansión del sector de servicios y la incorporación de la cultura como motor de producción económica. A través de la creación de equipamientos culturales, el ayuntamiento propició la creación de un cordón sanitario o isla cultural que, si por un lado interpelaba a las nuevas clases medias y al turismo, por otro fomentaba el proceso de sustitución poblacional a partir de unos equipamientos que en nada ayudaban a la población de estas zonas, asediadas por altos índices de desempleo, densidad poblacional y pobreza (Horta, *Rambla del Raval*, 44; Monnet, 51-53). Camuflado bajo una retórica de dinamización cultural que recicla una vez más el tono consensual de la promoción olímpica, el proceso de intervención del Raval satisface requisitos políticos y económicos que benefician el modelo mercantil del capitalismo avanzado e incorpora el carácter *entrepreneur* y consumista de una clase media aculturada indispensable para garantizar la supervivencia y reproducción del modelo de ciudad postindustrial. La atracción de esa clase de ciudadanía, a la que Sharon Zukin llama *mediadora cultural* (214), constituye un aspecto crucial de la gentrificación, dado que estos mediadores, formados por una élite intelectual de profesionales liberales, construyen esa misma aura de autenticidad a partir de la cual se sella la transformación simbólica del barrio y se garantiza su promoción y consumo por parte de los nuevos residentes, creadores y consumidores del espacio (Balibrea, 29).

Las intervenciones en el Raval y el Casco antiguo atestiguan que los procesos de reestructuración barrial generan cambios más allá del paisaje urbano. El conjunto de medidas de rehabilitación, que engloba intervenciones de distintas escalas, presenta cierta continuidad con los modelos higienistas del siglo XIX, que inciden en la reformulación moral de la ciudadanía a partir de una reconstrucción espacial que promueve usos del espacio específicos y excluyentes. Esta función del espacio como redistribuidor de las relaciones sociales aparece de forma continuada en la planificación de la ciudad contemporánea y se expresa en la organización de los grandes tramos viarios y sus aspectos más contingentes, como el uso de las zonas verdes, las plazas y el mobiliario urbano, y en el diseño y planificación de las viviendas. En su estudio etnográfico sobre la Rambla del Raval, Gerard Horta describe las “prácticas disuasivas” a través de las cuales el gerente del distrito garantizaba la buena conducta en la Rambla del Raval, entre las cuales incluye el lavado de las calles a altas horas de madrugada para evitar que borrachos o indigentes usen el espacio de noche (*La Rambla del Raval*, 59). Megan Saltzman añade otras estrategias disuasorias comunes, como añadir una capa de pintura no-adhesiva a las farolas para impedir que se adhieran posters o propaganda publicitaria, el aumento de patrullas policiales en Ciutat Vella, o el diseño de balcones en los que resulte difícil tender la colada (113). Otros ejemplos paradigmáticos de mobiliario urbano hostil son las sillas de descanso individuales y con reposabrazos o bancos sin respaldo, pensados para ahuyentar a los usuarios interesados en pernoctar en los bancos y disuadir a los skaters de utilizarlos durante la práctica de su deporte. Este tipo de urbanidad fomenta una percepción del espacio público individualizado, que no solamente obstaculiza la apropiación de los espacios públicos por parte de la ciudadanía, sino que



Imagen 2 La plaça dels àngels



Imagen 3 La plaça dels països catalans

también elimina la posibilidad de realizar actividades comunitarias o de ocio (como juegos de mesa, ajedrez, etc.)⁶

⁶ Este tipo de urbanidad hostil se encuentra en varias ciudades, y no solamente se aprecia en el mobiliario. Algunas ciudades han implementado la utilización de luces de distintos colores para ahuyentar a ciertas comunidades (las luces azules, por ejemplo, impiden que lo toxicómanos se encuentren las venas con facilidad), o han integrado pinchos en zonas adyacentes a los edificios para evitar que los indigentes utilicen el espacio. En torno a la realidad urbana inglesa, se ha llevado a cabo una campaña virtual titulada *HomesNotSpikes*, que denuncia los usos excluyentes del espacio público y defiende el uso del mobiliario urbano por parte de las personas sin techo (Marzot, sp). Además de exigir mayores recursos para ayudar a las personas sin techo, también se realizan acciones sobre el espacio, como verter cemento sobre el mobiliario con pinchos para anivelar las superficies y hacerlas habitables.

La construcción de plazas duras, por último, constituye el ejemplo paradigmático del urbanismo hostil. Desde un punto de vista etnográfico, este tipo de plazas, vacías, austeras y enteramente asfaltadas, como la plaça dels Àngels o la Plaça dels Països Catalans, facilitan el tránsito en espacios de alta densidad pero restringen severamente cualquier forma de sociabilidad limitando la inclusión de zonas a cubierto, zonas verdes, o mobiliario urbano cómodo. Busquets constata que este tipo de equipamientos a menudo no disponen de zonas verdes porque su implementación es costosa y a largo plazo, y el tipo de urbanismo desarrollado en los años 80, producido también a instancias de las inminentes olimpiadas, exigía resultados a corto plazo (356). En todo caso, este tipo de plazas, que incorporan en múltiples casos esculturas abstractas diseñadas por artistas de renombre, priorizan el diseño abstracto del espacio, la promoción urbana a expensas de la unión entre arte y arquitectura, y la construcción de bajo coste. Como resultado, estas plazas constituyen lugares vaciados de su significación histórica como espacio de sociabilidad, y una forma pasiva de restringir los usos del espacio público especialmente entre aquellos usuarios (indigentes, jóvenes) más susceptibles de hacer uso de ellos.

De la ciudad *imaginada* a la ciudad *practicada*: las Olimpiadas, el modelo Barcelona y el giro neoliberal

En su acepción contemporánea, la creación de los espacios urbanos se produce a partir de un proceso de proyección sobre el cual se sostienen y articulan las necesidades reales e imaginadas de sus usuarios, cuyas demandas son (o no) incorporadas a la formulación de los planos urbanísticos. En su libro *The Production of Space*, Henri Lefebvre reflexiona sobre la tríada de elementos que condicionan la producción del espacio, y analiza tres elementos que configuran el espacio social: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio, y el espacio de representación.

En palabras de Henri Lefebvre, la representación abstracta del espacio constituye la organización racional de los científicos, tecnócratas y planificadores, a partir de la cual se conciben e

imponen los usos del espacio. Esta representación del espacio (*Representation of space*), que se concreta en planos urbanísticos y proyectos liderados por arquitectos, contrasta con el espacio de representación, a partir del cual el transeúnte define su relación particular y sin mediar con el espacio. En los espacios de representación (*Space of representation*), el usuario condiciona su afinidad con el lugar a partir de una mirada de elementos visuales y afectivos. En este contexto, los recuerdos o las acciones emplazadas en el espacio constituyen “the imaginary geographies” a partir de las cuales el usuario atribuye valor simbólico al espacio. Cuando los usos de la representación del espacio concebido y el espacio vivido chocan, se origina un conflicto por el control del lugar, que tiene como consecuencia la modificación de las prácticas espaciales que operan sobre el espacio, que engloban a su vez el conjunto de performances espaciales que operan sobre el lugar (Lefebvre, 34-39).

En general, las representaciones del espacio concebido se imponen sobre el espacio percibido porque la administración tiene, históricamente, la potestad (el presupuesto y los mecanismos) de administrar y gestionar los usos del espacio público. En el contexto neoliberal actual, la administración dispone usos del espacio público acordes con la mercantilización de la ciudad, que a menudo suponen la privatización (parcial) del suelo público y su espectacularización como mecanismo de proyección internacional y atracción turística. La privatización del espacio público, producida a menudo a partir de la integración de espacios de consumo en zonas públicas, constituye una forma de privatización generalmente aceptada porque se considera una forma de desarrollo democrática, que no entorpece la socialización y fomenta “a sense of place” (Zukin, 51). Monica Degen argumenta que esta gestión del espacio público sigue las tesis a propósito del fin del espacio público y se produce a partir de tres estrategias regulatorias: la gestión del acceso y ética de comportamiento de los usuarios y la limitación de sus políticas de representación (*Sensing Cities*, 20-25).⁷Degen concluye, no obstante, que la reducción

⁷ La tesis sobre fin del espacio público se refiere a la reducción de los usos del espacio público y a su control por

de los espacios públicos a partir de la privatización no conduce naturalmente a una reducción real de la sociabilidad entre comunidades, dado que la utilización de nuevas tecnologías de comunicación expande, de forma virtual, los límites del espacio público (Degen, *Sensing Cities*, 11).

El conjunto de intervenciones practicadas (e imaginadas) sobre el espacio constituyen lo que hoy en día se conoce como “el modelo Barcelona”. En general, existe cierto consenso en torno al éxito del modelo Barcelona, avalado tanto por la opinión de especialistas del campo y académicos como por los premios internacionales que recibió la administración por el diseño y planificación de la ciudad.⁸ Las virtudes del modelo a menudo se asocian a su dimensión formal (el diseño y cualidad de los espacios públicos) y/o a su dimensión simbólica; esto es, la capacidad de instrumentalizar el macroevento de las Olimpiadas como estrategia de renovación y regeneración urbana masiva (Monclús, 399).⁹

La construcción del modelo Barcelona se fraguó esencialmente sobre esta proyección imaginada de la ciudad, desarrollada en las aspiraciones utópicas del *Pla Cerdà*, las campañas publicitarias de la Barcelona preolímpica, y los discursos políticos de la administración en torno a la creación de una metrópolis global. Este discurso imaginativo, emplazado en el ámbito de la palabra y

parte de corporaciones privadas. Esta línea argumental ha sido trabajada por Richard Sennett en *The Fall of the Public Man* (1986) y ha sido, más recientemente, popularizada por el geógrafo Don Mitchell en *The end of public space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy* (1995).

⁸ Entre ellos, el premio a la ciudad de Barcelona por parte del Royal Institute of British Architects (RIBA), en 1999, o el premio al mejor diseño, en 1997, por parte de la universidad de Harvard. El éxito del modelo, no obstante, no se mide solamente en los reconocimientos, sino también la exportación del modelo a distintas ciudades europeas y latinoamericanas o en relación con la organización de acontecimientos globales de gran formato: “In any event, it appears clear that the Barcelona experience has become a type of reference point and model, especially in the area of the local powers and for planners from other European and Latin American cities (...) Other authors coincide in this consideration of Barcelona as an authentic ‘planning model’, becoming ‘... one of the most potent international models of urban planning of the late 20th century’ [7]. As much from the most critical assessments as from the most official accounts, there seems to be an agreement in the recognition that what one is faced with is a unique case, in which a formula or model has been used which has shown to be successful” (Monclús, 401).

⁹ Entre los académicos más citados constan Donald McNeil (*Barcelona: Urban Identity 1992-2002*), Tim Marshall (*Transforming Barcelona: The Renewal of a European Metropolis*), Peter Buchanan (*Regenerating Barcelona: Projects versus Planning. Nine Parks and Plazas*), Joan Busquets (*Barcelona: l'evolució d'una ciutat compacta*).

las percepciones, se desarrolló en paralelo a las grandes operaciones de reestructuración olímpica que han condicionado la forma física actual de la ciudad. Al igual que otros estudios constatan la importancia de Oriol Bohigas como catalizador de la reestructuración urbana, Donald McNeil enfatiza el impacto de la figura de Pasqual Maragall como personalidad política en torno a la cual se vehiculó la imagen de la nueva ciudad. En palabras de McNeil, Maragall dirigió la construcción de la comunidad imaginada de Barcelona colapsando distintas acepciones de ciudad en un mismo espacio de proyección: “the city as a site of (practical) citizenship (...) the city as a spatial actor, capable of operating at supra-city level in diplomatic or lobbying terms (...) the city as an economic community (...) the city as a (multi-) lingual and ethnic community, which is Catalan, Spanish, European and cosmopolitan in outlook (...)” (*Barcelona as Imagined*, 324). La tesis de McNeil confirma que la concretización de Barcelona como ciudad se sostuvo sobre representaciones abstractas del espacio y a partir de una vocación totalizadora. A pesar de que Bohigas es conocido por defender la intervención urbana puntual y evitar (teóricamente) intervenciones a gran escala, la proyección de la ciudad desde distintos ámbitos sugiere la existencia de un proyecto amplio y coherente, orientado a construir un “mapa mental” de la ciudad a partir del cual conceptualizar una imagen holística, unificada y reconocible en el mercado global. Esta vocación totalizadora, teorizada por Kevin Lynch en su obra *Image of the City*, constituye un aspecto crucial para diseñar, sostener, y exportar una imagen de la ciudad a largo plazo.¹⁰

En particular, la importancia de las Olimpiadas reside en su impacto contingente sobre los procesos de rehabilitación de espacios como Ciutat Vella. Dirigido por el arquitecto Oriol Bohigas, que fue

¹⁰ Especialistas como Joan Ramon Resina constatan que el discurso teórico de Bohigas, expresado en *Reconstrucció de Barcelona* (1985), contrasta con sus proyectos a la práctica, en los que prima la monumentalización, la arquitectura vanguardista y las plazas duras (*Barcelona's Vocation*, 209)



Imagen 4 Cartel de entrada a la ciudad

nombrado director de proyectos por el alcalde socialista Narcís Serra entre 1980 y 1984, el periodo preolímpico se caracterizó por la inversión masiva en infraestructuras públicas, concretada, una vez Barcelona fue escogida sede olímpica en 1986, en cuatro grandes áreas de intervención (Vall d’Hebron, Diagonal, Vila Olímpica, y Montjuïc) y por capitalizar la exaltación participativa de la ciudadanía y reorientarla hacia la construcción de una imagen de la ciudad global y competitiva.¹¹ En este contexto, las campañas publicitarias para promocionar la mejora de la ciudad se orientaron a interpelar a la ciudadanía normativa de clase media y a construir una imagen de la ciudad que invisibilizaba, por omisión, las zonas más precarias de la metrópolis y sus habitantes (Balibrea, 120). La campaña promocional en torno a la restructuración urbana de la ciudad, tal y como señala la imagen 4, atestigua

¹¹ En esos años, se urbanizaron grandes tramos de la periferia, se construyó el Mare Magnum, y se añadieron más de dos millones de metros cuadrados de zonas verdes (Capel, 47). También se mejoró la infraestructura de transporte construyendo nuevas autovías y expandiendo el alcance de la red de metros. Estas intervenciones fueron posibles gracias al acceso al fondo monetario del Comité Olímpico Internacional (COI), y a subvenciones nacionales y locales, tanto de la Generalitat como del Ayuntamiento de la ciudad.

que incluso el mismo proceso de rehabilitación fue capitalizado como parte del proceso de espectacularización de la ciudad (Benach, *Imatges, símbols*, 62).

La campaña preolímpica *Barcelona, més que mai* (Barcelona, más que nunca), bajo la cual se promocionaron campañas subsecuentes de mejora del paisaje urbano como los spots publicitarios



Imagen 5 Logo promocional diseñado por Miró

Barcelona, posa't guapa (“Barcelona, ponte guapa”) atestiguan “the refocusing on the city image and away from citizens’ personal well-being as ultimate aims of urban policies.” (Balibrea, 112). En palabras de Mari Paz Balibrea, el conjunto de campañas englobadas en *Barcelona més que mai*, presentadas a través de un logo diseñado por Joan Miró, constatan la unión entre arte y cultura como estrategia de mercantilización de la ciudad y el cambio de discurso hacia un modelo de ciudadano específico, asociado a la herencia modernista del país (Epps, 179):

The Barcelona citizen who identifies with *modernisme* as his/her own is also associating him/herself with the values of the social class which produced it. In that sense, the emergence of *modernisme* at this moment as a central part of the city brand contributes to generating a hegemonic image of the desired citizen as one embracing and living by middle-class values. Together, all these aspects complete the shift in municipal discourses of the preferred Barcelonian from the peripheral working-class to the centrally located middle-class citizen

(114)

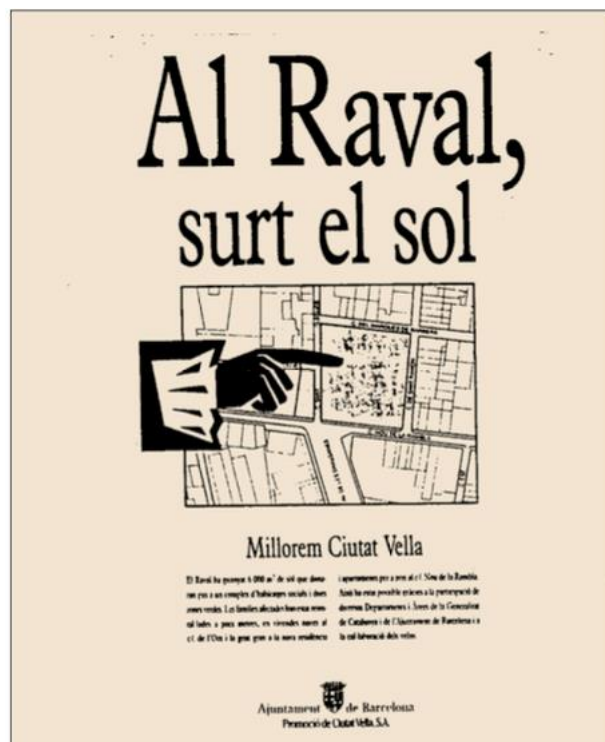


Imagen 6 Campaña promocional del Raval

En Ciutat Vella, las campañas publicitarias en torno al Raval enfatizan “la salida del sol”, idea a partir de la cual se constata la destrucción de calles estrechas y el proceso de esponjamiento que facilita una mayor iluminación del espacio público. Este tipo de promoción, no obstante, también alude metafóricamente a un despertar económico y cultural, que, acompañado de otros spots publicitarios

titulados “Ven a Ciutat Vella” o “En Ciutat Vella, primero la gente”, apuntan a la voluntad de atraer a las clases medias y producir, en paralelo, un discurso conciliatorio orientado a minimizar las tensiones existentes con el vecindario autóctono (Benach, *Producción de imagen*, 78). El doble estándar de este discurso se expresa tanto en los subtítulos de las campañas, que mencionan la construcción de vivienda social y la priorización de los vecinos, como en los carteles que promocionan, al mismo tiempo, procesos de gentrificación sobre el espacio.

El conjunto de estas estrategias promocionales constituyó, en el contexto preolímpico, una forma de conciliar las aspiraciones neoliberales de la ciudad y la ciudadanía a partir de un evento deportivo, que hacía compatible y deseable el tono competitivo y *entrepreneur* de los ciudadanos y desactivaba los orígenes contestatarios y politizados de los movimientos ciudadanos de la transición (Balibrea, 6). Por último, el tipo de intervención urbana sobre la ciudad promocionó e incorporó espacios públicos, monumentos y edificios orientados a crear un *skyline* reconocible de la ciudad, a partir del cual se pudiera exportar y vender su imagen. Edificios olímpicos como la Torre de Collserola de Norman Foster o la Torre de Telefónica, de Santiago Calatrava son, en palabras de Illas, infraestructuralmente innecesarios (Epps, 151) e incapaces de integrarse en su entorno espacial (Zukin, 47). La inclusión de monumentos abstractos en zonas públicas o la rehabilitación de plazas que se transformaron en plazas duras, por su parte, testimonian la falta de atención hacia el vecindario más pobre (más susceptible de hacer uso de las instalaciones públicas) y la construcción de un tipo de mobiliario urbano hostil a la sociabilidad en los espacios públicos.¹²

Observados en conjunto, los procesos de reestructuración urbana del periodo olímpico atestiguan que la construcción moderna de la ciudad constituyó un esfuerzo totalizante, que pretendía diseñar la imagen de la nueva ciudad a partir de la suma de intervenciones puntuales y aisladas

¹² Se calcula que, en los años 90, cerca de 500 esculturas fueron añadidas en los espacios públicos de la ciudad. Entre los artistas que participaron destacan Joan Miró, Antoni Tàpies, Xavier Corberó, Joan Brossa, Sergi Aguilar, Antoni Roselló, Eduardo Chillida, Roy Lichtenstein, Richard Serra, Bryan Hunt i Ellsworth Kelly (Illas, 146; Busquets, 362)

(Balibrea, 31). La importancia de este periodo, no obstante, también se expresa en el viraje neoliberal que experimentó la administración de la ciudad a raíz del periodo olímpico que, según Balibrea, pasó de “modelo” a “marca”.

David Harvey define el neoliberalismo como un conjunto de prácticas económicas y políticas orientadas a estimular la economía de mercados a partir de la cultura *entrepreneur* y a minimizar el papel de la administración en su regulación. Sustentado en la propiedad privada y en la libertad individual, el neoliberalismo se perpetúa a partir de la redistribución económica, que fuerza procesos de privatización y financialización que revierten, a largo plazo, sobre las poblaciones más pobres (*Neoliberalism as Creative*, 36). En España, la implementación del neoliberalismo se fraguó en el contexto excepcional de la transición, durante el cual la lucha política y social contra el franquismo eclipsó la conversión del espacio social hacia una economía terciarizada y una sociedad consumista (Illas, 39). A diferencia de otros especialistas, que defienden que el objeto de la administración local siempre fue el de subyugar la reestructuración de la ciudad a los usos capitalistas del espacio, Balibrea constata que, durante los años previos al periodo olímpico, el ayuntamiento socialista utilizó el acceso a fondos públicos para mejorar las deficiencias urbanas de la ciudad y dar respuesta a las reclamaciones de los vecinos, lo cual se expresa en la primera redacción del PERI del Raval, que fue originalmente pactado con las asociaciones vecinales del barrio.¹³ Una vez se llegó al periodo olímpico y ante la imposibilidad de mantener, a largo plazo, el programa socialista implementado hasta el momento, la administración empezó a adoptar gradualmente medidas neoliberales, fundadas sobre la cultura *entrepreneur*, la promoción de compañías y proyectos híbridos, y la mercantilización de la cultura (21).¹⁴ Este cambio

¹³ El libro, hoy descatalogado, de Francesc Artigues, Francesc Mas Palahí y Xavier Suñol Ferrer, *El Raval: historia d'un barri servidor d'una ciutat*, recoge el proceso de negociación que llevó a la redacción del PERI del Raval.

¹⁴ Este cambio de paradigma económico se produce, en palabras de David Harvey, en respuesta a la última crisis económica de los años 70, que demuestra que el modelo económico de posguerra, sostenido por una economía industrial y un estado intervencionista, ya no es funcional. En este contexto de incertidumbre, aumentan las tasas de desempleo y la inflación e incrementan los movimientos sociales que auguran un cambio político. Harvey concluye que el modelo neoliberal se

de paradigma económico se expresó también en las nuevas campañas publicitarias de la ciudad, que pasaron de enfatizar el valor mediterráneo de la ciudad a construirse a partir de su carácter mercantilizado. En este contexto de restructuración, la formulación de un ciudadano consensual, participativo y de clase media se transformó en un aspecto contingente de la nueva ciudad, dado que éste, creador y consumidor de su mismo horizonte urbano, contribuía a partir de su propia participación a consolidar el funcionamiento de la metrópolis neoliberal. En Ciutat Vella, el viraje de la ciudad hacia una lógica neoliberal tuvo consecuencias claras: por un lado, dinamizó las estrategias de sustitución poblacional a partir de la colonización de espacios por parte de las nuevas clases medias, y evidenció la distancia que mediaba entre este ciudadano ideal, interpelado directamente por la administración, y el ciudadano medio de los barrios viejos.

En general, la revisión del modelo Barcelona se entiende y analiza a partir de la planificación urbana del periodo olímpico porque ésta constituye el espacio más tangible a partir del cual visibilizar el cambio y porque se asume que la modificación del tejido espacial (como es el caso de los cascos antiguos) originó cambios positivos en el entramado social. La espectacularización de la ciudad se desarrolló en paralelo a la reconversión del paisaje urbano producida a finales de los años 80, cuando la planificación funcionalista de las ciudades industriales dejó paso a un diseño urbano que ponía un mayor acento en la estética. En el contexto de desindustrialización y terciarización masiva de las ciudades, la construcción de espacios culturales se caracterizó por la integración del arte en el entramado urbano y con el fin de crear espacios atractivos y agradables para el consumo. En su estudio sobre Barcelona, Mónica Degen constata que el modelo Barcelona se originó a partir de esta espectacularización visual de la ciudad (*Sensing Cities*, 9), pero también observa que se sostiene en la miríada de elementos sensoriales que componen la experimentación del espacio, la suma de los cuales

impone para reiniciar el ciclo de acumulación capitalista y para mantener las clases dirigente en el poder (*Neoliberalism as Creative*, 27).

constituye aquello que Sharon Zukin llama “a sense of place”: “The brand is not only made of images, but also of experiences involving all the senses, and taking place beyond language (...) the power of the brand presents itself diluted into a myriad of everyday practices and feelings that succeed in producing conformity through sensual pleasure (Balibrea, 39). Esta forma de experimentar y consumir la ciudad, que integra el placer de la exploración cultural a partir de los sentidos constituye lo que Zukin llama “pacification by cappucino” (28). Su referencia alude, por ejemplo, a los nuevos barrios gentrificados que, como el Raval, alternan instituciones culturales de referencia con espacios de consumo orientados a maximizar el beneficio económico en torno al turismo y a ofrecer una experiencia cultural condicionada por los sentidos.

Análisis como el de Degen, así como otros estudios fundacionales de Illas o Balibrea, sostienen que el éxito del modelo Barcelona se consolidó en gran medida a partir de la promoción cultural de la ciudad, que se construyó instrumentalizando la “euforia postolímpica” (Illas), su exaltación participativa (Balibrea), y a partir de la implementación, aparentemente inofensiva, de estrategias de marketing y tematización (*branding, theming*) que contribuyeron a espectacularizar la ciudad para incorporarla al circuito cultural global. En palabras de Rius, la *marquetización* de la ciudad consiste en una promoción holística de la ciudad que asocia el lugar con iconos culturales globales y promociona, a partir de sus características sociales y urbanas, su carácter “creativo” (3028). Este proceso de tematización deriva de un conjunto de operaciones que constituyen “a cultural re-coding of place” que se desarrolla a partir de la transformación física o la erradicación de espacios con connotaciones negativas, la introducción de proyectos insignia, y la adaptación de edificios viejos a nuevos usos, como la transformación de almacenes industriales a *lofts* u oficinas de alto standing (Degen, *Sensing Cities*, 28-29). No obstante, el éxito de la tematización depende de la creación de una narrativa auténtica, que base su imagen en una identidad local capaz de evocar, de forma idealizada, el pasado mítico del espacio para transformarlo en un aspecto consumible por los transeúntes (3029). En Barcelona, la

marca se construyó durante el periodo olímpico y se consolidó, después, en torno a la herencia modernista de la ciudad, cuyo máximo representante es Gaudí, y también gracias a fenómenos globales más recientes como el Fútbol Club Barcelona (Balibrea, 235). La promoción de estos iconos culturales, no obstante, también provocó la minimización del pasado políticamente revolucionario de la ciudad y la disolución del carácter anarquista del Raval (Aisa i Vidal, 426).

En general, las críticas al modelo Barcelona, desarrolladas desde una óptica marxista, sugieren que la tematización cultural de la ciudad se hizo a expensas de su integración a un modelo económico sostenido sobre la especulación y la producción de plusvalías. En su crítica del modelo Barcelona, Jaume Subirana recuerda que el origen terminológico de *brand* significa “una cosa cremada, marcada amb foc / algo quemado, marcado a fuego” (*Imaginar*, 15). La admonición de Subirana sugiere que el modelo (o marca) Barcelona es insostenible a largo plazo, un campo quemado sobre el cual no se podrá cultivar; Resina, por su parte, afirma que el modelo se cimentó sobre la destrucción de la identidad nacional catalana, que se hizo “perdonar” su catalanidad fomentando un tono europeísta y cosmopolita que contribuyó a crear una imagen global y exportable del hispanismo (*Desmarcar-se de la marca*, 13),¹⁵ Delgado, por último, apunta que los mecanismos integrados en la reestructuración urbana de la ciudad implican estrategias de vigilancia y control poblacional sin las cuales no es posible sostener el modelo neoliberal. Los debates sobre el modelo Barcelona, así, inciden en los riesgos de la producción neoliberal del espacio y en la destrucción de una identidad nacional que se proyecta de manera elitista, (a)nacional, o fragmentada. En su estudio sobre la promoción cultural de la ciudad, no

¹⁵ Como señala Resina: “Maragall was not begging a concession so much as pro- posing a tradeoff: Barcelona's definitive Hispanicization in exchange for treatment commensurate with the sacrifice of its greater historical potential. Everything in his political philosophy points toward dilution of Catalonia's national horizon, compensated for with dreams of Barcelona's leadership within Spain and in pale international contexts whose political outlines reveal Maragall's awareness of the enduring clout of nation states: "The evolution during the last few years has enhanced Barcelona's leadership in Spain, as seen concretely in the organization of the summer Olympic games; at the same time the process of European unification makes available new opportunities to this city as a natural center of a large Franco-Hispanic microregion” (*Barcelona's Vocation*, 203).

obstante, Rius afirma que la proyección urbana a partir de estrategias de tematización también puede incorporar aspectos positivos, como ocurre en el Raval: “Branding processes can also be developed with the participation both of the cultural institutions and a plurality of creators from different cultural sectors that, through cross-fertilization, set up a place brand in a more multi-dimensional and integrating way.” (3038). Rius alude a la posibilidad de incorporar a las mismas instituciones que instigaron el cambio urbano y la sustitución poblacional como productoras de significados contradictorios o contraproducentes al esfuerzo institucional.

Su argumento, no obstante, también revela la capacidad homogeneizante del sistema capitalista en su habilidad de incorporar, en su propio espacio discursivo, las mismas oposiciones y contrasentidos que intentan desactivarlo. Por ejemplo, cuando el proceso de regeneración urbana no tuvo, en el Raval, los efectos de sustitución poblacional deseados porque el distrito siguió recibiendo, de forma más precaria aún, inmigración en los espacios intersticiales del barrio (mediante pisos patera y camas calientes), el discurso institucional mutó, transformando aquella misma ciudadanía expulsada en una parte importante y deseable de la experiencia “diversa” y multicultural del Raval. De la misma manera, Rius menciona el ejemplo de las pintadas en la calle como aspectos importantes de la formulación y proyección del barrio; sin embargo, no menciona que estos actos, símbolos tradicionalmente adscritos a un discurso de oposición y contracultural, se incorporan a la misma retórica de promoción cultural a partir de la cual espectacularizar la ciudad.

En síntesis, la construcción del modelo Barcelona se entiende en paralelo a la implementación de un sistema económico neoliberal, desarrollado a partir de la desindustrialización de las ciudades, la expansión del sector de servicios, y la comodificación masiva de la cultura a instancias de un nuevo modelo de ciudadanía orientada al consumo. Como atestigua Rius, este modelo de ciudad se perpetúa a partir de la destrucción creativa y obsolescencia programada que fomenta el capitalismo, según el cual la variabilidad y consumo que exige la ciudadanía actual provoca la destrucción y reconstrucción

cíclica del horizonte de consumo, sea este material (en forma de productos) o simbólico (en forma de experiencias y espacios). En palabras de Sharon Zukin, la promoción de este modelo de ciudad reproduce una tensión continua entre espacio y mercado, a partir de la cual “the market’s constant pressure to reproduce variety contradicts the constant pressure on place to reproduce stability” (54). Esta tensión se produce y mantiene porque los paisajes de consumo que desean los ciudadanos se construyen a partir de modelos de ciudad abstractos que dependen, a su vez, de influjos de inversión extranjera.

Los agentes del cambio en la ciudad: resistencia, precariedad, y oposición colectiva

Reflexionar sobre un espacio como el Raval o el Casc Antic, barrios ambos de tradición obrera y puntos de llegada de la migración, implica pensar espacios habitados por poblaciones pobres, donde se produce un tipo de precariedad sistémica causada tanto por las condiciones físicas del emplazamiento urbano (insalubridad, falta de equipamientos) como por la organización discursiva alrededor de su cuerpo social.¹⁶ Como observa Loïc Wacquant, en espacios como Ciutat Vella se produce una confluencia entre marginalidad espacial y tejido social que origina procesos de estigmatización territorial y legítimas narrativas orientadas al control poblacional.

Como anticipaba Miquel Fernández en su estudio *Matar al Chino. Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona*, el hilo conductor a través del cual considerar los mecanismos de producción de la precariedad es la violencia (100). No obstante, Fernández constata que se trata de una violencia incorpórea, solo ocasionalmente traducida a la idea de violencia subjetiva que puebla el imaginario social común, cuyo carácter difuso constituye la misma base de su aceptación

¹⁶ Distintos especialistas documentan la presencia masiva de inmigración en los cuatro barrios de Ciutat Vella, y las cifras de la Generalitat tasan la presencia de inmigración, en 2019 (antes de la pandemia del Covid), en torno al 15% de la población total del distrito (Ajuntament, sp; Monnet, 51-53; Horta, *Rambla del Raval*, 42). Estas cifras, no obstante, no incluyen la población no censada, lo cual sugiere tasas aún más altas.

y existencia. Aunque los procesos de desplazamiento poblacional se saldan, en más de una ocasión, con un tipo de violencia reconocible (a partir de desalojos forzados o episodios de violencia policial) otras formas de violencia simbólica persisten en espacialidades marginales como Ciutat Vella, estrategias discursivas variadas como son la criminalización de los estratos más pobres, a través de tácticas de encarcelación masiva o la propagación de pánicos morales, o la producción de un marco legal que limite, excluya, o prohíba la existencia de estas poblaciones en ciertos espacios públicos. El conjunto de estas prácticas diversificadas y difusas, desarrolladas en distintos campos (económico, político, legal, cultural) se enmarca en las estrategias de manejo y control poblacional integradas en los mecanismos del neoliberalismo económico actual.

En este tipo de espacios, el carácter precario de la comunidad contribuye a legitimar su mismo proceso de desplazamiento, dado que su pobreza es percibida como la causa, y no la consecuencia, de la degradación territorial. En su estudio *Notes towards a Performative Theory of Assembly*, Judith Butler presenta una aproximación al fenómeno de la precariedad distinguiendo entre “precarity” and precariousness”, distinción que se pierde en la traducción al español: “*Precarity* designates the politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support more than others, and become differentially exposed to injury, violence, and death (...) Precarity is thus the differential distribution of precariousness” (33). Su discurso enfatiza la vulnerabilidad interdependiente de los cuerpos como entidades socialmente constituidas (*precariousness*), (97) y su capacidad corporal de ser (o no) social y políticamente reconocidos (*precarity*): “Whether explicitly stated or not, every political effort to manage populations involves a tactical distribution of precarity, more often than not articulated through an unequal distribution of precarity, one that depends on dominant norms regarding whose life is grievable and worth protecting and whose life is ungrievable, or marginally or episodically grievable” (119). Al exportar la definición de Butler al estudio de la ciudad, su formulación permite concluir que la definición y construcción de la

ciudadanía se desprende de la distribución desigual de la precariedad entre los cuerpos. Esta línea argumental es expandida en otros estudios al campo de urbanidad, los cuales defienden que las políticas de exclusión a partir de las cuales se imagina la pertenencia a la ciudad no solamente se dirigen contra estas comunidades precarias, a menudo distinguidas por criterios étnicos y de género, sino que también se legitiman a partir de criterios de criminalización ciudadana que escinden a los ciudadanos en función de su situación legal. En *The global e-rotic subject, the ban, and the prostitute-free zone: sex work and the theory of differential exclusion*, Lisa Sánchez constata que

More than any other organizing frame, exclusion has become a question of legality. To be sure, legality is coded by race, gender, and nation, and access to it varies depending upon these measures as well as on ownership and social class, but exclusion today operates most completely through the criminalization of some and incorporation of others into the domain of the city, nation, or world community.” (Sánchez, 866).

En general, los estudios mencionados concluyen que la precariedad es un sistema de producción contingente, que enmarca a los sujetos en una situación de dependencia política y social a las instituciones que regulan su producción (Butler, 97). Esta dependencia, a su vez, se presenta agravada por el viraje neoliberal de estas instituciones, que priorizan la estabilidad de las colaboraciones financieras con grupos y corporaciones privadas a la distribución de beneficios sociales, lo cual acrecienta, en la actualidad, la producción de precariedad entre las comunidades históricamente marginalizadas. En síntesis, la precariedad deriva de las instancias económicas del neoliberalismo pero también de las proposiciones políticas que determinan el valor de ciertas vidas humanas y la distribución desigual de los recursos. En su estudio sobre la criminalización de la pobreza, Loïc Wacquant describe las condiciones y formulación de la penalización entre los estratos poblacionales

más vulnerables, y documenta el paso de una lógica estatal preventiva a una lógica esencialmente punitiva, expresada en las tácticas de *racial profiling*, la estigmatización territorial derivada de la desatención continuada de la administración frente a ciertos barrios (Wacquant, 12), y el cambio de paradigma económico que subordina la lógica punitiva del estado a las dinámicas del mercado neoliberal. En el contexto urbano, la planificación y diseño del espacio público puede servir como mecanismo a través del cual reproducir estratégicamente la dominación, lo cual ha sido señalado en los orígenes de la planificación urbana moderna (Hausman). La construcción de plazas duras, o la destrucción de tramos viarios en los barrios con vías más estrechas e inaccesibles, constituyen formas de ordenar el espacio desde una perspectiva disciplinaria, tal y como sucederá en torno a la Rambla del Raval, o en el “Forat de la vergonya”. En este contexto, la producción de campañas difamatorias (más o menos legítimas) o pánicos morales, y la aprobación de leyes sobre los usos del espacio público constituyen otras formas de dominación indirecta.

No obstante, estos estudios observan que la precariedad también se produce en paralelo al desarrollo de nuevos modelos de acción política, que enfatizan la importancia de la organización colectiva como mecanismo a partir del cual desactivar estos sistemas de dependencia y exigir formas de desarrollo más justas. Aunque los estudios sobre la precariedad surgen a raíz de la crisis económica de principios de siglo, la constitución de un término que engloba la realidad de los precarios como clase social y el reconocimiento, especialmente después del 15M, de las estrategias colectivas y creativas como marcos capaces de desactivar la alienación producida por el sistema económico actual son aspectos cruciales que permiten pensar, en retrospectiva, la formulación de la ciudadanía actual, especialmente en un país, España, cuya crisis económica deriva de la especulación urbana masiva.

En Barcelona, los ejemplos de la movilización ciudadana en el contexto de la reestructuración urbana actual son continuos. En 1987, y como estrategia para contrarrestar el discurso propagandístico del ayuntamiento para impulsar la mejora estética de la ciudad, las asociaciones de vecinos de Ciutat

Vella lanzan una iniciativa llamada *Aquí hi ha gana!*, que denuncia la hipocresía del discurso preolímpico a propósito de las mejoras urbanas, centradas casi exclusivamente en la rehabilitación de las fachadas de los edificios; esto es, de su percepción *desde fuera* (Degen, *Sensing Cities*, 98). En 2005, la Rambla del Raval sirvió de escenario de innumerables celebraciones barriales inscritas en una campaña de la fundació Tot Raval (subvencionada por el ayuntamiento) que la administración bautizó como el acto de “Ravalejar”. En respuesta, la Coordinadora contra l’especulació del Raval organizó un acontecimiento público de desafecto que llevaba por consigna “Jo no ravalejo” (Horta, *Rambla del Raval*, 58), orientado a visibilizar la oposición de los vecinos a una comodificación de la avenida desarrollada a partir de una estrategia de marketing experiencial (Degen, *Consuming Urban Rhythms*, 2010).

La movilización ciudadana, no obstante, no se expresa exclusivamente desde la oposición vecinal. Otros ejemplos de movilización se establecen a partir del desarrollo de productos culturales que cuestionan el éxito del modelo urbano barcelonés, las estrategias de control del espacio público, o la destrucción de la memoria cultural integrada en la materialidad de los sedimentos. Las obras que se analizan en el conjunto de la disertación atestiguan y constituyen, en su misma formulación activista, distintas formas de oponerse a la expropiación corporal, territorial y memorística que se produce en paralelo a la reformulación cíclica de la ciudad.

El capítulo uno presenta una aproximación a las estrategias de la administración para garantizar el control y reformulación ciudadana del Raval. A partir del análisis de *Oscuros Portales* (2004), un documental sobre la prostitución filmado por Chema Falconetti Peña, y varios productos culturales conectados al caso de pederastia del Raval, como el drama *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga y el documental *De nens* (2003), de Joaquim Jordà, el capítulo expone un caso de estudio sobre la construcción de mitologías en torno al barrio, la creación y divulgación de pánicos morales, y las estrategias de criminalización ciudadana incrustadas en las ordenanzas cívicas promulgadas por el

ayuntamiento. Siguiendo la formulación de Giorgio Agamben, el capítulo concluye que las políticas de exclusión a partir de las cuales se imagina el ciudadano y la ciudad se sostienen en estos mecanismos de control y legitimación.

El capítulo dos presenta una aproximación a la destrucción de la memoria cultural del barrio, que se aborda a partir del análisis de *La trilogía del Raval*, de Josep Maria Benet i Jornet, y el documental *En construcció*, de José Luis Guerin. Englobadas en un arco temporal amplio (desde los años 60 hasta la primera década del 2000), estas obras describen la evolución de un bloque de apartamentos del Raval y proponen, a partir de distintos recursos visuales, estrategias para resistir la desaparición de la memoria cultural del barrio y combatir los procesos de gentrificación y reestructuración urbana. El capítulo analiza la materialidad de las ruinas y sus cualidades espectrales y afectivas como artefacto capaz de evocar e invocar el pasado, y concluye las capacidades del discurso nostálgico como mecanismo a partir del cual recordar y reformular creativamente el pasado.

El capítulo tres, centrado en el Casc Antic, presenta dos ejemplos de documental activista, *El forat* (2004), dirigido por Chema Falconetti Peña, y *Ciutat Morta* (2014) dirigido por Marc Artigas y Xapo Ortega. Ambos documentales, ilustran el proceso de reformulación urbana del barrio y las estrategias de oposición corporal al mismo. A lo largo del análisis, el capítulo investiga la relación oblicua de ambos productos al fenómeno de la okupación, las estrategias colectivas de oposición vecinal a la reestructuración urbana y los mecanismos del documental jurídico como producto capaz de producir jurisprudencia popular y originar movilizaciones colectivas más allá de la experiencia documental. El capítulo concluye la importancia de la acción colectiva como estrategia de oposición y hace visible la gestión hostil del disenso por parte de la administración local.

1. Criminalización de la pobreza y estigmatización territorial en el marco de la planificación urbana del Raval: *De nens* (2003), *Hamelin* (2005) y *Oscuros Portales* (2010)

The unintended consequence of making space a means of control is to simultaneously make it a site of meaningful resistance (Cresswell, 63)

Introducción

El documental *De nens* abre con un concierto de Albert Pla. La canción, parte del disco *Ho sento molt*, narra la muerte de Antonio, un chulo local cuya muerte trastorna la comunidad del barrio. Recitando a media voz y disfrazado ante una pancarta de trasfondo que reza “somos libertarios”, Pla canta un fragmento de *La nana de l’Antonio*, cuya letra dice:

I és que avui s’ha mort l’Antonio, un pelagats, un *mamarratxo*,

Un delinqüent un macarrilla, un vell viciós i un gran borratxo,

Un element de mala vida

Hi havia calma al velatori,

i al dipòsit hi havia calma

calma tensa, calma trista

i un efluvi de visites i un pilot de gent sofrida

I un sargent de policia entrava a la comissaria i li explicava al comissari que l’Antonio

s’havia mort

Un *cabrón* menys

Però en el fons sabien de sobres que l’Antonio era un bon home

Era un mecenes Robin Hood caigut en pena
per error

Posat al món

I és la nana de l'Antonio

La última de les nanes

Nana dels difunts

La nana del vell Antonio

Del descans la pau eterna

Nana de la son

I quanta gent que avui plorava,

I Alegats amics i amors

I tanta gent tan desquiciada

La seva sola presència derrotava incandescència

I 16 putes desquiciades en la infància

Avui quedaven sense macarra

Condemnades a arrastrar-se entre macarres

Pels carrer, més bruts del món

Que l'Antonio les cuidava i protegia i explotava i estimava amb tanta gràcia com no ho feia cap
macarra

Quan hi ha amor, va bé el treball

I és la nana del macarra
Del macarra de l'Antonio
Nana de la son

I es que se'ns anat [sic] de cop
D'un atac de cor de cop
Si se n'ha anat al món del morts
A fer *bulto* al cementiri
Que n'hi ha un més avui podrint-s'hi

I l'Ernest homosexual amb setze anys es suicidava
Sens l'Antonio aquesta vida era per fer-se un llaç al cul
Morir penjat

Sens la polla del gran home
Sense amor sense carícies
Ni regalos [sic] ni alegria
Sense el vell
Ell no podia
Ell es moria

(Fragmento de *La nana de l'Antonio*)¹⁷

¹⁷ Hoy se nos ha muerto Antonio / un pelagatos un mamarracho/ un delincuente, un macarrilla/ viejo vicioso y gran borracho/ un elemento de mala vida/ había calma en el velatorio/ en el depósito había calma/ calma tensa calma triste/

La voz y primeros planos de Albert Pla, que aportan un tono cálido, son acompañados por el metraje del exterior de un edificio público, donde Jordà sigue el ajeteo de personas entrando y saliendo. La concatenación de imágenes, que contrastan en estilo, filtros, y encuadre, es paradigmática de la estética fílmica de Jordà: a través de planos encadenados y superpuestos, el director sugiere un mensaje político que flota obstinadamente en el conjunto del documental.

El interés de esta primera escena reside no tanto en la crítica de Joaquim Jordà como en el carácter evocador de la nana de Pla. Si las imágenes del exterior del tribunal sitúan al espectador en la trama objetiva del documental, que sigue el juicio formal de un caso de pederastia presuntamente ocurrido en el Raval, la canción sitúa al espectador en su dimensión simbólica, emplazando la experiencia del oyente en un universo afectivo –el Chino– fundado sobre las mitologías de delincuencia, marginalidad y drogodependencia que asoman en su letra. El título del disco de Pla, un juego de palabras que se traduce como una disculpa –“lo siento mucho”– pero que también alude a un “sentir” emocional, es indicativo de la vulnerabilidad que explota la canción y la experiencia precaria que es, en palabras de Luis Moreno Caballud, un aspecto consustancial del filme y, por extensión, del mismo barrio Chino (70). La nana de Pla, lejos de desvirtuar el carácter crítico del documental a través de una performance nostálgica que desactive la capacidad crítica del espectador, constituye un aviso:

un aluvión de visitas y un sinfín de gente sufrida/ y un sargento de policía/ entraba en la comisaría/ y le explicaba al comisario/ que Antonio había muerto/ un cabrón menos/ pero en el fondo sabían de sobras/ que el Antonio era un buen hombre era un mecenas/ Robin Hood caído en desgracia/ por error puesto en el mundo/ es la nana del// Antonio/ la última de las nanas/ nana de los difuntos/ la nana del viejo Antonio/ del descanso la paz eterna/ nana del reposo/ cuanta gente que hoy lloraba/ allegados amigos y amores/ tanta gente desquiciada/ su sola presencia/ derrochaba incandescencia/ dieciséis putas se quedaban/ sin trabajo condenadas/ a arrastrarse entre macarras/ sin escrúpulos por las calles/ más sucias de este mundo/ que el Antonio las cuidaba/ y protegía y las amaba/ y explotaba con tal gracia/ cuando hay amor va bien el trabajo/ es la nana del macarra/ del macarra del Antonio/ nana del sueño/ y es que se nos fue de golpe/ de un ataque al corazón de golpe/ se fue al mundo de los muertos/ a hacer bulto al cementerio/ hoy uno más se está pudriendo/ y el Ernesto homosexual con dieciséis/ añitos se suicidaba/ sin Antonio esta vida/ era para hacerse un lazo en el culo/ morir colgado/ sin la polla del gran hombre/ sin amor sin sus caricias/ ni regalos ni alegría/ sin el viejo él no podía/ sin el viejo él se moría

su canción retrotrae al espectador a un universo espacial-afectivo, el Chino, atravesado por mitologías que mediarán tanto la experiencia del espectador como la producción de significados en torno a su espacio.

El episodio de pederastia que atenazó el Raval desde finales de los 90 y la expulsión de la prostitución del Chino, producida pocos años después, constituyen dos casos de estudio que ejemplifican la imbricación en pobreza y criminalidad que caracteriza la construcción de mitologías sobre el barrio Chino. En 1997 se puso en marcha un proceso de imputación judicial contra un presunto anillo de pederastia ubicado en el Raval, al que se atribuyó gran peligrosidad y alcance internacional. A lo largo del proceso, documentado en detalle por los medios de comunicación, fueron imputados algunos vecinos del Raval, incluyendo a Xavier Tamarit, uno de los fundadores de la Taula del Rava, asociación que lideró parte de la oposición vecinal a los planes de regeneración urbana diseñados por el ayuntamiento. Unos años más tarde, el ayuntamiento aprobó una ordenanza cívica, popularmente llamada ordenanza “de convivencia cívica”, orientada a regular los usos del espacio público por parte de los ciudadanos y a restringir los movimientos y transacciones de las trabajadoras sexuales en la vía pública. Esta ordenanza, unánimemente aprobada por el conjunto de partidos políticos del ayuntamiento, se produjo de forma simultánea a una campaña mediática de desprestigio contra la prostitución, que apareció sistemáticamente retratada en los grandes grupos de comunicación regionales. Ambos casos se produjeron en paralelo a los períodos en los que las políticas de expropiación y desplazamiento alcanzaron sus cotas más salvajes, así como en respuesta a la actitud combativa y oposicional de las comunidades vecinales afectadas.

Varios productos culturales indagaron en la instrumentalización del pánico moral asociado a la pederastia para facilitar prácticas especulativas y de sustitución poblacional, como el documental *Denens* (2003), dirigido por Joaquin Jordà y del que forma parte *La nana de l'Antonio*, y la obra de teatro de Juan Mayorga –basada en el caso–, titulada *Hamelin* (2005). En relación con la prostitución, Chema

Falconetti Peña filmó un documental, *Oscuros portales* (2010), que abordó críticamente las prácticas de trabajo sexual en el chino tras la aprobación de la Ordenanza Cívica de 2006, estableciendo una relación de causalidad entre la estigmatización de la prostituta y la implementación de la normativa.

De forma análoga a la nana, este capítulo se ocupa de investigar el conjunto de mitologías ambivalentes alrededor del chino. En primer lugar, investigo la producción cultural en torno al Chino para rastrear las mitologías construidas alrededor de su tejido social, planteando su legitimidad e integración en el folclore popular. En segundo lugar, analizo la instrumentalización de estas mitologías para favorecer las políticas de renovación urbana que han afectado crucialmente el núcleo urbano de Ciutat Vella, legitimando tácticas de desplazamiento poblacional que incluyen estrategias persecutorias variadas. A través de estos casos de estudio, describo los mecanismos de gestión ciudadana –legales y paralegales– impulsados para favorecer las políticas de gentrificación en varios sectores del Raval actual, como la producción y propagación de *pánicos morales*, y la imposición de normativas urbanas destinadas a regular los usos del espacio público (CONV 2006). Por último, me centro específicamente en el análisis de las mitologías relacionadas con el trabajo sexual a partir del documental *Oscuros Portales*.¹⁸ Como figura paradigmática de la urbanidad, la prostituta constituye la figura transgresora por excelencia, que ha definido el paisaje del Chino a lo largo de su historia y ha sido objeto de todas las estrategias de gestión poblacional previamente mencionadas. La figura de la prostituta, evaluada a partir de distintos regímenes de visibilidad y exclusión, permite pensar la definición actual de ciudadanía porque su figura encarna en sí misma los límites políticos y morales de la misma, y simboliza

¹⁸ El capítulo se centra en la prostitución femenina, pero existen casos de estudio sobre la prostitución masculina desde principios del siglo XX, como detalla el estudio sociológico de Max Bembo (1912). Más recientemente, obras como *Barcelona: fotos prohibidas* (2018), visibiliza la experiencia de la prostitución masculina en Barcelona, y autores como Paco Villar (1996, 2017) recogen la importancia del fenómeno transformista en varios locales nocturnos del barrio chino. Por otra parte, Richard Symanski y Ronald Weitzer, entre otros autores, indican las grandes diferencias que median entre los distintos tipos de trabajo sexual. En este capítulo nos centramos exclusivamente en las trabajadoras sexuales de la calle.

de forma corpórea el exceso/margen contra el cual se imagina y opone la ciudadanía consensual y normativa.

El Chino: la construcción de un mito

Originalmente, el barrio Chino comprendía el conjunto de calles al sur del Raval actual. En época medieval, su cercanía a la zona portuaria –actual Drassanes– y su ubicación extramuros, donde solía desplazarse a grupos marginales, propició la creación de un tejido social estigmatizado, que acogía a ciudadanos expulsados del núcleo urbano y atraía la presencia de prostitutas, expulsadas periódicamente de la ciudad (McDonogh, 175).

El término “chino” apareció mencionado por primera vez en revistas sensacionalistas de finales del siglo XIX –como *l'Esquella de la Torratxa* y *El Escándalo*– para caracterizar el vicio y la inmoralidad de la zona portuaria (Donovan, 10). A pesar de que el “chino” carecía de comunidad asiática alguna, los colaboradores de estas revistas se apropiaron del término para incorporar el espacio a un circuito internacional de “barrios chinos” (Donovan, 19) y movilizar así un imaginario discursivo fértil, que permitía imaginar al antiguo distrito V como un espacio de tolerancia, peligrosidad, y exotismo accesible a las clases medias.¹⁹ La apropiación de este mito transnacional, que fue exportado desde Estados Unidos a Europa, atribuyó al barrio un aura de exotismo y peligrosidad que fue progresivamente codificado en la producción cultural de la época. El mito del chino combinó exitosamente los motivos ficcionales de fin de siglo frente a la alteridad asiática con los individuos

¹⁹ La noción de barrio chino como sinónimo de “barrio rojo” nació a raíz de las políticas de exclusión que países como Estados Unidos ejecutaron contra las comunidades chinas, que provocó la reclusión de ciudadanos chinos en barrios delimitados y aprobó leyes para impedir la mezcla racial entre comunidades étnicas dispares. Esta situación atrajo la presencia de actividades ilícitas en sus calles –prostitución, fumadores de opio– para satisfacer sus necesidades sexuales y de ocio. La publicación de leyes contra el mestizaje y las políticas de exclusión contra esta comunidad (como *The Chinese Exclusion Act*, de 1882 (Donovan, 11) prohibieron la entrada de inmigración china al país y la unión entre individuos chinos y población autóctona, lo cual provocó la existencia de barrios sobrepoblados por hombres adultos solteros que no podían establecerse según los patrones normativos de la época.

reales que ocupaban sus calles, creando un espacio discursivo simbólicamente sostenido por una diferencia racial enteramente imaginada.²⁰

A nivel literario, los autores se nutrieron de la mitología transnacional de los barrios chinos para vehicular la realidad urbana del Raval. Si durante los años 20 los novelistas narraron el Chino instrumentalizando el misterio y romance propios de los barrios rojos, la producción cultural de la posguerra estableció un discurso de carácter nostálgico, que lamentaba la desaparición del “verdadero” barrio chino.²¹ En ambos casos, no obstante, dicha proyección literaria del Raval, a menudo producida por autores burgueses de clase acomodada, contribuyó a la legitimación de una mitología que, si bien lloraba o romantizaba la desaparición de su tejido urbano, raramente cuestionó los orígenes de su conceptualización como barrio marginal y nunca incorporó voces originarias del mismo espacio (McDonogh, 182). Más bien al contrario, el mito del Chino se transformó en un mecanismo discursivo que, si bien comodificaba el exotismo y la diferencia a partir de una transgresión performada, proporcionó un marco de referencia a través del cual absorber la alteridad en el tejido discursivo de la ciudad (Donovan, 24).

La integración del mito del Chino en la producción literaria contribuyó crucialmente a la concepción contemporánea del barrio barcelonés como espacio asociado a la delincuencia y al “mal”, construyendo su imagen desde la alteridad y legitimando las políticas de control social que se habrían de producir sobre su tejido urbano. Como señala Mary Kate Donovan, siguiendo a Chris Ealham, la adopción del mito del barrio chino en Barcelona fue “politically motivated in that it offered the

²⁰ Potenciados a su vez a través de la cinematografía americana, cuyas representaciones de los barrios chinos aumentaron la desconfianza en las civilizaciones del este (Donovan, 12)

²¹ Gary McDonogh (1987) realiza un estudio en profundidad de la literatura producida en torno a la realidad del chino, entre los cuales señala periodistas y autores de la etapa del florecimiento y de posguerra. Entre los autores de principios del siglo XX menciona periodistas como Àngel Marsá y Francisco Madrid (ambos colaboradores de la revista *El Escándalo*), el segundo también conocido por su obra *Sangre en atarazanas* (1927), además de Josep Maria de Segarra, autor de *Vida privada* (1930). Entre los autores de posguerra cita, entre otros, José Antonio de la Loma (*Sin la sonrisa de Dios*, 1951), Rafael Tasis (*Un crim al paralelo*, 1960), y Camilo José Cela (*Izas, rabizas y coliporteras*, 1964).

reformers from both sides of the fractionalized elite a framework through which they could advocate for social control and hygiene by borrowing from the hysteria produced by the yellow peril and Chinatown discourses in the US” (18).

La explotación literaria de la mitología del Chino como estrategia de legitimación, no obstante, también se amparó en las mismas políticas de exclusión presentes en la formulación espacial del barrio desde su génesis. Según Miquel Fernández, la presencia histórica de centros asistenciales y prisiones en el barrio delatan la voluntad, por parte del estado, de administrar y gestionar las prácticas de socialización del barrio a través de políticas higienistas de gestión poblacional, que buscaban reconducir la (in)moralidad de sus habitantes a través de programas de reinserción social dirigidos por instituciones religiosas (43). Estos esfuerzos, retomados durante el siglo XIX para justificar las políticas de control social y demás propuestas de reformulación urbana de la época (entre ellas, el *Pla Cerda*), contribuyeron a estigmatizar el barrio a través de políticas de hacinamiento y acumulación, haciendo más visible si cabe la escisión entre ciudadanos morales e inmorales.

En síntesis, es posible concluir que el tejido poblacional del chino, así como su carácter mitológico, fueron constituidos por políticas de exclusión orientadas a legitimar la distinción entre centro y periferia a partir de criterios geopolíticos de distribución poblacional y control social, acompañados a su vez de una producción literaria que reforzaba su imaginario romantizado y decadente. No obstante, el tejido poblacional y su construcción mitológica ponía en evidencia el doble estándar de la ciudad burguesa moderna, que utilizaba los barrios rojos como espacios de ocio ilícito mientras condenaba, simultáneamente, la inmoralidad de sus prácticas de socialización. En Barcelona, esta dualidad constituía una realidad difícil de ignorar, dado que la ubicación del Chino en el centro de la ciudad ponía en entredicho la moral victoriana de la burguesía moderna y constituía una fuente singularmente cercana y visible de sus ansiedades eróticas más enraizadas.

Por otra parte, además de encarnar todo aquello simultáneamente “attractive and repulsive for the bourgeoisie” (McDonogh,176), el Chino constituyó un punto de acceso a la transgresión, que dio cobijo a la tradición transformista a partir de cabarés especializados y admitió la performance de subjetividades prohibidas en el conjunto de la sociedad urbana moderna. La libertad identitaria que incentivaba el Chino se transformó en un mecanismo crucial a través del cual resignificar los grupos tradicionalmente “desplazados” y transformarlos en comunidades independientes, cuya subjetividad no-normativa excedía argumentaciones binarias sobre centro-periferia y complicaba el discurso estigmatizador que había predominado en la producción cultural sobre el Chino. Estas comunidades, que pasaron a poblar y a exceder visualmente las calles del barrio, se transformaron en el rasgo distintivo de su paisaje y en una de las razones que desencadenó la reformulación urbana de su espacio. El régimen de visibilidad a partir del cual se perpetuaban comunidades como la obrera, la prostituta, o los toxicómanos, que se apropiaban de la vía pública para concretar transacciones laborales, erosionó progresivamente la gestión del gobierno municipal, que percibía su visibilidad y usos de la vía pública como una afrenta al modelo de ordenación urbana hacia el cual tenderían progresivamente los centros urbanos del capitalismo tardío. Las tácticas de resistencia y oposición corpórea que diseñaron estas comunidades, presentes en varias de las obras analizadas a continuación, ilustran no solamente los límites del discurso estigmatizador, poniendo en tela de juicio las mitologías del Chino a propósito de su marginalidad y decadencia, sino que también visibilizan el efecto de las políticas de ordenación urbana y las tácticas de la administración para legitimar los procesos de desplazamiento poblacional orientados, en última instancia, a erradicar visualmente su presencia en las calles.

De la oposición vecinal al pánico moral. *De nens, Hamelin, y Oscuros portales*

El diseño y formulación de la regeneración urbana del chino, desarrollado en los planos arquitectónicos conocidos como PERI, se produjo en relación con las mitologías de peligrosidad y delincuencia que poblaban su imaginario cultural. En consecuencia, las políticas de renovación urbana implementadas específicamente en el antiguo Chino se forjaron a través de una marcada inflexión regulatoria, orientada a “sanear” no solamente los espacios sino también su tejido social.

Los cambios producidos a raíz de las expropiaciones y derribos masivos, que alteraron la fisonomía del barrio para poblarla de solares en construcción y paisajes en ruinas, fueron recibidos con hostilidad por el conjunto del vecindario, que consideraba inaceptable la verticalidad y opacidad a través de la cual el ayuntamiento municipal gestionó los cambios en materia urbana. Las prácticas oposicionales del vecindario, si bien poco homogéneas entre ellas, pusieron de manifiesto no solamente su oposición frente a un modelo de ciudad excluyente, sino también su rechazo a una planificación urbana cuya pulsión regulatoria derivaba de los prejuicios y mitologías sobre el Chino, que criminalizaban por defecto al conjunto de su tejido social.

En este contexto de oposición vecinal y grandes cambios urbanos se desarrolló el caso del anillo de pederastia del Raval y las campañas difamatorias contra la prostitución. En su libro *Folk devils and Moral Panics*, publicado originalmente en 1972, Stanley Cohen afirma que estas campañas difamatorias pueden ser entendidas como pánicos morales, que constituyen “condensed political struggles to control the means of cultural reproduction” (xlv). Según la formulación original de Cohen, este concepto define la preocupación moral que ciertas capas sociales experimentan frente a una realidad –real o imaginada– que se considera amenazante. Cuando la reacción a esta realidad es superior a su amenaza objetiva, se produce un pánico moral, y los agentes que se juzgan responsables de la amenaza se transforman en “folk devils”. Estos arquetipos, estabilizados en un subconjunto variable de actores, constituyen la personificación del perjuicio producido por las amenazas y exhiben características y comportamientos estereotipados e inmediatamente reconocibles por el conjunto de

la sociedad como perjudiciales y amenazantes. Como varios sociólogos apuntan, el abuso de menores y la pedofilia constituirán, entre otros, algunos de los pánicos morales más reproducidos en época contemporánea.²²

La instrumentalización de estos pánicos, que emanan y se alimentan del miedo social hacia la no-normatividad, se desarrollaron con el objetivo de ganar simbólicamente la batalla en el campo de la reproducción cultural, estableciendo tácitamente significados contruidos sobre mitologías a menudo imaginadas y desvirtuando, en última instancia, la capacidad oposicional de los sectores ciudadanos imputados. Como se planteará en los casos de estudio analizados a continuación, las mitologías del chino conformaron el estrato discursivo que permeó las políticas de regeneración urbana producidas en el chino, lo cual permitió allanar el terreno de la opinión pública y desactivar la validez interlocutora de los vecinos afectados a través de su presunta criminalidad.

El documental *De nens*, estrenado en 2003, siguió el juicio por pederastia contra cinco acusados estrechamente relacionados con el barrio Chino: Jaume Lli, Xavier Tamarit, Josefa Guijarro, Antonio Durán y Núria Marín.²³ El final del juicio, que culminó con la condena de Lli i Tamarit, ponía punto final al caso del “anillo de pederastia del Raval” que, según habían manifestado fuentes policiales y medios de comunicación locales, había atenazado las inmediaciones del Raval y sus centros asistenciales –específicamente, La Taula del Raval– durante años. Siguiendo de cerca la prensa

²² Cohen estudia, específicamente, el caso de los *mods* y los roqueros en los 60, aunque incluye madres solteras, refugiados y solicitantes de asilo político, pederastas etc. Robert Reiner et al., unos años más tarde, analiza el caso de los atracadores juveniles (*Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*). Critcher (*Moral panics and the Media*) menciona el caso del SIDA, el abuso de menores, la drogadicción, la inmigración, la violencia en los medios de comunicación, la criminalidad entre poblaciones jóvenes, etc., y Philip Jenkins (*Moral Panic: Changing Concepts of the Child Molester in Modern*) discute varios pánicos relacionados con la pederastia, como la pornografía infantil y los anillos de pederastia. El conjunto de estudios, que cubre una gran variedad de pánicos morales del siglo XX, demuestra que estos fenómenos pueden ser recurrentes y suelen ser contingentes a las condiciones políticas y sociales de sus respectivas sociedades.

²³ Las acusaciones rondaban una constelación de delitos asociados a la pederastia: cargos de abuso y agresión sexual, utilización de menores con fines pornográficos, permitir abusos sexuales a menores, y alquilar a menores a cambio de beneficios económicos. El tribunal condenó a 66 años de cárcel a Xavier Tamarit y 17 años de cárcel a Jaume Lli por abusos sexuales, y absolvió el resto de los acusados por falta de pruebas. Tras la apelación de Tamarit, la audiencia nacional le añadió otros 49 años de condena a la sentencia, elevándola a 115 años.

relacionada con el caso y el juicio en su conjunto, *De nens* se incorporó a un contexto de producción cultural rico, que ponía en diálogo su propio metraje con otros documentos contemporáneos relacionados con el episodio, como el libro del periodista Arcadi Espada, *Del amor a los niños* (2000), o la obra de teatro que Juan Mayorga construyó partiendo del caso, *Hamelin* (2005). A pesar de que el documental se centró en unos acontecimientos que habían suscitado mucho interés mediático y procedía de uno de los más renombrados documentalistas catalanes, el éxito del documental fue relativamente escaso, en parte debido a las dificultades de distribución de un largometraje que se acercaba a las 3 horas (Subirana, *Entrevista*, sp).

Pocos años después, Chema Falconetti Peña abordó la filmación de *Oscuros portales*, que se distribuyó en 2010 en ciclos de cine locales y se colgó en plataformas online de acceso gratuito. Peña, que había colaborado en el rodaje de *De nens*, construye un documental que detalla y cuestiona la producción de marcos legales para regular la prostitución e ilustra las estrategias de zonificación para restringir su permanencia en la calle. Siguiendo el día a día de cuatro trabajadoras sexuales del Raval, el cineasta destaca la vulneración sistemática de los derechos laborales de las prostitutas y denuncia las geografías de exclusión a partir de las cuales se construyen los centros urbanos contemporáneos, sujetos a procesos de gentrificación masivos y de ilegalización de la pobreza.

La continuidad entre ambos documentales se expresa en la concepción del documental y en la crítica en torno a los pánicos morales, que se observa tanto en el fenómeno de la pederastia como en el de la prostitución callejera. El mismo Falconetti Peña fue estudiante de Jordà y participó en la fase de documentación de *De nens*. En una entrevista con Peña, realizada en diciembre de 2020, el director afirma que fue su participación en la documentación de *De nens* lo que le llevó a realizar su propio documental sobre la prostitución (Peña, sp) y, de hecho, el metraje de *De nens* incorpora una breve entrevista a unas trabajadoras sexuales, lo cual indica la dependencia entre ambos temas.

A pesar de seguir un arco argumental similar, orientado a cuestionar las estrategias de persecución ciudadana por parte de la administración, es importante resaltar que ambos documentales presentan un estilo y voz marcadamente distintos, que derivan de unas circunstancias de producción y distribución muy distintas. El documental de Jordà presenta una estética muy trabajada, que se debe a la coparticipación de sus estudiantes en el proceso de rodaje y edición y a su propia trayectoria e influencia como figura relevante del panorama fílmico catalán (Cerdán, Torreiro, 45; Torreiro, 10-11). La obra de Peña, en cambio, constituye una empresa significativamente menor, rodada con una cámara en mano y un estilo cinematográfico que, si bien se inscribe en una misma línea crítica, presenta una voz autorial parcial y poco ambivalente. A diferencia de *De nens, Oscuros portales* exhibe poca preocupación formal por el plano, una imagen de menos calidad y una distribución prácticamente inexistente. Además, la presencia de la voz en off del mismo director y los paratextos que acompañan al documental señalan el tono editorialista de la obra, que no esconde su posición ideológica a favor del trabajo sexual ni su filiación abiertamente comunista.

A nivel temático, *De nens* indaga indirectamente en la reformulación urbana del Chino apuntando una relación causal entre las políticas de rehabilitación del ayuntamiento y la imputación judicial de los vecinos. Esta yuxtaposición entre ambas cuestiones, que permanece latente a lo largo de todo el documental, permite considerar distintos interrogantes que el mismo documental desarrolla mediante intertextos y apuestas escénicas variadas. Tanto la integración de la disciplina teatral en sus obras como sus puestas en escena le han valido distintos apelativos técnicos entre los círculos académicos. Además de ser considerado un “cine de situación” (Guerra, *Un cine de*, 4), que privilegia la *mise-en-scène* en detrimento a otras formulaciones fílmicas más convencionales, la presencia del teatro y el carácter ficcional de algunas de sus escenas denotan el tono reflexivo y performado (Torreiro, 42) del documental, que califica el argumento objetivo de la trama a través de experiencias afectivas y encarnadas. La nana de Albert Pla que abre el documental y el conjunto de su banda sonora, la lectura

escenificada de las cartas de Lewis Carroll o las escenas ficcionales potencian el universo afectivo del documental, matizando el discurso de la jurisprudencia en relación con la trama objetiva y desmintiendo el proceso de demonización en virtud del cual se condenaba al conjunto de habitantes del Chino.

Además de poner en tela de juicio las motivaciones para procesar judicialmente a los acusados o criminalizar a las ciudadanas por hacer uso del espacio público, ambos documentales abren la puerta a reflexionar sobre la construcción y reproducción de estereotipos, aquello que Stanley Cohen bautiza como “folk devils”, apuntando implícitamente su uso como estrategia para movilizar afectivamente a la ciudadanía y favorecer su apoyo ante los procesos de rehabilitación urbana del barrio. La presencia de estos personajes-monstruo, que pueblan no solamente este sino otros documentales de Jordà derivan no solamente de su interés por las narrativas góticas o el cine negro americano, como el mismo cineasta ha expresado en varias entrevistas (Seifert, Castillo, sp), sino también de un implacable compromiso con causas sociales” (Torreiro, 43).²⁴ En palabras de Santos Zunzunegui, estas comunidades marginales, a las que cabría incluir al conjunto de habitantes del chino, ofrecen “un ejemplo extremo acerca de los variopintos criterios que pueden subyacer a las reglas que autorizan o permiten la constitución de un grupo social alternativo” (Cerdán, Torreiro, 186)

²⁴ Significativamente, en su estudio sobre la cultura de la pedofilia, James Kincaid afirma que las historias de la pederastia se producen y propagan a través de una narrativa de estilo gótico, que emplaza la trama en los códigos estereotipados del relato de terror y asigna roles fijos y simplificados –villano, víctima– a los personajes participantes (11). La preferencia de Jordà por los personajes-monstruo es explícita a lo largo de su trayectoria fílmica: en *Monos com la Becky* (2000), Jordà sigue a un grupo de individuos con distintas condiciones médicas, entre los cuales se incluye él mismo, reflexionando en paralelo sobre la figura de Edgar Moniz, el creador de la lobotomía. Este interés por los sujetos-monstruo, no obstante, especialmente evidente en *De nens*, no se reduce a los arquetipos explícitamente no-normativos. En *Numax presenta* (1979), el director sigue al conjunto de trabajadores de una fábrica autogestionada, recogiendo el carácter asambleario de sus decisiones y el modelo de trabajo cooperativo que intentan mantener durante meses. Estos personajes, que rechazan establecerse según los patrones del trabajo asalariado del capitalismo industrializado, constituyen otro tipo de arquetipo monstruoso, aquél que se niega a incorporarse al sistema económico hegemónico y cuya excepción cualifica el conjunto normativo de la sociedad española postransicional.

En referencia al estilo cinematográfico de Jordà, Santos Zunzunegui señala que su cine emplaza al público a negociar la “agnosia visual” que define al espectador contemporáneo; esto es, su capacidad de ver sin saber interpretar lo que ve. El académico define la labor documental de Jordà como un proceso de traducción o transmutación, en el que “el espectador es convocado a interrogarse sobre eso que está *en medio* y a lo que no tenemos acceso como público”(Cerdán, Torreiro, 189). El proceso de traducción al que somete Jordà sus propuestas fílmicas se expresa a través de un riguroso proceso de edición, frontalmente opuesto a unos rodajes que sus propios asistentes calificarán de “caóticos” (Subirana, sp). La incorporación de lenguajes artísticos alternativos, así como una dirección fílmica que distingue estilísticamente las distintas escenas en función de sus personajes, permite conciliar y enriquecer los significados propuestos por sus obras, dirimiendo la “agnosia visual” del público y haciendo visible la “traducción” del texto fílmico.

Al igual que *De nens* y *Oscuros portales*, *Hamelin* presenta una reflexión sobre los personajes-monstruo que cuestiona el carácter distorsionado del lenguaje oficial y la naturaleza mediada del acercamiento teatral a través de un montaje minimalista, que reduce hasta pulverizar la puesta en escena y alude de forma exclusivamente simbólica a los elementos materiales del caso. Estrenado en mayo de 2005 en el Teatro de la Abadía bajo la dirección de Andrés Lima, *Hamelin* retoma la historia del caso de pederastia del Raval recreando su trama principal y personajes implicados: el pedófilo, el niño, la familia, el juez y la psicóloga constituyen el decálogo de personajes que transmutan la acción real del caso en el espacio teatral.²⁵ Mayorga construye la trama alrededor de la investigación del juez Montero (Javier Gutiérrez), que busca sin éxito indicios y pruebas fehacientes de los abusos. La propuesta teatral, que precede y complementa el juicio oficial del documental de Jordà, presenta una

²⁵ La obra, interpretada por la compañía Animalario (Andrés Lima, Alberto San Juan, Javier Gutiérrez, Blanca Portillo, Helena Castañeda, Guillermo Toledo y Roberto Álamo), recibió varios premios Max en 2006 por mejor espectáculo de teatro, mejor autor teatral en lengua castellana (Mayorga), mejor director (Andrés Lima) y mejor productor privado de artes escénicas (Animalario).

estética austera, que combina la interpretación del elenco de la compañía Animalario con una puesta en escena sin vestuario, iluminación, o escenografía. Tanto el escenario desnudo como el personaje del acotador, que se dirige ocasionalmente al público para matizar el lenguaje institucional de los demás personajes, contribuyen a construir un montaje engañosamente dinámico, que interpela al espectador exigiéndole una participación activa en la construcción y negociación de significados.

Dada la complejidad del debate alrededor de la pederastia, Mayorga opta por una propuesta teatral minimalista y distanciada, que obliga al espectador a implicarse en la asignación de responsabilidades frente al caso y a reflexionar, en última instancia, sobre los usos y perversión del lenguaje institucional. Poco interesados en discutir la moralidad de los acusados, Jordà y Mayorga optan por desplazar el foco de atención hacia los discursos que subyacen a este tipo de escándalos. Su óptica, que algunos podrían acusar de relativista, desarrolla la posición de especialistas del campo de la sociología que se preguntan cómo operan las narrativas sobre la pederastia en la sociedad y por qué se reproducen de forma periódica.²⁶ De la misma forma que el narrador, que se dirige al espectador para recordarle que “esta es una obra sobre el lenguaje, sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje” (150), Jordà rechaza centrarse exclusivamente en dirimir la culpabilidad de unos y otros y dirige la atención del público hacia las estrategias de legitimación ideológica producidas a través del lenguaje institucional y mediático.

Estas estrategias de legitimación aparecen reproducidas de forma similar en los distintos productos culturales. Jordà reproduce el “juicio paralelo” de los medios de comunicación contra el

²⁶ La posición relativista de Jordà se adivina en una de las secuencias teatrales en las que él mismo cuenta una historia personal sobre presuntos casos de abuso en un internado religioso, de las que él fue víctima. Al hablar del episodio, no obstante, en el que se cuenta que uno de los profesores de la institución bañó repetidamente a varios niños, Jordà niega haber vivido esa experiencia como un abuso y describe la actitud del profesor como amable y cercana. En una entrevista con Anuschka Seifert y Adriana Castillo, Jordà expande su polémica posición sobre el tema, afirmando que no todos los niños que sufren abusos constituyen sujetos traumatizados y señalando que también los niños tienen una sensualidad. Esta argumentación constituye una continuación natural del debate sobre la invención de la infancia, que aborda James Kincaid en *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*.

acusado Xavier Tamarit; Peña da inicio al documental relacionando la campaña de desprestigio mediático contra la prostitución, sostenida principalmente a través de publicaciones del periódico local *La Vanguardia*, con la entrega de una medalla honorífica por parte del ayuntamiento al mismo periódico. Además de señalar, como hace Jordà, una misma relación simbiótica entre los grandes medios de comunicación y las instancias políticas, ambos documentales subrayan la importancia de la temporalidad en la reproducción del pánico moral sobre la prostitución y la pederastia y las distintas estrategias de legitimación a través de las cuales se demonizan ambas realidades.

La exploración temática del lenguaje (fílmico y teatral) como mecanismo de producción e instrumentalización ideológica constituye una continuación natural del debate epistemológico sobre el lenguaje del género documental. Los significados producidos a través del formato documental constituyen acercamientos mediados, que producen discursos limitados por la misma epistemología del lenguaje documental y por las condiciones de producción y recepción de sus agentes involucrados. En consecuencia, la imposición de un punto de vista, derivada de la subjetividad del director y de las decisiones narratológicas y estéticas que acompañan su empresa documental, fusiona la realidad del documento con su representación mediada, lo cual suscita un debate sobre los límites éticos de la representación artística. El carácter híbrido del documental de Jordà y los mecanismos de distanciamiento empleados por Mayorga y Lima ilustran las dificultades éticas y estéticas de incorporar “lo real” en el lenguaje artístico teatral y fílmico. En *Hamelin*, Mayorga utiliza mecanismos de distanciamiento brechtiano que enfatizan los límites éticos que afronta el espacio teatral al representar discursos de emergencia como el de la pederastia o la prostitución. El uso de un actor adulto para representar a un niño o la presencia de un narrador que señala la naturaleza ficcional del montaje teatral constituyen mecanismos estéticos orientados a evitar la sobreimpresión del sujeto “real” en su representación visual. Tanto la utilización del niño-adulto en *Hamelin* como la conspicua falta de niños en un documental que, significativamente, alude a ellos en su mismo título, indican la negativa de ambos autores a

instrumentalizar un tipo de actores (los niños) cuya subjetividad “inocente” es fácilmente apropiable para legitimar la autenticidad de la empresa documental.²⁷

La hibridez de la propuesta de Jordà, a su vez, es indicativa de la distancia que media entre la realidad documental del juicio y la subjetividad del director, impresa en las escenas teatrales que completan el documental. En su estudio sobre el impulso humanista en los documentales participativos, Pooja Rangan alerta que la estética del documental crea las mismas comunidades marginales que afirma representar, y concluye que el esfuerzo de redención humanista que empuja la subjetividad del director a representar estas comunidades marginales contribuye a perpetuar y comodificar su alteridad a través de un discurso de emergencia (1). No obstante, precisamente porque las propuestas de Jordà y Peña no esconden las condiciones subjetivas de su propia ejecución y rechazan erigirse en portavoz de sus víctimas, *De nens* y *Oscuros portales* interrumpen el discurso de emergencia explotado a través del escándalo de la pederastia y la prostitución y desautorizan la percepción de los habitantes del Raval como actores marginalizados, negándose a estabilizar la compleja subjetividad de los actores implicados y a comodificar su representación para el consumo cultural.

En la primera escena de *Oscuros portales*, dos trabajadoras sexuales describen al director cómo boicotearon el rodaje de una película en la que se presentaba a las prostitutas de forma estereotipada:

... Estaban las tías así, apoyadas aquí, aquí así en la pared, venía un tío y le metía la mano por aquí, le metía mano en las tetas, venía el chulo, le pegaba, paquí, pallá [sic]. Y nosotras esta y

²⁷ En su libro sobre el impulso humanista de los documentales participativos, Pooja Rangan califica la creación de la infancia (en el sentido contemporáneo del término) como una construcción moderna, que aparece en paralelo a otras instituciones biopolíticas como la familia, las clases sociales, la medicina, etc. El estudio de Rangan identifica los mecanismos históricos a través de los cuales se desplaza y excluye a la infancia de un espacio social productivo y se le imprime unas cualidades (inocencia, fragilidad, desprotección) que legitiman su percepción como actores sin agencia, útiles para interpelar a la audiencia a través de una óptica universalista (38)

yo con un pito, pitando, que las mujeres eso no lo hacen, que lo único que estáis haciendo es que la gente piense que las mujeres en la calle hacen eso y nos jodéis más de lo que estamos (...) al final se tuvieron que ir porque no pudieron grabar (*Oscuros portales*)

Además de reivindicar la posición política de las trabajadoras, esta introducción desvirtúa las mitologías en torno a la prostitución callejera (la subordinación de la trabajadora sexual al proxenetismo, la impunidad del cliente ante la mujer, y la falta de agencia de la trabajadora) que autorizan la creación de discursos de emergencia en torno a la prostitución y denuncia el impacto de estas mitologías una vez se incorporan y distribuyen a través de la producción y el consumo cultural.

En síntesis, la óptica documental de Jordà, la aproximación casi etnográfica de Peña y el montaje teatral de *Hamelin* desmontan uno a uno los componentes de este discurso “de emergencia” documentado por Rangan, que presenta varias similitudes conceptuales con los pánicos morales teorizados por Stanley Cohen. *Oscuros portales* sigue a las trabajadoras sexuales en su día a día y desvirtúa, a partir de sus experiencias cotidianas y su vulnerabilidad, su construcción como “folk devils” o *femme fatale*, además de compartir con *De nens* la voluntad de ilustrar las estrategias de criminalización que sufren estas ciudadanas. *De nens* presenta un caso de estudio del “pánico moral” de la pederastia y enumera visualmente algunos de sus marcadores formales más comunes, así como su instrumentalización como mecanismo a través del cual desviar la atención frente a otras realidades tan o más apremiantes. El pánico moral de la pederastia y la prostitución, orquestados en paralelo a las operaciones de reformulación urbana del chino, se transformarán en una parte consustancial del discurso del miedo formulada a través de un proceso de sustitución, orientado a distraer a los segmentos sociales más inquietos de la precariedad económica provocada por la mercantilización de la ciudad y redirigirlo, a su vez, hacia el pánico incontrolado contra los delitos sexuales. La solución de continuidad entre estas realidades aparentemente inconexas constituye el subtexto que estos

productos quieren hacer visible, esa “traducción” a la que aludía Santos Zunzunegui y que apunta, en última instancia, a la desigualdad estructural que comunidades como las del chino afrontan día a día.

Ratas, lobos, monstruos. Pánicos morales, demonizaciones históricas y la construcción del depredador en *De nens y Hamelin*

El término “pánico moral” fue originalmente desarrollado en 1972, pero actualmente aún mantiene su vigencia como uno de los conceptos más citados del campo de la sociología (Goode, Ben-Yehuda, 29). La perspectiva culturalista Goode y Ben-Yehuda sostiene que el éxito y continuidad de los pánicos morales se debe tanto a los mecanismos de propagación del pánico –mediáticos e institucionales– como a su habilidad “to find points of resonance with wider anxieties” (71). Aunque es tentador conciliar las propuestas documentales con un pánico moral artificialmente creado por las élites, especialmente dada la filiación comunista de Peña y Jordà, las distintas obras presentan pánicos morales sexuales de alta permeabilidad, que se retrotraen a miedos fundacionales sobre los límites de la organización social.²⁸ Dada la naturaleza regulada de la sexualidad y su intrínseca relación con la construcción de unidades familiares homogéneas, el sexo y los delitos sexuales constituyen objetos de pánico cuando se produce una desregulación o alteración de sus parámetros normativos, lo cual es percibido, a su vez, como una amenaza explícita a la sociedad y un ataque a la seguridad de sus actores más débiles. El testimonio de Xavier Tamarit sobre su preferencia sexual por los niños, que reconoce de forma singularmente articulada a lo largo del juicio, o la posición de una vecina indignada en *Oscuros*

²⁸ Es posible argumentar que las propuestas documentales respaldan la percepción según la cual estos pánicos morales constituyen fabulaciones artificiales de la élite. Esta línea teórica, deudora del marxismo clásico, sostiene que los pánicos morales se originan en la cúspide de la sociedad para dirigir la atención del público hacia enemigos inexistentes y evitar así cambios sociales perjudiciales para sus intereses. Aunque esta posición es tentadora porque se alinea con las inclinaciones políticas de sus directores, ambos documentales exponen la capacidad de intervención de sus actores ante la formulación del pánico, negando el carácter dirigista de esta teoría y la máxima según la cual el público carece de agencia para negociar las condiciones de producción y recepción del pánico.

Portales, que alude a la peligrosa cercanía de las prostitutas a las escuelas, son indicativos de la necesidad social de proteger a la infancia que motiva y refuerza la propagación del pánico moral. Lejos de constituir un miedo fabricado por las élites locales, estos pánicos morales se alimentan de unos miedos “preexistentes” que condicionan el consenso y la hostilidad del público en su sentido más amplio, aunque ello no evita que ciertos grupos de interés se apropien o instrumentalicen dicha hostilidad para camuflar agendas políticas o económicas propias.

En síntesis, la relevancia de los pánicos morales deriva no de la viabilidad de la amenaza objetiva sino del miedo que esta amenaza *representa* para la comunidad en su conjunto (17), así como de las acciones que puedan resultar como consecuencia directa del pánico moral. Etiquetar un fenómeno como “pánico moral” no implica que la amenaza no exista o que la reacción social de los agentes sea inapropiada, pero su definición como pánico moral enfatiza la importancia de la percepción del episodio por encima de sus condiciones objetivas y propicia la creación de arquetipos demonizados o “folk devils”, cuya formulación permite, a su vez, construir la imagen del depredador.²⁹

Históricamente, la relación del Raval con los *folk devils* ha sido capturada en el imaginario social a través de propuestas culturales variadas. De la misma manera que la mitología del Chino como espacio de delincuencia y precariedad fue explotada en varias obras literarias desde el siglo XIX, otros personajes y leyendas urbanas se incorporaron al conjunto del imaginario cultural para sostener la relación intrínseca entre el barrio y la desviación. Varios de los personajes presentes en estas obras constituían arquetipos con atribuciones monstruosas, en virtud de las cuales se resaltaba su desviación frente a la normatividad del conjunto y, potencialmente, se cualificaba por extensión al conjunto de

²⁹ El estudio de los folk devils de Stanley Cohen deriva de la formulación clásica sobre la “desviación”, del sociólogo Howard Becker (*Outsiders*, 1963). A nivel terminológico, palabras como “outsiders” o “deviance” se utilizaban para englobar el universo social de todo aquel comportamiento que cayera simbólicamente fuera de las fronteras de la normatividad, y en el Raval, este tipo de comportamientos se concentraban exclusivamente alrededor de la prostitución, aunque también incluían grupúsculos como la prostitución masculina, la homosexualidad, la tradición transformista y la toxicomanía.

población del Raval. Las performances travestidas de Ocaña por las Ramblas, la exagerada exposición de la prostituta Mónica, conocida como Mónica del Raval, o el errático deambular de la toxicómana conocida como Troll, protagonistas todas ellas de distintos documentales (*Mónica del Raval*, de Francesc Betriu, 2009; *Ocaña, retrat intermitent*, de Ventura Pons, 1979; *Troll* de José González Morandi y Eva Serrats, 2005), ilustran la presencia de estos arquetipos en el entramado social del Raval, aunque su desviación expresa distintos grados de asimilación al discurso hegemónico sobre el barrio.³⁰ Otras leyendas urbanas menos recientes, como el conocido caso de Enriqueta Martí –también llamada *La vampira del Raval* o *La vampira de Barcelona*–, constituyen historias de corte mayoritariamente ficcional que, transmitidas en forma de leyenda o rumor, recogen relatos sobre figuras mitológicas que ejercen violencia sobre los agentes más débiles del tejido social y a las cuales se atribuye, con el tiempo, estatus verídico. Este tipo de relatos, que suelen presentar un carácter enteramente estereotipado y parten de falsedades y/o exageraciones, son relevantes en la medida que su aparición o reaparición periódica puede indicar, como Goode y Ben-Yehuda señala, que un pánico moral se está gestando (45)³¹

³⁰ Estos protagonistas muestran distintos niveles de desviación: o bien se absorben en el tejido social, admitiendo la desviación como una variación tolerable del conjunto normativo, o bien constituyen una acción percibida como un ataque o reacción a la organización simbólica del conjunto, cuestionando su ordenamiento y límites. Las diferencias entre ambas formas de desviación (primaria y secundaria) radican en el efecto sobre el ordenamiento social.

³¹ El caso de la Vampira en particular resulta singularmente adecuado para considerar la relación entre pánicos morales y leyendas urbanas. A principios del siglo XX, tras la desaparición de la niña Teresa Guitart, Enriqueta Martí fue acusada de múltiples cargos de asesinato y prostitución de menores. La muerte de Martí en la cárcel en extrañas circunstancias, así como su particular fascinación por remedios naturales y otras artes consideradas sospechosas, indujo a la creación de teorías conspirativas que, o bien confirmaban su intrínseca maldad como secuestradora y asesina de niños, o bien afirmaban que su muerte evitó la consecuente investigación del anillo de prostitución infantil que Martí gestionaba secretamente para las clases dirigentes de la ciudad. Su demonización como arquetipo feminizado del hombre del saco reapareció en el imaginario cultural a principios del siglo XXI, cuando su figura acaparó la atención de distintas propuestas artísticas: en 2008 se hizo una novela sobre la presunta asesina, titulada *La mala dona* (Marc Pastor), se hizo una adaptación de teatro musical dirigida por Jaume Villanueva y estrenada en El teatro del Raval en diciembre de 2011, protagonizó un capítulo de la famosa serie televisiva *El ministerio del tiempo* (2016); se realizó una narrativa gráfica sobre el caso (Iván Ledesma, Miguel Ángel Parra, Jandro González, 2017), y en 2020, un largometraje dirigido por Lluís Danés. La repentina reaparición de estas propuestas, tras un periodo de silencio, se produjo en paralelo a los años de mayor crítica por la gentrificación urbana desarrollada en el Raval, deudora de los cambios urbanos que el barrio experimentó pocos años antes. Las atribuciones monstruosas de Martí, deudoras de este discurso dominante de culpabilización mediática, permitieron asignarle un apelativo negativo con implicaciones específicamente locativas, que extrapolaban la maldad del arquetipo a

Tal y como expresan estos ejemplos, la construcción de los pánicos morales se establece a través del proceso de demonización de sus agentes, que sufren un proceso de “bestialización” derivado de sus atributos no-normativos. Cuando estas características vienen acompañadas de acciones específicas, se produce un rito de paso por el cual se asigna a la desviación un rol activo, lo cual convierte al individuo en una amenaza objetiva para el conjunto social. La construcción del monstruo, en este sentido, que puede ser socialmente motivada por amenazas más o menos legítimas e incentivada por grupos de presión, produce una narración sin fisuras, que utiliza terminología agresiva y desproporcionada para identificar y describir la amenaza (Jenkins, 7).

De nens y *Hamelin* recogen el proceso de bestialización/monstruización que se produce en torno a los pánicos morales sobre la pederastia. En *Hamelin*, el diseño escenográfico de Beatriz San Juan, que opta por una representación simbólica, sitúa una jaula con ratas en medio del escenario, que permanecen personajes silenciosos de la obra en todo momento. La presencia de animales es una característica muy común de las obras teatrales de Mayorga, que a menudo desplaza los debates éticos de sus obras en personajes-animal con atributos humanos (Guzmán, 235). En *Hamelin*, la existencia de las ratas, así como los lobos que Josemari (Alberto San Juan) dibuja obsesivamente, ilustran simbólicamente el proceso de bestialización que se produce al narrar la pederastia, cuyo estatuto animalizado resalta la pérdida de derechos civiles básicos o la presunción de inocencia que se mantiene al pensar otras formas de delincuencia. La posición de Mayorga frente a estos animales, no obstante, permanece ambivalente. Dado que su obra es una meditación sobre el lenguaje y sus usos, las ratas y los lobos constituyen símbolos visuales al servicio del montaje, que pueden aludir tanto a la violencia y carácter predatorio del pederasta (lobos) como a la corrupción lingüística de la que se alimenta el

las condiciones del espacio. Este proceso de extrapolación, que legitimaría nuevas lecturas sobre la vampira, es, en palabras de Wacquant, un aspecto consustancial de la estigmatización territorial (“Parias urbanos”, 99) que se produce en los barrios económicamente deprimidos, un elemento más que contribuye al imaginario cultural de las comunidades pobres como espacios asociados a la inmoralidad y a la violencia.

periodismo sensacionalista. El uso de las ratas, en realidad, constituye un substrato discursivo fértil, que rechaza ofrecer respuestas definitivas sobre quienes son estos monstruos: además de significar visualmente la amenaza del pederasta, las ratas también aluden a la victimización de los niños que siguen al flautista de Hamelín y sugieren el carácter opaco y subterráneo de las cloacas, donde operan clandestinamente los agentes más corruptos de la sociedad.

El carácter esquivo de la obra de Mayorga, que rechaza establecer significados estables o erigirse en portavoz de sus personajes victimizados (Rodríguez-Solás, 227), encaja con el carácter siempre “inacabado” de sus obras teatrales, que el autor reescribe periódicamente y de las cuales raramente se muestra satisfecho (Mayorga, 12). Esta ambigüedad textual se traduce en una narración ambivalente y distanciada, que desacredita la narrativa estereotipada de la pederastia según la cual los conflictos con los menores se producen exclusivamente en las capas más precarias de la sociedad, ese mítico “sur” eternamente precario al que se dirige el juez en sus paseos. El personaje del juez Montero, que investiga y se propone dismantelar los abusos, sufre un creciente problema de incomunicación con su hijo, el cual provoca peleas en la escuela y acaba por golpear a su propia madre. La desconexión emocional con su propio hijo, a quien el juez no sabe cómo dirigirse, desvirtúa la relación de causalidad entre pobreza y criminalidad, haciendo visible que también en los sectores sociales más privilegiados se producen crisis provocadas por la perversión del lenguaje.

La misma ambivalencia discursiva que desarrolla Mayorga en sus obras se produce a lo largo del documental de Jordà. De la misma forma que *Hamelin* alude una y otra vez a la leyenda del flautista para negociar la construcción del personaje/monstruo, *De nens* utiliza distintos dispositivos ficcionales para cualificar, de forma siempre ambivalente, las narrativas en torno al pederasta. La escena filmada en primer plano de unos muñecos siendo manipulados por un titiritero que lleva, a su vez, una máscara de Freddy Krueger simboliza la estigmatización y carácter corrupto del adulto que controla y manipula a los niños. Nuevamente, no obstante, no queda claro a quien se identifica como monstruo. Dado el

emplazamiento de esta escena, reproducida después de los testimonios infantiles (a los cuales el documental no tiene acceso), la *performance* puede aludir tanto al carácter simbólicamente monstruoso del pederasta como al carácter manipulador de la policía en los interrogatorios de los niños, cuyas estrategias de presión también pueden ser consideradas una forma ilegítima de control. En su puesta



Imagen 7 Freddy Krueger manipula los muñecos (De nens, 2003)

en escena, Mayorga también cuestiona los interrogatorios del juez a través de la figura del pederasta, que indica que la fragilidad de los niños puede ser útil para moldear y dirigir las respuestas del niño a través de preguntas capciosas e interrogatorios excesivamente largos: “RIVAS. ¿Es ese su método? Pregunta cien veces lo mismo, mil veces, las que haga falta hasta obtener la respuesta que quiere oír. Supongo que con un crío será bastante fácil, sobre todo si está asustado. A un crío asustado bastará con hacerle diez veces la misma pregunta” (Mayorga, 140)³²

³² En su capítulo sobre los juicios con testimonios infantiles, James Kincaid describe varios casos de estudio en los que se revelan estrategias ilegítimas para condicionar la respuesta de los niños, como atacar su integridad moral, hacer preguntas que contienen respuestas implícitas, hacer interrogatorios de hasta 6 horas seguidas, amenazarlos con separarlos de su familia etc (198)



Imagen 8 Portada del documental De nens



Imagen 9. Detalle de la portada de Hamelin

No parece casualidad, en cualquier caso, que Jordà utilice la máscara de un arquetipo clásico del cine de terror americano cuyo nombre se asemeja a uno de los apodos por los que supuestamente se

conocía a Enric Mena, líder vecinal (presidente de La Taula del Raval) que fue temporalmente acusado de formar parte del anillo. El personaje de Freddy, quemado de cuerpo entero, se corresponde con Mena porque ambos exhiben quemaduras en el rostro y a ambos se les atribuyen inclinaciones pedófilas (Espada, 86). Aunque Mena fue absuelto de las acusaciones y no llegó a ser procesado judicialmente, Jordà explota de nuevo la demonización de los acusados a través de la instrumentalización de un arquetipo popular fácilmente reconocible, que permite extrapolar su condición de asesino y torturador de adolescentes al acusado.

De mens también invoca la figura de Lewis Carroll para negociar las tácticas discursivas que operan alrededor de la pederastia. A lo largo del documental, Jordà incorpora lecturas dramatizadas de la correspondencia del autor de *Alicia en el país de las maravillas*, en las que se dirige a niñas con quien mantenía una relación de amistad. Carroll fue acusado en vida de inclinaciones pedófilas, que derivaban de su interés por la infancia y de las fotografías artísticas que le gustaba hacer a las jóvenes. Jordà establece un paralelismo con el acusado Xavier Tamarit incluyendo la correspondencia dramatizada de Carroll para hacer notar que la hipotética relación del autor británico con la pedofilia deriva del valor indirectamente erótico que se atribuía a sus fotografías y de la excéntrica relación que mantenía con la infancia, aunque señala el trato diferencial que se establece en función del estatus del acusado. Al terminar la lectura dramatizada, la actriz afirma que le gustaría ser como Carroll para que “todo me sea lícito”, señalando que su profesión y reconocimiento como escritor constituyen una protección de la que los acusados carecen. Al igual que Espada, que afirma en el juicio que el único paralelismo entre las familias de los acusados es su pobreza (108), Jordà apunta que la precariedad y la falta de estatus son factores que contribuyen a su criminalización.

En síntesis, la utilización de animales y la incorporación de leyendas urbanas subrayan el proceso de estigmatización y demonización que articula la construcción de los arquetipos monstruosos en las obras. Tanto la portada de *Hamelin* publicada por Cátedra, en la que se muestran los lobos

dibujados por Josemari, o la portada del filme *De nens*, que exhibe el grafiti de un payaso con una sonrisa triste, aluden a la capacidad de atracción y al carácter predatorio del pederasta a través de figuras como el flautista/payaso y los lobos. La riqueza de estos símbolos, que cualifican la agresividad, organización comunitaria (en manada), y carácter corruptor del pederasta representan con exactitud los mecanismos de construcción del arquetipo monstruoso y resumen, con la misma precisión, la violencia ambivalente a la que son susceptibles los protagonistas de estas obras.

Giro punitivo y pánico legislativo. El caso de la violencia sexual

Aunque en última instancia el objetivo de los autores no es desmentir los casos de pederastia que ocupan estas obras ni minimizar la gravedad de la violencia sexual contra la infancia, *De nens* y *Hamelin* ilustran desde distintos campos artísticos el impacto del lenguaje en la propagación de estas narrativas y la pregunta fundacional del sociólogo James Kincaid, especialista en las narrativas sobre la pedofilia, a propósito de su aparición recurrente: “I would like to poke at that compulsion and at the connections between 'the reality of sexual child abuse' and the stories we tell about it. Why do we generate these stories and not others? What rewards do they offer? Who profits from their circulation, and who pays the price?” (3). Las obras no desmienten los cargos de pederastia contra Lli y Tamarit porque éstos son legítimos, pero también apuntan la interdependencia entre las narrativas sobre la pederastia y las estrategias de legitimación a través de las cuales se perpetúan, resaltando los perjuicios que acompañan estas narraciones cuando su realidad se enmarca en las condiciones objetivas de un pánico moral.

En su libro *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity*, el sociólogo Loïc Wacquant detalla que los agresores sexuales constituyen el tipo de criminalidad más agresivamente perseguida tanto por la administración como por la opinión pública en la década de los 90, así como un tipo de delincuencia históricamente distorsionada y sobredimensionada (*Punishing*, 212). La posición de Wacquant no cuestiona la necesidad de imputar y limitar la libertad de este tipo de

criminales, sino que enfatiza la capacidad institucional para movilizar discursos concretos, como el pánico moral frente a los crímenes sexuales, en aras a ganancias propiamente políticas o económicas. Como constata James Kincaid, las alegaciones contra los acusados de pederastia son sistemáticamente creíbles y creídas; a través de éstas se atribuye culpabilidad inmediata al victimario más allá de las condiciones objetivas de su imputación y se estabiliza la pasividad y falta de agencia de la víctima (11-12). En una entrevista a propósito de *De nens*, Jordà afirma que el conjunto de estas condiciones contribuye a construir la imagen del pederasta como el chivo expiatorio por excelencia, una figura catártica sobre la cual descargar la culpa y un actor potencialmente instrumentalizable para subsumir los males sociales de un grupo y legitimar procesos de cambio (Seifert, Castillo, sp). Philip Jenkins apunta que el conjunto de las coordenadas de estos pánicos morales condiciona negativamente la producción legislativa, que exhibe

the classic signs of panic legislation, namely, poor conception and drafting, overly broad scope, and inadequate consideration of likely side effects (...) lawmakers implement policies that may cause harm in areas having nothing to do with the original problem and that divert resources away from measures which might genuinely assist in protecting children (6-7).

Wacquant concluye que este giro legislativo, de carácter punitivo, ha tenido efectos en la formulación lingüística de los abusos sexuales, que han transformado la noción “agresor sexual” en un término flexible y engañosamente inclusivo:

“... an elastic and capacious term covering a wide gamut of behaviors from the consensual to the injurious, from the morally problematic to the physically violent, including exhibitionism and voyeurism, lewd acts with a minor and bestiality, possession of pornography and statutory rape, solicitation of or loitering for prostitution, incest, and sexual battery. In the recent public view, however, it has become virtually indistinguishable from other highly damaging concepts

such as molester, pedophile, and predator, that indicate the collectively persistent nature of the crime (*Punishing*, 211)

El giro/pánico legislativo documentado por Wacquant y Jenkins, que engloba delitos de pederastia y prostitución, provoca un proceso de escalada que culmina en la criminalización de todos los actores indirectamente relacionados con estos delitos, expandiendo poco a poco las definiciones sobre lo que es ilegal y asimilando a cualquier actor relacionado a la actividad predatoria de los pederastas y los anillos sexuales (Jenkins, 145-146). El fragmento del juicio en *De nens* perteneciente a las fotografías, donde se debate la naturaleza pornográfica de las imágenes propiedad del acusado Tamarit (80), expone el proceso de escalada de las ofensas sexuales y la relación de continuidad que se establece entre el consumidor de pornografía infantil y el agresor sexual consumado. Esta relación es permisible porque, como señala Jenkins, “there is no such thing as a *minor sexual offense*, in that acts like exhibitionism, voyeurism, and sexual interference with children are potentially all symptoms of damaging pathological violence” (146).

A partir del metraje del juicio, Jordà hace visible los efectos secundarios y víctimas colaterales de este pánico legislativo y, en el caso de *De nens*, judicial: la expansión legal de estas ofensas establece una relación de continuidad entre todos los acusados, que equipara la presunta actividad predatoria de Lli y Tamarit, dos pederastas conocidos —especialmente Tamarit, que había sido condenado previamente por abuso a dos menores— con la presunta culpabilidad de unos padres cuya imputación se sostiene exclusivamente en haber aceptado dinero de los acusados Lli y Tamarit. El metraje de estos padres, sentados codo a codo con los dos presuntos pedófilos en un mismo banco, ilustra simbólicamente la imputación del conjunto del barrio y el carácter terminológicamente desproporcionado de un “anillo internacional” reducible a dos personas. Por otra parte, la misma imputación orientada a salvaguardar a las víctimas de más violencia tiene efectos contraproducentes

para ellas, dado que los padres acusados pierden la tutela de sus propios hijos durante años, a pesar de ser finalmente absueltos de toda acusación. El testimonio de Guijarro y del matrimonio Durán-Marín, que afirman haber recibido puntualmente dinero de Lli y Tamarit, resaltan no tanto su colaboración con los presuntos pedófilos como la situación de vulnerabilidad en la que subsisten estas familias, que necesitan apoyo económico para garantizar su supervivencia.

El peso de los servicios sociales en los casos de abuso sexual, que determinará la permanencia de los menores en los centros de acogida, constituye un ejemplo del fortalecimiento de las instancias judicial y policial que se produce, según Wacquant, en respuesta al pánico provocado por los delitos sexuales contra menores. A diferencia de Estados Unidos, donde se desarrolla un pánico legislativo que provoca el encarcelamiento masivo de los agresores sexuales, Europa atribuye mayores competencias a las instancias judicial y policial y una relación de dependencia que subordina el apoyo de las instituciones asistenciales del estado a las investigaciones policiales (Wacquant, *Punishing*, 24-25). Jordà se hace eco de esta realidad a partir del testimonio de la abogada defensora de Tamarit, que señala los riesgos implícitos del discurso sobre la protección de la infancia: “Tot aquest enrenou sha fet per protegir la infància i l’adolescència, i em sembla molt bé, es té [sic] que protegir la infància i l’adolescència, però lo [sic] que no podem és massacrar la infància i l’adolescència per protegir-la.” (63) En Hamelin, el personaje de la psicóloga que ejerce de intermediaria entre el niño, el juez y su familia, ilustra la colaboración de los servicios sociales con la instancia judicial y el proceso de perversión lingüística que despersonaliza al niño y descuida sus necesidades afectivas alejándolo de su familia.

La otra ciudad. Urbanización, sacrificios y flaneurismo

Aunque el hilo conductor del documental es el juicio de pederastia a los cinco acusados, al que la cinta vuelve periódicamente para hacer avanzar la trama objetiva, Jordà hilvana el metraje del juicio con otras secuencias en las que se describe la historia reciente de la urbanidad en el Raval. En estas entrevistas, donde se detallan los planes de reforma urbana que se consideraron y los actores implicados en el proceso de negociación y ejecución, Jordà sitúa al espectador en el contexto histórico y cultural de las transformaciones urbanas, estableciendo una cronología necesaria para entender la relación temporal entre el proceso de rehabilitación y las imputaciones judiciales.

Poco después de dar inicio al documental, Jordà incorpora un breve fragmento de una entrevista a Pep García, presidente de la Associació de Veïns del Raval durante los años en los que se ejecutó el PERI. En esta secuencia, García admite que a lo largo del proceso “hubo que pagar algunos sacrificios” y “mirar para otro lado”. El testimonio de García confirma no solamente que las rehabilitaciones urbanas fueron un proceso pactado con la asociación vecinal; su misma expresión y terminología –“mirar hacia otro lado” / “sacrificar”– sugiere que hubo negligencias consentidas y que algo (o alguien) fue “sacrificado” a expensas de la ejecución de estos planos. La obra de Jordà, en este sentido, parece desenvolverse como una meditación alrededor de este sacrificio al que se refiere García. Aunque el expresidente de la asociación se refiere a sacrificios materiales (concesiones sobre el aspecto de la nueva urbanidad del Raval y el desplazamiento de parte de vecindario a otros barrios), *De nens* reflexiona sobre otras formas de sacrificio simbólico y desposesión, encarnadas en la vulnerabilidad de los acusados, las posibles raíces políticas de su criminalización, y en el proceso de rehabilitación urbana en su conjunto. El fragmento de la entrevista, enlazado con el metraje del juicio y un primer plano de Tamarit, parece indicar que los acusados constituyen parte de este sacrificio implícito a través del cual se legitimó la rehabilitación del barrio.

La relación entre el caso de pederastia y el proceso de urbanización, en este sentido, gravita alrededor de la figura de Xavier Tamarit. Tamarit cofundó y trabajó en la asociación de La Taula del Raval, una entidad dirigida por Enric Mena que se escindió de l'Associació de Veïns del Raval. Mena, que fue inicialmente detenido aunque no llegó a ser imputado, presentó un contencioso contra el ayuntamiento en el año 1994 porque uno de los proyectos urbanos derivados del PERI no respetaba los porcentajes de zona verde estipulados. Aunque la Taula ganó el contencioso, cuya sentencia se dictó en 1998, el caso de Pederastia llegó a los medios de comunicación en el 1997. La temporalidad de estos dos procesos judiciales, así como la acusación de dos miembros de la Taula, fue percibida como una estrategia política para reducir y minar el apoyo a la asociación de la Taula, que constituía la única oposición vecinal vertebrada contra el proceso de rehabilitación urbana del Raval.

Jordà incorpora una conversación con el antropólogo Manuel Delgado que refuerza la crítica sobre la urbanidad del Raval. A lo largo de la entrevista, Delgado describe la experiencia de rehabilitación urbana del Raval como un proceso de sustitución que *sacrifica* la ciudad practicada en aras a un modelo de urbanidad planificada, donde prima una versión de la ciudad pacífica, ordenada y consumible.³³ La voz en off de Delgado, que Jordà superpone a imágenes de la maqueta de la Rambla del Raval o metraje del bullicio urbano de sus calles, describe la misma escisión entre “ciudad soñada” y “ciudad practicada” que expone el antropólogo, indicando que los planos de mejora del Raval, concretizados en nuevas avenidas, derribos masivos y nuevos equipamientos se traducen en una desatención hacia su población más vulnerable.

³³ Delgado constituye uno de los grandes detractores de la nueva urbanidad barcelonesa. Su libro de divulgación, *La ciudad mentirosa* (2017), constituye un alegato contra las políticas de rehabilitación del ayuntamiento, crítica que también desarrollará en obras posteriores como *El espacio público como ideología* (2015) *Ciudadanismo* (2016). La argumentación de Delgado, de naturaleza binaria, atribuye poca agencia a la población y además queda, en algunos momentos, desmentida por el documental, que subraya la participación inicial de las asociaciones vecinales del Raval en el desarrollo de los proyectos que se concretarían finalmente en los PERIS.

De forma similar, *Hamelin* se construye sobre esa misma escisión entre ciudades planteada por Delgado. Aunque la crítica ha leído *Hamelin* en relación con su acercamiento distanciado, que reflexiona sobre el impacto del lenguaje y la imposibilidad de acceder a la verdad, Mayorga señala en una entrevista que la obra deriva de la voluntad de “escribir una ciudad”; de ahí que la propuesta incorpore múltiples escenarios y personajes y la necesidad de imaginar una escenografía que, de lo contrario, sería difícilmente incorporable (Sande, sp). Tal vez por esta razón, el montaje parte de una primera mención a los riesgos de la urbanidad moderna que se mantendrá latente a lo largo de la obra:

ACOTADOR. Montero invita a los periodistas a mirar a través de una gran ventana.

MONTERO. Desde aquí se ve toda la ciudad. A través de esta ventana he sido testigo de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas deslumbrantes. Joyas que nos deslumbran, que nos ciegan. Que nos impiden ver otra ciudad. Porque hay otra ciudad (Mayorga, 109)

Este fragmento del primer cuadro, en el que el personaje del juez invita a los periodistas y a los espectadores a mirar por una ventana imaginada, denota tanto el estilo de la escritura de Mayorga como las prácticas de espectacularización y tematización que definen la ciudad contemporánea. La ventana imaginada, así como la ciudad (también imaginada) que se extiende tras ella, ilustran cómo Mayorga invita al público a tener un papel activo en la construcción de significados, compartiendo su rol de demiurgo con el espectador. La mención a los nuevos equipamientos de la ciudad, que Montero cualifica como parte de su “progreso”, indican no solamente la voluntad de construir una ciudad bonita y consumible (museo, estadio) y el tipo de ciudadano que se espera que la habite (los visitantes de museos), sino también la desatención que se presta a las comunidades más precarias, aquellas que no tienen acceso o relación con este progreso y que constituyen la “otra” ciudad. La alteridad a través de la cual Mayorga describe estas comunidades pobres, parte de la ciudad no-espectacular, ilustran la

escisión entre “ciudad practicada” y “ciudad soñada” mencionada en *De nens*. Esta terminología resulta singularmente acertada, ya que la ciudad soñada o planeada a la que se refiere Delgado, así como los continuos paseos del juez, constituyen parte de ese espacio virtual que Mayorga nos obliga a imaginar.

La narrativa en torno a la leyenda del flautista de *Hamelin*, así como los continuos paseos del juez, constituyen otra forma de significar la ciudad contemporánea. Aunque la figura del flautista constituye, a primera vista, una metáfora del pederasta que atrae y se lleva a los niños, *Hamelin* también evoca la imagen de una ciudad corrupta, que “se ha llenado de ratas mientras la gente dormía” (González, 74). En palabras de Bernardo Antonio González, las metáforas sobre la urbanidad de la obra evocan la imagen de Madrid: “la proyección eidética de la ciudad que, virtualizada o (mejor dicho) Hamelinizada, se acerca ligeramente, gracias a importantes insinuaciones, a la imagen de Madrid. Se trata de un centro político, de autoridad jurídica, con barrios pobres situados hacia el sur, un panorama desolador de deterioro urbanístico y social que se nos abre gracias a la mirada de un Montero noctámbulo (75).

Si bien la imbricación contextual de Mayorga con Madrid explica su preferencia por el paisaje de la capital, lo cierto es que Mayorga se inspiró en el caso del anillo de pederastia del Raval para construir el conjunto de la obra (Espada, 189). Los hechos que dramatiza, la imagen de Rivas (Guillermo Toledo) como líder vecinal, el niño victimizado Josemari (Alberto San Juan) y su relación con la psicóloga Raquel (Blanca Portillo) aluden a la trama narrada en el documental y se corresponden con cierta exactitud con la crónica del caso escrita por Espada, quien es a su vez testigo de la defensa en el juicio documentado por Jordà. El juez, en cambio, constituye una parte de la ficción diametralmente opuesta al juez instructor que aparece en *De nens*. En palabras de González, los paseos de Montero, el deambular de *flâneur* decimonónico que define la experiencia de la metrópolis moderna, configuran “su toma de consciencia” y una estrategia que le permite acortar la distancia entre el centro y el sur (76). En este sentido, sus paseos constituyen una táctica de negociación espacial, que

desestabiliza los límites de ambas ciudades y recuerdan la importancia de la ordenación espacial como mecanismo a través del cual fijar identidades.

Juicios paralelos. El impacto de los medios de comunicación y la perversión del lenguaje

Después de presentar el hilo conductor del documental, desarrollado en torno al juicio, *De nens* incorpora un fragmento del programa radiofónico *Els matins* de Josep Cuní (Catalunya Ràdio), cuya voz en off califica el caso del Raval como “una de las redes de pederastia más grandes de Europa” (5). Aunque el periodista matiza la información, poniendo en entredicho el carácter internacional de la amenaza y emplazando el contexto del episodio en el pánico generalizado causado por otros casos de pederastia a nivel europeo, la importancia del titular de Cuní radica en las cuotas de audiencia de su programa matinal y en su propio perfil como conocido periodista del mundo de la comunicación local. La figura de Cuní constituye un mecanismo de refracción y amplificación de la información que denota la importancia de los medios de comunicación en la propagación del pánico moral.

Si bien los matices de Cuní ilustran su profesionalidad como periodista experimentado, el conjunto de los medios de comunicación a los que sigue Jordà denotan cierta subordinación a los grupos de presión dominantes. El vínculo entre ambos grupos, analizado en detalle por Cohen y, posteriormente, por Reiner et al., sugiere que los medios de comunicación contribuyen a sostener el discurso hegemónico y moldear la opinión pública (Cohen, 3; Goode, Ben-Yehuda, 64-65). Aunque esta idea es deudora de un marxismo clásico excesivamente rígido y vertical, que no contempla la autonomía de los agentes implicados ni la capacidad de negociación del público, su argumento es válido en la medida que ilustra los mecanismos *discursivos* a través de los cuales se pervierte y amplifica el lenguaje de denuncia y la complicidad que se desprende entre los grandes grupos de comunicación y las instancias judiciales.

Tanto en *De nens* como en *Hamelin* la perversión lingüística y representacional constituyen aspectos consustanciales de las obras. En *Hamelin*, el juez Montero se lamenta del carácter sensacionalista de los titulares periodísticos y del interés transitorio de la noticia en los periódicos, que reducen progresivamente el espacio dedicado al caso y limitan su aparición, hasta eliminarla del todo, en las páginas centrales. En *De nens*, el director filma ocasionalmente las preguntas de los periodistas al juez instructor, que les responde de buen humor y con complicidad. La actitud del juez frente a los medios, amistosa y desenfadada, contrasta con el trato que dispensa a los acusados y a otros testigos del caso, a los que conmina agresiva e irrespetuosamente. Jordà captura las interrupciones del juez a los acusados y la desatención de la bancada de jueces al testimonio de los acusados a través de panorámicas y contraplanos, enfatizando el sesgo mayoritario a favor de la acusación y resaltando la poca credibilidad que se atribuye a los acusados. No obstante, al incorporar otros personajes a la trama, sean estos acusados o testigos indirectos, Jordà opta por un estilo fílmico más próximo y conversacional, situando a los sujetos en ambientes informales o particulares y utilizando una cámara con mayor movilidad (Benavente, sp). El grafiti “nos mean y la prensa dice que llueve”, escrito en una pared derruida en rojo, resume poderosamente la relación de complicidad que Jordà insinúa entre la instrucción judicial y los medios de comunicación.

El testimonio de Josefa Guijarro, una de las madres acusadas de beneficiarse de la relación de sus hijos con el acusado Jaume Lli, es indicativo de la perversión lingüística y representacional que media el caso. Al ser preguntada por el estado de la relación con sus hijos, Guijarro se derrumba e, incapaz de ofrecer una respuesta coherente, responde que “no se puede explicar”. La cámara sigue al testimonio de espaldas y ofrece contraplanos puntuales para mostrar la reacción del juez, que habla por lo bajo con una media sonrisa. Tanto el estilo fílmico de Jordà, que captura la displicencia del juez, como las mismas palabras de la acusada, que afirman no poder expresar con precisión el daño que ha

sufrido, constituyen un ejemplo del desposeimiento lingüístico y representacional que sufren los acusados ante las formas de perjuicio encarnadas en el pánico moral.

Los testimonios expertos de las psicólogas a cargo del caso constituyen otro ejemplo de la perversión lingüística que media el conjunto del caso. En *Hamelin*, el narrador de la obra, representado



Imagen 8 Pintada en *De nens*

por el mismo director, Andrés Lima, pone en entredicho el carácter despersonalizado del vocabulario técnico utilizado por Raquel, que se refiere al niño y a su vida como “paciente” y “proyecto vital” (Mayorga, 150). Este mecanismo de distanciamiento brechtiano, que *Hamelin* incorpora a través de la figura del acotador, ilustra la desnaturalización del lenguaje empleado por la psicóloga, que instrumentaliza un discurso formal para dar prestigio y validez a su posición y convencer al juez de su experiencia y profesionalidad. Este mismo discurso aparece en los informes de las psicólogas en *De nens*, que presentan un resumen de la vida familiar de los acusados que exhibe un mismo vocabulario formal y despersonalizado. Jordà superpone este discurso institucional fuera de campo con las

imágenes del barrio, de edificios en ruinas y grafitis en las paredes. Más allá del correlato que las psicólogas establecen entre la precariedad de estas familias y su presunta criminalidad.

Desplazando al cuerpo: exclusión territorial y persecución del trabajo sexual en ***Oscuros portales* (2010)**

Oscuros portales y la ira de Carmen



Imagen 9 Primer plano de la secuencia de los figurines, en Oscuros portales

Oscuros portales presenta la posición pro-prostitución siguiendo a cuatro trabajadoras sexuales, cuyos nombres desconocemos. Lejos de ser casual, Peña solamente incluye el nombre de una, Carmen, con cuyo testimonio cierra el documental: “Los quemaría con gasolina a todos. Para no salvarse, no se salvaría ni el papa”. El tono incendiario de Carmen es expresado en la secuencia de los figurines, en la

que Carmen, armada con un martillo, golpea hasta romper a las figuras de cerámica que representan, respectivamente, un cura, un policía, un juez, y un cirujano. La escena, filmada en un primerísimo plano, muestra al conjunto de figuras rodeando a una mujer, vestida con un traje tradicional de sevillana en tonos rojos y negros. La elección de estas figuras, a punto de ser destruidas a golpe de martillo, es significativa, dado que en su conjunto representan a las instituciones que históricamente han ejercido control sobre el cuerpo de la mujer y, especialmente, sobre la trabajadora sexual: el cirujano alude a la medicalización del cuerpo femenino y a la patologización de la prostituta, a cuyo sector se ha culpabilizado, sistemáticamente, de enfermedades endémicas como las enfermedades de transmisión sexual o, más recientemente, la epidemia del SIDA (Hubbard, 79; Pheterson, 402). El policía y el juez, respectivamente, simbolizan la violencia y acoso policial que experimentan las prostitutas en su día a día y los esfuerzos legislativos para regular y restringir su profesión; y el cura, por último, alude a la hipocresía de instituciones como la iglesia católica, cuya doble moral detalla Carmen en su testimonio.

El mito de Carmen hilvana el conjunto del documental apelando a otros productos de un mismo imaginario cultural: además de identificar a la trabajadora sexual con la *Carmen* de Merimée y Bizet –dado que ambas comparten el origen gitano–, Peña incorpora metraje fílmico de la *Carmen* de Grace Bumbry y Vickers (1967) y de Carlos Saura (1983). Esta apropiación del mito de Carmen, continuamente identificada con la figura de la trabajadora sexual callejera, instrumentaliza el carácter trágico y combativo de Carmen para significar la independencia de la prostituta, que maneja a los hombres [clientes] sin someterse a ninguno en favor de un “amor libre” simbolizado a su vez por el tatuaje de una trabajadora, que afirma “dar su amor” a todo aquel que se lo pague. La continua aparición de los pies de las trabajadoras, simbolizados a su vez en la escena bailada de la tabacalera de Saura, irrumpe en distintos momentos para aludir al carácter de *flâneuse* que define y caracteriza la experiencia en tránsito de las trabajadoras sexuales.



Imagen 11 Detalle de los pies de las trabajadoras sexuales en Oscuros portales



Imagen 10 Detalle II de los pies de las trabajadoras sexuales en Oscuros portales

La instrumentalización del mito de Carmen también articula el carácter obrero e inclusivo de su comunidad. El fragmento de la película de Saura, en el que las mujeres cantan “Carmen tiene un

cuchillo pa'l que se meta con ella”, así como el metraje de las trabajadoras ante la cámara fumando y mirando directamente a cámara, reciclan la estética de *femme fatale* que impregna el imaginario del mito de la Carmen para significar el carácter transgresor de las trabajadoras. Significativamente, Peña escoge la Carmen de Grace Bumbry para adaptar el mito folclórico a la realidad actual de la prostitución callejera, poblada por mujeres de etnias diversas y géneros fluidos, estableciendo una relación de equivalencia entre la Carmen negra de Vickers, la trabajadora sexual de origen romaní que protagoniza el documental, y la *performer* transexual Natasha, que cierra el documental y a quién Peña dedica su obra. Carmen y sus compañeras protagonistas reivindican el origen obrero del barrio del Raval, que concentró el movimiento anarquista en sus calles hasta bien entrado el siglo XX. En conjunto, *Oscuros portales* hace visible el carácter inclusivo de la población del Raval, alertando que su carácter obrero no solamente incluye a las familias normativas de clase media que pueblan las manifestaciones antiprostitución, sino también a la tradición transformista que ocupa bares y ateneos como *La bata de boatiné* –regentada hasta su cierre en 2014 por la asociación de gays y lesbianas de Barcelona– o el Ateneo libertario del Chino, desalojado en 2007.

Acoso, desregulación y vulneraciones. Mecanismos históricos de zonificación urbana y el impacto de la ordenanza de convivencia (CONV 2006)

Como se ha mencionado en la introducción, la prostitución constituye una realidad que permea obstinadamente las mitologías del chino, incorporándose en varias prácticas discursivas y de producción cultural contemporáneas.³⁴ Su misma existencia y ubicación en el barrio no solamente

³⁴ A lo largo del capítulo, se utilizará indistintamente distinta terminología –prostituta, trabajadora sexual, puta– para referirse a la identidad/ trabajo de las personas que se dedican al intercambio de sexo por dinero. Conceptualmente, cada palabra deriva de una tradición discursiva distinta, que define esta realidad respectivamente como una identidad, como un trabajo, o como un apelativo despectivo. Para resumir el debate feminista en torno a estos conceptos, las feministas de última época utilizan “sex work/er” para reducir esta práctica a un intercambio laboral sujeto a los mismos derechos y regulaciones que otras prácticas laborales; en contraposición, el feminismo radical de primera ola considera esta

vehicula percepciones imaginadas sobre el ocio ilícito en el chino, sino que da origen a la misma terminología utilizada para describir el espacio como “barrio rojo” y autoriza su integración al circuito internacional de barrios rojos europeos.³⁵

Históricamente, la pulsión reguladora de la prostitución contemporánea es heredera de las prácticas de zonificación medieval, que escindían físicamente el cuerpo social normativo de sus apéndices *enfermos*. En palabras de Hubbard, a pesar de que es difícil determinar si la definición actual del trabajo sexual encaja con su acepción medieval, “the location of urban vice came to mirror the social topography of the medieval city, with areas inhabited by this lascivious group of immoral women contiguous with areas densely occupied and poor districts, often close to rivers and on inferior quality land” (63). En época moderna, la voluntad racionalista de ordenar la ciudad produjo un discurso de criminalización por el cual “vagrants, criminals became the personification of this social ambivalence or lack of order; they were perceived as its cause rather than its victims and made them appear a threat to the new social order” (Hubbard, 72). Tanto las políticas de exclusión del periodo medieval como las tácticas de criminalización de la modernidad dieron forma a las prácticas de ordenación urbana contemporáneas, legitimando una estructuración espacial que partía de presupuestos tendenciosos sobre la inmoralidad de las clases trabajadoras.

Los discursos históricos en torno a la prostitución permanecen relevantes porque han condicionado la producción de marcos jurídicos presentes, y han incidido en su regulación a través de estrategias correctivas derivadas de las disposiciones médico-represivas del siglo XIX.³⁶ En la

terminología el producto de un liberalismo que autoriza la mercantilización de los cuerpos femeninos en base a nociones simplificadas sobre la libre elección y el consentimiento. Se trata de un debate complejo que escapa a las dimensiones teóricas de esta tesis; nótese que se utilizará el término “puta” ocasionalmente para resaltar su apropiación por parte de las implicadas para modificar su significado tradicionalmente despectivo.

³⁵ Otros ejemplos de barrios rojos europeos se encuentran en Ámsterdam, Bruselas, o Amberes. Para más información, consultar Persak (2014)

³⁶ En su ensayo sobre la prostitución parisina (*De la prostitution dans la ville de Paris*, 1836), el doctor Alexandre Parent-Duchâtel conminaba la persecución y control de la prostitución femenina para evitar que su inmoralidad se mezclara con

actualidad, el estatus legal de la prostitución en España es ambivalente. Aunque la venta de servicios sexuales no es ilegal por sí misma, varios de los aspectos asociados al comercio sexual son penados con multas y sanciones, gestionadas por la administración local de cada región.³⁷ La ordenanza de 2006, popularmente conocida como la ordenanza “de convivencia” (CONV 2006) fue unánimemente aprobada por los regidores del ayuntamiento de Barcelona a finales de 2005. En conjunto, la ordenanza tenía el objetivo de regular los usos del espacio y restringir las prácticas “incívicas” asociadas al ruido, a las pintadas, a las actuaciones o performance de calle, o a la presencia de trabajadoras sexuales en la vía pública. En relación con la prostitución, establecía tres supuestos: la prohibición de la venta sexual cuando estas prácticas excluyan o limiten la compatibilidad de los diferentes usos del espacio público (39.1); la prohibición del comercio sexual a menos de 200 metros de distancia de un centro docente o educativo (39.2); y la prohibición de mantener relaciones sexuales en la vía pública (39.3) (Arella et al., 150). La infracción de estas previsiones se multaba con sanciones de entre 600 euros y 3000 euros.³⁸ Estas regulaciones se combinaron con otras estrategias de gestión del espacio público, producidas simultáneamente por parte de la administración y el cuerpo policial. Además de las denuncias policiales, el ayuntamiento instrumentalizó decisiones urbanísticas y de movilidad, como la reconducción del tráfico, el cierre de calles a ciertas horas, y la prohibición de estacionamiento para

la población respetable (Hubbard, 78). Este tipo de discurso científico legitimó la creación de políticas de control sanitario derivadas como el *Contagious Disease Act*, de 1864, que autorizaba la exploración arbitraria de cualquier mujer para determinar si padecía cualquier enfermedad de transmisión sexual. La puesta en funcionamiento de esta ley, que transgredía la intimidad física y legal de las mujeres, fue el desencadenante de la lucha feminista de primera ola (Scoular, 21)

³⁷ Teóricamente, el estado favorece un modelo legislativo de no-intervención, que se abstiene de perseguir, favorecer, o reprimir su práctica. No obstante, varios especialistas señalan que el modelo desregulado del estado favorece una regulación *de facto*, que, si bien no se posiciona específicamente sobre la transacción sexual, (dado que ello implicaría una transgresión flagrante de los derechos laborales de los ciudadanos), legisla indirectamente su entorno, dificultando a la práctica su desarrollo en la esfera pública (Vartabedian, 3). En Catalunya, existen cuatro leyes que regulan indirectamente la prostitución: una ordenanza de 1998, orientada a eliminar la venta ambulante pero a menudo aplicada al trabajo sexual, un Decreto de 2002, que establece un marco legal genérico para que los municipios desarrollen su propia legislación local en base a la ley, y otras dos ordenanzas que regulan las condiciones de los clubes de alterne y restringen específicamente los usos del espacio público, promulgadas en 2003 y 2006 respectivamente.

³⁸ Estas previsiones fueron modificadas en 2012 para precisar el carácter jurídicamente ambivalente de las regulaciones y el importe de las multas, pero se mantuvieron varias de las inconsistencias mencionadas más abajo (Ajuntament, 13).

contribuir al desplazamiento de la prostitución para limitar su acceso a ciertas zonas y establecer, alternativamente, zonas de tolerancia en otras. Asimismo, la presencia de patrullas policiales en la calle se transformó en un mecanismo disuasorio que inhibía el comercio sexual en general, así como los controles de extranjería arbitrarios (competencia exclusiva de la policía nacional), que ahuyentaban a las prostitutas indocumentadas.

Las estrategias de denuncia policial permiten al agente sancionar en base a las previsiones de estas ordenanzas. El director reflexiona sobre el acoso policial contra las trabajadoras sexuales de la calle cuestionando las estrategias de persecución para erradicar la prostitución callejera. En una entrevista a Jordi Hereu, alcalde de Barcelona entre los años 2006 y 2011, Peña le pregunta cómo distinguirán a las prostitutas, a lo que Hereu responde de manera evasiva, afirmando que la policía local dispone de “mecanismos” para determinar el cumplimiento estricto de la ordenanza. Poco después, el director recoge el testimonio de una mujer a la que multan por encontrarse repetidamente en la vía pública. Cuando la mujer pregunta al agente en qué se basa para sancionarla, el agente le responde “Te voy a multar porque ya te he visto pasear muchas veces” (29). Un poco antes, otra mujer, que relata su experiencia en el campo de la prostitución, afirma haber sido conminada a ponerse pantalones, bajo amenaza de ser multada. Ambos testimonios de las mujeres ilustran los “mecanismos” de los agentes del orden para ahuyentar a las prostitutas, que se sirven de prejuicios asociados a su indumentaria o a su ubicación en la calle para determinar si incumplen la ordenanza. Las trabajadoras llegan, incluso, a comparar el alcance legal de la nueva ordenanza cívica con la ley de Vagos y Maleantes utilizada durante el franquismo, que utilizaba arbitrariamente sus preceptos para perseguir indigentes, delincuentes, y homosexuales en la calle.

El carácter regulatorio y arbitrario de la ordenanza también se observa en los apoyos que obtendrá de partidos políticos muy dispares. A lo largo del documental, Peña recoge las declaraciones de varios portavoces de distintos partidos políticos que aprueban las disposiciones de la ordenanza,

incluyendo partidos políticos como Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), el Partit Socialista de Catalunya (PSC), y otras formaciones centristas y de derechas como Convergència i Unió (CIU), el Partido Popular (PP), o España 2000. El apoyo político de grupos de ultraderechas, tras cuyo discurso populista y xenófobo se esconde la patronal de burdeles más importante de España –Anela–, es indicativo de hasta qué punto la ordenanza satisface tanto las instancias neoliberales de regulación del espacio público como los discursos sobre la indignidad que supone el comercio sexual.³⁹

Las distintas posturas políticas de los portavoces instrumentalizan el discurso del miedo y las mitologías sobre la explotación sexual para garantizar el apoyo popular de la ciudadanía a la ordenanza de convivencia. Fernández Díaz, portavoz del PP, afirma que la ordenanza tiene el objetivo de “garantizar la seguridad” y la “lucha contra el incivismo”, pasando de “la autoridad 0 a la firmeza 10”; y Xavier Trias, portavoz de CiU, se autodefine como “abolicionista” y establece una relación de igualdad entre trabajo y explotación sexual, asumiendo implícitamente que el trabajo sexual se produce exclusivamente como consecuencia de la coerción y el tráfico ilegal de personas. A nivel fílmico, Peña presenta este conjunto de declaraciones de manera encadenada para señalar la relación de continuidad que existe entre los distintos partidos políticos en relación con la persecución moral de la prostitución callejera, rechazada de forma transversal. Las declaraciones de Fernández Díaz (PP) instrumentalizan

³⁹ España 2000 respalda la ordenanza porque, como señala el mismo Peña, contribuye a eliminar la competencia de las prostitutas callejeras y condona las vulneraciones que se producen en los clubes de alterne, aunque los estudios sobre esta cuestión aportan datos contradictorios: a pesar de que tanto el documental como la postura de Arella et al. señala la preferencia de las mujeres por la calle y la falta de garantías de los clubes (141), otros especialistas como Ronald Weitzer notan que los clubes son lugares generalmente más seguros y preferidos por las trabajadoras sexuales (215). Es importante notar, no obstante, que Weitzer realiza su estudio de campo en Estados Unidos, cuyas políticas de comercio sexual son distintas a las de países como España. En todo caso, Arella et al. afirma que en los clubes se producen discriminaciones aún mayores, dado que se dan regularmente despidos arbitrarios, casos de discriminación por edad, falta de garantías en el cobro de los servicios, imposiciones informales como la obligatoriedad de consumir alcohol en horas de trabajo, y la desprotección general de unas trabajadoras que, a ojos de la ley, constituyen meras “inquilinas” de los clubes (141). Peña documenta este abuso entrevistando a una testigo, que confirma la falta de garantías a las que son periódicamente sujetas las mujeres, que deben “dejarse tocar y besar” (12’) por los clientes sin que se produzca necesariamente la transacción económica correspondiente. El miedo a las represalias y la desconfianza hacia el director, que impide a Peña grabar los rostros de las mujeres, es indicativo de la falta de libertad que experimentan las trabajadoras de los clubes de alterne.

el sujeto urbano de la ciudad y la moneda de cambio común del “incivismo” para reclamar una legislación más dura, utilizando un eslogan político –“de la autoridad 0 a la firmeza 10”– que retrotrae a la histórica política de tolerancia 0 popularizada por la administración de Rudy Giuliani en Nueva York a mediados de los años 90 (Hubbard, 121). Por su parte, Trias se muestra partícipe de un discurso a propósito de la prostitución que coopta los ejemplos de la explotación sexual para condenar al conjunto del comercio sexual, una posición que ha sido ampliamente denunciada como estrategia propagandística del feminismo abolicionista (Despentes, 92). Significativamente, al ser interpelado directamente por una prostituta sin papeles, Trias le responde que debería buscar una “alternativa laboral” y que “no es tan difícil en esta vida legalizarse”, confirmando claramente la óptica estigmatizadora desde la cual se juzga a las trabajadoras sexuales.

En síntesis, el conjunto de estos mecanismos jurídicos se inscribió en una política de zonificación urbana que diezmó, progresivamente, el espacio operacional de las trabajadoras sexuales de la calle restringiendo físicamente su acceso. La ambivalencia de la normativa en relación con el horario de las restricciones, así como su falta de especificidad, atribuyó amplia discrecionalidad a los agentes del orden, que podían decidir con libertad cuando se infringían las previsiones 39.1 y 39.2. La ordenanza no especificaba qué tipo de centros educativos ni las horas en las que se restringía el acceso a sus inmediaciones, dificultando la libre circulación de las trabajadoras no solamente en torno a escuelas, sino también cerca de universidades o centros de formación profesional adulta. Esto, unido a la privatización de espacios que se produjo en paralelo a los procesos de expropiación del Raval,



Imagen 12 Ejemplo de la impresión de los límites en el mobiliario urbano

generó un espacio público hostil a las prácticas de libre circulación que habían disfrutado hasta entonces las trabajadoras. A lo largo del documental, una trabajadora ilustra los límites físicos que los ciudadanos no pueden transgredir, visualmente impresos en el mobiliario urbano del barrio. El perímetro del hotel Raval Barceló, por ejemplo, cuyos límites aparecen visualmente inscritos en el pavimento, constituye un ejemplo significativo de las políticas de zonificación que rigen los usos del espacio público cuando se entrelazan con intereses privados, y el tipo de urbanismo hostil que desposee y desplaza a los ciudadanos del espacio.

Hacia el final del documental, la misma prostituta sin papeles que interpelaba a Trias concluye que la dispersión de la prostitución no se produjo a causa de la policía, sino gracias a la mediatización del “problema” de la prostitución, cuyo escándalo contribuyó a legitimar la aprobación de la ordenanza. Sus palabras recuerdan al ciclo temporal de los pánicos morales teorizado por Cohen, según el cual los temores públicos reaparecen de forma cíclica hasta que son agotados, reemplazados,

o hasta que provocan un cambio en la organización social del entorno: “El periodismo consiguió lo que no conseguía la policía (...) está bien que fue noticia, pero ¿y ahora? ¿ahora qué? Ahora se olvidaron del Raval, se olvidaron de nosotras (...) Ahora no existimos, ni para los medios, ni para la política (...) hasta el próximo escándalo”.

Not In My Backyard: Incivismos y protesta vecinal

A nivel simbólico, la regulación de la normativa y su sobrenombre, asociado a la convivencia y al civismo, se integra discursivamente al esfuerzo del ayuntamiento socialista para promover un modelo específico de ciudadanía, incorporando la producción de jurisprudencia local al conjunto de prácticas de tematización de la ciudad. De la misma manera que el Chino se transformó en el Raval, y Ciutat Vella en el Casco Antiguo, los ciudadanos se escinden legal y simbólicamente en cívicos e incívicos, estableciendo una relación causal entre la ocupación de la vía pública y el incivismo que incide sobre el comercio sexual de la calle. El término “incivismo” se transformó en un parámetro progresivamente utilizado para referir el conjunto de sociabilidades de la vía pública inconformes con el modelo de privatización urbana y en un dispositivo discursivo útil para legitimar el desplazamiento de la prostitución callejera.

Peña reflexiona sobre este concepto a partir de una breve entrevista a Victoria Camps, catedrática de ética de la Universidad de Barcelona. Camps indica que “civismo” constituye un término que se ha incorporado recientemente a la definición contemporánea de ciudadanía, reformulando conceptualmente los parámetros éticos del transeúnte en función de un régimen de visibilidad específico. En sus palabras, la ordenanza protege al ciudadano de a pie de ciertas realidades visuales, y establece una división entre aquellos ciudadanos “protegidos” por la ordenanza, poseedores de una ética pública aceptable –los cívicos– y aquellos ciudadanos transgresores de la misma, legal y simbólicamente considerados incívicos. El director cuestiona los límites conceptuales de la ordenanza

preguntando a Camps si existe “un incivismo de clase alta”. La pregunta de Peña cuestiona los límites conceptuales a partir de los cuales se selecciona, define y categoriza a la ciudadanía, alertando que el “civismo” engloba un conjunto de prácticas monopolizadas por los grupos con mayor capital simbólico y una forma de escindir y problematizar la sociabilidad de las poblaciones más precarias.

Entre los ciudadanos “protegidos” por la ordenanza se encuentra el conjunto de la oposición vecinal a la prostitución, organizada en torno a asociaciones vecinales y entidades cívicas de barrio. Peña documenta las políticas de oposición a la prostitución callejera siguiendo dos manifestaciones a favor y en contra del comercio sexual, a través de las cuales señala la continuidad entre las reivindicaciones abolicionistas de los vecinos y las políticas de gestión promovidas por la ordenanza. La oposición de las comunidades vecinales a la prostitución callejera se suma a la retórica discursiva a propósito del (in)civismo para expresar su rechazo, utilizando la misma formulación promocionada por el ayuntamiento como mecanismo de presión informal contra la prostitución callejera. En este sentido, Hubbard nota que, sumándose a las políticas de persecución formal del estado, la oposición vecinal se transforma en “...a more diffuse process of control which is subsumed under a rhetoric of community safety and participation” (140).

En Barcelona, los movimientos vecinales de oposición a la prostitución se concentraron alrededor de organizaciones como L’Associació de Veïns del Raval o la Fundació Tot Raval. Conceptualmente, la manifestación de los vecinos en contra de la prostitución callejera es paradigmática de lo que se ha teorizado como *NIMBYism* (“Not in my backyardism”): los vecinos, armados con megáfonos, cacerolas y pancartas agresivas ocupan las calles para expresar su rechazo frente a la expansión de la prostitución en “su” barrio. Las tácticas de oposición de los vecinos, paradigmáticas del *NIMBYism* y de la estética activista en general, reproducen sus mismas estrategias de reivindicación: ocupan espacios estratégicos y materializan estrategias activistas nacidas del descontento social por la gestión de la administración (Hubbard, 141). A lo largo de la manifestación,

la portavoz de la manifestación exige una mayor dotación de policía en las calles y otra manifestante indica el carácter vergonzante de la prostitución callejera, que ocupa las inmediaciones de escuelas religiosas y calles tan transitadas y comerciales como la Ronda de Sant Antoni: “Dan vergüenza. Y aquí, los escolapios, que es de curas. Ya llegan ahí. Es una vergüenza. Una ronda, san Antonio, tan bonito, y que nos vengan las prostitutas que parece un barrio chino en vez de ronda san Antonio, hombre. Es que no es el caso... (48)”. Significativamente, a pesar de quejarse de la gestión de la administración, tanto las manifestantes como sus proclamas abolicionistas reproducen la posición conservadora del ayuntamiento y sus mismas percepciones decimonónicas a propósito del carácter “indigno” de la prostitución. Peña incluye unas declaraciones del presidente de la fundació Tot Raval que confirman la postura ideológica de la organización a propósito de la prostitución:

“Ens preocupa la prostitució sobretot com a fenomen marginal que pot dur a la manca de dignitat de les persones que l'exerceixen, a l'escàndal [sic] públic, a sobretot a l'alarma que crea social i que fa que (...) les notícies que estan apareixent estan fent que hi hagi gent que s'espanti de venir al Raval, quan el Raval es un barri model” (55’)

El director precede estas declaraciones a la manifestación vecinal para subrayar el carácter adulterado de una oposición vecinal que se produce mayoritariamente desde organizaciones vecinales financiadas por el mismo ayuntamiento, como la fundación Tot Raval o la Associació de veïns del Raval.⁴⁰

⁴⁰ La Associació de veïns del Raval es la misma asociación que, como señala Pep Plaza en *De nens*, pactó las expropiaciones del Raval con el ayuntamiento.

En síntesis, tanto las prácticas oposicionales del vecindario como la breve entrevista a Victoria Camps ponen de manifiesto que el “incivismo” a partir del cual se define y restringe la prostitución callejera reside en la transgresión espacio-visual del espacio público. La pancarta de los vecinos manifestantes, que reza “putes al prostíbul”, indica que el incivismo se produce cuando las prácticas del trabajo sexual o venta ambulante exceden el ámbito privado y se apropian del espacio público del



Imagen 13 Pancarta de la manifestación antiprostitución

barrio. Como señala la pancarta y la misma declaración de la mujer manifestante, la tolerancia del vecindario frente a la prostitución es contingente a su régimen de invisibilidad y zonificación.

El régimen de visibilidad a través del cual se censura a la prostitución callejera, no obstante, también es indicativo de las ansiedades sociales que se proyectan en el discurso abolicionista de los vecinos. La postura agresiva de las manifestantes, que condenan la prostitución por su cercanía a centros educativos religiosos y por su carácter desvergonzado, aluden al miedo implícito ante la amenazante conversión del paisaje moral-familiar del barrio en un espacio sexualizado e inmoral. Las campañas anti-prostitución, como apunta Hubbard, se convierten en un mecanismo social de control

informal a través del cual gestionar el pánico moral causado por la prostitución, que es percibida como una práctica que socava y amenaza los valores familiares del barrio, superpuestos a su vez a la comunidad simbólica del barrio (142).

Putas somos todas. Posiciones pro-prostitución

La oposición vecinal a la prostitución callejera se nutre de presupuestos decimonónicos que consideran el comercio sexual callejero un apéndice extraño y foráneo al conjunto del cuerpo social “autóctono” del barrio. Los mismos parámetros excluyentes a través de los cuales se estigmatiza a la trabajadora sexual sirven para deslegitimar su pertenencia al tejido social del barrio, estableciendo una escisión imaginada y falsa entre vecino y trabajadora sexual.

A pesar de que la oposición histórica de los vecinos a la presencia de prostitución callejera no es nueva (Hubbard, 146), Peña constata que la oposición del vecindario a la prostitución está lejos de ser unánime. A lo largo del documental, el director presenta el testimonio de una trabajadora sexual que describe la relación entre las mujeres de la calle y el comercio local de la zona, señalando que, lejos de constituir una población importada, las prostitutas constituyeron durante décadas el motor económico del chino, afirmando que estaban plenamente integradas en el tejido social del vecindario y en su red de comercio local (35^o). Organizaciones vecinales como la Federació d'Associacions de Veïns i Veïnes de Barcelona (FAVB), igualmente, confirman que la relación entre trabajadoras sexuales y vecinos no siempre ha sido conflictiva, y que la llegada de trabajadoras sexuales extranjeras ha contribuido decisivamente a alimentar, desde una perspectiva xenófoba, los discursos anti-prostitución (Arella et al., 76).

En el conjunto del documental Peña incluye dos manifestaciones pro-prostitución: una que se produce a plena luz del día, en la que las trabajadoras pasean proclamando “Mujeres, uníos, putas somos todas”; y otra, capitaneada por mujeres enmascaradas que denuncian la violencia y el acoso

policial. Esta segunda demostración, posiblemente organizada en respuesta al asesinato de una trabajadora sexual, se yuxtapone a la manifestación abolicionista de los vecinos para resaltar las diferencias entre ambas: el silencio de las trabajadoras, así como su demografía, contrasta con el tono declamatorio y ruidoso de los vecinos. Significativamente, las manifestaciones pro-prostitución aparecen pobladas por mujeres y niños y sujetas al escrutinio de la policía local, mientras que la manifestación abolicionista es presidida por mujeres de mediana edad y matrimonios heterosexuales. A pesar de que el montaje de Peña indica claramente sus inclinaciones ideológicas a favor de la causa de las trabajadoras sexuales, añadiendo música triunfal paródica a la manifestación abolicionista y manteniendo obstinadamente el silencio solemne de la manifestación pro-prostitución, la superposición de ambas demostraciones es indicativa de la lucha de apropiación simbólica del espacio que se produce a partir del debate de la prostitución, así como las políticas de exclusión que se desarrollan contra estas mujeres a través de las políticas de privatización del espacio público.

Un vecino de la manifestación pro-prostitución, oculto tras una máscara blanca, intercede a favor de las trabajadoras sexuales resumiendo ante la cámara las políticas históricas de exclusión y el doble estándar a través del cual se juzga la prostitución:

Les cerraron los establecimientos. Se podía ir a los hoteles; prohibieron que fueran a los hoteles. ¿Dónde pueden ir? No pueden estar en otro sitio que en la calle. ¿Dónde pueden ir? ¿A la carretera? Menos higiene y más inseguridad. Porque una chica en una carretera que se mete en un coche puede recibir los palos que quiera. Aquí al menos, si se pone en un sitio, las defenderán. Eso no hay derecho. Además, la gran hipocresía es de que [sic] si yo ahora me hospedo en este hotel, pido una chica en conserjería, me mandan una chica, pero eso sí, de lujo, y que seguramente le dará algo al de la conserjería. O sea, estas porque son modestas y lo que quieren es mantener a su familia y a sus hijos, a estas, palo (32')

La posición de este manifestante anónimo es importante porque resume las políticas de exclusión de la prostitución callejera, progresivamente restringida a través de estrategias de zonificación, así como la existencia de vecinos que apoyan y defienden a las trabajadoras sexuales como parte del tejido social y urbano del barrio. En su declaración, el manifestante señala que es precisamente su ubicación en el tejido urbano del barrio lo que garantiza su protección, y no las estrategias de invisibilización que fomentan su reclusión en clubes de alterne o su desplazamiento fuera del núcleo urbano.⁴¹ Igualmente, el manifestante apunta que las prostitutas trabajan para mantener a sus familias, aludiendo al paisaje demográfico de las manifestaciones, en las que las mismas trabajadoras aparecen acompañadas por sus hijos, a los que se refieren como “sus chulos”. La presencia de niños en la demostración pro-prostitución desmiente así las mitologías sobre la violencia del proxenetismo y sobre el carácter inmoral y no-familiar de las trabajadoras sexuales. En último lugar, el manifestante alude a la hipocresía de los planes de reformulación urbana, afirmando que la prostitución es tolerada siempre que se produzca dentro del régimen de invisibilidad que favorece la privatización neoliberal del espacio y siempre que satisfaga las necesidades de los segmentos poblacionales con más poder adquisitivo.

Subjetividades nómadas: espacios de exclusión, cuerpos excluidos.

En síntesis, la CONV 2006 se incorpora a una larga genealogía de políticas de exclusión que legitiman jurídicamente el desplazamiento de la prostitución.⁴² Como indica el documental de Peña, los esfuerzos

⁴¹ En este sentido, la posición del manifestante concuerda con estudios que demuestran que la presencia de la prostitución en las calles no empeora las tasas de criminalidad, sino que las mejora, dado que la presencia policial ahuyenta a los posibles infractores: “Contradicting the well-worn popular stereotype that prostitution and other crimes go hand-in-hand, it appears that the presence of prostitutes on the street may actually serve to heighten surveillance in some locations, lowering crime rates in the process” (Hubbard, 126).

⁴² La ordenanza CONV 2006 reproduce tácticas similares de exclusión jurídica desarrolladas en otros países, como la “prostitution-free zone ordinance” promulgada en San Francisco en 1995 o las normativas de “0 tolerance” aplicadas en el Nueva York de los años 90 de la mano de Rudy Giuliani y el capitán de la policía William Bratton. La imbricación

de la ordenanza para erradicar a la prostitución callejera se integran en una producción jurídica que combina la penalización de las prácticas incívicas con la regulación del espacio público, ofreciendo un producto híbrido que moldea, a través de la regulación del espacio, formas “aceptables” de ciudadanía.

La gestión de la prostitución desde el espacio no es casual. Dada la imposibilidad de restringir los derechos laborales de las trabajadoras sexuales, que constituiría una transgresión flagrante de sus derechos constitucionales, la administración opta gestionar el “problema” de la prostitución de forma oblicua, insertando el debate del trabajo sexual en una discusión sobre los usos del espacio público que permite regular los derechos civiles más básicos de las trabajadoras sin entrar en discusiones morales (Sánchez, 871). Legalmente, las prostitutas pueden desarrollar su actividad laboral, siempre que no sea en determinados espacios y/o en determinados momentos, lo cual contribuye a desviar el verdadero debate según el cual estas restricciones derivan de la criminalización moral y penal de la prostitución como identidad opuesta, en todos los sentidos, al modelo de ciudadanía presupuesto en los estados liberales modernos (Sánchez, 866).⁴³

El desplazamiento de la prostitución a los márgenes del entramado urbano convierte a la trabajadora sexual en la excepción contra la cual se establece la norma, imprimiendo simbólicamente en su cuerpo la exclusión según la cual se mide la relación de la ciudadanía con el entorno urbano. En palabras de Sánchez, la prostituta constituye una identidad límite, un sujeto nómada “always out of

jurídica, policial, y de control espacial que se desarrolla en estas normativas constituye un esfuerzo totalizador para garantizar su erradicación.

⁴³ No obstante, desde una perspectiva jurídica el mismo régimen de visibilidad a través del cual se mide la transgresión de la prostituta callejera delata el carácter tendencioso de la legislación internacional y local en relación con la prostitución. Su no-tipificación como trabajadoras genera un sinfín de vulneraciones legales que legitiman las prácticas negligentes y abusivas contra ellas, dado que, si no existen “legalmente”, no disponen de los derechos laborales ni ciudadanos que rigen las relaciones urbanas entre agentes del orden y transeúntes. Esta desregulación provoca una situación de vulnerabilidad jurídica que Vartabedian asocia al auge del neoliberalismo y a la falacia liberal según la cual las transacciones del comercio sexual se asientan sobre la igualdad entre contratantes (Vartabedian, 7, Arella et al., 64). Al no ser reconocidas como trabajadoras, las prostitutas no pueden acogerse a ninguna normativa que las proteja, no pueden emprender acciones legales en defensa de sus derechos ni pueden acceder a la vivienda, no pueden sindicarse ni organizarse para hacer huelgas, y no pueden dirigirse a un cuerpo policial que constituye el mismo mecanismo a través del cual se las criminaliza (Arella et al., 192)

place”, a través de cuya exclusión se definen los límites de la pertenencia ciudadana. Utilizando la terminología de Giorgio Agamben, el carácter siempre desplazable de la prostituta y su expulsión [*banishment*], constituye el acto fundacional de zonificación desde el cual se significa y organiza el espacio. En sus palabras, el acto originario de expulsión cualifica la relación entre soberano y ciudadanía y constituye el mismo mecanismo de creación del espacio, que permite significar desde la expulsión el espacio habitado por aquellos que se imaginaban “dentro” (Sánchez, 866). Como metáfora del cuerpo expulsado [*bare life*], la prostituta constituye la exclusión desde la cual se significa la inclusión a la vida urbana, el cuerpo (*zōē*) que carece de legitimidad para participar de la actividad política (*bios*) y la vida cuya preservación legitima la producción de la misma jurisprudencia que la excluye, transformándose en lo que Agamben define como “the inclusive exclusion” (10).

Conceptualmente, la aproximación teórica de Agamben es relevante porque hace visible la progresiva reducción de derechos civiles que se desarrolla a través de estrategias de gestión poblacional producidas desde el espacio.⁴⁴ Dada la inviolabilidad de los derechos civiles en los estados modernos, la gestión de la urbanidad constituye una herramienta clave para restringir sus usos, moldeando directamente a la ciudadanía en función de un acto simbólico, la expulsión, que permite imaginar los límites de pertenencia al tejido social. A través de la teoría de la expulsión, Agamben anticipa las nuevas escisiones que se producen en materia ciudadana, señalando que las nuevas estrategias de discriminación se perpetúan obstaculizando el acceso a la plena ciudadanía y legitimando, a través de tácticas jurídico-legales, el desplazamiento y marginalización de unas comunidades en detrimento a otras. En palabras de Sánchez, “Social groups are now divided (...) along the lines of legitimacy – on

⁴⁴ Que Agamben desarrollará en *Estado de excepción. Homo sacer II*. Conceptualmente, el discurso de Agamben a propósito de la ciudadanía y su falta de representación política –aquello que Agamben define como *zōē* o “pura vida”– ha sido utilizado para cualificar la existencia precaria de la ciudadanía en las urbes del capitalismo tardío y su falta de agencia ante el dirigismo político (Crumbaugh, 25).

what side of the criminal law one stands (...) more than any other organizing frame, exclusion has become a question of legality” (865).

Es importante notar que la formulación teórica de Agamben ha sido cuestionada en base a su carácter binario y abstracto.⁴⁵ Como señala Mitchell, “...sovereign power is clearly linked with the intersection of law and the control of populations as Agamben suggests (the intersection of juridico-political and the biopolitical), but this intersection never occurs in a vacuum” (102) Lejos de constituir el homo sacer de Agamben, desnudo y a-genérico, *Oscuros Portales* matiza la figura abstraída del Homo sacer agambiano para representarlo a través de la identidad de la prostituta. Tal y como expresa el conjunto del documental, la prostituta encarna de forma paradigmática el desplazamiento y la exclusión definitiva del espacio social imaginado, revistiendo al sujeto desnudo de Agamben del contexto cultural necesario para diferenciar el Homo Sacer clásico, derivado de un modelo de soberanía pre-moderno, del sujeto discriminado y excluido de las sociedades modernas, caracterizado por su oposición al modelo blanco/masculino desde el cual se imagina políticamente al sujeto (*bios*) moderno. En palabras de Mitchell, “Modern homo sacer is always already a woman. By “woman” I mean any body scientifically constructed, classified and naturalized as different from the universal, stripped-down individual of modernity. Modern homo sacer’s essentially feminized constitution is absolutely fundamental to realize in order to understand the contemporary practices and widespread acceptance of exceptionalism today (Mitchell, 103)”.

La figura de la prostituta encarna por excelencia la ontología de la diferencia desde la cual se organiza espacialmente el tejido social, y su zonificación en los barrios rojos opone la particularidad de su cuerpo, regido por una jerarquía espacial concreta, al carácter abstracto y deslocalizado del sujeto

⁴⁵ “...the constitution of Homo Sacer under modern sovereignty is fundamentally different from ancient Roman or indeed any premodern form of sovereignty precisely because of the ways in which race, gender, science and citizenship became ontologically linked from the eighteenth century onwards (...) Exceptionalism operates without seeming to undermine the legitimacy of the neoliberal project because it is immanently differential, based on broad-based, widely articulated, commonsense understandings of race and sex in western society (Mitchell, 97-98)

liberal moderno. Como señala *Oscuros portales*, la prostituta constituye la figura excluida cuya transgresión origina los conflictos por el control del espacio. A pesar de que el modelo de Agamben documenta el carácter binario a través del cual el soberano ordena la sociedad, la prostituta constituye el sujeto nómada que discurre con fluidez los márgenes, entrando y saliendo del tejido social y transformándose en un elemento resistente a los intentos de ordenación jurídico simbólicos del estado.

Conclusiones

En su estudio *In Place/Out of Place*, Tim Cresswell constata que la percepción del espacio es contingente a su funcionalidad: cuando opera “bien”; esto es, cuando la ideología impresa en él se alinea a sus usos reales, permanece invisible a ojos del transeúnte (10). No obstante, el Raval constituye un espacio que interrumpe esta formulación ideal del espacio. La presencia de trabajadoras sexuales en la calle y/o la existencia de asociaciones vecinales movilizadas contra la especulación urbana ilustran la desconexión que media entre las aspiraciones neoliberales de la administración y las prácticas cotidianas de su vecindario. La transgresión que originan estas comunidades en un entorno urbano progresivamente orientado al consumo y a la privatización revela la implementación de mecanismos de exclusión y criminalización ciudadana, como la amplificación de pánicos morales o la promulgación de leyes que restringen los usos del espacio público.

Hamelin, *De nens* y *Oscuros portales* constituyen obras que presentan, de forma oblicua, un acercamiento compartido a estas estrategias de criminalización ciudadana. A pesar de ser productos culturales de naturaleza muy distinta, estas obras expresan la resistencia a estos mecanismos de exclusión a partir de unos epicentros temáticos comunes. Los tres productos incorporan una meditación crítica sobre el lenguaje que incide en la creación y sostenimiento de mitologías en torno al Raval. Esta perversión del lenguaje se observa no solamente en la subyugación de los medios de comunicación a las instancias políticas, que provoca la propagación más o menos legítima del pánico,

sino también en la incomunicación general que persiste entre las comunidades más precarias de la ciudad y la administración. En contraposición al discurso de la psicóloga en *Hamelin*, el testimonio de Josefa Guijarro en *De nens* alude a la desconexión lingüística que media entre las comunidades pobres y un discurso institucional que no contempla (ni respeta) otros modelos de ciudadanía posibles.

Los tres productos culturales también describen la construcción de arquetipos (“folk devils”) que encarnan el pánico moral. A partir de una estética performada, *De nens* y *Hamelin* caracterizan el proceso de bestialización de estos arquetipos transformándolos simbólicamente en animales salvajes o monstruos y documentando la pérdida de derechos civiles y procesales que afrontan estos individuos al ser penalizados. A pesar de que las obras tratan dos realidades marcadamente diferentes (a diferencia de la prostitución, cuya naturaleza legal es híbrida, la pedofilia constituye un delito penal grave), la asimilación de estos individuos a atributos animales o caricaturizados interpela al público para condicionar su apoyo, y minimiza la situación de vulnerabilidad social de los sujetos una vez son cualificados bajo estos arquetipos. Si bien *Oscuros portales* carece del lenguaje performado que presentan *De nens* y *Hamelin*, el documental desvirtúa los estereotipos a partir de los cuales se construye el arquetipo de la trabajadora sexual, tradicionalmente definida desde el exceso. A lo largo de la obra, Peña ilustra la cotidianidad (y precariedad) de estas mujeres y muestra repetidamente el tipo de vulneraciones civiles que sufren a causa de su trabajo. Observados en conjunto, la presencia histórica de estos arquetipos en la geografía del Raval subraya el proceso de estigmatización territorial que condiciona y legitima los discursos de rehabilitación sobre el barrio, y señala, como concluye Cresswell, que el espacio tiene un papel significativo en la creación y sostenimiento de los arquetipos vinculados a la desviación (10).

Por último, los tres productos culturales coinciden en señalar el carácter precario de estas comunidades criminalizadas y describen las estrategias oblicuas a partir de las cuales se gestan los discursos de exclusión. Dadas las dificultades de originar un clima favorable a la intervención urbana

en Ciutat Vella, la administración y otros espacios satélite (como la policía o el entorno judicial) originan un proceso de persecución a distintos niveles, que se sirve de mecanismos formales (como la promulgación de la ordenanza cívica, o la imputación por el caso de pederastia) e informales (la propagación de pánicos morales en los medios de comunicación) para legitimar la intervención a gran escala. En perspectiva, no solamente los delitos penales como la pederastia informan el proceso de rehabilitación del Raval, sino también el conjunto de la comunidad pobre del barrio, entre ellos los padres que tuvieron relaciones de amistad con los pederastas condenados o las trabajadoras sexuales cuyo delito es encontrarse repetidamente en la calle. El conjunto de estas obras concluye la prevalencia de una forma de gobernar táctica, que se centra en legislar sobre el espacio para establecer nuevas formas de control económico y social.

2. Cartografías afectivas y memoria cultural de barrio. *Trilogía del Raval*, de Josep Maria Benet i Jornet (1964–2000) y *En construcción*, de José Luis Guerín (2001)

Introducción

La última parte de la trilogía del Raval, *Olor*, encapsula el encuentro de una familia en las ruinas de su antigua vivienda, a punto de ser demolida. Rodeados por las ruinas de su hogar, los hermanos Manel y María recuerdan las calles en las que solían pasear de jóvenes, haciendo una descripción de la Barcelona pobre marcada por la delincuencia y la prostitución:

MARIA: (*Divertida*). Com era, això d'anar de putes? (...)

MANEL: Era... Què havies de fer? Sembla que encara m'hi trobi. Els carrerots amb els rètols.

“Gomes, rentats, consulta mèdica...” Si sospitaves que una puta t'havia encomanat unes purgacions, per entendre'ns, sense acabar-te de cordar el pantaló podies passar de la puta al metge. Ben organitzat. Travessies escanyolides plenes de fulanes, de macarres, i sobretot, de clients amb ganes de fotre el clau de la setmana. Un merder de sorolls. Riures, baralles, músiques... Anava tot el dia calent i m'hi trobava..., saps? Els manubris. Els meus fills no saben què és, un manubri. Bars amb bombetes vermelles i putes de quaranta anys o més, eixarrancades... (...) Els caps de setmana, quan els treballadors sortien de la feina amb peles a la butxaca... Els carrers, de gom a gom. Els treballadors, i els mariners, i els soldats de permís... I gats, i gossos, i vinga merda. Algun senyoret, algun estudiant, algún marieta que caçava el que podia... (...) La policia feia l'ull gros. Passejava i feia l'ull gros i cardava de franc. Les putes ploraven i en acabat es posaven a ballar. Ballaven elles, ballaves tu i ballava el món sencer. Carai, quin temps, Maria! (...)

MARIA: Saps què acabes de fer?

MANEL: Dir burrades.

MARIA (*divertida*): Diguéssim... Has retratat Barcelona. Entens què vull dir?

S'ha acabat la tendresa.

MANEL: Retratar és cosa teva (*Molest*). Hi havia unes quantes Barcelones. A tu, aquesta no t'agradava
(*Olor*s, 63)⁴⁶

La descripción de Manel a propósito del barrio, expresada en un tono nostálgico, produce un efecto similar a *La nana de l'Antonio*: al igual que en el documental *De nens*, el monólogo constituye un microcosmos de la memoria cultural del chino que lamenta la desaparición de sus calles y resume las condiciones morales y materiales que condenarán el barrio a su obliteración. La presencia de trabajadoras sexuales y criminales (“fulanes”, “macarres”), la dejadez del espacio y su carácter angosto (“carrerots”, “travessies” “escanyolides”), y la inmoralidad y corrupción general de sus calles (“la policia feia l'ull gros”) serán algunos de los argumentos que justificarán, décadas después, la misma regeneración urbana que denuncia la obra.

El interés de este fragmento reside tanto en su valor descriptivo como en el contexto ambivalente de su formulación. La conclusión de Manel a propósito de Barcelona, que juzga “una de muchas”, resalta la contingencia y maleabilidad del espacio, así como la imposibilidad de definir la

⁴⁶ MARIA: ¿Cómo era eso de ir de putas?

MANEL: Era... ¿Qué podías hacer? Parece que aún esté ahí. Las calles con los carteles “gomas, lavados, consulta médica...” Si sospechabas que una puta que había contagiado unes purgaciones, para entendernos, sin acabar de abrocharte el pantalón podías pasar de la puta al medico. Bien organizado. Travesías escualidas llenas de fulanas, macarras, y sobre todo, de clientes con ganas de hacer el polvo la semana. Un montón de ruidos. Risas, peleas, músicas... Iba todo el día cachondo y me encontraba ahí, ¿sabes...? Los manubrios. Mis hijos no saben qué es, un manubrio. Bares con bombillas rojas y putas de cuarenta o más en cuclillas (...) Los fines de semana, cuando los trabajadores salían del trabajo con pelas en el bolsillo... Las calles, llenas. Los trabajadores, y los marineros, y los soldados de permiso... Y gatos, y perros, y mucha mierda. Algún señorito, algún estudiante, algún mariquita que cazaba lo que podía (...) La policia hacía la vista gorda. Paseava y hacía la vista gorda y follaba gratis. Las putas lloraban y después se ponían a bailar. Bailaban ellas, bailabas tú y bailaba el mundo entero. Carai, que tiempo aquel, Maria! (...) / MARIA: ¿Sabes lo que acabas de hacer? / MANEL: Decir tonterías. / MARIA (*divertida*): Digamos que... Has retratado Barcelona. ¿Entiendes lo que quiero decir? *Se ha acabado la ternura.* / MANEL: Retratar es lo tuyo (*Molesto*). Había unas cuantas Barcelonas. A tí, esta no te gustaba (*Olor*s, 63)

ciudad a través de unas coordenadas estáticas o atemporales. Esta misma imposibilidad es explorada en la trilogía del Raval y en *En construcción*, los casos de estudio analizados en este capítulo. Tanto la insistencia de Maria, la protagonista de la trilogía, por capturar fotográficamente la esencia de un barrio que se desvanece ante sus ojos como el metraje de *En construcción*, que recoge los últimos instantes de un espacio en pleno proceso de cambio, constituyen intentos de capturar la memoria cultural de un espacio que permanece obstinadamente efímera. A pesar de presentar estatutos ficcionales opuestos, ambas obras expresan la materialización de las ansiedades producidas a raíz de esta búsqueda de lo efímero: la desesperación de Maria por salvar el barrio y el metraje documental de Guerin, que descubre remanentes pasados de otras civilizaciones en los cimientos de una zona en construcción, constituyen un proceso de cuestionamiento genealógico a partir del cual los espectadores descubren y negocian la falta de orígenes que se encuentra en el seno de la exploración memorial.

Las condiciones de la desaparición del barrio se enmarcan en el proceso de renovación urbana que se gestó a lo largo de los años 90, conocido como el PERI del Raval (Planes especiales de reforma interior, sector oriental). Este proceso de rehabilitación, que culminó con la inauguración de la Rambla del Raval en septiembre del 2000, implicó un proceso de privatización del espacio público que implicó el desplazamiento poblacional de centenares de familias a expensas de la creación de la avenida. A pesar de que la renovación del barrio era necesaria, la regeneración urbana del barrio fue percibida como un ataque a las formas de sociabilidad producidas en sus calles. El tono moralista de la administración, que abordaría prácticas de control poblacional a través de ordenanzas cívicas invasivas, así como la privatización del espacio público y la irrupción de nuevos espacios de consumo ayudaron a consolidar el proceso de sustitución poblacional denunciado por los vecinos.

En consonancia con este momento histórico, varios productos culturales abordaron la relación entre cambios urbanos, memoria, y gentrificación. En el año 2000, Mario Gas estrenó el montaje teatral de *Olor*, la culminación de la trilogía del Raval escrita por Josep Maria Benet i Jornet, y un año

después José Luis Guerín estrenó, el documental *En construcción*. Ambos productos culturales describen desde distintos medios y formatos la evolución de un bloque de apartamentos del casco antiguo y su desaparición ante el ambicioso plan de rehabilitación urbana del Raval. El objetivo de este capítulo es pensar cómo se formula la desaparición de la memoria cultural a través del análisis de estas obras. Cómo se origina la desaparición de la memoria cultural del barrio se transforma, así, en el punto de partida e interrogante primero de una indagación sobre las formas de recordar y reproducir la pérdida desde el espacio, considerando el carácter *nostálgico-espectral* que media su representación y las tácticas oposicionales para resistir la obliteración de la identidad cultural y memoria del barrio. Dada la estética compartida de ambos productos, que concentran su mirada en los sedimentos de las ruinas, el capítulo centra su análisis en las estrategias de resistencia producidas a través de la materialidad del espacio, reflexionando sobre las huellas afectivas impresas en los sedimentos, el carácter espectral de las ruinas como artefactos capaces de evocar e invocar, y las capacidades creativas del discurso nostálgico.

La trilogía del Raval (1964-2000)

Jo no ravalejo. La desaparición del Raval y las tácticas performativas de oposición

El 1 de diciembre de 2014, “#díadetodoslosantros” en el Raval, varios comercios y calles del antiguo chino amanecieron plagados de crípticos carteles que lloraban “la muerte de los antros del Raval” a manos de la especulación inmobiliaria y la masificación turística. Este “día de los muertos” improvisado, creado por la asociación cultural *El lokal*, presentaba el objetivo de hacer visible la lucha vecinal contra el avance de la especulación urbana a través de una iniciativa performativa, pensada



Imagen 14 Cartel celebratorio del "Día de todos los antros"

para interpelar a la ciudadanía desde un acto simbólico. Esta breve performance del espacio, impulsada por una asociación cívica autodenominada rebelde y libertaria, constituía una forma singular de articular la protesta colectiva e inscribir en el espacio la lucha social del barrio, así como una estrategia innovadora para significar la resistencia ciudadana frente a los cambios urbanos facilitados por la administración.

La oposición del vecindario se gestó comunitariamente en reacción a unas políticas de intervención urbana que, si bien promocionaban la apertura del “nuevo” barrio instrumentalizando el carácter lúdico-festivo de las Festes de la Mercè (las fiestas anuales a propósito de la patrona de la ciudad) y los propios medios de comunicación, escondían tácticas de coerción destinadas a modificar el modelo de ciudadanía que habitaba el Raval. Como señala Gerard Horta, entre 2004 y 2006 la Rambla del Raval sirvió de escenario de innumerables celebraciones barriales inscritas en una campaña

del Ayuntamiento, que la administración bautizó como el acto de “Ravalejar”. Los riesgos que afrontaba el cuerpo social del barrio, abocado a la expropiación y a la sustitución poblacional, se resumieron en paralelo en el acto de oposición que el barrio organizó, a finales de mayo de 2005, en respuesta a la campaña promocional del ayuntamiento. Este acto, organizado por La Coordinadora contra l’especulació del Raval, constituyó un acontecimiento público de desafecto que llevaba por consigna “Jo no ravalejo” (Horta, *La Rambla del Raval*, 58) y presentaba, ya en 2005, el mismo discurso de denuncia que la performance por la “muerte de los antros del Raval”, producida casi 10 años después. Ambos actos, cívicos y de protesta, denunciaban en última instancia los efectos de la industria del turismo y la “muerte” del barrio a manos de las políticas del mercado neoliberal.

La performance de la “muerte” de los antros del Raval representaba la muerte del barrio como tejido vivo, la desaparición de algo cuya materialidad trascendía lo inanimado. ¿A qué se refería entonces esta performance al referirse a su “muerte”? ¿*Qué* moría cuando morían los antros del Raval? Además de incidir en una formulación del espacio como algo *vivo*, la performance visual de *El lokal* se preguntaba implícitamente qué se destruye cuando se transforma un espacio, y cómo se formula visualmente su desaparición. Significativamente, la elección del medio de producción de su iniciativa contenía en sí misma la respuesta, dado que la performance se convirtió en un medio para denunciar la desaparición simbólica de una forma de sociabilidad incrustada en las calles del Raval y un mecanismo a través del cual invocar una identidad cultural en vías de extinción.

En su estudio *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Jan Assman señala que la relación entre la memoria cultural y la muerte se expresa en la decisión de preservar u olvidar el pasado. En sus palabras, la memoria cultural es una forma de contrato social, en virtud del cual una identidad grupal escoge lo que debe ser recordado (16) y construye, a través de estrategias de consolidación variadas, los mecanismos de rememoración necesarios para definirse y recordarse. Los actos que constituyen la memoria cultural del grupo sufren un proceso de sacralización

que estabiliza las prácticas comunicativas de sus integrantes a través de celebraciones que superan simbólicamente la distancia entre la vida y la muerte. La supervivencia de la memoria cultural expresada en estos actos rituales depende tanto de sus integrantes como de sus referentes espaciales. En palabras de Assman, “Memory lives and survives through communication, and if this is broken off, or if the referential frames of the communicated reality disappear or change, then the consequence is forgetting (23). El fallecimiento al que alude la performance de *El lokal*, expresado a través de una imagen que imita una lápida y anuncia un funeral, explota la relación de la pérdida de la memoria cultural a expensas de la desaparición de sus espacios de referencia, los antros donde solían desenvolverse las prácticas de socialización del barrio. La performance de *El lokal* no solamente advierte el riesgo de olvidar contingente a la desaparición material del espacio, sino que también señala la utilidad de las celebraciones (“día de todos los antros”) como plataformas simbólicas desde las cuales resistir la obliteración de estos espacios y sus identidades adscritas.

La relación entre la memoria(lización) del Chino y la performance se desprende de estos actos de celebración ritual a través de los cuales se personifica y transmite la cultura de una comunidad. En su estudio fundacional *Cities of the dead*, Joseph Roach describe la performance como un acto de sustitución (*surrogation*) a partir del cual se reproduce o recrea la cultura (2). En sus palabras, la puesta en escena de estas performances, concretadas en obras teatrales, ritos, carnavales u otras prácticas cotidianas, constituyen los artefactos en y a través de los cuales la memoria se transmite y reinventa (Roach, xi). Específicamente, Roach cualifica el funeral como uno de los acontecimientos en los que la relación entre memoria, performance y sustitución se expresa con mayor claridad: “In any funeral, the body of the deceased performs the limits of the community called into being by the need to mark its passing. United around a corpse that is no longer inside but not yet outside of its boundaries, the members of the community may reflect on its symbolic embodiment of loss and renewal (14)

La importancia de estos actos de celebración se expresa en su capacidad de ejemplificar la correlación entre memoria cultural y performance y simbolizar, a través de una acción memorial, la necesidad de recordar a los vecinos su identidad de grupo y su inscripción en el espacio del barrio. A partir de una acción-epifanía que emula un funeral, la performance no solamente pone en funcionamiento el proceso dinámico de olvido/recuerdo que subyace a la performance ritual, sino que también alude críticamente al marco de reformulación urbana que preside sobre las obras analizadas a continuación, subrayando, en la línea de Assman, la importancia del espacio como elemento consustancial a la subrogación. Analizada en conjunto, la propuesta teatral de Benet i Jornet explota las condiciones objetivas de la performance tal y como las presentan los estudios de Roach y Assman: las tres obras teatrales expresan, a través de su performance, un acto de rememoración cultural que es, en sí mismo, sustitutivo de la misma pérdida que denuncian. Como señala Roach, no obstante, el proceso de sustitución de la performance es raramente exitoso:

Into the cavities created by loss through death or other forms of departure, I hypothesize, survivors attempt to fit satisfactory alternates. Because collective memory works selectively, imaginatively, and often perversely, surrogation rarely if ever succeeds (...) The intended substitute either cannot fulfill expectations, creating a deficit, or actually exceeds them, creating a surplus.” (2-3).

El drama de Benet i Jornet, caracterizado por un estilo costumbrista, ha sido cuestionado por instrumentalizar una imagen del barrio nostálgica y esencialista, produciendo una imagen del chino comodificada para el consumo de la audiencia. En lo que sigue, se presenta un análisis de la obra que interroga los éxitos y fracasos de la performance en sus atribuciones de producto subrogado, así como algunos de los aspectos que cualifican el conjunto de la obra (ruinas, espectralidad, nostalgia, afecto) en su función memorial.

El pasado *pasado*, la espectralidad, y la memoria performada del Raval

Where memory is, theatre is (Blau, 67)

Ubicada en un bloque de apartamentos humilde, la obra teatral de Benet i Jornet constituye un acercamiento al pasado del barrio antiguo que media la memoria personal y colectiva.⁴⁷ A medio camino entre crónica histórica y narración melancólica, el drama de Benet i Jornet encaja en lo que se ha convenido en llamar teatro realista y/o costumbrista, dado el tono “de época” a través del cual se hilvana la trama.⁴⁸

Las condiciones de producción de la trilogía se entienden desde su formulación espacial. La redacción de la trilogía, que se alargó 40 años aproximadamente, se produjo en paralelo a los cambios geográficos que experimentó la ciudad desde la dictadura franquista hasta el periodo postolímpico. La primera parte de la trilogía, escrita y montada entre 1963 y 1964, se llevó a la escena del Teatro Romea en el contexto del VII Ciclo de Teatro Latino y de la mano de una compañía amateur —Companyia Catalana de Comèdies—. Aunque esta pieza no sería escenificada profesionalmente hasta el montaje que Sergi Belbel hiciera de ella en la sala pequeña del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), casi 50 años después (2011), la crítica señaló que esta propuesta primeriza constituyó una de las pruebas irrefutables de la existencia de talento en el espacio teatral catalán durante el franquismo (Benach, *Persianes*, 35), que consiguió sucesivamente mantener en vida la producción de dramaturgia en catalán

⁴⁷ El mismo autor utiliza la expresión “barrio antiguo” para evitar una localización exacta de la obra. La crítica, por defecto, ha asumido que se trata del Raval porque este es el barrio en el que creció Benet i Jornet y porque la obra menciona aspectos constitutivos del antiguo chino, como la prostitución, la cercanía al puerto, etc.

⁴⁸ El periódico *Ara* señala el carácter “costumbrista” de la obra (Olivares, 23); Anton Benach, de *La vanguardia*, afirma que la obra fue comparada con *Historia de una Escalera*, confirmando el tono de “realismo social” de la pieza (*Persianes*, 32); Begoña Barrena, confirma que la puesta en escena de Belbel es “...como ir pasando las páginas de un álbum de fotos de la época” (12).

a través de sus montajes en el circuito independiente (*Olivares*, 23). La segunda parte de la trilogía, escrita en 1981, consistió en una obra “puente” preparada por encargo, que fue filmada para ser reproducida subsecuentemente en la Televisión de Catalunya. La última de las obras, escrita y montada en la sala mayor del TNC (2000) bajo la dirección de Mario Gas, ponía punto y final al drama a través de una puesta en escena que personificaba la destrucción espacial de los apartamentos e invocaba, en paralelo, la apertura coetánea de la Rambla del Raval. Aunque Sharon Feldman defiende la producción, durante las últimas décadas, de un teatro en catalán ejecutado desde la deslocalización, que se nutre de la no especificidad para satisfacer aspiraciones universalistas, la obra de Benet i Jornet se anticipa a la proliferación de piezas sobre la ciudad enmarcadas en el proyecto “La acció té lloc a Barcelona” impulsado por la Sala Beckett en 2005.⁴⁹ Si bien Feldman admite la “excepcionalidad” de la propuesta de Benet i Jornet en el conjunto de su propia trayectoria teatral, también indica que su montaje pudo constituir un “turning point in Contemporary Catalan theater in terms of the persistent condition of invisibility” (144). En efecto, y probablemente también en respuesta al “boom de la memoria” que caracterizó la producción cultural de los 2000 (no solamente en el espacio teatral), varias obras teatrales instrumentalizarán la ciudad como mecanismo a través del cual abordar cuestiones memoriales, desvirtuando las críticas de apoliticismo que había afrontado la disciplina teatral hasta el momento (Buffery, 386).

A partir de un montaje que pone el acento en el espacio, la trilogía incorpora elementos históricos y memoriales a partes iguales, en una suerte de amalgama de guiños sensoriales que invita

⁴⁹ La posición de Sharon Feldman es generalmente aceptada por varios especialistas en el campo. Helen Buffery, por ejemplo, señala que “In the case of dramatic writing, too, there was perceived to be a general shift away from political theatre in the 1980s and 1990s, and this has been attributed to the pressure for continued political and cultural consensus on the Catalan cultural scene, at a time of rapid social, economic and demographic changes. One of the most notable absences denounced by critics was that of any reference to the surrounding reality of Barcelona in the dramatic texts staged within the metropolitan area. Instead the focus tended to be on private and/or dislocated spaces, drawing on alienated and/or surreal discourses. Whereas some critics attack the apolitical nature of contemporary theatre, attributing it to the vested interests of the governing classes in Catalonia, others have put it down to a search for more universal, translatable spaces, underlining links with canonical dramatists of the twentieth century such as Beckett.” (386)

al espectador a cuestionar la relación entre memoria, historia, y espacio en la construcción de la identidad personal y colectiva. No obstante, la relación entre la memoria colectiva y la historia se produce de manera secuencial. Como señala el estudio fundacional de Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, solo cuando la primera se ha diluido en el tiempo puede el flujo de la historia formalizar y estabilizar el discurso del pasado, que pasa así a ser institucionalizado en una lectura lineal y cerrada del mismo. Así, los efectos colaterales del discurso histórico, que “liman” las asperezas de una memoria colectiva discontinua, fragmentada, y frágil por definición, no se limitan exclusivamente a desautorizar la versión memorial de la realidad, sino que también suponen el olvido de la misma, a través de la des-problematización de un pasado que se concibe como finalizado o “superado” (Brown, 140).

En su conocido análisis de los lugares de la memoria, Pierre Nora investiga la progresiva sustitución de los espacios de memoria (*milieux de la mémoire*) por lugares de la memoria (*lieux de la mémoire*). Nora observa que el advenimiento de la modernidad ha provocado una reconfiguración de la función memorial en la que se privilegia la monumentalización de la historia (Edensor, 131), producida a través de la construcción de parques, museos, o memoriales (*lieux*) a expensas de otras formas de recordar, más cotidianas y a menudo inscritas en prácticas orales y corporales (*milieux*) (Roach, 26). Aunque la trilogía presenta una formulación temporal y cronológica, que desarrolla la diégesis en paralelo a los cambios geográficos del paisaje urbano del Raval, los dramas de Benet i Jornet resitúan la función memorial de la obra en el espacio de los *milieux*, privilegiando una forma de recordar que recurre al afecto y al espacio de las ruinas como mecanismos a partir de los cuales reivindicar una memoria no institucional, aquella que María describe como “la memoria dels pobres”/ “la memoria de los pobres” (*Olorx*, 70). Costumbrista o historiográfica, la trilogía del Raval se sirve de esta formulación de la memoria, que Roach bautiza “imaginación kinestética” (26), para subrayar la constitución afectiva de la memoria no institucional y reivindicar la importancia del cuerpo y el espacio en la función memorial de la performance.

Dada su función memorial, la trilogía de Benet i Jornet encaja con lo que Marvin Carlson ha bautizado *Haunted theatre*: “a form of theatre that activates memory by means of the theatrical texts, its performance, and the spectators’ reception” (Carlson, 1-2). La expresión de Carlson, que se refiere al carácter “espectral” que rige la experiencia teatral, alude a la capacidad privilegiada del teatro para invocar, a través del acto de subrogación que constituye la performance, la memoria de un pasado implícito o explícito:

“Drama, more than any other literary form, seems to be associated in all cultures with the retelling again and again of stories that bear a particular religious, social, or political significance for their public. There clearly seems to be something in the nature of dramatic presentation that makes it a particularly attractive repository for the storage and mechanism for the continued recirculation of cultural memory (8).”

La habilidad del teatro para importar el (un) pasado al escenario se debe, precisamente, a este proceso de repetición a través del cual se fragua la experiencia teatral: el acto de sustitución que se produce a expensas de la performance constituye una actualización del pasado que permite hacer visible, de forma intermitente, espacios y temporalidades que permanecerían, de otra forma, completamente invisibles. Esta función memorial, que se activa cuando se reproduce o “restaura” (en palabras de Richard Schechner) una acción en escena, tiene la singular habilidad de producir (literal y figuradamente) fantasmas, que pueblan tanto el horizonte de expectativas de la audiencia como la experiencia teatral en sí misma.

Dado que la figura del espectro constituye una forma simbólica de invocar el pasado, la espectralidad en el teatro ha sido investigada por varios especialistas interesados en la función

memorial del teatro.⁵⁰ Tanto si se trata de un espectro literal o simbólico, el espectro constituye una coordenada universal de la performance implícita en su mismo proceso de escenificación, un mecanismo a partir del cual se cristaliza el diálogo con el pasado y un artefacto que revela la compleja economía visual de la performance, siempre dependiente de los mecanismos fuera de escena y la recepción del público.⁵¹ En palabras de Gordon Avery, “To write ghost stories implies that ghosts are real, that is to say, that they produce material effects.” (17). La proposición de Avery sitúa la espectralidad en un espacio político de redención, que esboza no solamente una pérdida sino también una posibilidad futura encarnada en la función aparicional del espectro (3). El marco temporal a través del cual opera la espectralidad se produce en las fisuras entre la historia oficial y la memoria colectiva, en un espacio de intervención que colapsa el tiempo y reproduce simultáneamente distintas dimensiones temporales. En este sentido, el espectro constituye una figura combativa, que rechaza la interpretación estable del pasado y deslegitima sus narrativas de cierre, provocando una escisión crucial entre las categorías vivo/muerto (Brown, 145). El texto fundacional de la espectralidad, escrito por Derrida en 1993, revela ya el carácter híbrido y desplazado de una entidad espectral que permanece “at a disjuncture of time” (Keller, 4), a medio camino entre la presencia y la ausencia y que prefigura “the impossibility of mastering, through either knowledge or action the past or the present” (Brown, 146).

⁵⁰ Además del mencionado Joseph Roach, destacan Marvin Carlson (*The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*), Gordon Avery (*Ghostly Matters*) o Alice Rayner (*Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*). Otros especialistas del campo hablan, desde otras disciplinas, de la espectralidad y la memoria, como Herbert Blau (*Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*) o Patricia Keller (*Ghostly Landscapes*). En ámbito ibérico, destaca el artículo de Jo Labany titulado "History and Hauntology; Or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period".

⁵¹ En su estudio sobre la espectralidad, Carlson apunta que la experiencia teatral siempre viene marcada por la trayectoria teatral de los mismos intérpretes, que condicionan inevitablemente el horizonte de expectativas de la audiencia: “The recycled body of an actor, already a complex bearer of semiotic messages, will almost inevitably in a new role evoke the ghost or ghosts of previous roles if they have made any impression whatever on the audience, a phenomenon that often colors and indeed may dominate the reception process.” (8).

De la misma manera que el espectro opera desde un tiempo discontinuo, su aparición requiere —o se reproduce— en una formulación espacial específica. En su estudio sobre la memoria cultural, Jan Assman cita a Halbwachs, quien constata que “The lack of a referential framework prompts to forgetting” (22, Assman citando Halbwachs). La cita de Halbwachs señala la tendencia de la memoria hacia la espacialización como mecanismo intrínseco para evitar el olvido (Assman, 44). Esta explicación, que deriva a su vez de los usos espaciales mnemotécnicos utilizados en retórica clásica para memorizar textos (Rayner, 54), indica que el espacio constituye otro aspecto constitutivo de la función memorial, “a medium through which it [the ghost] can direct its energy, a space of manoeuvrability through which it can channel and be channelled (Keller, 6)”. La cualidad material del espacio, así, constituye un punto de anclaje del espectro y un artefacto de invocación, que interpela al espectador recordándole el carácter *vivo* de los espacios y los objetos que lo habitan.⁵²

Usado como referencia para acceder al recuerdo y visualizar la pérdida, el espacio se transforma también en un mecanismo a través del cual advertir de los riesgos del discurso de la modernidad, amparados en las dinámicas de mercado del capitalismo. Como proceso de formulación histórica, la modernidad constituye un sistema político que condona la destrucción del espacio en aras al *progreso* y que produce, literal y figuradamente, ruinas, espacios simbólicos de un presente en constante remodelación. Estas ruinas, no obstante, producidas a través de un proceso de destrucción y renovación cíclicos, cuestionan en su propia materialidad el mito del progreso a través del cual se legitima la modernidad, y construyen simultáneamente una forma de resistencia simbólica frente a ella, re-significándose como una defensa ante lo que Andrea Hyussen cualifica “the attack of the present on the rest of time” (10). Lejos de constituir un significante vacío, las ruinas operan como un

⁵² Varios especialistas en el campo del teatro y la espectralidad indican la “función memorial de los objetos” que se desprende de algunos materiales que habitan el espacio, así como un espacio de intervención que cualifica el encuentro con la pérdida. En su estudio *Death's double and the phenomena of Theatre*, Alice Rayner describe la función memorial de las sillas en la escenografía teatral moderna; Andrew Sofer, en su obra *Dark matter*, comenta el uso de utilería —*props*— para negociar la experiencia espectral en el teatro.

repositorio espacial de memoria, invocando desde su deterioro una miríada de narrativas inestables y fragmentadas que cuestionan implícitamente el proceso de renovación urbana producido sobre ellas. En palabras de Tom Edensor, las ruinas simbolizan “allegorical manifestations of the process of remembering” (139) y, como tales, constituyen espacios saturados de espectralidad (18). Como se presentará a continuación, la habilidad de las ruinas para significar el pasado y/o la pérdida se produce en paralelo a lo espectral, dado que ambos fenómenos se miden desde una misma economía de lo invisible: ambos constituyen formas de observar lo que no permanece; esto es, la cualidad efímera que permea la experiencia espacial de las ruinas y la aparición espectral del fantasma.

Las ruinas del Raval. Cartografías *afectivo-espectrales* de resistencia

Como anticipaba la performance del día de todos los antros con la que inicié este capítulo, la función memorial de la empresa teatral se produce en estrecha relación con la muerte, negociada visualmente a través de actos simbólicos de rememoración. Esta aproximación instrumentaliza la presencia espectral como mecanismo de intervención y pone de manifiesto que la temporalidad de los conflictos sociales encarnados en el espectro se inscribe necesariamente en el espacio. El contexto narrativo de la *Trilogía*, formulada desde una clara preocupación espacial, propone una crítica social e histórica que se produce precisamente desde la espectralidad que impregna las ruinas. La combinación de ambos aspectos, mediada desde una óptica nostálgica, constituye una forma eficaz de irrumpir el discurso histórico de la modernidad en relación con lo urbano, instrumentalizando la subjetividad de la protagonista y los planos de renovación del Raval como mecanismos para significar la pérdida. En su estudio sobre teatro y memoria, no obstante, Alice Rayner recuerda que “Ghosts do not have the power of action (...) They call upon the living to act for them” (Rayner, xx), señalando la necesidad de “animar” lo espectral a través de entidades vivas que puedan invocar y performar la pérdida. En este sentido, la obra carece de apariciones en sentido literal. Sin embargo, tanto el espacio como los

protagonistas constituyen los “medios(ums)” de intervención a través de los cuales se desarrolla la función propiamente aparicional.

A pesar de que la trilogía presenta una línea argumental melodramática, marcada por los altibajos de la relación fallida entre Joan y Maria, las piezas articulan una narración que gravita alrededor de la pérdida, escenificada a su vez en los patios comunitarios de un bloque de apartamentos del Raval. En la primera intervención de la tercera obra de la trilogía, *Olorx*, el autor anticipa la presencia de lo invisible a través de un encuentro que prefigura, ya desde las acotaciones, la función aparicional que ocupa el conjunto de la performance:

JOAN: Hola.

La dona té un autèntic sobresalt. Oblida el que anava a fer i es gira. El troba. Del sobresalt passa a la incredulitat, a l'estupor. Pausa incòmoda per ell, que se sent escrutat de forma estranya, inesperada.

MARIA (*per fi, constant-li, com si interrogués a un fantasma o a una persona que no creu en fantasmes*):
Joan...?

JOAN (*sorprès*): Què? Sí, Joan. Com ho sap? Perdoni, què hi fa, aquí? Qui és? Em sent? Què hi fa, aquí? Vostè què hi fa aquí? Qui és vostè? (*Olorx*, 30)⁵³

Desde una perspectiva textual, las acotaciones simulan el momento aparicional desde varios planos: gestualmente, Maria sufre el espanto que genera la presencia del espectro al encontrarse con alguien que *no está* o no debería estar. Significativamente, el autor emplea palabras —sobresalto, estupor,

⁵³ JOAN: Hola. /La mujer tiene un auténtico sobresalto. Olvida lo que iba a hacer y se gira. Lo encuentra. Del sobresalto pasa a la incredulidad, al estupor. Pausa incómoda para él, que se siente escrutado de forma extraña, inesperada. MARIA (*finalmente, costándole, como si interrogara a un fantasma o a una persona que no cree en fantasmas*): Joan...? JOAN (*sorprendido*): ¿Qué? Sí, Joan. ¿Cómo lo sabe? Perdona, ¿qué hace aquí? ¿Quién es? ¿Me oye? ¿Qué hace aquí? ¿Usted que hace aquí? ¿Quién es usted? (*Olorx*, 30)

incredulidad, extraña—, que se corresponden con “the charged strangeness” que, en palabras de Gordon Avery (63-64), importa la experiencia espectral. Narrativamente, el texto instrumentaliza otra función espectral en el falso proceso de *anagnorosis* de Maria, que cree reconocer en el hombre a su antiguo amante Joan para descubrir, poco después, que se trata del hijo de éste. Esta falsa sensación de reconocimiento que acompaña a Maria a lo largo de la obra, personificada en la figura de Joan-hijo, constituye una forma indirecta de invocar al espectro de Joan-padre, que reverbera a su vez como recuerdo inscrito en la materialidad del espacio.

La importancia de las acotaciones de Benet i Jornet, que transgreden la función textual del autor para incidir en la dirección escénica de la acción, operan en paralelo a la formulación espacial que plantea el conjunto de la trilogía. Aunque la primera y segunda pieza constituyen breves prolegómenos narrativos de la obra final, sus puestas en escena reproducen el mismo patio del bloque de apartamentos donde se ubica la acción, movilizándolo no solamente el horizonte de expectativas de la audiencia, conocedora ya de la historia, sino también aludiendo críticamente al impacto del paso del tiempo sobre el espacio. En palabras de Feldman, este primer encuentro, repetido al final de la obra, “...conjures up a sense of déjà vu, as though Maria were encountering a ghost from the past. It brings a sense of circularity and continuity to the play and to the trilogy at large” (146). Si la puesta en escena de *Una vella, coneguda olor* se desarrolla en un patio habitado, lleno de ropa tendida y persianas coloridas, la escenografía de *Olor*, diseñada para el montaje de la obra en 2001, reproduce el paraje desolado de los antiguos apartamentos a punto de ser derruidos, descrito en las didascalias de esta forma:

Part d'un pis senzill i polsós: una peça de mida modesta, ara buida de mobles, de vida. Només hi ha una romanalla: un moble coix, inservible, potser una taula, però no necessàriament. Una porta dóna a una habitació; una altra obertura comunica amb la resta de la casa, sortida inclosa. Porta balconera per on es passa a un pati interior, als darreres d'una illa de cases, al barri vell

de Barcelona. Hi ha un altre pati, veí del primer, però més petit. Galeries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba. Abandó total. Ni un signe de vida. A les galeries només queden andròmines inútils; alguns balcons no tenen porta i ofereixen a la vista el badall dels seus interiors; d'alguna finestra n'han saltat els vidres. Però a més, i sobretot, els patis han estat ferits, al fons, per un esvoranc enorme, com si un monstre hagués queixalat i devorat cases senceres i d'algunes n'hagués deixat, de moment, restes convertides en munts de runa. Potser sobiraneja la bestial ferida el perfil amenaçador d'alguna grua.

Al mig del pati hi ha un trípod damunt del qual està muntada i fixada una cambra fotogràfica professional que enfoca directament l'esvorany llunyà (*Olor*, 27)⁵⁴



Imagen 15 Escenografía de Una vella, coneguda olor (2011)

Puestas en diálogo, ambas escenografías constituyen un comentario no solamente sobre los procesos de regeneración urbana producidos en la zona, sino que también expresen visualmente la desaparición de una forma de sociabilidad colectiva, inscrita en los patios y galerías comunitarias, en aras al proceso de renovación urbana presente. A pesar de la calidad dispar de las imágenes, es igualmente indicativo el uso de la luz para ambientar ambos espacios: la escenografía de la primera obra, colorida y brillante, contrasta con la falta de luz de *Olors*, que se desarrolla en las últimas luces del día. El tono opaco de la fotografía, junto a las ruinas que rodean a los protagonistas, expresan el tono melancólico que distingue la tercera pieza del conjunto.



Imagen 16 Escenografía de Olors (2000)

Especialmente, la obra de *Olors* destaca por su habilidad para invocar desde su escenografía el conjunto de núcleos temáticos que gravitan alrededor de la obra. En contraste con las dos primeras piezas, consideradas obras satélite por su mismo autor, la última parte de la trilogía constituye la culminación de la trilogía en múltiples sentidos; no solamente porque cierra la trama argumental, sino porque

encapsula en su escenografía la evolución emocional de sus protagonistas y construye, simultáneamente, una cartografía afectiva de la memoria cultural del barrio a punto de ser erradicada.⁵⁵ En sí mismo, el espacio de la obra solapa distintos significados: en primer lugar, se establece como mecanismo a través del cual invocar el pasado. A lo largo de la obra el espacio “invoca”, desde sus restos materiales, distintas apariciones espectrales. Además de Joan-hijo, que aparece para recriminar a Maria su presencia en una zona de obras, el espacio “atrae” a la madre de Maria, Mercè, que se ha escapado de casa para volver a su antigua vivienda, a su hermano Manel y a su sobrina, también llamada Maria. La aparición de los personajes en los patios evoca distintos aspectos del pasado colectivo de los apartamentos, y confirma la muerte inminente de una forma de vivir inscrita en los recuerdos de Maria. Significativamente, todos los personajes constituyen remanentes espectrales en su capacidad de colapsar o irrumpir el tiempo desde el espacio. Si el personaje senil de Mercè funciona como una suerte de bufón, arquetipo teatral tradicionalmente utilizado para transmitir “verdades” —o “witness character”, en palabras de Duprey (60)—, el personaje de Manel articula la existencia de una forma de vivir precaria, en referencia a la cercanía de la prostitución del “chino”. El encuentro espectral, así, se produce no solamente a través del contacto con los recuerdos, que Mercè re-actualiza en su discurso senil, sino también en la muerte que impregna el conjunto de las ruinas y sus personajes, cuya desaparición supone la destrucción inminente de la subjetividad de Maria. Tanto Manel, que finalmente confiesa padecer una enfermedad terminal, como Joan-hijo, que descubre a Maria la muerte de su padre, simbolizan la desaparición de una forma de vivir en común y la destrucción de la memoria afectiva de Maria. No obstante, el colapso temporal prefigurado por el encuentro espectral también se proyecta hacia el futuro. Si el nombre de Joan evoca la presencia de su padre, el personaje de Maria (sobrina) constituye un personaje en el que confluye la identidad pasada de Maria y sus posibilidades

⁵⁵ En el prólogo de *Una vella, coneguda olor*, el autor considera la obra un producto “simple”. La siguiente obra, *Baralla entre olors*, fue escrita por encargo, filmada para televisión, y nunca ha sido estrenada en circuitos comerciales. No es de extrañar que ambos textos carezcan de la solidez de *Olor*, que fue escrita 35 años después de la primera.

futuras, encarnadas en la juventud de la adolescente y su proyecto de convertirse en fotógrafa, como su tía. Este colapso temporal, igualmente perceptible en la organización circular de las escenas, no solamente “reconstructs the past but it also organizes the experience of the present and the future” (Assman, 28).

En segundo lugar, las ruinas constituyen un artefacto ideal para contener y producir significados superpuestos y ambivalentes, que colapsan la crítica frente a los nuevos paradigmas de urbanidad en relación con la crisis emocional que la protagonista está atravesando. En efecto, el conjunto de la escenografía, desde el carácter ruinoso de las fachadas hasta el perturbante agujero central que preside sobre las ruinas, enfatiza visualmente “the impending breakdown of meaning” (Hyussen, 6) que María está a punto de sufrir, forzándola a negociar su identidad presente en base a una pérdida personal y colectiva formulada desde la destrucción material causada por el discurso de la modernidad. El potencial semántico de las ruinas, que contiene simultáneamente trazas materiales del pasado y del presente, evoca significados que irrumpen la percepción lineal de María frente a su propio pasado y recuerda la proposición de Gordon Avery según la cual los espectros “produce material effects” (17). Además de constituir, como señala el estudio de Tom Edensor, espacios de ausencia y rechazo, Hell y Schonle apuntan que las ruinas también expresen en su materialidad un sentido de rememoración resistente (2), la negativa intrínseca a condonar una narración histórica que descarta las formas de sociabilidad marginal inscrita en sus remanentes. A lo largo de la obra, mientras María pasea por el escenario/ruina, recuerda los dibujos que hizo con su hermano en las escaleras, los patios comunitarios donde conoció a Joan, y los densos olores de un bloque de apartamentos sobre-habitado. Esto se produce porque, en palabras de Edensor, “Walking around a ruin might be construed as walking through memory, a compulsion which also produces the attempt to narrate that which is remembered” (160). Estos recuerdos, historias que pueblan espectralmente el conjunto de la escenografía, constituyen una forma de confrontar el pasado inscrita en la constitución material de las

ruinas, que proponen en última instancia una performance memorial basada en una experiencia más sensual y afectiva que exclusivamente empírica (Edensor, 164).

Afecto y excesos. Luto en protesta

A pesar de haber sido entendida como una crítica en clave nostálgica a la rehabilitación urbana del antiguo Raval, enmarcada a su vez en una reflexión teórica sobre los límites de la modernidad, la obra logra inscribir la subjetividad en descomposición de la protagonista en un marco más amplio de erradicación colectiva de la memoria cultural del barrio. Tal vez en consideración a la poca capacidad de la historiografía tradicional en retener el afecto y sociabilidad de la memoria comunitaria, la obra se sirve de una aproximación nostálgico-melancólica que subyace al conjunto de metáforas espaciales, impregnando ocasionalmente los monólogos de María de un tono a-crítico. Igualmente, la profesión de María y su intención de documentar “el asesinato” del barrio a través de un estudio fotográfico de su remodelación, contribuyen a enfatizar un discurso melancólico que desactiva el potencial crítico de la función memorial de la obra. En el cuadro que cierra la obra, y tras haber descubierto la enfermedad

que sufre su hermano y la muerte de Joan, Maria opta por situarse ante la cámara para que ésta capture los momentos finales de su destrucción emocional, permeada por un sentimiento incontrolable de pérdida:

MARIA recupera mobilitat. Adreça una mirada neutra als patis, repassant-los i s'atura en l'esvoranc llunyà. Se'l queda contemplant uns segons. Després es posa en marxa, amb una sobtada, nerviosa actitud decidida. Va cap on és el trípod. Cobreix la càmera fotogràfica amb les mans,



Imagen 17 Proyección de Maria ante la cámara (Olors, 2000)

un moment, com s'hi comunicués. Aleshores es posa a manipular els seus ressorts, de forma professional, decidida i segura. Quan ha acabat, hi ha una nova i brevíssima pausa.

Inmediatament, també decidida, camina unes passes i se situa just davant l'objectiu, a certa distància de l'aparell. Ràpida, perquè té els segons comptats, mira l'esvoranc llunyà i es col·loca de manera que ella i la queixalada bestial que es perfila al fons càpiguen alhora dins l'ull de la màquina. Es queda quieta, mirant l'objectiu. De sobte un sanglot se li escapa del pit i es posa a plorar sense control, però sense deixar de mirar per res l'objectiu. La màquina entra en funcionament. Es posa a disparar, seguides, seguides, talment metralla, totes les fotos del carret, l'una darrera l'altra. Però a més, amb cada tret, cada vegada, es dispara també el flaix i, per això, també cada vegada, durant una dècima de segon, s'il·lumina la cara de Maria, un rostre crispat, desfet i banyat pel plor. Clic de la floto i flaix, clic de la foto i flaix... Així, sense misericòrdia, la màquina atrapa fins a trenta-cinc instantànies. Tot seguit es produeix de nou el silenci. El cel ha continuat enfosquint-se, ràpid (*Olor*s, 102-103)⁵⁶

La decisión final de Maria de irrumpir el estudio fotográfico con su presencia constituye un comentario sobre la imposibilidad de entender la destrucción espacial del barrio de forma aislada. A pesar de la notoria capacidad del discurso nostálgico de “diffuse discontent with sentiment” (Edensor, 127-128); esto es, de evitar cualquier formulación crítica a través de un discurso emotivo que “eclipsa” su misma instancia crítica, la acotación final de la obra resuelve una situación intermedia, que registra la

⁵⁶ MARIA recupera movilidad. Dirige una mirada neutra en los patios, repasándolos y se para en el agujero lejano. Lo contempla unos segundos. Después se pone en marcha, con una repentina, nerviosa actitud decidida. Se dirige al trípode. Cubre la cámara fotográfica con las manos, un momento, como se comunicara con él. Entonces se pone a manipular sus resortes, de forma profesional, decidida y segura. Cuando ha acabado, hay una nueva y brevísima pausa. Inmediatamente, también decidida, anda unas pasas y se sitúa justo delante del objetivo, a cierta distancia del aparato. Rápida, porque tiene el tiempo justo, mira el agujero lejano y se coloca de forma que ella y la mordida bestial que se perfila al fondo quepan a la vez dentro del ojo de la máquina. Se queda quieta, mirando el objetivo. De repente un sollozo se le escapa del pecho y se echa a llorar sin control, pero sin dejar de mirar por nada el objetivo. La máquina entra en funcionamiento. Se pone a disparar, seguidas, seguidas, como si fueran metralla, todas las fotos del carrete, la una detrás la otra. Pero además, con cada disparo, cada vez, se dispara también el flash y, por eso, también cada vez, durante una dècima de segundo, se ilumina la cara de Maria, un rostro crispado, deshecho y bañado por el llanto. Clic de la floto y flash, clic de la foto y flash... Así, sin misericordia, la máquina atrapa hasta treinta y cinco instantáneas. A continuación, se produce de nuevo el silencio. El cielo ha continuado oscureciéndose, rápido (*Olores*, 102-103)

destrucción emocional de la protagonista en paralelo a la destrucción espacial del barrio. El agujero que preside la escenografía, que el autor personifica a través de apelativos monstruosos —“queixalada bestial”—, constituye una metáfora de la destrucción de ambas realidades —la personal y la colectiva— y un símbolo, igualmente, de la brecha ocasionada en la misma subjetividad de Maria. No obstante, como anticipan David Eng y David Kasanjian en su libro *Loss: The Politics of Mourning*, el discurso nostálgico funciona como un “placeholder of sorts”, que explota una reacción ante la pérdida pero que también se constituye como un proceso creativo que media “a hopeful or hopeless relationship between loss and history” (2).

Asimismo, la situación de la cámara en el centro del escenario enfatiza su importancia como agente activo del drama (Duprey, 68). Simbolizando la mirada del espectador, la cámara se transforma en una metáfora de la responsabilidad/connivencia del observador en la destrucción del tejido urbano, forzando la audiencia a comprometerse activamente con la destrucción emocional de Maria. No obstante, al optar por incluirlo en el estudio fotográfico, también subraya el potencial creativo y activo a través del cual es posible gestionar la pérdida, insertando en la fotografía no solamente una crítica ante la vacuidad y muerte del espacio, sino también el coste personal-colectivo implícito en ella. En última instancia, esta serie de fotografías, que Mario Gas optó por proyectar a gran escala como trasfondo final de la acción en su montaje de 2000, constituye el alegato final del autor en relación al espacio del Raval: lejos de diluir la crítica, el uso del marco afectivo permite reconocer que los paisajes urbanos actuales no son solamente productos comodificados y saturados de afecto, sino también espacios privilegiados desde los cuales re-significar y reclamar la historia creativamente (Eng, Kasanjian, 3).

Espacios reacondicionados. La urbanidad remodelada y la desaparición de la identidad cultural del barrio

Aunque la crítica se ha centrado mayoritariamente en el análisis y recepción de *Olor*, aduciendo el tono nostálgico y la crítica a la modernidad emplazadas en la obra, la reflexión del autor frente a la destrucción de la urbanidad del Raval define el conjunto de las tres obras. En efecto, ya desde la primera parte de la trilogía, ambientada en los años 60, el drama plantea el amenazante proceso de desplazamiento poblacional que arrasará con el bloque de apartamentos que ocupan los protagonistas, en aras a la construcción de una “gran avenida” similar a la Via Laietana, realizada entre 1908 y 1950 (Núñez, 90): “EULÀLIA: [leyendo *El Correo Catalán*] *Por fin la gran avenida que nuestro casco antiguo necesitaba.*” (*Una vella, coneguda...* 24). Como señala Joan Ramon Resina, este contexto geográfico alude al proyecto de apertura de la avenida García Morato, cuya construcción fue propuesta y posteriormente abandonada durante el mandato del alcalde Josep Maria de Porcioles (*The Construction*, 269). A pesar de que la obra fue abandonada a medio plazo, como reproduce la misma trama argumental de la obra, el proyecto de la Rambla del Raval retomó el plan original de la avenida García Morato para reformular la construcción de una avenida que abriera el centro del Barrio Chino.

Este proceso de regeneración espacial, que se produjo finalmente a lo largo de los años 90 y se retomará en la tercera pieza de la trilogía, constituye el desencadenante de la obra en múltiples sentidos: si por un lado es indicativo del marco histórico a través del cual Benet i Jornet desarrolla la acción, también constituye el punto de partida de la evolución del personaje de Maria, que en primera instancia agradece ingenuamente la destrucción del barrio: “Ara serà igual, no en quedarà ni el record. M’agafen ganes de ballar!” (*Una vella, coneguda...*, 27). A partir de la actitud joven y arrogante de Maria, que aborrece inicialmente un espacio que juzga banal, sucio y sin cultura, Benet i Jornet incide en los riesgos de percibir lo espacial desde una óptica bienintencionada pero elitista: Maria, que estudió en una escuela religiosa hasta que murió inesperadamente su padre, ha tenido acceso a una educación y cultura que, ingenuamente, la llevan a culpabilizar el espacio y sus habitantes como agentes

propiciadores de su propia miseria. El personaje de Maria constituye un ejemplo generacional alejado de los estragos inmediatos de la posguerra, y un ejemplo común de la demonización sistemática que se produce al pensar espacios empobrecidos como el Raval. Benet i Jornet, no obstante, desactiva rápidamente la fabulación de Maria según la cual el desplazamiento poblacional es la vía de escape que solucionará los problemas del vecindario. El texto no solamente resalta que el desplazamiento poblacional se producirá hacia las periferias urbanas más pobres —probablemente en referencia a los barrios de chabolas que poblaban las zonas de la actual Barceloneta o Sant Adrià—, sino que también incluye una significativa conversación entre Maria y Quimet [El Vell], indicativa de hasta qué punto la reformulación urbana no se produce para mejorar las condiciones de vida de sus residentes, sino para satisfacer las necesidades mercantiles de la ciudad. En general, esta primera interacción sobre la apertura de la avenida, que podemos suponer la futura Rambla del Raval, es indicativa no solamente del paisaje urbano en el que creció el autor, sino que también constituye un comentario actual sobre los miedos e incertidumbres de los vecinos ante los procesos de reordenamiento urbano. Aunque la avenida presenta el objetivo de abrir el espacio del Casco antiguo —*esponjar*, en términos arquitectónicos actuales— y facilitar la circulación entre la zona portuaria y el Ensanche, los residentes señalan que esta mejora no sirve a sus propios habitantes, sino a los agentes que controlan la producción y distribución de mercancías: “MARIA: Cada dia corren més vehicles. i pels carrers estrets no hi passen bé. / VELL: Els qui vivim aquí no gastem cotxe.” / MARIA: Cada día circulan más vehículos y por las calles estrechas no pasan bien / VIEJO: Los que vivimos aquí no usamos coche (*Una vella, coneguda...*, 28- 29).

Como se ha mencionado, las obras se producen finalmente en la tercera parte de la trilogía, momento en el cual Maria ya no habita su antiguo apartamento, pendiente ahora de demolición. El proceso de destrucción del bloque de viviendas, no obstante, se interrumpe inesperadamente al final de la primera pieza, cuando una de las vecinas de Maria le comenta a su madre, desmintiendo la

información en los periódicos, que el proceso de demolición no se producirá a corto o medio plazo (*Una vella, coneguda...*, 45). Viendo frustrado su futuro fuera del barrio, Maria decide acostarse con su vecino Joan, con el objetivo de asegurar su futuro matrimonio con él y garantizar así su plan de huida. Este acercamiento romántico, no obstante, que constituye para Maria una forma de sellar tácitamente su pacto con Joan, no es sino una victoria sexual para Joan, que piensa casarse con otra joven del vecindario con más poder adquisitivo. Las dinámicas que se producen en este fragmento final de la obra, que precipitan el desenlace de la acción, combinan la trama argumental clásica —una narrativa de enredo convencional, marcada por el engaño de Joan, a quien Benet i Jornet define como un Tenorio “de pa sucat amb oli” (*Olorx*, 7)— con el marco espacial que enmarca la historia moderna del Raval. A pesar de que, narrativamente, la “traición” de Joan frente a Maria parece constituir una forma de culpabilizar al personaje de Maria, fenómeno muy común en las diégesis de corte patriarcal, el conjunto de este fragmento final es indicativo de una crítica más amplia que se formulará a través de las tres obras. En primer lugar, el texto de Benet i Jornet indica que el afecto se produce y experimenta desde la materialidad del espacio: ante la perspectiva de quedarse, la vecina de Maria, Neus, señala que “una els agafa afecte a aquestes parets” (*Una vella, coneguda...*, 45). Esta actitud contrasta con la decepción de Maria, que gestiona su malestar existencial, su *desafecto*, también desde el espacio, lo cual la lleva finalmente a los brazos de Joan: “MARIA: El día que aquestes cases caiguin a terra, respiraré tranquil·la” / MARIA: El día que estas casas caigan al suelo, respiraré tranquila (*Una vella, coneguda...*, 44). La posición de Maria ante el espacio, que su madre considera un insulto hacia el tejido urbano del Raval y sus formas de sociabilizar, constituye no tanto un ataque contra sus formas de vivir como un comentario, por parte del autor, sobre los riesgos de suscribir ingenuamente el discurso de la modernidad sin pensar en las formas de destrucción urbana y cultural que se inscriben en sus formulaciones.

En segundo lugar, resulta significativo el uso del verbo “abrir” para referir el proceso de regeneración urbana, que alude a la somatización de la experiencia urbana a través de la cual los residentes experimentan el cambio espacial:

“NEUS: Que no ens amoïnem. Pel que veig, una falsa alarma (...) Comencen *a obrir* per l’altre cantó, i fins que no ens arribi... A l’estiu que els periodistes no tenen res per posar. Quinze anys, tirant curt” / NEUS: Que no nos preocupemos. Por lo que veo, una falsa alarma (...) Empiezan *a abrir* por el otro lado y hasta que no nos llegue... en verano los periodistas no tienen nada que poner. Quince años, por lo menos (*Una vella, coneguda...*, 45, énfasis mío).

Utilizando una terminología médica que simboliza una intervención quirúrgica, el texto incide en el carácter traumático de la experiencia de reordenación urbana y enfatiza de forma crucial que las generaciones de la posguerra crecieron y socializaron bajo la constante amenaza del desplazamiento urbano, convirtiendo el proceso de re-ubicación en un trauma continuo, re-actualizado conforme la “apertura” del Raval avanzaba. Aunque aparece ya en la primera de las tres obras, señalando así que las pretensiones del ayuntamiento en relación a la urbanidad del Raval existían al menos desde las primeras décadas del Franquismo —además de derivar, como se ha mencionado anteriormente, a las postulaciones burguesas del siglo XIX sobre las condiciones de vida de los obreros— el uso de la terminología médica para describir la intervención urbana se agudizó en las últimas décadas del siglo XX, cuando la apertura política del periodo transicional se sumó a la euforia de la Barcelona preolímpica, justificando de una vez por todas la intervención urbana masiva en Ciutat Vella. A lo largo de esas décadas, se configuraron los planes de intervención definitivos sobre el Raval de la mano de Oriol Bohigas, que dirigiría años después los planes de intervención en espacios urbanos como Santa Caterina y el Born. La colaboración entre Bohigas y Jamie Lerner, que acuñó el término

Acupuntura urbana para referir a los procesos arquitectónicos de saneamiento urbano, propició la creación de un lenguaje urbano que, apropiándose de la formulación de la ciudad como un tejido vivo, explotaba la metáfora de la ciudad-cuerpo como mecanismo para legitimar la necesidad de curar Barcelona de las “aflicciones” que la asaltaban. Discursivamente, este relato constituía una forma de abordar la intervención que si por un lado contribuía a legitimar una percepción del espacio “sana” y “humanizada”, por otra disfrazaba las implicaciones económicas del proceso —reconversión del espacio para satisfacer los cánones consumistas, el desplazamiento poblacional y la consecuente gentrificación, la destrucción de una cierta forma de vivir, menos orientada a las formas del capitalismo avanzado— a través de una terminología eufemística de celebración, que implicaba crucialmente la destrucción de una forma de vivir emplazada en esos mismos lugares que debían ser “curados”.

A lo largo de la tercera parte de la trilogía, Maria se refiere en múltiples ocasiones al saneamiento del barrio llamándolo “asesinato”, señalando la muerte del barrio como tejido vivo a manos de los artífices de la intervención urbana. Significativamente, aunque Maria suscribe la narrativa de la ciudad-cuerpo, la evolución de su subjetividad se hace del todo evidente en el rechazo que presenta, ahora, contra ese mismo discurso de la modernidad que suscribía cuarenta años antes. En efecto, aunque Maria ha acabado por sustraerse de esa vida que tanto aborrecía —trabajar en una pescadería, remendar medias, habitar los patios comunitarios y asistir a su infinito cotilleo— el viraje emocional se ha producido, crucialmente, en su capacidad de valorar la sociabilidad de los patios pobres del Raval y de recelar de un discurso de la modernidad que tiende a erradicar los recuerdos de las comunidades más precarias (Edensor, 132). En su segundo encuentro con Joan (padre), a lo largo de la segunda parte de la trilogía, Maria reivindica precisamente que el éxito no se alcanza huyendo a una parte de la ciudad menos precaria, sino al quedarse y aprender a valorar sus formas de sociabilidad:

MARIA: (...) A tu encara et fan fàstic aquestes galeries, no ho pots evitar. Et repugnen i no ho dissimules. Saps per què? Saps què et passa? Continues clavat al mateix lloc on eres fa disset anys. Llavors almenys semblava que te'n volguessis sortir; ara, ni això. Tot allò que ens desagradava del barri ho ets tu avui mateix. No vius aquí, però et vas emportar amb tu tot el pitjor que hi havia aquí! Ho sento, tu m'ho fas dir: em fa l'efecte que la teva vida és una mena de fracàs (*Baralla entre olors*, 36)⁵⁷

Además de atacar la hipocresía de Joan, cuyo carácter adúltero juzga mediocre, el discurso de Maria frente al espacio indica que Joan no ha sabido trascender el pasado, en el que ambos habrían hecho cualquier cosa por huir del espacio precario de los apartamentos. Aunque en este punto de la trilogía su discurso es aún ambivalente, para Maria el fracaso reside en seguir aspirando a huir de una condición, de un espacio, que ahora considera más digno y honesto que la vida de obligaciones y pequeñas infidelidades de su ex-vecino Joan. Aunque la obra culmina sin que ambos solucionen sus diferencias, el drama anticipa la muerte de la identidad del barrio a través de la defunción de su antiguo vecino Quimet, que fallece mientras descansa en su patio trasero. La muerte del personaje, indicativa del proceso de desmemoria incipiente que atenaza al barrio, constituye el prolegómeno de la tercera y última parte de la trilogía, en la que María se muestra, ahora sí, diametralmente opuesta a cualquier forma de intervención urbana.

⁵⁷ A ti todavía te dan asco estas galerías, no lo puedes evitar. Te repugnan y no lo disimulas. ¿Sabes por qué? ¿Sabes qué te pasa? Continúas clavado en el mismo lugar donde estabas hace diecisiete años. Entonces al menos parecía que quisieras salir adelante; ahora, ni esto. Todo aquello que nos desagradaba del barrio lo eres tú hoy mismo. No vives aquí, pero ¡te llevaste contigo lo peor que había aquí! Lo siento, me lo haces decir: me da la impresión de que tu vida es una especie de fracaso (*Baralla entre olors*, 36)

La economía de lo invisible. ¿Qué muere cuando muere el Raval?

En la última parte de la trilogía, escrita en paralelo a la remodelación del Raval contemporáneo, Maria se encuentra accidentalmente con el hijo de Joan, que trabaja para la compañía responsable de las demoliciones. Desde la perspectiva de Maria, el personaje de Joan hijo, transformado ahora en agente simbólico de la destrucción del barrio y desencadenante final de su crisis emocional, constituye el portador del discurso de intervención urbana que legitima la desaparición de la memoria cultural del barrio. Dirigido contra Joan, el monólogo de Maria constituye una crítica global al modelo Barcelona prefigurado en la intervención urbana del Raval. Además de criticar con ironía la terminología médica que subyace a la jerga arquitectónica del PERI y a la retórica de sus ejecutores políticos —en otro lugar comentamos el discurso político de artífices de la modernidad urbana como Pasqual Maragall o Joan Clos—, Maria denuncia las condiciones discursivas a través de las cuales se reproduce la rehabilitación urbana: además de indicar que la reordenación se produce de forma vertical, a través de una economía de expertos que anticipa las necesidades de la “gente sencilla”, Maria advierte la privatización espacial a través de la cual se construyen las nuevas ciudades, restringiendo los espacios comunitarios o de socialización que solían brotar en los barrios con población más precaria y señalando crucialmente que la memoria material y cultural de sus habitantes, su “folklore”, no tiene cabida en la formulación moderna del espacio:

MARIA: (*molt seca, primer lleument irònica, aviat despectiva, i finalment desesperada*): Per exemple, hi ha els arquitectes creadors. Cultes, sensibles, i tot això. Escriuen articles sobre les necessitats de la ciutat futura i dissenyen vivendes per a la gent senzilla. Amb autèntic amor. Disposen amb autèntic amor com serà la vida futura de la gent del carrer, que és la gent que els interessa (...) Però compte, eh? No fotéssim. Uns espais on no hi haurà cap lloc per posar-hi el periquito, ni paret on col·locar el Sant Sopar, ni racó on hi quedi bé la foto de la nena quan va

fer la primera comunió. Espais sense balcons, o si n'hi ha, amb balcons astutament disposats perquè no puguis veure la cara del veí, xerrar-hi i espiar les seves baralles amb la parenta; des d'on no puguis tafanejar el carrer i prendre la fresca en samarreta. Sense espai per al folklore, valga'm Déu! (...) Sense ni un racó per guardar la memòria. Uns arquitectes que, com ho has dit en arribar?, espongen el barri, el trastoquen, el desfiguren, el devoren, i l'arrasen. L'arrasen! Aquí hi haurà una plaça preciosa. No hi quedarà res que recordi la manera de viure dels que van fer la ciutat dels pobres. Pobres, què he dit! Quin horror de paraula! Quina paraula tan ridícula! Hem de parlar de pobres a la meravellosa Barcelona d'avui? (...) Fora, fora, una bona neteja i tindrem una ciutat que no ens haurà de fer avergonyir! Cabrons! Estimava tant aquest barri, aquests patis! Tant i tant! (*Se li trenca la veu.*) I me'ls assassinen! Me'ls assassinen! (*Olorx*, 69-70)⁵⁸

En perspectiva, el monòlogo final de Maria constitueix una crítica transparent a l'model de Barcelona prefigurada pels plans de rehabilitació del PERI del Raval: ataca la terminologia mèdica a través de la qual se "blanqueja" el procés de rehabilitació urbana, denuncia la imminent desaparició del teixit social —"folklore"— i comunitari que ocupava les seves carrers, i anticipa crucialment els riscos de reproduir un discurs de la modernitat que invisibilitza l'experiència precària dels "pobres". Visualment, el monòlogo instrumentalitza la subjectivitat destruïda de Maria a través del caràcter

⁵⁸ Están los arquitectos creadores. Cultos, sensibles, y todo esto. Escriben artículos sobre las necesidades de la ciudad futura y diseñan viviendas para la gente sencilla. Con auténtico amor. Disponen con auténtico amor cómo será la vida futura de la gente de la calle, que es la gente que les interesa (...) Pero cuidado, ¿eh? (...) Unos espacios donde no habrá lugar para poner el periquito, ni pared donde colocar *La última cena*, ni un rincón donde quede bien la foto de la niña cuando hizo la primera comunión. Espacios sin balcones, o si los hay, con balcones astutamente dispuestos para que no puedas ver la cara del vecino, charlar con él o espiar sus riñas con la parienta; desde donde no puedas cotillear la calle y tomar el aire en camiseta. Sin espacio para el folclore, ¡por Dios! (...) Sin un pequeño rincón para guardar la memoria. Unos arquitectos que, ¿cómo los has dicho al llegar? Esponjan el barrio, lo trastocan, lo desfiguran, lo devoran, y lo arrasan. ¡Lo arrasan! Aquí habrá una plaza preciosa. No quedará nada que recuerde la manera de vivir de los que hicieron la ciudad de los pobres. Pobres, ¡qué he dicho! ¡Qué horror de palabra! ¡Qué palabra tan ridícula! ¿Tenemos que hablar de pobres en la maravillosa Barcelona de hoy? (*Olorx*, 69-70)

deteriorado de la escenografía, cuyo estado ruinoso ayuda a enfatizar la de-construcción emocional de la protagonista en aras al discurso del nuevo Raval.

A pesar de que la dramaturgia de Benet corre el riesgo de caer en una cierta comodificación del discurso teatral a través de las virtudes mercantiles del discurso nostálgico, su obra recurre a la misma como proceso creativo para significar la pérdida.⁵⁹ A través de una performance nostálgica, que explota el tono trastornado de su protagonista, el personaje de Maria anticipa la discusión ciudadana y la crítica a la gentrificación que deriva de los modelos de rehabilitación urbana ejecutados en el periodo socialista. Aunque el drama de Benet reproduce el caso desde la particularidad de Maria, sin explotar la colectividad ciudadana que subyace a su crítica en última instancia —ciudadanía que advertiremos, no obstante, en las propuestas del capítulo 3—, la obra plantea una reflexión que se engloba en el conjunto de la trilogía, sirviéndose de los mismos mecanismos afectivos y espaciales —espectros, ruinas— que enfatizaba la performance del día de todos los antros, efectuada casi quince años después. En un artículo de Joan Ramon Resina a propósito del Raval, el autor indica que la comunidad paquistaní se refiere a la Rambla del Raval como una “Rambla triste” (*The Construction of*, 270); esto es, desposeída del dinamismo que solía caracterizar el conjunto de calles que vino a sustituir la avenida. En última instancia, es en este sentido que ambas performances mobilizan la experiencia de la pérdida: a través de la economía de lo invisible, ambas performances recuerdan la espectralidad de un modelo de sociabilidad en extinción.

⁵⁹ Antonio Quiñones presenta una crítica frente a la mercantilización de la nostalgia como producto estable a través del cual mediar a-críticamente la formulación del pasado. Este procedimiento se advierte, por ejemplo, en programas de TVE que revisan documentos del pasado o en series televisivas (*Cuéntame cómo pasó*) que minimizan, desde su género melodramático, las condiciones históricas inscritas en sus tramas.

José Luis Guerín, *En construcción* (2001), y la estética de sedimentos

Introducción

Producido entre 1998 y el 2000, el documental de José Luis Guerín constituye el producto cultural de mención casi obligada para describir las condiciones urbanas del Raval actual. Su documental, cuya producción se alargó dos años y recogió cerca de 120 horas de metraje, obtuvo una atención mediática sin precedentes, acumulando prestigiosos galardones nacionales —entre ellos, el Goya a mejor documental— y cuotas de audiencia que superarían, en mucho, otras propuestas culturales de estética y narrativas similares⁶⁰. El éxito de recepción del documental, en este sentido, derivó de las mismas condiciones de producción de la obra: se produjo en paralelo a los procesos de renovación urbana orientados a facilitar la apertura de la Rambla del Raval, y cultivó un estilo cinemático, entonces innovador, de corte poético y auto-reflexivo (Moreno Caballud, 66). El impacto del film, así, que constituye hoy en día una obra de referencia para presentar un acercamiento cultural a la metrópolis catalana, presentaba cualidades en la arena representacional útiles para mediar el advenimiento del capitalismo avanzado en materia urbana y gestionar las políticas de la globalización en la gran pantalla: la obra combina el saneamiento de la zona del Raval con la presencia de la inmigración, estableciendo un espacio transnacional que dialoga, desde una estética auto-reflexiva, con los aspectos constitutivos de la experiencia de la modernidad.

La elección de este documental, que mantiene aún hoy en día su vigencia como documento visual de la memoria cultural barcelonesa, no es casual. Aunque la propuesta de Guerín se rodó casi

⁶⁰ Me refiero a otros documentales de corte similar, e incluso también producidos en el Raval: las producciones de Falconetti Peña, rodadas en 2004 (*El forat*) y en 2010 (*Oscuros portales*) y analizadas en el capítulo 3 y 1 respectivamente, el documental de Antoni Verdagué *Raval, Raval*, de 2007, más recientemente el documental de *City for sale* (2018, Laura Álvarez Soler). También produce en paralelo Joaquim Jordà, cuyo documental *De nens* (2003) también aborda aspectos como la destrucción urbana del Raval. Posiblemente, su éxito también se deba al uso mayoritario del español en su narrativa: la presencia del catalán es a lo sumo ocasional, lo cual posiblemente facilitó su distribución a nivel nacional.

en paralelo a la escritura y puesta en escena de *Olor*, su proposición narrativo-visual presenta un mismo arco temporal que el conjunto de la trilogía de Benet i Jornet: significativamente, Guerín escoge metraje en blanco y negro de *El alegre paralelo* (1964, Enric Ripoll Freixas) para dar inicio al documental, situando el punto de partida del proceso de cambio urbano del Raval prácticamente en el mismo año en el que se montó la primera parte de la trilogía teatral del dramaturgo catalán.⁶¹ Esta coincidencia cronológica, que enmarca aproximadamente ambas obras en el lapso temporal entre 1960 y 2000, invita a considerar los puntos de contacto que ponen en diálogo ambas producciones y permite establecer una solución de continuidad temática entre las dinámicas del documental y la *performance* teatral. Las implicaciones de este acercamiento académico, no obstante, que parte de dos tradiciones y medios significativamente distintos, implican un proceso de desambiguación que propone superponer la experiencia performada y ficcional de la trilogía de Benet i Jornet a la narrativa visual y propioceptiva del documental de Guerín.⁶² Lejos de analizar en profundidad la estética e implicaciones de un documental ya analizado por múltiples especialistas del campo, el objetivo de este acercamiento es mediar los puntos de contacto entre ambas propuestas y negociar su carácter potencialmente secuencial: aunque se producen en paralelo y en un mismo marco de desplazamiento poblacional, el documental de Guerín incorpora la migración y la estética fronteriza como aspectos

⁶¹ La procedencia del metraje en cuestión no es clara; aunque ha sido identificado como un cortometraje en 16 mm. filmado por Enric Ripoll Freixas en 1964, el estudio fotográfico realizado sobre la trayectoria artística de Joan Colom, titulado *I work the streets. Photographs: 1957-2010* señala que el metraje del inicio del documental de Guerín es parte del único experimento cinematográfico en 8 mm que Colom realizó a lo largo de su carrera profesional (Colom, 32)

⁶² Es importante constatar que existen grandes diferencias entre ambos autores. La tradición teatral de Benet i Jornet, entendido en clave nacionalista y en el seno de un espacio de producción local, contrasta con la tradición cinematográfica de Guerín, que prioriza un discurso relativista en cuestiones de identidad nacional y uso de la lengua. Estilísticamente, se produce también una clara escisión: Guerín favorece una tradición estética atemporal, no ficcional y estática, y Benet i Jornet se inclina por la ficción clásica y las narrativas lineales. A nivel de producción y recepción, por último, ambos autores interpelan a distintas audiencias. Benet i Jornet opera en el reducido espacio económico reservado a la producción teatral en catalán, que cuenta no obstante con un apoyo institucional de largo recorrido, y Guerín se sirve de los marcos de producción documental independientes y del apoyo que las instituciones cinematográficas de renombre brindan a sus directores más jóvenes. De hecho, él mismo señalará que la mitad del rodaje se realizó gracias a la participación de sus alumnos del ESCAC.

constitutivos de la experiencia espacial contemporánea en el Raval. Además, el documental utiliza estrategias *hápticas* que priorizan la percepción táctil de las superficies en pantalla y planos fragmentados para ofrecer una experiencia cinemática encarnada, orientada a maximizar el impacto de los sentidos en la recepción fílmica y desvirtuar la preminencia de la vista como el sentido privilegiado de la experiencia fílmica.

La ciudad de los pobres. Temporalidades del espacio y estrategias de monumentalización

Tradicionalmente, el documental de José Luis Guerín ha sido entendido como un comentario estético-visual al paso del tiempo. De acuerdo con la corriente de producción documental que inaugura, su propuesta incorpora un sinfín de imágenes que aluden literal y figuradamente al tiempo como constructo a través del cual organizamos la experiencia humana.⁶³ La constante presencia de relojes, a lo largo de la narración, —nótese el reloj rotatorio de Plaza Catalunya— así como los inter-textos que de una u otra forma se incorporan a la trama aluden indirectamente a la calidad circular de un tiempo capaz de replegarse una y otra vez sobre sí mismo para proponer nuevos significados. A medio largometraje, Guerín inserta el descubrimiento fortuito de unos restos arqueológicos en los cimientos de la zona de construcción que ponen de relieve la capacidad temporal de colapsar materialmente realidades presentes y pasadas. A través del encuentro con estos remanentes —un cementerio romano que fecha del siglo VI d.C—, el director establece un fértil diálogo con el pasado que se deriva de los mismos sedimentos físicos. En otro momento, uno de los trabajadores de la zona en construcción, probablemente parte de la masiva migración interna que se produjo hacia Barcelona a lo largo de los

⁶³ Un ejemplo de documental que puede leerse en paralelo son las producciones de Mercedes Álvarez, tanto *El cielo gira* (2005) como *Mercado de futuros* (2011). Resulta igualmente significativo que Álvarez fue ayudante de dirección de Guerín en el rodaje de *En construcción*.

años 60, le cuenta a su hijo el “rito de iniciación” de los recién llegados a la ciudad: comprarse un reloj y hacer una visita al barrio Chino.

Esta meditación sobre el tiempo, que se concentra tanto en la constante referencia al pasado como en el mismo título del documental, desarrolla su potencialidad a través de una formulación espacial. A pesar de que la obra articula una tesis relativista sobre el paso del tiempo, que concede la violencia del cambio urbano pero ilustra —y reifica— la cohabitación de múltiples capas temporales en convivencia, la cinta explota no tanto un comentario sobre la viabilidad de las narrativas de progreso de la modernidad como una intervención visual sobre la economía de lo (in)visible en el barrio del Raval. Como hiciera ya la performance de Benet i Jornet al incorporar remanentes espaciales de los apartamentos derruidos y personajes acechados por presencias espectrales varias, el documental se centra en un discurso reflexivo sobre la producción de la mirada en espacios en transición. Como



Imagen 19 Plano contrapicado de Juan e Iván (En construcción, 2001)



Imagen 18 Fotografía de Joan Colom

señala Resina, el documental negocia “the production of sight at sites with shifting coordinates” (*The*

Construction of, 257), enfatizando la emergencia y desaparición de lo visible y recordando la posición de Patricia Keller según la cual el espacio no es solo un contenedor de remanentes, sino también una presencia en sí misma, capaz de “medir” el tiempo (11-12). La des-jerarquización de la temporalidad en aras a una experiencia de lo espacial, a mi juicio, constituye un aspecto importante para pensar la fenomenología de paisajes en conflicto como el Raval, donde el espacio es denotativo de una forma de vivir que trasciende los límites de la temporalidad impuestos por el ritmo capitalista.

A lo largo del documental, la producción del espacio como mecanismo de significado autónomo se establece a través de distintas interpelaciones para-textuales. En su estudio *The Construction of the Cinematic Image*, Resina señala que la escena final entre Juani e Ivan, en la que la joven lleva a hombros a su compañero, recuerda una de las fotografías icónicas de Joan Colom (*The Construction of*, 275) realizadas en su estudio del barrio, que si bien solía capturar a las prostitutas, también inscribía en su obra las prácticas cotidianas propias del barrio: la presencia de tabernas, la precariedad de las calles estrechas e intransitables, y la libertad de los niños como habitantes de la calle. Los personajes de Juani e Ivan, en realidad, a los que Guerín sigue en su continua ocupación de espacios a punto de ser demolidos, simbolizan esa comunidad precaria encapsulada en las fotografías de Colom, indicando así que la pervivencia del barrio se inscribe necesariamente en esos espacios incluso cuando las remodelaciones amenazan con erradicarlas. Asimismo, la inclusión intertextual de la película *Land of Pharaohs* (Howard Hawks, 1955), que Guerín filma en los interiores de las casas, alude a través del imaginario histórico de las pirámides egipcias a la construcción de la Barcelona monumental por parte de los pobres (Moreno Caballud, 67; Nuñez, 94), recordando así las palabras de Maria al referirse a la demolición de su antigua vivienda: “No hi quedarà res que recordi la manera de viure dels que van fer la ciutat dels pobres.” (*Olors*, 70). A través de la película de Hawks, Guerín anticipa los riesgos del discurso de monumentalización que caracterizará la planificación urbana en

Barcelona, que se servirá de renombrados arquitectos para elaborar la remodelación de instituciones culturales públicas en una política de internacionalización de la ciudad que se producirá, como indica el monólogo de Maria, a expensas de su tejido social más pobre.⁶⁴

Huellas afectivas. Inscripción táctil, ruinas materiales e intervenciones espectrales

Además de producir conexiones espaciales a través de para-textos, el documental de Guerín enfatiza la relación afectiva con el espacio a través de su materialidad, que se transforma en artefacto a través del cual medir la inscripción de la comunidad en su tejido. Esta huella afectiva, instrumentalizada



Imagen 20 Vecino espiando las obras (En construcción, 2001)

Imagen 21 Juani inscribiendo su mano en la pared (En construcción, 2001)

⁶⁴ Jean Nouvel dirigirá la construcción de la Torre AGBAR, en el centro de la Plaça de les Glòries; años antes, Richard Meier se encargó del diseño del MACBA, en el centro del Raval. Como notan Montaner y Muxí, estas políticas de renovación que instrumentalizan el *star system* arquitectónico producirán una red urbana fragmentaria y descoordinada, producto de la globalización y no de una planificación urbana coherente (Montaner y Muxí, 267)

repetidamente para servir al tono crítico general de la obra, se reproduce en distintos estratos de la experiencia cinematográfica: si la misma narrativa de la obra documenta relaciones afectivas entre vecinos a raíz de la misma estructuración espacial de las calles, el estilo cinematográfico de Guerín también refuerza las virtudes afectivo-materiales del espacio a través de la cámara. En efecto, como señala el estudio en profundidad de Abigail Loxham, el uso de primerísimos planos y la grabación a través de tejidos enfatizan la textura de las superficies en pantalla y reducen la capacidad de foco de la cámara, desvirtuando así la preeminencia de lo visual como aspecto constitutivo de la experiencia cinematográfica. En palabras de Loxham, estas técnicas cinematográficas *hápticas* constituyen un aspecto crucial del tono afectivo de la cinta porque proponen una experiencia de recepción íntima: la cercanía de los planos, así como la decisión de grabar constantemente desde planos obstruidos, presentan el paisaje del barrio como una prolongación natural de su cuerpo social (158).

La escena en la que Juani dibuja en las paredes de su habitación constituye un ejemplo útil de la capacidad del estilo cinematográfico *háptico* para interpelar afectivamente a la audiencia. El dibujo de Juani, que delinea su mano y la de su pareja Ivan en la pared, constituye no solamente un remanente material de su presencia en el espacio del barrio —remanente a cuya demolición asistiremos al final de la cinta—, sino también un comentario más amplio sobre la pervivencia de la memoria afectiva, activada a través del tacto, en la materialidad de los sedimentos. De la misma manera que Juani resiste la erradicación de su paso por el Raval, también Maria, en *Olor*, recuerda las inscripciones en las paredes viejas de la escalera, que se activan con el tacto:

“MARIA: A la paret de l’escala el meu germà i jo, aviat, deurà fer cinquanta anys, vam gravar-hi amb poca traça això que avui en diem un grafit. Encara hi és. Una mena d’hurí boteruda i, a sota, una mena de paraules que diuen “Viva la Gilda, Viva Catalunya.” Pujó a l’escala, el toco, i la memòria se’m desboca.” / MARIA: en la pared de la escalera mi hermano y yo, pronto

hará cincuenta años, grabamos con poca maña eso que hoy en día llamamos un grafiti. Aún está ahí. Una especie de hurón y, debajo, una especie de palabras que dicen “Viva la gilda, Viva Catalunya”. Subo por la escalera, lo toco, y la memoria se desata (*Olor*, 70).

Además de capturar visualmente el proceso de desposeimiento de las protagonistas, Loxham concluye que la escena, como producto del estilo fílmico *háptico*, “poetically exemplifies the manners in which the production of official memory can be profoundly discriminatory of the lived memory of those marginalized from the official reconstruction of past and present” (99-100).

Salvando la distancia entre ambas obras, la similitud que se instaura entre la propuesta teatral y cinemática deriva de su priorización teórica común del barrio como espacio singular de sociabilidad. Además de construir la narrativa a través de la destrucción/renovación de viviendas, ambas obras presentan en común los vínculos afectivos desarrollados a través de estos espacios comunales, prestando especial atención a la microeconomía existencial de los personajes (Quiñones, 366) y a la estructuración material del espacio como inductor de las propias relaciones afectivas. El flirteo entre Joan y Maria, producido de patio a patio y ante la atención de todo el vecindario, recuerda a la escena de coqueteo entre el joven obrero y la joven vecina del edificio de enfrente, que se cortejan de balcón a balcón en un escenario al más puro estilo Romeo y Julieta. A pesar de que la secuencia es indicativa del control autorial de Guerín —nótese que parece inducida por el mismo director, igual que otras conversaciones “espontáneas” a lo largo de la cinta—, ambas escenas (fílmica y teatral) enfatizan la presencia de una forma de sociabilidad íntima que atraviesa físicamente el *locus* espacial del barrio, dado que sus espacios precarios (la estrechez de las calles, la comunalidad de los bloques de apartamentos antiguos) activan relaciones afectivas que la privatización de los espacios más modernos restringe y/o erradica. Significativamente, la escena “Romeo y Julieta” viene precedida por otra secuencia en la que los futuros residentes de la obra en construcción critican la formulación comunal

del espacio, juzgando inaceptable el carácter cercano y expuesto de los ventanales y el inevitable contacto que se produciría entre antiguos y nuevos vecinos.



Imagen 23 Maria y Juan hablando en los patios comunitarios (Una vella, coneguda, olor, 2011)



Imagen 22 Contraplano del obrero y la mujer, flirteando de balcón a balcón (En construcción, 2001)

En este sentido, la misma erradicación del tejido social pobre del Raval a expensas de nuevas formulaciones urbanas constituye otra fuente de huellas afectivas, rastreables en forma de “espectros” a lo largo del documental. En palabras de Jo Labanyi, “modernity goes hand in hand with capitalism in their mutual prioritization of the modern and the contemporary over the antiquated and the ancient (...) As a consequence, those who remain on the margin are denied a space, a memory, a voice. They are, in effect, spectralized” (En Nuñez, 91). En efecto, como se ha indicado anteriormente, la espectralidad constituye una estrategia representacional eficaz para negociar la memoria, y una estructura que, dado su carácter “radicalmente afectivo” (Keller, 6), sirve al propósito de interpelar afectivamente al espectador desde la materialidad del espacio. El mismo descubrimiento de restos arqueológicos, a medio documental, inscribe la discusión crítica a propósito de la planificación urbana en el marco espectral de los restos. Si bien la cinta captura la discusión de los vecinos sobre la temporalidad de los vestigios, reforzando el carácter relativista de la tesis de Guerín —como afirma una vecina, “todo el mundo cabe en el mismo agujero”—, sus comentarios también aluden al carácter afectivo que se desprende de la materialidad de los objetos. Además de cuestionar la temporalidad de los huesos —“¿son de la guerra civil?”—, los vecinos también se preguntan por aspectos identitarios —“¿qué lengua hablaban?”—, tratando de establecer un vínculo con los remanentes que refuerce su pertenencia común al espacio del barrio. Asimismo, la materialidad espacial del cementerio y los huesos interpela singularmente a la audiencia a través de su capacidad evocadora y aparicionaria. Los remanentes, sedimentos estables del pasado, constituyen un espacio de interpelación dislocado que gravita alrededor de ideas sobre la mortalidad pero reproduce, paradójicamente, una economía discursiva inversa: la materialidad de los huesos reanima debates sobre el pasado y visibiliza las trazas humanas que permean, en forma de estratos acumulados, los cimientos del tejido social del barrio.

La presencia de la espectralidad, asimismo, se filtra también en las conversaciones entre los obreros. A pesar de que el tono “espontáneo” de la secuencia ha sido puesto en tela de juicio por Joan

Ramon Resina —“...Did Guerin prompt this scene in order to verbalize through his most poetic character the anxiety induced by the experience of haunting? (*The Construction of*, 263)—, la conversación entre Abdel y José, en la que ambos describen respectivamente sus sueños, atribuye una dimensión afectiva a su relación y refuerza la capacidad evocadora del espectro. Abdel, que cuenta la pesadilla que le persiguió durante meses tras la muerte de su padre, señala la calidad perturbante de lo aparicional y cuestiona la economía ficción/realidad que caracteriza su sueño: “Abdel: El problema, o sea, te fastidia mucho cuando la historia que pasa en el sueño está (*sic*) casi como la realidad. Esto te aterra. Soñaba exactamente la habitación, la cama, yo durmiendo en la cama.... Y un fantasma intenta subir y mirar. Y está mirando solo con un ojo, no levanta toda la cabeza, y ves la imagen pegada donde tú estás dormido, la ventana, el fantasma, y tú intentando abrir los ojos para defenderte y no hay manera” (*En construcción*, transcripción mía, 107’40”). Significativamente, Abdel relata su presencia de lo espectral en el marco puramente ficcional de los sueños; sin embargo, su experiencia explota la cualidad perturbante y onírica del fantasma y alude indirectamente a la intervención de lo espectral sobre la realidad, como mecanismo a través del cual moldear nuestras percepciones frente a la mortalidad y el pasado.

Economías intersticiales: *Demolition Cinema*, ruinas, y reciclaje urbano

En última instancia, aunque el estilo *háptico* y las formulaciones aparicionales cualifican el tono afectivo de la cinta a través de una estética de trazas e inscripciones materiales sobre el espacio, el conjunto de la huella afectiva del documental se concentra en la presencia de ruinas, que engloban narrativa y estéticamente el conjunto de la obra. A través de una narración cronológica, que parte de la demolición del espacio y acaba en la puesta en venta de los nuevos bloques de apartamentos, el conjunto del documental instrumentaliza visualmente el conjunto del proceso de renovación para poner en funcionamiento los discursos críticos y autoreflexivos que subyacen al texto: la crítica contra el amplio

proceso de sustitución poblacional emprendido por el ayuntamiento, la presencia de huellas afectivas que permanecen materialmente en el espacio, el comentario sobre una temporalidad esquiva, que resiste la formulación teleológica del tiempo como fenómeno asociado al progreso y evolución urbanas, y las pequeñas resistencias afectivas a través de las cuales la población gestiona su desplazamiento forzado. En palabras de Anna White-Nockleby, que acuña el término *Demolition Cinema* para referirse a la estética documental de Guerín, propuestas como *En construcción* se nutren de la economía visual de los derribos para hacer visible, a través de sus intersticios, los procesos de reformulación espacial y cómo estos afectan a las poblaciones precarias que los ocupan. Esta economía intersticial, que alude también a la capacidad fílmica de manipular la experiencia visual a través del montaje, constituye la base del ecosistema visual y narrativo de esta tipología. Puestas en diálogo, tanto la trilogía de *Olors* como el documental de Guerín explotan la presencia visual y auditiva de grúas como elemento referencial de la demolición en progreso, instrumentalizan la estética de los despojos para simbolizar el carácter transitorio —aunque no acrítico— de los espacios urbanos, inscriben la sociabilidad del tejido vecinal a través de la presencia alegórica de la colada en los balcones y fachadas, e incorporan el discurso oficial a través de una presencia que personifica el agente propiciador del cambio urbano, los representantes de la inmobiliaria (*En construcción*) y el arquitecto a cargo de la demolición (*Olors*), respectivamente.

Desde la perspectiva de White-Nockleby, la imagen de la colada en azoteas, fachadas y balcones, que aparece insistentemente en el ominoso paisaje en ruinas, es empleada para reforzar visualmente la interdependencia entre cuerpo social y el espacio urbano, humanizando así la experiencia espacial de la urbe. Siguiendo la formulación de Giuliana Bruno, la autora señala que “Through images that show the architectural contours created by cloth, they [the films] allude to the way that historical times wears down buildings as if they were used clothes (...) The presence of fabrics in both films humanizes the architecture of intimate spaces, demonstrating how structures

themselves can mark the passage of time as if they two could be worn” (124). En efecto, tanto Guerin como Benet i Jornet se apropian repetidamente de este tropo para performar metonímicamente la memoria cultural del barrio y sus tácticas de socialización a través de los tejidos. Además de la decisión escenográfica de los directores de escena, que incorporan las acotaciones del autor a propósito de la incorporación visual de ropa tendida, Benet i Jornet plantea escenas enteras en el mismo marco de la colada, en la que madre e hija lavan a mano las prendas de la familia. Estos cuadros, además de resaltar la falta de recursos de los vecinos, reproducen un microcosmos cultural de la época a través de menciones que retrotraen a los espectadores de la misma generación a la realidad urbana del Raval en los años 60. Guerin, por su parte, incorpora la presencia de los tejidos repetidamente como técnica cinematográfica de obstrucción de plano y como excusa narrativa a través de la cual orquestar los marcos de sociabilidad en los apartamentos, reflexionando sobre el carácter *voyeur* de la mirada: en varios momentos de la cinta, asistimos a una joven tendiendo la ropa en la azotea, mientras observa en paralelo el progreso de las obras. Como espectadores, testimoniamos el espectáculo cotidiano de la colada y notamos el comentario velado del autor sobre el paso del tiempo a partir de la mujer, que se muestra más y más embarazada conforme avanza la cinta. Asimismo, la escena de cortejo anteriormente comentada se produce, significativamente mientras la joven vecina, en diálogo con el obrero, tiende o recoge la ropa limpia del balcón. La ropa, así, opera como mecanismo de interpelación a la audiencia y como paradigma de resistencia cotidiana en el paisaje fragmentario de las ruinas.

La contingencia entre espacio y tejido social también es explotada a través de la estética de los despojos, que gobierna la experiencia visual de las ruinas en todo momento. A lo largo de la cinta, el proceso de desmontaje que se captura, en el que los obreros desechan los objetos que los inquilinos han dejado atrás, es renegociado por los personajes a través de estrategias variadas de reciclaje urbano (Martín Marquez, 163): el personaje del ex-marino, indigente y *flanêur* del barrio, muestra al espectador los objetos que ha recogido en la calle, entre los cuales destacan unas pintorescas gafas de buceo de

color rosa estridente. Otro residente del barrio se acerca al vertedero provisional, donde los obreros han depositado los despojos, y rescata un cuadro costumbrista de un paisaje rural, tras lo cual decide que encajará bien en su vivienda. En sus actos de apropiación material, estos personajes hacen visibles una vez más el valor de los sedimentos urbanos y ponen en entredicho el discurso de valoración que se establece a través de la periodización de la historia. Puestos en diálogo, la validez y fascinación que despiertan los huesos encontrados en los cimientos por parte de las autoridades y especialistas contrasta con los objetos re-apropiados por los vecinos, que resisten en sus pequeños actos de reciclaje urbano la obliteración material de los inquilinos desplazados.

Igualmente, varios de los protagonistas a los que sigue el director simbolizan en sí mismos una misma economía resistente producida desde la ocupación. Juani e Ivan, que habitan edificios previamente desalojados en edificios pendientes de demolición, o el mismo indigente ex-marino, que pasea por el barrio acarreando consigo sus pertenencias personales, constituyen personajes-despojo que reutilizan el espacio urbano intersticial a través de prácticas de ocupación más o menos legítimas. Significativamente, estas tácticas de ocupación marginal por parte de los personajes sin recursos revelan asimismo los intersticios discursivos de la planificación urbana promovida por el ayuntamiento, que si bien incorpora propuestas de vivienda alternativa o compensaciones económicas para los vecinos desplazados, no contempla previsión alguna para la población del Raval *no censada*, que configura un porcentaje dramáticamente alto de su cuerpo social.⁶⁵ No obstante, aunque estos personajes simbolizan el tejido social liminal del barrio, su carácter burocráticamente invisible, sus prácticas de reciclaje espacio-material también constituyen una intervención crítica contra el sistema de obsolescencia programada que reproduce el capitalismo avanzado también en la esfera urbana.

⁶⁵ Existe un desconocimiento estadístico notable frente al alcance de población sumergida que habita el barrio. Las cifras, no obstante, deben ser altas, teniendo en cuenta la existencia de pisos patera, el auge de la inmigración a partir de la década del 2000 y, más recientemente, las políticas de subcontratación ilegal que existen en el barrio.

Colonizaciones internas. Gentrificación y nuevos compradores

Finalmente, el documental de Guerín culmina con la venta de los apartamentos a los nuevos usuarios. A pesar de que los espacios aún no han sido finalizados, y los obreros se pasean por sus premisas ultimando detalles prácticos, los agentes de la inmobiliaria alaban sus virtudes ante los posibles compradores, señalando la luz del espacio, la cercanía a la Iglesia de Sant Pau, perceptible a través de las ventanas, y demás aspectos modernos del piso de nueva construcción. En este punto, la estética de Guerín resalta especialmente por dos factores: primeramente, el director colapsa la visita de varios posibles compradores en una misma secuencia narrativa y, por otro, de-sincroniza en varios momentos el sonido y el metraje visual en escena. A través de estas tácticas, la filmación de Guerín concatena visualmente el proceso de comodificación del espacio por parte de los agentes del capitalismo avanzado (específicamente, la agente inmobiliaria) con los vecinos que observan desde las fachadas opuestas, estableciendo un comentario sobre el proceso de sustitución poblacional que afronta el barrio.

En perspectiva, la reflexión sobre las prácticas de gentrificación que se establece a lo largo de la escena aparece mediada por las imágenes de los vecinos “autóctonos” y los comentarios de los compradores al observar, desde las ventanas, su futuro paisaje vecinal. Entre otros comentarios, los futuros residentes, que mezclan indistintamente catalán y español, reflexionan sobre la estética de las fachadas antiguas que rodean el piso, la falta de privacidad del espacio, y los mismos vecinos con los que posiblemente compartirán el espacio:

...“y esperemos que con los años todo esto sean casas nuevas, y las vistas sean todas mucho más bonitas” “... Lo que sí que no vull és que estenguin robes al balcó” /Lo que sí que no quiero es que tiendan ropa en el balcón”; “Una cosa molt important és aviam els veïns que agafes. És molt important, això. Si el veí és maco, guapo...” /“Algo muy importante es a ver

[sic] los vecinos que coges. Es muy importante, esto. Si el vecino es majo, guapo...” / “La suerte que esto va a tapar... ahí tapado, quita toda esta vista antigua”... “Ja. Fa lleig, fa lleig” / “Ya, lo afea, lo afea” (*En construcción*)

El conjunto de comentarios de los compradores, de distintas edades y sexos, es indicativo de la connivencia de la clase media en los discursos de regeneración urbana fomentados por el discurso político del ayuntamiento barcelonés, cuyos portavoces eran, en la época, personalidades políticas del socialismo catalán como Joan Clos o Joan Hereu. Además de incidir visualmente en el carácter sobre-especulativo de las transacciones, en las que se están publicitando productos inacabados, los comentarios de los vecinos indican crucialmente la participación y agencia de los compradores en el discurso de espectacularización de la ciudad (Nuñez, 98), estableciendo alarmantes correlaciones que, si por un lado confirman el éxito de las narrativas de la modernidad asociadas al progreso urbano, por otro saldan los límites de su monumentalización a través de prácticas políticas de invisibilización: entre los comentarios de los compradores no solamente destaca el evidente rechazo hacia la antigüedad de las fachadas viejas y la preferencia por espacios nuevos, sino también la preferencia por una privacidad y belleza solo accesibles a través de mecanismos de ocultación. Los comentarios contra la presencia visible de la colada, así como la necesidad de “tapar” las ventanas a través de pantallas de aluminio aluden a la preferencia por una estética urbana saneada y desconflictivizada, en la que las huellas del tejido social pervivan exclusivamente en el interior de las estancias.

En última instancia, el estilo cinemático de Guerín contribuye a visibilizar el problemático trasfondo clasista de las formulaciones de los compradores a través de los planos encadenados, en los que combina sus comentarios a propósito del espacio con planos de los vecinos observando la interacción entre agentes y compradores. La economía visible/invisible que subyace a los comentarios de los compradores, como resalta visualmente el director, denuncia la correlación no-explicita entre la

dejadez y fealdad de los espacios arquitectónicos que los rodean y la misma precariedad del tejido social que los ocupa, confirmando las mitologías demonizadoras del Raval que aún pueblan parte del imaginario cultural sobre el barrio. Cuando los compradores afirman la necesidad de tener “vistas más bonitas”, aluden indirectamente no solamente a las políticas de rehabilitación urbana necesarias, sino también al desplazamiento de una población precaria que juzgan responsable de su misma marginalidad. No obstante, como señala Martín-Márquez, la permeabilidad discursiva de las “geografías del mal” asociadas al Raval deriva de los mismos documentos oficiales que exponen “the underlying assumption that those who move into the neighbourhood will civilize the existing population with their practices and values” (102). Desde la perspectiva de Monica Degen, así, cuyo razonamiento sigue Martín-Márquez, la lógica de “colonización interna” que exportan los documentos oficiales a propósito del re-acondicionamiento urbano del Raval confirman la existencia de estas mitologías en el imaginario público, así como la necesidad de instrumentalizar las clases medias para favorecer la creación de un nuevo modelo de subjetividad ciudadana en el Raval (Quiñones, 375).

¿El paso del tiempo o una crítica a la urbanidad?

Incorporada estratégicamente en el ecuador del documental (56’), Guerín intercala una escena de cuatro niños jugando en la zona en construcción del inmueble. Además de pintar en las paredes cimentadas del espacio y escalar los andamios, los niños diseñan a viva voz la casa —dónde está el jardín, la entrada, los muebles, la cama— en la que luego personifican madre, padre, e hijos conviviendo en el habitáculo. El conjunto de esta escena lúdica, que performa implícitamente la experiencia de los futuros compradores de los inmuebles, constituye un microcosmos de los temas que articulan el conjunto del documental: son indicativos de la sociabilidad del tejido urbano de la zona, reclaman el espacio a través de inscripciones materiales en las paredes, e inciden simbólicamente en las políticas de especulación urbana a través de la reformulación espacial.

En efecto, a pesar de que el discurso cinemático de Guerín parte de una posición autorial relativista e “imparcial”, entendida como una reflexión al paso del tiempo, el conjunto de tácticas cinemáticas utilizadas transmite, a mi juicio, una intervención sobre el espacio urbano del Raval que cuestiona estética y narrativamente las consecuencias geopolíticas de la rehabilitación urbana a gran escala. Aunque Guerín rechaza establecer significados política y abiertamente comprometidos, las estrategias cinematográficas y narrativas que utiliza, como se ha señalado, garantizan la construcción de un producto que evoca sutilmente los límites políticos de los discursos de renovación urbana. Además de utilizar técnicas cinematográficas *hápticas*, que dificultan una experiencia visual del Raval totalizante y estable, la presencia de intertextos, el uso simbólico-material de las ruinas e incluso la elección de sus personajes determina el alcance crítico del documental. Rechazando la utilización de una *voz en off* que obstruiría la posición aparentemente no-intervencionista del director, Guerín utiliza la voz de los obreros Abdel y José para cualificar la experiencia de renovación urbana del Raval, instrumentalizando las posiciones políticas del migrante Abdel para incidir en la experiencia más combativa de su tejido social. En distintos momentos de la cinta, y en conversación con varios obreros, Abdel resume las tácticas especulativas del ayuntamiento a expensas de los vecinos y expone sus teorías a propósito del capitalismo, haciendo burla de su compañero de trabajo José:

Obrero: Esta obra está bien. Es muy grande./ Abdel: Sí, pero había muchos que han vivido toda su vida aquí y les han echado./ Obrero: Les dan otras cosas./ Abdel: Les dan 800000 pesetas y ellos venden los pisos por 20 millones (40)”; “José:...Vaya tajada que se lleva./



Imagen 24 Apartamentos sin construir, en venta (En construcción, 2001)

Abdel: Que tiene razón, que el capitalismo no durará tanto, esto no es eterno./ José: A ver, soy de los que digo que el capitalismo existió, existe, y existirá./ Abdel: No no, no existirá. Pasará igual que el esclavismo y que el feudalismo, exactamente./ José: Esclavismo, ¿y no existe hoy el esclavismo?; “Abdel: Vivir de pobre es difícil hoy por hoy (...) ¿Tu entiendes que un pobre invierta en bolsa? ¿Que un pobre vaya por la vida como rico, que vaya de mentalidad de rico? (...) Una persona que no tiene consciencia de clase, ostia. Esto es ser alienado.” (En construcción).

Martín Márquez, que sostiene la posibilidad de considerar la función de Abdel Aziz como “the authorial spokesperson” de Guerín, señala que el obrero constituye “the only character explicitly articulating an informed critique of the processes of gentrification that are recorded in the film” (96). Desde su perspectiva, el personaje de Abdel personifica así la tradición de activismo de izquierdas que históricamente operó en los barrios populares del Raval o la Ribera, zonas habitadas por trabajadores del sector obrero y textil. Esta posición, no obstante, contradice parcialmente otras aportaciones académicas, que indican precisamente que el documental carece de una formulación visual eficaz de la causa obrera que originalmente definió la sociabilidad del tejido urbano del Raval, favoreciendo una tesis más social y afectiva que propiamente política.⁶⁶ Sea cual sea la intencionalidad del autor, resulta claro que su intervención en algunas de las escenas protagonizadas por los vecinos desvirtúa parcialmente las atribuciones de imparcialidad de las que parte el documental, que afirma a modo de prólogo “cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en *el Chino*, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”. A pesar de que este epígrafe y la misma falta de guion indican el tono no intervencionista del documental, otras secuencias de la narración destacan visualmente por su poca espontaneidad: de la misma manera que Resina sospecha de la secuencia de flirteo entre el joven obrero y la vecina, las interpelaciones poéticas de Abdel también parecen, cuanto menos, poco espontáneas, haciéndonos dudar de la “verdadera” militancia política del personaje. Sus menciones al himno de la Internacional —“Hombre yo cada día canto la Internacional. Esta es la religión de los pobres “(84)— y sus comentarios filosófico-poéticos sobre la relación abusiva entre ricos y pobres sugieren una línea política de intervención estudiada, que resalta más la consciencia de Aziz sobre la presencia de la cámara que una posición ideológica real.

⁶⁶ Como indica Joan Ramon Resina: “But how deep in the visual archaeology? While the film mourns the passing of a licentious quarter, it overlooks the area’s past as the home of Catalan organized labor. This ward was internationally famous not only for its cavernous dives and cloddish dancing halls, for the once select but generally crass brothels, venereal clinics and condom shops, but also, for its popular athenaeums and revolutionary leadership” (*The Construction of*, 273)

Igualmente, la crítica frente a la renovación urbana también aparece respaldada por la misma edición y estética del documental, que suspende la capacidad totalizante del documental urbano tradicional —uso de planos aéreos, y *mise en scène*— para utilizar planos fragmentados u obstruidos, primeros planos, y planos secuencia. El uso de planos encadenados junto con la intervención de sonido de-sincronizado permite al director enfatizar críticas específicas frente a los procesos de reordenación urbana: el metraje del cartel oficial de zona en construcción, que hace visible la futura Rambla del Raval flanqueada por exóticas palmeras, contrasta con el plano posterior en el que observamos montones de escombros; otros planos presentan las pancartas de “inmuebles en venta” en fachadas de edificios cuya construcción se encuentra, a lo sumo, en sus estadios iniciales (44’). Esta última concatenación de planos, que alude a la peligrosa venta de futuribles través de la cual se reproduce el sistema inmobiliario estatal en sus estadios culminantes, es también indicativa de la posición de Guerín contra las políticas de especulación inmobiliaria y un perturbante anticipo de la crisis económica que se producirá pocos años después.

Finalmente, la incorporación de migrantes y otros personajes precarios —indigentes, prostitutas— constituyen un comentario sobre las fisuras del discurso institucional frente a las políticas de renovación urbana ejecutadas en el Raval. Además de constituir un documento que visibiliza la erradicación del tejido urbano pobre del Raval y su memoria cultural, que sigue la misma línea argumental de la trilogía teatral de Josep Maria Benet i Jornet, el documental también reproduce los límites discursivos de sus previsiones, que no contemplan la población sumergida, migrante, o simplemente no censada. A través de estos personajes, desplazados en base a su condición irregular, Guerín señala no solamente los riesgos económicos de la experiencia de desplazamiento poblacional, sino también la creación y reproducción de nuevas formas de ciudadanía que reconfiguran la relación entre cuerpo social y ciudad e invisibilizan, en última instancia, la experiencia precaria de sus sujetos autóctonos.

3. *Pintaremos hasta el cielo. Ciudadanía radical, okupación y documental activista en El forat (2004) y Ciutat Morta (2013)*

Introducción

El documental *El forat*, dirigido por Chema Falconetti Peña, presenta el esfuerzo y organización de un grupo de vecinos para combatir el plan de rehabilitación urbana emplazado en El pou de la Figuera, una plaza del barrio de Sant Pere. En los primeros minutos del documental, Peña entrevista a uno de los portavoces de los vecinos, que señala el carácter espontáneo y colectivo de la movilización vecinal ante el conflicto por el control de la plaza:

Le habíamos dado una vida a esto horrorosa sin pensarlo ni imaginarlo, simplemente el barrio había arraigao [sic] (...) La gente venía y se echaba su xerradeta [sic], algunos su cigarrito, otros ponían su música... en fin, vecinaje. Vecinaje coloquial. [sic] (...) A pesar de que todo esto es Sarajevo, pero bueno, se ve que la gente en Sarajevo también tiene un cierto interés en charlotear entre ellos y en comunicarse sus cosas.

Esta breve secuencia, que captura el estilo casi etnográfico de los documentales firmados por Peña, resume el carácter ético y estético de la experiencia documental de *El forat*. Las palabras del vecino concentran varios aspectos constitutivos del conflicto por el control del Pou y, por extensión, del conjunto del barrio de Sant Pere: el vecino utiliza una terminología que alude a la negligencia de la administración ante las necesidades urbanísticas del barrio (“Sarajevo”) y enmarca la sociabilidad del barrio en una identidad vecinal y colectiva, que se sirve de mecanismos de ocupación espacial para reclamar como propios los usos de un espacio público en disputa. El vecino se refiere al barrio como algo que ha “arraigado”, haciendo referencia (casual o no) a la plantación simbólica de un abeto y, por

extensión, al huerto improvisado que el vecindario había construido y protegido para reclamar la zona. Conceptualmente, la metáfora del arraigo es relevante no solamente porque trae a colación el acto simbólico de apropiación espacial, si no también porque anticipa la lucha de los vecinos para conseguir el espacio verde que se había prometido originalmente a los residentes del Pou.

El episodio de *El forat* constituye un ejemplo de la conflictividad asociada a los planos de regeneración urbana proyectados en la zona del Casc Antic, originalmente previstos en el PERI del sector oriental. A escasos metros del Pou, uno de los centros neurálgicos de la oposición vecinal en Sant Pere, se desarrolló el incidente del 4F, donde un agente de la policía local fue severamente lesionado por presuntos asistentes a una fiesta de un edificio ocupado de la calle Sant Pere més baix. A partir de la lesión del agente y el subsecuente suicidio de Patricia Heras, una de las cinco condenadas por la agresión, Xapo Ortega y Marc Artigas elaboraron el documental *Ciutat Morta*, que atrajo la atención del público y los medios de comunicación hacia un espacio que estaba sufriendo transformaciones urbanas similares a las producidas en el Raval pocos años antes.

A pesar de constituir documentales dispares tanto en su formato como en su contenido, *El forat* y *Ciutat Morta* presentan una relación de causalidad oblicua, que se expresa en la formulación colectiva del documental y en la vinculación de ambos productos al fenómeno de la okupación. Ambos casos de estudio ejemplifican conflictos en los que la intervención urbana y la ocupación espacial condujeron a graves situaciones de destrucción del tejido barrial, violencia policial y penalización de la desobediencia civil. Situando ambos casos en el marco de la reformulación urbana de Sant Pere, el objetivo del capítulo es, en primer lugar, investigar la importancia de la producción y movilización colectiva como estrategia de resistencia ante la reordenación urbana del barrio. A continuación, el capítulo documenta los puntos de contacto entre la okupación y el asociacionismo vecinal como formas complementarias de intervención urbana, desvirtuando las mitologías a propósito del okupa feroz e insertando los casos de violencia policial en el conflicto por el control del espacio urbano. En

última instancia, el capítulo interroga la naturaleza genérica de los documentales como ejemplos de producción activista y el alcance de sus movimientos participativos derivados, así como los límites de una posible lectura de los documentales en clave okupa. A partir de la contradictoria apropiación discursiva de la figura de Patricia Heras como símbolo de las reivindicaciones okupas, el capítulo concluye investigando el carácter radical de la ciudadanía presente en los documentales.

El barrio de Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera

De acuerdo con el conjunto de barrios que constituyen el distrito de Ciutat Vella, Sant Pere, Santa Caterina y La Ribera fue un espacio originalmente poblado por obreros de baja extracción, que trabajaban en talleres textiles o peleteros (Von Heeren, 88) y se arremolinaban alrededor del centro de socialización neurálgico que hoy en día da nombre al barrio.⁶⁷ Ubicado en el noreste del distrito, por encima de Sant Pere i la Ribera y al este de la Vía Laietana, el conjunto del barrio de Santa Caterina es hoy en día conocido por la alegre fachada ondulada que preside el mercado, diseñada por Enric Miralles.

Desde una perspectiva sociológica, distintos estudios etnográficos sobre el barrio señalan las diferencias socioculturales que persisten entre las demarcaciones espaciales de Santa Caterina y la Ribera: los barrios de Sant Pere y Santa Caterina, de tradición obrera, carecen del capital cultural que actualmente posee la Ribera, cuya rehabilitación espacial, centrada en museo Picasso y alrededores, abrió las puertas a un proceso de gentrificación salvaje (Delgado, *La ciudad mentirosa*, 87; Monnet, 50).

A pesar de constituirse originalmente como barrio pobre y contar con unos índices demográficos que,

⁶⁷ La terminología alrededor de este espacio, que ocupa el sector este del distrito de Ciutat Vella, es variada: hay quien se refiere a él como Sant Pere, en referencia a la calle Sant Pere més baix, y quienes se refieren a él como Santa Caterina, en referencia al mercado. El barrio, en realidad, es demarcado por la Generalitat como tres sub-barrios: Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera. De la misma manera que el Chino pasó a ser denominado el Raval, también esta zona pasará a recibir un nombre (Born) más acorde al discurso de modernización de la ciudad.

a partir de los años 80, incorporaron un número creciente de comunidades migradas únicamente superado en el Raval (Gabancho, 21-23; Aramburu 34; Monnet, 53), hoy en día se considera parte de uno de los espacios de mayor significación económica y cultural de la ciudad, debido tanto a su proximidad con el actual Born como a la reestructuración urbana que se aprobó en el conjunto de la zona a partir de 1986.

Las políticas de reformulación urbana ejecutadas en el sub-barrio de Santa Caterina se encontraban englobadas en el PERI del sector oriental. De acuerdo con los poderes políticos que aprobaron su agenda, los planes de actuación en Santa Caterina incluían tres líneas principales de intervención: el parque lineal, la apertura de la avenida Cambó, y la reforma del Mercat de Santa Caterina (Von Heeren, 91). El análisis de Stephanie Von Heeren, finalizado en 2002, alerta de los riesgos implícitos en la actuación urbana prevista por el ayuntamiento: la autora estimaba que un 70% del barrio se vería afectado por las intervenciones en el barrio (291) e implicaría no solamente la desaparición de tramos urbanos enteros (específicamente, en las calles Jaume Giralt, El Pou de la figuera, y Metges i muntanyans), sino también la desarticulación de un espacio que había conservado, hasta la fecha, parte del trazado medieval de sus calles y las conducciones medievales subterráneas que abastecían antiguamente sus industrias textiles y peleteras (90).

La intervención del barrio de Santa Caterina vino precedida por el largo proceso de reordenación urbana del Raval que se desarrolló en torno a la década de los años 90. Las condiciones de la rehabilitación urbana en esa zona permitieron anticipar los mecanismos de desplazamiento poblacional que se desarrollarían en Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera, y permitió que los vecinos pudieran plantear tácticas de oposición frente a las previsiones urbanas del PERI. La zona del Pou de la figuera, conocida como *El forat de la vergonya* [el agujero de la vergüenza], constituyó un punto de fricción especialmente relevante en el conjunto de intervenciones urbanas practicadas en Santa Caterina. A nivel geográfico, El Pou de la figuera formaba parte de un plan de rehabilitación más

amplio, cuyo objetivo era unir el renovado Mercat de Santa Caterina con una avenida más amplia (Av. Cambó) y una zona de estacionamiento de pago (el actual Pou). Esta unión, ejecutada a través de la destrucción parcial de varios tramos urbanos (entre ellos la zona del Pou) debía facilitar una ruta estratégica a través de la cual fluyera el tránsito de personas en dirección al mercado u otras islas culturales de la zona (Santa Maria del Mar, museu Picasso) y se reactivara el tejido económico de un espacio severamente empobrecido.

En papel, la formulación teórica de este plan suponía un reacondicionamiento del espacio tan necesario como esperado por parte del vecindario, mayoritariamente población migrada y precaria. En la práctica, no obstante, el solar de 5000 metros que presidía la calle del Pou se convirtió en objeto de disputa entre el ayuntamiento y una pequeña conglomeración de vecinos, que reclamaban el espacio como zona verde ante la iniciativa de la administración, que modificó unilateralmente los acuerdos del PERI para construir un parking subterráneo (Bonet, 13). El mismo proceso de derrumbamientos del Pou, que dejó una montaña de escombros en la plaza durante semanas (Mas i Verger, 315), constituye el detonante que llevó al vecindario a rebautizar la zona como *El forat de la vergonya*.

El conjunto del caso venía precedido por el malestar de los vecinos, que se veían paulatinamente desposeídos de sus residencias y de los espacios de socialización que definían el paisaje afectivo de sus barrios tras un largo periodo de derrumbamientos, en el cual el barrio quedó en estado de conspicua desolación. Los vecinos, además, eran conscientes del complejo entramado económico que existía detrás de las prácticas de expropiación, ejecutadas por parte de una empresa que, a pesar de ser una propiedad híbrida, participaba de las prácticas especulativas de venta de suelo público a promotoras privadas.

En este contexto de rehabilitaciones urbanas se abordó la filmación del documental *El forat* (2004). El documental ilustra las estrategias políticas de la administración para expropiar a la ciudadanía y redirigir el suelo público del Pou hacia fines especulativos, así como los esfuerzos vecinales para

reconquistar el espacio público que les había sido prometido. El caso presenta el desalojo continuado de unos *amenazantes* abetos que habían sido plantados por los vecinos para reocupar el solar, así como el continuo desmantelamiento del experimento de autogestión barrial que había ocupado la plaza en los últimos tiempos. Aunque pueda parecer anecdótico, el caso del Pou de la figuera constituyó un ejemplo paradigmático de la conflictividad provocada por la intervención urbana unilateral.

En síntesis, el caso presenta no solamente la incomunicación entre comunidades vecinales y la administración y los riesgos de la especulación con suelo público, sino también las campañas de autogestión vecinal para proteger el espacio y la gestión hostil del disenso por parte de la administración. A nivel cronológico, la temporalidad del caso ilumina la política de renovación en el resto del barrio y la criminalización de la causa okupa que se dio en el episodio paralelo de *Ciutat Morta*.

El forat (2004)

¿Nuestra opinión no cuenta? Subjetividades precarias, discursos de futuro y resistencia vecinal

Filmado entre 2001 y 2004, el documental se centra en la experiencia de vecinos anónimos del Pou de la Figuera, entrevistados a pie de calle por el mismo director en un rodaje que se alargará alrededor de tres años. Peña se sirve de una cámara subjetiva y de mano, que sigue a los personajes a través de un encuadre inestable y de baja resolución, y presenta un metraje poco editado, que alterna entrevistas en primer plano con secuencias narrativas en plano medio. La estética del documental aparece marcada por cierta sensación de precipitación: el uso limitado de la edición, la inclusión de subtítulos que a momentos son difícilmente legibles y la falta de paratextos que complementen los acontecimientos (¿Cuál es la cronología del caso? ¿Quiénes son las personas entrevistadas?) denota el tono de urgencia que caracteriza al conjunto del metraje, pensado posiblemente para documentar un proceso de rehabilitación poco visibilizado por parte del ayuntamiento y los medios de comunicación.

A partir de una trama argumental que sigue una misma organización que *En construcción*, la narración visual se construye alrededor del proceso de demolición y nueva construcción de viviendas adyacentes al Pou, y específicamente alrededor de la anecdótica cronología de un pino que los vecinos deciden plantar al llegar la Navidad.⁶⁸ Este pino, que es plantado hasta 4 veces a lo largo del documental, simboliza la insistencia del vecindario en reclamar el uso de zona verde para el cual el solar del Pou fue originalmente cualificado. A nivel temático, el documental de Peña presenta una solución de continuidad con varias de las problemáticas enfrentadas en el barrio del Raval, también aquejado por el desbordamiento poblacional y los procesos de sustitución de la población.

Un primer aspecto presentado por el documental es la significativa diferencia entre el paisaje arquitectónico y poblacional del barrio: al sur, se establece una comunidad de *alto standing* que gravita alrededor del centro neurálgico de Santa Maria del Mar, el Mercat de Santa Caterina, y el museo Picasso. El norte, no obstante, foco del documental, emplaza a las comunidades más pobres, pobladas por inmigrantes y residentes con menor poder adquisitivo. Peña describe la diferencia entre ambos espacios del barrio a partir de una entrevista a una comerciante de la zona, que trabaja en una calle cercana al museo Picasso. La mujer describe los procesos de rehabilitación que se están produciendo alrededor del museo, destinados a salvar edificios (“palacetes”, en sus palabras) de valor patrimonial probado, y constata el valor añadido de los comercios que, como el suyo, instrumentalizan el carácter “patrimonial” del espacio para ofrecer una experiencia de consumo diferenciada. Peña intercala

⁶⁸ Si bien se han incluido en distintos capítulos por las razones mencionadas, *El forat* presenta múltiples rasgos en común con la producción documental de Luis Guerín, dado que ambos filmes se ruedan al mismo tiempo, siguen el proceso de demolición y reconstrucción de Ciutat Vella, y utilizan estrategias estéticas similares: ambas cintas utilizan el uso de metraje blanco y negro para significar el pasado obrero de la zona, señalan la huella afectiva que se imprime en la materialidad del espacio, presentan y enfatizan un modelo de ciudadanía mixto etc.

distintos tramos de la entrevista con otra conversación con un vecino de la zona, en la que el residente



Imagen 25 Fotograma de un edificio derruido (El forat, 2004)



Imagen 26 Fotograma del mismo edificio derruido, aún sin reconstruir (El forat, 2004)

muestra, señalando la pared medio derruida de un antiguo edificio, que esa era la habitación en la que solía dormir su hermana. Poco después, el vecino menciona que durante los bombardeos de la guerra civil perdió a su padre y a su hermana mayor.

La contraposición de ambos testimonios opone la rehabilitación exitosa de la zona sur de la Ribera, pensada para satisfacer el tránsito turístico e interpelar a las nuevas generaciones de clase media, con el estado de ruina perpetua que caracteriza las calles del norte. La composición de esta secuencia, no obstante, también alude a preguntas más amplias sobre los procesos de rehabilitación de los cascos antiguos en general: el interés mercantil que se desprende de las palabras de la mujer, que subraya la instrumentalización del espacio histórico como estrategia de consumo y atracción turística, contrasta con el tono afectivo del residente del norte, a quien le resulta difícil hablar del edificio sin llorar. El fragmento no solamente incide en el objetivo especulativo que se esconde detrás de las renovaciones urbanas, sino que también se pregunta, indirectamente, cuáles son las características que hacen de un edificio “patrimonio histórico” y quién y cómo se decide su inclusión o exclusión a esta categoría.

Un segundo eje temático que incorpora el conjunto narrativo del documental es la tensión entre pasado y presente. Peña inicia el documental con metraje en blanco y negro del aspecto desolado de las calles de Santa Caterina tras un bombardeo en 1938, en plena guerra civil. Este metraje recuperado, que reaparece nuevamente a media cinta, establece una correlación visual implícita entre el paisaje del barrio en la posguerra, severamente afectado por el bombardeo, y la actualidad, presidida por continuos procesos de derrumbamiento que deconstruyen el espacio hasta asemejarlo a una verdadera zona de guerra. Significativamente, uno de los mismos vecinos se refiere al espacio llamándolo “Sarajevo”. Esta tensión entre pasado y presente constituye el mecanismo a través del cual Peña hace visibles distintas formas de pensar y plantear la intervención urbana: el valor afectivo de la secuencia inicial emplaza al espectador en unas coordenadas emocionales específicas y sitúa afectivamente al espectador al lado de las comunidades que perdieron la guerra y poblaron las ruinas de Santa Caterina, transformando al barrio y a sus residentes en remanentes de la desgracia del conflicto civil.

La confluencia de imágenes de la posguerra con imágenes actuales, ejecutada a partir de una superposición de fotogramas, también invita a suponer la falta de interés por parte de la administración

en invertir en la rehabilitación del barrio tras el conflicto, señalando la negligencia continua del gobierno a lo largo de los años. En su estudio sobre los PERI de Ciutat Vella, Stephanie Von Heeren apunta que la desatención del estado frente a la degradación espacial de estos barrios constituye una forma tangible de negligencia gubernamental, lo cual es reafirmado por los vecinos en distintos momentos. En una de las secuencias, un vecino muestra el interior de la vivienda de su madre, donde se observan los estragos de las demoliciones adyacentes en el interior de la residencia y la pasividad del propietario ante la situación, que es la misma cámara de la propiedad urbana. La propiedad pública del espacio, así como los desperfectos de la vivienda enfatizan la posición de Isabel Anguelovski, según la cual la inacción de la administración para facilitar la expulsión de los inquilinos no es solamente desatención y negligencia, sino también una estrategia no-oficial de *mobbing* urbanístico (1019).

La tensión urbana entre pasado y presente es análoga a la oposición entre destrucción y rehabilitación arquitectónica. A partir del mismo procedimiento de edición ejecutado en la entrevista a la comerciante, Peña vincula los derrumbamientos de las viviendas más precarias y el discurso institucional frente a lo “nuevo” con la entrevista a un restaurador de muebles antiguos, que resalta el valor patrimonial de los objetos en base a su antigüedad. El montaje en paralelo entre ambas secuencias contrapone el discurso del arquitecto, que utiliza términos como “transformación” y “dinamismo” para referirse a los derrumbamientos masivos, con el discurso del restaurador a favor de la rehabilitación, que recuerda el carácter “vivo” de los objetos. En línea con las palabras del restaurador, la importancia de la materialidad de las ruinas como espacio afectiva y culturalmente saturado constituye un aspecto crucial en la formulación del barrio por parte de los vecinos, que reconocen en la precariedad de los habitáculos la huella de distintas generaciones de una misma familia. La crítica de Peña, expresada en estos montajes paralelos, se alinea a la percepción del vecindario frente a las ruinas: la escena denuncia, en última instancia, el discurso de la modernidad arquitecto-urbana que desestima

el valor afectivo y cultural de las ruinas y reivindica la posibilidad de rehabilitar las viviendas en lugar de derruirlas.⁶⁹

El cineasta también reflexiona sobre la importancia del discurso oficial en la configuración de los planteamientos de intervención urbana a partir de un mitin de Joan Clos, político socialista que sirvió de alcalde de la ciudad durante 8 años. Antes de servir como alcalde, Clos fue regidor del distrito de Ciutat Vella, lo cual lo convirtió en una fuerza institucional clave a lo largo de la formulación y ejecución de los PERI en Ciutat Vella.⁷⁰

En *El forat*, Peña señala las tácticas políticas de un discurso oficial que contrarresta la importancia social y afectiva de los barrios viejos en favor a la proyección de una ciudad nueva. A partir de la secuencia del mitin político de Clos, Peña enfatiza hasta qué punto su retórica es deudora de la administración de Pasqual Maragall: no solamente capitaliza el apoyo social de su anterior mandato a través de un problemático trasvase de competencias, sino que además emula el exitoso modelo político de Maragall, producido a través de la intervención urbana, para alcanzar la alcaldía de Barcelona.⁷¹

⁶⁹ Von Heeren señala que la pasividad y desatención del ayuntamiento son los responsables del decaimiento del barrio, y cuestiona la preferencia por demoler antes que rehabilitar los edificios, lo cual contrasta con el acercamiento de Patricia Gabancho, que defiende que los procesos de rehabilitación son más caros que los de nueva construcción (129).

⁷⁰ La relación entre intervención urbana y “progreso social” aparece constantemente tematizada en los discursos de la administración local a lo largo de la etapa socialista, que se alargó desde el postfranquismo hasta la llegada de Convergència i Unió al gobierno municipal en 2011. Los discursos de los políticos artífices del cambio urbano en Barcelona, especialmente Pasqual Maragall, han sido analizados por varios Donald McNeil (*Urban tales and the European Left. Tales from the new Barcelona*), que ha considerado la producción de la retórica de Maragall en relación con el éxito del proyecto olímpico barcelonés.

⁷¹ En el ayuntamiento de Barcelona, el partido socialista utilizó una estrategia política para condicionar los resultados de las elecciones. Antes de que finalizara su término, el alcalde dimitía y su segundo a bordo retomaba sus funciones como alcalde en funciones. A partir de esta estrategia, el nuevo alcalde capitalizaba los éxitos del alcalde anterior y se resituaba políticamente en una situación privilegiada, dado que es común que el partido en el poder tenga un porcentaje de apoyo superior a los candidatos de la oposición. Este trasvase de competencias se produjo sucesivamente entre los mandatos de Pasqual Maragall y Joan Clos, y entre Clos y Jordi Hereu. Tanto Clos como Hereu estarán políticamente vinculados a la rehabilitación de Ciutat Vella y, específicamente, al episodio del 4F.

A nivel visual, el mitin constituye una performance. Las palabras de Clos, en catalán, aparecen acompañadas de una banda sonora en piano (Yan Tiersen) y de una bailarina que, vestida de negro, añade solemnidad al conjunto a través de una coreografía de danza contemporánea. El mitin, que precede las elecciones municipales del 25 de mayo de 2003, es presidido por una pancarta de fondo que, en letras grandes, afirma “Junts fem de Barcelona la millor ciutat del món” [Juntos hacemos de Barcelona la mejor ciudad del mundo]. Este eslogan, que sigue la línea promocional de otras campañas de promoción preolímpica, enfatiza la preferencia por la modernidad a partir de un discurso que



Imagen 27 Mítin de Joan Clos (El forat, 2004)

interpela la ciudadanía a través de la colectividad (“junts”), y la construye, discursivamente, como agente propiciador del cambio (“fem”). A su vez, canaliza el discurso hacia las poblaciones pobres a por medio de una retórica que se refiere al cambio urbano a partir de la creación de empleos, idea que repite hasta tres veces seguidas:

La ciutat dels nous empleus (*sic*), la ciutat de la nova ocupació, la ciutat de les noves feines, la ciutat que no es queda ensimismada, la ciutat que no es queda autorreflexiva en ella mateixa, que no es queda en les seves antigues tradicions, si no que és capaç, d'arrelant-se en les seves antigues tradicions, projectar-se al futur, amb il·lusió, empena, i presència, com us deia, arreu." / La ciudad de los nuevos empleos, la ciudad de la nueva ocupación, la ciudad de los nuevos trabajos, la ciudad que no se queda ensimismada, la ciudad que no se queda autoreflexiva en sí misma, que no se queda en sus antiguas tradiciones, sino que es capaz, arrelándose en sus antiguas tradiciones, de proyectarse hacia el futuro, con ilusión, empuje, y presencia en todas partes.

El conjunto de la performance potencia la idea de la modernidad urbana a partir de una estética modernizante y una retórica que opone, vagamente, el progreso urbano a las "antiguas tradiciones". No obstante, Peña altera la percepción del mitin por parte del espectador modificando significativamente la presentación: antes de escuchar el manifiesto de Clos, Peña añade un breve fragmento grabado, probablemente del periodo de la guerra civil, a las imágenes de su mitin: "Los reunidos siguen devotamente, junto con los soldados, el santo sacrificio de esta primera misa de campaña". En segundo lugar, Peña superpone el hilo narrativo de Clos a imágenes filmadas del desalojo del Pou de la figuera, momento en el que el abeto es desplantado por tercera vez consecutiva. Esta concatenación de imágenes, nuevamente emparentadas con un paratexto no-ficcional, genera una recepción del contenido distorsionada, que relaciona la política de la administración socialista con el imperativo de los ganadores de la contienda civil, a partir de una analogía entre "campaña militar" y "campaña política". Esta superposición terminológica del término "campaña" puede indicar, en referencia a las imágenes superpuestas, que también las campañas políticas tienen "bajas" colaterales, en referencia a las poblaciones expropiadas. Por otro lado, Peña alude al carácter sacrosanto que

ocasionalmente se apodera del discurso político, y establece una analogía entre el tono del mitin político de Clos, cercano al sermón, y la misa católica a la que parece referirse la grabación.

En síntesis, el tono documental de Peña interpela al espectador a través de una formulación presente-pasado dinámica, que vuelve la vista al pasado de la contienda civil para atribuir nuevos significados a los discursos político-urbanos presentes. A través de la mención de la violencia de la guerra y la superposición visual-narrativa del desalojo del Pou y el mitin de Clos, Peña apunta la violencia institucional como aspecto constitutivo del discurso político sobre la modernidad urbana, y advierte implícitamente los riesgos para las comunidades pobres en la construcción de “la mejor ciudad del mundo”. No es casualidad, por ello, que el discurso de Clos a propósito del futuro de la ciudad concluya mencionando el proyecto inminente del “Fòrum de les Cultures”. Este festival sobre la diversidad cultural, celebrado en 2004, tuvo un éxito discutible, pero implicó unos planes de intervención urbana masivos, que conllevaron la destrucción de segmentos enteros de los barrios del Besòs, el Maresme, la Catalana y la Mina y la adjudicación arbitraria de contratos de obra y gestión a multinacionales y otras corporaciones (Horta, *L'espai Clos*, 58). El documentalista cierra, así, aludiendo a los riesgos discursivos de un discurso político que, sostenido por una estética y retórica espectaculares, contiene la semilla de las prácticas especulativas más agresivas que afrontará Barcelona en la entrada del siglo XXI.⁷²

⁷² En su libro *Espai Clos. Fòrum 2004: notes d'una travessia pel no-res* (2004), el antropólogo Gerard Horta señala el irrisorio porcentaje de asistencia que generó el proyecto, las múltiples irregularidades económicas en torno a su creación y gestión, y el desproporcionado tamaño de la inversión, que supuso una cifra diez veces superior a las olimpiadas (131).

El huerto del forat. Autogestión barrial, colectividad y okupación.

Además de denunciar la negligencia de la administración y la utilización de un discurso político excluyente, el episodio del Pou ilustra la formulación de una resistencia urbana articulada a partir de la colectividad y a través de actos simbólicos de apropiación espacial.

A lo largo del documental, Peña describe cómo un pequeño conglomerado de vecinos se organiza para plantar un primer árbol de Navidad, en el que planean dejar regalos para los niños de la comunidad. El éxito de esta iniciativa vecinal atrae a los vecinos a la zona y provoca acciones de mantenimiento subsecuente, en las que la comunidad autogestiona un pequeño huerto y añade una estructura de madera para que los niños puedan jugar. Este experimento de autogestión barrial no solamente constituye una forma de hacer visible la participación de la ciudadanía en la producción de lo público, sino que se inscribe en una formulación de la realidad urbana democratizadora y colectiva, que reclama un diseño horizontal del espacio público producido desde el cuerpo, mecanismo último de mediación de las comunidades más precarias (Anguelovski, 1029).

La dinámica aparición-desaparición del abeto articula cronológicamente el conjunto del documental: aparece por primera vez en el minuto 6', momento en el que el vecino señala su misteriosa desaparición, y es vuelto a plantar en el minuto 14'. El minuto 23' presenta la muerte del segundo abeto, fruto de un supuesto (y difícilmente demostrable) envenenamiento; finalmente es replantado, por tercera vez, en el minuto 107'). La aparición cíclica del árbol, perjudicado por causas que los vecinos no dudan en imputar a la administración y a sus entidades colaboradoras (trabajadores de Procivesa o Incasol), es importante por varias razones: en primer lugar, la plantación del árbol constituye la prueba de la resistencia colectiva de la ciudadanía ante la inoperancia de los mecanismos institucionales del ayuntamiento. En segundo lugar, la continua desaparición y reaparición del árbol enfatiza el miedo de la administración ante la capacidad de autogestión barrial exhibida por parte de los vecinos, que reafirman desde su práctica de apropiación espacial su participación *real* en la

formulación del espacio público. La contribución del vecindario en la producción de su mismo espacio social se opone frontalmente a las prácticas de intervención urbana del capitalismo avanzado, que diseñan el espacio público para un modelo de ciudadano pasivo y no conflictivo, ajeno al uso público del espacio y acorde con las dinámicas de socialización del neoliberalismo. El conflicto en relación con el abeto ilustra la incapacidad de la administración de aceptar la conflictividad, desorden y descontrol que pueblan inevitablemente los espacios públicos de socialización, puesto que ello implicaría desactivar las políticas de control poblacional incrustadas en los planteamientos de reordenación urbana modernos. En la crónica de Manuel Delgado frente al caso, el antropólogo caracteriza el experimento de gestión del Pou como “el más inaceptable de los desacatos”:

Pues bien, eso es lo que nuestras autoridades parecían incapaces de soportar: que se hubiera suscitado de forma espontánea todo un apasionante experimento de autogestión, un emocionante ejemplo de cómo los vecinos de un barrio podían generar sin permiso escenarios para su vida cotidiana, de espaldas a la insaciable voluntad municipal de monitorizarlo absolutamente todo y de sólo tolerar las formas de estar en el espacio urbano homologadas previamente por sus técnicos en ciudadanía y sus expertos en convivencia. No se podía tolerar un espacio público que fuera realmente público; es decir, del público. Esa imagen de niños jugando en parques que ellos no habían dispuesto, de abuelos charlando en bancos que ellos nunca instalarían en sus plazas, significaba para ellos el más inaceptable de los desacatos.

(Delgado, *El forat de la vergonya*, sp)



Imagen 28 Pintada de protesta contra la especulación (El forat, 2004)

En último lugar, el impacto de la organización vecinal en el episodio del Pou comparte ciertos presupuestos ideológicos con las propuestas políticas del movimiento okupa, que llega a medio documental para colaborar activamente en la defensa del Pou. Los okupas se integran a la defensa del Pou okupando viviendas previamente desalojadas para su demolición. A pesar de que viven sin agua, calefacción o electricidad, los okupas se incorporan a las reivindicaciones de los vecinos del Pou porque comparten sus presupuestos contra la especulación, tal y como expresa la pintada de la imagen 30. Los okupas se apropian del solar y los edificios adyacentes para establecer una resistencia continuada, y contribuyen activamente a la defensa del forat: socializan con los vecinos en el centro de la plaza, participan de las actividades organizadas (paellas, espectáculos para niños) y de las manifestaciones, y ponen su cuerpo durante los desalojos. Su aportación no solamente pone de manifiesto las deficiencias del sistema de vivienda pública del estado y los peligros endémicos del capitalismo avanzado, sino que constituye un apoyo para el pequeño conglomerado vecinal, que

encuentra en la solidaridad de la causa okupa un potente interlocutor a través del cual reivindicar los riesgos especulativos y de gentrificación asociados a la intervención urbana.

Junto a *Ciutat Morta*, el documental de Peña se inscribe en el conjunto minoritario de productos culturales que contribuyen a desvirtuar la noción estereotipada de la okupación y sus mitos constitutivos. A partir de un metraje colectivo, Peña señala las capacidades creativas y denunciatorias de la causa incluyendo planos generales de las pancartas y pintadas que pueblan la fachada del edificio okupado. Además de señalar la producción creativa de la comunidad okupa, estos materiales amplifican visualmente las reivindicaciones del colectivo del forat. Por otra parte, el documental explota el vínculo horizontal entre la comunidad vecinal y los okupas a partir de un metraje coral y

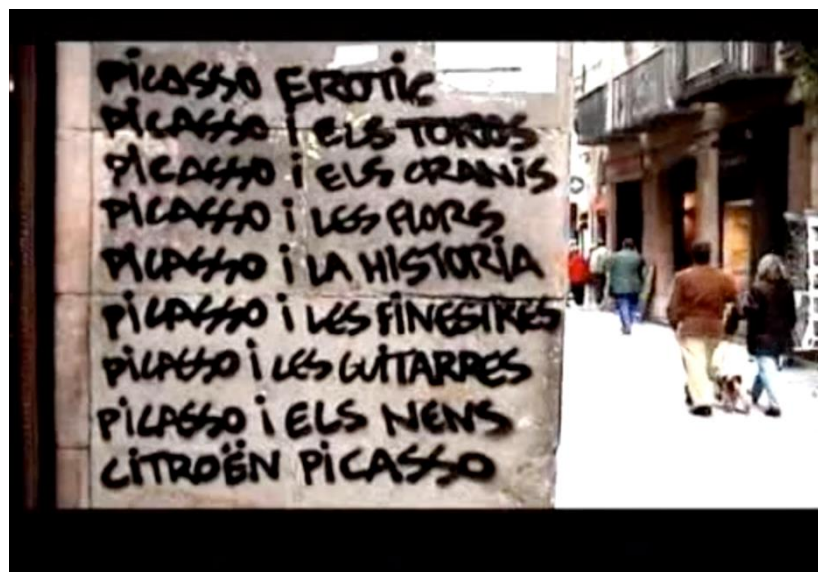


Imagen 29 Ejemplo de pintada callejera (*El forat*, 2004)

deliberadamente anónimo, que dificulta la distinción entre vecinos y okupas.⁷³

⁷³ En general, puede observarse la diferencia entre comunidades porque el colectivo okupa es mayoritariamente joven; y la comunidad vecinal está compuesta por inquilinos que aún disfrutan de las ventajas legales del contrato indefinido y los límites de las rentas antiguas; esto también explica que sean los objetivos principales de esta rehabilitación urbana.

Peña ilustra la relación horizontal entre vecinos y okupas en torno a su voluntad compartida de establecer relaciones afectivas con el espacio a partir de acciones colectivas. Como documenta Stephen Vilaseca en *Barcelonan Okupas*, la experiencia okupa se ejecuta exclusivamente desde la relación afectiva del cuerpo con el espacio, en lo que constituye una resistencia física a la urbanización de la consciencia teorizada por David Harvey: “Okupa’s thought does not emerge from urbanized consciousness, but from the body. As a result, their imagination has the power to defy capitalism. Poetry, music, performance art, the plastic arts, graffiti, urban art, and cinema that have detached from the totalizing structure of capital have the potential of coaxing bodies out of their comfort zones to reconnect in new ways” (xix).

La formulación de Vilaseca afirma que la naturaleza política de la causa okupa deriva de una estrategia espacial y creativa. Visualmente, los okupas producen contenidos políticos en forma de pancartas o *graffitis*, que utilizan para interpelar a la administración o burlarse de sus rostros más conocidos. A lo largo del documental, Peña incluye fotogramas de pintadas y pancartas realizadas por ambos colectivos (vecinos y okupas) para ilustrar la interdependencia entre ambos. El portavoz de los vecinos, sobre el cual penden varias denuncias por destrucción de mobiliario público, ironiza sobre el impacto de sus pintadas y las contrasta con las consecuencias del proceso de expropiación poblacional masivo y la desatención de la administración frente al barrio. Este contraste permite evaluar la rigidez e impacto de las normativas cívicas (como la ya discutida ordenanza de 2006) en torno a la ciudadanía

en comparación con la falta de control político sobre los procesos de rehabilitación urbana. Las pancartas y las pintadas también constituyen una metáfora de la resistencia vecinal que transmuta el espacio público para convertirlo en aliado de la causa vecinal. A su vez, la instrumentalización de las pintadas, grafitis, y carteles a lo largo del documental, que dirigen su crítica a las políticas de comodificación cultural de la Barcelona actual o a la violencia de ciertos estratos policiales (imagen 31), sirven también al propósito de encajar las reivindicaciones políticas de la narración en una



Imagen 30 Pintada realizada por el portavoz de los vecinos (El forat, 2004)

tradición discursiva de denuncia más amplia, que pone de manifiesto la existencia de violencia institucional a partir de la connivencia entre políticas de intervención urbana, mercantilización cultural, coerción de derechos cívicos, y violencia policial.

La preferencia de los vecinos por la autogestión de una zona verde y su insistencia en plantar árboles también se corresponde, en paralelo, con el carácter ecologista de las comunidades okupa en general. A pesar de que la okupación constituye un movimiento heterogéneo, que deriva sus reivindicaciones políticas de distintos movimientos sociales (Villacampa, 242), Cattaneo y Gavaldà observan que los movimientos ecologistas componen un porcentaje importante de todos los

miembros okupas censados en los Centros sociales Okupados (CSO), y los ejemplos de espacios okupados donde se trabaja la tierra son varios (581; Vilaseca, 146). El vínculo de la okupación con el espacio se extiende al cultivo de la tierra porque la producción agrícola a pequeña escala y local desvirtúa el proceso de mercantilización del suelo urbano y desactiva las necesidades de acumulación que fomenta el capitalismo avanzado. Aunque el documental no lo indica expresamente, es razonable suponer que el colectivo okupa colabora en la autogestión y defensa del huerto del forat. Las lágrimas de una joven (okupa?) ante el avance de los antidisturbios y la violencia de la máquina al despejar la maceta cimentada en el suelo, así como las quejas de los vecinos por el valor económico de los árboles plantados, transmiten el vínculo emocional (y no económico, aunque así lo indiquen los vecinos) de ambos colectivos con el espacio, y constituyen una forma de denunciar la innecesaria violencia de la administración contra el pequeño huerto, derruido ante la impotencia de sus creadores.

Ciudadanía radical. Movimientos vecinales y okupación

La centralidad de los vecinos y la ética de la ocupación constituyen aspectos consustanciales al episodio de *El forat*. Peña resalta la agencia de ambos colectivos (vecinos y okupas) a partir de una narración que difumina los límites entre unos y otros, construyendo una formulación implícita de la ciudadanía que abraza modelos de socialización desarrollados a partir de una mayor capacidad relacional con el espacio. Esta triple relación entre ética ciudadana, afecto, y espacio configura el estrato político básico del documental.

En España, la relación entre la acción vecinal y la okupación es contingente a los modelos de sociabilidad política del tardofranquismo. Durante los últimos años del franquismo, la actividad política de la sociedad civil se concentró en los movimientos vecinales porque éstos eran uno de los pocos ámbitos legales desde los cuales era posible imaginar y movilizar políticamente a la ciudadanía. Una vez llegados al periodo transicional, no obstante, la actividad de las asociaciones vecinales sufrió

un proceso de institucionalización que integró a los líderes de las asociaciones al tejido político del país, redirigiendo sus esfuerzos de participación hacia proyectos políticos de alcance municipal, que regulaban el uso de los espacios públicos y canalizaban los recursos de las administraciones locales.

La okupación en España, que empezó a producirse como fenómeno político alrededor de los años 80, comparte con el asociacionismo vecinal unos mismos ejes de reivindicación política, que gravitan en torno a la demanda de mejoras urbanas y se produce exclusivamente a través de la organización colectiva. Conceptualmente, la okupación se desarrolla como consecuencia natural a la privatización del espacio público, y presenta como estrategia de oposición la organización creativa, comunitaria, y autogestionada, lo cual se corresponde con los esfuerzos del asociacionismo vecinal de primera ola. No obstante, el movimiento okupa interpela a una generación más joven, que ha tenido menos acceso a la vivienda y a quien el movimiento vecinal tradicional no ha sabido dar cabida, y dista de los movimientos vecinales en su negativa a establecer una relación de interdependencia e interlocución con la administración. A pesar de que el apoyo de los movimientos vecinales al movimiento ha sido históricamente aislado y en casos particulares (Gutiérrez Barbarrusa, 118), la relación entre la comunidad vecinal y los okupas es simbiótica, dado que ambos grupos reivindican mejoras en el espacio urbano y establecen acciones colectivas a partir de una organización horizontal y asamblearia. Si bien los okupas promueven la lucha contra la especulación a partir de la okupación, poniendo un mayor énfasis en la lucha anticapitalista, ambos colectivos utilizan el cuerpo como estrategia de mediación para oponerse a las prácticas neoliberales de ordenación urbana.

En su libro *Ciudadanismo*, Manuel Delgado describe cómo el concepto actual de ciudadanía se ha transformado una solución política rebajada, un agente pasivo cuya participación política se reduce a un conjunto de prácticas de participación inofensivas y se integra en un marco discursivo consensual y conciliatorio. Delgado afirma que este tipo de ciudadanía, de carácter neoliberal, secunda la renovación urbana a expensas del desplazamiento poblacional y aplaude los discursos y normativas

municipales en materia de buenas prácticas urbanas (27), en oposición a otro modelo de ciudadanía que Delgado juzga *radical*. En sus palabras, el ciudadano radical articula su identidad política desde el principio fundacional de la acción, trasladando su identidad política al cuerpo como mecanismo último de intervención urbana. Okupas y/o vecinos, los sujetos políticos del forat practican un modelo de ciudadanía basado en la acción comunitaria, que revaloriza la experiencia colectiva de lo cotidiano a partir de la utilización *real* del espacio público. Además de construir y administrar equipamientos públicos y gratuitos, la comunidad prepara paellas populares, organiza espectáculos teatrales populares para niños -commedia dell'arte, payasos- y sirve de plaza pública.

Por último, el documental también alude a los riesgos, anticipados por Delgado, de institucionalizar los movimientos ciudadanos integrándolos en el tejido de la administración. La creación del Pla Integral del Casc Antic (PICA) constituye un ejemplo de las estrategias de institucionalización producidas desde el ayuntamiento. La conflictividad desencadenada en el Pou deriva de la decisión del ayuntamiento de construir un parquin subterráneo, a pesar de que el espacio había sido originalmente proyectado como zona verde. Ante la resistencia planteada por la comunidad vecinal del Pou y dadas las condiciones presupuestarias favorables, el ayuntamiento creó este órgano de gestión para coordinar la participación ciudadana del vecindario en la toma de decisiones sobre las renovaciones en el barrio y para sustituir el trabajo de autogestión de l'Espai d'Entesa, la unión de vecinos y okupas que había gestionado el huerto urbano del Pou hasta el momento.⁷⁴

A pesar de que el PICA aglutinaba varias asociaciones vecinales y presentaba el objetivo de canalizar las demandas de los vecinos, el documental de Peña incide en el carácter negligente de este

⁷⁴ Aunque los planes de reforma fueron originalmente acordados en 1986, el proceso se produjo de manera intermitente durante años porque no había financiación suficiente ni figuras legales competentes para ejecutar los cambios proyectados. Para proceder con los planes, se creó una figura legal, el ARI (Área de Rehabilitación Integral) y una comisión gestora que permitió avanzar con los planes originalmente acordados en los PERIS. Asimismo, el decreto estatal de La ley de barrios, promulgado en 2004, atribuyó fondos a diversas comunidades del país (entre ellas Santa Caterina), lo cual desencalló definitivamente el plan de rehabilitación del Pou, entre otros.

órgano de participación ciudadana. Si bien el PICA gestiona y canaliza los recursos de la administración en el barrio, a los cuales se accede a través de subvenciones, varios participantes del documental afirman que la entidad se desmarca de las reivindicaciones vecinales y no participa ni legitima ninguna de las manifestaciones del colectivo del forat. A la práctica, el PICA constituye una estrategia del ayuntamiento para eliminar el disenso, orientado a excluir de la participación a todos aquellos colectivos (como los CSO) que no considera interlocutores válidos. Asimismo, la administración utiliza el PICA como pantalla fiscal para justificar el acceso a subvenciones europeas (Fondo Europeo de Desarrollo) que exigen un sistema verificable de participación ciudadana (Cordero, 43).

En una entrevista de Peña a la portavoz del PICA, la representante afirma que la entidad debe expresar la opinión de la ciudadanía “sin violencia”, “sin peleas”, y siguiendo “el juego democrático”. El uso de este tipo de terminología consensual presupone una criminalización de la desobediencia civil del colectivo (y de los okupas, por extensión) y contrasta con el uso de violencia policial que despliega el ayuntamiento en repetidas ocasiones ante las manifestaciones de los vecinos. La entrevista con la portavoz, que afirma “no tener una opinión” sobre los acontecimientos ocurridos en el forat, ilustra el uso del PICA como estrategia de la administración para enfrentar y fragmentar el tejido asociativo del barrio y como mecanismo simbiótico a partir del cual absorber la organización colectiva del vecindario y estabilizarla en una práctica institucional no conflictiva (Mas i Verger, 314). En palabras de Mas i Verger, el PICA se convirtió en un claro ejemplo de la retirada de la política de la sociedad civil y de la tendencia a la terciarización del movimiento asociativo (318).

Desenlace. *El forat* en la actualidad

Tras distintos enfrentamientos con la administración, el ayuntamiento decidió empezar las obras para sondear el subsuelo (paso previo a la construcción del aparcamiento) y dio a los vecinos un margen

de 48 horas para desocupar el solar del forat. Cuando los vecinos se enfrentaron a esta resolución, se desató un conflicto entre los antidisturbios y los residentes que culminó con la detención de uno de los portavoces de los vecinos, que afirmó haber sido golpeado repetidamente una vez dentro del furgón policial. Las imágenes del cuerpo herido del portavoz, que Peña filma en las puertas de la comisaría, recuerdan las heridas de Rodrigo Lanza en *Ciutat Morta*, donde se muestra esa misma violencia policial producida en los espacios no monitorizados. Al volver al barrio, los vecinos observaron que la administración había empezado a construir un muro para evitar que los vecinos reocuparan el solar. Días después, tras una asamblea de emergencia en el barrio, se organizó otra manifestación que culminó en el forat, donde los participantes destruyeron el muro a medio construir.

Finalmente, el proyecto de construcción del parquin se canceló y el forat conservó los mecanismos de autogestión y colaboración vecinal que había desarrollado a lo largo del conflicto. La regidora del distrito, Katy Carreras, acabó dimitiendo, y el forat persistió como una zona de ocio con espacios verdes y equipamientos para jóvenes.

Peña escoge finalizar el metraje del documental con una imagen de uno de los vecinos, que sostiene entre sus manos un fragmento del muro que los vecinos destruyeron. Este fragmento de ladrillo, que testimonia la victoria del vecindario, simboliza la importancia de la movilización ciudadana en el conjunto del documental y enfatiza la importancia de las huellas afectivas en los remanentes espaciales. La imagen del ladrillo también alude a la relevancia que la ciudadanía y los okupas atribuyen a la materialidad del espacio. A pesar de que los colectivos okupa serán finalmente desalojados de la zona, el experimento de autogestión del Pou, formulado a partir de la colaboración entre vecinos y okupas, constituye un caso de estudio que ejemplifica la apertura de los movimientos vecinales al colectivo okupa y subraya sus reivindicaciones compartidas contra la gentrificación de los espacios urbanos.

Ciutat Morta (2014)

It is because redemption is impossible that there is a demand for justice and an imperative of justice

(Felman, 10)

El caso, los antecedentes urbanos y el montaje: #4F/2006

Premiada en el Festival de Málaga con el galardón a mejor documental, *Ciutat Morta* presenta la secuencia de acontecimientos desarrollados tras el caso del 4 de febrero de 2006 (4F), noche en la que un Mosso d'Esquadra fue herido de gravedad durante el desalojo de un edificio ocupado en el barrio de Santa Caterina. Acusados de graves delitos de homicidio y agresión a la autoridad, cinco personas fueron condenadas a penas de entre tres y cinco años: Rodrigo Lanza, Patricia Heras, Juan Pinto, Álex Cisterna y Alfredo Pestana. Tras un juicio lleno de irregularidades, en el que el cuerpo de policía regional fue acusado de abuso de autoridad, discriminación racial y torturas, el conjunto del caso fue decisivamente marcado por el suicidio de una de sus condenadas, Patricia Heras, que se lanzó por una ventana el 26 de abril de 2011. Gracias a la amplia difusión del documental, la trama del caso 4F es conocida: el policía agredido, que recibió el impacto de un objeto pesado en la cabeza (presuntamente, una maceta), acabó en estado vegetativo.⁷⁵ En relación con los acusados, tres procedían de países latinoamericanos; los cinco presentaban estéticas propias de tribus urbanas específicas, y todos ellos fueron condenados en base al testimonio de al menos dos agentes de la ley (Víctor Bayona y Samyang Bakari) que, a posteriori, fueron juzgados y condenados por acusaciones de falso testimonio, racismo y tortura. El documental ilustra este estado de la cuestión y describe el presunto “montaje policial” a partir del cual se sostuvo la imputación, el juicio y la condena de los acusados.

⁷⁵ En su primera emisión pública, *El periódico* cifra audiencias de más de 550000 personas (El periódico, sp).

Ciutat Mortat se caracteriza por una estética documental clásica, sostenida principalmente en las entrevistas a los testimonios condenados y por la lectura ocasional de fragmentos de la obra poética de Heras, utilizada para confirmar la información ofrecida por los testigos. Situados en un fondo opaco, los testigos vehiculan el avance de la narración a partir de interacciones editadas, que aparecen combinadas con otras secuencias de metraje no ficcional, paratextos variados y otros documentos visuales (mapas). Los directores rechazan incorporar narrador y se sirven de títulos puente para conectar las distintas escenas, divididas en nueve subconjuntos temáticos: Venganza, Patri, Tortura, Juicio, Estigma, Ciudad Muerta, Poeta Muerta, Racismo, y Desmontaje. La narrativa del documental se nutre de un tono acusatorio, que considera la violencia policial y el abuso de autoridad efectos de una conspiración a gran escala para expulsar a las comunidades pobres y alternativas del barrio de Sant Pere. A nivel geográfico, el caso del 4F se desarrolló cerca del Forat de la Vergonya, donde se estaba produciendo la lucha vecinal con el ayuntamiento por la reconquista y control del espacio.

El documental sostiene que la relación entre las condiciones del episodio y el proyecto urbano del barrio legitima una lectura en clave conspiratoria: el edificio ocupado no había sido desalojado a pesar de las quejas de los vecinos, que denunciaron las condiciones insalubres del lugar y su importancia como zona de compraventa y consumo de sustancias ilegales. En palabras de varios vecinos de la zona, la desatención del ayuntamiento hacia el teatro ocupado constituyó un mecanismo de *moving urbanístico* propiciado por la propia administración pública, propietaria del edificio ocupado. Las problemáticas asociadas al espacio ocupado, que servía de discoteca ilegal e improvisada, facilitaban que los vecinos abandonaran la zona por propia voluntad y proporcionaban, paralelamente, un chivo expiatorio a quién culpar del malestar vecinal. La presencia de este chivo expiatorio, tematizado en la presencia de los okupas y su estética antisistema, se convirtió en un aspecto fundamental del 4F una vez se produjo la agresión, dado que si no se encontraba un culpable a quien atribuir la responsabilidad penal, la negligencia habría caído en la administración. El documental, así,

concluye que el ayuntamiento alentó la imputación y condena de los acusados para prevenir su propia carga de responsabilidad ante el episodio.

La línea editorial del documental complica las condiciones de recepción de la audiencia. La narrativa litigante de la obra, que dirige la mirada del espectador hacia otros “culpables” del caso, fuerza al espectador a considerar relaciones (no probadas) entre el 4F, el proceso de gentrificación del barrio, el racismo sistémico del cuerpo policial, y el suicidio de Heras. De manera implícita, estas relaciones sugieren reflexiones sobre la naturaleza de la producción documental y evocan preguntas sobre los límites del espacio judicial. Asimismo, el documental aparece conspicuamente permeado por la muerte de Heras, que se inscribe continuamente en el metraje como una presencia intangible que distorsiona afectivamente la experiencia y recepción del episodio y anuncia la imposibilidad de establecer una narrativa de cierre. La muerte de Heras, presentada a través del largo plano estático de la infame ventana, se constituye no solamente como aquello impronunciado, sino también como algo irresoluble, aquello cuyo desenlace y comprensión resulta en última instancia imposible (Felman, 2006).

Aunque el conjunto de preguntas que incita la narración constituye parte del paisaje académico necesario para abordar la interpretación del documental, es importante señalar que el objetivo no es determinar la veracidad de las objeciones presentadas a lo largo del documental, sino situar el episodio del 4F en el conflicto por el control del espacio en Sant Pere, subrayando la importancia de la gestión urbana del barrio en la formulación y construcción de la causa penal. Las políticas de regeneración urbana ejecutadas en el barrio, así como la movilización discursiva que las acompañó, constituyen el desencadenante primero del conflicto, lo cual es demostrado en el mismo título del documental, que incorpora el concepto de urbanidad (“ciudad”) en su mismo epígrafe. Como se observará, la discusión sobre la relación causal entre Heras, el documental, y la okupación urbana permite considerar la temporalidad del conflicto entre administración pública y okupación y la exaltación de la subjetividad de Heras como mecanismo de movilización social.

Ocupaciones cíclicas: el *efecto cine Princesa*

Ciutat Morta se inicia con un minuto y medio de metraje no ficcional sobre la ocupación temporal del Palau del Cinema en junio de 2013. Esta secuencia recoge una manifestación espontánea de ciudadanos momentos antes de ocupar el cine, donde se proyectará la primera versión del documental. El estilo de esta escena, poco editado y lleno de planos inestables, contrasta con el resto de la cinta, que articula un tono documental clásico sostenido exclusivamente en entrevistas a especialistas y conversaciones con las víctimas y testimonios cercanos al caso.

La secuencia de la ocupación del Palau del Cinema emula visualmente un manual básico de okupación: la escena visibiliza la organización colectiva que anticipa la okupación, que se produce consciente y pacíficamente; incorpora arte gráfico en la fachada del edificio y la producción de papeletas informativas para los asistentes, y se sirve del edificio deshabitado para facilitar una actividad cultural cívica y comunitaria. El mensaje alrededor de la okupación, así, permea el conjunto del documental desde su inicio, no solamente porque el caso del 4F alude a un ciclo de okupaciones y criminalizaciones más amplio, sino también porque la misma formación política de sus directores, que se conocieron durante la okupación de Plaça Catalunya (Woods, 252), incide inevitablemente en la formulación política del documental.

Además de poner énfasis en la participación ciudadana en torno al caso del 4F, la secuencia de la ocupación del Cine Princesa es importante porque alude implícitamente a *otra* okupación espacial producida 17 años antes, en la que el movimiento okupa barcelonés ocupó el Cine Princesa para convertirlo en un referente simbólico (y central, dada su ubicación) de sus reclamaciones políticas.

La okupación del Cine Princesa, en 1996, constituyó un evento importante en el imaginario social de la época. Se alargó ocho meses y se produjo en respuesta a la ley de enjuiciamiento criminal de 1995, que garantizaba la persecución penal de la okupación a partir de una figura jurídica, la usurpación, previamente considerada obsoleta (González García, 161, Vilaseca, 14). El desalojo del

cine se produjo a través de una operación policial de gran calibre, retransmitida en directo a nivel nacional por Televisión Española. El episodio, que conllevó la detención de 48 personas, desencadenó cierto interés mediático y fue casi unánimemente considerado un ejemplo de abuso policial.⁷⁶ Estos acontecimientos marcaron lo que Jaume Asens llama el “efecto cine princesa”: el desalojo desencadenó un ciclo de mayor atención mediática en torno a la okupación, que se desarrolló en paralelo al recrudecimiento de las estrategias policiales y políticas para restringir la expansión del colectivo (313). Asimismo, la visibilidad de la okupación y desalojo del cine se transformó en una incómoda irrupción espacial frente a la planificación urbano-capitalista de la ciudad, haciendo visible un modelo alternativo de gestión urbana que obstaculizaba seriamente la promoción política de la nueva Barcelona, presidida por un discurso progresivamente neoliberal (Garcés, 24).

Salvando las distancias, la okupación del Cine Princesa y la ocupación del Palau del Cinema presentan ciertas similitudes, expresadas en una misma okupación espontánea, producida en la misma calle y a escasos metros, y estrechamente vinculada con episodios de violencia y represión policial. A pesar de que el documental desmiente la vinculación de los acusados al colectivo okupa, la secuencia del Palau retrotrae al espectador a la okupación previa del Cine Princesa, proponiendo una relación de continuidad entre las reivindicaciones políticas de ambos momentos y vinculando los episodios a un mismo marco punitivo de criminalización de la desobediencia civil.

En síntesis, la continuidad entre ambos episodios se observa en la persecución continua de la okupación y en la tendencia de las autoridades a gestionar de forma hostil el disenso político frente a la organización neoliberal del espacio urbano. Esta primera secuencia, además, invita a considerar el conjunto del documental en clave okupa, dada la relación causal que se establece entre varios aspectos

⁷⁶ Solamente el Partido Popular, cuya delegada del gobierno en Catalunya ejecutó la orden de desalojo, respaldó la operación policial (Asens, 315).

constitutivos del episodio 4F y el mismo mecanismo de la okupación como plataforma colectiva de resistencia política.

Casa okupada, casa encantada

Como se ha mencionado, la relación entre okupación y *Ciutat Morta* se hace presente en varios momentos del documental. Gonzalo Boye, el abogado defensor de Rodrigo Lanza, recuerda que “El tema okupa era una nube que circulaba por toda la sala. Y siempre se hablaba (...) del caso de los okupas”. El caso 4F no solamente derivó de un conflicto ocurrido en un espacio presuntamente okupado, sino que el tema en cuestión aparece continuamente tematizado a partir de distintos testimonios que evalúan la pertenencia de unos y otros al colectivo y el impacto de otras luchas okupa en el contexto del 4F.

A nivel conceptual, la okupación es definida como un conjunto de prácticas heterogéneas que incluyen la ocupación de residencias particulares y la okupación política de espacios en desuso. El término incluye a personas de ámbitos distintos; desde jóvenes en busca de residencia asequible hasta consumidores de sustancias ilegales (*costrismo*), pasando por activistas (okupas) cuyas procedencias derivan de movimientos antiglobalización, pacifistas y/o ecologistas. La diferencia entre los distintos tipos de ocupación es cualitativa; solamente la okupación política se presenta como alternativa ideológica al capitalismo y se produce, preferiblemente, en edificios abandonados y de propiedad pública. En su libro sobre la okupación en Barcelona, Stephen Vilaseca señala las propiedades constitutivas de la okupación política como cualquier acontecimiento donde “squatting is used as a means to denounce certain practices such as property speculation, or to highlight political and social deficiencies, such as the lack of self-governed, autonomous cultural spaces in the city”. En estos casos,

“the term okupa is used instead of ocupa” (1).⁷⁷ En España, la okupación política presenta influencias directas de los colectivos okupas británicos de los años 70, de los movimientos vecinales del tardofranquismo; y de la herencia política del anarquismo (Adell, Martínez, 21; Vilaseca, 17).

El edificio donde se produjo el incidente del 4F, autodenominado *Anarko Peña Cultural*, era un



Imagen 31 Edificio ocupado (Ciutat Morta, 2014)

espacio ocupado pero no *okupado*. Si bien la bandera que encabezaba la fachada simulaba la estética de un centro social okupado (CSO), Vilaseca afirma que el teatro ocupado capitalizó la apariencia de un CSO para encubrir la existencia de una discoteca ilegal, donde se producía tráfico de sustancias. A partir de varios testimonios, el documental afirma que la administración se aprovechó del rechazo de los vecinos hacia el espacio ocupado para favorecer su desplazamiento hacia otros barrios y fomentó, a partir de sus actividades, una imagen de la okupación política como incívica, sucia y peligrosa. Esta imagen de incivismo, que el documental describe bajo el epígrafe de “estigma”, se articula en paralelo

⁷⁷ La taxonomía varía en función de los especialistas, pero en general se establecen cuatro categorías, que consideran la ocupación de viviendas vacías como estrategia de supervivencia, la ocupación de viviendas abandonadas por parte de jóvenes en busca de espacios asequibles, personas que ocupan espacios para traficar y consumir sustancias ilegales, y la okupación política (Vilaseca, 22, Prujit, 22).

a una campaña mediática de desprestigio liderada por periódicos como *La Vanguardia*, donde se presenta una imagen de la okupación que deriva, exclusivamente, de los conflictos violentos con la administración, que a pesar de ser ocasionales se construyen visualmente como un aspecto consustancial del colectivo okupa (Adell, 100).

En su entrevista a propósito de la okupación, no obstante, Delgado señala que la imagen incívica de la okupación no deriva tanto de su agresividad como de su carácter público, y que su represión debe ser entendida en términos de suciedad. En sus palabras, “l’enemic és el que embruta, que la seva presència sigui no desitjada, inesperada (...) o senzillament espontànea/el enemigo es el que ensucia, que su presencia sea no deseada, inesperada (...) o simplemente espontánea.” La aportación de Delgado es importante porque ilustra la estrategia de la administración para neutralizar las reivindicaciones políticas de la okupación a partir de una imagen, el *costrismo*, que tematiza el incivismo, la suciedad, y la drogadicción como aspectos constitutivos de la okupación política.

La conflictividad en torno a *la Anarko Peña Cultural* también se instrumentaliza para categorizar como conflictivas otras acciones okupa desarrolladas en el barrio. A pesar de que esta ocupación no presenta vínculos políticos con el colectivo del Forat, tal y como menciona uno de los miembros de su colectivo, Metello Alonge, la campaña de desprestigio se utiliza para desacreditar sus esfuerzos de autogestión y debilitar la resistencia ciudadana contra la gentrificación de Sant Pere. La historia del colectivo del forat, que funciona como trasfondo del episodio del 4F, también contribuye a explicar la deriva anti-okupa que esgrime la administración.

Si se considera la temporalidad del caso de *Ciutat Morta*, producido en febrero de 2006, se puede observar que la campaña de desprestigio dirigida por *La Vanguardia* (así como la discusión sobre los valores (in)cívicos de la ciudadanía planteados por Delgado) es la misma que se produce para condicionar la opinión pública a favor de la normativa de ordenanza cívica, que entró en vigor casi en paralelo al episodio del 4F. La solución de continuidad entre la campaña de desprestigio, la puesta en

funcionamiento de la normativa, y la construcción de un modelo de ciudadanía normativo se produce en paralelo a la criminalización de los movimientos sociales anticapitalistas y a la persecución de los grupos sociales (como la okupación, o la prostitución callejera) que se niegan a ocupar los espacios públicos según los usos neoliberales del espacio. Asimismo, el colapso entre *costrismo* y okupación, sumado a la recepción del episodio en una sociedad con un alto porcentaje de propietarios condicionó drásticamente la percepción negativa de la okupación como plataforma de acción política.

En conjunto, el documental viene condicionado por un debate sobre la okupación, cuyo debate no se aborda directamente pero permanece latente en todo momento. No obstante, lejos de plantear un discurso unidireccional, *Ciutat Morta* expresa tensiones en la formulación de la okupación como sistema político, a partir de una narrativa que reconoce la existencia de una agresiva campaña mediática contra la okupación pero desmiente la caracterización y vinculación okupa de los condenados, señalando la inocencia de los condenados en base a su identidad “no-okupa”. En su diario carcelario, Heras se muestra horrorizada ante la posibilidad de ser confundida con una okupa o una antisistema, dado que su estética es, en palabras de su expareja Silvia Villullas, la de una “siniestra”, similar a Cindi Lauper décadas antes: “En fin, mucho de peluquería y luego no saben distinguir entre una siniestra y una punky y eso que hace unos añitos el Estado se gastó su dinerito en instruir a nuestra policía en tribus urbanas, ¿o fue en secretos de belleza?” (Heras, 137).

En síntesis, la relación del documental con la okupación es ambivalente. La narrativa del documental evita navegar la equivalencia establecida por parte de la fiscalía y los medios de comunicación entre violencia y okupación a partir de una desvirtuación, según la cuál negar su pertenencia al movimiento okupa implica desmentir sus atributos violentos. Dado que esta argumentación corre el riesgo de condonar la falsa relación entre violencia y okupación, el documental opta además por retrotraerse al episodio paralelo, ya analizado, de *El forat de la vergonya*, donde se subraya el carácter pacífico de la okupación y sus políticas comunitarias de autogestión.

La ambivalencia discursiva sobre la okupación también se expresa en la figura de Heras. Si bien la poeta desmiente su pertenencia al colectivo okupa (o antisistema), el documental instrumentaliza su



Imagen 34 Pintada del cine okupado (Ciutat morta, 2014)



Imagen 35 Primer plano de Patricia Heras (Ciutat Morta, 2014)

imagen y voz poética para significar la resistencia política, si no de este colectivo, de los movimientos sociales que se producen a partir de la desobediencia civil. En la secuencia que abre el documental, los

ocupas bautizan el espacio “Cinema Patricia Heras” e incluyen una imagen dibujada de su rostro circunspecto en la fachada del edificio. En otro momento del documental, se enfatiza su rostro a partir de un primer plano contrapicado que, ampliado progresivamente, invita al espectador a reflexionar sobre las causas de su suicidio. La apropiación de su poesía, que interrumpe puntualmente la narración testimonial, constituye una forma de politizar su producción artística que, si bien restaura su momentáneamente su voz poética, también contribuye a legitimar una retórica política que puede ser interpretada en clave pro-okupa.

El juicio del juicio. Justicia fílmica y economía retributiva

Una vez presentada la ocupación del Palau del cinema, el documental empieza la narración retrospectiva del caso del 4F. A partir de una formulación documental clásica, que alterna las entrevistas a los condenados con otras intervenciones de especialistas, la trama construye una narrativa engañosamente cronológica, lo cual induce al espectador a suspender transitoriamente su capacidad crítica. A pesar de que la suspensión temporal del descrédito constituye una estrategia comúnmente instrumentalizada en cine para favorecer la inmersión del espectador en la experiencia cinematográfica, la fusión entre las condiciones del episodio y el propio documental de *Ciutat Morta* complica la experiencia de la recepción por parte de la audiencia, que transforma progresivamente el mensaje político-afectivo del documental en la *verdadera* narrativa del caso del 4F. A pesar de que, como se ha mencionado, el objetivo del capítulo no es esclarecer la veracidad de las imputaciones, pensar genéricamente en el documental se convierte en una tarea difícil, que obliga al espectador a navegar el carácter litigante de la cinta sin caer en las trampas distorsionantes de una estética cinematográfica que emula narrativa y visualmente un juicio.

La primera de las entrevistas que aparece en el documental formula implícitamente una reflexión sobre la justicia y sus capacidades redentoras. Preguntado por si existe o cree en la justicia, Lanza responde crípticamente que “si la justicia existe, no está en los juzgados”, anunciando su

incapacidad de creer en el sistema judicial del país. Pocos minutos después, Lanza afirma con rotundidad su voluntad de vengarse: “yo me voy a vengar de todo esto, no sé cómo, pero...”. La naturaleza de esta primera intervención, del doblemente condenado Rodrigo Lanza, es importante porque anticipa la narrativa conspiratoria denunciada por los condenados y apunta, en paralelo, la venganza como mecanismo a partir del cual reconstruir la narración retributiva de *Ciutat Morta*.⁷⁸

La narrativa conspiratoria también se sostiene a partir de las declaraciones de especialistas como Jaume Asens, David Fernández, o Manuel Delgado.⁷⁹ Estos testimonios extrapolan las condiciones y resultados del juicio al carácter post-franquista de la judicatura estatal y a los casos de violencia policial de ciertos sectores de la policía local (guardia urbana; o Mossos d’Esquadra más recientemente), herederos de la antigua brigada Antiterrorista (Fernández, 21). En su estudio sobre la represión de la okupación en Barcelona, Asens afirma que entre las estrategias de persecución de los movimientos sociales se incluye la elaboración de informes sobre tribus urbanas, documentos que presentan escaso valor científico y que sobredimensionan el comportamiento “desviado” de estos colectivos para justificar su persecución política. Estos informes sobre las tribus urbanas, a los que se refiere con ironía la misma Heras, se divulgan de forma estratégica para maximizar su efecto (313) y constituyen un mecanismo heredero de la policía franquista para desactivar la oposición política. Asens concluye que este tipo de estrategias, ejemplos de “juego sucio” policial, tienen gran impacto sobre la opinión pública porque existe una tendencia general a atribuir una mayor credibilidad y fiabilidad a fuentes oficiales como la policía (311).⁸⁰

⁷⁸ La segunda imputación de Rodrigo Lanza, nuevamente acusado de asesinato, complica la recepción del documental, añadiendo una sombra de duda al discurso exculpatorio presentado a lo largo del documental (“Prisión sin fianza”, sp)

⁷⁹ Se trata de especialistas que se utilizan en el conjunto de la disertación para discutir el modelo urbano de Barcelona. Delgado es antropólogo de formación, y Jaume Asens y David Fernández son actualmente miembros de partidos políticos de izquierda (En comú podem y la CUP, respectivamente). Además, Asens ha sido doctorando en estudios de ciudadanía y ha publicado sobre la okupación. Fernández ha publicado sobre la violencia policial, además de colaborar asiduamente en varios medios de comunicación.

⁸⁰ Este caso de montaje policial se reproduce en el episodio de pederastia del Raval, analizado en el capítulo 1.

En paralelo, Fernández menciona los casos de violencia policial protagonizados por agentes de Mossos d'Esquadra desde su despliegue completo en Barcelona en 2005. La violencia denunciada por Fernández aparece acompañada de las imágenes de Lanza tras haber sufrido agresiones, así como otros ejemplos de metraje en vídeo que ilustran el abuso físico que se produce en la privacidad de las salas de interrogatorio o dentro de los furgones policiales, y culmina con el metraje de dos Mossos d'Esquadra condenados por falso testimonio y abuso policial. En *El forat*, el portavoz del vecindario menciona los golpes que recibió una vez se encontraba en el vehículo policial; Lanza detalla cómo dos agentes encapuchados, junto a otros tres Mossos sin identificación visible, lo agredieron dentro de la comisaría. El documental añade que no se producen investigaciones internas a propósito de estas denuncias de agresión.

La narrativa conspiratoria se sostiene tanto en los argumentos de estos especialistas como en el impacto visual del rostro amoratado de Lanza y la muerte de Heras, que sirven como mecanismo para movilizar afectivamente a la audiencia a favor de su exoneración. No obstante, es importante señalar que el tono conspirativo se sostiene tanto en lo que se dice como en lo que persiste omitido. La ausencia de metraje con entrevistas a la fiscalía o al en torno del policía herido, a quienes se ofreció la posibilidad de aparecer en el documental, condiciona la línea argumental presentada en el documental.⁸¹

La naturaleza “judicial” del documental queda expuesta en los primeros minutos del documental y en las afirmaciones de Lanza, estratégicamente situadas al inicio de la trama. No obstante, a pesar de que Lanza utiliza el concepto “venganza”, el documental se inscribe más bien en un esfuerzo de restitución judicial que, si bien carece de efectos legales, articula una propuesta

⁸¹ La mención de un testimonio anónimo que parece saber quién agredió al policía pero que finalmente rechaza declarar en el documental contribuye a magnificar la tesis exculpatoria del documental, pero también la cuestiona. Dado que este testimonio no aporta luz sobre el caso, habría podido ser eliminado de la versión final. El hecho de que se mantenga contribuye a crear una narración que se sostiene sobre una exculpación producida a medias.

alternativa de reparación moral, sostenida por la difusión del documental y por la misma formulación genérica de la obra, que imita formalmente los mecanismos procesales de un juicio.

La voluntad de “buscar justicia” a partir de la intervención cinematográfica constituye uno de los aspectos constitutivos de los llamados “Law Films”. Aunque las motivaciones de estas obras pueden ser variadas, la formulación de *Ciutat Morta* emula varios de los códigos de este subgénero, trascendiendo sus atribuciones no-ficcionales para construir una narración mediada que incita la producción de jurisprudencia popular.⁸² La utilización del término “narración” no es casual: varios estudios fundacionales de este subgénero indican que los procesos judiciales penales, como el cine, constituyen procedimientos que se formulan desde un mismo acto narrativo, a partir del cual se presenta una narración *plausible* de acontecimientos, cuya veracidad queda finalmente a juicio del espectador-jurado (Clover, 99). En *Ciutat Morta*, lejos de señalar los defectos procesales del documental o argumentar, por el contrario, la veracidad del montaje policial expuesto, el carácter narrativo de la trama revela su propia artificialidad a través de una argumentación lineal y ordenada, que compila los materiales y entrevistas para generar una narración del 4F que contribuya a desvirtuar el juicio contra los acusados. El documental se convierte en un juicio de un juicio, que coopta las tácticas procesales de los juicios penales para imputar visualmente al propio sistema de justicia estatal.

En su estudio “Documenting Crime: Genre, Verity, and Filmmaker as Avenger”, Michael Sorrento señala que los documentales jurídicos como *Ciutat Morta* tienen el objetivo de (1) exonerar a los acusados o condenados de un crimen del que no son responsables o (2) mostrar el rostro más humano de los infractores (159). La propuesta de Sorrento caracteriza al director como un ángel vengador que condiciona las elecciones estéticas de su documental para convencer a la audiencia de su propia posición jurídica. La taxonomía propuesta por Sorrento también delata la presencia subjetiva

⁸² Genéricamente, este subgénero ha sido bautizado a través de múltiples términos: Aurélie Vialette lo llama “on screen trial”, pero también es conocido como “Law Genre” o “Courtroom Drama”. Su definición y características principales es difusa, dado su carácter interdisciplinar.

del documentalista como un elemento constitutivo del proceso de construcción cinematográfica, que limita la pretensión de veracidad que se suele esgrimir para significar al documental tradicional y expone, directa o indirectamente, los defectos de los sistemas judiciales, alimentando potencialmente teorías conspirativas de alto calibre que se esconden detrás de la judicatura. Este tipo de discurso documental de corte político es especialmente atractivo en espacios legales como España, donde la falta de división de poderes judiciales y la herencia política de la judicatura facilita la falta de confianza del público en el tribunal y la creación de narrativas conspirativas.

Como ejemplo de documental jurídico, *Ciutat Morta* instrumentaliza varias tácticas procesales propias de los juicios penales: yuxtapone entrevistas a los condenados y a testimonios expertos, aporta intervenciones de personas cercanas que atestiguan el carácter no-violento de los acusados, señala la falta de pruebas físicas que apoyen la tesis sostenida por la fiscalía, y apunta finalmente una narración alternativa a la causalidad de los hechos imputados, que desvirtua la culpabilidad de los condenados y ofrece *otros* culpables del caso. El conjunto de la argumentación, estéticamente combinada para producir una narración sin fisuras, produce un potente mensaje político que denuncia las deficiencias del sistema judicial y su connivencia con el estrato policial a partir de una narración correctiva (Orit, 13), orientada a ilustrar los errores de la justicia y la contingencia ético-moral de sus planteamientos.

A lo largo del documental, varios testimonios realizan “papeles jurídicos” orientados a legitimar la versión correctiva del documental. Los testimonios de Diana y Silvia, amigas y exparejas de la fallecida Heras, comentan que Heras era una “princesita”, una joven que no pertenecía ni a las tribus antisistema ni al espacio carcelario al que estuvo confinada, y explican cómo Heras se involucró de forma cívica durante su estancia en prisión, dando clases de español y participando en la organización de una obra teatral. Este tipo de interventores funcionan como testigos de carácter que se contraponen a las tesis de la fiscalía, que se sirven de su estética no tradicional para atribuirles un carácter violento. En otro momento, el documental utiliza el testimonio del doctor Rodríguez

Mayorga, del Instituto Médico Legal y Forense de la Universitat de Barcelona, para vehicular la tesis exculpatória del documental y apuntar la existencia de otra teoría plausible. Este testimonio experto, que ya declaró en el juicio oficial, afirma que las heridas del policía no son compatibles con un impacto frontal, lo cual desvirtuaría la versión policial según la cual el impacto del objeto fue frontal y sus responsables fueron Lanza, Cisterna y Pinto, que se encontraban a pie de calle en el momento de la agresión. A pesar de que el testigo experto de Rodríguez Mayorga es demoledor, el documental confirma la preferencia del tribunal, señalada por Asens, por la versión policial (y oficial) de los acontecimientos, dado que el cuerpo policial carece de credenciales científicas pero posee mayor credibilidad.

En su estudio *The Juridical Unconscious*, Shoshana Felman afirma que el patrón legal del juicio se constituye a partir de un acto propiamente espectacular, que recrea/repite a través de la performance legal el crimen/trauma original. Su análisis subraya la importancia del juicio como estrategia de acción correctiva: “the court provides a stage for the expression of the persecuted. The court allows (what Benjamin called) “the tradition of the oppressed to articulate its claim to justice in the name of a judgment —of an explicit or implicit prosecution—of history itself. The court helps in the coming to ex-expression of what historically has been *expressionless*” (12). Utilizando el concepto “stage”, Felman se refiere a las propiedades espacio-performativas del juicio como mecanismo a través del cual interpelar las deficiencias de cualquier sistema de poder, desvirtuando los juicios como sistemas de presunción a-histórica y negociando su importancia visual como forma de re-historizar los estratos marginalizados de la población. El documental no implica solamente una intervención legal, sino que se transforma en una alegoría del conjunto de mecanismos legales que incorpora el sistema judicial: la narración del documental constituye el juicio; los directores, que dirigen la mirada del espectador, se transforman en los investigadores/detectives del caso; la audiencia se transforma en el jurado/juez, y el conjunto del documental se convierte progresivamente en un proceso de apelación, que invoca el derecho de

restitución de los condenados en base a las deficiencias procesales del juicio. En síntesis, la argumentación de Felman ilustra la relación crucial entre justicia y memoria en el espacio/concepto *juicio*. En *Ciutat Morta*, la narración visual del juicio articula un potente espacio jurídico de redención, que no solamente produce una re-lectura del caso 4F, sino que también contribuye a re-historizar, haciendo visible, una historia de violencia contra colectivos sociales y subjetividades estimadas no-normativas. En un esfuerzo de justicia restaurativa, el documental-juicio sustituye las deficiencias del juicio legal por una deliberación y veredicto populares, articulados colectivamente desde el cuerpo de la audiencia-jurado y sostenidos en la subjetividad instrumentalizada de Patricia Heras. Siguiendo la estela de Felman, que parafrasea a su vez a Walter Benjamin, la justicia es por encima de todo justicia para los muertos (15), y la restauración temporal de la voz poética de Heras, si bien transitoria, se reproduce potencialmente *ad infinitum* gracias a la influyente capacidad del discurso cinematográfico para difundir y moldear la reacción pública de las audiencias (Orit, 272).

Ciutat Morta: el cuerpo del delito

Solo una cosa más. Mi corte de pelo, el más famoso de la toda la ciudad. Parece increíble pero me acusaron de homicidio y posteriormente de atentado contra la autoridad por los pelos. Y que yo sepa, el hábito no hace a monje. Pero en fin, el refranero es una mierda (Heras, 143)

El producto de *Ciutat Morta* es eficaz en la medida que combina tácticas de activismo político con un tono litigante potente, centrado en articular la narración conspiradora del 4F a partir de un tono acusatorio. Sin embargo, el éxito de la narración deriva en última instancia del carácter personalista del discurso, que lejos de establecer una línea discursiva abstracta, construye su argumentación sobre el cuerpo físico e hipervisibilizado de Heras, que se transforma en un “receptacle of physical violence and moral abuse, [...] a site condemned to silence by institutional violence” (Viallette, 102). Tanto las

imágenes de su rostro como la lectura poética de su obra, ejecutada por su ex-pareja Silvia Villullas, contribuyen a movilizar a la audiencia para alinearla afectivamente a las tesis acusatorias del documental, a partir de una performance que, si restituye transitoriamente la voz de Heras, también articula la dinámica ausencia/presencia a través de la cual se sostiene el conjunto de la narración (Viallette, 107). Como espacio final de enunciación, el cuerpo físico de Heras constituye el significante sobre el cual articular y legitimar todos los enunciados políticos del documental: su cuerpo corrobora la violencia policial/emocional contra tribus urbanas específicas (“Lo más suave para referirse a mí es guarra y punki de mierda” (Heras, 130), y su voz poética, instrumentalizada repetidamente, anuncia la muerte de la ciudad a manos de las políticas de reurbanización y la violencia policial producidas en las grandes urbes:

A la sombra se cobija el amo y señor de esta ciudad muerta.

Me mira a los ojos cuando paso,
camina despacio junto a mí y me vigila.

Le traigo ofrendas.

A veces el viento arrastra el olor descompuesto,
pero sólo a veces,

mientras, un millón de evolucionadas hormigas

riegan con lágrimas el cemento

y adornan con flores muertas cada pequeño altar profano.

Matar para honrar con efímera belleza

el breve e irreal recuerdo

de un instante lejano que se descompone

como las flores muertas que dan color a un nombre.

Matar para alimentar un dolor extraño y ajeno que un día será mío.

Matar porque estoy muerta (Heras, 99)



Imagen 36 Cartel promocional visto desde las calles estrechas del casco antiguo (Ciutat morta, 2014)



Imagen 37 Escultura La deessa, de Josep Clarà

Una voz anónima de mujer recita esta poesía en paralelo a imágenes de la ciudad, que tematizan la experiencia de consumo y turística que define Barcelona. Entre estas secuencias se observan buses turísticos, las Ramblas llenas de paseantes, muñecas de plástico desenfocadas y carteles de gran calado que contrastan con la estrechez y antigüedad de las calles del casco antiguo; así como fragmentos de una performance en la que una mujer de cuerpo escayolado recibe una paliza por parte de otra mujer encapuchada. Las imágenes de la ciudad gentrificada coexisten de forma simbiótica con las palabras de Heras, señalando en paralelo la destrucción emocional que se produce como efecto del neoliberalismo (“un millón de evolucionadas hormigas riegan con lágrimas el cemento”) y las dinámicas de control social que se esconden en la ciudad (“... el amo y señor de esta ciudad muerta. / Me mira a los ojos cuando paso, camina despacio junto a mí y me vigila.”)

En varios momentos, el documental utiliza una estrategia de superposición de imágenes para hacer visible la promoción de la ciudad a expensas del control y represión de la población disidente. Específicamente, *Ciutat Morta* caracteriza el precio de la promoción de la ciudad a partir de los testimonios de las agresiones. Lanza afirma que no sabe cuánto tiempo se alargó la paliza que sufrió por parte de uno de los guardias: “No más bajé las manos y recibí (...) Puede que haya sido un minuto, pero a mí se me hizo eterno. Ese minuto fue atroz.” El documental sitúa esta afirmación en un plano afectivo forzando al espectador a contar, literalmente, cada segundo del minuto de horror descrito por Lanza. Durante este tiempo, expresado en un reloj que aparece sobreimpuesto en el plano, el espectador imagina los golpes que sufre Lanza mientras observa imágenes de la ciudad turística, que capturan la multitud en la calle, ofertas de tapas y paellas dirigidas a los turistas, y postales de la Sagrada Familia.

Los fragmentos filmados de la performance mencionada pertenecen a un espectáculo de Diana Torres, que además de ser expareja de Heras es conocida en el espacio del transfeminismo barcelonés por sus agresivas performances políticas y por su libro autobiográfico *Pornoterrorismo*, inscrito en el



Imagen 32 Fragmento de la performance de Diana Torres (*Ciutat morta*, 2014)

movimiento de insurrección sexual Posporno. En esta performance, varias personas escriben insultos en el cuerpo escayolado de una mujer, que simbolizan en el contexto del documental el impacto del estigma contra comunidades no-normativas, y en este caso, específicamente queer. La incorporación de imágenes normativas de mujeres, expresadas en los planos de las muñecas, el cartel de la mujer sonriente y la escultura de Josep Clarà *La deessa*, contrasta con el cuerpo violentado de la mujer escayolada y se inserta en el contexto de violencia policial a partir de la inclusión puntual de metraje del policía Samyang Bakari, a quien se ve practicando boxeo. La concatenación de imágenes alude, nuevamente, a la doble violencia que sufre el cuerpo de Heras como receptáculo de la violencia heteronormativa y como objeto de abuso policial.

La grabación de un evento en el local de *La Bata de Boatiné*, situado en el centro del Raval, constituye otra manera de cualificar la experiencia de estigmatización específicamente dirigida contra las comunidades no-heteronormativas y en el contexto de sustitución poblacional de Ciutat Vella.⁸³ Durante el certamen, cuyos beneficios se destinan a la defensa de Heras y los demás acusados, las presentadoras animan a los clientes a beber y dedican el certamen a “las víctimas del cinismo”. La inclusión de esta secuencia, que subraya la persecución de los colectivos LGTBI y su integración histórica en el tejido barrial del Raval, expone que la imputación de Heras se sostiene sobre su pertenencia a la comunidad de la Bata y sobre su peinado punki, inspirado en la estética ochentera de Cindi Lauper. Al ser detenida, entre sus mensajes de texto la policía encontró el mensaje “¿Te vienes a batear?”, que la comunidad cercana a Heras utilizaba para referirse al local del Raval. Los policías utilizaron este mensaje, al cual atribuyeron carácter violento, junto al peinado de la joven y su herida (que se hizo, presuntamente, al caer de una bicicleta) como indicadores de su participación en los acontecimientos de la noche del 4F.

Aunque la voz poética de Heras expresa cierta cercanía con la muerte, lo cual se ilustra en sus poemas y en el título de su blog, *Poeta muerta*, Villullas subraya que Heras hizo referencia al episodio del 4F justo antes de quitarse la vida arrojándose por una ventana. En síntesis, la relación de causalidad entre el suicidio de Heras y el 4F constituye la prueba de cargo por excelencia que legitima el tono litigante y conspiratorio del documental. El largo proceso de estigmatización que sufre Heras, extrapolable al resto de acusados, así como la infame imagen estática de la ventana, que permanece en plano fijo durante más de 20 segundos, constituyen estrategias de interpelación afectiva que condicionan decisivamente la recepción del documental.

⁸³ El espacio de la Bata se situaba en la calle Robadors, uno de los centros neurálgicos de la prostitución en el Raval, y constituyó uno de los espacios más disputados durante su rehabilitación urbana. Además, constituyó uno de los centros desde los cuales se gestionaba la asociación de gays y lesbianas del barrio hasta su cierre, en 2014.

Documentales activistas y la narración visual post 15M

En perspectiva, *Ciutat Morta* y *El forat* presentan una relación de continuidad que se expresa en la crítica compartida del proceso de gentrificación del barrio y en la denuncia de la estigmatización y persecución política de colectivos vecinales y okupas. Salvando las distancias de estilo, producción y distribución, ambos documentales construyen un tipo de producto activista, que enfatiza la importancia de la participación ciudadana en la producción de significados políticos y promueve estrategias de movilización que trascienden la narrativa específica del documental.

En su estudio *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media*, Angela Aguayo constata que la aparición del documental activista se produce a partir de la democratización cultural que caracteriza la producción contemporánea, desarrollada en paralelo a la aparición de internet y como consecuencia de la inclusión del documental en la cultura dominante. En este contexto, la incorporación de los documentales a la cultura *mainstream* facilita que éstos se inscriban en un espacio más amplio de intervención política (53) Este tipo de documentales, a los cuales llama “Social Change Documentaries”, confrontan la estructura legal y coinciden, crucialmente, con la proliferación de la telefonía móvil, que provoca a su vez la reemergencia de cintas callejeras en las que se documentan casos de brutalidad policial (55).

En *Ciutat Morta*, los directores utilizan fragmentos de vídeos anónimos e imágenes de CCTV para ilustrar ejemplos de violencia policial y para desvirtuar la tesis acusatoria de la fiscalía. Eva Woods sostiene que el uso de este tipo de metraje constituye una forma de redirigir las estrategias de control poblacional hacia la propia administración, a partir de la cual la ciudadanía se apropia de sus recursos de vigilancia (*surveillance*) y los transforma en una herramienta para garantizar su responsabilidad ante la población civil (*subveillance*). El paso de *surveillance* a *subveillance* no solamente implica la reconquista biopolítica del control de los cuerpos en los espacios públicos por parte de los ciudadanos, sino que también anticipa la importancia de este tipo de recursos, a menudo proporcionados por población

anónima, como productos insertables en la práctica legal. En línea con Aguayo, Jessica Sibley apunta que el cine se está convirtiendo en una forma de jurisprudencia que, si bien el sistema penal se encuentra lejos de aceptar, puede tener consecuencias legales más allá del espacio cinematográfico (493).

Este fenómeno de interpelación política y legal se observa en las condiciones de producción y distribución de *Ciutat Morta*: a raíz del estreno del documental, el parlamento de Catalunya debatió la posibilidad de re-abrir la investigación del caso en una sesión de control. La televisión local de Catalunya (TV3) había rechazado previamente la coproducción del documental, y una vez estrenado, retrasó al máximo su emisión y condicionó sus circunstancias de emisión. Si bien se bloqueó la propuesta de re-apertura del caso, este debate parlamentario sobre las irregularidades expresadas en el documental y el hecho de que TV3 exigiera un cambio de título y la censura de una parte de su contenido es indicativo de hasta qué punto el documental intervino en un debate político sobre la corrupción judicial y el abuso policial en los cuerpos policiales y legislativos de Catalunya.⁸⁴

El contexto de producción de ambos documentales, estrenados en un espacio de más de diez años, también condiciona el tono activista del documental. Puede parecer tentador emparentar la producción de *El forat*, como *Ciutat Morta*, con el auge de producciones visuales sobre los movimientos sociales que se produjo a raíz del 15M, momento en el que las plataformas de activismo social alcanzaron importantes cuotas de representación en los medios de comunicación de amplio espectro (Estrada, 386-387). No obstante, la obra de Peña es significativamente anterior al 15M y de hecho, aparece estrechamente relacionada con la emergencia de los movimientos sociales del cambio de siglo, específicamente asociados a las políticas de antiglobalización y pacifismo nacidas en rechazo al conflicto en Iraq y a la participación del país en el conflicto. Las circunstancias de producción del

⁸⁴ Originalmente, el título del documental incorporaba el nombre de la difunta Patricia Heras: “Patricia Heras. Ni oblit ni perdó.” La cadena de televisión TV3 exigió el cambio de título para emitirlo (Woods, 251) y además censuró una parte del documental para proteger el derecho a la intimidad de algunos de los policías incluidos en el documental.

documento de Peña, así, emanan de los procesos de oposición social fermentados en la década de los 90, y responden a una generación cuyas preocupaciones anticipan las denuncias políticas del 15M. Precisamente, la lectura en paralelo de ambas obras permite observar la continuidad de las reivindicaciones políticas en el tiempo, la persistencia de las estrategias de movilización ciudadana, y el impacto y consecuencias de la implementación del neoliberalismo como sistema económico plenamente integrado en la primera década del siglo XXI.

Las condiciones de acceso al documental también constituyen un aspecto contingente de los documentales activistas. Originalmente, ambos documentales se difunden a partir de plataformas virtuales que garantizan el acceso gratuito y sin restricciones al contenido, estrategias que pueden deberse a la falta de recursos y/o a la voluntad de sortear el bloqueo político que este tipo de producciones puede sufrir.⁸⁵ Anxo Abuín González afirma que esta función del documental constituye una estrategia del *activismo transmedia*, que se sirve de las plataformas online para acceder a nuevas audiencias, utiliza estrategias de difusión que inciden en las campañas en redes sociales y en la distribución local de sus productos, e insiste en la movilización a partir de la organización de eventos participativos (114).

Ambos productos gravitan alrededor de prácticas de activismo político, expresadas en las manifestaciones y en las prácticas de ocupación espacial que se enfatizan tanto en *El forat* como en *Ciutat Morta*. En palabras de Jane Gaines, la centralidad de la movilización ciudadana en la narración contribuye a “align the viewer emotionally with a struggle that continues beyond the frame and into his or her real historical present” (Herrman, 196). Las acciones a raíz de los conflictos de los documentales, como las menciones de *Ciutat Morta* a los acontecimientos de recaudación para la defensa de los acusados, el metraje sobre la huelga de hambre de la madre de Lanza o las asambleas

⁸⁵ *El forat* se encuentra en Youtube; y *Ciutat Morta* se distribuyó, antes de ser emitida en la televisión pública, en plataformas online en torno al caso. El hecho de que Peña permita que el documental se encuentre en Youtube y que los directores filmaran *Ciutat Morta* gracias a un Verkami, sitúa a ambos documentales en un mismo espacio de enunciación.

vecinales en *El forat* denotan que el conflicto por el caso se produce en paralelo a la grabación del documental, que se transforma en un elemento más a partir del cual organizar la resistencia ciudadana. Los documentales constituyen no solamente un producto cinematográfico, sino también parte de un proceso cultural más amplio de interpelación contra la gentrificación del casco antiguo y la violencia policial.

Entre otros ejemplos de intervención ciudadana, Peña analiza ejemplos del discurso socialista de Clos pero también incorpora varios episodios de *escraches*, en los que los ciudadanos interpelan a distintos representantes políticos a pie de calle y a viva voz. En uno de estos casos, una mujer mayor grita con hostilidad ante el coche oficial que lleva a los monarcas a una visita a la ciudad de Barcelona. La mujer le exige al rey que le pague el piso que ella, tras los procesos de expropiación y el consecuente aumento de precios, no va a poder permitirse. En otro caso, los vecinos insultan a los regidores del distrito y técnicos del ayuntamiento que visitan las obras del barrio de Santa Caterina. Peña incorpora una banda sonora propia de las películas del oeste para caracterizar el carácter hostil de las relaciones entre los vecinos y la administración. Esta banda sonora, que también acompaña las secuencias con okupas, parece aludir a la realidad anárquica o *sin ley* que puebla tanto los espacios fronterizos de los *westerns* como los espacios urbanos en disputa.

En *Ciutat Morta*, los eventos celebratorios en la Bata de Boatiné, la performance de Diana Torres, o la secuencia de protesta, también dirigida por Torres, delante de la Generalitat y el Ayuntamiento ejemplifican la continuidad entre la producción del documental y la ejecución de otras estrategias de creación y intervención ciudadana. La performance de Diana Torres, por ejemplo, que lleva el mismo título de su libro, incorpora el conjunto del documental en un marco más amplio de denuncia política, pero también sitúa al espectador en el marco creativo que desencadenó el caso del 4F. En la introducción de su libro, Torres señala como, durante la promoción de su libro en marzo de

2011, se desplazó por toda la ciudad en una suerte de acción-procesión denunciatoria, que culminó una semana después en la muerte de Heras:

En abril llegó el tan esperado Sant Jordi, que ese año para ser más perfecto caía en sábado. Hicimos una procesión pornoterrorista Ramblas abajo durante todo el día, con carrito lleno de cerveza fría, música, camisetas y chapas de pornoterrorismo, leyendo fragmentos del libro por el camino megáfono en mano, terminando en el puesto de Contrabanda, frente a la comisaría de la urbana, gritándoles en su cara la atrocidad del caso 4F (...) El martes siguiente mi amor, mi hermana, mi preciosa Patricia Heras, decidió saltar por la ventana de mi habitación, en la casa que compartíamos desde 2005, para no volver nunca más. El día más triste de mi vida es sin duda ese día. Digamos que este hijo nació en el instante de una muerte (...) (4)

Torres concluye no solamente la importancia de sus palabras como forma de acción y oposición y enmarca su razón de ser en el doloroso episodio del 4F, sino también su preferencia por la acción, frase con la que concluye su introducción a la obra: “Disfruten de la lectura y no pierdan más tiempo del necesario leyendo, la acción es mucho más interesante.” (5)

Conclusiones: Barcelona, hoy. Imaginación, utopía, y derecho a la ciudad

El estudio cronológico de las reformulaciones urbanas en Barcelona constata el viraje neoliberal de la administración en la gestión y construcción de la metrópolis. Si bien existe cierto consenso en destacar las virtudes del modelo que surgió a raíz del periodo olímpico, otros proyectos de reestructuración urbana recientes sugieren que la instrumentalización de la cultura y el suelo urbano se han transformado en mecanismos de acumulación de plusvalías cruciales para garantizar y mantener la competitividad de las ciudades en el mercado global.

Después de las Olimpiadas, la ciudad ha continuado promocionándose a partir de eventos de promoción cultural. En 2002, la administración municipal organizó El año Gaudí, que conmemoraba el 150 aniversario de Gaudí a partir de conferencias, exposiciones, y la apertura de sus edificios más conocidos al público. Significativamente, entre los actos de conmemoración la administración decidió rebautizar el autobús turístico de la ciudad como “bus Gaudí” y ofrecer al turismo entradas de acceso ilimitado para visitar las exposiciones sobre el arquitecto. Las campañas promocionales del año Gaudí

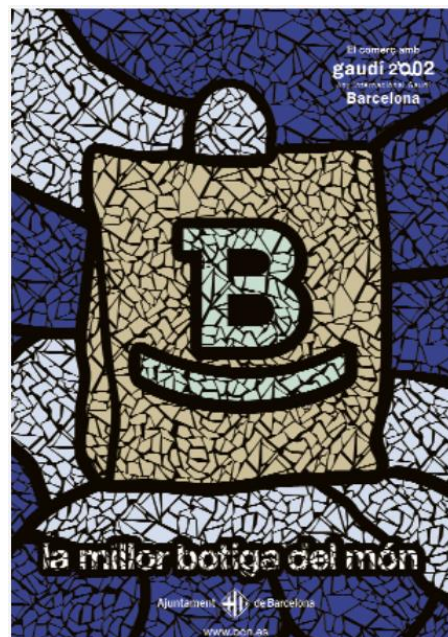


Imagen 33 Cartel promocional del año Gaudí

instrumentalizan el estilo modernista de su arquitectura (nótese el uso del *trencadís* en la figura 39) y su influencia como referente de la arquitectura para maximizar el consumo turístico.

El proyecto del Fòrum de les Cultures, celebrado en 2004 bajo la administración política de Joan Clos, constituye otro de los ejemplos paradigmáticos de la planificación urbana sostenida en la explotación cultural. Originalmente, el Fòrum debía constituir un evento global de celebración de la multiculturalidad y la sostenibilidad, integrando una zona de 180 hectáreas de nuevos edificios y zonas verdes al tramo final de la Diagonal. A partir de la promoción de valores tan universales como ambiguos, el proyecto propició la edificación de un tramo urbano desconectado de su tejido barrial y la inyección de capital extranjero en un acontecimiento que celebraba, irónicamente, la importancia de la “sostenibilidad”. A medio plazo, la inversión del Fòrum debía revertir al espacio colindante de Diagonal Mar y contribuir a dinamizar la zona costera de Poblenou. En la práctica, el Fòrum fue un acontecimiento fracasado, que no tuvo los porcentajes de asistencia esperados y se convirtió en un espacio vacío, permanentemente desconectado de su entorno más inmediato. Las plazas duras del Parc del Fòrum, así como la web de la zona, que invita a las empresas a contratar el espacio para eventos de gran formato, sugiere que la zona no se integró a su entorno urbano y que su planificación fue, en muchos sentidos, una estrategia de promoción cultural a partir de la cual enmascarar prácticas especulativas subsecuentes (Montaner i Muxi, 266). Distintos estudios sobre el acontecimiento documentan varias de las irregularidades fiscales que subyacieron a su planificación y la deuda que supuso, a medio plazo, para la administración de la ciudad (Horta, *L'espai Clos*, 131).

Más recientemente, proyectos como la creación del 22@ (en el distrito de Sant Martí) ilustran la continuidad de las estrategias de reestructuración de la ciudad ya utilizadas durante el periodo olímpico: el desarrollo del 22@ se ha sostenido en la creación de un *skyline* reconocible (con la edificación de la Torre Agbar, diseñada por Jean Nouvel); la promoción de espacios orientados a empresas de servicio, y la disolución del pasado obrero del barrio y su mercantilización anecdótica

como estrategia de espectacularización (manteniendo, por ejemplo, parte de la fachada industrial o las chimeneas de los antiguos edificios) (Kriznik, 8). Los planes de reforma urbana del barrio de Poblenou han supuesto el desalojo de naves industriales, el traslado del mercado dels Encants, y la reconversión del barrio, de origen obrero, hacia una zona de servicios poblada por oficinas y empresas del sector tecnológico.

Actualmente, la continuidad de eventos acompañados por intervenciones urbanas en la ciudad se ha expandido a otros campos de producción cultural. Más allá de actos que capitalizan la herencia cultural del país, han empezado a desarrollarse acontecimientos tecnológicos o deportivos que constatan la maleabilidad de los nuevos discursos culturales al entrar en contacto con los flujos económicos del mercado. Actualmente, la organización del Mobile World Congress en Barcelona, cuya celebración implica la inversión de fondos públicos por valor de más de 90 millones de euros y fomenta la creación de trabajo precario y temporal; o la disputa por la candidatura de los juegos olímpicos de invierno, que ha sido criticada por múltiples personalidades del mundo del deporte, señalan la creciente dependencia de la ciudad al sector de servicios, que intenta legitimar procesos de mercantilización incluso cuando las condiciones son, cuanto menos, adversas (¿Unos juegos olímpicos de invierno en una ciudad sin nieve?). La presencia continua de este tipo de eventos en la historia reciente de la ciudad sugiere que su crecimiento es co-dependiente a su percepción como ciudad turística y de ferias.

No obstante, si la controversia por el Mobile World Congress y los juegos de invierno informa las dinámicas de producción de la ciudad, la agenda política de la administración actual también incide en su desarrollo. Desde la llegada del partido político En Comú Podem a la alcaldía de la ciudad en mayo de 2015, se han implementado nuevas formas de pensar la ciudad, que reintegran el diseño utópico de Cerdà y reivindican el derecho a la ciudad como aspectos constitutivos de su administración.

En su estudio sobre el *Pla Cerdà*, Illas reflexiona sobre el carácter utópico de las pretensiones del ingeniero, que creía poder establecer, a partir de la planificación urbana, unas relaciones sociales más justas (137) Si bien el plan fue, con el tiempo, parcialmente distorsionado por intereses capitalistas (se excedieron los límites de edificación vertical y se apropiaron islas interiores de *l'Eixample* para fines lucrativos), el plan constituía, en su origen, una articulación utópica del espacio que residía en la multifuncionalidad de los espacios y su ordenación racional, destinada a distribuir el espacio de forma más equitativa. La proyección imaginada de la ciudad de Cerdà anticipaba la reivindicación marxista, defendida por David Harvey, del derecho a la ciudad. Esta idea, originalmente acuñada por Henry Lefebvre, reclama el espacio público como un entorno de creación colectiva y denuncia la mercantilización capitalista del espacio urbano y su impacto como productor de desigualdades en la ciudad. La radicalidad de la idea se desprende de la importancia de la subjetividad colectiva en la construcción y deconstrucción de las ciudades y en la habilidad de producir creativamente la ciudad.

Tanto las pretensiones de Cerdà como, décadas después, las intenciones de los planificadores y arquitectos modernos radican en la pugna por el control del espacio y en la voluntad de volver a un espacio “puro”, desvirtuado de los intereses mercantiles que lo alteran (Delgado, *Ciudadanismo*, 76) o de los aspectos que obstaculizan su embellecimiento. Más allá de la imposibilidad de volver a un espacio puro (cuyo acceso nunca ha sido, históricamente, “universal” (Sennet, 17)), la proyección de las ciudades siempre se produce a partir de un anhelo utópico, orientado a pacificar, embellecer, o simplemente gestionar el carácter público del espacio, y las huellas de esta forma de imaginar utópica persisten en la ciudad: el barrio de nueva construcción de la Vila Olímpica, por ejemplo, creado durante el periodo preolímpico, fue bautizado Nova Icària en referencia a la novela utópica de Étienne Cabet, (*Voyage en Icarie*, 1840) quien imaginó en su novela una ciudad radial organizada en comuna. En su estudio *Spaces of hope*, Harvey enfatiza la importancia de poner en funcionamiento este anhelo

utópico como mecanismo para imaginar, desde la esperanza, otros marcos de crecimiento y regeneración urbana posibles:

As we collectively produce our cities, so we collectively produce ourselves. Projects concerning what we want our cities to be are, therefore, projects concerning human possibilities, who we want, or, perhaps even more pertinently, who we do not want to become. Every single one of us has something to think, say, and do about that. How our individual and collective imagination works is, therefore, crucial to defining the labor of urbanization. Critical reflection on our imaginaries entails, however, both confronting the hidden utopianism and resurrecting it in order to act as conscious architects of our fates rather than as 'helpless puppets' of the institutional and imaginative worlds we inhabit. If, as Unger (1987b, 8) puts it, we accept that 'society is made and imagined,' then we can also believe that it can be 'remade and reimagined.' (159)

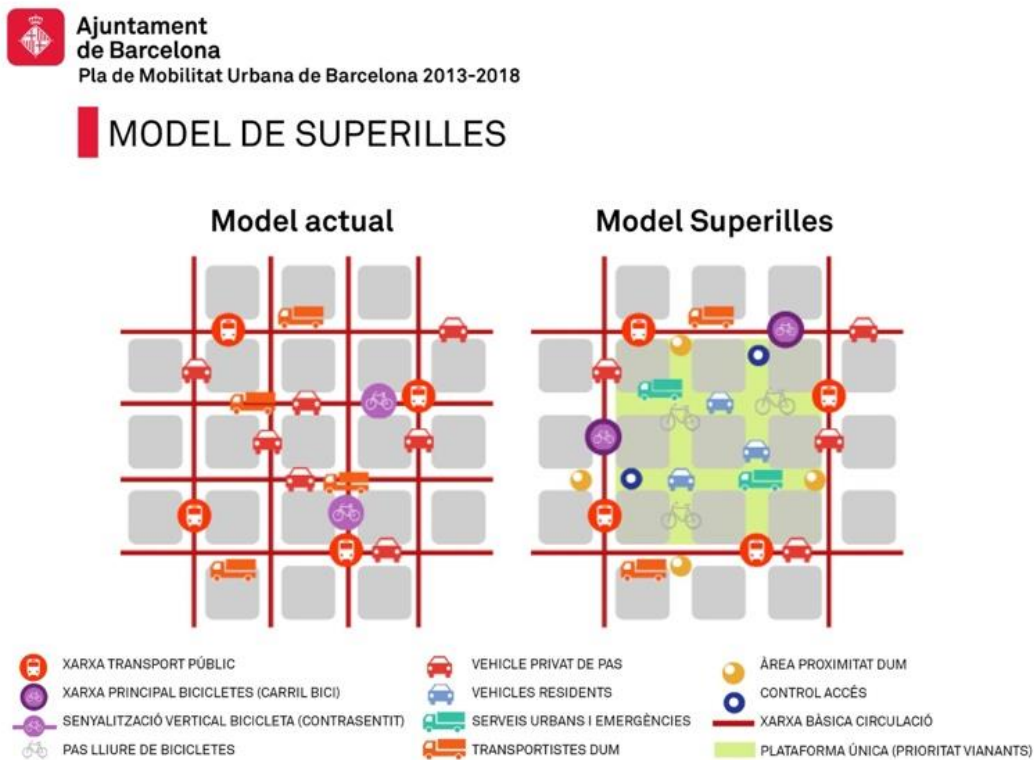


Imagen 34 Modelo de las Superilles

La planificación actual de Barcelona, liderada por Ada Colau, aparece condicionada por estos mismos anhelos utópicos que aspiran a hacer de la ciudad un espacio de convivencia pacífica. Recientemente, Colau ha intentado revitalizar el entramado de la ciudad a partir de la construcción de un nuevo modelo de espacio de socialización, constituido en las llamadas Superilles. Este proyecto urbano, que presenta cierta continuidad con las islas del *Eixample* original de Cerdà, supone la reducción (o eliminación) del tráfico rodado en distintos tramos de la ciudad y su conversión en espacio verde y peatonal, tal y como describe la imagen 40.

En retrospectiva, el impacto de las Superilles es indicativo de las dinámicas contradictorias que origina la planificación espacial, incluso cuando ésta, como es el caso, proviene de instancias políticas progresistas.⁸⁶ Si bien la Superilla garantiza un espacio de socialización sin vehículos e integra un espacio verde en zonas de gran densidad poblacional, también presenta efectos (no intencionales) negativos. Por un lado, la priorización de la circulación peatonal ha perjudicado el tráfico en el conjunto de la ciudad; por otro, la revitalización del tejido social a partir de la inclusión de espacios verdes y peatonales ha provocado la subida de precios en zonas urbanas previamente más asequibles, lo cual ha originado un proceso de gentrificación. Al identificar el valor creciente del suelo, las empresas del sector turístico han empezado a adquirir las viviendas que los vecinos desplazados se han visto forzados a abandonar, desmantelando el proyecto de ciudad imaginado por la administración de Colau. En conjunto, las Superilles ilustran la pugna que persiste en la planificación utópica de los espacios públicos y su ejecución práctica, así como la capacidad del capitalismo para construir

⁸⁶ Colau se impuso al largo mandato socialista en la alcaldía de Barcelona y también sustituyó a Xavier Trias, el primer y único alcalde de la desaparecida *Convergència i Unió* al mando de Barcelona. Colau lidera el partido político de *En comú podem*, que deriva del partido estatal *Podemos*. Antes de ser alcaldesa, Colau se movió en círculos activistas contra la globalización y estuvo al frente de distintas organizaciones activistas, como la Plataforma de afectador por las hipotecas (PAH).

sistemáticamente estrategias de lucro en torno al espacio. En síntesis, las dinámicas de la ciudad neoliberal provocan que cada cambio origine nuevos conflictos y desigualdades, tal vez porque, como constata David Harvey, uno de los grandes éxitos de este sistema económico es su misma naturalización en la subjetividad de los ciudadanos, quienes participan a menudo de sus propios mecanismos de exclusión (*Neoliberalism as creative*, 24).

La conversión de las ciudades a un modelo de servicios y la mercantilización de la cultura ha provocado que los mecanismos de resistencia presentes en las obras analizadas sean, en ocasiones, absorbidos por el discurso oficial de promoción cultural. La multiculturalidad que se observa en el documental de Luis Guerin ha sido, repetidamente, comodificada para constituir un elemento más del márketing experiencial a partir del cual se proyecta el Raval, definido más como un acto de consumo dinámico (*Ravalejar*) que como un espacio de/para la ciudadanía. Otras obras de esta tesis, no obstante, testimonian pequeñas y grandes resistencias a esta proyección espacial y auguran que la producción de la ciudad en la representación cultural es dinámica. Los nuevos productos culturales sobre las ciudades que inundan continuamente el mercado no solamente permiten constatar el auge de la ciudad como agente independiente del mercado global y sujeto de la reproducción cultural, sino que también sugiere la posibilidad de pensar nuevos formatos de mediación y resistencia ciudadana.

La novela gráfica *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, de Sagar y Jorge Carrión, atestigua el lado oscuro del discurso de progreso asociado al auge del sector tecnológico de 22@ y presenta una crítica ecológica a la producción de desechos a partir de la cual se construye la ciudad moderna. El cómic, publicado en 2015, organiza la narración a través del desalojo de las naves industriales ocupadas por comunidades de inmigrantes (a menudo sin documentos) que trabajan de chatarreros. La perspectiva de Sagar y Carrión abre la puerta a pensar el discurso de la rehabilitación urbana desde nuevos marcos teóricos vinculados a la ecología y el decrecimiento, desde los cuales cuestionar la producción de residuos materiales y simbólicos en la ciudad contemporánea y la creación y

sostenimiento de narrativas de *Greenwashing* a partir de las cuales legitimar cambios urbanos y modelos de consumo (Martínez, 183). Productos culturales como *Los vagabundos de la chatarra* constituyen una expansión natural de la crítica al modelo Barcelona que incorpora nuevos marcos de formulación teórica y un formato de enunciación híbrido, que capitaliza las virtudes del discurso visual con las estrategias tradicionales del periodismo de investigación.

Otros fenómenos culturales producidos en torno a la realidad de Ciutat Vella, no incluidos en el conjunto de la disertación por limitaciones temáticas y de espacio, atestiguan que la producción del imaginario del barrio sigue descansando sobre los procesos de reordenación urbana y sobre las subjetividades disidentes que re-imaginan sus calles. Productos culturales como *La vampira de Barcelona* (2020), cuya película ha sido recientemente estrenada, o el documental *Mònica del Raval* (2009) de Francesc Betriu, testimonian la producción de pánicos morales y la difusión continuada de arquetipos monstruosos que pueblan el imaginario de las mujeres del Raval, históricamente caracterizadas en base a la prostitución. Las obras sobre la *Vampira de Barcelona*, específicamente, estrenadas en distintos medios (entre ellos una novela ficcional, una narración gráfica, y una obra de teatro musical), parecen confirmar la importancia de nuevos formatos de enunciación y la movilización de narrativas estigmatizadoras que aparece y reaparece, de forma cíclica, en paralelo a los cambios urbanos y demográficos del barrio.

A diferencia de las obras escogidas para este proyecto, que se centran en un tipo de migración mayoritariamente autóctona, otros acercamientos, como la obra de teatro *Super Raval*, adaptada por Marc Martínez (2003), la película *Raval, Raval*, de Antoni Verdagué (2007), el filme de Alejandro Iñárritu *Biutiful* (2010), o la novela de Brigitte Vasallo *Pornoburka* (2013) negocian la experiencia de la inmigración extracomunitaria en Ciutat Vella. Estas obras, que apuntan una línea de estudio presentada, de forma incipiente, en el documental *En construcció*, ofrecen una aproximación al barrio que describe la experiencia precaria de esta comunidad y reivindica la importancia de la

multiculturalidad y el género fluido como aspectos constitutivos de las nuevas subjetividades en Ciutat Vella. La relación entre Ciutat Vella y la migración actual constituye una línea de estudio que podría expandirse y relacionarse con la producción de precariedad y residuos en el periodo neoliberal.

Bibliografía

- “Prisión sin fianza para Rodrigo Lanza, acusado de matar por unos tirantes con la bandera de España”, El país, 14-12-2017.
- Abuín, González A. "Táctica Frente a Estrategia: Transmedialidad Y Activismo En "ciutat Morta"." *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (2017): 110- 130. Print.
- Agamben, Giorgio. *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford University Press, 2017.
- Aguado, Txexu. “Anatomía de una gestualidad urbana. *En construcción y En la ciudad de Sylvia*”. Cornejo-Parriego, Rosalía, Alberto Villamandos (Eds.) *Un Hispanismo Para El Siglo XXI: Ensayos De Crítica Cultural* (2011): 139-158.
- Aguayo, Angela J. *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media*. New York: New York, 2019. Print.
- Aisa, Ferran, and Mei M. Vidal. *El Raval: Un Espai Al Marge*. Barcelona: Base, 2011. Print.
- Ajuntament de Barcelona. *Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, (2005): 1-32.
- *Taxes d'immigració 2020 per barris*, Ajuntament de Barcelona: Departament d'Estadística i Difusió de Dades. Moviments demogràfics 2020, shorturl.at/dnyIS
- Alvarez, Mercedes. *El Cielo Gira*. Sherlock Home Video, 2005.
- Y Arturo Redín, Ignacio Benedeti, Xosé Zapata, Eva Serrats, Alberto Rodríguez, Rituerto P. Gil, de O. S. Moure, and Elvira Prado. *Mercado De Futuros*. Barcelona: Cameo Media, 2012.
- Anguelovski, Isabelle. “Beyond a Livable and Green Neighborhood: Asserting Control, Sovereignty and Transgression in the Casc Antic of Barcelona”. *IJUR International Journal of Urban and Regional Research*, 37.3 (2013): 1012-1034.
- Antonio, González B. "El Drama De La Pederastia Hoy: Espacio, Lenguaje Y Autoridad En *Hamelin* De Juan Mayorga." *Gestos* (2010): 73-90.
- Aramburu, Otazu M. *Los otros y nosotros: imágenes del inmigrante en Ciutat Vella De Barcelona*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, 2002. Print
- Arella, Celeste. *Los pasos (in)visibles de la prostitución: estigma, persecución y vulneración de derechos de las trabajadoras sexuales en Barcelona*. Barcelona: Virus, 2007.

- Artigas, Xavier, Xapo Ortega, and David Fernández. *Ciutat Morta*. Barcelona: Metromuster, 2013
- Artigues, Francesc i Francesc Mas Palahí y Xavier Suñol Ferrer, *El Raval: historia d'un barri servidor d'una ciutat*, Barcelona: Associació de veïna del districte cinquè, 1980.
- Asens, Llodrà, Jaume. "La represión al "movimiento de las okupaciones": del aparato policial a los mass media", *Dónde están las llaves. El movimiento okupa: Prácticas y contextos sociales*. Ramón Adell Argilés et al. Madrid: Cataráta, 2004, pp. 293-338.
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Internet resource.
- Balibrea, Mari Paz. *Global Cultural Capital: Addressing the Citizen and Producing the City in Barcelona*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Barrena, Begoña. "Álbum de fotos". *El país*, 7-10-11, 12.
- Barry, Kathleen. *Female Sexual Slavery*. New York: New York University Press, 1984.
- Bell, Shannon. *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*. Boulder, Colorado: NetLibrary, Inc, 1999.
- Benet, i Jornet, Josep Maria. *Olor*. Barcelona: Proa, 2000. Print.
 ——— *Baralla entre olors: peça dramàtica en un acte*. Barcelona: Millá, 1981. Print.
 ——— *Una vella, coneguda olor*. Barcelona: Ed. Occitània, 1964. Print.
- Benach, Joan Antoni. "Persianes". *La vanguardia*, 1-10-2011, 32.
- Benach Rovira, Nuria. "Producción de imagen en la Barcelona del 92" *Estudios geográficos*, LIV (212): 483-504, 1993.
 ——— *Imatges, símbols i mites de la Barcelona del 92. La deconstrucció d'un mite*. Universitat de Barcelona, 2015.
- Blau, Herbert. *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press, 1985. Print.
- Bohigas, Oriol. *Reconstrucció De Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1985. Print.
- Bonet, Jordi. Cuando cómo participar importa. Análisis de los impactos de la participación ciudadana en las políticas de regeneración del centro histórico de Barcelona. "*Urbs: Revista De Estudios Urbanos Y Ciencias Sociales*. 1.1 (2011): 4-26. Print.

- Bou, Nuria. "Jose Luis Guerin entre fantasmas." *Viejo Topo (Barcelona)*. 1997.112 (1997): 56-58. Print.
- Brown, Wendy. *Politics Out of History*. Princeton: Princeton University Press, 2001. Print.
- Buchanan, Peter. "Regenerating Barcelona: Projects versus Planning – Nine Parks and Plazas". *The Architectural Review*, June (1984): 1048-1049.
- Buffery, Helena. "The 'Placing of Memory' in Contemporary Catalan Theatre". *Contemporary Theatre Review*, 17.3 (2007): 385-97. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1080/10486800701411303>.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2018. Print.
- Busquets, Joan, et al. *Barcelona: la construcció urbanística d'una capital compacta*. Barcelona, Laboratori d'Urbanisme de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya i Ajuntament de Barcelona, 2018.
- Cabet, Etienne. *Voyage en Icarie*. Slatkine Reprints, 2012.
- Cammaer, Gerda, et al. *Critical Distance in Documentary Media*. Springer International Publishing, 2018.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*. University of Michigan Press, 2001. Print
- Castells, Manuel, y Ignacio Romero de Solas. *Movimientos sociales urbanos*. Siglo Veintiuno, 1997.
- Cattaneo, Claudio, y Marc Gavaldà. "The Experience of Rurban Squats in Collserola, Barcelona: What Kind of Degrowth?" *Journal of Cleaner Production*, 18.6 (2010): 581-89. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2010.01.010>.
- Cerdán, Joxetxo, y Casimiro Torreiro, *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Cloke, Paul. "Emerging geographies of evil? Theo-ethics and postsecular possibilities". *Cultural Geographies*. 18. 4 (2011): 475-93.
- Clover, Carole. "Law and the order of popular culture" *Law in the Domains of Culture*, Austin Sarat, Thomas Kern (Eds.), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, pp. 93-119.
- Cabello, Gabriel. *Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerin*. Yale University, 2004. Internet resource.

- Cohen, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Routledge, 2011.
- *Visions of Social Control: Crime, Punishment, and Classification*. Polity Press: Blackwell, 1985.
- Colom, Joan, David Balsells, y Jorge Ribalta. *I Work the Street: Joan Colom, Photographs (1957-2010)*: Museu Nacional D'art De Catalunya. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014. Print.
- Comte, Jacqueline. “Decriminalization of Sex Work: Feminist Discourses in Light of Research”. *Sexuality & Culture* 18 (2014):196–217.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007. Print.
- Cordero, Adrián Hernández. “El Forat de la Vergonya: el conflicto entre la ciudad planificada y la ciudad habitada”. *Hàbitat y Sociedad*, 9 (2016): 11-27.
- Cordone, Gabriela. *Y el cuerpo se hizo verbo: reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga*. Slatkine, 2008.
- Cresswell, Tim. *In Place/out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. University of Minnesota Press, 1996.
- Critcher, Chas. *Moral panics and the media*. Open University Press, 2003.
- Crumbaugh, Justin. "Victim Discourse, Victim Studies, and the Biopolitics of Counter-Terrorism: the Case of Inaki De Juana Chaos." *Revista De Estudios Hispánicos Alabama Then St Louis*. 44.3 (2010): 657-676.
- “Afterlife And Bare Life: The Valley Of The Fallen As A Paradigm Of Government”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12.4 (2011): 419-38.
- Davidson, Robert. “Barcelona: The Siege City.” *The Barcelona Reader: Cultural Readings of a City*, edited Enric Bou y Jaume Subirana (Eds.), Liverpool University Press, 2017, pp. 21–42, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ps31wn.6>.
- “Where Others Fear to Tread: *El Escándalo* and *Sangre en Atarazanas*”. *Jazz Age Barcelona*, University of Toronto Press, 2009, p. 27-68.
- Degen, Monica Montserrat. *Sensing Cities: Regenerating Public Life in Barcelona and Manchester*. London: Routledge, 2015.
- “Consuming Urban Rhythms: Let’s *ravalejar*”, in *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*, Edensor, Tim (Ed.), 2016, pp. 21-32.

- Delgado, Manuel. "El forat de la vergonya". *El país*, 09-10-06, sp.
 ——— *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Barcelona: Catarata, 2015.
 ——— *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Libros de la Catarata, 2017. Print
- Díaz Sande, José Ramon. "Crítica Teatro." *Madrid teatro*, 05-2005, www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro118.htm.
- Donovan, Mary Kate. "Mapping Chinatown in 1920s and 1930s Barcelona: How el Raval Became el Barrio Chino". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 20 (2016): 9-27.
- Duprey, Jennifer. *The Aesthetics of the Ephemeral: Memory Theaters in Contemporary Barcelona*. State University of New York Press, 2015. Print.
- Dworkin, Andrea. "Prostitution and Male Supremacy." *Michigan Journal of Gender and Law*. 1.1 (1993): 1-12.
- Ealham, Chris. "An Imagined Geography: Ideology, Urban Space, and Protest in the Creation of Barcelona's "Chinatown", C. 1835-1936". *International Review of Social History*. 50.3 (2005): 373-97.
- Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics, and Materiality*. Berg, 2005.
- Eng, David L, and David Kazanjian. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003. Print.
- Epps, Brad. "Modern Spaces: Building Barcelona". *Hispanic Issues*, 24 (2001) 148-97.
- Espada, Arcadi. *Raval: del amor a los niños*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Estrada, Isabel. "Democracy" in Spain: Cinema and New Forms of Social Life in the Twenty-First Century". *MLN*, 132.2 (2017): 386-406. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1353/mln.2017.0023>.
- Feldman, Sharon G. *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009. Print.
 ——— "Of Appearance And Disappearance: Theatre And Barcelona (Catalunya Invisible, Part II)". *Catalan Review*, 18.1-2 (1998): 161-77. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3828/CATR.18.1-2.11>.
- Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard UP, 2002.

- Fernández, David, y Arcadi Oliveres. *Cròniques Del 6 i Altres Retalls De La Claveguera Policial: Del Cinema Princesa a L'absolució dels Tres De Gràcia (1996-2006)*. Barcelona: Virus, 2006. Print.
- Fernández, Miquel. *Matar al Chino: entre la revolució urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona*. Barcelona: Virus Editorial, 2014.
- Ferrín, Gorriá. "Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga". *El Futuro del Pasado* (2012): 481-502.
- Foucault, Michel, y Jay Miskowiec. "Of Other Spaces." *Diacritics*. 16.1 (1986): 22-27.
- Gabancho, Patrícia. *El Sol Hi Era Alegre: La Reforma Urbanística I Social De Ciutat Vella*. Barcelona: La Llar del Llibre, 1991. Print.
- Gabriele, John P. *Lecturas globales del teatro español del siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2014.
- Gaines, Jane. "Political Mimesis." *Collecting Visible Evidence*. Jane Gaines and Michael Renov (Eds.) Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. pp. 84-102.
- Garcés, Marina. *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018. Print.
- González B., Antonio. "El Drama De La Pederastia Hoy: Espacio, Lenguaje Y Autoridad En Hamelin De Juan Mayorga." *Gestos* (2010): 73-89. Print.
- Goode, Erich, y Nachman Ben-Yehuda. *Moral panics: the social construction of deviance*. Wiley-Blackwell, 2009.
- Gordon, Avery F., y Janice Radway. "her shape and his hand". *Ghostly Matters*, NED-New edition, Second, University of Minnesota Press, (1997): 3-29. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttt4hp.5>.
- "the other door, it's floods of tears with consolation enclosed". *Ghostly Matters*, NED-New edition, Second, University of Minnesota Press, (1997): 63-135. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttt4hp.7>.
- Guerín, José Luis. *En Construcción*. Marseille: Shellac, 2014.
- Guerra, Carles. "Un cine de situación". *Nosferatu. Revista de cine*. 52 (2006):4-10.
- "La militància biopolítica de Joaquim Jordà". *Cinema Comparat/ive Cinema*. 5 (2014): 50-55.
- Guzmán, Alison. "Los animales humanizados, la animalización humana y la memoria histórica ecológica en La tortuga de Darwin de Juan Mayorga". *Romance Notes*, 56.2 (2016) 235-44.

- Harvey, David A. *Spaces of Hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. Print.
 ——— “Neoliberalism as Creative Destruction”. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610 (2007): 22-44.
- Heeren, Stefanie. *La Remodelación De Ciutat Vella: Un Análisis Crítico Del Modelo Barcelona*. Barcelona: Veïns en defensa de la Barcelona Vella, 2002. Print.
- Hell, Julia, y Andreas Schönle. *Ruins of Modernity*. Durham, Duke University Press, 2010.
- Heras, Patricia. *Poeta Muerta*. Barcelona: Capirote, 2014. Print.
- Herrmann, Gina. "Documentary's Labours of Law: the Television Journalism of Montse Armengou and Ricard Belis." *Journal of Spanish Cultural Studies*. 9.2 (2008): 193-212. Print.
- Horta, Gerard. *L'Espai Clos. Fòrum 2004: notes d'una travessia pel no-res*. Edicions de 1984, 2004.
 ——— y Manuel Delgado. *Rambla del Raval de Barcelona: de apropiaciones viandantes y procesos sociales*. Barcelona: El Viejo Topo, 2010.
- Hubbard, Phil. *Sex and the City: Geographies of Prostitution in the Urban West*. Routledge, 1999.
- Hyussen, Andrea. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press, 2009. Print.
- Illas, Edgar. *Thinking Barcelona Ideologies of a Global City*. Liverpool University Press, 2012.
- Janoschka, Michael. “Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana”. *Investigaciones Geográficas*, 76 (2012): 118-137. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.14350/rig.29879>.
- Jenkins, Phillip. *Moral Panic: Changing Concepts of the Child Molester in Modern America*. 2008.
- Jordà, Joaquín. *Numax presenta*, Spain: Vértice Cine, 1979.
 ——— *De nens*, Spain: Massa d'Or Produccion, 2003.
 ——— *Monos Como Becky*. Barcelona: Cameo Media, 2011.
- Kamir, Orit. “Why ‘Law-and-Film’ and What Does it Actually Mean? A Perspective.” *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 19.2 (2005): 255-278.
- Keller, Patricia M. “Introduction: Ghostly Landscapes”. *Ghostly Landscapes*, University of Toronto Press, (2016): 3-23. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctvg25326.5>.

- Kincaid, James R. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Duke University Press: 1998.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; Or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Joan Ramon Resina (Ed.), Amsterdam: Rodopi, 2000, pp. 65-82.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, 2016.
- Llobet, Marta. "Contracultura, creatividad y redes sociales en el movimiento okupa". *Dónde están las llaves. El movimiento okupa: Prácticas y contextos sociales*. Ramón Adell Argilés et al. Madrid: Cataráta, 2004, pp. 179-204.
- Loxham, Abigail. "José Luis Guerín. Between reality and fiction." *Cinema at the Edges: New Encounters with Julio Medem, Bigas Luna and José Luis Guerín*. New York: Berghahn Books, 2014, pp- 136-179.
- Lynch, Kenneth. *The Image of the City*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1979. Print.
- Maldonado, Joan. "El 33 hace historia con la emisión de 'Ciutat morta', sobre el 'caso 4-F'. *El país* [Barcelona, España] 10-09-2015. <https://www.elperiodico.com/es/tele/20150118/33-historia-emision-ciutat-morta-audiencias-3861922>
- Martín-Márquez, Susan. "Constructing Convivencia. Miquel Barcelo, Jose Luis Guerin, and Spanish-African Solidarity". *Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. New York: Berghahn Books, 2012. Pp, 90-104.
- Martínez-Carazo, Cristina. "Deconstrucción/Reconstrucción: *En construcción* de José Luis Guerín (2001)". *Letras Hispanas*, 4.2 (2007): 2-15, Print.
- Miguel Martínez y Ramón Adell Argilés. "Introducción", *Dónde están las llaves. El movimiento okupa: Prácticas y contextos sociales*. Ramón Adell Argilés et al. Madrid: Cataráta, 2004, pp. 21-34.
- "The squatters' movement in Europe: a durable struggle for social autonomy in urban politics.' *Antipode* 45.4 (2012): 866–887.
- (Ed.) *The Urban Politics of Squatters' Movements*. Uppsala: Palgrave Macmillan, 2018. Print.
- Marzot, Kerrie. "Hostile Architecture: Homes, Not Spikes" *The enterprise Falmouth*, 10-29-2019, sp, https://www.capenews.net/falmouth/columns/hostile-architecture-homes-not-spikes/article_786c850c-b43e-5021-bcf3-b99bdbd681d8.html

- Mas i Verger, “Un forat de la vergonya al Casc Antic de Barcelona”. *Barcelona, marca registrada: un model per desarmar*, Unió Temporal d’Escribes (Ed.) Barcelona: Virus, 2004, pp-309-318.
- Mayorga, Juan, y Emilio Peral Vega. *Hamelin; La Tortuga de Darwin*. Madrid: Cátedra, 2015.
Mayorga”. *Iberoamericana*. 16.62 (2016): 225-234.
- McDonogh, Gary W. “The Geography of Evil: Barcelona’s Barrio Chino”. *Anthropological Quarterly*, 60.4 (1987): 174-84.
- McNeil., Donald. *Urban tales and the European Left. Tales from the new Barcelona*. Nueva York: Routledge, 1999.
- “Barcelona as Imagined Community Pasqual Maragall’s Spaces of Engagement”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 26.3 (2001): 340-352.
- “Barcelona: Urban Identity 1992-2002”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6 (2002):245-262.
- Mitchell, Don. “The End of Public Space: People's Park, Definitions of the Public, and Democracy”. *Annals of the Association of American Geographers* 85.1(1995): 108-133.
- Mitchell, Katharyne. “Geographies of Identity: The New Exceptionalism”. *Progress in Human Geography*, 30.1 (2006): 95-106.
- Monclús Fraga, F.J. “El «modelo Barcelona» ¿Una fórmula original? De la «reconstrucción» a los proyectos urbanos estratégicos (1979-2004)” *Perspectivas urbanas / Urban perspectives*. 3 (2003): 27-41.
- Monnet, Nadja (2002) - La formación del espacio público: *Una Mirada Etnológica Sobre El Casc Antic De Barcelona*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2002. Print.
- Montaner, Josep Maria y Zaida Muxí. “Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6.1 (2002): 263-68. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0296>.
- Moreno-Caballud, Luis. “Looking amid the Rubble: New Spanish Documentary Film and the Residues of Urban Transformation (Joaquim Jordà and José Luis Guerin)”. *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, 11. 1(2014): 61-74. DOI.org (Crossref), https://doi.org/10.1386/slac.11.1.61_1.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Third Edition. 3.^a ed., Indiana University Press, 2017. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005t6j>.

- Nora, Pierre, y David P. Jordan. *Rethinking France: Les Lieux De Mémoire*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001. Print.
- Nuñez, Natalia. "Whose Vanguardist City? The Barcelona Urban Model as Seen from the Periphery in José Luis Guerín's *En Construcción* (2001)". *Barcelona: Visual Culture, Space and Power*. Cardiff: University of Wales Press, 2012, pp. 117-137., Print.
- Olivares, Juan Carlos. "Sergi Belbel pinta un quadre d'essències costumistes". *Ara*, 3-10-2011, 23.
- Peña, Falconetti. "El forat", *El cielo está enladrillado: otras miradas sobre Barcelona*, Barcelona: Video metrópolis, 2006.
- y Eguzki Bideoak (Firm). *Oscuros portales*. 2010
- Entrevista personal, diciembre 2020, sp.
- Peršak, Nina, y Gert Vermeulen. *Reframing Prostitution: From Discourse to Description, from Moralisation to Normalisation?* Maklu-Publishers, 2014.
- Pheterson, Gail. *The Prostitution Prism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Pruijt, Hans. "The Logic of Urban Squatting". *International Journal of Urban and Regional Research*, 37.1 (2012): 19-45.
- Quiñones, Luis., A.G. "Mas allá de la nostalgia: espacio, modernización y democracia en *El cielo gira y En Construcción*." *Revista De Estudios Hispánicos Alabama Then St Louis*. 41.3 (2007): 363-386. Print.
- Rangan, Pooja. *Immediations: The Humanitarian Impulse in Documentary*. Duke University Press, 2017.
- Rapping, Elayne. *Law and Justice as Seen on TV*. New York: New York UP, 2003.
- Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. NED-New edition, University of Minnesota Press, 2006, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt94t.4>.
- Reinelt, Janelle. "The promise of the documentary". *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, 2009: 6-23.
- Reiner, Robert, et al. *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. Macmillan Press, London, 1978.
- Resina, Joan Ramon. "The construction of the cinematic image". *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. Albany: SUNY Press, 2008. Print.
- "Like Moths to a Lamp: Foreigners in Barcelona's Red-Light District". *Barcelona's Vocation of Modernity*, Stanford University Press, 2008: 93-118.

- “Desmarcar-se de la marca”. *Barcelona Metròpolis*, 90 (2013): 12-14.
- Roach, Joseph R. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. 2022. Print.
- Rodríguez-Solás, David. “El espacio de la crítica, el lugar de la utopía: el teatro de Juan Mayorga” *beroamericana*, 16.62 (2016): 225-234.
- Roth, Michael S. *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2001. Print.
- Rubin, Gayle. “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”. *Deviations*, Duke University Press, (2012): 137-81.
- Saltzman, Megan Elizabeth. *The Deteriorating Histories in the Public Everyday Space of Post-Francoist Barcelona*, 2008, deepblue.lib.umich.edu, <http://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/61781>.
- Salvadó, Glòria, y Benavente, Fran. ‘Filmar el otro en el cine de Joaquim Jordà’, *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*. 5 (2009): sp.
- Sánchez, Lisa E. “The Global E-Rotic Subject, the Ban, and the Prostitute-Free Zone: Sex Work and the Theory of Differential Exclusion”. *Environment and Planning D: Society and Space*, 22.6 (2004) 861-83.
- Sanders, Teela, et al. *Prostitution: Sex Work, Policy & Politics*, SAGE Publications, 2017.
- Sarat, A (2000b) ‘Exploring the hidden domains of civil justice: “naming, blaming, and claiming” in popular culture’, *DePaul Review*, 50 (2000): 425–452.
- y Lawrence Douglas and Martha Merrill Umphrey (Eds.) *Law on the Screen*. Stanford: Stanford UP, 2005.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Hoboken: Routledge, 2012. Internet resource.
- Scoular, Jane. *The Subject of Prostitution: Sex Work, Law and Social Theory*. 1a ed., Routledge, 2015.
- Seifert, Anuschka. and Castillo, Adriana., “Joaquín Jordà. Entrevista”. *Revista Lateral*, 114 (2004): 42.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. 2017.
- Smith, Neil. *The New Urban Frontier Gentrification and the Revanchist City*. Routledge, 2005
- Snyder, Jonathan. *Poetics of Opposition in Contemporary Spain: Politics and the Work of Urban Culture*. First edition, Palgrave Macmillan, 2015.

- Sofer, Andrew. "Dark Matter: An Introduction". *Dark Matter*, University of Michigan Press, 2013, pp. 1-15., JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.3186316.4>.
- Sorrento, Michael. "Documenting crime: genre, verity, and filmmaker as avenger" *Framing law and crime: an interdisciplinary anthology*, Caroline Joan Picart; Michael Hviid Jacobsen; Cecil E Greek (Eds.),. Madison [New Jersey]: Fairleigh Dickinson University Press; Lanham, Maryland, Copublished by the Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2016, pp.243-266.
- Subirana, Carla. Entrevista personal. Abril de 2020.
- Subirana, Jaume. "Imaginar una ciutat". *Barcelona Metròpolis*. 90 (2013): 15-17.
- Symanski, Richard. *The Immoral Landscape: Female Prostitution in Western Societies*. Butterworths, 1981.
- Torreiro, Casimiro, editor. *Realidad y creación en el cine de no-ficción: el documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Cátedra, 2010.
- Torres, Diana J. *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta, 2017. Print.
- Ulldemolins, Joaquim Rius. "Culture and Authenticity in Urban Regeneration Processes: Place Branding in Central Barcelona". *Urban Studies*, 51(2014): 3026-3045.
- y Joaquim Subirana. *Del chino al Raval. Cultura y transformación en la Barcelona actual*. Barcelona: CCCB, 2006, pp. 7-78.
- Vartabedian, Julieta. "Trabajo Sexual En Barcelona. Sobre La Gestión Municipal Del Espacio Público." *Oñati Socio-Legal Series*. 1.2 (2011): 1-13.
- Vialette, Aurelie. "An On-Screen Trial: Resistance to Corruption or Audience Manipulation in Ciutat Morta? ?" *Letras Femeninas*, 1 (2016): 101-114.
- Vilaseca, Stephen L. *Barcelonan Okupas: Squatter Power!* Lanham, Ma: Fairleigh Dickinson University Press, 2013. Print.
- Wacquant, Loïc. J. D. "Parias Urbanos. Marginalidad En La Ciudad a Comienzos Del Milenio" *Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales*. 29.87 (2003): 93-96.
- *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity*. Duke University Press, 2009.
- Weitzer, Ronald. "Sociology of Sex Work." *Annual Review of Sociology*. 35 (2009): 213-234.
- "The Mythology of Prostitution: Advocacy Research and Public Policy". *Sex Res Soc Policy*, 2010: 15-29.

White-Nockleby, Anna. "Textured Cuts: The Demolition Cinema of Pedro Costa and José Luis Guerín". *Journal of Visual Culture*, 17.1 (2018): 117-38. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1177/1470412918767212>.

Woods Peiró, Eva. "Subveillant Narration, Digital Tools and Videoactivism: Ciutat Morta (2013)". *Screen*, 59.2 (2018): 249-257. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1093/screen/hjy027>.

Zukin, Sharon. *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Univ. of California Press, 2011.