

Jo no ravalejo: Cartografías afectivas y memoria cultural de barrio en la Trilogía del Raval, de Josep Maria Benet i Jornet (1964–2000)

Elisabet Pallàs

Recibido: 10 de marzo de 2022 / Aceptado: 22 de mayo de 2022

Resumen. Este artículo 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. Englobado en un arco temporal amplio (desde los años 60 hasta la primera década del 2000), el conjunto de dramas describe la evolución de un bloque de apartamentos del Raval y propone, a partir de distintos recursos visuales y dramáticos, estrategias para resistir la desaparición de la memoria cultural del barrio y combatir los procesos de gentrificación y reestructuración urbana. El artículo 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.

Palabras clave: memoria cultural; ruinas; urbanidad; espectralidad; teatro

[en] *Jo no ravalejo: Affective cartographies and neighborhood cultural memory: Raval's Trilogy, by Josep Maria Benet i Jornet (1964-2000)*

Abstract. This article reflects on the destruction of cultural memory as it is displayed in the set of plays known as *The Raval's Trilogy*, written by Josep Maria Benet i Jornet. This set of dramatic pieces, composed in a 40-year span of time, describes the evolution of an old dwelling in the neighborhood of el Raval and proposes visual and dramatic features that serve as strategies to resist cultural erasure, oppose gentrification and urban remodeling processes. The article analyses the materiality of ruins and its inherent affective and spectral qualities as artefacts capable of evoking and invoking the past and concludes the ability of nostalgic discourse to creatively voice the past.

Keywords: cultural memory; ruins; urban; spectrality; theatre

Sumario. 1. Las ruinas del Raval. Cartografías afectivo-espectrales de resistencia. 2. Afecto y nostalgia. Luto en protesta. 3. Una Rambla triste. La urbanidad remodelada y la desaparición de la identidad cultural del barrio. 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Pallàs, E. (2022) *Jo no ravalejo: Cartografías afectivas y memoria cultural de barrio en la Trilogía del Raval*, de Josep Maria Benet i Jornet (1964-2000), en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 5-14.

Where memory is, theatre is [Blau 1985: 67]

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 performada, pensada para interpelar a la ciudadanía desde un acto simbólico. Esta 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 iniciadas durante el período preolímpico, que provocaron procesos de gentrificación en el casco antiguo de la ciudad orientados a consolidar nuevos patrones de consumo y a fomentar un tipo de ciudadanía consensual y de clase media. En este barrio, el proceso de rehabilitación culminó con la apertura de la Rambla del Raval, inaugurada oficialmente en septiembre del 2000. La construcción de esta avenida supuso la demolición estratégica de calles donde operaba la prostitución callejera y originó un desplazamiento poblacional de centenares de vecinos. En este contexto de promoción urbana, la Rambla sirvió de escenario de innumerables celebraciones barriales ins-

critas en una campaña de la Fundació tot Raval, que la administración bautizó como el acto de “Ravalejar”. En respuesta, la Coordinadora contra l’especulació del Raval contraprogramó un acto público de desafección con la consigna “Jo no ravalejo” [Horta 2010: 8], que 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 de regeneración económica y cultural.

En este contexto urbano, marcado por la polémica inauguración de la Rambla del Raval y las campañas de oposición a su promoción cultural, apareció la obra teatral *Olors*. El drama, estrenado en el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) en el año 2000 bajo la dirección escénica de Mario Gas, constituía la culminación de una trilogía de piezas que la crítica bautizó “la trilogía del Raval”, en referencia a la continuidad temática y espacial que preside el conjunto de piezas: la obra cerraba la trama iniciada en *Una vella, coneguda olor*, escrita en 1963 y montada en 2011 por Sergi Belbel, y continuada en *Baralla entre olors*, escrita en 1979 y emitida en televisión en 1981. Al igual que la performance del “#díadetodoslosantros” y la consigna vecinal del *Jo no ravalejo*, la trilogía del Raval constituye un documento que permite pensar cómo se formula la desaparición de la memoria cultural, indagando sobre las formas de recordar y combatir la pérdida desde el espacio y considerando el carácter *nostálgico-espectral* que media su representación. A continuación, el artículo analiza las estrategias de memorialización del barrio presentes en el conjunto de las obras, reflexionando sobre las huellas afectivas inscritas en la materialidad del espacio, la performance espacial de las ruinas como artefactos capaces de evocar e invocar espectros, y las capacidades creativas del discurso nostálgico.

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

Ubicada en un bloque de apartamentos humilde, la trilogía de Benet i Jornet constituye un acercamiento al pasado del barrio antiguo que media la memoria personal y colectiva. A pesar de que la crítica identifica diferencias de estilo y contenido entre sus primeras obras y sus dramas de publicación más reciente, las condiciones de producción del conjunto de la trilogía se entienden a partir de su formulación memorial y espacial, dado que la redacción de la trilogía se produjo en paralelo a los cambios geográficos y sociológicos que experimentó el barrio desde la dictadura franquista hasta el periodo actual.

La primera parte de la trilogía, *Una vella, coneguda olor*, se estrenó en 1964 en el Teatro Romea en el contexto del VII Ciclo de Teatro Latino de la mano de una compañía amateur (Companyia Catalana de Comèdies). Benet i Jonet había recibido un año antes el premio Josep Maria de Sagarra por la obra, que, en palabras de Miquel-Maria Gibert, situó al autor entre un nuevo grupo de dramaturgos que contribuirían decisivamente al desa-

rollo del teatro catalán de los años sesenta [1993: 58]. Enric Gallén observa que el primer teatro de Benet i Jornet se desarrolla en un contexto teatral mayoritariamente interesado en incorporar referentes del teatro europeo y estadounidense de posguerra, pero también afirma que Benet i Jornet es de los pocos dramaturgos que reivindica la tradición dramática del país [Gallén 2020: 37]. A medio camino entre crónica histórica y narración melancólica, este primer 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 partir del cual se hilvana la trama. En referencia al montaje que Sergi Belbel dirigió de la obra en 2011, el conjunto de la crítica teatral describe la obra como un repositorio de memoria cultural, señalando el tono “costumbrista” de la pieza [Olivares 2011: 23], su “realismo social” [Benach 2011: 32], y el carácter de una puesta en escena que es “...como ir pasando las páginas de un álbum de fotos de la época” [Barrena 2011: 12]. En su análisis del texto escrito, Francesc Foguet i Boreu confirma esta posición afirmando que el primer teatro de Benet i Jornet refleja el mundo de posguerra desde la experiencia de las clases trabajadoras y sigue una línea realista, “amb dosis diverses de sàinet, costumisme, sàtira i melodrama” [2006: 42].

En su conjunto, la crítica señala que el estreno de esta pieza primeriza constituyó una de las pruebas irrefutables de la existencia de talento en el espacio teatral catalán durante el franquismo [Benach 2011: 35], “un símbol del nou teatre que comença a aparèixer al país” [Gibert 1993: 58] e incluso un punto de inflexión en su historia teatral [Feldman 2020: 46], que consiguió sucesivamente mantener en vida la producción de dramaturgia en catalán a través de sus montajes en el circuito independiente [Olivares 2011: 23]. La segunda parte de la trilogía, *Baralla entre olors*, consistió en una obra “puente” preparada por encargo, que fue filmada para ser reproducida subsecuentemente en la Televisión de Catalunya en 1981. A partir de unas didascalias que enfatizan las nuevas tendencias estéticas del momento y el oficio liberal de la protagonista—Benet i Jornet utiliza el término “progre” para definir el espacio de la obra [1979: 11]—, el drama se sitúa en los años culminantes de la transición, pero no desarrolla su contenido dado el carácter precipitado de su redacción [Benet i Jornet 1979: sp]. La última de las obras, *Olors*, pone punto final al drama a través de una puesta en escena que personifica la destrucción espacial de los apartamentos e invoca, en paralelo, la apertura coetánea de la Rambla del Raval. En palabras de Sharon Feldman, *Olors* interrumpe la estrategia de deslocalización que caracteriza el teatro catalán de los primeros años del siglo XXI [2009: 144], pensada para satisfacer aspiraciones universalistas, y se anticipa a la proliferación de piezas sobre la ciudad de Barcelona. *Olors* no solamente retoma y concluye la discusión sobre la evolución demográfica y urbana del Raval a partir de una obra que alude, ahora, a la llegada de inmigración extracomunitaria, también desvirtúa el tono “de época” al cual se reduce en ocasiones la primera parte de la trilogía tanto en su versión escrita como en su puesta en escena de 2011. La consideración del arco temporal de estas obras, precisamente, permite observar el tono crítico ya presente en la pieza de 1964 y atribuir nuevas lecturas

al entramado discursivo de la trilogía, que constituye en su conjunto un ataque feroz a la construcción de los entornos urbanos contemporáneos. En muchos sentidos, esta crítica de lo urbano, pasada a momentos por alto en el estudio de sus primeras obras, se anticipa a la denuncia articulada en otros productos culturales reconocidos como *En construcción*, de José Luis Guerín (2001), o *De nens*, de Joaquim Jordà (2003).

En su estudio *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Jan Assman constata que la memoria cultural es una forma de contrato social, en virtud del cual una identidad grupal escoge lo que debe ser recordado [2011: 16] y construye, a través de estrategias de consolidación variadas, los mecanismos de rememoración necesarios para definirse y recordarse. La relación entre la memoria(lización) del Chino y la performance teatral se desprende de estos actos de rememoración ritual a través de los cuales se personifica y transmite la cultura de una comunidad. Joseph Roach describe la performance como un acto de sustitución (*subrogation*) a partir del cual se reproduce o recrea la cultura [1996: 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 1996: xi]. Estos actos de celebración no solamente ponen en funcionamiento el proceso dinámico de olvido/recuerdo que subyace a la performance ritual, sino que también aluden críticamente al marco de reformulación urbana que preside sobre las obras, subrayando 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 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.

A partir de dos montajes que ponen 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 al espectador a cuestionar la relación entre memoria, historia y espacio en la construcción de la identidad personal y colectiva. Dada la función memorial de la obra, *Olor*s encaja con lo que Marvin Carlson ha bautizado “haunted theatre”. 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 [2001: 8].

La habilidad del teatro para importar el (un) pasado al escenario se debe 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” [Schechner 2012] una acción en escena, tiene la singular habilidad de producir (literal y figuradamente) fantasmas, que pueblan tanto el horizonte de expectativas del público como la experiencia teatral en sí misma.

Como anticipaba la performance del día de todos los antros con la que inicié este artículo, la función memorial de la empresa teatral se produce en estrecha relación con la muerte, negociada visualmente a partir 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, que actúa como parte intrínseca de la performance memorial. Esto se produce porque, como señala Alice Rayner, “[g]hosts do not have the power of action. [...] They call upon the living to act for them” [2006: xx]. En *Olor*s, tanto el espacio como los protagonistas constituyen los “medios(ums)” de intervención a través de los cuales se desarrolla la función espectral. En la primera intervención de la obra, el autor anticipa la presencia de lo invisible a través de un encuentro que prefigura, ya desde las acotaciones, la función apariciona 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, costant-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? [Benet i Jornet 2000: 30]

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), que se corresponden con “the charged strangeness” que, en palabras de Gordon Avery [2011: 63-64], implica la experiencia espectral. Narrativamente, el texto instrumentaliza otra función espectral en el 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, se produce también en la segunda parte de la trilogía, en la que Maria y Joan comparten, veinte años después, un encuentro romántico fallido. A lo largo de la pieza, el texto enfatiza el carácter espectral del pasado a partir de la actitud de Joan, que a pesar de encontrarse en sus antiguos apartamentos no reconoce (o no quiere reconocer) a su antigua vecina.

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. 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. En palabras de Gordon Avery, “[t]o write ghost stories implies that ghosts are real, that is to say, that they produce material effects.” [2011: 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 aparición del espectro [2011: 3]. 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 2001: 145].

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 Maurice Halbwachs, quien constata que “The lack of a referential framework prompts to forgetting” [2011: 22]. La cita de Halbwachs señala la tendencia de la memoria hacia la espacialización como mecanismo intrínseco para evitar el olvido [Assman 2011: 44]. Esta explicación, que deriva a su vez de los usos espaciales mnemotécnicos utilizados en retórica clásica para memorizar textos [Rayner 2006: 54] y alude implícitamente al estudio fundacional de Pierre Nora (2001), 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 2016: 6]. A lo largo de la trilogía, la cualidad material del espacio 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.

La continuidad escenográfica de las obras, observada tanto en las descripciones narrativas de los tres dramas como en sus respectivas puestas en escena, permiten describir la trilogía como una obra que expresa, en conjunto, la memoria cultural del barrio a partir de una performance del espacio. Respectivamente, las puestas en escena de 2001 y 2011, así como las didascalias de la segunda obra, de 1979, reproducen el mismo bloque de apartamentos donde se ubica la acción en distintas décadas, movilizándolo no solamente el horizonte de expectativas del público, conocedor ya de la historia, sino también aludiendo críticamente al impacto del paso del tiempo sobre el espacio. En palabras de Sharon Feldman, el primer encuentro entre Maria y Joan, repetido al principio y al final de *Olor*, “...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” [2009: 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 misa 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 trípede damunt del qual està muntada i fixada una cambra fotogràfica professional que enfoca directament l’esvorany llunyà. [Benet i Jornet 2000: 27]

Puestas en diálogo, ambas escenografías constituyen un comentario sobre los procesos de regeneración urbana producidos en la zona e ilustran la desaparición de una forma de sociabilidad colectiva, inscrita en los patios y galerías comunitarias. A pesar de la calidad dispar de las imágenes, es indicativo el uso de la luz para ambientar ambos espacios: la escenografía de la primera obra (fig. 1), colorida y brillante, contrasta con la falta de luz de *Olor* (fig. 2), 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 de la primera.

Espacialmente, el montaje de *Olor* 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 por su mismo autor obras satélite [Gibert 1993: 58, Benet i Jornet 2000: s. p.], la última parte constituye la culminación de la trilogía 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. 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 Jeniffer Duprey [2015: 60]–, el personaje de Manel re-articula la experiencia multisensorial del barrio y su precariedad, en referencia a la cercanía de la prostitución del “chino”:

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! [...] [Benet i Jornet 2000: 63]



Figura 1. La escenografia de *Una vella, coneguda olor*, en la Sala Petita del teatre Nacional de Catalunya, durante la temporada 201/2012. Fotografia de © David Ruano



Figura 2. La escenografia de *Olors*, en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya., durante la temporada 1999/2000. Fotografia de © Pilar Aymerich (TNC)

El encuentro espectral, así, se produce no solamente a través del contacto con los recuerdos, que Mercè y Manel re-actualizan en su discurso, sino también en la muerte que impregna el conjunto de las ruinas y sus personajes, cuya desaparición supone la destrucción in-

minente 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 [Assman 2011: 28]. 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 futuras, encarnadas en la juventud de la adolescente y su proyecto de convertirse en fotógrafa. Esta proyección hacia el futuro, encarnada en la joven Maria, apunta una discusión más amplia sobre los límites de la transmisión memorial y la desmemoria implícita en el advenimiento de las nuevas generaciones. No obstante, el interés laboral de la sobrina de Maria en la profesión de su tía subraya una continuidad en los esfuerzos de rememoración del barrio, continuidad que también se expresa en la voluntad de la joven de querer parecerse a su tía, quien ha consagrado su vida a reivindicar las formas de vida y los recuerdos de estas comunidades precarias. Frágil e incierta como pueda parecer, esta posibilidad constituye la (tenue) nota positiva que Benet i Jornet incorpora en el desenlace de la trilogía, que la desmarca de un final netamente melancólico al tiempo que añade la intención combativa de Maria (tía y sobrina) como agente involucrado en la futura transmisión de su horizonte memorial.

2. Afecto y nostalgia. Luto en protesta

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 2014: 131] a expensas de otras formas de recordar, más cotidianas y a menudo inscritas en prácticas orales y corporales (*milieux*) [Roach 1996: 26]. No obstante, las conclusiones de Nora han sido matizadas por especialistas del campo que notan el discurso reificador y polarizado de Nora y el alcance limitado de su obra, la cual desestima la herencia colonial y otros aspectos locales de su historia. En su estudio *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture*, Michael Rothberg, Debarati Sanyal y Maxim Silverman elaboran estas críticas y documentan a su vez nuevas formas de producir y transmitir la memoria integradas en el discurso cultural, coherentes con un modelo de sociedad caracterizado por el flujo masivo de información y la fragmentación y desestabilización la identidad cultural [Rothberg *et al.* 2010: 9]. Su estudio reemplaza la dualidad *lieux/milieux* por *noeuds de mémoire* (“nodos de memoria”) y construye una formulación rizomática y contingente de la memoria, que excede el carácter reduccionista del estudio de Nora y atribuye a la performance memorial el carácter contingente y potencialmente re-significable de sus enunciados. En sus palabras, “performances of memory may well have territorializing or identity-forming effects, but those effects will always be contingent and open to re-signification” [Rothberg *et al.* 2010: 7]. Como la trilogía en su conjunto, que recoge distintas significaciones del barrio y cambios

en la forma de percibirlo, la cita de Rothberg sugiere que el proceso de memorialización es continuamente re-codificado y re-codificable. Especialmente en el caso de *Olors*, este proceso depende de la intersección entre los agentes involucrados y la performance del espacio, producida a partir de una escenografía en ruinas que incorpora recuerdos y espectros inscritos en la misma materialidad de los sedimentos. En este sentido, los dramas de Benet i Jornet resitúan la función memorial de la obra en el espacio de los *noeuds*, 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 Maria describe como “la memòria dels pobres” [Benet i Jornet 2000: 70]. La trilogía del Raval se sirve de esta formulación de la memoria, que Roach bautiza “imaginación kinestética” [1996: 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.

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 *Olors*, el conjunto de la escenografía, desde el carácter ruinoso de las fachadas hasta el perturbador agujero central que preside sobre las ruinas, enfatiza visualmente “the impending breakdown of meaning” [Hyussen 2009: 6], que Maria 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 Maria frente a su propio pasado y recuerda la proposición de Gordon Avery según la cuál los espectros “produce material effects” [2011: 17]. Además de constituir espacios de ausencia y rechazo, Julia Hell y Andreas Schonle apuntan que las ruinas también expresen en su materialidad un sentido de rememoración resistente [2010: 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 Maria 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 sobrehabitado:

“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.” Pujo a l'escala, el toco, i la memòria se'm desboca.” [Benet i Jornet 2000: 70].

Esto se produce porque, en palabras de Tom Edensor, “[w]alking around a ruin might be construed as walking through memory, a compulsion which also produces the attempt to narrate that which is remembered” [2014:

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 2014: 164].

La obra también logra inscribir la subjetividad en descomposición de la protagonista en un marco más amplio de erradicación colectiva de la memoria cultural del barrio. *Olors* se sirve de una aproximación nostálgico-melancólica que subyace al conjunto de metáforas espaciales e impregna ocasionalmente los monólogos de María de un tono a-crítico, lo cual se corresponde con “the obsession in memory studies with traumatic histories [that] can threaten to displace other kinds of memory – in particular, memories of collective mobilization– with potentially deleterious, depoliticizing results. [Rothberg *et al.* 2010: 11]. La profesión de María y su intención de documentar “el asesinato” del barrio a partir 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 terminal que sufre su hermano y la muerte de Joan, María 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 l'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 tríode. Cobreix la càmera fotogràfica amb les mans, un moment, com s'hi comuniqués [...]

Immediatament, 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, tament 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 enfosquit-se, ràpid. [Benet i Jornet 2000: 102-103]

Lejos de estabilizar la performance memorial exclusivamente desde la pérdida, la decisión final de María de irrumpir el estudio fotográfico con su presencia constituye un comentario sobre la imposibilidad de entender la destrucción espacial del barrio de forma aislada. El agujero que preside la escenografía, que el autor perso-

nifica 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 María.

A pesar de la notoria capacidad del discurso nostálgico de “diffuse discontent with sentiment” [Edensor 2014: 127-128], esto es, de evitar cualquier formulación crítica a través de un discurso emotivo que “eclipsa” su misma instancia crítica, David Eng y David Kasanjian afirman en su libro *Loss: The Politics of Mourning* que 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” [2003: 2]. La situación de la cámara en el centro del escenario, que enfatiza su importancia como agente activo del drama [Duprey 2015: 68], simboliza la mirada del espectador y se transforma en una metáfora de su responsabilidad en la destrucción del tejido urbano, forzando al público a comprometerse activamente con la destrucción emocional de María. 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 2003: 3], y producir nuevos formatos de enunciación en los esfuerzos de memorialización espacial [Rothberg *et al.* 2010: 9].

3. Una *Rambla triste*. La urbanidad remodelada y la desaparición de la identidad cultural del barrio

A nivel temático, el conjunto de la trilogía se desarrolla en torno a los proyectos de rehabilitación sobre el barrio, que ya desde la primera parte de la trilogía, ambientada en los años 60, amenazan con arrasar el bloque de apartamentos que ocupan los protagonistas en aras a la construcción de una “gran avenida”. Este proyecto urbano, que se abandona y retoma a lo largo de las distintas piezas de la trilogía, constituye el desencadenante final de la trama de *Olors* y también enmarca la evolución emocional del personaje de María, que en la primera pieza agradece ingenuamente la destrucción del barrio: “Ara serà igual, no en quedarà ni el record. M'agafen ganes de ballar!” [Benet i Jornet 1964: 27]. El autor desactiva rápidamente la fabulación de María según la cual el desplazamiento poblacional es la vía de escape que solucionará los problemas del vecindario incluyendo una conversación entre María y

su vecino Quimet (El Vell), en la que el vecino constata que la reformulación urbana no se produce para mejorar las condiciones de vida de sus residentes, sino para satisfacer las necesidades mercantiles de la ciudad:

MARIA: Cada dia corren més vehicles. I pels carrers estrets no hi passen bé.

VELL: Els qui vivim aquí no gastem cotxe. [Benet i Jornet 1964: 28- 29].

El conjunto de obras de la trilogía y especialmente *Olors* ejemplifican la tríada de elementos que, según Henri Lefebvre, configuran el espacio social (la representación del espacio, el espacio de representación, y las prácticas espaciales). En sus palabras, 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. Este espacio concebido 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*), los recuerdos o las acciones localizadas constituyen las “imaginary geographies” a partir de las cuales el usuario atribuye valor afectivo y 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 desarrolladas sobre el lugar [Lefebvre 1992: 38-39].

En *Olors*, la construcción del nuevo espacio es inminente, y el antiguo apartamento de Maria, la protagonista, se encuentra ahora pendiente 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 [Benet i Jornet 1964: 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 marcada por el engaño de Joan, a quien Benet i Jornet define como un Tenorio “de pa sucat amb oli” [Benet i Jornet 2000: 7]) con el marco espacial que enmarca la historia moderna del Raval.

Ante la perspectiva de quedarse, la vecina de Maria, Neus, señala que “una els agafa afecte a aquestes parets” [Benet i Jornet 1964: 45]. Esta actitud contrasta con la decepción inicial 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 dia que aquestes cases caiguin a terra, respiraré tranquil·la”

[Benet i Jornet 1964: 44]. La posición inicial de Maria ante el espacio 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. Resulta también significativo el uso de verbos como “abrir” para referirse al 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... [...] Quinze anys, tirant curt” [Benet i Jornet 1964: 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 con la urbanidad del Raval existían ya durante el franquismo, 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. A lo largo de esas décadas, se configuraron los planes de intervención definitivos sobre espacios como el Raval bajo la dirección de Oriol Bohigas, que dirigió las grandes operaciones olímpicas entre 1980 y 1984. Años después, Bohigas colaboró con el arquitecto brasileño Jamie Lerner, el cual acuñó el término *acupuntura urbana* (2005) para describir los procesos actuales de saneamiento urbano. Esta colaboración propició el uso 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 otro disfrazaba las implicaciones económicas del proceso (la reconversión del espacio para satisfacer los cánones consumistas, el desplazamiento poblacional y la consecuente gentrificación) 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”.

El uso de esta retórica se expresa especialmente 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, es 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 a la construcción de la nueva ciudad prefigurada en la intervención urbana sobre el Raval:

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 quedí 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 espisar 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! [Benet i Jornet 2000: 69-70]

Desarrollado en las ruinas de su hogar y ante el testimonio de la cámara y el público, el monólogo desesperado de Maria resume el conjunto de temas que operan en la trilogía y la imposibilidad de suscribir los discursos de intervención urbana sin considerar su impacto contingente sobre los habitantes. La protagonista no solamente reivindica la memoria de esta comunidad, sino que también hace visible la priorización del espacio concebido, a menudo vinculado a los intereses privados de las empresas y la administración, por encima del *espacio de representación* que configura la sociabilidad de estos espacios y los mismos recuerdos de Maria. 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, a menudo orientada a atraer turismo y a fomentar patrones de consumo masivo entre las clases medias con más poder adquisitivo. Esta priorización del espacio concebido también se advierte en la cualificación de la antigua vivienda como “edificio histórico”, a partir de la cual se alude al proceso de descatalogación que sufrieron decenas de edificios históricos de Ciutat Vella

para facilitar la rehabilitación o a la misma actitud de Manel al afirmar que, si su madre quiere visitar algo, la llevará a ver el barrio gótico, la Sagrada Família, o las fuentes de Montjuïc. Su actitud sugiere no solamente su desinterés por el barrio, sino también su connivencia con el discurso oficial, que fomenta la priorización de espacios turísticos o monumentales donde se fomentan nuevos patrones de consumo y nuevos modelos de ciudadanía.

Además de construir la narrativa a través de la dinámica de destrucción/renovación de viviendas, las distintas piezas de Benet i Jornet indican que el afecto se produce y experimenta desde la materialidad del espacio. Utilizando un título sinestésico que alude a los ritmos urbanos del Raval (sus olores), el autor reivindica la importancia del espacio vivido (o espacio de representación, en términos de Lefebvre) a partir de recursos afectivos que constituyen, en palabras de filósofo, “a coherent systems of non-verbal symbols and signs” [1992: 39]. El conjunto de las obras enfatiza la creación de vínculos afectivos desarrollados a través de estos espacios comunales, prestando especial atención a la microeconomía existencial de los personajes 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, enfatiza 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, el carácter comunitario de los bloques de apartamentos antiguos) activan relaciones afectivas que la privatización de los espacios más modernos restringe y/o erradica. A su vez, en la segunda pieza de la trilogía Maria reivindica la vitalidad de los patios ante Joan y su vecino (El Vell) que acaba de morir, utilizando imágenes que aluden a una experiencia multisensorial de lo urbano: “[e]ls patis són un bon lloc per a viure-hi! Amb la xerrameca de les veïnes, amb el so dels televisors, amb aquesta olor de cuina i de bugada...” [1979: 41]. La priorización de una percepción del espacio sensual, por parte de Benet i Jornet, encaja con el creciente interés de Lefebvre por los ritmos cotidianos del espacio, temas que desarrollará especialmente en sus últimas obras¹.

En conjunción con la performance espacial de las ruinas, el monólogo final de Maria alude a la capacidad destructora del discurso de la modernidad y a la priorización de una imagen de ciudad modelada por intereses privados y operaciones especulativas. Al igual que sus palabras, las ruinas operan como *nodos* (noeuds) de memoria, capaces de invocar desde su deterioro una miríada de narrativas inestables y fragmentadas y cuestionar en su propia materialidad el mito del progreso a través del cual se legitima la modernidad. En este artículo, se ha demostrado que las ruinas originan discursos nostálgicos y producen simultáneamente estrategias de rememoración resistente, y aunque el drama de Benet corre el riesgo de mercantilizar el discurso teatral a partir de la instrumentalización de una lente nostálgica, su obra

¹ Lefebvre desarrolla este análisis en su ensayo de publicación póstuma *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (2017).

recurre a ésta como proceso creativo y dinámico para significar la pérdida. A partir de una performance nostálgico-espectral, *Olors* anticipa la discusión ciudadana y la crítica a la gentrificación que deriva de los modelos de rehabilitación urbana ejecutados durante las últimas décadas del siglo XX, y subraya el uso continuado de unos mismos mecanismos afectivos y espaciales para caracterizar las movilizaciones y performances contra la mercantilización del barrio. En un artículo de Joan Ra-

mon Resina a propósito del Raval, el autor constata que la comunidad paquistaní se refiere a la Rambla del Raval como una “Rambla triste” [2008: 270], desposeída del dinamismo que solía caracterizar el conjunto de calles que vino a sustituir la avenida. En última instancia, es en este sentido que el drama moviliza la experiencia de la pérdida: a partir de la economía de lo invisible, las distintas performances recuerdan la memoria cultural de un modelo de sociabilidad en peligro de extinción.

4. Referencias bibliográficas

- Ajuntament de Barcelona (2020): *Taxes d'immigració 2020 per barris*, Ajuntament de Barcelona, Departament d'Estadística i Difusió de Dades. Moviments demogràfics, <https://ajuntament.barcelona.cat/estadistica/catala/Estadistiques_per_temes/Poblacio_i_demografia/Demografia/Immigrants/a2020/t72.htm>. Fecha de consulta: 15-IV-2022.
- Anónimo, *El lokal: Un racó llibertari*, Associació cultural el Raval, <<https://ellokal.org/>>. Fecha de consulta: 15-IV-2022.
- Assmann, Jan (2011): *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Balibrea, Mari Paz (2018): *Global Cultural Capital: Addressing the Citizen and Producing the City in Barcelona, London*, Palgrave Macmillan.
- Barrena, Begoña (2011): “Álbum de fotos”, *El País*, 7-10: 12.
- Benach, Joan-Anton (2011): “Persianes”, *La Vanguardia*, 1-10: 32.
- Benet, i Jornet, Josep Maria (1964): *Una vella, coneguda olor*, Barcelona, Occitània.
- (1981): *Baralla entre olors: peça dramàtica en un acte*, Barcelona, Millá.
- (2000): *Olors*, Barcelona, Proa.
- Blau, Herbert (1985): *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Urbana, University of Illinois Press.
- Brown, Wendy (2001): *Politics Out of History*, Princeton, Princeton University Press.
- Buffery, Helena (2007): “The ‘Placing of Memory’ in Contemporary Catalan Theatre”, *Contemporary Theatre Review*, 17.3: 385-97. <https://doi.org/10.1080/10486800701411303>.
- Carlson, Marvin (2001): *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*, Michigan, University of Michigan Press.
- Duprey, Jennifer (2015): *The Aesthetics of the Ephemeral: Memory Theaters in Contemporary Barcelona*, New York, State University of New York Press.
- Edensor, Tim (2014): *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics, and Materiality*, London, Bloomsbury Publishing.
- Eng, David L., y David Kazanjian (2003): *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press.
- Feldman, Sharon G. (2009): *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- (2020): “Josep Maria Benet i Jornet. L’herència que ens deixa”, *Serra d’or*, 730: 45-48.
- Foguet i Boreu, Francesc (2006) “D’*Olors* a ‘Salamandra’. Quatre nòtules i una cua”, en Christian Camps (ed.), *El teatre de Josep M. Benet i Jornet: ‘L’habitació del nen’ i altres*, Péronnas, Éditions de la Tour Gile: 39-52.
- Gallén, Enric (2020): “Josep M. Benet i Jornet i la tradició dramàtica” *Serra d’or*, 730: 36-40.
- Gibert, Miquel Maria (1993): “Sobre el primer teatre de Josep Maria Benet i Jornet”, *Serra d’or*, 407: 58.
- Gordon, Avery F. (2011): *Ghostly Matters: Haunting and the sociological imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hell, Julia y Andreas Schönle (2010): *Ruins of Modernity*, Durham, Duke University Press.
- Horta, Gerard, y Manuel Delgado (2010): *Rambla del Raval de Barcelona: de apropiacions viandantes y procesos sociales*, Barcelona, El Viejo Topo.
- Hyussen, Andrea (2009): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- Illas, Edgar (2012): *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Keller, Patricia M. (2016): *Ghostly Landscapes*, Toronto, University of Toronto Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctvg25326.5>.
- Lefebvre, Henri (1992): *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing.— (2017): *Rhythmanalysis: Space, time, and everyday life*, London, Bloomsbury.
- Lerner, Jaime (2005): *Acupuntura urbana*, Barcelona, Institut d’Arquitectura Avançada de Catalunya.
- Nora, Pierre, y David P. Jordan (2001): *Rethinking France: Les Lieux De Mémoire*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Olivares, Juan Carlos (2011): “Sergi Belbel pinta un quadre d’essències costumistes”, *Ara*, 3-10: 23.
- Rayner, Alice (2006): *Ghosts: Death’s Double and the Phenomena of Theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttt94t.4>.
- Resina, Joan Ramon (2008): “The construction of the cinematic image”, en Joan Ramon Resina y Andrés Lema-Hincapié (eds.), *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, Albany, SUNY Press: 255-277.
- Roach, Joseph R. (1996): *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press.
- Roth, Michael S. (2001): *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Rothberg, Michael et al. (2010): *Noeuds De Mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture*, New Haven, Yale University Press.
- Schechner, Richard (2012): *Performance Theory*, Hoboken, Routledge.
- Sofer, Andrew (2013): *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theatre, and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.3186316.4>.