



Universitas Miguel Hernández  
Departamento de Ciencias Sociales y Humanas

UNIVERSITAS

Transformadas de la percepción.  
Antropología del paisaje en Pasajes  
de Dani Karavan en Portbou

TESIS DOCTORAL

*Presentada por* Ing. Francisco Pérez Porcel  
*y dirigida por* Dr. Antonio Miguel Nogués Pedregal

2017





D. José Alberto García Avilés, en calidad de Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Miguel Hernández de Elche,

### INFORMO

Que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por D. Francisco Pérez Porcel, titulada *"Transformadas de la percepción. Antropología del Paisaje en Passatges de Dani Karavan en Portbou"*, bajo la dirección del profesor doctor D. Antonio Miguel Nogués Pedregal, y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe en septiembre de 2017.

Fdo.: José Alberto García Avilés

Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas



**Departamento de Ciencias Sociales y Humanas**

UNIVERSITAS MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE

Edif. Torreblanca, Av. de la Universidad s/n

03202 Elche (Alicante), España

Telf. - Fax (34) 965 222 070







D. Antonio Miguel Nogués Pedregal, en calidad de director de la tesis doctoral "*Transformadas de la percepción. Antropología del Paisaje en Passatges de Dani Karavan en Portbou*",

### INFORMO

Que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por D. Francisco Pérez Porcel, "*Transformadas de la percepción. Antropología del Paisaje en Passatges de Dani Karavan en Portbou*", y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe en septiembre de 2017.

Fdo.: Antonio Miguel Nogués Pedregal  
Director de la tesis doctoral



*Para Carmen Murcia*





## Agradecimientos

---

La necesidad vital de investigar comenzó en el Master en Investigación en Territorio y Paisaje de la Facultad de Bellas Artes de Altea del año 2010 con una conjunción de energías y pasiones de alumnos y profesores por todo lo relacionado con el arte y el espacio, en un ambiente de intercambio de ideas y experiencias. Doy las gracias a todos y cada uno de ellos por su afecto y sus ideas que siempre me acompañan. Pero si alguien influyó en determinar mi interés por las cuestiones espaciales, fueron los profesores Pilar Escanero, Kosme de Barañano, Santiago Fernández Ardanaz y Jesús Mari Lazkano, a los cuales agradezco enormemente tanto sus enseñanzas como su confianza en mis ideas. En Altea conocí la existencia de las Intervenciones Artísticas en el Territorio y las vi como lugares singulares para la investigación del paisaje, el espacio y el territorio, que me llevaron a Portbou, Pasajes y Dani Karavan. Portbou es una marca en la piel de mi vida, un lugar especial. Sus gentes son amables, a las cuales agradezco su trato afectuoso y su atenta colaboración con mi investigación. Doy las gracias a todos los funcionarios y gobernantes de Portbou, que me abrieron las puertas del Ayuntamiento desinteresadamente. A Joan Gubert por su disposición a compartir información como cronista y experto en la historia de Portbou. A Pilar Parcerisas, presidenta de la asociación *Passatges de la Cultura Contemporània* experta en Walter Benjamin que tan amablemente compartió conmigo sus actividades y conocimientos sobre el filósofo y Pasajes. A M<sup>a</sup> Àngels Macias, *Regidora de Cultura* que me animó y facilitó la participación en la vida social y cultural de Portbou. Y, a Toni Sánchez, *1er. Tinent d'Alcalde* por su ánimo constante. Pero sobre todo, hago una mención especial a Teresa Puig por su entrega y su apoyo incondicional a quienes

llegamos perdidos a investigar en Portbou, que nos alienta poniendo humildemente a nuestra disposición todos los medios a su alcance.

Desde el primer momento la empresa se presentaba compleja y a pesar de las dificultades fue crucial la ayuda del profesor Antonio Miguel Nogués director de la tesis, al cual reconozco su paciencia e inquebrantable fe en la materialización del proyecto y le doy las gracias tanto por su orientación y su lectura crítica de la tesis, como por su amistad. Mi agradecimiento infinito por el ánimo y el aliento constantes que he recibido de toda mi familia que me ha dado fuerzas para continuar cuando solo percibía obstáculos. Pero esta tesis no hubiese sido posible sin el amor de mi esposa Carmen Murcia quién ha sido mi compañera y ayudante en el campo, a quien nunca podre reconocer y agradecer suficientemente su esfuerzo y sacrificio personal para superar las múltiples vicisitudes que he padecido durante la realización de la tesis.









# ÍNDICE

<b>ÍNDICE .....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>17</b>
JUSTIFICACIÓN DEL TÍTULO.....	18
OBJETO DE ESTUDIO.....	19
MOTIVACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	21
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN .....	24
<i>Plano teórico-metodológico.....</i>	<i>24</i>
<i>Plano del análisis histórico-artístico .....</i>	<i>26</i>
OBJETIVOS .....	26
MARCO TEÓRICO.....	30
MARCO METODOLÓGICO .....	33
<i>Aproximaciones metodológicas.....</i>	<i>34</i>
<i>Aproximación técnica .....</i>	<i>35</i>
ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	36
<b>1. ANTECEDENTES PREMETODOLÓGICOS.....</b>	<b>39</b>
1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	39
1.1.1. <i>Paisaje y concepto de paisaje.....</i>	<i>39</i>
1.1.2. <i>Evolución del término.....</i>	<i>40</i>
1.1.3. <i>Geografía y paisaje.....</i>	<i>44</i>
1.1.4. <i>Visión sistémica de la percepción.....</i>	<i>45</i>
1.1.5. <i>Correlato espacio, paisaje.....</i>	<i>47</i>
1.1.5.1. Lenguaje y producción de paisaje.....	47
1.1.5.2. Deslizamiento heurístico.....	52
1.1.5.3. Paisaje productivo.....	55
1.2. EL ESPACIO SÍMBOLO DE LO IMAGINARIO .....	58
1.3. EL OBSERVADOR INTÉRPRETE DEL ESPACIO .....	61
1.4. ETNOGRAFÍA OCASIONAL.....	62
1.5. ESTE ES MI PAISAJE AHORA.....	65
1.6. INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO.....	68
1.6.1. <i>Emplazamiento y observador.....</i>	<i>68</i>
1.6.2. <i>El lugar de observación .....</i>	<i>70</i>
1.6.3. <i>Territorio y artista .....</i>	<i>71</i>
1.7. RESUMEN DEL CAPÍTULO .....	73
<b>2. PORTBOU. CONTEXTO SOCIO-PAISAJÍSTICO.....</b>	<b>75</b>
2.1. INTERFERENCIA PAISAJE-TERRITORIO.....	75
2.2. EL PUNTO DE MIRA DE LAS GENTES .....	77
2.3. ACTIVADORES DEL PAISAJE.....	81
2.3.1. <i>La caseta de los alemanes.....</i>	<i>83</i>

2.3.2.	<i>El paisaje confinado</i> .....	87
2.3.3.	<i>El ferrocarril</i> .....	91
2.3.4.	<i>La bestia invisible del paisaje</i> .....	95
2.3.5.	<i>El contrapunto del benjamin</i> .....	103
2.4.	RESUMEN DEL CAPÍTULO .....	109
<b>3. IDENTIFICACIÓN DE PASAJES.....</b>		<b>111</b>
3.1.	APROXIMACIÓN AL RECONOCIMIENTO.....	111
3.2.	CONSIDERACIONES COMO MONUMENTO .....	112
3.3.	CONSIDERACIONES COMO OBRA DE ARTE .....	117
3.3.1.	<i>De Dani Karavan</i> .....	118
3.3.2.	<i>De los precursores del encargo</i> .....	120
3.3.3.	<i>De las instituciones administrativas</i> .....	125
3.3.3.1.	Periodo de producción.....	127
3.3.3.2.	Ayuntamiento de Portbou .....	129
3.3.4.	<i>De instituciones culturales</i> .....	131
3.4.	GÉNESIS DE PASAJES.....	136
3.4.1.	<i>Hanna Arendt en el cementerio de Portbou</i> .....	136
3.4.2.	<i>Origen del homenaje a Walter benjamin</i> .....	143
3.4.3.	<i>Motivaciones del encargo</i> .....	144
3.4.4.	<i>Dani Karavan</i> .....	151
3.5.	RESUMEN DEL CAPÍTULO. ....	159
<b>4. EL CAMINO CIRCULAR .....</b>		<b>161</b>
4.1.	PORTBOU Y LA INTERVENCIÓN EN PASAJES .....	161
4.2.	LOCALIZACIÓN VISUAL DE PASAJES .....	164
4.3.	REFERENCIAS GEOGRÁFICAS Y MORFOLÓGICAS DE LAS ESTRUCTURAS INSTALADAS EN PASAJES .....	166
4.4.	LA APARIENCIA DEL ESPACIO.....	169
4.4.1.	<i>El acceso a pasajes</i> .....	171
4.4.2.	<i>El punto cero de la intervención</i> .....	174
4.4.3.	<i>Potencialidad espacial</i> .....	176
4.4.4.	<i>Primer espacio de transición</i> .....	178
4.4.5.	<i>Primera pieza de Karavan. Túnel</i> .....	178
4.4.6.	<i>Segundo espacio de transición</i> .....	182
4.4.7.	<i>Segunda pieza de Karavan. Escalera</i> .....	185
4.4.8.	<i>Tercera pieza de Karavan. Plataforma</i> .....	186
4.4.9.	<i>El cementerio de Portbou</i> .....	187
4.4.10.	<i>La línea de acantilado</i> .....	190
4.5.	LÍMITES DE PASAJES.....	192
4.6.	RESUMEN DEL CAPÍTULO .....	194
<b>5. METODOLOGÍA APLICADA.....</b>		<b>197</b>
5.1.	PASAJES. LUGAR ETNOLÓGICO .....	197
5.1.1.	<i>Singularidad del método</i> .....	198
5.1.2.	<i>Limitaciones y condicionantes de la investigación</i> .....	201
5.2.	ESPACIOS DE TRANSICIÓN Y POSICIÓN.....	202
5.3.	MEMORIA INVESTIGADORA.....	204
5.3.1.	<i>Proceso investigador</i> .....	205
	Estancias en Portbou. ....	205

Trabajo de Archivo.....	206
Trabajo bibliográfico.....	207
Análisis cualitativo de datos.....	208
5.3.2. <i>Trabajo de campo</i> .....	208
5.4. IMPLICACIONES LOGÍSTICAS Y ANALÍTICAS DE LOS OBJETOS DE OBSERVACIÓN.....	214
5.4.1. <i>Pasajes</i> .....	215
5.4.2. <i>El visitante típico</i> .....	216
5.4.3. <i>Portbou</i> .....	217
5.5. OBSERVACIÓN EN PASAJES.....	219
5.5.1. <i>Características de los visitantes</i> .....	228
5.5.2. <i>Desplazamientos de los visitantes</i> .....	229
5.5.2.1. Pieza 1. Remolino de agua. Túnel.....	230
5.5.2.1.1. Movimiento en la entrada de la pieza 1.....	231
5.5.2.1.2. Experiencia en el interior de P1.....	235
5.5.2.1.3. Experiencia en el fondo de P1.....	239
5.5.2.1.4. Transformadas de la experiencia en P1.....	241
5.5.2.2. Experiencia en P4.....	248
5.5.2.3. Sendero.....	249
5.6. RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	252
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>255</b>
<b>ANTROPOLOGÍA DE LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO.....</b>	<b>255</b>
<b>EL MÉTODO INVESTIGADOR EN LA IAT.....</b>	<b>258</b>
<b>ANALIZAR LAS PERCEPCIONES.....</b>	<b>261</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>265</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>275</b>
<b>TABLA DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>279</b>



## Introducción

Todo lo que ves en el mundo se ofrece a tu visión tan solo  
 como una disposición de manchas de colores  
 diferentes con sombreados variados [...]

Todo el arte de la pintura consiste sencillamente  
 en percibir la intensidad de esas manchas de color.

John Ruskin

Vista desde una confortable sala de proyecciones, la imagen global de obras del *Land Art*, como por ejemplo la *Spiral Jetty* realizada por Robert Smithson en 1970 en Utah, muestra un entorno desconcertante. Su contemplación y disfrute produce, además del embelesamiento plástico, uno de carácter académico por su amplitud heurística y hondo calado teórico. Como si atravesando esa pantalla yo hubiese aparecido en el centro de la *Spiral Jetty*, me surge la cuestión sobre cómo percibiría y cuánto cambiaría mi percepción de esa obra desde su propio interior. Creo como Yi-Fu Tuan que para entender la conducta humana se ha de estudiar la percepción, la actitud y los valores respecto del entorno material (Tuan 2007). Esta tesis pretende ser una exploración que aporte algo a esta temática, pues a diferencia del tratamiento general del geógrafo, esta investigación socio-antropológica sitúa el estudio de la tríada de conceptos: percepción, actitud y valores en un *specific site* como unidad de observación. En nuestro caso el Memorial Walter Benjamin de Dani Karavan en Portbou. Esta investigación recurre a una teoría de la percepción que tiene en cuenta la coherencia de la experiencia de las personas con su entorno, y que resista un tratamiento del tema solo y exclusivamente en términos psico-cognitivos de estímulo-respuesta. El concepto ‘cosmovisión’ de Tuan estructura un sistema de creencias y actitudes que es a la vez personal y social, y que resume como «la experiencia conceptualizada» (Tuan 2007:13).

Lo que John Ruskin (1819-1900) denomina la «inocencia de la mirada» hace referencia a la falta de significado de la percepción en los bebés (Ruskin 1999: 29).

Tuan se refiere a lo mismo como la falta de cosmovisión de éstos. Ambos son postulados en la línea de John Locke (1632-1704) sobre la idea de la *tabula rasa* del recién nacido para quien «no hay ideas innatas; [pues] el hombre no tiene más maestro que la experiencia» (Gombrich 1980: 15). En esta línea se mueve también la sociología del arte de Bourdieu cuando, recordando «el dogma de la inmaculada concepción» de Nietzsche, habla de la «percepción desarmada como una percepción mutilada» (Bourdieu 1971: 50).

Creo que estudiar estos sitios concretos o emplazamientos (*specific site*) del Land Art, también denominados Intervenciones Artísticas en el Territorio (IAT), permite ahondar en la capacidad que tienen estos emplazamientos para generar “desconcierto sensitivo”, entendiendo por tal ese estado de desorden en el que se produce el significado y donde situamos el estudio de la actitud del observador-visitante y su valoración del entorno. Este estudio etnográfico propone una metodología para observar a las personas que exploran estos emplazamientos artísticos.

En la cita que inicia esta introducción, el maestro de dibujo explica la visión del mundo a curiosos e incrédulos y la teoría de la percepción en los términos de Locke, para sentenciar que el arte de pintar es el arte de percibir la fuerza del color. El corolario sentencia que el artista es solo un ojo, mientras que la obra es la explicación de lo visto. El cuadro situaría así la percepción en el campo del lenguaje. Humberto Maturana lo escribe así: «*Todo lo dice un observador y al lado, dibujo un ojo*», como una síntesis de una explicación de la teoría sistémica de la percepción (Maturana 1992: 63). La explicación del cuadro haría las veces de un metalenguaje para otro observador. En la teoría de Maturana el “ojo dibujado” es una metáfora del ojo del propio investigador. Esta investigación etnográfica recoge las observaciones sobre las actitudes y valoraciones de las personas que se encuentran en el emplazamiento de una IAT, utilizando un artificio conceptual que he denominado “transformada de la percepción”.

### **Justificación del título**

Es importante detallar ahora los motivos del título de esta tesis. La transformada de la percepción refiere a «ese otro transformado en texto» (Carrasco, J. G., & Cadavid 2008: 12). La transformada es la enunciación de las ideas derivadas de la experiencia

con el entorno, de la que se deduce el interés informativo del visitante. Interés que recoge la actitud y la valoración en los términos de Tuan.

Actitud es fundamentalmente una perspectiva cultural una postura que se toma respecto al mundo [...] se forma por la experiencia. [...] Las actitudes suponen experiencia y una cierta solidez de intereses y valores. (Tuan 2007: 13)

El término ‘transformada’ toma la forma de participio adjetivado que definimos como “toda elaboración manifiestamente observable en tanto que expresión o imagen en cualquiera de sus formas discursivas: verbales, plásticas, gestuales o comportamentales de un sujeto, siendo esta elaboración activada por las sensaciones percibidas en un entorno, y estando estas sensaciones limitadas por el alcance de los sentidos del sujeto”.

En resumen, la transformada es un término que habla de los textos como metáfora de las expresiones de los sujetos perceptores del entorno. Si bien en el título hemos empleado el término ‘paisaje’ en sustitución del de ‘entorno’, ya que pese a la diversidad de concepciones de ‘paisaje’ todas se engloban en el campo semántico de la materialidad ambiental (Universitat Jaume I 2005:23).

### **Objeto de estudio**

El objeto de estudio de la tesis es la *transformada de la percepción* del paisaje en un entorno que resulta desconcertante porque carece de un significado cerrado y preciso al que pudiera acogerse el visitante antes de visitar el emplazamiento. Partimos pues de una visión que está próxima a la visión de la Geografía que incorpora la dimensión humanista y de la experiencia del individuo (González 2003: 995).

La tesis aborda un fenómeno de suficiente valor teórico como es la percepción del paisaje en las IAT que es capaz de afectar a la interpretación intersubjetiva del entorno en el campo de acción de los sujetos. Implícitamente circunscribe la cuestión a un contexto concreto, el *campo de acción* o ‘espacio vivencial’ concreto. Entendemos que allí subyace el fenómeno perceptivo, inmersos corpóreamente al menos dos agentes: el sujeto perceptor, al que en esta tesis denominaremos observador-visitante, y el etnógrafo, a quien en alguna ocasión y pese a la redundancia que supone, nos referiremos como observador-etnógrafo.

La investigación se presenta sobre la concordancia entre la categoría específica de abstracto (Cirlot 2013: 9-16), y del carácter de primera y única de la visita de cada visitante a Pasajes.

En estas páginas presento un estudio de caso de uno de estos emplazamientos de *Land Art*, que resultan a la vez singulares y remotos (Raquejo 1998: 21-24). La tesis persigue proponer un método para el estudio de la percepción de espacios geográficos sin significado *a priori*, con un enfoque etnográfico y una aproximación «sistémica» (Valera 1999: 9-10).

En esta tesis doctoral se recogen los datos que describen, definen y caracterizan el proceso investigador, su marco teórico y los resultados sobre la experiencia perceptiva de los visitantes ocasionales en *Pasajes*, también conocido como *Memorial Walter Benjamin*, o *el benjamin*. Pasajes es el nombre que el artista plástico Dani Karavan da a su intervención artística sobre este terreno (en adelante IAT), como homenaje a Walter Benjamin; Memorial Walter Benjamin es la denominación institucional para remarcar el carácter monumental de la obra de arte. *El benjamin* es el nombre con el que se refieren al emplazamiento los habitantes de Port Bou tal como se desprende de las muchas entrevistas en profundidad realizadas. A lo largo de esta tesis utilizaremos estas denominaciones de manera indistinta para referirnos al emplazamiento.

La obra de referencia para esta tesis es, sin duda, *Dani Karavan. "Homenatge a Walter Benjamin. Pasajes, lloc de commemoració a Portbou"*, de Ingrid Scheurmann y Konrad Scheurmann (1995) donde se analizan las formas de trabajo de Dani Karavan en las IAT. Su testimonio a través de entrevistas y conferencias sobre pasajes que se recogen en los libros (Scheurmann & Scheurmann 1995: 66-99; Le Pichon 2000: 5) y el vídeo conmemorativo del 20 aniversario de la inauguración de Pasajes producido por Parcerisas (2014) del que se extrae la conclusión de que la visión de Karavan del paisaje se incluye en una «perspectiva sistémica [...] cuya característica principal es la consideración holística tanto de la persona como del entorno [...] en la que la unidad de análisis es la 'persona-en-entorno'» (Valera 1999:9)



## Motivación de la investigación

Ya he mencionado el carácter desconcertante del valor que tienen las IAT para la investigación de la percepción del paisaje. Mi interés en la cuestión del espacio y el paisaje se inicia queriendo analizar el comportamiento corporal de la gente *ante* y *en* las IAT. Posteriormente aumentó mi interés en conocer qué sentía y qué significado les daban después de su experiencia *en* ellas, siempre desde la perspectiva teórica del interaccionismo simbólico que explica la acción desde el punto de vista de los actores. Se corresponde con los postulados de Herbert Blumer (1982) y Erving Goffman (1973) de la Escuela de Chicago. El interaccionismo simbólico considera un sujeto «una parte activa del ambiente en el que éste influye, y al tiempo el ambiente influye en él, es decir, hay una interdependencia adaptativa [se trata de entresacar las] pistas para entender los roles dentro del entorno» (Carrasco, J. G., & Cadavid 2008: 12).

La obtención de información del visitante en una IAT los textos de sus declaraciones y el comportamiento observado por el etnógrafo, nos enfrenta a un principio de orden práctico: la «relevancia» (Sperber & Wilson 1994 citados en Carrasco, J. G., & Cadavid 2008: 13). La teoría «entiende la comunicación como un proceso [...] en donde el hablante hace manifiestas las intenciones de la información al oyente, y éste a su vez infiere dichas intenciones» (Carrasco, J. G., & Cadavid *Ibid.* p.13). En el caso que nos ocupa el hablante es el visitante a la IAT y el oyente es el etnógrafo. Es decir que de la relación del visitante con el entorno, aquel es «ese otro transformado en texto» (Carrasco, J. G., & Cadavid *Ibid.* p.12) del que el etnógrafo ha de inferir las actitudes y valoraciones del visitante respecto del entorno.

En la práctica se deben conseguir los datos cuando la gente se encuentra *en* la IAT, de manera que más que conocer qué hace *en realidad* la gente, solo se puede conocer qué dice la gente que hace. Y, de la misma manera conocer qué dice la gente que siente y qué dice la gente que significa un objeto material u otro. Las expresiones ostensivas del visitante al respecto de su experiencia en la IAT, nos informan de la actitud y valoración como un criptograma que dejase pistas a partir de las que inferir su actitud y su valoración respecto de esa IAT. Dichas expresiones se recogen en entrevistas abiertas sobre la experiencia perceptiva del visitante-observador.

La oportunidad de investigar la percepción *en y de* este emplazamiento llamado Pasajes, surge del intermitente cuestionamiento de las ideas de ‘territorio’ y de ‘paisaje’ en las clases de la asignatura *Intervenciones en la naturaleza: escultura y paisaje* que impartía el profesor Kosme de Barañano, catedrático de Historia del Arte y director del Master de Investigación en Territorio y Paisaje en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández en Altea. Nuestro interés por la IAT se debe a dos razones:

La primera es que en las IAT el espacio físico anterior a la transformación es el que motiva la propia transformación a través de las sensaciones del artista. En cierta medida, el corolario es que el espacio transformado es, precisamente, la expresión de la percepción del estado anterior de espacio físico que experimentó el propio artista. James Turrell da testimonio de su propia experiencia perceptiva así:

En primer lugar, no me ocupo de ningún objeto. El objeto es la percepción misma. En segundo lugar, no me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. En tercer lugar, tampoco me ocupo de ningún objetivo ni de ningún punto en especial donde mirar. Sin objeto, sin imagen y sin objetivo, ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mirando. (James Turrell cit. en Torres 2005: 34)

En segundo lugar, porque las IAT son la expresión de un artista que ofrece a un espectador/observador la posibilidad de una nueva experiencia. Asimismo, las IAT pueden informar sobre procesos de simbolización. Sobre este particular Turrell explica lo siguiente:

Si definimos arte como experiencia, podemos suponer que el espectador, después de ver una obra, se lleva el arte consigo, porque ha sido hecho parte de su experiencia. (Ibíd.)

La motivación de la investigación se inició con el interés por las IAT, obras realizadas sobre el terreno que, la Historia del Arte, distingue de la escultura tradicional con una amplia clasificación y nomenclatura (Maderuelo 1990; Raquejo 1998). Pasajes es considerado aquí un territorio, cuya singularidad no estriba tanto en el hecho de haberse generado por la forma y el resultado de la intervención artística. Galofaro utiliza los conceptos ‘medio’ y ‘ritmo’ de Deleuze y Guattari para explicar que «el territorio como acción de territorialización puede parecerse a la noción de intervención en el paisaje» (Galofaro 2003: 59). La forma y el resultado de la generación,

intervención, producción, creación o transformación de Pasajes y sus afines, muda, no tanto el paisaje, sino fundamentalmente la forma de confrontar sujeto y paisaje, como dice Galofaro refiriéndose a los emplazamientos donde se ha ejecutado una IAT «el territorio [...] busca un diálogo estrecho con los usuarios» (Galofaro *Ibíd.* p.29).

El interés de la investigación, se centra en el estudio de la confrontación sujeto-paisaje. Dani Karavan como otros artistas que trabajan con el territorio producen como resultado transformaciones físicas de apariencias extrañas, y que son difíciles de encajar con estructuras, funciones y significados simbólicos conocidos. En estas obras, como es el caso de Pasajes, las transformaciones tienen origen en las sensaciones captadas del entorno, y tienen la intención de generar nuevas sensaciones (Scheurmann & Scheurmann 1995). Parten de un trabajo con el cuerpo para crear la obra y la obra finaliza trabajando sobre el cuerpo. La significación, simbolización, idealización, conceptualización son procesos cognitivos que ocurren después de la conexión sensación-creación. Son estas peculiaridades las que han motivado el interés por la investigación socio-antropológica de la percepción en las IAT.

La tesis, interesada en la investigación socio-antropológica del arte, plantea el problema de la percepción del paisaje en entornos abstractos y se enfoca en el sujeto. El punto de vista de esta tesis considera un sujeto que se comporta simultáneamente como mero observador, denso hermeneuta y profundo transformador de ese entorno.

La idea de paisaje es omnipresente en la tesis a pesar de su polisemia. El historiador del arte Kosme De Barañano en el catálogo sobre la exposición de Dani Karavan en el IVAM en 2002, plantea la ambigüedad semántica del término ‘paisaje’ que «designa a la vez el objeto (la naturaleza como objeto) y su representación» (De Barañano 2002: 27) . Hablar pues de paisaje trae consigo una dificultad comprensiva. De Barañano lo expone más claramente al afirmar

Su consideración –en cuanto mirada cargada con una intención- nos delata y nos circunscribe a un tiempo determinado. Es decir, hay una fenomenología del paisaje, a la que corresponde una mentalidad dada. Esta mentalidad, surgida como la lava en un contexto determinado, conlleva a la vez una valoración. El paisaje entra así en una antropología del espacio y requiere de una interpretación histórica cultural. (De Barañano *Ibíd.* p. 27)

Siguiendo esta línea de pensamiento, el enfoque de la tesis es la mirada del sujeto, clave para entrar a comprender la percepción del espacio físico. Se plantea así desde la socio-antropología y asume como marco una fenomenología del paisaje. Por una parte, «la mirada» (Morin 1998; Alonso 1998) presta atención al sujeto antes que a las cosas como entes independientes de éste; o dicho con otras palabras, presta atención al sujeto y a las cosas como parte que son del sujeto y de su mundo.

Podemos decir pues que esta tesis busca las miradas –inocentes o intencionadas— del observador *en* Pasajes, y obtiene las valoraciones correspondientes en las que situamos «la experiencia de lo vivido en el punto de arranque, al comienzo del proceso» (Durán 2008: 17). La idea ‘mirada’, sin embargo, no hace referencia a la primacía de la visión en la captación de un entorno, sino a la articulación de las acciones sensoriales y sociales del individuo mediante las prácticas de exploración del terreno y, la verbalización en forma de testimonio de tales experiencias. Las prácticas de exploración y prácticas discursivas condensan respectivamente la inmersión del visitante/observador en Pasajes y las entrevistas derivadas de la experiencia exploratoria, es decir, «la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto del conocimiento» (Durán *Ibíd.* p. 17). Existe pues una correspondencia entre la experiencia del sujeto con el espacio físico y el resultado o deriva de la misma, es decir una fenomenología del paisaje.

### **Preguntas de investigación**

En un plano teórico-metodológico ¿puede la etnografía aportar algo a la comprensión del disfrute estético del paisaje? e implícita en la anterior ¿es posible determinar desde la etnografía, las prácticas (gestuales y verbales) que conforman el hecho perceptivo? En el plano del análisis histórico-artístico ¿se puede determinar que haya una relación directa entre la obra de arte Pasajes y la experiencia previa del lugar que tuvo Karavan, y que esta relación permee todo el conjunto de forma que los visitantes la perciban e identifiquen?

### **Plano teórico-metodológico**

¿Qué puede aportar la etnografía a la comprensión del disfrute estético del paisaje?

Esta pregunta aborda, por una parte, la producción del ‘hecho perceptivo’ por la dialógica entre sujeto y entorno. Por otra, plantea también la aparición de entidades perceptivas detectables, definibles y delimitables mediante técnicas etnográficas. Y por último, equipara la percepción con el ‘hecho perceptivo’. En este contexto nos preguntamos: ¿Cómo se configura el ‘hecho perceptivo’ a través de los datos etnográficos? Y nos preguntamos indirectamente, si la percepción del sujeto se extiende más allá del momento de la observación vivencial *en* la IAT. Si bien somos conscientes de que existe la posibilidad de que el visitante-observador porte en su mochila un estado perceptivo anterior a la observación y lo continúe tras su visita.

La primera pregunta de investigación de la tesis sitúa la percepción *en* Pasajes, que como se describirá en el capítulo 4 es un terreno acotado que resignificó la intervención artística de Dani Karavan. La pregunta apunta pues a la percepción ambiental de un sujeto a través del recorrido del emplazamiento. Añade además, la presencia de un segundo observador, el etnógrafo que recoge unos datos que, epistemológicamente cree, muestran la comunicación que existe entre el entorno y el sujeto receptor. El visitante-observador estaría así, inserto en una materialidad que le provocaría extrañeza y rareza, causadas por la falta de convención conceptual.

Derivada de la pregunta anterior: ¿Es posible determinar desde la etnografía, las prácticas (gestuales y discursivas) que conforman lo que podemos denominar el hecho perceptivo?

Para ello vamos a realizar un catálogo de comportamientos observados que contrastaremos con otro catálogo de aspectos de la vida individual y social de los informantes. Esta aproximación discrimina entre la realidad del observador-visitante y la realidad que corresponde al hecho perceptivo producido por la conjunción entorno-sujeto. Asimismo, discrimina entre la observación etnográfica puntual e instantánea de comportamientos que dejan rastros volátiles, y la indagación de aquellos comportamientos que muestran unas vigencias.

### **Plano del análisis histórico-artístico**

¿Se puede determinar que haya una relación directa entre la obra de arte de Pasajes y la experiencia previa del lugar que tuvo Karavan y que esta relación permee todo el conjunto de forma que los visitantes la perciban?

En 1989 Dani Karavan selecciona un lugar en Portbou para intervenirlo artísticamente, a partir de la vivencia de un fenómeno natural que le despierta y provoca el deseo creador. Su creación deviene un entorno transformado en otro lugar, Pasajes. A su vez el nuevo entorno se expone a nuevas observaciones y a nuevas transformaciones por parte de ¿Karavan o de los visitantes-observadores? Nos interesa conocer si los elementos que conforman Pasajes, --naturales o humanizados—evocan en los visitantes-observadores nuevas ideas sobre el paisaje.

### **Objetivos**

- 1) Describir las percepciones enunciadas por los visitantes.
- 2) Analizar estas percepciones.
- 3) Establecer las correspondencias significativas.
- 4) Proponer una metodología.

El primer objetivo consiste en la deconstrucción de los discursos sobre la experiencia de los visitantes a Pasajes producidos en el emplazamiento durante la vista. La comunicación oral del visitante durante la visita se produce de forma intrapersonal, y también dado el caso interpersonalmente con sus acompañantes. No obstante tales discursos se han obtenido principalmente mediante la interpelación del investigador a los visitantes sobre sus experiencias en Pasajes y en menor medida de la observación de sus intercomunicaciones públicas en el campo, es decir en el emplazamiento. Se pretende pues extraer marcadores de la percepción del entorno, de los enunciados contenidos en las narrativas sobre la experiencia paisajística de los visitantes en Pasajes.

Para la consecución del objetivo se ha empleado como método la siguiente secuencia operativa:

- a) Situarse en el campo como un visitante cualquiera.

- b) Observar y recoger con anotaciones escritas las expresiones orales de los visitantes en sus intercomunicaciones en el campo mediante la escucha pasiva para no interferir en sus percepciones.
- c) Requerir a los visitantes en el campo o sus inmediaciones las explicaciones sobre la vivencia paisajística que acaban de experimentar mediante una entrevista abierta registrándolas bien mediante anotaciones escritas o grabaciones sonoras.
- d) Realizar en gabinete el proceso de extracción de los discursos, de los datos relacionados con los marcadores de la percepción.

Los grupos de marcadores empíricos de la percepción seleccionados han sido:

- Las sensaciones físicas y cenestésicas.
- Los sentimientos.
- Las referencias a la espacialidad.
- La interpretación y valoración de la experiencia y de los objetos físicos.

La técnica utilizada para la extracción los datos relacionados con los marcadores del material anotado y grabado ha consistido en la deconstrucción selectiva de los discursos: primero transcribiendo las entrevistas y después seleccionando mediante su lectura las expresiones que cognitivamente pertenecen a los campos léxicos y semánticos de los marcadores. Las expresiones relacionadas con el marcador de la interpretación y valoración de la experiencia se seleccionan por su relación gramatical mediante el uso de adjetivos, adverbios y metáforas.

El segundo objetivo consiste en el examen de los marcadores de la percepción procedentes de la deconstrucción de los discursos de los visitantes. Se pretende pues indagar en los atributos y finalidad paisajística de tales marcadores en referencia a las cuestiones antropológicas siguientes: la ideología, la sociedad y la corporalidad del visitante, preguntándonos qué aspectos de la intervención artística es decir de la modificación del lugar han intervenido en la experiencia sensitiva expresada en tales marcadores.

La cuestión se ha resuelto metodológicamente trabajando con los siguientes tipos de datos empíricos:

- los marcadores obtenidos tal y como se ha descrito en el objetivo primero

- los datos de la espacialidad del lugar desde las áreas accesibles
- los datos sobre el comportamiento del sujeto-visitante

de manera que en la indagación de los datos se encuentren relaciones entre:

- Aspectos concretos del lugar intervenido por el arte.
- Aspectos de la corporalidad espacial.
- Aspectos sociales e ideológicos de producción y reproducción del paisaje.

Los datos adicionales a los marcadores se han obtenido, por una parte mediante la técnica de incursión del investigador en el campo como un visitante más observando y anotando los movimientos y la gestualidad del visitante en cada área intervenida. Por otra registrando los elementos visuales, táctiles y auditivos del entorno recorriendo a pie las zonas accesibles a los visitantes, discriminando la significación de los puntos posibles de posicionamiento por la mayor o menor distancia a los objetos físicos significativos (como el cementerio y las piezas artísticas de Karavan) del emplazamientos tomados como posibles hitos en los recorridos de los visitantes.

El tercer objetivo trata pues de explicar, en su caso, que relaciones existen entre percepción de los visitantes en los espacios de Pasajes con estructuras de pensamiento de construcción del paisaje ideológica y social. En este mismo objetivo se incluye la pregunta de investigación formulada en el apartado correspondiente:

¿Es posible determinar desde la etnografía, las prácticas (gestuales y discursivas) que conforman el hecho perceptivo?

Las correspondencias entre percepción y construcción del paisaje se pretenden obtener analíticamente trabajando con los datos procedentes de las anotaciones de la observación y las entrevistas tal y como se describen estas técnicas en el objetivo primero y segundo. Es decir, técnicamente por una parte se han obtenido los datos específicos de la percepción del lugar: lo que se oye, lo que se ve, lo que se siente, lo que se interpreta mediante la deconstrucción de las narrativas de los visitantes, Por otra, se han obtenido los datos específicos de la corporalidad en el espacio de sujeto-visitante mediante la observación visual de sus micro-situaciones espaciales recogiendo las prácticas corporales:

- De distanciamiento y acercamiento.



- De desplazamiento de un lugar a otro
- De posicionamiento en los espacios
- De permanencia relativamente prolongada en los espacios respecto a la duración de la visita.

En adelante tales prácticas se han condensado utilizando la palabra gesto. El criterio analítico para obtener expresiones de representación del paisaje desde nuestro punto de vista ha sido el de la búsqueda de nexos de unión entre: marcador espacial, sentimiento, interpretación y práctica corporal, de manera que la aparición de la espacialidad en la narrativa el visitante exprese un vínculo con sentimientos o con actos de interpretación (social, ideológica o del imaginario). La vinculación con la práctica espacio-corporal es empírica observando la coincidencia de ésta con los marcadores. Alguna de estas representaciones del espacio es posible obtenerlas en términos de topofilia y topo-fobia tal y como sostiene Alicia Línón en el artículo titulado *La construcción socio-espacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento* (2009).

En el cuarto objetivo se pretende valorar la eficacia en los métodos y técnicas en la consecución de los datos explicitados en el resto de objetivos. Se trata pues de extraer a partir de la experiencia investigadora de esta tesis si cabe una metodología para la investigación de la percepción del paisaje en las IAT razonado en base la bondad o posibilidad de mejora en la aproximación al conocimiento de la percepción del paisaje.

La consecución del objetivo cuarto se ha realizado mediante el examen crítico del valor de los datos obtenidos por los métodos utilizados en el transcurso de la fase analítica, evaluando y revisando las formas y contenidos de.

- Las interpelaciones del investigador a los visitantes.
- Las cuestiones pertinentes omitidas, el posicionamiento en el espacio del investigador.
- Las fases y técnicas de la investigación, la selección de los sujetos.
- Los medios y equipos de recogida de datos.
- Los tiempos y técnicas de tratamiento y análisis de la información.

Los objetivos están diseñados para contestar a las preguntas de investigación.

Para contestar a la primera pregunta de investigación ¿Es posible determinar desde la etnografía, las prácticas (gestuales y verbales) que conforman el hecho perceptivo? Se ha creído necesario conocer las sensaciones, sentimientos y pensamientos que tienen los sujetos-visitantes en Pasajes respecto a la experiencia de la visita. Para satisfacer esta necesidad nos hemos marcado el objetivo primero que a través de la metodología y técnicas previstas para conseguirlo es posible contestar a la pregunta primera. De la misma manera la observación y análisis de las prácticas de los sujetos-visitantes a Pasajes están recogidos también en la descripción de los objetivos 3 y 4. Por tanto existe una relación directa entre la consecución de los objetivos 1,2 y 3 con la primera pregunta de investigación a través del estudio de las prácticas y las micro-situaciones espaciales de los sujetos-visitantes.

La segunda pregunta de investigación ¿Puede la etnografía aportar algo a la comprensión del disfrute estético del paisaje? implica un trabajo con datos provenientes de la percepción de los visitantes. Por otro lado, apunta a la posibilidad de establecer un método investigador en función del resultado final. Por tanto, guarda una relación directa con todos los objetivos de la tesis.

La última pregunta de investigación ¿Se puede determinar que haya una relación directa entre la obra de arte Pasajes y la experiencia previa del lugar que tuvo Karavan, y que esta relación permee todo el conjunto de forma que los visitantes la perciban e identifiquen? Ha de quedar contestada después de haber conseguido los tres primeros objetivos, es decir, una vez conocida y analizada las experiencias espaciales en el emplazamiento de los visitantes y comparadas con la experiencia de Karavan.

### **Marco teórico**

El marco teórico conceptual de la tesis se inicia con la *Antropología del Paisaje* de Tetsuro Watsuji. Desarrollada entre 1928-1935, intenta comprender la existencia humana desde la categoría de la «ambientalidad-climático-paisajística» como una «fenomenología del medio ambiente», que es una «característica de la vida humana» (Watsuji 2006:23-40). Sinónima de la categoría de *espacialidad*, la ambientabilidad es un «elemento estructural de la existencia humana» (Watsuji *Ibíd.* p. 20). La teoría de Watsuji se fundamenta en la consideración de las categorías de «clima y paisaje» no como objetivados, sino como «expresión existencial del sujeto humano» (Watsuji *Ibíd.*

p. 20), de manera que entorno y sujeto no son objetos separables sino relacionados entre sí. El entorno se considera una realidad del sujeto mismo. Por tanto, la espacialidad es también «estructura dual de la existencia humana: individual y social [...] inseparables de la corporalidad del sujeto» (Watsuji *Ibíd.* p. 20).

En esta línea de pensamiento se encuentra también la *Antropología de los Sentidos* de David Le Bretón, que considera que el entorno es una realidad del sujeto mismo, pero explora los «sentidos como una forma de pensar». Para ello el individuo ha de encontrarse en el interior del entorno, al que Le Bretón se refiere como *mundo* (del sujeto). Este marco teórico defiende la anticipación de los sentidos al pensamiento, tal y como, sucede en la IAT de Dani Karavan, que al respecto contesta así en una entrevista con Alain Le Pichon:

[Mais mon travail n'est jamais une recherche historique, psychologique ou scientifique, j'essaie de toucher les sens, les tripes, le coeur. Derrière, il y a toujours les racines. Par exemple, le projet pour Walter Benjamin est lié, charnellement, à son histoire et à sa personnalité.] (Le Pichon 2000: 46)

Los sujetos son permanentemente atravesados por la infinitud de señales procedentes del entorno, la «continuidad sensorial siempre presente», experimentando así su existencia. El sujeto selecciona de entre los estímulos que lo atraviesan, el que tiene más sentido para él. El paisaje como un estímulo más del entorno, «despliega la sensación de la presencia y aviva la conciencia de sí» (Le Breton 2007: 11). Afirma Le Breton que «la percepción es interpretación» (Le Breton *Ibíd.* p. 12). No existe la verdad sobre el entorno, sino una «multitud de percepciones sobre el mismo, según el ángulo de enfoque, las expectativas, las pertenencias sociales y culturales» (Le Breton *Ibíd.* p. 12). La *Antropología de los Sentidos* trata la percepción sensorial orientada por la cultura y la estructura de la experiencia sensorial en función del predominio cultural de cada sentido. La mirada confiere la existencia de las cosas, «por un valor que las hace dignas de ser percibidas» (Le Breton *Ibíd.* p. 14).

Por otra parte, Edward T. Hall aborda lo que podríamos llamar una antropología del espacio, que indagan en la experiencia perceptiva del espacio físico y su estructura. El marco conceptual de Hall determina el condicionamiento cultural en la estructuración de la experiencia, basándose en sus investigaciones sobre el uso que hacen los sujetos

del espacio físico. Principalmente estudia la percepción del «espacio personal y social» que tienen los sujetos. Su marco conceptual acuña el término *proxémica*, que reúne las teorías sobre el espacio y su empleo como una elaboración «especializada de la cultura» (Hall 1998). El estudio de Hall tiene su origen en las reflexiones sobre la tesis de Benjamin Lee Whorf que implicaban lenguaje, pensamiento y percepción, sosteniendo que «el idioma es en realidad un elemento principal en la formación del pensamiento [de tal manera] que la percepción por el hombre del mundo que lo rodea está programada por la lengua que habla» (Hall 2003: 7), registrando y estructurando así, la realidad. La antropología del espacio de Hall dirige su mirada hacia la arquitectura y el urbanismo del ambiente. Como transformaciones humanas del ambiente, considera estos medios, manifestaciones del proceso sensorial, que hablan de la forma en que las diferentes culturas utilizan los sentidos. La experiencia se da pues en un medio moldeado por los sujetos. Hall considera pues estas transformaciones «prolongaciones del organismo [de manera que] el hombre está en condiciones de crear todo el mundo en que vive [...] el biotopo» (Hall 2003: 9), y por tanto está determinando su evolución. Si el lenguaje modula el pensamiento y la percepción. La comunicación para Hall es más que un intercambio de mensajes entre emisor y receptor, es una respuesta a coherente a las señales del ambiente, según la cultura que a su vez modula los sentidos.

La tesis de Otto Friedrich Bollnow como la de Watsuji también plantea el «problema del carácter espacial de la existencia humana [...] o del espacio concreto experimentado y vivido» (Bollnow 1969: 19). La investigación sobre «la estructura de la existencia humana», trata el espacio físico como un objeto ligado al sujeto. Bollnow, también teórico, se centra en el espacio más inmediato «el hombre está determinado en su vida siempre y necesariamente por su actitud frente a un espacio que le rodea» (Bollnow *Ibíd.* p. 19), mientras Watsuji despliega su punto de vista sobre el paisaje, una categoría sutilmente diferenciada.

El marco teórico de la tesis referido al espacio está sustentado por la teoría de estos autores. Tiene pues un fondo fenomenológico constituido por las teorías de Husserl y Merleau-Ponty fundamentalmente. Por otra, referido a la percepción, se apoya en el punto de vista sistémico de la percepción en el que el observador ofrece una respuesta adecuada al entorno, no tanto como un planteamiento de interaccionismo, sino como de repuesta coherente con el entorno. De manera que el paisaje observado no sería

la representación exacta de la realidad como una entidad separada del observador, sino más bien, una expresión de la realidad de la observación o de la forma del hecho perceptivo. Por último, la teorización sobre espacio físico y percepción desde el mundo del arte también tiene su lugar en esta tesis (*Cfr.* el planteamiento de Gombrich en *Arte e ilusión* 1979 sobre la percepción). En este libro Gombrich explica la idea de John Contable sobre la concepción de la pintura como una ciencia que investiga las leyes naturales, proponiendo su reformulación de forma que lo que en realidad investiga es «la naturaleza de nuestras reacciones ante el mundo» (Gombrich 1979:42-67), es decir, la percepción.

### **Marco metodológico**

Los métodos y técnicas empleados en la obtención y análisis de datos se explican de forma extensa en el Capítulo 5. El diseño de la investigación se encuadra en la investigación cualitativa que aborda el proceso ajustándose a las condiciones del campo, y yuxtaponiendo el diseño de teoría fundamentada con el diseño fenomenológico.

El diseño de la investigación de teoría fundamentada se basa en el interaccionismo simbólico en el que las proposiciones teóricas surgen de los datos obtenidos en la investigación del fenómeno en este caso de la percepción del paisaje concreto de Pasajes (Salgado 2007). Para el análisis cualitativo basado en esta teoría se utiliza el programa específico MaxQDA. El diseño fenomenológico se enfoca a las experiencias individuales subjetivas de los sujetos y responde a la pregunta ¿cuál es el significado de la experiencia vivida por el visitante a Pasajes?

Como venimos señalando, esta tesis es un estudio de caso del examen de la experiencia observable de los visitantes de Pasajes. Entendiendo por experiencia observable la que refiere a la parte de la experiencia perceptiva del visitante que resulta empíricamente accesible al etnógrafo. Pylyshyn (1984) citado por García-Albea admite como componente causal de la experiencia perceptiva, la transducción sensorial que «constituye el puente entre lo físico y lo simbólico» (Gallés, N. S., et. al. 1991: 4). Dada la imposibilidad metodológica para el etnógrafo de acceder a los procesos de intercambio de energía entorno-cuerpo, la investigación se centra exclusivamente en las manifestaciones de los visitantes en la IAT.

La investigación socio-antropológica cualitativa se basa en metodologías etnográficas y tiene una intención doble, por un lado observar e interpretar las interpretaciones de un observador del entorno y por otro, es imprescindible que el investigador esté presente en Pasajes coincidente con los visitantes. En particular, el trabajo etnográfico para esta investigación se ha realizado de manera intermitente entre 2012 y 2017, con 7 periodos de 1 de una semana de duración de media, y una estancia de 2 meses continuados de trabajo de campo intensivo.

### **Aproximaciones metodológicas**

Como hemos indicado, la tesis tiene como finalidad última presentar una propuesta metodológica que, basada en la etnografía, permita el estudio socio-antropológico de la percepción del espacio *en* las IAT. La elección de Pasajes como unidad de observación se realizó después de una valoración previa de los testimonios recogidos entre algunos visitantes, incluido Dani Karavan, durante la fase de elaboración de la investigación a modo de cata etnográfica.

Los datos que se recogen mediante entrevistas en profundidad, cuestionarios y observación directa se concretan en una tipología que contiene cuatro categorías:

- La gestualidad del visitante en Pasajes se incluye en micro-situaciones como prácticas corporales en el espacio, como por ejemplo: indicar con el dedo en una dirección, colgarse con los brazos de las estructuras artísticas.
- Declaraciones orales espontáneas o mediante entrevista en profundidad,
- Expresiones plásticas de posicionamiento en el espacio como por ejemplo: sentarse a contemplar, subirse a mirar.
- Cambios de comportamiento derivados de la visita como: llantos, risas, gritos, golpes, empujones....

Para establecer correspondencias entre las experiencias perceptivas de los visitantes y su carácter cultural: nacionalidad, género, edad, la profesión, conocimiento artístico, tomadas como variables independientes, se encuestaba a los visitantes a Pasajes. Siguiendo a Denis Cosgrove en su concepto de *embodied*, «el paisaje, el espacio, el territorio –por esa *corporización* de relaciones sociales– participa activamente en la reproducción social» (Godelier 1989 cit. Lindón 2009), «la realidad

no sólo es lo material, sino también lo ideal que está intrínsecamente unido a lo material» (Lindón 2009: 3).

El estudio de la existencia de relaciones perceptivas entre los elementos que conforman una IAT, precisa relacionar la práctica de los gestos realizada por los visitantes sobre los objetos físicos (por ejemplo, golpearlos con la mano), con esos mismos objetos físicos (por ejemplo, unas escaleras que no llevan a ninguna parte) y con los datos referidos por el visitante al etnógrafo sobre su propia experiencia perceptiva. La finalidad es dilucidar si es posible determinar la existencia de una relación dialógica entre los elementos tangibles y los gestos de los visitantes. Estos elementos, manchados de gesto y percepción se ofrecen sensibles a nuevas experiencias perceptivas y nuevos gestos, «a través del cuerpo el individuo, interpreta su entorno y actúa sobre él» (Le Breton 2009: 22).

### **Aproximación técnica**

El trabajo investigador se centra en la observación del visitante *en* Pasajes durante su recorrido; es decir, el etnógrafo, como no podía ser de otra manera si quiere llamarse así, está presente en el campo y es testigo de lo que acontece.

La metodología de la tesis tiene una unidad de observación y tres fases: observación, entrevista e interpretación y análisis posterior.

Se realizan dos trabajos de campo diferenciados cualitativamente: la observación del espacio físico de Pasajes y la observación de los visitantes en Pasajes, así como dos unidades de análisis: qué dicen en las entrevistas que han sentido durante la visita, qué hacen durante la visita y que haya observado el etnógrafo.

La descripción está referida a tres categorías de datos:

- Los de la observación de Pasajes desde el movimiento posible en el terreno de un visitante.
- Los del paisaje portbuense desde los sujetos que lo expresan.
- Los que identifican la Intervención de Dani Karavan como monumento u obra de arte.

El análisis se realiza sobre la relación sujeto-entorno recogidos de fuentes de referencia de la tesis:

- La observación en el campo.
- El libro recopilatorio del proceso productivo de Pasajes que es el libro de referencia de los hermanos Scheurmann.

La metodología analítica se enmarca dentro del análisis de los datos cualitativos asistido por ordenador. Para esto se emplea el programa informático MaxQDA con el cual el investigador descompone y codifica los textos de las narraciones en segmentos marcados con los criterios analíticos para cumplir con los objetivos marcados y contestar así a las preguntas de investigación. La descripción de este procedimiento se detalla en el Capítulo 5.

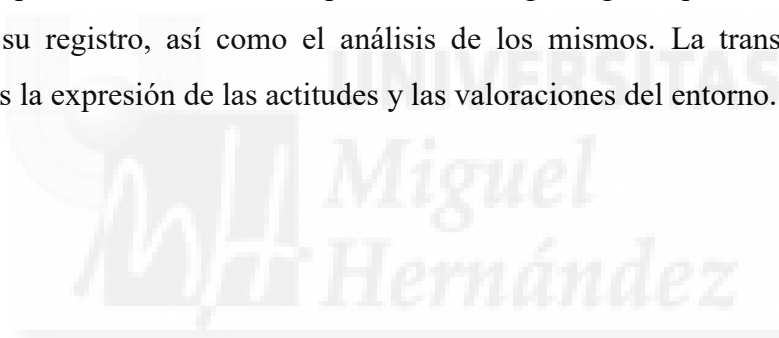
Metodológicamente esta tesis afronta el problema de la observación de un observador. En principio, podemos establecer una distancia entre el etnógrafo, como observador de observadores, y los observados que son, a su vez, observadores de un mundo del cual, también el etnógrafo se distancia. Esta multiplicidad de niveles de observación e interpretación ocurriendo en un mismo marco espacio-temporal, han densificado metodológicamente el desarrollo de esta tesis. Desde la deseable relación epistemológica sujeto cognoscente  $\Leftrightarrow$  objeto por conocer, nos interesa saber ¿qué elementos del espacio físico inmediato se hacen conscientes al visitante-observador? ¿Cómo han interactuado los visitantes con esos elementos? Estas interacciones se van a manifestar como conductas del visitante-observador. A la vez, alguna de estas conductas de interacción con el medio ambiente tiene que ver con el lenguaje. El visitante informará habitualmente su interacción con un lenguaje. Es decir, para el etnógrafo, el uso del lenguaje convencional por parte del informante es una conducta manifiesta de su interacción medioambiental.

### **Estructura de la tesis**

La estructura de la tesis y su redacción siguen el orden de las fases del estudio. En el **capítulo 1** además del marco teórico se han expuesto reflexiones sobre conceptos transversales que han formado un punto de vista, como el espacio como símbolo, el intérprete del espacio, la observación de la experiencia en el entorno y las IAT. La



conexión del paisaje de Portbou con Pasajes se explica en el **capítulo 2**. En este se conecta un esquema de formación del paisaje, con los paisajes valorados por los portbueses hacia los cuales expresan una postura, la cual tienen un desencadenante histórico. En el **capítulo 3** se describen los puntos de vista de los distintos agentes sociales que tienen relación directa con su creación, mantenimiento y que sirven de identificadores del monumento. La descripción de Pasajes se realiza en el **capítulo 4** siguiendo el recorrido propuesto por Dani Karavan. Aquí es importante la identificación y codificación de los espacios de contemplación y transición. La descripción incluye los elementos del paisaje más visibles, los límites y las piezas de Karavan que constituyen la intervención artística. La he realizado desde la visión de un caminante que siguiese los recorridos accesibles del emplazamiento. He omitido las descripciones y valoraciones simbólicas de elementos existentes que inspiraron al artista, intentando respetar las valoraciones del mundo del arte. Los resultados de la tesis se exponen en el **capítulo 5** explicando al mismo tiempo la metodología seguida para la adquisición de los datos y su registro, así como el análisis de los mismos. La transformación de la percepción es la expresión de las actitudes y las valoraciones del entorno.





## **1. Antecedentes premetodológicos**

### **1.1. Estado de la cuestión**

#### **1.1.1. Paisaje y concepto de paisaje**

En la tradición ocular-centrista, situamos a los órganos de la visión en el centro de la percepción del mundo, de manera que al hablar de punto de vista, aunque hagamos referencia a un concepto amplio sobre el conocimiento, estamos dotando a éste de un lenguaje, que como dice Merleau-Ponty «nuestra palabra no tiene otro papel que el de dar con la expresión justa asignada de antemano a cada pensamiento por un lenguaje de las cosas mismas» (Merleau-Ponty 1971: 86).

La cuestión de la percepción del paisaje se implica diversos campos epistemológicos y diversas disciplinas académicas con distintos enfoques en cada una. Así, se ha estudiado por separado la percepción y el paisaje. La percepción ha sido objeto de estudio, desde las tradicionalmente consideradas ciencias naturales y las específicas del cuerpo humano, hasta las ciencias sociales. Por su parte, los estudios específicos sobre paisaje no aparecen hasta épocas recientes, si bien, la palabra ya existía. Por tanto, se usaba para especificar algún conocimiento del mundo, o bien, alguna forma de acercamiento al mismo. Conocimientos que tenían que ver con el entorno, la visión, y un rosario interminable de categorías asociadas. Ahora bien, antes de que se utilizara la palabra paisaje; desde la antigüedad clásica, se producía conocimiento no únicamente sobre estas categorías, sino sobre el valor en la adquisición de conocimiento de las formas de ver la realidad y representarla. Así que, con o sin la existencia de un término específico, se ha hablado siempre en oriente u occidente, de una forma u otra de paisaje y, difícilmente se puede separar de la percepción.

¿Es paisaje una cosa, una unidad de paisaje, un algo contable, tangible? ¿Es un concepto, es el conocimiento de la cosa, de la unidad, la idea? «El estudio del paisaje o de un lugar o territorio, debería consistir en el análisis de su estructura y funcionamiento [...] de su aspecto global» (De Bolós 1992 ) citado por (Cancer 1994: 18).

Conocí a alguien que cuando le invitaban a viajar para ver ciudades con monumentos antiguos, declinaba la invitación justificando que no le apetecía “ver

piedras viejas”. Me pregunto, si hablaba de paisaje ¿si habría eliminado una unidad de paisaje? O ¿habría creado una nueva? Subjetiva manera de percibir, interpretar y valorar el espacio físico, que tiene tintes ideológicos. Si es paisaje la cosa delimitada, definida y única, o es la cosa interpretada, o la percibida, o la representada de una experiencia del sujeto observador-narrador. O bien, es el concepto de la forma de conocer el espacio físico. Si como imágenes translucidas superpusiésemos las manifestaciones sobre los objetos materiales ¿irían completando la idea de paisaje, donde se reconocerían las partes que la forman, o bien darían una nueva imagen donde no se reconocieran las partes quedando éstas ocultas o distorsionadas?

Si generamos un concepto para conocer la cosa en sí, bien sea, siguiendo a Hegel como una herramienta o un medio. Entonces de lo que seríamos conscientes es de la cosa asociada a la herramienta como un algo diferente a la cosa en sí, y lo mismo ocurriría con la cosa inmersa en el concepto como un medio. Tendríamos entonces la esperanza de una vez conocida la unidad cosa-herramienta, de eliminar la herramienta para quedarnos ante la cosa, a lo que Hegel (1770-1831) cuestiona como una duda heurística si podríamos estar seguros de lo que queda es la cosa en sí (Hegel 1986). Si antes no la conocíamos, cómo podemos asegurar de que la herramienta no la modificó. En esta tesitura de posicionamientos y tratamientos históricos del paisaje refiriéndose así tanto a la cosa como al concepto podemos situar su desarrollo desde la aparición del término hasta las consideraciones actuales de las perspectivas de la percepción.

### **1.1.2. Evolución del término**

En este sentido, la configuración de paisaje «ha transitado de término pictórico, a noción y a concepto» en el área de la Geografía, de manera que incluso ha permitido identificar sus etapas (Contreras 2005). Se parte con frecuencia de la etimología de la palabra en diversas lenguas, latinas y germánicas. En sus inicios hacía referencia al arte, a la pintura de territorios (Sotelo 1992; Contreras 2005; Fernández & Garza 2006). Coinciden quienes estudian la historia del concepto al iniciarla con la acuñación del término en las lenguas germánicas y latinas, si bien con anterioridad y en tiempos remotos se hacían referencias a la espacialidad de formas iguales o similares sin que se utilizase la palabra paisaje. Las primeras apariciones de la palabra paisaje datan de mediados del Siglo XVI en «la cultura germánica» que abarcaba lo que es hoy: «Holanda, Bélgica, Suecia, Dinamarca, Suiza, Austria, y Alemania» (Contreras 2005:

61). Fernández y Garza analizan etimológicamente el término paisaje teniendo en cuenta el contexto histórico en la transición del siglo XVI al XVII en Europa, en el sentido que en la acuñación del término «influyó una serie de nuevos intereses relacionados con la manera de concebir el territorio» (Fernández & Garza 2006), que tenían que ver con: el registro y la medición de propiedades, la mejora en la instrumentación y las técnicas topográficas, el uso de la perspectiva para representar tierras y los mapas catastrales.

El paisaje en aquellos años expresaba más allá de los valores estéticos, «intenciones territoriales». Intenciones con diferencias sutiles de sentido atendiendo a las raíces etimológicas de según qué zonas geográficas. Así estos autores comparan los términos *landscharft* utilizado en áreas germánicas y *landscape* utilizada en Inglaterra, matizando que teniendo orígenes etimológicos iguales y haciendo referencia ambas a «una extensión de territorio representada desde un punto de vista fijo» (Fernández & Garza 2006), mientras la segunda usada por los pintores ingleses como un término técnico se ciñe más al resultado final, la primera registra información sobre el proceso de formación. En el siglo XVI *landscharft* se utilizaba como un precepto, «una suerte de registro de la ley que regía sobre una demarcación que estaba depositada en las costumbres de sus pobladores» (Fernández & Garza 2006) citando al geógrafo Kenneth Olwig. Es decir, el artista registraba en las pinturas «las costumbres reglamentadas» (Fernández & Garza 2006) que imperaban en las tierras habitadas. Olwig sostiene que el sustantivo alemán Land hace referencia al territorio pero «está definido por la costumbre y la cultura locales, no por sus características físicas» (Fernández & Garza 2006). Por tanto, en estas áreas geográficas la pintura de paisajes estaba ligada a «la ley y la identidad cultural» y tenía además de la estética una utilidad práctica para reconocer propiedades y dirimir conflictos territoriales.

Por otra parte, a finales del siglo XVI en Portugal, Francia e Italia se empezaron a usar los términos *paisagem*, *paysage* y *paesaggio* respectivamente, haciendo referencia del «extendido de un país que se presenta a un observador» en *Le Petit Robert de la langue française* citado por (Fernández & Garza *Ibid.*). Aunque en España el término paisaje no se registra hasta 1708, Fernández y Garza recuerdan un antecedente que como en Alemania, en 1577 la Corona española solicitó un informe de indias sobre territorio en el que se solicitaba una pintura al respecto. Es decir en España

pintura y país están relacionados, siendo *pagus* y, de *pagus* país el origen etimológico de paisaje (Fernández & Garza *Ibíd.*).

El análisis etimológico contextualizado del término paisaje en distintas áreas lingüísticas en la segunda mitad del siglo XVI, de estos autores, dota a paisaje como pintura, no solo de una impresión plástica, también de un valor como registro cultural y geográfico del territorio y los pueblos que lo habitan, ofreciendo datos del testimonio del artista y del proceso temporal de formación del territorio, no solo de lo que ve, sino desde donde lo ve, el punto de vista. El profesor Fernández Ardanaz empezaba sus análisis antropológicos contestando a las preguntas ¿Quién es el observador y desde dónde mira? Respuestas que ofrecen una enorme potencia al análisis cultural: tanto geográfico como antropológico. Este análisis cultural no es baladí, pues dota a los orígenes del término paisaje de calidad analítica y en consecuencia de la categoría de concepto, contra la negación de tal cualidad de Camilo Contreras que en un análisis similar deja los orígenes del término en noción (Contreras 2005).

Igualmente Julio Caro Baroja afirma que es sabido que los pueblos antiguos «representaron escenas pintadas (o esculpidas en bajorrelieve) en que se dan notas de paisaje» (Caro Baroja 1984: 14). Éste siguiendo a Francisco Pacheco (1564-1654) afirma que, se asociaba pintar un paisaje con hacerlo de un trozo de país en el sentido del término de la época, y apostilla que el «país» representado era «dominado por la historia», expresión interesante de Palomino en su tratado pictórico citado por Caro Baroja. Igualmente, «Demócrito investigó sobre la perspectiva [...] y los griegos tuvieron –como siempre- “ideas” formuladas con nitidez sobre el tema» (Caro Baroja 1984: 16). Cita pues un texto de Platón de la época de su vejez en el que «nos indica que los pintores griegos de su época ya cultivaban a su modo el paisaje» (Caro Baroja *Ibíd.* p. 16) Recuerda también los conocimientos arquitectónicos y urbanísticos de la época que han permitido algunos aspectos de la vida social del Imperio, y citando como en un texto de Plinio el Mayor se habla de una época que se distinguió por la pintura de murales

«Representando villas y pórticos, jardines, bosquecillos, selvas, colinas, pesqueras, canales, ríos, costas y otras muchas cosas con personas moviéndose dentro de aquellos ámbitos, en carros, sobre asnos, en barcas, etc., cazando, pescando, vendimiando». (Caro Baroja 1984: 17)

Pero ni sus creaciones son conocidas, ni arrancando de ellas ni de otras similares se llegó a elaborar una teoría del paisaje. Mientras que los chinos hacia el año 400 de J.C. sí la elaboraron, aunque sin solución de continuidad (Caro Baroja 1984).

El cariz de paisaje como registro territorial en la pintura dura hasta el siglo XIX, a partir de este momento es cuando toma la forma de concepto con carácter académico del que se hace cargo la geografía como parte sustancial de la disciplina (Navarro 2004) citado por (Vázquez & Martínez 2008). Los geógrafos a partir de este momento intervienen la idea de paisaje añadiendo al concepto características propias de un terreno que le confieren identidad. Los elementos característicos de éste son el rasgo diferencial de otro. Vázquez y Martínez citando a la geógrafa rusa Marina Frolova, explican que a finales del siglo XIX en Rusia se comienza a estudiar el paisaje de forma científica, en el «marco de una geografía antropocéntrica» basándose en la «parte visible del territorio». Influida por las geografías alemanas e inglesas se «constituye como una ciencia práctica [...] con fuerte acento en el *Paisaje Cultural*» (Vázquez & Martínez 2008), pero a diferencia de los alemanes, que hacen estudios teóricos.

Siendo en 1920 cuando aparece por primera vez en Rusia la mención a *Ciencia del Paisaje*. La definición del concepto de paisaje se especifica a través del estudio de los elementos que lo conforman, lo que implica no solo el inventario y la descripción como método, sino el estudio de las relaciones entre éstos que determinan una porción de terreno como una unidad de paisaje identificada singularmente. Siguiendo a Frolova en el texto de Vázquez y Martínez utilizan la palabra *landschaft* para definir paisaje como «un grupo de objetos y de fenómenos que se repiten regularmente sobre la superficie terrestre» (Vázquez & Martínez 2008). Afirma Frolova que es P. Semionov (1827-1914) el primero que desde la geografía invita a escribir e investigar el paisaje desde la interdisciplinariedad. En este marco de la geografía rusa de finales del Siglo XIX y principios del XX existe en la conceptualización del paisaje la dualidad de los rasgos concretos aquellos que llamamos objetivos y los procedentes de la interpretación o subjetivos fruto de la experiencia observadora, es decir existen ya trazas de intervención de la percepción en la conceptualización del paisaje (Frolova 2006).

El geógrafo Carl Sauer (1889-1975), casi al mismo tiempo planteó en Estados Unidos desde Berkeley una Geografía Cultural. Más que influenciada la Geografía del paisaje de Sauer era fiel heredera de la Geografía alemana, estrictamente académica.

Para Sauer el paisaje «podría ser definido por un área compuesta por una asociación distintiva de formas, tanto naturales como culturales» (Sauer 2006). El paisaje es un área geográfica, resultado final de la modificación del paisaje natural por un grupo cultural. En la Morfología del paisaje, Sauer explica como «los paisajes culturales son creados a partir de formas superpuestas al paisaje natural» (Sauer 2006). Su influencia dura hasta nuestros días.

Ya en la postmodernidad, después de la Segunda Guerra Mundial comienzan a aparecer teorías constructivistas del paisaje, teorías interpretativas donde el paisaje y los elementos humanos que lo componen se realimentan en su formación. Intervienen en la conceptualización la perspectiva de la percepción con toda su complejidad epistemológica y disciplinaria.

### **1.1.3. Geografía y paisaje**

Luis Cancer realiza una aproximación crítica a las teorías más representativas del paisaje. Desde la consideración estética de la percepción del paisaje escribe Allen Carlson, Fernando Sancho Royo, Polakowski, M. Morgan, I.C. Lauri. Corriente que centra la investigación del paisaje en el empirismo, resaltando los valores estéticos determinados por la cultura, de la misma manera, los valores plásticos y emocionales. Estudia los actos de interpretación del paisaje y lo estudia como un fenómeno perceptivo. Finalmente desarrolla un sistema de valoración estética del paisaje.

Desde la ecología del paisaje, se trata el concepto considerando al hombre parte del ecosistema, con autores como Jean Tricart y Jean Kilian se habla de la ecogeografía, en la que la dinámica medio ambiental incluye al hombre (Tricart & Kilian 1982). Por otra parte Bertrand y Dollfus consideran en este sentido el paisaje como el espacio subjetivo, sentido, vivido, el paisaje en sí desde una perspectiva ecológica formado por elementos físicos y antrópicos, naturaleza y sociedad. En esta corriente aparece la consideración procesual del paisaje, por tanto, el enfoque histórico de Vila Valenti y González Bernáldez. Finalmente, Haase insiste en que el ecosistema se proyecta sobre el espacio físico formando el paisaje (Cancer 1994).

La teoría del paisaje integrado considera globalmente e interrelacionados todos los elementos naturales y antrópicos, formando una estructura compleja. Enlazaría con



las teorías sistémicas de la percepción. Reproducimos la definición de Bertrand que identifica el enfoque citada por (Cancer 1994).

El paisaje no es la simple suma de elementos geográficos separados sino que es -para una cierta superficie espacial- el resultado de las combinaciones dinámicas, a veces inestables, de elementos físicos, biológicos y antropológicos que, engarzados dialécticamente hacen del paisaje un cuerpo único e indisoluble en perpetua evolución. (Bertrand & Tricart 1968)

Una corriente que se mantiene aún en nuestros días. Está fundamentada en la fenomenología. El paisaje está producido por las relaciones socioeconómicas históricas en un espacio geográfico definido. El mundo de la vida, la intencionalidad y el significado son caracteres fenomenológicos de la relación del entorno con el sujeto. La experiencia del sujeto en el entorno determina la percepción del espacio. El paisaje pasa a existir en función de los sujetos y su relación con el medio. El paisaje se entiende a través del entendimiento de la percepción.

La perspectiva en el contexto actual ha de tratar a los elementos del paisaje desde la puesta en valor (Augé 2008) que caracteriza por el paso de la modernidad a la sobre-modernidad, de los lugares a los ‘no lugares’ y, de lo real a lo virtual. El concepto se dirime entre los de lugar y espacio. El lugar es el espacio con carga simbólica, expresa la historia del grupo y las relaciones entre las personas. Mientras Milton Santos define el espacio físico como paisaje simbólico, dicho de otra manera, el territorio con sus relaciones humanas incluidas representa al espacio físico.

#### **1.1.4. Visión sistémica de la percepción**

En cuanto a la percepción, el anhelo de la comunidad científica por confrontar las explicaciones que pertenecen al dominio del conocimiento científico con una realidad objetiva independiente, (Maturana 1995: 85) plantea desde la biología la discusión en torno a la existencia objetiva del mundo independiente del observador. La cuestión de la percepción en este campo se planteó desde las ideas que supusieron lo que se denominó una *nueva* biología, constituyendo una nueva estructura conceptual como patrón común para abordar el pensamiento evolutivo y la ciencia del cerebro, observados como piezas iguales (Varela 1992: 60). Esta *“nueva”* perspectiva en el terreno de la biología se basa en los estudios de las unidades autónomas, véase: célula,

cerebro, retina o población. Las ideas claves insisten en: primero, la manera que operan estas unidades autónomas, segundo, la manera en que se transforman. Respectivamente: la primera se estudia desde la «perspectiva de la cooperación de mecanismos auto-organizados» como resulta de su estructura interna, la segunda significa que «la tendencia natural se hace posible gracias a la plasticidad de la estructura de la unidad» (Varela 1992: 60).

La comprensión de los procesos nerviosos desde este punto de vista, ha de tener en cuenta que, «cualquier perturbación que llega desde el medio, será informada según la coherencia interna del sistema. Tal perturbación no puede actuar como ‘información’ para ser elaborada», lo que Varela expresó como un «Programa Representacionista [...] a una característica del mundo corresponde una representación en el sistema» (Varela *Ibíd.* p.61). En el Programa Representacionista de la neurobiología los órganos de la percepción conforman un proceso de selección previamente establecido que descubren «configuraciones específicas en el entorno del organismo», en otras palabras, «las capacidades perceptivas y motoras están codificadas en tipos determinados de neuronas que representan estos funcionamientos» (Varela *Ibíd.* p. 62). Mientras que esta doctrina requiere de un ‘diseño’ del sistema con una intención, la *Nueva Biología* a la que hace referencia Varela, por el contrario, comprende el sistema, como: «un sistema perceptivo autónomo: una colección de estructuras activas que se auto-corrigen, capaces de informar (o determinar) su entorno circundante en un mundo, a través de una historia de su acoplamiento estructural con él» (Varela 1992: 51).

Este planteamiento obliga a aceptar la comprensión «del fenómeno de la percepción expresado en términos de conducta adecuada [...] a condición de que tengamos un lenguaje que sea adecuado para hacerlo» (Maturana *Ibíd.* 66-67). Esto plantea el problema del desplazamiento o distancia entre la expresión de lo observado y lo observado, es decir, la conducta adecuada de un organismo o sistema, la informa el observador con un proceso que empieza con la metáfora de un *ojo* –ver-, y acaba con una explicación. Al respecto Maturana afirma «*Todo lo dice un observador.* [...] y al lado dibujo un ojo» (Maturana *Ibíd.* 63-79). El traslado de la explicación biológica del problema de la percepción, como analogía, a las ciencias sociales representa a la vez un problema empírico, y al mismo tiempo un reto como hipótesis.

### 1.1.5. Correlato espacio, paisaje.

#### 1.1.5.1. Lenguaje y producción de paisaje

Ni principio ni herramienta explicativa, el concepto de paisaje, que se ha desarrollado de forma similar al de cultura, ha permitido pues, afirma el antropólogo Félix A. Acuto: «[...] múltiples entendimientos y múltiples formas de abordar y generar conocimiento [...] desarrollándose aproximaciones teóricas y epistemológicamente contradictorias entre sí» (Acuto 2013). La inestable operatividad explicativa de paisaje no le ha impedido, siguiendo a Acuto «[...] remplazar otras maneras de abordar las espacialidades [...]», de manera que en los trabajos al respecto «parecen haber adoptado un cambio de nomenclatura más que un cambio teórico» (Acuto 2013). En efecto hacer referencia a paisaje y espacio, o a la espacialidad y paisaje indistintamente sugiere que hablamos de la misma idea, y es posible que sea realmente así para quien escribe, pero en el fragor de la lectura se pierde la distinción conceptual, dado que el «cambio de nomenclatura» surge aleatoriamente, resultando un laberinto en el campo de la espacialidad cuya salida lingüística es paisaje. Causa y efecto de esta intercambiabilidad terminológica entre el campo de la espacialidad y el campo del paisaje es la acción de un vínculo empírico entre ambos campos: las prácticas humanas respecto del entorno más inmediato de los sujetos, este *más inmediato* introduce la variable de la *distancia* a los objetos (Hall 1998).

En esta brega lingüística por determinar la asociación entre el concepto y el objeto físico que representa se instaló en el campo la administración de los estados europeos. Surgió así una iniciativa institucional para fijar un concepto universal de paisaje a través de lo que se llamó el Convenio Europeo del Paisaje (CEP).

Por “paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos. (Consejo de Europa 2000)

Antes de entrar en la genealogía teórica del paisaje y su evolución hemos de exponer este hecho, dado que generó, no sólo una gran actividad investigadora como plataforma de producción de conocimiento, sino también como plataformas de producción simbólica y material entorno al paisaje.

La Web del Centro de Estudios Territorio y Paisaje (CETP) de Andalucía abre sus pestañas de navegación con la definición de paisaje del Convenio Europeo del Paisaje (CEP) flotando sobre la imagen de cabecera de cada página, como un mantra<sup>1</sup>. El CEP se ideó a partir de mediados de los años 90, se confeccionó en el seno del Consejo de Europa (CE) y se promulgó en el año 2000 en la ciudad de Florencia. El Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente (MAPAMA) explica los compromisos del Convenio como: «el propósito general es animar a las autoridades públicas a adoptar políticas [...] para proteger, planificar y gestionar los paisajes europeos [...]»<sup>2</sup>. La emergencia del CEP es el hito político para gestionar el paisaje como una entidad identificable llamada Paisaje, para lo que propone una definición. Coincidiendo con Acuto, Florencio Zoido director del CETP después de constatar el aumento de la actividad intelectual entorno a lo que él llama «esta compleja noción», afirma que la noción de paisaje padecía «atribuciones de ambigüedad y polisemia», y que a partir de la nueva noción del CEP «se están produciendo numerosas aportaciones que contribuyen a superar los abusos verbales». Desde su punto de vista el CEP es «la principal contribución» a precisar y enriquecer el concepto de «paisaje urbano» (Zoido Naranjo 2012) a partir de la definición de paisaje del propio CEP. Tanto en términos políticos como académicos, las afirmaciones de Zoido no son baladíes, el CETP se crea en año 2005, y relaciona a la Administración Pública con las Universidades de Andalucía para la gestión del territorio con la producción de conocimiento entorno al campo del paisaje (Centro de Estudios Paisaje Territorio 2016). Ahora bien, la estandarización de un concepto se ha convertido en un principio rector, es decir, de la estandarización conceptual se ha pasado a la gestión del concepto, y de ésta a la gestión productiva, y he aquí que queremos destacar el hecho de la asociación de paisaje con territorio (*Cf. Convenio Europeo del Paisaje*, p. 47). Aunque coincidimos con Zoido en que la falta de consenso y el uso indistinto de paisaje como paisaje o como espacialidad, lo ha convertido más en una ‘mentalidad’ que en un concepto, sujetamos aun el deseo de exponer a la crítica la noción del CEP, en favor primero de exponer a tal: el hecho de fijar la noción y sus consecuencias.

---

<sup>1</sup> <http://paisajeyterritorio.es/paisajes-de-andalucia.html>.

<sup>2</sup> <http://www.mapama.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/paisaje/>, última visita 24/06/2017

Si en el año 2005 en Andalucía se crea el CETP asumiendo los postulados del CEP y con la definición de paisaje de éste como insignia, en el año 2004 se crea en la Ciudad de Olot el *Observatori del Paisatge de Catalunya* (OPC) cuyos objetivos se enmarcan también en los presupuestos del CEP, y de la misma manera relaciona a la Administración con la Universidad Catalana (Paisatge 2016). Se crean pues nuevas instituciones que intervienen no solo en la producción de conocimiento, sino también en el marco jurídico y en el desarrollo de las directrices en el campo del paisaje. El dominio en dicho campo ofrece una salida teórica al concepto, que no una garantía de unificación, ni tampoco la de abarcar la totalidad del campo de la espacialidad.

Joan Nogué como director organiza una de las primeras actividades del OPC, consistente en tres seminarios en años sucesivos desde 2003 a 2005 sobre el tema de paisaje, y publica la recopilación de las ponencias en dos libros: *La construcción social del paisaje* (2007) y *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008). Estos trabajos manifiestan el interés propio de Joan Nogué y del OPC de agregar a la cuestión «sobre la estandarización y homogeneización de paisajes y sobre sus implicaciones en la pérdida de la identificación de las comunidades locales con los lugares» los trabajos que «autores como Edward Relph, Yi Fu Tuan o Eugenio Turri venían realizando» (Zusman 2009). Una de las perspectivas que aborda el recopilatorio *La construcción social del paisaje* desde la percepción, se recoge en la sección *Paisajes del Cuerpo* de María Ángeles Durán, según (Zusman 2009). Como el CETP de Andalucía, el OPC en Catalunya asumen en sus respectivas plataformas la noción de paisaje como principio rector de sus prácticas y propósitos en base a la supuesta estanqueidad de tal noción. Identificados y catalogados los paisajes, estos serán asociados a la gestión del territorio y la identidad nacional, y las prácticas paisajísticas a las de territorialidad e identidad.

María Ángeles Durán Heras, Catedrática de Sociología, cuyas «investigaciones se centran principalmente en el papel de la mujer, en los costes de la enfermedad y en el uso distintivo del espacio» (Nogué 2007a), en su ponencia Paisajes del cuerpo recogida en el libro recopilatorio del Seminario Internacional sobre Paisaje del Consorcio Universidad Internacional Menéndez Pelayo celebrado en Olot en los años 2004 y 2005, introduce el tema trazando un itinerario histórico de los trabajos que han desembocado en el tema de la ponencia. Inicia el itinerario con un apartado que titula *Paisaje euclidiano*, en él enuncia propiedades de lo espacial haciendo referencia a ‘espacio

euclidiano, espacio matemático, espacio geométrico', como puros, incontaminados de humanidad, hechos de reglas, de orden, lógicos, exactos, eternos, vacíos afirmando que éstos «aguardan nuestro acercamiento para descubrirlos y, al descubrirlos, recrearlos» (Durán 2007: 29). Así, bien entendido está haciendo referencia al campo del 'espacio'. Entonces de súbito aparece en el texto: «paisajes geométricos» para seguir haciendo referencia a 'espacio'. Seguidamente Durán afirma que estos paisajes «van revelándose a medida que avanza el proceso de acuñación de las palabras» (Durán Ibid. p.29), anchura, altura y fondo usando el cuerpo humano como referencia de las proyecciones de las mediciones.

Describe que las formas exteriores a nosotros las conocemos a la luz del «afán de conocer». La distinción entre espacio y paisaje euclidiano de Durán no es explícita, se deduce de lo anterior. Sutilmente, lo espacial respondería a la imaginación, a una idea en la que reina la perfección de las formas y las leyes que las sustentan. Mientras que lo paisajístico siendo lo mismo además implicaría ciertas prácticas sobre estas formas, con un resultado sobre la conciencia o conocimiento, diferente. Dicho de otra forma, implicaría ciertas prácticas sobre la idea misma del espacio. Inadvertidamente o a propósito antes de referirse Durán al espacio como paisaje apunta que el espacio se ha de poner en juego el «descubrir o afán de conocer», es decir ha de diferenciar las partes, establecer categorías, relacionarlas entre sí. También como consecuencia del descubrir, el «acuñar las palabras» (Durán 2007) cuyo resultado es la revelación del mismo espacio como otro, cuyas propiedades ideales están encarnadas o entendidas desde el cuerpo. Pero queda una tercera práctica consecuencia de las anteriores: el recrear la revelación. Ahora, después de esta secuencia podemos hacer referencia al resultado, o como espacio, o como paisaje. Se deduce del discurso de Durán que para aprehender el paisaje como un espacio ajeno a nosotros hemos de intervenir *en él*:

- explorándolo,
- referenciándolo corporalmente en el descubrimiento
- recreando éste

como un correlato espacio-vida-paisaje, en el que con la palabra vida representamos todas las prácticas humanas que pertenezcan a las tres categorías enunciadas.

En resumen, el paisaje se habla, se dice atravesando el lenguaje de la espacialidad, practicando el espacio o la idea de espacio, y mencionando paisaje expresamente. A este respecto, admitiendo la dificultad conceptual de paisaje, en una fórmula para estudiar el paisaje con el concepto de tensión conceptual propuesto por Virginia Maqueira mientras sigue la reflexión sobre paisaje de John Wylie en base a tres tensiones conceptuales: «proximidad/lejanía, habitar/observar y territorio/manera de mirar» (Maqueira 2008), Nuria Cano citando a Augustine Berque afirma que una de «las condiciones que convierte a una sociedad en paisajista» es «que exista una reflexión explícita del paisaje como tal» (Cano 2012: 27). Sin entrar al análisis del método propuesto para articular el concepto de paisaje y, concatenando reflexiones de Maqueira, Wylie y Cano, convenimos con Berque que, el hecho paisajístico así como la conceptualización del término paisaje, precisan del sobrentendido del mismo (a propósito de las referencias a la espacialidad) sin mencionarlo. Es decir, el hecho paisajístico es un «continuo de términos» (Cano 2012: 27). Análogamente ocurre lo mismo con el correlato espacio-vida-paisaje, pero a diferencia de aquel, no se puede formular como un concepto, pero sí como una fenomenología, en la que los términos paisaje y espacio son intercambiables.

El término paisaje se usa en los estudios para hacer referencia a cualquier campo del correlato y de las prácticas de exploración, de percepción, de representación de la espacialidad, lo cual amplía la complejidad operativa del uso del concepto de paisaje del CEP que se cita. Si bien son estas prácticas las que hemos condensado en la palabra *vida*. Las que amplían y hacen complejas epistemológicamente las investigaciones sobre el paisaje. Lo que implica que se estudie pues desde tantas disciplinas y tantos puntos de vista: las ciencias del arte, las ciencias del cuerpo, las del medio ambiente, la geografía, la sociología, la antropología, la filosofía. Una vez concluida la exposición de la evolución epistemológica de paisaje de Duran, ésta completa el artículo describiendo la relación entre la percepción de la ciudad y la captación de sensaciones con los sentidos corporales: vista, oído, gusto, olfato, tacto, para indicar la multiplicidad de subjetividades paisajísticas, no sin antes destacar la ausencia de una «reflexión equiparable de la heterogeneidad de los observadores [del paisaje sobre las] bases sensoriales de la percepción» (Cano 2012: 28) del mismo, y la preeminencia de una imagen canónica de varón única como referencia corporal para aludir al paisaje en los textos cultos.



### 1.1.5.2. Deslizamiento heurístico

La mirada del observador o en adelante simplemente la mirada ha de coincidir con Luís Enrique Alonso cuando trata mirada o «ámbito de la *mirada*» como sinónimo «*de visión, enfoque o aproximación*, para designar un estadio» y «un estilo en el acceso al estudio de la realidad social» (Alonso 1998). Efectivamente, estaríamos hablando de la secuencia de acciones investigadoras, por una parte, de dos fases: una de replanteo previa a la aplicación de las técnicas, y dos la posterior de tratamiento de los datos, y, por otra parte de las formas de estas acciones. El sujeto en el contexto espacial en el que está presente accede a esta realidad social mediante la mirada, siguiendo a Alonso, es lo mismo que mediante «un acto de selección, de construcción y de interpretación». Por lo tanto el fundamento de esta investigación es «la mirada interpretativa» reconociendo con Alonso «la importancia social del sujeto que mira desde una situación», sujeto tomado como un observador en un contexto determinado. El contexto socio-espacial en el que estamos insertos sujeto e investigador presupone en la lógica de este planteamiento una dialéctica entre las selecciones de elementos contextuales de ambos. A pesar del fundamentalismo y la importancia de la mirada del sujeto en esta tesis y, consecuentemente de su selección situacional de la observación, ésta hemos de contrastarla con la nuestra. Así, partiendo de que los observadores estarán en el interior de un espacio objetivo en presencia física de elementos medio ambientales: de la tierra, del mar y de la atmósfera, arquitecturas y elementos urbanísticos, así como de la obra de arte; y de elementos sociales, tanto institucionales y simbólicos como de su propia carga conceptual; hemos de priorizar la selección singular que realice el observador en la situación de la observación. De manera que no reducimos el fundamento de esta tesis a entidades secundarias contextuales como las del caso que nos ocupa, véase: arquitectura, arte, paisaje, a pesar de mantener el máximo interés por ellas. Siendo la percepción el ente teórico más próximo a la mirada.

Estas acciones, siguiendo a Alonso que selecciona los objetos de observación, de manera que si nuestros observadores están en presencia de terrenos, arquitecturas, piezas de arte, elementos naturales, y presuponemos que interactuarán con éstas, entonces nosotros hemos de la misma manera atender a estos objetos como cuestiones de la investigación. No son cuestiones transversales a la principal, ni tampoco la cuestión principal por sí mismos, pero sí lo son individualmente o combinados entre sí



cuando se expresan relacionados con la situación investigadora planteada, es decir con la presencia de un humano observador objetivado, en un emplazamiento objetivado. Es una situación antropológica y fenomenológica en la que se involucra el arte, el paisaje y la percepción.

La situación de la cuestión de esta tesis está determinada por dos facetas relativas a los objetos que se han relacionado y que fundamentan el núcleo de la investigación. Una tiene en cuenta que en ocasiones, en los discursos académicos se utilizan términos distintos para referirse a la misma cuestión: paisaje y espacio, paisaje y territorio, y dos que en los estudios de territorio, escultura, arquitectura, espacio, paisaje, percepción se comparten ideas y métodos. Siendo pues el paisaje la temática que mantiene puntos de contacto sea por unas disciplinas académicas u otras, con el resto de cuestiones hemos considerado titular el estado de la cuestión de una fenomenología del paisaje y por ende del paisaje, a pesar de la falta de consenso en el concepto. De manera que la epistemología sobre la cuestión planteada, por una parte se reparte entre los objetos mencionados: espacio-territorio, paisaje, percepción, y por otra se dispersa entre una diversidad de disciplinas.

El consenso comunicativo somete al concepto de paisaje como recurso analítico a la exigencia de criterio explicativo común que identifique el fenómeno. Así al concepto de paisaje le ocurre lo mismo que al concepto de cultura según la crítica de Geertz en la *Interpretación de las Culturas*, el concepto no explica todos los fenómenos. La disparidad teórica da lugar a una fenomenología no ya de la cultura o del paisaje, sino de la episteme en torno a un campo.

El estado de la cuestión de una fenomenología del paisaje es desde nuestro punto de vista el estado de la cuestión del paisaje engarzado con el de espacio con el de percepción. Espacio y paisaje son usados indistintamente para referirse al mismo objeto. Cuando no es así, de alguna manera es mediante referencias a la vivencia o intervención humana las que distinguen uno de otro. Este estado de estados de distintas cuestiones se explica y comprende como un movimiento del conocimiento de uno a otro, semejantemente a desplazarse uno colgándose con los brazos de rama en rama, en el que antes de soltarnos de una hemos de agarrarnos de otra, donde el movimiento se produce en sí y para sí siendo él, el estado de la cuestión y el marco teórico de la tesis, del que damos cuenta en este apartado. Estado de la cuestión de una fenomenología del

paisaje que se muestra como un movimiento o deslizamiento epistemológico entre los campos de paisaje, espacio y percepción, aflorando de entre el maremagnum de las palabras, de los discursos al respecto, de la diversidad de disciplinas académicas que los tratan. De la misma forma, también como un deslizamiento heurístico entre los mismos campos, en este otro caso, de los discursos de instituciones y agentes sociales con intereses en éstos sean más o menos próximos al mundo de la ciencia.

El antropólogo Clifford Geertz utilizando el concepto de cultura de Clyde Kluckhoh, frente a lo que considera un «género de dispersión teórica [respecto de la conceptualización de] cultura, aun cuando sea más restringido y no enteramente estándar» (Geertz 2007:30) piensa que lo mínimo que se le puede pedir a tales conceptos es que sean «internamente coherentes y [...] ofrezcan un argumento susceptible de ser definido» (Geertz 2007: 30). El concepto de cultura de Tylor, según el propio Geertz dio lugar al nacimiento de «toda la disciplina de la Antropología» (Geertz 2007: 30) , la cual se vio legitimada para gobernar el dominio de aquel campo. Paralelamente los fenómenos del paisaje se encuentran también en una dispersión teórica, dominio por el que pugnan, diversas disciplinas. El deslizamiento entre conceptos en tales circunstancias se caracteriza, a diferencia de cultura, en la existencia simultánea de los campos espacio y percepción. Aquí en paisaje al contrario que Geertz al elegir «una dirección en la que resulta útil moverse», además de admitir el eclecticismo, necesariamente también la correlación conceptual entre campos (Geertz 2009). Tal y como afirma Otto Friedrich Bollnow respecto a los conceptos de la espacialidad de la vida humana y de «el espacio vivencial del hombre», en el que ambos «se corresponden en una correlación estricta» (Bollnow 1969: 22), de la misma manera ocurre lo mismo entre espacio y paisaje, cada afirmación sobre la primera implica una afirmación correspondiente sobre el segundo. Volviendo a Geertz y su creencia compartida con Max Weber expresada en una metáfora textil: «el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido [considerando la cultura como tal] urdimbre» (Geertz 2007:30), el estado de la cuestión de una fenomenología del paisaje, siguiendo con el paralelismo, toma la forma de un entramado conceptual en los campos citados, en el que la explicación de los fenómenos se produce por el deslizamiento entre las tramas.

Bourdieu sostiene que el análisis de correspondencia como técnica relacional de análisis de datos más cercano a la realidad del mundo social «La ciencia sólo admite sistemas de leyes. [...] Lo que es cierto para los conceptos es cierto para las relaciones, que sólo adquieren su significado dentro de un sistema de relaciones» (Bourdieu & Wacquant 2005: 148, 149). Desde este momento especificamos el uso de la noción de campo de Bourdieu, tanto en nuestra metáfora del entramado de ramas para referimos al de los conceptos en cada campo, como en la de Weber para referirse a la urdimbre de significados en la que se inserta el sujeto. Por tanto, como Bourdieu pasamos a «pensar en términos de campo [es decir] relacionalmente» (Bourdieu & Wacquant 2005: 149). En términos analíticos, los campos espacio y paisaje, cada uno de ellos es «definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones [objetivas] independientemente de la voluntad o conciencia de los sujetos [donde] adquieren su significado los conceptos [como las propias] relaciones» (Bourdieu & Wacquant 2005: 151). El campo, es pues a diferencia de Weber, no sólo un lugar de significados, sino uno de «relaciones de fuerza y luchas que apuntan a transformarlo, y por tanto de cambio ilimitado» (Bourdieu & Wacquant 2005: 151). La dificultad de trabajar con dos y a veces tres campos: paisaje, espacio y percepción estriba en la ignorancia del funcionamiento conjunto. Desde esta premisa y siguiendo la analogía del entramado conceptual de cada uno de ellos, optamos por definir un estado epistemológico dinámico, que implica el movimiento, desplazamiento o deslizamiento entre campos, estando en cada movimiento enganchado al menos a dos redes de relaciones. Esto no alivia la dificultad mencionada, pues seguimos ignorando si este enganche es en sí una relación, o el recorrido conceptual una red de relaciones, si bien es la concreción de un estado de correlaciones discretas de conocimiento dependiente de la percepción que los agentes «tengan del campo según el punto de vista que adopten sobre el campo» (Bourdieu & Wacquant 2005:154), la que va configurando el marco teórico de la fenomenología del paisaje.

### **1.1.5.3. Paisaje productivo**

Tanto la fuerza del concepto de paisaje de CEP, como la manifestación del correlato conceptual abarcan también la relación entre el espacio actual y una observación asincrónica en las supuestas mismas coordenadas topográficas de espacios físicos ficticios literarios. Circunstancia que puede observarse en una de las plataformas

paisajísticas más importantes en España. Se trata de lo que se denomina la Ruta de Don Quijote, uno de los tratamientos del paisaje en la actualidad producto de una narración de hace 400 años, *Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*. Tal producto es una catalogación en forma de recorrido territorial de 2000 kilómetros de longitud, de paisajes que se corresponden con estudios de descripciones espaciales contenidas en la obra cervantina (Cañizares Ruiz 2008). La Ruta es el resultado pues de los múltiples estudios de la espacialidad territorial en el Quijote (Garau 1990), a pesar de que este y otros estudiosos cervantinos sostienen «la parquedad de detalles en la descripción del paisaje», o explican «el limitado tratamiento paisajístico» citando a Bickermann, o «la ausencia del paisaje en Don Quijote» citando a Olagüe. Mientras que el *Servicio de Cartografía de la Biblioteca Nacional* publica un catálogo de la exposición *Los mapas del Quijote* para conmemorar los 400 años de la novela cervantina, donde Cervantes es considerado también un geógrafo, reservándole un puesto de honor (Biblioteca Nacional 2005).

Si Cervantes no menciona la palabra paisaje, no es óbice para que mucho tiempo después se realice una exploración en su texto, identificando espacialidades ficticias con territorialidades actuales y recreándolas en la *Ruta del Quijote*, que supone un catálogo paisajístico. Ha habido un desplazamiento desde el espacio geográfico interpretado asincrónicamente en la novela hasta el paisaje en el catálogo de la Ruta. El inicio del Capítulo I de la novela deja una muestra en la que puede observarse la correlación espacio-vida-paisaje, si bien la correlación del último concepto aparece después de algún centenar de años.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. (Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Alfaguara. 1969. Madrid)

Si ilustramos este apartado con del análisis cualitativo de datos, utilizando el texto correspondiente al primer párrafo del Capítulo I del *Quijote*, es precisamente y dada la importancia de la Obra, por ser el primero comienza por hablar directamente de espacios donde viven humanos. Espacios sin nombre pero con la categoría de lugar. También de territorio, éste con nombre La Mancha. También indirectamente, de espacios geográficos relacionados con la categoría del tipo de individuo. A falta de leer el resto de la Obra, probablemente disponer de astillero para las lanzas, galgo corredor y

rocín, suponía disponer también de un espacio vivencial propio para albergar tales categorías de objetos. De la misma manera que expresan las prácticas y cualidades de los sujetos que los usan, por tanto, hablan de una categoría de sujeto social asociada a tales objetos. Pero también se habla en este párrafo de relaciones, que como hemos dicho, constituyen un campo. La categoría de hidalgo está relacionada con categorías de parentesco y filiación (genealogías sociales) así como con la acumulación de capital, noción que dota de fuerza específica para posicionarse en el campo (Bourdieu & Wacquant 2005). Pero lo que traemos aquí de esta ilustración como específico de nuestro interés, es el espacio de la vida o el espacio vivido (Bollnow 1969). La vida en un emplazamiento concreto o en un lugar simbólico, porque difícilmente encontraremos espacios en los que de una manera u otra no aparezca la vida humana manifestada en sus prácticas, en una relación biunívoca con el espacio.

Cervantes ocupa «su puesto entre los geógrafos», así está escrito en un grabado del libro *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes* demostrada con la historia de *Don Quijote de la Mancha*, estudio del geógrafo Fermín Caballero, primer presidente de la Sociedad Geográfica de Madrid, en donde en la parte inferior del grabado aparece «Donde vivirás luengos siglos» (Cañizares Ruiz 2008). El grabado representa un círculo dividido en sectores, en el centro aparece un globo terráqueo con el nombre inscrito en la superficie siguiendo la forma esférica de la tierra de: CERVANTES, la delimitación de cada sector circular está representada por rayos que salen de la tierra y acaban en la línea perimetral, en el interior de cada sector se inscriben los nombres de geógrafos ilustres cerrándose con los escudos de los reinos a los que pertenecen (Biblioteca Nacional 2005). En esta representación Cervantes está situado en el centro de la producción de conocimiento de la geografía. Es el Sol desde donde se irradia tal energía, representada por las autoridades académicas como rayos del sol cervantino. No solo eso, sino que ocupa el centro simbólico de los reinos distribuidos alrededor, No es el centro geográfico pero si el centro de la geografía, o de la idea geográfica. Los tratados sobre los paisajes del Quijote y de Cervantes utilizando técnicas de análisis literarias se han multiplicado desde su edición deslizándose del espacio físico ideado a la práctica vital y de ahí a la recreación paisajística.

## 1.2. El espacio símbolo de lo imaginario

Antes de empezar a pensar yo, en significaciones simbólicas de orden superior de las cosas materiales, pensaba básicamente en su utilidad material y económica. Tal vez por los años trabajados como Ingeniero. He de decirlo para aclarar que, Al hablar *de las cosas materiales*, hablo de las cosas formadas de materia, tal y como se presentan al alcance de nuestros sentidos, perceptibles por ellos, y extendidamente, también de sus representaciones. Estadio de conciencia que mantiene una relación sensorial y analítica, de tipo materialista, orientada al utilitarismo. Conciencia que se correspondería con los principios de «maximización de la dicha [...] y de la no-contrariedad» (Bentham 1836: 230). Principios que explicarían un punto de vista de partida. El encaje de este punto de vista puede leerse en la visión utilitarista de Jeremy Bentham, en la crítica de «lo vago de la definición de virtud» de Hume (1711-1776) (Costa 1998: 145), al hilo de la clasificación de éste, de “las virtudes”. Hume dota a las virtudes de las cualidades de «útiles y agradables», y Bentham en su crítica, sostiene la validez de “útil”, en tanto que, «produce placer o aleja la pena, dejando [...] un ascendente de placer [...] presente y porvenir» (Bentham *Ibíd.* 184), pasando a defender la validez moral del uso de la palabra placer para dotar de valor al concepto de utilidad. Este punto de vista inicial enfrentaba el mundo material con la producción de valor de uso, o satisfacción del deseo humano, limitado por la producción de valor de cambio.

Las cosas, ya antropólogo, tomaban un nuevo cariz analítico. La antropología añadía a la percepción y análisis de los objetos materiales una significación simbólica, tal y como afirma Vallverdú siguiendo a (Sahling 1997) que a su vez sigue a Baudrillard (1970): «hay un código cultural que gobierna la utilidad» (Vallverdú 2008). Se refiere Vallverdú a la simultaneidad que se da cuando se produce un bien material y su valor de cambio económico, junto con «la producción de símbolos». Según Sahlins, mercancía y símbolo se producen a la vez de acuerdo a un «código cultural». O lo que es lo mismo, resumidamente «la determinación de lo útil pasa necesariamente por la mediación de un símbolo» (Vallverdú 2011: 41-56). El punto de vista inicial utilitarista, de lo material como aquello que percibimos como espacio físico había avanzado hasta un punto de vista simbólico, cultural.

Fue después, durante los estudios de posgrado en la Facultad de Bellas Artes de Altea, sobre investigación en territorio y paisaje, cuando sería consciente de la

existencia de categorías de espacios físicos que superaban lo útil, o un primer orden de simbolización relacionado con lo útil, llegando a un segundo nivel de simbolización relacionado con los sentimientos y las emociones. Aparece ante mí una asociación entre el símbolo y lo simbolizado sin relación aparente. Aparecen en los territorios o sus representaciones: lo mágico, lo misterioso, lo mítico. En este contexto de pensamiento las cosas materiales ascendían también al grado de símbolo de lo imaginario. Josetxo Beriain citando a Durkheim lo llamaría «principio totémico» y afirma: «el tótem pone de manifiesto una concentración de lo divino en una unidad simbólica que unifica imaginalmente lo inorgánico, lo orgánico y lo supraorgánico» (Beriain 2000: 31). Siguiendo a Eugenio Trías (1993), Beriain presupone la escisión del símbolo en: «la forma simbolizante, lo manifiesto del símbolo», lo sensible a los sentidos, y, «aquello simbolizado en el símbolo que constituye su horizonte de sentido (el ámbito de lo imaginario)» (Beriain *Ibíd.* 32). En esta lógica, las estructuras materiales adquirirían la propiedad de posibilidad como ámbito de lo imaginario. Estas estructuras o arquitecturas ascenderían en el orden simbólico de forma inmediata, es decir, a símbolo de símbolo desde su realización material.

Extrapolando este planteamiento a una ocasional reflexión sobre todas los elementos naturales y antrópicos presentes en un emplazamiento, accesibles a los sentidos, el corolario hace posible imaginar a estos elementos como prótesis humanas. Como partes de un exoesqueleto del que dispusiésemos a voluntad para acceder o limitar el acceso a espacios físicos inalcanzables o alcanzables de otra forma. Cómo unas escaleras, o una puerta, o un muro, o un camino, o cualquier cosa que pueda simbolizar una estructura y una función corporal y social, abren el imaginario del espacio físico posible o imposible (McLuhan 1968).

Idea extraña, que explicaría el significado de las arquitecturas como un dispositivo o tecnología del cuerpo y la comunicación, aun encontrándose a distancia del mismo, que conectaría con el ‘ámbito de lo imaginario’. Significado más encarnado, que conceptualizado. La proposición espacios inalcanzables fuese por falta de medios o por interposición de los mismos, adscribiría el imaginario y la expectativa al binomio cuerpo-sociedad. Las arquitecturas como símbolo adquirirían la propiedad de mediadoras entre la experiencia corporal y la experiencia social. En esta línea, J. Milton habla de un observador que interpreta la ciudad mediante la narración de su experiencia.



Para explicar esta narración, afirma que la «construcción del discurso [...] de forma parecida al círculo de la comprensión» de Heidegger, donde la describe como la interpretación de dos movimientos del observador-interprete: el de la tradición y el del interprete» (Milton & Aragón 2011: 12-13). Dice entonces Milton que este último movimiento «...es una dialéctica de símbolos aglutinantes que son dotados de sentido desde su experiencia vivida y su experiencia social» (Milton, J. & Aragón 2011: 12-13), haciendo referencia al observador-interprete de la ciudad. Siendo la experiencia vivida, parte de la corporalidad en la que pensaba en principio, y la experiencia social, la mentalidad.

El punto de vista ha avanzado hacia la posibilidad de la significación del objeto material como un conocimiento no consciente, como una encarnación de lo imaginario que hubiese en el símbolo, aglutinando parte de lo social y parte de la ideología del observador. Si fuese así, reflexionando con (Bollnow 1969) ¿cómo podemos acceder a ese conocimiento supuestamente no consciente? ¿Reflejan las arquitecturas que seleccionamos, una significación oculta de nuestro movimiento vital?

Si el problema planteado ha desplazado los espacios físicos como símbolo de lo imaginario hasta los espacios sin significado a priori, enfoca su resolución contando con:

- un observador que a través de su discurso, simultáneamente interactúa con el espacio de Pasajes, lo interpreta y da testimonio de éste.
- el testimonio de Dani Karavan sobre la interacción de un observador con el espacio, él, que a la postre, a través de su experiencia con el lugar específico acaba transformándolo en espacio físico sin significado a priori.

En efecto, estos acontecimientos derivados de las enseñanzas sobre territorio, paisaje y antropología han sido los antecedentes para proponer una tesis investigadora que averigüe cómo y qué paisajes se construyen a través de las experiencias de una diversidad de observadores en un emplazamiento novedoso, intervenido por el arte con formas extrañas, sin sentido a priori, Pasajes en Portbou. Estos paisajes serán extraídos del contenido del discurso, obtenidos después de la relación de los observadores con el espacio.



### 1.3. El observador intérprete del espacio

Arquitectos, médicos, abogados, economistas, ingenieros, pero, sobre todo licenciados en Bellas Artes asistían al Master de Investigación en Territorio y Paisaje de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Transitaban allí, inevitablemente las arquitecturas proponiendo ideas, formas de ‘ver el mundo’. Aunque el predicado: ver el mundo tiene un compendio de derivas e implicaciones académicas, me referiré aquí, de momento, a las manifestaciones de las lógicas de pensamiento que se aplican a las cosas.

Me parecía, observándolos que los artistas ven el mundo como una obra de arte por hacer y, reaccionan al mundo sensible produciendo obra. Éstos, al contrario que los demás, que pensamos habitualmente con ideas orales, procesarían imágenes, sensaciones, o ideas derivadas de esta visión. Este procesado sería su forma de pensar. Jaime Vindel en un artículo sobre la imagen de las cosas cita a Félix Guattari que:

Distinguía tres tipos de códigos semióticos: la semiótica significante, vinculada al lenguaje; la semiótica asignificante, vinculada a formas de expresión y signos como la música o las matemáticas; y la semiótica simbólica, vinculada a la fisicidad y expresividad del cuerpo. (Vindel 2014: 54)

Al igual que Guattari, el cineasta Pasolini veía que las sensaciones que el ser humano experimenta de la realidad son previas o al margen de su acceso al logos.

Así el cineasta obtiene «sus signos [...] de las cosas del mundo [...] de objetos o cosas o paisajes o personas como sintagmas (signos de un lenguaje simbólico) que, si tienen una historia gramatical inventada en ese momento [...] tienen sin embargo una historia pre-gramatical más larga e intensa (Pasolini, 2005, pp. 233-239 cit. Vindel *Ibíd.* p. 55)

Los demás hemos de, habitualmente, «ponernos de acuerdo previamente en el conocimiento [...] antes de entrar en la cosa misma, es decir, en el conocimiento» (Hegel 1986). Por el contrario, en el mundo del arte se expresan improntas sensitivas para explicar la cosa misma. La falta de consenso con el resto de disciplinas reside en el habla y la escritura, o como dice Guattari, la «semiótica significante». Como si los artistas hubiesen percibido un *algo* de las cosas, imposible para ellos, ser descrito con estos lenguajes.

Usaré ahora una metáfora para explicar lo que entonces, informalmente, me parecía que hacían los artistas: Éstos, para llegar al conocimiento de las cosas, han de meter el cuerpo en las cosas, y sentir las. Llegarían así a conocer el mundo de una forma tan adecuada como la del resto, pero poniéndole comillas a pensar, a concepto, a idea. Su proceso cognitivo estaba asociado más a la experiencia corporal. Como si tuviesen una inteligencia asociada a todo el organismo, paralela a la que, comúnmente asociamos al cerebro que podían presentar una ecuación matemática o una ley física postulándolas plásticamente. Véase la proposición de Contable al respecto descrita por Gombrich (Gombrich 1979). Pero, enunciar un postulado plástico plantea un problema, el problema de un problema: saber qué problema se está planteando. Aunque difícilmente aceptásemos como un lenguaje explicativo un postulado artístico-plástico por la falta de convenio en los signos, sí diríamos que pertenece a un campo lingüístico.

Así, de forma análoga a los artistas, percepción, producción y cognición de IAT tendrían implicaciones ocultas en la corporalidad. Cada observador propondría una explicación concordante con su respuesta al medio, lo que antes hemos llamado mirada, implicando la utilización de los sistemas sensitivos del cuerpo, impuesta por la propia espacialidad de la obra. Literalmente meter el cuerpo en el espacio físico, dado que se le presenta como un espacio físico abstracto a explorar.

La hipotética explicación al comportamiento de mis compañeros artistas influyó decisivamente en el planteamiento de las líneas metodológicas de la tesis. Por tanto el trabajo heurístico requiere: por un lado, de la interpretación de la descripción etnográfica de la observación, por otro lado, de la descripción de la interpretación del propio observador (Geertz 2009). De esta forma, el tratamiento del observador como un hermeneuta (Lynch 1998) del espacio material fue formando el punto de vista de esta tesis.

#### **1.4. Etnografía ocasional**

Con un ordenador o dispositivo multimedia podemos ver una vista aérea virtual del *Carrer d'Alcoi, nº 1* de la localidad de Altea, en la Provincia de Alicante, veremos representada la terraza del Bar Cocoliso en las coordenadas: 38.598687, -0.056407. La terraza del Cocoliso es una especie de atalaya, desde donde, si mirando en dirección norte, en sedestación, con la cabeza erguida sin moverla, alcanzaríamos a ver por

encima de la *Facultad de Bellas Artes de la UMH*, la cara sur de la Sierra de Bernia a una distancia de aproximada de siete kilómetros.

Veríamos que la sierra se extiende horizontalmente de oeste a este en una extensión de aproximadamente diez kilómetros. La veríamos en toda su extensión vertical, con una altura de unos mil metros aproximadamente. Desde la posición elevada del Cocoliso, incluso veríamos el valle del río Algar que discurre paralelo a la sierra. Sentados relajadamente, divisaríamos diseminadas sobre las laderas de la sierra, desde el valle hasta casi las crestas rocosas de las cumbres, una gran cantidad de agrupaciones de viviendas unifamiliares, que se extenderían horizontalmente desde las fuentes del Río Algar, hasta el Morro de Toix, última peña de la sierra que cae al Mediterráneo por el Este. Al alcance de nuestra vista en estas circunstancias, tendríamos aproximadamente veintitrés kilómetros cuadrados de superficie. Por su índice de magnitud y su relativa cercanía a este punto, la sierra se muestra como una enorme pantalla, donde únicamente veríamos el valle por debajo de ésta y el cielo por encima. Tal y como lo tenían al alcance de su vista mis antiguos compañeros del Master en Investigación en Territorio y Paisaje. Éstos, en aquel momento (junio de 2010) después de las clases, reunidos en la terraza del Cocoliso, en torno a dos metros cuadrados, en las condiciones de observación descrita, contemplaban este terreno y discutían sobre estas agrupaciones de viviendas construidas en las laderas de la sierra. Se habían convertido de forma espontánea en observadores del entorno. Yo, en etnógrafo ocasional. Pero ¿a qué tenía acceso como tal? Por una parte, a su campo de visión, y por otra al discurso sobre lo que hipotéticamente percibían.

Así comparaba los elementos del emplazamiento que decían que veían con los que yo veía. Un juego simple: Buscaba sus referencias, comprobaba su existencia y verificaba su descripción. A la vez, atendía a su discurso para saber las ideas que asociaban a los elementos del terreno y al conjunto. Mis compañeros-observadores debatían, al hilo del paisaje de la sierra, de los modelos de desarrollo urbanístico.

Las posturas eran encontradas. Las argumentaciones se acompañaban de selecciones de elementos arquitectónicos y naturales de la sierra. Comprobaba que los elementos que seleccionaba uno, otro no los reconocía. Teniendo en cuenta que, a la distancia y altura a la que nos encontrábamos respecto de la Sierra de Bernia, bastaba un sutil movimiento de los globos oculares para enfocar cualquier elemento. Resultaba

curioso que no pudieran ver o reconocer los elementos de los otros. Cada interlocutor hablaba de paisajes e ideas asociadas mediante su propia selección de elementos espaciales ofrecidos a la visión por la sierra. Los tipos de relaciones entre paisajes-ideas y elementos espaciales formaban un conjunto desconcertante. Mientras uno hablaba de un paisaje representado en el discurso del *otro*, paradójicamente no utilizaba los mismos elementos espaciales del otro, como si no los viese. Aunque esta contradicción formaba parte de la discordia de los observadores, éstos intentaban consensuar un paisaje. La heterogeneidad en la percepción debilitaba el argumento de la homogeneidad cultural, pues todos los individuos pertenecían históricamente al mismo territorio geográfico y cultura donde nos encontrábamos.

Antes de escuchar las propuestas de Jesús Mari Lazkano y Kosme de Barañano sobre el paisaje, estos acontecimientos se enfocaban desde distintas bases epistemológicas:

- Unos ven lo que otros no. ¿la diversidad de miradas era una cuestión de decisiones fisiológicas relacionadas con el enfoque de los órganos de la visión, o era una cuestión cultural? La cuestión la plantea como una disfunción de segundo orden, así: «No vemos que no vemos» (Von Foerster 1998: 91) parafraseando a, Gregory Bateson que la sintetiza con el concepto de *ver* de William Blake, «cuando afirmaba que él no veía con los ojos sino a través de ellos» (Von Foerster 1998: 91). Lo cual, quiere decir en nuestro caso, que la comprensión del paisaje implica la explicación contado con toda metáfora
- ¿La *dimensión cultural* de Hall oculta a la conciencia, interesadamente, parte de los objetos vistos? Si bien, hemos de renunciar de momento a la concepción monolítica del término cultura, pues observadores de una supuesta misma cultura, discrepaban en las ideas sobre aquella espacialidad (Hall 1998).
- La construcción del paisaje basada en la teoría de la construcción social de la realidad, implicaría atender a los aspectos sociales de los observadores, que podrían explicar la diversidad ideológica de la valoración del entorno (Nogué 2007b).

- El espacio visto y vivido como un escenario de representación de la teoría de los «tres espacios» de Lefebvre, supondría una intervención de la subjetividad vivencial en la percepción de la espacialidad (Lefebvre 2013).
- Era la primera vez, de una forma clara y rotunda que, comprobaba cómo paisaje y espacio se enfrentaban, cuestionándose mutuamente su naturaleza y supremacía en el campo de los observadores presentes. De la misma forma clara y rotunda, esta observación ocasional proponía una operativa para una antropología del paisaje, que interrogase la diversidad de miradas y narrativas de este tipo de observadores.

### 1.5. Este es mi paisaje ahora

Aunque el recuerdo no representase con precisión la realidad, o sea la historia, sería válido como realidad en el ser mismo del recuerdo para volver a interrogar al mundo.

Recuerdo pues, cómo desde una de las aulas de la Facultad de Bellas Artes de Altea, veíamos la Sierra de Bernia a través de enormes cristaleras, mientras escuchábamos al pintor Jesús Mari Lazkano, explicar su trabajo proyectando imágenes del mismo. La mayoría de sus cuadros representan paisajes, arquitecturas, esculturas, estructuras industriales. Jesús Mari Lazkano es un pintor de reconocido prestigio en el mundo del arte, y nada podemos decir aquí sobre su arte, que no fuese escribir otra tesis dado lo interesante de su proceso de trabajo. Una de estas proyecciones mostraba, en uno de sus cuadros, una de las figuras alargadas de Giacometti que el pintor había visto en el Centro Pompidou de París. Lazkano explicó su relación con Giacometti, con el Pompidou, y con París, y empezó explicando el cuadro señalando la proyección y diciendo: «este es mi paisaje ahora». Este *ahora* era ‘entonces’, cuando estaba en el museo delante de la escultura.

Cosa común en las representaciones artísticas, el cuadro de Lazkano sin ser una foto, ni un instrumento de laboratorio que recogiese todos los aspectos de la ecología de aquel espacio del museo, en aquel preciso momento, informaba de la percepción del pintor, véase de nuevo el postulado de Contable en (Gombrich 1979). Cuestiona Azcárraga la consideración de realista de la obra de este artista, matizando: «sus

imágenes no se detienen en el umbral de la retina, sino que niegan y manipulan la realidad» (Azcárraga 2003: 155). Si, la imagen que podemos ver en el cuadro de Lazkano no es la imagen que hubiésemos podido congelar en su retina en el mismo momento en el que éste se encontraba frente a la escultura de Giacometti, sino que es el resultado de la «manipulación» de aquella, entonces, la explicación temporal del artista, con el adverbio ahora, introduce el tiempo entre el suceso captación y el suceso representación. Introduce la duda sobre el proceso de manipulación, y vuelve sobre el debate del problema de la realidad separada del observador, su percepción y su comunicación. Cabe preguntarse primero: ¿si ahora, hace referencia al momento en que el cuadro está acabado, o al momento de la visión en el museo? En cualquier caso, en segundo lugar cabe preguntarse al hilo del testimonio de Lazkano ¿si la experiencia perceptiva de un observador se prolonga en el tiempo una vez los objetos han dejado de estar al alcance de los sentidos? De ser así, el corolario supondría un lapso de tiempo en el que el observador ocultaría a la conciencia el hecho de continuar con el proceso perceptivo de aquel objeto que ya no está al alcance de sus sentidos y, por lo tanto estaría en procesos perceptivos simultáneos, los conscientes y los no conscientes. Los de un ahora sensible a los objetos con los sentidos, y los de un ahora con los objetos fuera del alcance sensorial, pero sensible a la representación. En tercer lugar pues, cabe preguntarse ¿qué ha sucedido pues, en el observador y en el mundo observado, desde que empezó la captación de señales y acabó la representación de estas?

Si existe este desplazamiento entre el instante de interés por captar algo y el instante en el que se produce el resultado final de la comunicación de ese algo, entonces, sería posible que las obras de arte nos hablaran más de los procesos perceptivos, y no tanto, de un mundo supuesto independiente de nuestros sentidos (Gombrich 1979). Y, cómo la obra de arte, así mismo, las estructuras, las arquitecturas.

Con este hacer presente el paisaje, Lazkano dilata en el tiempo la experiencia perceptiva, sobrepasando los límites de la captación sensorial de señales. En efecto, mucho antes hablando sobre su exposición de 1983 *Superficie y representación*, escribe: «Los cuadros de esta exposición son el residuo de un proceso más amplio que no se acaba con ellos» (Lazkano, 1983 en Barañano 2003). Así, el propio Lazkano declara que esta ampliación es una distancia, que se salva utilizando la obra como un ‘vehículo’, como un transporte, concepto que explica hablando de su exposición *La gran utopía* de

1993: «La distancia entre lo exterior (no voy a llamarlo realidad) y lo que percibimos, está condicionada por la herramienta con que nos acercamos» (Lazkano, 1983 en Barañano 2003). Con ‘herramienta’, se refiere a la Obra como «vehículo que transporta y proyecta la comprensión de lo que miramos [y añade] nuestro entorno está compuesto por muchos tipos de vehículos» (Lazkano, 1983 en Barañano 2003). De manera, que refiriéndose a aquella obra con la escultura de Giacometti como «este es mi paisaje ahora», Lazkano equipara paisaje con su concepto de vehículo o transporte.

El testimonio de Lazkano expande el concepto de paisaje, de lo representado en el espacio limitado al lienzo, o a la imagen de la retina, a elementos procesados en una línea de tiempo. La percepción no se iniciaría ni finalizaría con el tiempo de observación, sino que tendría alguna conexión con el tiempo anterior a la observación y se prolongaría después de supuestamente finalizada ésta. Lazkano y posiblemente los artistas representen en un lienzo este proceso, y a esta representación la llamamos paisaje, ¿pero y, quienes no materializamos este proceso en obras de arte, qué hacemos?, ¿guardamos, gestionamos de alguna manera, algún tipo de impresión?, ¿en el discurso tal vez? La respuesta podría estar muy bien en el cuadro de Lazkano: *Giacometti en Nueva York*.

Este proceso comprensivo con el paisaje, de lo que llamamos realidad, pueda ser una forma de reconocernos a nosotros mismos a través del medio físico. Un motivo e interés fundamental de esta tesis es el conocimiento de estos procesos. La tesis propone recuperar –en términos de Lazkano los ‘vehículos’ que seleccionan los observadores de un espacio novedoso, después de una y única fugaz observación, utilizando Pasajes como metáfora de laboratorio de la etnografía en las IAT. Propuesta metodológica que tiene por objeto el estudio del paisaje. El testimonio de Lazkano nos interpela a seleccionar nuestro paisaje ahora. No somos pintores, nuestra comunicación sobre el mundo es fundamentalmente lingüística, en la conciencia de la comunicación. Habitualmente narramos los paisajes. Esta tesis pues, se ha encargado de recoger y estudiar las narrativas después de la experiencia de la espacialidad.



## 1.6. Intervenciones artísticas en el territorio

### 1.6.1. Emplazamiento y observador

¿Sería posible considerar un paisaje, una pantalla blanca, cuadrada de dos metros de lado, un metro elevada por encima de la cabeza del observador, vista por éste sentado frente a ella a una distancia de por ejemplo, cuatro metros? ¿Sería posible que este posible paisaje visto por otro observador, sentado a un metro detrás del primero, le resultase diferente al de aquel? ¿Si una vez; los mil observadores, enfocada la vista a la pantalla blanca, sobre esta se proyectase una fotografía de la *Spiral Jetty*<sup>3</sup> por ejemplo, que paisaje vería cada uno de ellos? ¿Y, si los mil girasen la silla noventa grados al mismo lado e intentasen mirar la pantalla, que paisaje vería cada uno de ellos ahora? ¿Y si ahora, alzáramos un centímetro la silla de cada uno respecto del que tiene a su lado o delante de él, qué paisaje vería cada cual? Experimentaríamos la observación de un mismo objeto por distintos observadores en medios sutilmente diferentes, incluso ampliando la prueba a la observación del objeto por distintos observadores en igual medio. Sospecharíamos que el paisaje se construyese a una distancia *de* y un ángulo *alfa* y un tiempo *te* cualesquiera, desde los límites del cuerpo y con el cuerpo del observador hasta la extensión de terreno vista, con o sin su consciencia.

Estas preguntas insinúan que indicadores espaciales como distancia, altura, posición, movimiento, interfiere la respuesta de quienes perciben el entorno. El antropólogo Edward T. Hall basándose en las investigaciones de las lenguas de los indios americanos y los esquimales que realizaron Franz Boas, Edward Sapir, Leonard Bloomfield y Benjamin Lee Whorf, concluye que estos indicadores atienden a una dimensión previa a la propia experiencia de la espacialidad que se muestra en el idioma, es decir en la cultura. Dimensión que Hall denomina: *La dimensión oculta*. Para explicarla desarrolla un corpus de «observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura», que designa con la palabra *proxémica*, que él mismo acuña (Hall 1998).

Esta tesis se inició sin consciencia de sí; bajo la sospecha de: Si, el paisaje se construyese con y desde el cuerpo, regulando los órganos sensitivos de la percepción

<sup>3</sup> Cf. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah, EE.UU., en la página web de *Dia Art Foundation*, <http://www.diaart.org/sites/main/spiraljetty>, última consulta 25 de noviembre de 2013.



respecto de las estructuras físicas del terreno, entonces el etnógrafo debería, primeramente describir, del observador, las acciones corporales para la observación del entorno, o efectos de la misma. Debería pues, describir la situación y actuación respecto de las estructuras físicas. Lo que hemos llamado en el punto primero de los Antecedentes: la mirada, condensa las actuaciones de un observador respondiendo a la espacialidad sensible.

Aproximándome primeramente a *Great Salt Lake*, con los ojos cerrados, imaginándome en la *Spiral Jetty*, la que se me había representado antes, en la fotografía de la *Dia Art Foundation*, desplazándome imaginariamente por el terreno para encontrar un lugar de observación de tal extensión de terreno: ¿Qué imagen captaría con mis actuaciones sobre el terreno? ¿Qué significado atribuiría a la experiencia? En unos minutos había pasado de ver sentado, a cuatro metros de mí, toda la superficie de la obra representada, de creer que la tenía a la vista en su totalidad, a visualizarme recorriendo su perímetro y su interior durante un tiempo incierto para obtener un paisaje incierto; sospechando que consciente o no, había tomado decisiones espacio-corporales para construirme el paisaje sin modificar el espacio ¿Qué pasaría si, sobre un punto elevado, varios observadores conocidos y desconocidos entre sí, dialogasen sobre la visión del mismo objeto: el terreno a al alcance de los sentidos que se llama *Spiral Jetty*? ¿Habrían visto un paisaje común o habrían elaborado en común un paisaje? Sospecho también, que expresarían discrepancias de visión y evaluación, lo que uno no ve, lo ve otro y entre todos expresarían un conjunto de ideas para describir el paisaje; de manera que un observador exterior que los observase, tomaría nota de la diversidad de posiciones y enfoques de la vista y de la diversidad de evaluaciones de las cosas vistas.

La segunda aproximación a la percepción de la espacialidad, desplazaría el lugar de investigación desde la pantalla de representación, hasta el terreno modificado por la Intervención, utilizándolo como una suerte de laboratorio del paisaje. El observador ahora, no estaría frente a una pantalla con la *Spiral Jetty* representada, ni tendría impuesta la distancia, el ángulo, o la altura. Por el contrario, estaría dentro del emplazamiento, y elegiría libremente su espacialidad.

El historiador cultural William Irvin Thompson refiriéndose a las «descripciones de la realidad o la naturaleza que hacen los científicos» afirma que estas se organizan en “narrativas» (Thompson 1992: 12-13). Narrativas heredadas de la tradición cultural del

científico. De manera que: «Todas las narrativas, artísticas, históricas o científicas, están conectadas a ciertos principios inconscientes de ordenamiento de nuestras percepciones y descripciones» (Thompson 1995: 13). Estas nuevas preguntas sobre la espacialidad en la Spiral Jetty: insinúan ahora, que la respuesta a la interacción con la espacialidad devendría en «narrativas [...] arraigadas en concepciones inconscientes de orden» (Thompson 1995: 13). El paisaje estaría representado en dichas narrativas que serían parte de la respuesta a la espacialidad. Siguiendo a Hall, las narrativas de la espacialidad ocultarían las dimensiones culturales de ésta. El trabajo del antropólogo en un supuesto laboratorio como la Spiral Jetty, supondría recoger etnográficamente las narrativas de los observadores. Así, contra Hall o a su favor, despejaríamos la incógnita que postula.

### 1.6.2. El lugar de observación

El augurio de la tesis sobrevino de la proyección que el Doctor Kosme de Barañano, una mañana de noviembre de 2010 en la Facultad de Bellas Artes de Altea, realizaba de obras del Land Art: Stonehenge, o las obras de Robert Smithson, o las de Andy Goldsworthy, Richard Long, Charles Simons, James Turrell, Richard Serra, Jaume Plensa, Eduardo Chillida, y de otros artistas del LAND ART<sup>4</sup>. Ilustraba sobre esta pantalla mágica de dos metros de lado, las clases de la asignatura: *Intervenciones en la naturaleza: escultura y paisaje*, iluminando metodologías improvisadas: ver, imaginar, sospechar, repitiéndose como los bucles de la *Spiral Jetty*, sobre paisajes que una vez derivados de los territorios modificados por el arte (Careri 2009; Raquejo 1998; Galofaró 2003), han sido reconvertidos así, en signo extremo, radical: por encima de un primer ordenamiento, el de los significados naturales. Por encima de este, de un segundo, el de los convencionales. Paisajes como signos radicales, pero ¿Qué representa? ¿Qué dice? ¿Qué hace ahí? Aumentaba así el Dr. Barañano la curiosidad y el interés por la percepción de los espacios físicos sin significado a priori.

Cada observador describe su paisaje, el significado, la imagen que tiene ante él, la selección de movimientos. Las formas abstractas y su significado, las emociones que sienten. Habríamos vuelto pues, a preguntar sobre las discrepancias perceptivas del

---

<sup>4</sup> Cf. Kosme de Barañano Letamendia, Catedrático de Historia del Arte, profesor de la asignatura *Intervenciones en la naturaleza: escultura y paisaje*, del Master de Investigación en Territorio y Paisaje impartido por la Facultad de Bellas Artes de la UMH de Elche (Alicante) entre los años 2010 y 2012. <http://helike.umh.es/>.

espacio cambiando a propósito la palabra paisaje por la palabra espacio. La respuesta sería esperada en un orden superior de significación, en el simbólico, complejo por la ausencia de referencias sociales, utilitaristas, por el uso de referencias de invertidas lógicas de las formas abstractas. La extensión de terreno visto, dopado por la plástica de estructuras artísticas, sin aun convenio para dotar el paisaje de sentido. Las respuestas deberían tener sentido para descifrar o construir el símbolo. El paisaje de una IAT contemplado por un visitante nuevo. Ofrecería una experiencia que nos permitiese observarla.

Ahora hemos insinuado que la experiencia perceptiva del espacio físico deriva en nuevos acontecimientos. Por un lado, la modificación de emplazamientos mediante la reasignación simbólica, dificultada por la abstracción. Por otro, la supuesta simbolización de los observadores del emplazamiento modificado. Esta falta de inocencia de los espacios físicos abstractos y la numerosa cantidad de derivas antropológicas impone la necesidad de enfocar la investigación. De Barañano argumenta al respecto: «Nuestro ser-en-el mundo, nuestra encarnación, nuestro cuerpo, nuestra escala nos hace imprescindible, en todo mirar, el punto de vista» (De Barañano 2002: 47). El problema que se planteaba con el paisaje y el territorio, no era tanto, lo que había ahí afuera: agua, aire, tierra, casas, humanos, etc. sino lo que hace y dice el propio observador interaccionando con el entorno, su mirada. Básicamente este es nuestro punto de vista en esta tesis, buscar los «significados antropológicos de los que está cargada la espacialidad corpórea» (De Barañano 2002: 47), desde el visitante tomado como observador.

Los espacios físicos abstractos o exentos de convenio significativo proponían, tanto hipótesis, como métodos. El planteamiento de la investigación emergía de entre sus imágenes. Restaba una estructura física como aquellas, sobre cualquier terreno, para: convertir las sospechas en hipótesis, y diseñar un trabajo etnográfico. Si en este momento hubiera planteado la posibilidad de una investigación, hubiera necesitado una *Spiral Jetty* para ser pisada, para montar un puesto de observación de observadores.

### **1.6.3. Territorio y artista**

El Land Art acercaba así, un campo semiótico simbólico como decía Vindel «vinculada a la fisicidad y expresividad del cuerpo» (Eco 1986), a la corporalidad

sensible. Para afianzar esta visión, en el documental sobre la producción de una obra de Eduardo Chillida, aparece una barra de acero de sección cuadrada, aproximadamente de cuarenta centímetros de lado, y seis metros de larga. Se elevaba por encima y por delante de las cabezas de tres personas. La sujetaban dos pinzas de cangrejo metálicas. La barra se calentaba en el interior de un horno de inducción, en lo que parecía fuese una fundición. Iba adquiriendo la imagen del rojo vivo, por la acción invisible de un campo electromagnético de alta frecuencia. Las pinzas de cangrejo retorcían y doblaban la barra. Uno de los tres individuos daba órdenes a las pinzas manejando una caja electrónica con botones y palancas. Otro de los individuos auxiliaba el trabajo de las pinzas, golpeando la barra de vez en cuando, para ajustar la forma que iba adquiriendo. El tercero era Eduardo Chillida. Éste, daba órdenes a los otros dos. Al recibirlas, uno actuaba sobre la botonera, ésta sobre la electrónica, la electrónica sobre las pinzas y las pinzas sobre la barra; el otro actuaba directamente sobre la barra. Chillida daba las órdenes sin apartar la mirada de la barra, y al mismo tiempo manoseaba una figura de acero que cabía entre sus manos. La miniatura de acero era una muestra de cómo debería quedar la barra. El artista no miraba la muestra miniatura, sólo la palpaba. No miraba a los operarios, sólo les hablaba: palpaba la muestra, hablaba a los operarios y miraba la evolución de la obra sin manejar la máquina, en este u otro orden. En un momento dado pide dejar «fluir el material hasta donde quiera llegar», argumentando que tiene vida propia. El resultado final a falta de saber la precisión, se parece a la muestra y es satisfactorio.

Chillida ha puesto en juego una comunicación múltiple, y múltiples experiencias sensoriales, realimentadas. Chillida se mostraba como un ejemplo cenestésico y proxémico, que elevaba el interés investigador. Podríamos hacer las mismas preguntas que para los imaginarios observadores de Great Salt Lake, a otros tantos no preparados, que viesan por primera vez el *Peine del Viento* en el paseo de Ondarreta en San Sebastián ¿Qué correspondencia habría entre la experiencia perceptiva de Chillida y la de estos observadores, respecto del *Peine del viento*?

El deseo de visitar una obra que se ajustase a las condiciones metodológicas hipotéticas y que estuviese clasificada en la Historia del Arte hizo aparecer Pasajes de Dani Karavan en Portbou. Nadie en la carretera, nadie en las calles, nadie en el hotel, negra el agua de la bahía, nadie en Pasajes. Las montañas y la estrecha bahía están tan

encima que pensaba en aquel momento que el mundo empezaba y acababa allí. De día cambiaba el color del agua de la bahía. Apenas había movimiento de gentes en las calles, y nadie en Pasajes. Portbou no se mostraba un no lugar sino un lugar vacío de gentes. Pasajes se reivindicaba como laboratorio accidental de la percepción del paisaje y se ofrecía a la investigación, a la tesis, en condiciones imprevistas.

Existía en la conciencia un objeto de estudio: la interpretación de la interpretación de la corporalidad sensible, la simbolización y significación de la experiencia en el lugar. Pasajes se ofrecía doblemente, como una muestra para ser observada, y como un punto de observación de sujetos. Apasionante dualidad, ya que Pasajes fue creada por un observador privilegiado, el artista Dani Karavan, que crea a través de una experiencia perceptiva pasada, si bien, ofrecía su creación como experiencia futura a los *otros*.

Esta pequeña historia es la continuación de otras anteriores, en las que un acontecimiento lleva a desarrollar una visión del paisaje como una derivada de la relación cuerpo, espacio, percepción. Visión de hipótesis, en las que la percepción extiende su acción más allá del tiempo en la que la arquitectura está al alcance de los sentidos del visitante y del etnógrafo.

### **1.7. Resumen del capítulo**

El capítulo tiene dos partes, la primera consiste en un estado de la cuestión del término paisaje, la segunda recoge una serie de reflexiones previas al planteamiento de la tesis.

La primera parte del capítulo expone la evolución del término desde el S.XVI hasta nuestros días, la diversidad de teorías que se manejan respecto del paisaje, sobre todo desde la Geografía. Paisaje evoluciona desde su aparición en el mundo de la pintura para hacer referencia a las pinturas con temas territoriales que se usaron en Europa para registrar la propiedad territorial y las categorías afectas; hasta las concepciones actuales de la Comisión Europea del Paisaje en el que entra en juego la percepción, es decir, el sujeto perceptor forma parte del paisaje. Entre medias el concepto ha ido pasando por diversas etapas que intentaban describir paisaje como una realidad ajena al observador.

Después de plantear la evolución conceptual se plantea el problema de la ambigüedad terminológica actual y el uso intercambiado de paisaje por espacio y viceversa. Se explica el uso de ambos términos como refiriéndose al mismo objeto como un correlato conceptual entre ambos. Se explica también como el uso del correlato espacio-paisaje como instrumento y el concepto normalizado de paisaje del CEP, se generan inercias de producción simbólica asociada a la identidad de grupo así como de producción cultural y material. Para ello es necesario la creación de organismos de control y regulación de las ideas entorno a Paisaje desde las administraciones públicas, recordando que Pasajes la obra que nos ocupa como objeto de observación está amparada por instituciones estatales.

La segunda parte del capítulo se compone de cinco apartados que justifican el planteamiento metodológico de la investigación. Empieza por plantear la producción simbólica en la percepción de los objetos materiales mediante un proceso que se inicia con el uso de los sentidos corporales y acaba con encarnación en los objetos del imaginario del observador. Sigue con la inclusión en la reflexión de una forma singular de enfrentarse al entorno material de los artistas plásticos en general en el cual éstos son capaces de manifestar el proceso de simbolización y encarnación en el entorno material a través de sus obras, lo que permite considerar las obras de arte plásticas como una expresión del hecho perceptivo. A continuación planteamos la cuestión de la observación intersubjetiva. El mismo entorno genera paisajes diferenciados en observaciones sincronas de diferentes sujetos. En cuarto lugar, utilizamos la visión particular sobre la percepción del artista Jesús Mari Lazkano para plantear una duda heurística sobre el inicio y el fin del hecho perceptivo, a la vez, como los artistas pueden hablar de la percepción desde el empirismo como testigos de sus procesos perceptivos. Y por último, justificamos la elección de las IAT para investigar el objeto de la tesis, en cuanto se prestan a una observación particularizada sin contaminantes de otros lugares al mismo tiempo que ofrecen una imagen abstracta que supone una visión desconcertante del sujeto-observador y una recomposición e interpretación de la experiencia vivencial con el entorno.

## 2. Portbou. Contexto socio-paisajístico

### 2.1. Interferencia paisaje-territorio.

El microterritorio cuyo nombre desde 1994 hasta ahora es Pasajes es clasificado en tal categoría por un proceso identificativo perpetuo. Proceso que ha de mantener en el tiempo el registro social del nombre que identifique formalmente la porción de terreno concreto y su sentido, el corolario es social. Para lo cual, se viene usando la traza, no solo la de la planimetría sino la del caminar, la de pisar el terreno con los pies como sostiene Itziar González en su artículo *La percepción y el trazado del territorio latente* (González 2009: 166) o el arquitecto Francesco Careri «el andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad y revela las fronteras identificándolas» (Careri 2009:16)

El proceso identificativo se ha ido formando por diversas líneas de tiempo, con distintos ritmos y diversidad de actores sociales. La diversidad de ritmos y actores genera las diversas formas de concepción del territorio (Lamúa 2015: 185-256) (Matos 2008:86). Interesándonos todas las formas, aquí vamos a centrar la exposición en las líneas de tiempo por las que se identifica el territorio por el ‘paisaje’, ya que, intencionalmente el sentido inicial de este emplazamiento es la producción de memoria por la plástica. Es decir, se pretendió que el paisaje fuese la plástica que evocase la memoria de Walter Benjamin (Scheurmann & Scheurmann 1995).

El proceso que vamos a explicar responde la teoría del interaccionismo simbólico (Carrasco, J. G., & Cadavid 2008). Se basa en los datos historiográficos de la producción de Pasajes y del trabajo de campo de la tesis.

El acontecimiento desencadenante de Pasajes fue la muerte de Walter Benjamin. Después de ésta, sus amigos vienen a Portbou, quieren saber de su muerte y quieren recordar. Entonces Hanna Arendt, que es la primera, tiene en el cementerio de Portbou una experiencia plástica que narra asociando simbólicamente el paisaje de Portbou con el recuerdo de Walter Benjamin. La narración de Arendt llega hasta los intelectuales alemanes del círculo de Benjamin y las visitas a Portbou se suceden. Años después se encarga la realización de un monumento en Portbou al artista plástico Dani Karavan. Entonces Dani Karavan con total libertad elige un lugar que en sí mismo asocia simbólicamente de forma arbitraria a la memoria de Walter Benjamin. Realiza algunas



transformaciones para destacar los efectos del sitio y le pone nombre a la porción de terreno que considera arbitrariamente constituye el monumento encargado. El lugar elegido por Karavan coincide con el cementerio de Portbou donde, casi 50 años antes, había narrado Hanna Arendt su experiencia recordando con el paisaje que tenía a sus pies a Walter Benjamin.

Esta es la historia de 50 años de un lugar, reconstruida con unos pocos fotogramas. Entre fotograma y fotograma se encuentra todo el proceso social de producción del espacio de Pasajes. Pero, estos acontecimientos son un indicador de algún tipo de interferencias mutuas entre paisaje y entorno.

Pasajes concebido como monumento de memoria se materializó como elemento antrópico del paisaje por la IAT de Dani Karavan. La comprensión de Pasajes en su totalidad precisa de la comprensión de las categorías de lugar, y obra de arte como sustrato de una diversidad de rituales imbricados. Para Maderuelo «a través de esa emotividad que el espacio geográfico se hace paisaje, se convierte en lugar» (Lamúa 2015: 234) citando a (Maderuelo 1990:17). Merleau-Ponty restituye el sujeto en el contexto que forma el espacio antropológico frente a un espacio confuso único y objetivo (Merleau-Ponty 1994:204)

Entonces también como interacción entorno-individuo, hecho del que resulta, entre tantas, la producción de paisajes. En este sentido Lynch propone un esquema de un proceso de realimentación en el que «las coincidencias fundamentales entre las representaciones individuales [...] es lo que trama la intersubjetividad de un lugar común» (Lamúa 2015 *Ibíd.* p. 232).

La necesidad de comprensión nos pertenece desde el punto de vista, que optamos como observadores del espacio-sujeto. Tal comprensión, a su vez, necesita pues de la ubicación del lugar, de la contextualización en el entorno donde se sitúan IAT y visitante.

La producción del paisaje, implica al paisaje en la producción de sí. No estamos haciendo referencia a las transformaciones que producen las fuerzas de la naturaleza, (excluyendo de ellas al ser humano), sino a como lo percibido causa efectos en nuestra conciencia, que narraremos como elementos del paisaje con valor simbólico. Éstos



entonces, se volverán hacia la propia espacialidad de nuestra mano (Lynch 1998). Al pisar dejamos rastro de la huella del pie, al caminar dejamos el rastro del camino.

Sujeto y espacio se transforman en una sucesión de bucles sobre sí a través de la percepción en la teoría de Lynch. La acción transformadora y la perceptora se ejecutan una tan cerca de la otra en el tiempo y el espacio que es difícil conocer cual se produce primero. La huella, el camino será para los perceptores la representación de algo, sea de la conducta del sujeto, de las propiedades ambientales, de la interacción de ambas, o de sí, en una multiplicidad de lecturas. Dado que las categorías ambiente, sujeto, interacción, lo son en tanto que corresponden también a lecturas de representaciones de otro algo. La entidad sujeto humano y ambiente, desde nuestro punto de vista es una entidad descomponible en dos a los efectos que se deseen, pero no una entidad formada por la unión de dos entidades separadas como si de un binomio se tratase.

Planteamiento hipotético basado en la interferencia mutua paisaje-territorio como fenómeno en un sistema más amplio, que se encuadraría en subprocesos temporales de lo humano, véase por ejemplo, culturales. En una teoría sistémica, la dificultad principal en falsar esta hipótesis estribaría en diferenciar las variables dependientes de las independientes, dicho de otra forma, en determinar con qué variable se inicia el lazo de realimentación es decir se ha de ser «explicito». Maturana lo expresa así [*Todo lo dice un observador* y al lado dibujo un ojo] (Maturana 1992) . Pero este punto de vista contextual comprende la acción y reacción del individuo derivada de su presencia en el entorno. Estaríamos de acuerdo con el historiador del arte André Corboz que en su ensayo *El territorio como palimpsesto* sintetiza la interferencia continua territorio-sujeto-interacción, que aquí hemos llamado paisaje-territorio de la siguiente forma: «El territorio se estira, siempre diferente de lo que yo conozco, percibo o espero de él» (Corboz 1983: 34). Lo que siguiendo a Augé consideramos aquí, el espacio etnográfico, contenedor de individualidades que incorpora la componente social a la contextualización de este bucle de interferencias mutuas, que convendremos en llamar en este capítulo, *Contexto Socio-paisajístico de Portbou*.

## 2.2. El punto de mira de las gentes

Consideremos en cualquier caso el paisaje como el de un emplazamiento con nombre propio. El nombre confiere identidad a la experiencia y por tanto la deposita

sobre la sólida plataforma de lo social. A propósito de explicar la forma de contextualización de los paisajes de emplazamientos con nombre o la contextualización socio-paisajística de un territorio tomamos la definición del Convenio Europeo del Paisaje ya citado:

Por paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.

El paisaje de aquí o de allá, como el de Portbou demanda de la distinción entre el hecho de entender el Paisaje y el de percibir el territorio, aunque al primero le corresponde de forma unívoca el segundo. Correspondencia que se debate en desiguales universos para quién ha de entender y para quienes perciben, y que implica la máxima dificultad metodológica. El primero ha de renunciar pues a su propia percepción del espacio mientras identifica como paisaje de éste la percepción de la población. Los segundos por otra parte son impenetrables en su esencia sensitiva, de ellos quedan los restos arqueológicos de la expresión de su experiencia territorial, o bien su testimonio. Así identificar la percepción explorando sus restos materiales o inmateriales implica a la arqueología, la geografía, la historia, la sociología o la etnografía en la interpretación, que a la vez implica un punto de vista (Caballero 2013) siguiendo entre otros a Vidal de la Blanch.

No se trata pues, para aproximarnos al entorno perceptivo en el que se produce Pasajes, de hacer un estudio exhaustivo del paisaje de Portbou, si no de tentar determinados aspectos sensitivos, sociales e históricos de la a población con el dominio del territorio que, contiene las ‘interferencias’ pretéritas paisaje-territorio. Para enfrentarnos a la contextualización explicamos el dominio del territorio a través de las experiencias de las gentes de Portbou fijándonos hacia qué puntos apuntan, cuáles son sus líneas de visión. La interpretación del paisaje por los propios habitantes. Si hiciéramos una representación gráfica de tales experiencias obtendríamos «mapas que reproduzcan lo que vemos tal y como lo vemos: «los mapas con los pies en el suelo» (Guerrero et. al. 2016) Pretendemos así empatizar con las sensaciones y los posibles efectos, de manera que sean estos la traza metafórica del territorio hasta donde alcanza la vista, hasta donde llevan los pies.

Portbou tiene 9,2 Km<sup>25</sup>, que su planta es rectangular, redondeando de 5 Km. de largo por 2 Km. de ancho. La urbe se sitúa en un extremo de su superficie. Con estas dimensiones, si el terreno fuese llano tendríamos, desde cualquier azotea por baja que fuese tendríamos una visión clara de todo el territorio geográfico. Pero allí, las montañas se proyectan superpuestas visualmente desde la misma urbe. E, imaginemos que si nos damos la vuelta, el mar está ahí, tan pegado como las montañas. En tan corta distancia, esta visión marca una forma singular de sentir su paisaje.



Fig. 1. Plano del Término Municipal de Portbou (Captura de GeoPortal)

La sensación más cercana del terreno deviene del tacto, la que se produce del contacto (Hall 1998; Le Breton 2009) de alguna parte del cuerpo con la tierra o materia: pies en bipedestación, piernas y pies en sedestación o la parte anterior o delantera en decúbito. La consciencia de ello nos llevaría a la consciencia del presente, su ausencia nos proyectaría visualmente a un terreno futuro o pasado. Desde donde nos encontramos podemos contemplar el terreno por el que hemos pasado y por el que podemos continuar.

Una forma de confeccionar un mapa sensorial del terreno sería la de trasladar estas experiencias al soporte de la representación (Guerrero 2016; Caballero 2013). Estaríamos de alguna manera confeccionando una cartografía de la percepción territorial, una cartografía del paisaje con los pies. El mapa del terreno más pequeño que

<sup>5</sup> <http://www.idescat.cat/emex/?id=171387&lang=es>  
(Última visita 24/06/2017).

podríamos trazar a escala natural sería el correspondiente al contorno de nuestros pies, aquel sobre el que pisamos. El mapa de este mínimo terreno tan humano representaría la consciencia del espacio-tacto.

Algo más grande sería el mapa que recogería el terreno sobre el que se proyectase verticalmente nuestro cuerpo. Nosotros y solo nosotros cabemos en esta porción, tal experiencia podría mostrarnos a la consciencia el único dominio terrenal que nos pertenece y al único al que pertenecemos en la totalidad del cuerpo en el instante presente.

Ampliar este mapa mínimo supondría abarcar más terreno, iniciar la marcha en una dirección determinada. Proyectando el cuerpo a cada paso obtendríamos la representación de un territorio lineal pasado, presente y futuro, una forma de decir: la representación de las experiencias sensoriales pasadas, presentes y futuras sobre el terreno.

Ampliar el mapa a la totalidad del entorno implicaría marchar en tantas direcciones como fuese necesario hasta cubrir toda la superficie. Este detalle establece la diferencia entre los supuestos mapas hechos con los pies. En efecto, llegados a este punto, deberíamos decidir en qué dirección marchar, decisión que depende de la conjunción de las experiencias pasadas tomando como referencia el punto en que nos encontremos y la expectativa a la vista, he aquí que aparece *el punto de mira*. Lógicamente intervendrían en la experiencia el resto de los sentidos, que junto a la vivencia anterior aquella que estaríamos a punto de abandonar, determinarían un punto de mira (Romero-Romero 2016).

Si esta cartografía de acontecimientos con el medio se mostrase a la consciencia tendríamos un registro de los activadores del paisaje correspondiente a un individuo. Serían los activadores del paisaje, la experiencia inmediata anterior que delata los futuribles, a modo de los situacioncitas parisinos de principios del S. XX (Careri 2009). Una estructura territorial por sí misma no sería un activador del paisaje, pero sí, la conjunción con la experiencia del sujeto. Si se confeccionase por las imbricaciones de los registros individuales, obtendríamos los paisajes del grupo y los activadores, que representarían de alguna manera la historia y la expectativa social de la interferencia paisaje- territorio.

El contexto socio paisajístico de Portbou lo planteamos pues describiendo los elementos territoriales que son un punto de mira y actúan como activadores del paisaje basados en la historia de las transformaciones territoriales y los testimonios recogidos de los habitantes de Portbou que contienen las interferencias pretéritas paisaje-territorio y recoge aspectos sensitivos, sociales e históricos de su experiencia territorial y paisajística, relacionados fundamentalmente con las percepciones táctiles y visuales, que tienen que ver con la comunicación física relacionada con el desplazamiento, y la expectativa comunicativa relacionada con la visión del resto del mundo, respectivamente. Puntos de mira que lo fueron también para Dani Karavan y quienes viajaron hasta allí en busca de las huellas de Benjamin (Garikoitz 2015).

### **2.3. Activadores del paisaje.**

El contexto socio paisajístico de Portbou lo forman en esta tesis, la descripción de los aquí considerados puntos de mira y activadores del paisaje siguientes. Consideración tomada en base a la información procedente de las entrevistas realizadas a los portbueses:

- 1) La caseta de los alemanes.
- 2) El paisaje confinado.
- 3) El ferrocarril
- 4) La bestia invisible del paisaje.
- 5) El contrapunto del benjamin.

*La caseta de los alemanes.* Todo lo que se ve desde Portbou es todo Portbou. Ninguna vista divisa otro terreno, a excepción de las vistas desde la línea de demarcación. Una parte de esta línea divide el territorio en español y francés. Desde algunos de estos puntos puede contemplarse ambos países y el mar en su inmensidad, hasta donde alcanza la vista. Esta visión contrasta con la visión corta desde el valle, de las vertientes de la montaña, que no siendo excesivamente altas, tanta cercanía las hacen percibir más grandes. El impacto visual de otro país, otro lugar, de semejante magnitud es el punto de mira de los observadores. El núcleo urbano de Portbou se encuentra confinado en el extremo de un estrecho y corto valle junto a una pequeña bahía flanqueada por sendos acantilados imposibles de practicar. La línea de demarcación de su territorio sigue las cumbres de los montes que lo circunscriben. Podemos decir con

precisión que todo el monte que se ve pertenece a Portbou, o lo que es lo mismo, el otro lado del monte no es Portbou. Circunstancia lógica que dota de especial importancia como punto de mira a sus carreteras; activadores del paisaje tanto para sus habitantes como para las gentes de paso. Trataremos este activador en el apartado: El paisaje confinado contra la línea de demarcación.

*El paisaje confinado.* Los pasos fronterizos terrestres por carretera y ferrocarril fueron tecnologías de comunicación especialmente relevantes en su día pues ponían en contacto el mundo físico exterior con los habitantes de Portbou. Lejos de las tecnologías virtuales, sus habitantes tocaban el mundo y lo veían gracias al ferrocarril. Es éste, el ferrocarril un punto de mira de la memoria que aun al nombrarse activa todos los lugares, ahora en decadencia arquitectónica, como emblemáticos de lo que fueron.

*El ferrocarril.* Algunos historiadores de Portbou sostienen que el verdadero nacimiento como urbe se debe a la creación del punto fronterizo por ferrocarril en el *Coll dels Belitres*. Así si hay una territorialidad más común que une a los portbueses en identificarse con lo que son y fueron es la estación de ferrocarril, antaño La Estación Internacional de Portbou. El índice de magnitud de su volumen y superficie sobrepasa en exceso cualquier otra edificación. Las edificaciones de Portbou pegadas prácticamente a ella, y su situación elevada respecto a éstas cortando transversalmente el valle en su totalidad, la hacen omnipresente. Este punto de mira, no solo se ve, sino que se toca y se oye. Fue el cetro del desarrollo portbuense. Activa el paisaje presente y especialmente el paisaje de la memoria.

*La bestia invisible del paisaje.* La urbe de Portbou se fue construyendo desde un enorme dique al final de un estrechísimo valle, hacia el mar. Una estación que dicen los portbueses que tiene forma de portaaviones, y separa brutalmente el espacio natural del urbano. Portbou pues mira al mar desde las alturas, las laderas y vertientes de las montañas enfrentadas que forman el valle. Las dos cadenas montañosas discurren paralelas escoltando a la urbe depositándola de súbito en los últimos metros sobre una pequeña playa de piedras, a la vez que ambas continúan mar adentro desplomándose sobre él con sendos acantilados formando la bahía de Portbou. Cuando las empinadas calles descansan sobre la playa lo hacen a través de un paseo prácticamente plano construido sobre el último tramo de la riera. Es pues el mar un activador del paisaje, un punto de mira.



*El contrapunto del benjamin.* Existe una muerte en Portbou, una y solo una que a través del tiempo ha ido construyendo un punto de mira que activa el paisaje de la memoria colectiva. Este punto de mira es el nombre de Walter Benjamin grafiado por las calles, en un circuito que corresponde con una selección de lugares donde estuvo en su corta estancia de 24 horas en el pueblo hasta su muerte. Pero uno de éstos es una excepción, pues fue seleccionado por un extraño seleccionado por extraños para hacerlo, con un criterio que requiere de una extraña explicación, que transformó el lugar en extraño, al que le puso un nombre extraño que también requería explicación, que no llevaba el nombre de Walter Benjamin, y que representaba a todos los activadores de la memoria y la conciencia colectiva de este punto de mira. Se trata de Pasajes al que los portbouenses ponen distancia llamándole informalmente el benjamin.

### **2.3.1. La caseta de los alemanes**

Desde la Caseta de los Alemanes situada en el último monte de los Pirineos, el *Puig de Cervera*, justo antes de caer al mar, una persona puede tener un pie en Francia y otro en España, darle la espalda a Europa y la cara al Mediterráneo al borde del abismo por una pendiente casi vertical de 208 metros de desnivel. Girando la cabeza a su izquierda, al Norte, allá abajo puede ver la localidad de *Cerbère* junto a su impresionante estación de trenes, y cómo la vía férrea se introduce en la montaña por un túnel. A la derecha, al Sur, también allá abajo, la de Portbou con la suya no menos impresionante, así como, la vía férrea sale por el lado contrario de la montaña, por el mismo túnel de 1.100 metros de longitud, el *Túnel de Belitres* que comunica ambas localidades, y en donde a 591,50 metros de la entrada española, en su interior está la línea fronteriza (Gubern i Macias 1990: 100). Girando la cabeza hacia atrás, al Oeste, puede contemplarse la totalidad del Termino Municipal de Portbou bien delimitado, sabiendo que su línea de demarcación corre por las cumbres de los montes que se divisan, quedando el Término de Portbou en el interior de un cajón montañoso de forma tronco piramidal de vértice invertido. A un kilómetro al Oeste de la Caseta de los Alemanes, una carretera, la N-260, cruza la línea fronteriza, de un país a otro, a 164 metros de desnivel justo por encima del túnel, en el *Coll dels Belitres*.



Fig. 2. Vista desde el *Cap de Cerbere* (Fotografía del autor).

El índice de magnitud de las panorámicas supera lo común. La vista se pierde mirando tanto hacia el Norte como hacia el Sur diviso las líneas costeras francesa y española. De frente, absolutamente todo el Mediterráneo. Metáfora, que representa una sensación, la de percibir desde una atalaya, sin divisar terreno de fondo por debajo de los pies. Cuando esto ocurre, se pierden las referencias del orden de magnitud de la distancia y creemos tener cerca, a mano, lo que en realidad está lejos, remoto, siguiendo las 13 variedades de perspectiva de Gibson (Hall 2003: 233-237). Así, me he permitido esta exageración para ilustrar este fenómeno. Tal vez por esto, la Gestapo en la II GM vigilaba Portbou desde aquí. En las inmediaciones aún quedan restos de la construcción en la que los alemanes colocaron una batería de artillería. Tal vez, por esto mismo —*tenían tan mala puntería disparando a los barcos*, así me lo contaba un nativo de Portbou cómo lo escuchaba de su abuelo, mientras sentados en el mirador del cementerio de Portbou, allá abajo contemplábamos esta posición a la que le gustaba subir por las vistas y la tranquilidad, pues no deja de ser un lugar remoto.



Son pues los miradores situados sobre sus lindes naturales que coinciden con las cumbreras de los montes que lo contienen, puntos de mira de mira y activadores del paisaje.

Portbou encapsulado entre montañas, tan cercanas que se le echan encima solo deja ver Portbou, incluso en dirección a la bahía. Para mirar afuera y ver el mundo exterior deberíamos hacer el ejercicio de subir a determinados lugares o navegar a través de la bahía hasta mar abierto.

Primero porque estos lugares, los puntos de mira que vamos a enumerar aun estando relativamente cercanos en distancia al núcleo urbano, se perciben lejanos por la perspectiva aérea o desde el mar, que ofrecen. Se produce paradójicamente para el sujeto, el fenómeno de percibir su lugar de origen como alejado cuando realmente lo tiene cerca.

En segundo lugar, tal alejamiento tiene la consecuencia inmediata de la soledad pues en estos sitios no hay vida social que no sea la que generen los que se acercan ocasionalmente. Por tanto, solos sin la vida social habitual, la compartición del afuera se hace desde la soledad o la complicidad en el gesto, en grupos reducidos.

En tercer lugar, la contemplación de un más allá de Portbou tiene rasgos de infinitud, una visión hasta donde alcanza la vista, sin obstáculos, con el único límite de la vista en sí.

Hemos seleccionado tres puntos de Portbou que tienen estas propiedades que tienen las propiedades mencionadas. Están relativamente cerca del núcleo urbano. El desplazamiento hasta allí es aparentemente dificultoso. Se percibe una gran cantidad de terreno exterior, infinitud. Son lugares remotos por la soledad y exención de vida social. De las entrevistas sobre los paisajes de Portbou realizadas a sus habitantes hemos seleccionado:

- El *Mirador del Flare*, entre la *Punta del Flare* y la *Punta Claper*.
- La *Caseta de los Alemanes* en el *Coll de les Fresses*.
- La *Punta de l'Ocell*.

El *Mirador del Flare* se encuentra al borde de un acantilado, un corte vertical al mar de 80 metros de desnivel. Debajo flaqueándolo se encuentran la *Punta Claper* y la del *Flare*, esta última es el límite entre Portbou y Colera al Sur. Desde este mirador se ve hasta donde alcanza la vista el Mediterráneo, hacia el Sur toda la costa catalana hasta el *Cap de Creus*, y hacia el Norte hasta la Punta Falcó a pocos metros del límite terrestre-marino con Francia. Situado a pie de la antigua carretera que venía de Colera, queda oculto entre lo escarpado del terreno, de la vista desde la urbe. Dado que esta carretera ya no se usa habitualmente, el lugar parece alejado de todo, aunque en pocos minutos se llega a Portbou en dirección ascendente por este camino que rodea las montañas.

Desde la posición de la Caseta de los Alemanes la sensación de infinitud aun es mayor que la anterior. Se encuentra a algo más de un kilómetro siguiendo la carretera hacia Francia y continuando por un camino desde el antiguo puesto fronterizo en el *Coll dels Belitres*. Dado que excepto una caseta en ruinas y apenas un atisbo de camino de tierra es toda estructura civilizada que se ve de cerca, la sensación de lugar remoto también se encuentra presente.

El tercer lugar está situado en el mar justo debajo del anterior, frente a la *Punta de l'Ocell* a pie de acantilado, punto que separa Francia de España, aunque el mojón se encuentra a pocos metros en el interior de la *Cova Foradada*. Situados frente a este punto mirando al Oeste, tierra adentro, se observa un acantilado de 200 metros, también casi vertical de la caída más oriental del Pirineo al mar. Mirando hacia el Norte toda la costa francesa y hacia el Sur la española. A diferencia del anterior la visión es desde el nivel del mar y el único acceso posible es navegando desde la Bahía de Portbou, aproximadamente una milla. La visión del acantilado desde el mar se amplifica por el color gris oscuro casi negro que toman las paredes de roca cuando se humedecen.

La conjunción de los sujetos con el paisaje se realiza mediante:

- El gasto energético desplazándose dificultosamente a un lugar que aunque cercano, es remoto.
- La visión del exterior desde los límites del terreno alejados de la vida social.

- La visión del exterior del terreno con trazas de infinitud, hasta donde alcanza la vista.

### 2.3.2. El paisaje confinado

A una milla *náutica* de la playa de Portbou, atravesando en barco la bahía rumbo Noreste, desde el mar se divisaría la *Punta del Falcó* y la de *l'Ocell* suficientemente cerca como para contemplar una enorme pared rocosa que húmeda se ennegrece. A la derecha, el Norte se vería la costa francesa y a la izquierda, el Sur la española. Veríamos paredes verticales insuperables, practicables solo con tecnología y técnica de escalada. Como desde la caseta de los alemanes, el Mediterráneo se presenta magnífico, también desde el mar la vista de tierra. Si escalásemos estas paredes, en dirección Oeste, la línea fronteriza se extiende desde aquí, la Punta de l'Ocell a pie de acantilado hasta el *Coll de les Freses*, subiendo 350 metros de desnivel. En la misma dirección Oeste y recorriendo algo más de 900 metros hasta el *Coll dels Belitres* y desde aquí, siempre en dirección Oeste, nos desplazaríamos de cerro en cerro, collado en collado o pico en pico, por las últimas estribaciones de los Pirineos siguiendo la línea fronteriza entre Francia y España dejando allá abajo al Norte Francia y al Sur Portbou. Caminaríamos por encima de las montañas como si de un muro natural se tratase, con alturas que van desde los 200 metros hasta los 600 subiendo progresivamente la altitud a medida que se introduce tierra a dentro (Gubert 1990).

La Carretera N-260 pasa de España a Francia por el Coll dels Belitres, donde antaño hubo un puesto fronterizo con su correspondiente aduana. Es la única carretera que cruza este muro natural que crece en altura de Este a Oeste desde el nivel del mar viniendo desde la playa de la Bahía de Portbou. Justo por debajo atraviesa la montaña la vía de ferrocarril por el túnel de Belitres ya mencionado. Estas dos vías terrestres son las únicas que comunican Portbou con Francia con medios de transporte al uso: ferrocarril y vehículos a motor.

El resto de vías, son caminos y senderos de tierra, antaño únicos viales practicables a pie y con bestias, hoy en desuso salvo para las prácticas deportivas. El más citado por los historiadores de Portbou es el vial costero que comunicaba *Llançà* con Francia (Castelló 1959).



**Fig. 3. Portbou visto desde la Bahía (Fotografía del autor).**

Navegando junto a la línea costera desde la Punta de l'Ocell hacia el Sur recorreríamos el límite oriental de Portbou pasando por la bahía hasta llegar a su extremo Sur en la *Punta del Flare*, límite con la población de Colera. Nos situaríamos frente al mirador del Flare ya descrito, y escalando su pared vertical subiríamos por la línea de demarcación entre Colera y Portbou hasta el *Puig de Claper* de 235 metros de altura, suficiente para observar y distinguir de forma natural por donde discurre la línea de demarcación. Veríamos mirando en dirección Oeste como en esta dirección se desplaza una minicadena montañosa, como en la frontera con Francia: de cerro en cerro, pico en pico en progresión ascendente hasta unos 500 metros de altitud. A groso modo, las vertientes al Sur pertenecen a Colera, el resto del territorio español, y las vertientes al Norte a Portbou. Como en la línea fronteriza con Francia, ésta es atravesada por la Carretera N-260 por el *Coll del Frare*, y a diferencia de la anterior lo atraviesa por un túnel nuevo hasta salir a la localidad vecina de Colera. Antaño esta misma carretera subía y bajaba serpenteando la montaña durante varios kilómetros para atravesar la misma distancia que recorre el túnel del Frare. En un nivel más bajo, justo por este punto atraviesa la montaña un túnel ferroviario de 800 metros de longitud. De la misma

manera que para comunicarse con Francia, la comunicación con España con medios de transporte al uso es con ferrocarril o vehículos a motor.

Esta línea de Este a Oeste que nace en la Punta del Flare por el Sur es paralela a la línea que nace en la Punta de l'Ocell por el Norte, ambas se unen por el Oeste. Pertenecen ambas a la denominada Sierra de la Albera, y ésta a los Pirineos. Desde el Oeste en la unión de ambas líneas nace la *Vall de Portbou* que recorre en dirección Oeste-Este hacia el mar 4, 5 kilómetros. La distancia entre las cumbres de ambas cadenas montañosas apenas supera los 2 kilómetros. Las vertientes de una se unen con las de la otra formando el valle sin apenas dejar como valle una rambla.

Así, no es lo mismo visualizar desde una perspectiva aérea virtual a las gentes habitando en el fondo de la “V” de esta especie de cajón, que situarse en allí y ver montaña a un lado y otro. La urbe de Portbou es seminal a la construcción del ferrocarril y la aduana en este valle. La estación se construye transversal al valle, a 270 metros de distancia media a la playa. Se alza 28 metros sobre al nivel del mar formando un enorme muro que tapona el valle, necesario para que el ferrocarril lo atravesase nivelado (Gubert 1990; Castelló 1959). La urbe se desarrolla desde la estación hacia el mar por las laderas de las montañas, y en menor medida por la poca superficie de terreno que queda plana en las inmediaciones de la playa donde desemboca la rambla.

El pueblo mira al mar por el Este, y aun así seguimos afirmando que desde Portbou solo se ve Portbou, pues la vista hacia en dirección Este es la de la bahía, suficientemente estrecha como para ver el mar abierto muy de fondo. Las formaciones rocosas que forman la línea perimetral de bahía son acantilados impracticables sin riesgo de caída. Como se ha visto en el apartado anterior prácticamente solo es posible visualizar el exterior de Portbou desde los bordes. Así cuando estando dentro y poniendo la conciencia en estas percepciones podemos leer el paisaje como un lugar de confinamiento, donde el mundo exterior solo se ve desde la línea de demarcación o el exterior mismo, ni se está dentro ni se está fuera. Pero desde Portbou se ven a nuestro paso con relativa facilidad las vías de salida: especialmente la carretera a Francia que se muestra en todo su desarrollo, las vías del tren y bocas de los túneles del ferrocarril, y en menor medida la carretera que comunica con el resto de España. Mirando la carretera desde Portbou a Francia, su desarrollo se ve tortuoso transitando siempre al borde de pendientes muy pronunciadas que causan el efecto óptico de parecer precipicios.

El confinamiento que se pueda sentir desde Portbou precisa de la conciencia del sujeto puesta en el punto de mira de sus montañas percibidas como muros y en el de sus escasas vías de salida, que por el hecho de ser tan visibles, tan presentes a los sentidos, recuerdan la sensación de confinamiento. De esta manera el territorio percibido es un activador del paisaje como posibilidad transformadora. Esta cartografía con los pies en el suelo nos aproxima al conocimiento práctico del entorno y de nuestras expectativas en él. La escala humana nos permite así contextualizar los paisajes de Portbou.

Para ilustrar la percepción de confinamiento como activador del paisaje, El periodico.com, diario digital del Periódico de Cataluña del 23 de julio de 2013 publicó el titular «Dos muertos en Portbou al tirarse al mar acorralado por el fuego». En esta noticia el periodista relata que en la carretera N-260 (tramo que sale a Francia desde Portbou) unos 200 conductores y pasajeros detenidos se ven sorprendidos por un fuego incipiente, escribe el periodista:

El caso es que la gente se vio acorralada y se asustó. Unos cuantos huyeron a pie por la carretera, pero algunos se tiraron al mar desde un acantilado y por lo menos dos [...] fallecieron ahogados [...], dos heridos de gravedad y 12 con lesiones leves. El fuego crecía, aunque no hubiera sido una amenaza seria en condiciones normales. (El Periódico 2012)

En la misma noticia se finaliza con afirmaciones del Alcalde De Portbou Josep María Salas al respecto:

Salas afirmó que los conductores y pasajeros debieron de llegar a la conclusión de que no sobrevivirían si no se alejaban del fuego, y lo hicieron a toda prisa. (El Periódico 2012)

Tanto lo que escribe el periodista como las afirmaciones del Alcalde de Portbou insinúan que quienes se precipitaron monte a través hacia los acantilados no evaluaron objetivamente la situación de riesgo, más bien se basaron en la percepción de las condiciones espaciales, cuando hacen referencia a que «no hubiera sido una amenaza sería en condiciones normales». Antes de subir por la carretera, los conductores y pasajeros habían visto un trazado sinuoso de un camino que se aparece y desaparece entre los montes de elevada pendiente, que discurre por entre laderas de fuertes pendientes. Las gentes que estaban en aquella carretera se percibieron acorraladas según hubiesen supuesto una ascensión lenta y fatigosa. No tenemos datos para evaluar la



cantidad de vehículos estacionados en una carretera por el atasco que de alguna manera harían percibir una huida entre coches y gentes pues la carretera tiene el ancho preciso para dos vehículos en paralelo. Así que quiénes optaron por huir cuesta abajo hacia el mar no contaron ni con la altura del acantilado ni con su formación. La percepción de acorralamiento que expresa el periodista es sinónima de confinamiento, situación perceptiva que no se corresponde con la de ‘condiciones normales’. Si leemos las noticias de esos días sobre las condiciones de los incendios en la zona fronteriza, algunas de las expresiones utilizadas por los entrevistados eran: infierno o final del mundo, pues el terreno perceptible se redujo a esto aun cuando las llamas no podían alcanzarles.

### 2.3.3. El ferrocarril

Natural de Portbou, el cronista e historiador del mismo, Joan Gubert describe citando el Tratado de los Pirineos en su disposición adicional de 2 de diciembre de 1856, los límites fronterizos entre Francia y España que corresponden al término municipal de Portbou. El extremo más oriental de la línea divisoria se inicia, dice tal disposición, en una cruz en el interior de la denominada *Cova Foradada* correspondiente el hito 601, en el mar prácticamente, entre la punta del *Osell* en España y el Cabo de Cervera en Francia. La delimitación fronteriza discurre, como hemos dicho por las cumbres de los montes de Este a Oeste hasta el hito 596 en el *Coll de Tarabaus* (Gubert 1990: 13) . Gubert llega a la conclusión que esta circunstancia política fue imprescindible para hacer posible los acontecimientos socio-espaciales posteriores en la *Vall de Portbou*.

Para valorar esta circunstancia con precisión, Gubert expone primeramente el crecimiento demográfico y arquitectónico en el territorio de Portbou. Desde 1802 que se data una población escasa de pastores y campesinos desimada por la montaña de Portbou, hasta que citando a Madoz donde aparece el dato de la existencia en 1849 de un núcleo de 12 casas y 6 cabañas formando un caserío, en el que Gubert estima una población aproximada de 50 habitantes. En 1860 se incorpora un destacamento de 5 carabineros «*que vigilaven la frontera des d’una petita casa situada on avui dia hi ha el cemeteri*». Pero en 1864, año en el que se produce el hecho determinante del desarrollo de Portbou, se firma el Acuerdo Hispano-francés por el cual el tren pasaría por el Valle de Portbou, entonces la población aumenta de los 50 habitantes que tenía

aproximadamente en 1864 hasta los 1598 habitantes en 1887, veintitrés años después. Concluye Gubert en su capítulo dedicado a las primeras estadísticas que «*L'aglomeració de masses que parlaven tot tipus de llengües era la tònica normal en aquells dies*» (Gubert 1990: 69-70). La repoblación de Portbou se inicia con gentes que se instalan a vivir los primeros años en aquel territorio por y para su transformación, pues atravesar la montaña y el valle de Portbou en aquellos tiempos no era tarea fácil.



Fig. 4. Uno de los andenes de la estación de Portbou (Fotografía del autor)-

Estimamos correcta la lectura de estos hechos, en la que el grueso de los primeros habitantes de Portbou transformó el territorio viviendo de tal transformación y siendo el territorio transformado su medio de producción futuro, al mismo tiempo que lo transformaban en su hábitat (Lefebvre 2013). En una época en la que el ferrocarril no tenía competencia con otro medio de transporte, añadida importancia al paso de éste por una población el hecho de atravesar por su territorio la línea fronteriza con otro país, más la circunstancia geográfica de que esa línea divisoria discurriese entre una frontera natural formada por una cordillera, Los Pirineos. Portbou sería única en sus funciones sociales, por el territorio geográfico y por la situación, por la espacialidad. Portbou y su



población nace confinada en un terreno duro y difícil, donde solo unos pocos se atreven a vivir de la tierra y el mar, y súbitamente se convierte en un lugar de paso. Quienes vivan en aquel confín, en adelante lo harán pues por y para mantener el lugar en este estatus. Recuérdese que en aquel siglo el otro paso fronterizo por ferrocarril se encontraba en el otro extremo del Pirineo, en Irún.

Una decisión aparentemente técnica como insinúa Gubert, influiría a la postre también en la espacialidad portbuense. El ancho de vía de los ferrocarriles españoles no se correspondía con los del resto de Europa. La adaptación de los vagones de la vía francesa a la española y viceversa precisaba de una tecnología que cambiase los trenes de rodadura para poder continuar el viaje por el país vecino. Un tecnicismo espacial convertía el viaje de mercancías y personas al llegar a Portbou o Cerbère en una cuestión política más. Precisaba de tecnología y mano de obra específica para completar la función de lugar de paso. Por otra parte otra decisión política sobre la logística del transporte ordena construir una estación de primera en Portbou, la única de esta categoría en este tramo “Figueras-Portbou” (Gubert *Ibíd.* 80).

Desde 1864 que se acuerda que los caminos de hierro atraviese la frontera a Francia por el punto llamado *Coll de Belitres*, hasta 1978 que se abre la aduana internacional de Portbou y se «establece el tránsito de mercaderías por tren por primera vez desde que en 1848 se inauguró la primera línea férrea en la península, concretamente en Portbou» (Gubert *Ibíd.* p. 113).

En ese tiempo se fue formando Portbou en una sucesiva transformación de la vida social, física. Gubert afirma que condicionada al cien por cien por el ferrocarril. No solamente por ser el motor de la producción económica y por ser el medio que comunicaba a los primeros portbuenses con el resto del mundo, sino también por la transformación física refiriéndose a la del territorio (Gubert *Ibíd.* p. 123). El censo pasa de 50 habitantes en 1862 a 1598 en 1887 (Gubert *Ibíd.* p. 70), de un caserío con una docena de casas a un pueblo. No obstante para hacernos una idea del índice de magnitud de la transformación arquitectónica citemos los datos recopilados por Gubert de aquella primera obra. Afirma el cronista que la mayoría de portbuenses no había visto nunca una locomotora, ni vagones, ni maquinistas.

A pocos metros de la playa una plataforma artificial de rocas piedras y arena de 22 metros de altura se extendían 90.000 metros cuadrados de superficie y sobre ésta 10 kilómetros de vías. Explanada que unía los dos lados del valle de Norte a Sur, con un desmonte de 500.000 metros cúbicos de montaña. Barrera «que condicionó para siempre el valle y las construcciones del pueblo», en palabras de Gubert. Para dar salida al agua que pudiera arrastrar la rambla a través del valle se construyó un pasadizo que atravesaba la explanada, del que damos fe en esta tesis que impresiona atravesarlo a pie por la magnitud del mismo, semejante plásticamente en algunos tramos a *La materia del tiempo* —obra de Jaume Serra que se expone permanentemente en el *Guggenheim* de Bilbao— pero de mucha mayor escala. Por otra parte la construcción de los túneles hasta llegar a Francia, 6 en total con 3.726 metros también fue magnífica para la época en tiempo, esfuerzo y dinero.

Por una parte salir y entrar de Portbou pasaba de hacerse una manera lenta y costosa a través de caminos de carros tirados por bestias largos y difíciles de transitar o bien por mar hasta *LLançà* y después más camino, a hacerlo de una manera rápida y fácil cómodamente sentados en el tren. Por otra, la imagen de la estación alzada sobre la explanada que se visualizaba por encima de cualquier construcción del pueblo, de lado a lado del valle, que tapaba la vista de este, acotaba el mundo urbano desde esta enorme barrera arquitectónica hasta el centenar de metros hasta la playa. Por último, Portbou metido en el vértice de una pirámide tronco cónica invertida solo se veía a sí mismo, para no verse a sí mismo debía mirar al mar. Más adelante tendría a la vista la carretera a Francia que superaba los dos kilómetros de recorrido para avanzar 600 metros en línea recta. Los trenes circulaban por encima del pueblo, podían verse llegar y salir, oír sus frenadas y el ruido de su actividad.

En la introducción de este Capítulo hemos defendido la contextualización de socio-paisajística mediante la utilización de un mapa virtual hecho con los pies, un mapa de la historia aun latente en Portbou. Uno de los lugares con los que se identifican los portbuenses, con los que ven su pasado es la estación de ferrocarril. Este edificio es el símbolo del camino vital por el que pasaron como pueblo, el símbolo de la vida social anterior, de su medio de vida y desarrollo. La estación y la actividad ferroviaria, ya menor, son más que un recuerdo o símbolo de la memoria (Garikoitz 2015). Es la imagen magnífica de la memoria, visionada 24 horas al día, siempre por encima

físicamente del pueblo. Aquí, los túneles, los pasadizos, los viales, el sonido del hierro y las locomotoras, son un símbolo del tiempo. Aquí no solo se salía al mundo por el ferrocarril, sino que el mundo venía a Portbou.

Cuentan los portbuenes de cualquier generación. Los que lo han vivido y los que lo han oído de sus mayores, que lo hacen como si lo hubiesen vivido, que el primer lugar del país en recibir y disfrutar de los productos novedosos, materiales e inmateriales que venían de Europa era Portbou.

Esta arquitectura dominadora del espacio y el tiempo, imperativamente, acumulaba capitales en poco terreno, siguiendo a Gubert, al ciento por ciento por el ferrocarril, pero que: «lo mismo que venían se iban».

Inevitablemente los habitantes de Portbou como quienes lo visitan tienen como uno de sus puntos de mira la estación.

#### **2.3.4. La bestia invisible del paisaje.**

La estación de ferrocarril empuja a Portbou contra el mar arquitectónica y urbanísticamente. Transversalmente, divide el valle en dos mitades. A un lado de la estación el resto del valle donde predomina la naturaleza, al otro lado la urbe desfigurada por completo la estructura de valle. Gestualmente, desde la estación hacia la urbe descendemos hacia el pueblo, nos adentramos en él siempre empujados por la gravedad, visualizando las arquitecturas flanqueadas siempre entre montañas a izquierda, Norte y derecha, Sur. Cuando comenzamos a vislumbrar el mar entre las construcciones hasta llegar a su nivel prácticamente estamos en la playa. Si teníamos una esperanza de encontrarnos aquí una población desparramada por la costa, el abrupto de las montañas que escoltan la bahía nos la roba y solamente vemos algunas construcciones diseminadas por los acantilados, a excepción del Barrio Alto desarrollado hacia Francia intentando escalar hacia el *Coll del Flare*, casi por encima mismo del túnel del ferrocarril que lo atraviesa. Así, cayéndonos desde las alturas empujados por el choque de vertiente contra vertiente de los montes a nuestra izquierda y derecha, y por la estación a nuestras espaldas, no queda más medio que el mar.

De la misma manera, gestualmente, en sentido contrario, dando la espalda al mar veríamos una urbe inclinada que cae sobre nosotros, en la que la estación elevándose

por encima es una inmensa pantalla que oculta al valle por detrás de ella. La imposibilidad de la visión de una vía que la atravesase hace sentir que Portbou acaba contra ella. Así podemos decir que, gestualmente volveríamos la cara al mar, pues detrás de este impresionante muro no tenemos indicios para pensar o intuir que exista una extensión de la urbe.

La tentación de atravesar la estación en la dirección del valle desaparece cuando intentamos cualquiera de las dos posibilidades que podemos pensar. A cielo abierto cruzando las vías del tren, o bien por debajo, por el único pasadizo existente. Cualquiera de ambos gestos no es una cuestión menor en el sentido perceptivo de la espacialidad. En el primer caso, el mar de vías es tan grande que nos impide ver el otro lado y resulta del todo imposible atravesarlo sin riesgo de atropello. En el segundo caso, se ha de atravesar un pasadizo que se nos presenta como una boca de túnel en arco de medio punto o similar de aproximadamente 20 metros de ancho por 20 de alto que atraviesa la gran explanada de vías por debajo formando una curva, de tal manera que al no ver la luz, visualizamos un fondo negro de tamaño magnitud respecto de nuestra escala, que la voluntad de atravesarlo precisa de la experiencia previa, es decir de haberlo atravesado antes o en su caso, de la osadía. Desconocimiento que hace que la mayoría se vuelva sin adentrarse en este pasadizo. Podemos afirmar pues, que la estación o el ferrocarril empujan a Portbou al mar sin temor a equivocarnos. Pero nuestra selección del mar, como punto de mira de los portbueses, como activador del paisaje no se deriva únicamente de este hecho.

En un lateral de la Playa de Portbou existe otra anexa mucho más pequeña en la que hay una casita, que Gubert cuenta como una barraca de los primeros pescadores, de las que se tienen constancia existían una docena a mediados del siglo XIX. Creen los cronistas del pueblo como Castelló y Gubert que estas barracas surgieron como refugio de los temporales, que en esta zona del Mediterráneo suelen producirse con viento de tramontana y mar de levante. Testigos de alguno de éstos, detrás de los cristales del restaurante Pasajes situado justo en frente de la playa y acostumbrados en nuestras estancias a ver una bahía con el agua siempre en calma, nos parecían imposibles. Sin embargo nos decían los vecinos de Portbou que se han producido de mucha más virulencia. Llegando incluso a mostrarnos un video grabado por ellos mismos en el que se ve como uno de estos temporales echaba abajo los primeros diques formados por

pedras de gran tonelaje del actual puerto. Desde el punto de vista perceptivo de la territorialidad y el clima, la sensación de seguridad que pudieran sentir aquellos marinos en las barracas refugio sería semejante a la nuestra detrás de los cristales del confortable local, pero con la diferencia radical de que nosotros no conocemos la tempestad desde el mar, solamente comparamos con la bonanza desde tierra firme. Desde la antropología del paisaje y el clima, de la misma manera que la naturaleza del mar pudiera provocar temor, el sentimiento de seguridad pertenecía a la naturaleza de la tierra. La montaña mitiga el efecto del fuerte viento del norte llamado Tramontana, y las pequeñas playas laterales a la principal, el mar de fondo que entra de levante. Siendo así, la sensación de seguridad que ofrecía este territorio geográfico, sabedores del peligro de este mar, los primeros moradores de la Bahía de Portbou venían del mar a la tierra y de la inquietud a la calma. Podemos pues leer estos hechos y circunstancias como el sentido seminal de la historia de Portbou. Si bien, tierra adentro en el Valle de Portbou se tiene constancia del asentamiento de unos pocos ganaderos y campesinos.

Desde el mar, el punto de mira de los primeros portbueses era tierra firme, el pequeño valle; pero una vez asentados el punto de mira se invertiría con la intención de volver al mar. Esta idea sobre la percepción de este territorio geográfico se manifiesta en el origen del topónimo Portbou. Los historiadores manejan dos versiones sobre el origen del término. La una sostiene la procedencia del catalán antiguo hablado interpretando la voz *port* como puerto y la voz *bou* como una pronunciación de *bo* que significa bueno, obtendríamos pues el significado traducido al castellano como: puerto bueno. La otra, más anclada a la espacialidad todavía, sostiene a diferencia de la primera, que la voz *bou* corresponde a la pronunciación de *bou*, la cual tiene como segunda acepción en catalán la de arte de pesca de arrastre en que dos barcas apartadas una de la otra tiran de la red en forma de embudo. Popularmente llamaban bous a estas embarcaciones, que en aquella época navegaban a vela latina o remo y disponían de una tripulación entre 8 y 12 tripulantes. De forma que, el significado Portbou traducido al castellano sería: puerto de bous. En ambos casos el topónimo nombra al lugar recordando una procedencia del mar y un reconocimiento del terreno funcional como puerto, y tanto en una etimología como en la otra ofrece la percepción de una porción de tierra segura o ventajosa respecto de las inclemencias climáticas. El topónimo haciendo referencia al origen social identifica al terreno físico por el uso histórico del nombre por sus habitantes que da sentido a territorio geográfico que permite una relación segura con

el mar. La cuestión heurística estriba en saber si este sentimiento identifica a los portbuenses.



Fig. 5. Escudo de Portbou (Archivo Ayuntamiento de Portbou).

Castelló y Cusi recoge en su *Geografía e Historia de Portbou* el dibujo del primer escudo de armas del pueblo, una de las señas de identidad municipal. Se encarga este sello en 1885, cuando ya es cabeza de partido con 1500 habitantes y el tráfico ferroviario internacional lleva funcionando varios años. Está formado por una corona circular laureada que circunscribe un paisaje marítimo, cielo y mar en su parte izquierda y central superior con dos bous navegando en paralelo con sus velas latinas blancas desplegadas. En la parte central y derecha inferior se representa una porción de roca y el muelle. El escudo actual mantiene básicamente la misma escena, a excepción del color del cielo que a diferencia del primero lo iguala con el azul del mar. La escena actual se inscribe en un cuadrado apoyado en uno de sus vértices levitando sobre el contrario, un castillo de piedra en forma de corona real. El castillo, las velas de los bous y el espigón tienen el mismo color dorado. Los detalles de los bous desaparecen representando solamente las formas básicas: orza, mástil y distintivo en color negro.



Las dos escenas básicamente son la misma: los dos barcos en el centro de la imagen navegan de derecha a izquierda en el sentido contrario al de la lectura. El escudo representa la tierra desde la base de la escena hacia la derecha, a la izquierda deja el mar y la mitad superior la ocupa el cielo recortado por las velas de los bous, las orzas de los bous navegan pegadas a la línea del horizonte de derecha a izquierda. Este símbolo al igual que el topónimo tiene un fuerte componente territorial, el escenario es una reproducción de la vista desde la playa del primer embarcadero en las rocas de la parte Oeste de la playa. Tal componente se acentúa más cuando en la actualidad, el día de *Sant Jaume* Pueden verse dos bous navegando la bahía hasta este muelle donde quedan amarrados durante la festividad, como una representación vivida del símbolo.

En un análisis del discurso plástico de este símbolo, tomamos como marcadores sociales: los bous, el puerto, y la dirección de navegación de derecha a izquierda. El primero hace referencia a una actividad productiva, mientras que los segundos hacen referencia al emplazamiento. Juntos representan un ritual. En primer lugar el muelle expresa la protección y la actividad productiva relacionada con el mar. En segundo lugar, la proximidad de la línea de flotación de los bous a la línea del horizonte indica la navegación en mar abierto. Y en tercer lugar situándonos en la playa donde se observa el muelle de referencia, la dirección de navegación de los bous representados es rumbo a Francia. Desde 1885 hasta hoy el escudo expresa rituales sociales relacionados con la navegación y la relación de los portbueses con Francia como actividad significativa. Otra cuestión heurística es conocer qué relaciones establecían pequeñas embarcaciones con Francia. A pesar de la aceptación general del condicionamiento socioeconómico que ha impuesto el ferrocarril a Portbou, esta población mira al mar desde sus orígenes y apunta una dirección preferente: Francia.

Esta comunicación con Francia o el resto de Europa se sigue manifestando en las entrevistas y en la vida cotidiana de los habitantes. Tanto es así que, el desarrollo cosmopolita histórico de Portbou manifiestamente condicionado por el ferrocarril no se ha impuesto simbólicamente sobre el sentido que tiene el mar. El sentido práctico representado en esta imagen se corresponde paradójicamente con un sentido relacionado con el mar, mientras que el sentido del poder lo simboliza una corona real formada por una construcción de piedra. Se eleva a lo divino una arquitectura terrenal. La fe la mantiene la arquitectura que dio prosperidad, el ferrocarril, mientras que el sentido

práctico lo mantiene una naturaleza que inspira el imaginario, el mar. Es raro no encontrar alguien de Portbou que de alguna manera no cuente historias de frontera, los portbueses han superado su confín históricamente por el mar y después por el ferrocarril, esto aún hoy es importante. Es como si supiesen que el mar siempre va a estar ahí, mientras que la estación que nació de un acto político pueda de la misma manera morir. No son únicamente el empuje arquitectónico o sus símbolos los indicadores del punto de mira del mar en Portbou. Estos toman sentido como tales si vienen acompañados de las prácticas de los sujetos.

Una práctica extendida en Portbou es la pintura artística. Muchos son las personas que se dedican a ésta. Es fácil encontrar en las viviendas o en las instancias sociales o institucionales cuadros con motivos paisajísticos de Portbou. Y, lógicamente proliferan los paisajes en los que aparecen playas o acantilados. Esto de por sí es un indicador de ese punto de mira paisajístico. Indicador que se repite en los testimonios orales cuando hablamos con las gentes sobre sus lugares. La lista es sencilla, sea de forma plástica u oral se citan: los acantilados con sus miradores, las playas, de las cuales algunas se ha de acceder navegando, el mar para quienes disponen de una embarcación.

Pero, uno de los motivos del territorio representados con más frecuencia, por los pintores portbueses es Portbou con las montañas de fondo, visto en su totalidad. Para conseguir estas visiones panorámicas el observador que pinta ha de situarse en los extremos de las montañas que forman la bahía, allá arriba, para obtener un enfoque centrado desde lo alto. Una representación de este tipo puede verse en un cuadro colgado en la primera planta del Ayuntamiento de Portbou en la sala de atención al público, antesala a su vez de los despachos de los concejales y el Alcalde. Se asemeja a un plano en tres dimensiones de la localidad, con la estación coronando la urbe al fondo y, detrás de ella las montañas que forman el valle. Identificaríamos de forma clara esta casa y la otra, esta calle y la de más allá y así todos los puntos de la ciudad significativos, sin lugar a dudas, pero aun así nos resultaría evidente que la perspectiva no es fiel a la realidad, es como si las arquitecturas hubiesen sido reorientadas para ser identificables a primera vista, entonces nos preguntamos ¿dónde estaba situado el pintor para enfocar esta perspectiva? Siendo posible enfocar la totalidad del pueblo desde las montañas que encierran la bahía, el pintor habría hecho el ejercicio virtual de acercar las arquitecturas en el cuadro al observador, y además reorientarlas para ser percibidas con



una frontalidad acentuada. El resultado sitúa al observador del cuadro en una posición virtual respecto de las vistas: una situación elevada en el centro de la bahía, en el mar. Este cuadro representa el gesto con el que muchos portbueses apuntan al paisaje de Portbou, verlo desde fuera, reconocerse e identificarse tomando distancia, particularmente desde el mar. Podemos concluir que desde Portbou se apunta al mar, también como un lugar real o virtual para mirar hacia Portbou. El mar punto de mira es como mirarse desde el otro lado del espejo. Salir al mar es adentrarse, en una infinitud de virtualidades desde donde verse. Y este ejercicio de conjunción entre sujeto y entorno el cual no podemos explicar, nos resulta suficientemente singular para ser digno de mentar en esta tesis, aun quedándose así como simplemente hipótesis.

Hoy cuatro de abril de 2017 revisando la tesis abro la página web del Ayuntamiento de Portbou. Encabeza la imagen que aparece una foto de la playa desde el antiguo muelle y debajo de ésta cuatro recuadros con una reseña escrita dentro: *El poble de Portbou*, *El Castell de Querooig*, *L'estació de Portbou* y *El port sportiu*. Clicando cada una de ellas abre el texto ampliado referido al título respectivo. Leo el texto debajo del primero *El poble de Portbou*, y leo entrecomillado la primera frase «*La tramuntana marca Portbou. [...]*» éste y el texto que le sigue acaba así «*Escrit redactat per gentilesa de Na Maria Mercè Roca i Perich*», escritora hija de Portbou de muy amplia y reconocida trayectoria literaria.

Una sorpresa más de esta singular tierra, fue la respuesta de nuestros entrevistados habitantes de Portbou cuando al preguntarles sobre sus paisajes, respondían la *Tramuntana*, el viento que viene del Norte. Alguien dice que sopla a más de 120 kilómetros a la hora, otro que si a 150 o más. En *l'Ampurdà* la *Tramuntana* forma parte de su identidad y las gentes de Portbou tienen a bien destacar que el suyo es el primer pueblo después de los Pirineos, después de Francia al que llega, porque reciben la totalidad de su fuerza, de su ímpetu. Así su escritora por antonomasia *Na Maria Mercè Roca* antes de hablar de Portbou advierte que el viento “marca” el lugar.

#### El Poble de Portbou

“La tramuntana marca Portbou. L'espectacle d'un mar embravit vist des de l'embarcador, la força de les ratxes sobre el cos o els xiulets que fa, com una bèstia viva, a les cantonades, és una sensació que un hauria de conèixer si més no una vegada a la vida.

Una mica per la tramuntana, sí, però sobretot per la situació del poble, a tocar de la frontera entre dos estats, el cert és que la gent de Portbou és especial. És que el poble és especial: ni agrícola, ni pescador, ni turístic, sorgit del progrés i creat a redós de l'estació del tren.

El mar és un atractiu indubtable: la badia té unes proporcions harmòniques i dóna identitat absoluta al poble; la platja és recollida i l'aigua sempre és espectacularment neta. El que atreu de Portbou és l'aire de vida bona, calmada, el pas pausat de les hores que s'hi respira. Els símbols d'aquest ritme lent són la rambla i el passeig.

Descobrir el monument de Dani Karavan a Walter Benjamin i el cementiri alhora és francament estimulants, i la seva visita és inexcusable. La frontera porta implícit el món novel·lesc i misteriós del contraban. Ara sortosament no hi ha frontera. Però tampoc no hi ha misteri.” (De Na Maria Mercè Roca i Perich. Ajuntament de Portbou. <http://www.portbou.cat/promocio-destacada/el-poble/> Última visita el 04/04/2017)

Pero, ¿cómo reconocer la marca del viento en Portbou? La respuesta de quienes lo perciben así, como un activador del paisaje, la sintetiza *Na Maria Mercè Roca* en este breve texto. No habla de las señales que deja en las cosas. Habla del mar *embravist* visto, de la *força de les ratxes* sobre el cuerpo, de les xiulets contra las esquinas que se escuchan. La *Tramuntana* marca Portbou, marcando los cuerpos de la gente: la vista con el mar como metáfora de la furia, el tacto con la presión del aire sobre la piel, el oído con el silbido contra las arquitecturas. Y, *Na Maria Mercè Roca* a través de las sensaciones corporales le otorga metafóricamente una filiación orgánica con una bestia viva. La especificación de viva no es baladí, la *Tramuntana* siempre está activa, activando también la autoconciencia de sentirse con vida, sensación que testimonian quienes nos hablan de la *Tramuntana*. En el testimonio existe un indicador espacial «*a les cantonades*» es el terreno donde percibir el vigor de la «*bèstia*», supone pues el uso de la urbe para ello, el espacio vivido. Cuando te despides de las gentes de Portbou te preguntan si tuviste *Tramuntana* durante tu estancia allí, si dices que no o que fue de mediana intensidad, entonces te recuerdan que has de volver, porque si no es como si no hubieses visto Portbou si no has tenido una *Tramuntana* fuerte.



Fig. 6. Vista de la bahía un día de Tramuntana y lluvia (Fotografía del autor).

Pero si aceptamos, escuchando el testimonio de los observadores de Portbou o de paso, como un activador del paisaje el viento como marca corporal, entonces ¿qué imagen gráfica es la del viento percibido? Realmente no tiene, es un transformador de la percepción. Cambia el mundo, no como realidad externa de nuestro cuerpo, sino como realidad con nuestro cuerpo. En el mismo sitio el viento ha transformado el lugar y a nosotros a la vez, ha transformado la realidad. Por esto, quienes lo experimentan lo agregan como un paisaje, pues no tiene una imagen gráfica, sino el poder de transformarlas todas (Le Breton 2009). Aumenta su valor como fenómeno paisajístico al no ser tan evidente como los fenómenos relacionados directamente con la vista.

### 2.3.5. El contrapunto del *bénjamin*

Hablábamos desde aquí, el mirador del cementerio, uno de los lugares a los que acuden los visitantes a observar la belleza de las vistas: la bahía, la montaña, el cielo. Un vecino del pueblo me contaba que su paisaje preferido era el que se contemplaba desde la Caseta de los Alemanes. Desde aquí, de una sola vista podíamos ver la Bahía

de Portbou y enfrente allá arriba, diminuta, la Caseta de los Alemanes, donde con un pie en Francia y otro en España pueden contemplarse las costas de los dos países y el Mediterráneo hasta donde alcanza la vista. Podíamos ver como la carretera N-260 sigue las líneas de nivel subiéndolas a pulso desde Portbou en dirección a Francia serpenteando por la laderas de los montes que caen al mar con pronunciadas pendientes, hasta llegar a la línea fronteriza en el *Coll dels Belitres*. Allí puede verse una exposición permanente de fotografías antiguas de esta frontera. En alguna de ellas aparece esta misma carretera, tal y como la estábamos viendo desde aquí, abarrotada de gentes y vehículos que huían al acabar la guerra civil española. Se aprecia cómo despeñaban los vehículos empujándolos fuera de la carretera, ladera abajo en dirección al mar. Parece ser según cuentan en Portbou que se quedaban sin combustible y había que apartarlos dejando paso a quienes venían detrás caminando o rodando.

La panorámica y los gestos de las gentes en las imágenes en blanco y negro muestran la situación dramática y angustiosa. ¿Cómo percibirían aquellas personas que huían o de la guerra o del enemigo perseguidor, que marchaban en condiciones precarias, dirigiéndose a un futuro inmediato incierto, aquellas vistas las que hoy nos parecen magníficas? Portbou es un reducido núcleo urbano respecto de su entorno. La relatividad de la categoría puede comprobarse ajustada observándolo desde lo alto. Si desde los collados Portbou, este parece pequeño, desde Portbou, el territorio relativamente pequeño en sí mismo se hace enorme. La carretera N-260 en dirección a Francia se hace kilométrica resistiéndose a llegar a la frontera, 2,7 kilómetros de recorrido para alcanzar un punto que dista 875 metros. ¿Cómo percibirían sus habitantes la visión de esta carretera abarrotada de gentes en estas condiciones, como una serpiente humana proyectada sobre la montaña?

La retórica de la pregunta para afrontar la actividad aduanera como activadora del paisaje, de aquel que no se evidencia pero está ahí, en la memoria colectiva e individual coincidiendo con *Na Maria Mercè Roca* cuando afirma «*Ara sortosament no hi ha frontera. Però tampoc no hi ha misteri*». La frontera activa los paisajes del misterio. Las historias de frontera son interminables en Portbou, el misterio que destilan estriba básicamente en ser como un pase de magia: en cómo sacar un conejo de la chistera, en cómo hacer desaparecer una moneda en una mano y hacerla aparecer en la otra sin que se sepa cómo. Si algo interesa especialmente a esta tesis de este aspecto



portbuense es que en estas prácticas fronterizas se pone todo en juego, la conjunción cuerpo-espacio-sociedad es absoluta. Dado que no es nuestro cometido conocer misterio alguno, solamente nos centraremos en como esta práctica conjugada con el entorno actúa como punto de mira del paisaje.



**Fig. 7. El benjamin visto desde mar adentro en el límite con la Bahía de Portbou (Fotografía del autor).**

En este capítulo hemos intentado describir la geografía portbuense desde un plano vivencial, el que se pudiese construir con los pies. La frontera portbuense en su estructura natural es singular especialmente por dos características. Una situar la línea en las cumbres de los montes, en el interior de un túnel y en el mar. Y, dos situar las arquitecturas de control de paso de la línea en un estrecho valle que actúa de esclusa de paso de viajeros. Como la de acceso a Francia, La puerta de acceso a Portbou desde el resto del estado fue una eterna carretera de montaña, un túnel y el mar. Su característica natural que no social ni política de confinamiento le conferían esta singularidad fronteriza. Portbou fue durante buena parte de su historia un lugar de regulación y control de personas y mercancías, un lugar de rituales de paso, con límites impuestos por los gobiernos de turno. Pero, como metáfora de los paisajes del misterio

mencionamos aquí el título de una de las asignaturas del Master en Investigación en Territorio y Paisaje de la UMH: *Territorios fronterizos, lugares sin límites*. Pero si la frontera ha dejado una urbe en deterioro arquitectónico, en la que el paso del tiempo es lento y a veces se percibe detenido, también ha dejado un territorio transformado. Efectivamente la frontera activó los paisajes y consecuentemente como si de un pase de magia se tratase Portbou que gestionó una puerta de paso, hoy gestiona simbólicamente la memoria de quienes la cruzaron como refugiados de la guerra, con un terreno transformado en símbolo del recuerdo. El recuerdo se ha apropiado e intervenido una parte del territorio (Galofaró 2003) y utiliza el paisaje como homenaje a Walter Benjamin y al resto de refugiados de guerra que cruzaron esta frontera, Pasajes.

Después del ingreso de España en la Comunidad Europea, con la entrada en vigor del Acta Única Europea en 1987 lleva a la desaparición en 1993 de las fronteras en la UE, en junio de 1990 los geógrafos Garcerán, A. y Parralejo, J., cuatro años antes de la inauguración de Pasajes se preguntaban ¿si la decisión política de situar la frontera en *Portbou-Cerbère* condicionó la creación de estas dos urbes para funcionar como aduanas, entonces que supondrá en un futuro inmediato la eliminación de la frontera para los habitantes de éstos? ¿Podrá la desaparición de la frontera segar de golpe el futuro de estas poblaciones?

Con la llegada del ferrocarril a Portbou se inicia en este año la historia de una población de frontera con un rápido crecimiento demográfico entorno a las actividades derivadas de las necesidades aduaneras y ferroviarias. Este nivel de actividad lleva a Portbou a alcanzar en 1930 el máximo histórico número de habitantes de 3.976. Las guerras sucesivas española y mundial, la apertura de nuevos pasos fronterizos entre Francia y España, las nuevas tecnologías de carga y descarga ferroviaria producen en Portbou un descenso de población significativo, pasando en 1970 a tener 2.360 habitantes. La disminución crítica de la población coincide con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea y la Aplicación del Acta Única Europea en la que se contempla la supresión de las barreras aduaneras en 1993, de tal manera que en 1996, el número de habitantes es de 1614. Portbou ha perdido desde 1930 hasta 1996, 2.362 habitantes, el 59,4% de la población, y su característica de población de frontera. El censo de Portbou cerrado por el INE el veintinueve de febrero de 2012 es de 1.290 habitantes.

Cuando se encarga Pasajes en 1989 y Dani Karavan visita Portbou por primera vez, los portbueses saben que la frontera desaparecerá en breve y personas y mercancías circularan libremente por su estación. Una buena parte de su actividad desaparecerá. ¿Cómo afectó esto al contexto socio-paisajístico de Portbou?

Si al principio de este apartado hubiésemos realizado nuestras preguntas sobre la percepción de la carretera abarrotada de refugiados de forma heurística en vez de retórica tendríamos otra tesis para defender, en la que tendríamos que contestar de la misma manera a esta última pregunta. En nuestras entrevistas a los portbueses sobre sus paisajes, Pasajes no aparece como un punto de mira, y si lo hace aparece en al final de sus preferencias. Entre las gentes de Portbou y Pasajes existe una relación desconcertante para un observador exterior. Siendo la Obra parte de su patrimonio existe una distancia entre ambos. La llaman con familiaridad el benjamin, raramente Pasajes, y, cuando preguntamos sobre Pasajes nos contestan hablándonos de la muerte de Walter Benjamin como la casualidad. La distancia no es con el filósofo ni con su muerte, es con el monumento. Decimos esto porque llegados al punto de hablar de éste, les cuesta, cuando paradójicamente a un portbuese le gusta hablar de su pueblo. No obstante, creemos que sí es un punto de mira. Un punto de mira ciego, que está en la conciencia pero hasta ahora no ha activado paisajes en los habitantes. Lo que aquí llamamos distancia entre Pasajes y los portbueses tiene que ver con aspectos sociales. Uno de ellos es difícil de interpretar por incompleto. Hablan de la casualidad de la muerte de Walter Benjamin contestando a una pregunta sobre Pasajes, es decir en su respuesta están personificando al monumento y, lo hacen llamándolo con familiaridad el benjamin. La personificación de la obra de arte implica la consideración de la misma como símbolo, mientras que el cambio del nombre de Pasajes a benjamin, humaniza el símbolo, por tanto podemos considerar su función como condensación de emociones pues en la personificación recogen el sentimiento de pena de la muerte de un personaje relevante casualmente en su pueblo. Sintetizando Pasajes simboliza la estima y la aflicción por la muerte de Walter Benjamin. Los portbueses aportan la energía necesaria para mantener Pasajes como tal símbolo mediante el ritual de renombrarlo con afecto cuando han de referirse a él. Este ritual a la vez pone distancia con Pasajes como monumento, como obra de arte, incluso pone distancia respecto de las significaciones que se puedan derivar provenientes de los analistas o especialistas del mundo académico sea del campo artístico o de las humanidades.

Hace 20 años que se inauguró Pasajes ¿a qué se debe la distancia entre Pasajes y los portbueses? La respuesta no es explícita ni fácil de ver. Probablemente tendría que ver con la respuesta de las preguntas que expusimos de Garcerán y Parralejo. Cuando se inaugura Pasajes apenas ha pasado un año de la desaparición de la frontera. Las dudas sobre el futuro de la población siguen sin despejarse, por el contrario los indicios de las consecuencias de tal hecho son desesperanzadores. La población ha disminuido por debajo del número de habitantes del primer censo de Portbou como cabeza de distrito. El número de censados es mayor que el número de los que pernoctan en la población. Las viviendas y negocios se van cerrando. El habitual bullicio callejero ha desaparecido, las calles se ven vacías. El número de niños y jóvenes ha disminuido drásticamente. El símbolo de esta vida social era la frontera y el ferrocarril. La frontera desaparece y el ferrocarril minimiza su actividad. No llega la respuesta sobre el futuro de Portbou.

En plena crisis llega Pasajes. Llega desde Alemania. Aparecen las autoridades culturales a explicarlo y las institucionales a inaugurarlo. Pasajes no hablaba del futuro, si no del pasado, era un memorial. Con la pérdida de una vida social intensa, de la que los portbueses hablan apasionadamente, y un panorama social en todos sus aspectos incierto pasaje ofrece un futuro basado en la gestión de la memoria, pero ¿cómo hace esto un pueblo de trabajadores del ferrocarril, del transporte y el comercio de mercancías, de los cuerpos de seguridad? ¿Puede el mantenimiento de la memoria devolver una vida social similar a la que tenían sus gentes? La justificación a la distancia que ha existido entre Pasajes como Obra y los portbueses la damos en base a la falta de respuestas a estas preguntas, o como dicen ellos: *nadie nos explicó esto, o no lo entendimos*, refiriéndose a la explicación sobre Pasajes. Así que, como pueblo hospitalario y acogedor tratan el monumento como si fuese Walter Benjamin y, a éste como a alguien cercano, sin darle mayor trascendencia.

A todo esto, después de 20 años y con pocas o ninguna esperanza de que el ferrocarril se reactivase llegó un día la televisión reconociendo el valor de Pasajes y Portbou volvió por un instante a relucir ante el mundo a propósito de este patrimonio. Empezaron a venir además de los habituales intelectuales y seguidores de Walter Benjamin gentes de toda Cataluña a conocer de cerca Pasajes. Se inaugura el primer negocio con este nombre el Restaurante Pasajes. Se homenajea públicamente a Dani Karavan y recientemente se le otorga un reconocido premio artístico internacionalmente



por esta obra. Estos acontecimientos quedan en la periferia temporal de esta tesis, con lo que no podemos abordarlos. No obstante, podríamos aventurar que la distancia entre Pasajes y los portbuenes se reduce aceleradamente. Lo cual, justifica nuestra elección como punto de mira de ciego, pero que se va haciendo visible.

Como hemos dicho en la descripción de Pasajes (véase), junto a la pieza primera de Karavan se contempla al borde de acantilado una inmensa panorámica que va desde el mar abierto hasta la bahía y las montañas con la urbe de Portbou. Quienes visitan este paraje hacen aquí una parada y realizan un descubrimiento íntimo y estimulante parafraseando a *Na Maria Mercè Roca*.

Descobrir el monument de Dani Karavan a Walter Benjamin i el cementiri alhora és francament estimulant, i la seva visita és inexcusable. La frontera porta implícit el món novel·lesc i misteriós del contraban. Ara sortosament no hi ha frontera. Però tampoc no hi ha misteri. (de Na Maria Mercè Roca i Perich. Ajuntament de Portbou. <http://www.portbou.cat/promocio-destacada/el-poble/> Última visita el 04/04/2017)

## 2.4. Resumen del capítulo

En el Capítulo II se describen los caracteres históricos, sociales y culturales de Portbou, que han afectado y conformado el paisaje de este territorio. Por una parte se describen los límites del territorio paisajísticamente afectado por la investigación, es decir, hasta donde hemos obtenido datos relacionados con el paisaje. Portbou se sitúa geográficamente en un valle, si bien, desde las calles de Portbou, tal valle nos parece más bien una hoya sin extensión horizontal de tierra, como si situase en el fondo de un cono invertido. En tampoco terreno, se alza imperiosa una magna estación de ferrocarril, que empuja a la urbe hasta una alargada bahía donde cae brutalmente al mar Mediterráneo el último monte de los Pirineos, como el Morro de Toix en la Sierra de Bernia en Alicante. Así que los límites de esta población, desde ella misma, se aprecian de dimensiones magníficas, y más que líneas sobre el terreno, son verdaderos muros que la aíslan sensorialmente del resto del mundo. El horizonte de Portbou es el cielo, cuando se mira a la bahía. Cuando se mira en otra dirección se ha de alzar la vista para ver un horizonte, y éste sigue siendo el cielo. Pero, cuando nos situamos en aquellos puntos que rodean Portbou, hemos de subir hasta donde antes nos habían parecido sus límites o salir a la mar, que no deja ver sus límites. Entonces estamos ante panorámicas de

horizontes magníficos, donde la visión se expande como un gas y alcanza la totalidad del mundo. Y, al fondo de la hoya una pequeña y extraña población, que transmite sensaciones fuera de tiempo. Sensaciones que el etnólogo, como extraño del lugar, dejaría para sí y solo para sí, si no fuese porque no es el único que las tiene.

En el Capítulo II se describen los indicadores materiales que afectan a la captación de las señales del entorno. Como la Tramuntana, un viento disputado como identidad paisajística. Además se describen los acontecimientos históricos que marcaron el territorio, y la vida de las gentes, por los cuales las miradas de quienes aún viven en Portbou o lo visitan tienen una marca característica. Uno de estos acontecimientos tiene que ver con el hecho de haber sido Portbou una frontera ferroviaria, un lugar de paso, a donde llegó Walter Benjamín y donde murió. Acontecimiento que a la postre dio lugar a la Intervención de Karavan. Como muchas cosas en Portbou, también la historia es magnífica, tanto en su sucesión de hechos, como en su relación con el tiempo, pues Portbou apenas cuenta con siglo y medio de existencia. No siendo el objeto de esta tesis la historia de Walter benjamín en Portbou, es necesario explicar sus claves para contextualizar la emergencia del paisaje, pues Pasajes es consecuencia directa de la vida de Walter Benjamin, sin olvidar que otra cosa es, la visión que tengan las gentes.

### 3. Identificación de Pasajes

#### 3.1. Aproximación al reconocimiento

Describir Pasajes como totalidad es una tarea compleja, tanto como hacerlo como cosa, obra de arte, terreno, o lugar, aunque en apariencia pueda parecer que no. Fundamentalmente porque Obra, y lugar se afectan mutuamente para conformar la cosa, y a la vez son tan orgánicos individualmente que se puede comprender tal dificultad. Ante tal dificultad con estos lugares Raquejo apostilla «la terminología es solo un nombre que no denomina sino que únicamente nos permite agrupar un conjunto de obras en un contexto» (Raquejo 1998: 7). Ciertamente, no existe la definición precisa de Pasajes, es decir, una idea que abarque estos entes, ni con la palabra, ni con la imagen, dado que, se injertan unos con otros. Valga la metáfora para expresar que incluso funcionando cada ente como unidad autónoma, los tres forman una unidad resultado de tal injerto. Consideración cada vez más usada en la geografía humanista (González 1985). Así, aunque imágenes parciales identificasen su filiación o naturaleza artística ninguna explicaría la esencia, la totalidad. Ni un concepto podría ceñir la descripción de Pasajes, precisándose pues, de una explicación de los mecanismos de la suelta. Aun siendo una explicación mecanicista, una tarea ardua en las ciencias sociales, no renunciamos al menos, a aproximarnos a su conocimiento (Alonso 1998).

En este Capítulo se hace una primera aproximación al conocimiento de Pasajes a través de las consideraciones sociales como monumento y como obra de arte en las esferas cercanas a la Cultura.

Seguidamente una segunda aproximación requiere de una descripción dado que desde su interior su apariencia cambia radicalmente dependiendo del sitio en que nos encontremos. No existe una imagen de referencia de algún elemento natural o antrópico visible desde cualquier punto, que identifique que estamos dentro de la intervención. Tampoco una visión panorámica de todo el conjunto que identifique por el reconocimiento de los límites o de alguna estructura natural o antrópica, singularmente representativa. La escala de sus estructuras representativas corresponde con la escala humana aproximadamente. No dominan el *skyline*, por tanto, imposibles de reconocer alzando la vista por encima de las estructuras más altas. Por el contrario, se encuentran a ras de tierra o se hunden en ella, distribuyéndose en el terreno de manera discreta. Lo

que implica describir como forma identificativa de la totalidad de la Intervención, ‘el paseo’ por el lugar.

En el Capítulo siguiente, nos aproximaremos al conocimiento de Pasajes identificándolo mediante la descripción geométrica y geográfica de las formas implantadas. Una vez identificado, sabiendo que estamos en el terreno intervenido, continuaremos la aproximación a su conocimiento mediante la descripción de los posibles efectos sensoriales derivados de la experiencia plástica relacionados con el recorrido por la Intervención.

### 3.2. Consideraciones como monumento

La consideración de Pasajes como monumento parte de las autoridades públicas que realizan el encargo de la obra. Incorporan Pasajes al patrimonio a partir de su inauguración, el 15 de mayo de 1994, y posteriormente lo mantienen como memorial hasta la fecha. Este apartado no cuestiona la consideración pública de Pasajes como monumento o memorial. Únicamente nos interesan las consecuencias de las actuaciones derivadas de tal consideración en los observadores-visitantes de forma y manera que puedan afectar a la percepción del paisaje.

La consideración de Pasajes como monumento tiene como función «mantener el recuerdo del pasado a través de la referencia a un personaje o a un hecho histórico» (Bohigas 1985:148). Ciertamente la inclusión en el espacio público de Monumentos tiene otras derivas sociales (Paz 2016), pero no son objeto de esta tesis. Pasajes como Monumento puede verificarse en la web oficial del Ayuntamiento de Portbou, donde existe un enlace con el título «*Walter Benjamin a Portbou*», al abrirlo aparece una web con el mismo nombre y un segundo título en su cabecera *Pasajes de Cultura Contemporània*. La web explica la relación de Walter Benjamin con Portbou. En una de sus pestañas de navegación puede leerse: *Pasajes Karavan*, al abrirla se puede entrar en el apartado *L'obra*, y en él se puede leer:

Pasajes és el nom del Memorial que l'artista israelià Dani Karavan va realitzar a Portbou en homenatge a Walter Benjamin amb motiu del 50è aniversari de la seva mort. Finançat pel Govern de la Generalitat de Catalunya i el Govern de la República Federal d'Alemanya, es va inaugurar el 15 de maig de 1994. (<http://walterbenjaminportbou.cat/content/lobra>. Última visita el 21/04/2017)

Para las instituciones estatales, Pasajes es el Monumento que rinde homenaje a Walter Benjamin en Portbou considerado el Memorial, y a la vez la obra del artista Dani Karavan. Supuesto que son las instituciones las que realizan el encargo con la intención de homenajear, queda claro entonces que para éstas, primero es el monumento y después la obra de Arte. Consecuentemente, mostrar Pasajes al mundo bajo tal premisa, implica la realización de prácticas específicas para tal fin, independientemente de los compromisos políticos de las autoridades respecto a la cuestión patrimonial como obra pública. Para abarcar las funciones conmemorativas del monumento no son suficientes «las formas que estimulan la emoción, sino que es preciso recoger la narración historiográfica del espacio» (Debray 1999 cit. Paz 2016) A este respecto postula que la narración historiográfica ha de recogerse en la practicas que articulan «los textos escritos, visuales» (Remesar & Ricart 2014 cit Paz 2016).

Para reconocer una Obra como un Memorial se ha de anotar, escribir algo sobre un soporte material con una finalidad, salvo que la obra evoque de forma fehaciente ese algo, que se da por supuesto está en la conciencia de todas las generaciones del grupo. Es decir, en caso de no existir la anotación escrita, la intención evocadora es condición necesaria pero no suficiente, se precisa simultáneamente una enculturación de los observadores. La enculturación de los observadores respecto de los hechos históricos o de memoria ha de venir dada o producirse por las prácticas inscritas en el ámbito del monumento, de manera que la evocación funcione como un reactivador que de sentido a lo aprendido. O al revés, que lo aprendido de sentido a lo evocado por el monumento. En el caso de Pasajes distinguimos dos categorías de visitantes: el visitante ocasional, al que llamamos típico, y el visitante nativo. La comunicación entre el entorno y el observador en este caso es también diferenciada.

El visitante ocasional realiza una única visita, se relaciona con el Monumento por la articulación de textos escritos que expresan los hechos de memoria. El nativo por su parte, se ha relacionado en los 20 años de existencia de Pasajes a través de las prácticas sociales del grupo entorno a la relación entre Walter Benjamin y Portbou, véanse: infografía urbana, congresos, conferencias, actividades escolares, conciertos, recitales, concursos, medios de comunicación. Pero además ha existido una relación de prácticas y rituales urbanos formales e informales que son generadores y transformadores simbólicos del espacio vivido (Bollnow 1969). El planteamiento

investigador de esta tesis en cuanto a los sujetos de investigación se basa en un observador típico, visitante ocasional en el que centramos la relación comunicativa entre monumento y observador.

En Pasajes hasta el cierre del trabajo de campo de esta investigación, existen tres soportes materiales donde se anota lo que se quiere recordar y la finalidad. La primera anotación se reúne sobre todos los soportes remotos, es decir alejados físicamente de Pasajes: informaciones en la Red, folletos turísticos, de manera que el lector que se acerca a Pasajes habiéndolos leído, sabe que es un memorial porque así está expresado en las infografías. De esta forma, se explica la relación de Walter Benjamin con Portbou, se recuerda cuando, donde y como murió, y se expresa la honra de recordar a quienes pasaban las fronteras huyendo de la guerra o de la persecución (Garikoitz 2015). No vamos a reproducir los textos pero puede consultarse la web del Ayuntamiento de Portbou.

La segunda anotación que identifica a Pasajes como un memorial consiste en una infografía sobre un monolito en forma de paralelepípedo apoyado sobre su lado menor. La estructura de escala humana está colocada antes de entrar en la Intervención, con lo cual quien llega hasta allí sabe por la información explícita, que se encuentra ante el MWB.



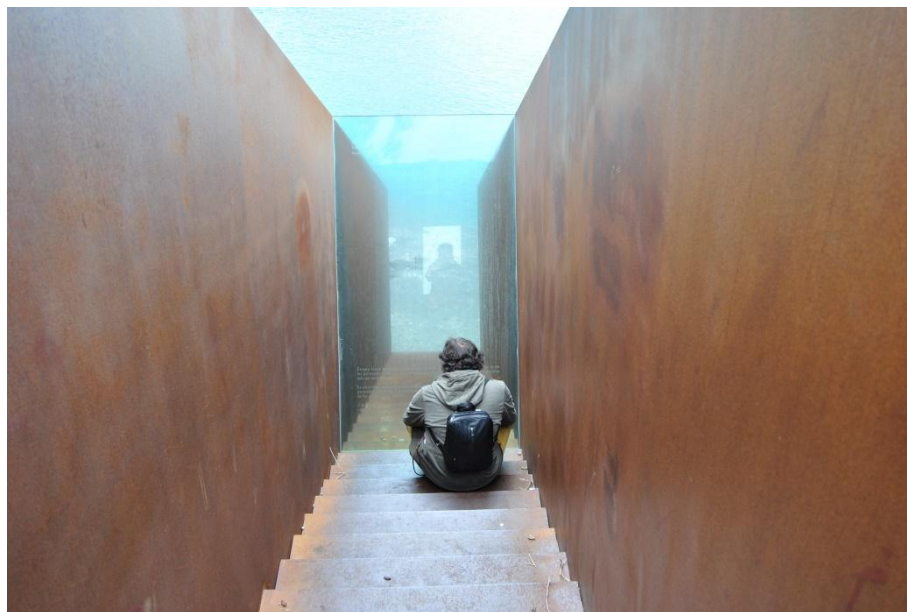
Fig. 8. Monolito con infografía sobre el Memorial WB (Fotografía del autor).

La tercera anotación se encuentra sobre un vidrio serigrafiado colocado en una de las piezas de Karavan. En este último caso es necesario llegar hasta este punto para leer el texto. Una vez traspasada la línea de la ubicación del monolito informativo el visitante se encuentra en el MWB sin saberlo. Consecuentemente, puede optar por no llegar hasta el punto de la nueva inscripción, circunstancia que impediría el reconocimiento explícito del recordatorio histórico. Este texto sobre el vidrio es una cita del homenajeado Walter Benjamin sobre la historia y la práctica memorística o el hecho de recordar mediante el uso del nombre. La frase de Benjamin se repite en todas las comunicaciones sobre el memorial, ya que forma parte del mismo. Pero además, intencionalmente para sintetizar la finalidad memorística de recordar a los homenajeados. Y, dice así en español:

Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre. (Benjamin, Walter. Vidrio sobre Túnel en Memorial Pasajes en Portbou. Última lectura 20/08/2014)

La cita aunque guarda el enlace con el contexto literario y epistemológico benjaminiano, ha sido excluida de éste desde el momento que se aísla para inscribirla en un contexto espacial, arquitectónico, escultural o paisajístico, de tal manera que si se prestase al análisis antropológico, entonces lo haríamos dentro del nuevo contexto en el que se inscribe, de ahí que la referencia de la cita la hagamos al soporte del que la tomamos. La cita no explicita la consideración de monumento memorial pero tiene marcadores para dejar la huella de tal en el observador, si bien, el análisis antropológico no procede en este apartado.





**Fig. 9. Cita de WB grabada en vidrio (Fotografía del autor).**

Todas estas anotaciones explicitan la funcionalidad del monumento como memorial. Funcionalidad expuesta al deterioro de los soportes físicos de tales anotaciones, por lo que se precisa un programa de conservación, de mantenimiento del bien patrimonial y de los citados soportes comunicativos que le dan sentido monumental como ‘espacio de memoria’ (García 2015). La ubicación de la obra y por consiguiente de los soportes físicos comunicativos a la intemperie y en el espacio público los exponen a los agentes climatológicos y al factor humano: golpes, ralladuras, pintadas, que pueden deteriorar la legibilidad de las inscripciones. Por lo que la implicación institucional en la exposición monumental de Pasajes, obliga a las autoridades responsables a cierta revisión periódica de los soportes, vigilancia y control del emplazamiento, y entretenimiento y conservación de las instalaciones (García 2015).

La estructura de la comunicación literal del monumento como memorial introduce una variable asociada a la percepción del visitante-observador referente a la información previa con la que se accede a Pasajes y la forma de conseguirla. El tratamiento informativo del monumento o memorial contiene valoraciones sociales, culturales e ideológicas de la Obra de Arte. Nos interesa pues de este aspecto, diferenciar las experiencias perceptivas de los visitantes informados previamente, de los que no. Véase tres valores:

- Observadores que conocen la consideración de memorial a través de folletos, la web u otros medios ajenos al monumento previamente al acceso a Pasajes.
- Observadores que conocen la consideración de memorial a través de la lectura de la infografía en el límite del acceso a Pasajes.
- Observadores que acceden a Pasajes desconociendo la consideración de memorial.

A pesar de estas anotaciones, las hayan leído o no, nuestra observación y entrevistas señalan que los visitantes tienen dificultades para identificar como monumento o memorial la totalidad del emplazamiento. Principalmente y en general debido a la escasez de este tipo de obras de estructura y forma poco habituales, y en particular por abstracción de la obra y la distribución de las piezas de Karavan en el terreno que obligan a una cierta *performatividad* (Le Breton 2009) del visitante para acceder a la totalidad del emplazamiento que ocupa. Por otra parte, la información sobre el espacio de la Obra, siendo precisa y rigurosa carece de eficacia comunicativa, en este sentido la asociación *Pasajes de Cultura Contemporània* inició un programa de visitas guiadas en el año 2014. Situación expuesta que hemos constatado sucede hasta la finalización del trabajo de campo.

### 3.3. Consideraciones como obra de arte

No cabe duda, Pasajes es además de un memorial, una obra de arte, la realización del artista Dani Karavan en Portbou. Esta tesis está interesada en destacar los aspectos artísticos que desde nuestro punto de vista afectan a la percepción del espacio físico, por consiguiente no pretende justificar la verisimilitud de la afirmación con la que iniciamos el apartado, limitándonos a aceptar y respetar los criterios del campo del arte sobre la consideración de Pasajes como obra de arte. Especialmente, la consideración del propio artista, la de quienes realizaron el encargo, quienes custodian y mantienen el bien patrimonial y la de quienes han realizado exposiciones del artista, aceptando las cuestiones formales del mundo del arte, incluidas sus contradicciones o debates propios.

Pero antes de seguir hemos de aclarar que haber empezado diciendo es un monumento o es una obra de arte en base a una consideración, si bien no es cuestionable

para nosotros, nos obliga a distinguir los campos donde se producen tales conceptos o categorías, en tanto en cuanto nos informan del estadio de percepción de los agentes involucrados en los discursos. Así cuando leemos conceptos y categorías, estamos en el campo semántico y por consiguiente enganchados a un hilo comunicativo que partió de un principio explicativo, siendo así, entonces cuando estemos delante de la cosa observable, la percibiremos con el lenguaje (Lee Whorf 1971). El contenido es proposicional en este sentido «Consideramos los objetos o sucesos sólo como propuestas de hechos, mensajes, perceptos y cosas semejantes» (Bateson 1997: 431), dicho de otra manera no hablaríamos de percepción de la cosa si no la comprendiésemos. Este sería entonces el estadio perceptivo de la Academia, la Institución o la Cultura, contenidos del discurso, repetimos, no cuestionables en esta tesis. Pero ¿cómo deshacernos del lenguaje para ver el mundo? Dada la dificultad, nos interesan también las comunicaciones que nos informan de los cambios ambientales o las diferencias, este sería otro estadio perceptivo, aunque sus valoraciones pueden o no informarnos del primero. Los sentidos serían primero que el pensamiento (Le Breton 1990; Merleau-Ponty 1994). A partir de aquí, es relevante la consideración de los agentes de la obra acabada, pues tenían al respecto una idea previa, es decir, primero lo observable fue una cosa virtual, y después lo observable fue una cosa material.

### 3.3.1. De Dani Karavan

Nace Pasajes como obra de arte en el seno del mundo del arte. Afirmación sostenida en primer lugar por la declaración del artista que en su página web, dentro del listado de “Trabajos de Instalación Permanente” categoriza Pasajes como escultura ambiental, cito: «1990 1994 “*Passages, Homage to Walter Benjamin*”, *environmental sculpture, Portbou, Spain*» (Scheurmann 1995), siendo de consenso que la escultura es un arte plástico, entonces Pasajes lo es para el artista. Podría el mundo de la Cultura excluir a Pasajes del mundo del arte, pero no ha sido así nunca. Cuando se inicia la producción de Pasajes en 1990 Dani Karavan ya era un consagrado artista que venía realizando escenografías desde 1946 hasta 1975, exposiciones tanto individuales como colectivas desde 1954, y había realizado 24 instalaciones permanentes por todo el mundo desde 1962: relieves, pinturas murales y esculturas medioambientales, acumulando 5 premios internacionales de las artes. Pasajes tarda 4 años en terminarse, mientras tanto Dani Karavan entre 1989 y 1994 mantiene en proceso de producción 12

instalaciones permanentes de esculturas medioambientales, de las cuales termina 6 en el mismo periodo. Durante este mismo periodo realiza 8 exposiciones, 2 sobre Pasajes, y recibe dos premios internacionales de las artes. Después de la inauguración de Pasajes inaugura 36 trabajos permanentes, 30 exposiciones y recibe 16 premios más hasta 2016.

La continuidad artística de Pasajes se garantiza con las exposiciones que se realizaron durante el periodo de producción y posteriormente. El *Stedelijk Museum* de Amsterdam en Holanda recoge en 1993 un año antes de la inauguración de Pasajes, una instalación de elementos de la producción, una réplica de la escalera y la plataforma, que aquí hemos llamado pieza 2 y 3 respectivamente. Un artefacto compuesto por un paralelepípedo de acero, hueco con un televisor al fondo que emite la imagen del agua de la Bahía de Portbou, la maqueta de la Obra, y fotografías de la producción y de Walter Benjamin (*Stedelijk Museum Amsterdam* 1993). El *Musée d'art Moderne de Céret* en Céret (Francia), 22 años después de la Instalación del *Stedelijk Museum* de Amsterdam recogía por un lado una instalación similar con una réplica exacta de las piezas 3 y 4 en las que se invitaba al visitante a interactuar. Detrás de la pieza 3 se proyectaba sobre una pared del museo una imagen de video de la alambrada con el mar y el cielo de fondo simulando la que se podía contemplar en Portbou. Delante de la pieza 2 (la escalera) se había instalado una olivera con piedras sobre la base, similar a la que existe en Portbou. Pero muy interesante fue la colección expuesta de dibujos de Dani Karavan sobre Pasajes realizados en los años posteriores a la inauguración de la Obra (*Musée d'Art Moderne de Ceret* 2015). A efectos de este apartado Pasajes aparece destacado en el catálogo de la exposición realizada en el *Martin-Gropius-Bau* de Berlín (Alemania), *Dani Karavan – Retrospektive*, en la que una fotografía tomada desde el interior de la pieza 1 de Pasajes ocupa la portada, y las síntesis de las publicaciones destacan esta obra en el trabajo del artista (Jacobi 2008). La acción constante del artista sobre Pasajes, la sostiene como obra de arte desde su nacimiento hasta el fin de esta tesis en el seno del mundo del arte. El propio artista la sitúa en el espacio artístico en las coordenadas de las obras plásticas, de la escultura, y dentro de ésta en la escultura medioambiental. Así lo ratifican sus instalaciones sobre Pasajes, que invierten su energía en simular el medioambiente en el interior de las salas de los museos donde se ejecutan, o bien las condiciones creativas y simbólicas del artista intentando activar la percepción desde las proposiciones sensoriales. De la misma forma ratifica el posicionamiento de Pasajes en el mapa artístico la exposición museística de los dibujos

sobre la obra realizados por el artista que dan cuenta de un estado de percepción artística. No deja duda de su consideración de obra de arte, utilizando también la descripción negativista, pues aquello que caracteriza y constituye la esencia de cualquier otra técnica queda reducido al absurdo (Bateson 1997), incluso la arquitectura que pudiendo aparentar similitud por la proximidad de las formas de las estructuras físicas no responde a las formas creativas y funcionales de la escultura medioambiental. No obstante, estas dos peculiaridades de Pasajes y Dani Karavan, primeramente, la utilización de artilugios para el ensayo como activadores de la percepción ambiental, derivados de sus sensaciones en ese mismo ambiente, en segundo lugar, la percepción del propio artista en su obra como un visitante singular, manifestada en dibujos, las hace suficientemente interesantes a los efectos del punto de vista del observador antes, durante y después de la producción, a lo que dedicaremos un capítulo aparte.

### 3.3.2. De los precursores del encargo

Hemos defendido en el apartado anterior la consideración como Monumento de Pasajes por el entorno de quienes realizaron el encargo a Dani Karavan y de las instituciones que lo mantienen patrimonialmente. Ahora bien ¿consideran los primeros Pasajes una obra de arte. Pudiera parecer obvio que así es, pues conocedores de la condición de Dani Karavan como artista habría de suponerse que el resultado de su acción es obra de arte, condición que obliga a sus precursores a mantenerla en el tiempo, pues podría tal condición diluirse en el tiempo en favor de otras, bastaría de su exclusión del discurso.

Los responsables del encargo a Dani Karavan del monumento homenaje a Walter Benjamin fueron los hermanos Ingrid y Konrad Scheurmann representando a la asociación AsKI como directores del proyecto (Scheuremann & Scheuremann 1995: 178). Después de la inauguración de Pasajes describe Ingrid la experiencia de un supuesto visitante en una de las piezas diseñadas por Karavan que componen la Obra, se refiere a ésta así: «*la solitud de l'experiència de l'obra d'art li revela [...]»* (Scheuremann 1995:16). Ingrid se refiere al lugar como la *obra de arte*. Antes ha ido describiendo pero en su conciencia Pasajes es la obra de arte. Si hemos tomado este pequeño párrafo para ilustrar la declaración de Pasajes por el entorno de los promotores del proyecto como obra artística, ha sido a propósito, porque de entre todas las declaraciones, en ésta asocia muy directamente el marcador 'experiencia', con obra de

arte. Por tanto para la narradora, el visitante virtual no está en un terreno inocente, sino que ha de recordar que el espacio intervenido posee las cualidades artísticas y más aún las cualidades activadoras de la percepción mediante el marcador de acción verbal *li revela*. Supuesta revelación de un secreto que la narradora descubre así: «*la comunió dels éssers anònims, el besllum dolorós [...]*» (Scheurmann 1995:16). La empatía que se precisa para la comunión con otros seres y la duda dolorosa que manifiesta la interpretación de la narradora hace referencia a percepciones comunicadas por las sensaciones espaciales. Coincide no con interpretaciones del artista, sino con formas de enfrentarse a este tipo de obras, concretamente a Pasajes. Esta explicación incluía en el mundo del arte a un virtual observador en el interior de Pasajes. Pero una vez terminado, cuando la narradora ha pisado la Intervención, AsKi en 1993 durante el periodo de producción, coedita el catálogo de la exposición citada de Ámsterdam. Así AsKi, precursora de la obra colabora en su inclusión y difusión en el mundo del arte incluso antes de su inauguración.

Dos años más tarde, después de ésta, los hermanos Scheurmann, directores del proyecto representando a AsKI entrevistan a Dani Karavan sobre la obra recién inaugurada. Ingrid Scheurmann comienza así la entrevista «*Aquesta inuguració fou impressionant, les reaccions de la premsa i el món especialitat són d'allò més positives i ens arriben de tot arreu*» (Scheurmann 1995: 66). A la directora del proyecto le impresionó las reacciones del mundo del arte al superar la positividad de las mismas sus expectativas, así como la diversidad geográfica del interés por la inauguración. Ingrid Scheurmann admite la aceptación artística del mundo del arte desde el inicio de su exposición pública. Pero, no es hasta la quinta pregunta en la que el director del proyecto Konrad Scheurmann preocupado por el posible rechazo de Dani Karavan de la Obra como escultura, le interpela a éste al respecto para que aclare esta cuestión sobre la denominación de Pasajes como escultura, planteando por primera vez en la entrevista 'lo artístico' de forma explícita. Dani Karavan antes de despejar la incógnita, dice «*m'estimaria més no entrar en aquesta discussió*» (Scheuremann 1995: 67) reconociendo así un desplazamiento temporal de la comprensión de este tipo de trabajos entre la clasificación de la Historia del arte y el artista. Seguidamente, admite su dificultad clasificatoria «*Moltes persones, fins i tot jo mateix, no podem trobar una definició exacta per designar el que faig. No puc dir si són escultures o bé una altra cosa*» (Scheurmann 1995: 68). Clave es esta declaración de Karavan, por un lado deja



patente que el trabajo artístico se produce excluyéndose de los tratamientos formales de la Historia del Arte, pero no del mundo del arte, de lo artístico. Algo que ya ocurrió con los primeros artistas del Land Art (Raquejo 1998).

En diversos momentos de la entrevista, especialmente en la página 76 respondiendo a la petición expresa de Ingrid Scheurmann, Karavan explica su uso del “vosotros” y “nosotros” cuando se refiere a las personas presentes en Pasajes en proceso de producción o ya terminado. Primeramente iguala el uso del ‘vosotros al nosotros’, lo que implica la unidad sistémica con el grupo social seleccionado. De particular manera, socializa la creatividad intentando contestarse la siguiente pregunta “*com puc posar-me a prova jo mateix?*” (Scheurmann 1995: 77), entonces Dani Karavan después de presentar sus ideas a un selecto grupo de «*persones en qui confio i de qui pensó que són prou sensibles*» (Scheurmann 1995: 78), habla con ellas y estudia sus reacciones que para él son: «*paraules, [...] el que es reflecteix en els vostres ulls, en la vostra mímica*» (Scheurmann 1995: 78). Por tanto, la creatividad de Dani Karavan en Pasajes precisa de una regulación de su desarrollo dentro de la sistémica de un grupo seleccionado para tal fin en el que está incluido el artista, que ejerce también las funciones de vigilancia y control del proceso. Afirmamos pues que, inicialmente, el artista introduce la idea germinal en el sistema compuesto por él mismo, el grupo y la ecología del lugar, posteriormente se deja influir por las reacciones del grupo tomadas como una señal de ruido sobre su entrada o idea germinal, la adición de ambas es regulada por el artista constituyéndose así mismo en lazo de realimentación sobre el nudo aditivo. Sostenemos así, la exclusión académica del proceso sensorial, creativo u observacional.

La disciplina, que va a la zaga del hecho creativo, sitúa al artista en la encrucijada de ponerle nombre a su trabajo, de clasificarlo, de encajarlo en una definición. Pero Pasajes ya está acabado. Es el presente, “una otra cosa” que se ha de comprender como artística por la Disciplina. La comprensión artística es el futuro, y su misión congelar Pasajes en la Historia. Por otro lado, Karavan se alinea con los observadores trasladando la discusión primero a la comprensión de la gente, personas que como él no encuentran la definición artística de Pasajes. A tal efecto la resuelve consensuando con su entrevistador así «*D’acord, anomenem-ho escultura [...] l’única oportunitat d’aclarir a la gent de qué es tracta. No disposem de cap altre concepte per a això*» (Scheurmann 1995). Pero Karavan y su seleccionado grupo se excluye de tal



discusión, no le “interesa mucho” dice en la misma respuesta, dejando al resto la preocupación de dirimir estas cuestiones conceptuales. Mientras se excluye de la discusión por la definición futura de su obra Pasajes, al mismo tiempo la incluye en la Disciplina «*la meva obra es mou en el camp de l'escultura, és en aquest sentit una escultura*». Karavan aporta su capital social al juego, incluye así su obra en la Historia del Arte para la Historia del Arte, dice «*té, per tant, qualitats esculòriques*» (Scheurmann 1995). Veamos la maniobra de Karavan, primero se excluye personalmente de la disciplina, después incluye su obra en aquella y al mismo tiempo la excluye de allí para el resto de las gentes, terminando de plantear la paradoja, así:

El treball a Portbou no és cap escultura, cap objecte, no és res que hom contempli per la seva bellesa, perquè el que vol és irradiar sensacions intel·lectuals, o com va dir Pierre Restany, filosòfiques. I això, en la meva opinió, a diferents nivells d'experiència. (Scheurmann & Scheurmann 1995: 72)

Definitivamente, Karavan resuelve la pregunta de Konrad Scheurmann y la paradoja que él mismo plantea. Pasajes como cosa es escultura encontrándose en el campo de la Historia del Arte, dejando la continuidad del debate sobre tal cuestión, abierta, mientras el propio Karavan se sale del mismo. Como, no materia es una «irradiación», ahora, ya no es un concepto, podrá serlo mientras dure la experiencia, o podrá dejarse escrito como un cambio en el momento de la experiencia. Así entendido, Pasajes es la acción y el efecto de transmitir, propagar o difundir, dicho de otra forma, la acción y el efecto de percibir, de comunicar en el seno de la experiencia sensitiva, luz, sonido, presión táctil, cinestesia. En la misma respuesta a la pregunta de Konrad Scheurmann, Karavan explica esto, como los cambios en las sensaciones con las emisiones medioambientales. Cambios, que aquí ontológicamente tomamos como información, por lo tanto, Pasajes como no concepto, es la interferencia sensorial en la percepción y la comunicación de la ecología del lugar transformado (Caballero 2013). Ciertamente Karavan acota el lugar, aunque no la experiencia, (Scheurmann & Scheurmann *Ibíd.* p. 74-75) en este sentido, sintetizamos aquí la explicación de Dani Karavan de Pasajes como no materia, como la de un lugar específico de irradiación de sensaciones, sin significado a priori. Como en la física cuántica y la dualidad onda-corpúsculo del electrón, de forma paralela, el comportamiento dual de Pasajes o como escultura, o como irradiación depende del observador. Así mismo, hace valer el nosotros en su entrevista para dejar a las gentes fuera de la ortodoxia disciplinaria de la

historia del Arte en incluirla junto a él como un observador más en la experiencia perceptiva de Pasajes.

La misma entrevista se va desarrollando haciendo referencia a Pasajes básicamente con los vocablos trabajo u obra. La semántica deja cierta ambigüedad para ubicarla en el campo del arte o de la monumentalidad, sin mencionar *obra de arte*. Hasta la pregunta 17 en la Ingrid Scheurmann se refiere a Pasajes como «obra de arte abstracta» (Scheurmann & Scheurmann *Ibíd.* p. 17) impresionada por como la abstracción de ésta puede iniciar una interacción con el lugar, en su interpretación, natural. La cuestión a efectos de este apartado es el reconocimiento por parte del encargo como obra de arte abstracta. También en la siguiente pregunta de la entrevista, Ingrid Scheurmann hace referencia al lugar donde se encuentra la obra de arte, vuelve así a ser explícita con la denominación. El director del proyecto Konrad Scheurmann escribe un artículo sobre Pasajes en el mismo libro refiriéndose como obra de arte así:

- “*Espai per al senyal artistic*” (*Ibíd.* p. 110)
- “*L’obra d’art acull al visitant*” (*Ibíd.* p. 110).
- “*La conjunció de l’art, la natura i el cementeri*” (*Ibíd.* p. 110).
- “*Espai artístic orientat*” (*Ibíd.* p. 112).
- “*No es limita a l’obra d’ art mateixa*” (*Ibíd.* p. 112).
- “*Surt de l’obra d’art*” (*Ibíd.* p. 112).
- “*Interposar entre el visitant i l’obra d’art*” (*Ibíd.* p. 114-115).
- “*Conjunció armònica d’art i espai ambient*” (*Ibíd.* p. 116).
- “*La poderosa bellesa de l’art de Dani Karavan*” (*Ibíd.* p. 116).

Teniendo en cuenta que los hermanos Scheurmann a la vez que directores del encargo de Pasajes, formaron parte del grupo de seleccionados por Dani Karavan como regulador del diseño, sus prácticas y valoraciones respecto de la obra representaron también a las instituciones que les confiaron la responsabilidad de materializar el proyecto. Prácticas y valoraciones que lo introducían en el mundo del arte y la cultura. La posición de partida se inicia en la esfera de las artes plásticas con la exposición de Ámsterdam de 1993, si bien Dani Karavan es portador de un capital social de considerable energía, los promotores por su parte aportarán su energía para la vinculación de Pasajes con la Historia del Arte, su intento inicial de adición de capital

histórico del artista es de obligado cumplimiento, pues forma parte del objetivo principal del encargo *recordar* a Walter Benjamin. Las prácticas del recuerdo con el terreno modificado de Pasajes abrirán diversos frentes de actuación, pero todos habrán de activar cambios en las gentes. Estos frentes de actuación dependen de la clasificación de los grupos humanos, de manera que en líneas generales, la Historia, la Historia del Arte o la Historia de la Filosofía, garantizan la inscripción en los archivos sociales, el recuerdo queda latente al menos para quienes no pisen Pasajes. Además del clásico ritual de inauguración del día 15 de mayo de 1994 en el que se invitó al mundo de la prensa especializada del arte y diversas personalidades, en el año 1995 los promotores publican un libro donde se recoge las valoraciones de la obra, también en el aspecto plástico (Scheurmann & Scheurmann 1995). Coincidiendo con Huberman que afirma que desde sus inicios de la historia del Arte con la disciplina mantiene su objetivo de fondo la valoración con la belleza (Didi-Huberman 2009). Los hermanos Scheurmann publican su análisis, propio de la disciplina. En los años siguientes el registro histórico de Pasajes en la Historia del Arte quedó garantizado, así quedó de forma fehaciente recogido. Citamos los que a nuestro juicio los que consideramos de mayor posición de clase:

- El catálogo de la exposición “*Pardes*”, *IVAM – Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, Spain* del año 2002
- El catálogo de la exposición “*Dani Karavan – Retrospektive*”, *Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany* del año 2008
- El catálogo de la exposición “*Dani Karavan*”, *Musée d’art Moderne de Céret, Céret, France* del año 2015

A efectos de esta tesis es suficiente esta muestra del esfuerzo de los promotores del encargo para responder a la definición consensuada de Pasajes para la historia con: obra de arte, llevando asociada el objetivo que le da sentido: el recuerdo de Walter Benjamin.

### **3.3.3. De las instituciones administrativas**

El mundo institucional en las sociedades occidentales es posible visualizarlo de forma sencilla como un trozo de red. Cada nudo de la red correspondería con una institución. Este mundo estaría constituido por un universo de trozos de red cosidos

entre sí. La metáfora, similar a la de *urdimbre* de Geertz y Weber sitúa a los sujetos y los objetos enganchados a la red. Éstos serían sustentados o sostenidos o soportados por toda la red. Aplicando una lógica mecanicista, lógicamente, la mayor carga recaería en las instituciones más cercanas a sujetos y objetos. Mantenerlos en el tiempo enganchados a la red implica un esfuerzo y un intercambio energético directo entre la institución y sus sostenidos. Se puede expresar la relación entre agentes y red institucional en términos de carga social. Pero los agentes no son monolíticos. Éstos se mueven en este universo de instituciones, con lo cual, las cargas sociales también lo hacen entre instituciones. Coherentemente, igual que los agentes, las instituciones también son dinámicas, pudiéndose producir movimientos relativos entre unos y otras. Implica pues que el desplazamiento de las cargas sociales entre agentes e instituciones sea también relativo. La cuestión es más compleja. Rizo lo expresa en términos de «vínculos encaminados a satisfacer necesidades [...] culturales» de las personas, con un cierto «grado de dependencia de una institución» o «interdependencia» (García 2003: 6). Vínculo y dependencia depende cualitativa y cuantitativamente, entre otros fenómenos, de la distancia entre agentes (objetos, sujetos) e institución (García 2003 *Ibid.*). Podríamos expresarlo también, en términos de campo e interés de la teoría de Bourdieu. O también, con la proxémica de Hall. En este sentido vamos a usar el verbo tocar y aproximarse para expresar la vinculación y dependencia fuerte (metafóricamente enganche) entre agente e institución.

Pasajes se ha ido enganchándose con el tiempo a diferentes instituciones. El estado de la República Democrática Alemana ahora extinto y la asociación alemana *AsKI* tocaban la génesis del proyecto. La *Generalitat de Catalunya* y el *Ajuntament de Portbou* se acercaron a aquellas agregándose a la fase de producción. Finalmente, construido y ritualmente inaugurado, Pasajes ha de ser enganchado a la red institucional por el nudo más próximo, el *Ajuntament de Portbou*, que lo toca física, social y legalmente. Las leyes españolas le conceden atribuciones directas sobre regulación y control del territorio e instalaciones en él dentro de su demarcación. Por tanto, son estas las instituciones que históricamente han soportado y han de soportar la mayor carga social de Pasajes, con permiso, claro está, del dinámico y complejo fenómeno de reconfiguración de la red institucional.

### 3.3.3.1. Periodo de producción

Nace la idea de recordar a Walter Benjamin y conmemorar su muerte, en una institución alemana, el Presidente de la República Democrática de 1989. La idea del homenaje se desplaza hasta la institución cultural alemana AsKI, que la desarrolla hasta convertirla en la idea de un monumento instalado en Portbou. Por una parte se reclama a un artista, con lo cual, se crea la filiación arte-monumento (el monumento es hijo del arte). Por otro, se “toca” al Ayuntamiento para que la instalación se realice en suelo público. La idea del recuerdo y la conmemoración se alimentó desde Alemania con pensamientos políticos, sociales y culturales pero se gestó desde la filiación con el arte y evoluciona para instalarse en el suelo de Portbou. El modelo de la teoría de red institucional explicado, supone una carga social asociada a la idea del homenaje. Carga que se va desplazando desde Alemania a España. Un componente muy importante de la carga social (intercambio de energía para mantener el enganche) en este caso es el del arte. El monumento que toma una porción de terreno del territorio de Portbou, ya no es una idea de homenaje sino un homenaje material y simbólico. Buena parte de la carga social de Pasajes se habría desplazado al Ayuntamiento de la localidad. Este proceso de intercambio energético en el campo del arte, entre agentes e instituciones puede consultarse en el libro de referencia (Scheurmann & Scheurmann 1995).

Richard von Weizsäcker, último Presidente de la República Democrática Alemana con las primeras palabras de su discurso inauguración de Pasajes, el 15 de mayo de 1994 relaciona ambos campos, primerísimamente mencionando «*Amb el monument que avui s'inaugura s'ha creat d'una forma plàstica el passatge que fou vedat a Walter Benjamin*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 142). Quien tuvo la idea original de conmemorar a Walter Benjamin la ha sintetizado con la correlación entre monumento y forma plástica. Ha dado sentido al recuerdo con el pasaje vetado a Benjamin y ha especificado la filiación entre la idea del recuerdo y la obra de arte. Lo ha manifestado utilizando la cadena de marcadores: de ritual con se ha creado, simbólicos con el pasaje de benjamin representa el recuerdo, y el artístico —de forma plástica—. Pero, la obra de arte ha de dar sentido al recuerdo especificado, entonces inmediatamente después, Weizsäcker da las gracias al artista «*per l'intensitat d'aquesta obra d'art, el llenguatge abstracte de la qual ens atjuda a comprendre*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 142). Ha especificado la obra de arte. Desde su punto de vista

percibe la intensidad como una cualidad suficiente para comprender, es decir, para tener el sentido esperado, incluso con la exclusión del sujeto. Manifiesta la correspondencia del resultado final con la idea inicial. El corolario es que el arte ha cumplido el cometido encomendado. La instalación de Pasajes es un bien inmueble que ocupa un terreno. Este discurso se hace en el mismo Portbou. Desde ese mismo instante, Weizsäcker ha desplazado la carga artística y cultural de Pasajes sobre los responsables del territorio.

Por su parte Hans Eichel, Cónsul Honorario de la República Federal de Alemania en *Figueres*, también da un discurso en la inauguración, después de recordar que el Estado alemán retiró la financiación del proyecto y que fueron los estados federales de Hessen y Baden-Württemberg y otros muchos que se les unieron a la iniciativa, en la misma línea que Weizsäcker hace referencia a la correlación obra de arte-recuerdo «*Dani Karavan ha creat una obra d'art que [...] recorda el passat i honora les víctimes [...] també al·ludeix al futur*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 147), mientras que en otra parte de su discurso considera Pasajes como dual: monumento y obra de arte. «*El lloc de commemoració que avui inaugurem és també una obra d'art que irradia esperança*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 148).

Erwin Teufel, Primer Ministro de Baden-Württemberg, uno de los primeros estados federales en asumir la financiación del proyecto después de la retirada del mismo del Estado alemán. De la misma manera que en el discurso de Pujol, en el de Taufel tampoco aparecen referencias a la consideración de obra de arte, centrándose en aspectos historiográficos y políticos de Walter Benjamin.

En el mismo acto de inauguración de Pasajes se encontraba presente la Generalitat de Catalunya, tutora de las responsabilidades de los ayuntamientos representada por su Presidente, en aquel momento, Jordi Pujol i Soley, el cual en su discurso correspondiente se centra en la figura de Walter Benjamin y en cuestiones políticas, sin mencionar cuestión artística alguna. Si bien la Generalitat de Catalunya no participa en la iniciativa, se incorpora después apareciendo en el libro de los Scheurmann en el apartado “Financiamiento del proyecto” (Scheurmann & Scheurmann 1995: 180), esto no es determinante respecto la consideración de Pasajes por esta institución en lo que a este apartado respecta, pero sí es significativo respecto a las derivadas que pudieran tomar las prácticas futuras una vez inaugurado. La Generalitat

de Catalunya vuelve a aparecer significativamente en el campo de fuerzas del arte alrededor de Pasajes, en 2016 cuando Dani Karavan recibe del *Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA)* encabezado por la *Generalitat de Catalunya* el *Premi Nacional de Cultura* declarando «*que ha posat Catalunya en el mapa cultural i patrimonial internacional amb la creació del memorial Pasajes*»<sup>6</sup>.

### 3.3.3.2. Ayuntamiento de Portbou

Francisco Martínez Díaz, Alcalde de Portbou en la inauguración, remarca la importancia de la construcción de Pasajes como «*quelcom molt significatiu per a Portbou, concretament [...] un signe artístic [...] que recordaria la historia de la comunitat de Portbou*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 154). La narración de Martínez contiene un marcador de subjetividad: la locución adverbial *quelcom molt significatiu*. Este marcador identifica su idea de Pasajes con un signo artístico activador de la memoria histórica de Portbou, lo que en su visión cultural le otorga un elevado valor.

La importancia que tiene Pasajes para Martínez, aparece confirmada con otro marcador de subjetividad, en este caso por la adjetivación que expresa a continuación hablando en tercera persona de la población de Portbou «*estàn captivats per l'obra d'art de Dani Karavan i per la idea en la qual es basa*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 154), lógicamente la ausencia de Martínez de la escena que narra, le hace identificarse con un supuesto irresistible atractivo de la obra de arte por parte de sus paisanos. Por tanto, está manifestando la creencia en el poder simbólico de la obra de arte reconocida como tal, incluso antes de ejecutarse, en este caso Pasajes. Después de sintetizar el paso de refugiados por la frontera portbuense en la Guerra Civil Española y la II GM, recordar como trágica la muerte de Walter Benjamin, y dar las gracias a los patrocinadores del proyecto, Martínez remarca la importancia del mismo «*Gràcies a aquesta obra d'art, Portbou ha assolit una imatge internacional el renom de l'artista [...] ha fet que tot el mon parli de Portbou. [...] això és extraordinari*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 154). En esta parte de su narración añade un marcador social al arte: *el renombre*, es decir su creencia en la obra de arte como símbolo se basa en la posición de ésta en la esfera del mundo del arte. Cree también en la proyección internacional de

<sup>6</sup> <http://conca.gencat.cat/ca/detall/convocatoria/Dani-Karavan-Tel-Aviv-1930> Consell Nacional de la Cultura i de les Arts – CoNCA. (24/06/2017)



Portbou asociado a esta obra, lo que manifiesta como “extraordinario” lo que denota la depresión de Portbou y la necesidad de subir el ánimo de la comunidad. Portbou perdió su carácter internacional al desaparecer en 1990 las fronteras y las aduanas, y desapareció dos tercios de su censo.

Josep Arribas i Sanz, *Conseller de Cultura de l’Ajuntament de Portbou* participa como él mismo explica, en «1989 amb la planificació i preparació d’una obra d’art que vol immortalitzar el nom de Walter Benjamin» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 158). De la misma manera que su Alcalde Martínez, Arribas expone el correlato obra de arte-recuerdo. Arribas asume en 1989 antes de materializar la idea del monumento, la tarea de «*promoure les discussions sobre el Homenatge a Walter Benjamin*» (Scheurmann & Scheurmann *Ibíd.*). Se centraba el debate en «*com havia d’esser aquest homenatge*» (Scheurmann & Scheurmann *Ibíd.*). De esta manera comienza la unión del Ayuntamiento de Portbou a la red institucional que ha de soportar Pasajes.

Inaugurado el Homenaje, Arribas ha de expresar en el libro de los Scheurmann «*què significa Pasajes per a Portbou*» (Scheurmann & Scheurmann *Ibíd.* p. 159). En primer lugar asume con Karavan el deseo personal de que Pasajes «*desvetllès l’esperança*» (*Ibíd.*), en segundo lugar justifica la participación «*perquè amb aquesta obra han bastit un model de futur* [y por último, expresa su seguridad en] *que tindrà (Pasajes) una gran influència sobre el turisme*» (Scheurmann & Scheurmann *Ibíd.*). Las tres expresiones de Arribas como *Conseller* de Cultura municipal hacen referencia a una situación futura, directa o indirectamente material de crecimiento, coincidiendo con Martínez debida al supuesto alto valor artístico internacional que tiene Pasajes como obra de arte. Pasajes no tiene sentido sin el paisaje y el territorio de Portbou, por tanto consideran la obra de arte de Dani Karavan un lanzador internacional de la imagen de su localidad. Ambos coinciden también en la visión deprimida (Garikoitz 2015) de Portbou, al menos geográficamente, así lo indican los marcadores espaciales que utilizan en sus discursos «*indret, un poble limitat per els contraforts dels Pirineus*», es decir, lo califica como un rincón, y una urbe limitada por montañas. La obra de arte es para los responsables del Ayuntamiento en aquel momento, la esperanza de superar las barreras geográficas que separan Portbou del mundo y la decadencia material derivada de la desaparición de la frontera.

Dos creencias sobre la obra de arte. La una, la de AskI que la ve como un correlato del recuerdo, un catalizador de la actividad cultural en torno a la figura y la obra de Benjamin, La otra, la del Ayuntamiento de Portbou que la ve como un polo de atracción turística. Ambas no son excluyentes entre sí, de hecho en los siguientes 20 años se han confirmado de facto produciéndose a la vez. Aunque no disponemos de datos que corroboren el cumplimiento de las expectativas de aquellos agentes. Durante estos 20 años en Portbou han sido numerosas las actividades culturales aprovechando el espacio de Pasajes. Se han desarrollado congresos internacionales sobre la figura y obra de Benjamin, Unas y otras era algo que ya proponía el Alcalde Francisco Martínez en el libro de los Scheurmann.

Una interpelación al arte plástico de Pasajes se realiza 20 años después de la inauguración con motivo de los actos de celebración del aniversario de la muerte de Benjamin. En estos actos se homenajea a Dani Karavan con la colocación de una placa en el *Passeig* de Portbou que lleva su nombre con la asistencia del mismo. También propone a la *Generalitat de Catalunya* que Pasajes sea declarado Bien Nacional de Interés Cultural. (Diari de Girona 2014)

### 3.3.4. De instituciones culturales

Las instituciones informales, no administrativas son colectivos de gentes, sujetos y objetos de las artes, de ahí que demos importancia a su visión de Pasajes, pues en última instancia son las gentes las que tienen un contacto directo con las obras. Excluyendo de este apartado a la asociación AskI, cuyo punto de vista ha sido tratado en los anteriores apartados, nos limitamos aquí a tratar el punto de vista de aquellos colectivos institucionalizados cercanos a Pasajes o a Dani Karavan, implicados de una forma directa en alguno de sus aspectos artísticos. Nos interesa su consideración de Pasajes como obra de arte.

Un representante de estos colectivos es Pere Gaspar i Farreras, invitado a participar en el proyecto de Pasajes por los representantes alemanes como arquitecto consejero, desde los inicios de la idea. Gaspar también cuenta en el libro de los Scheurmann su experiencia en la producción de Pasajes y expresa el sentido que tiene para él. El discurso alude en todo momento a la obra como obra de arte. Ya antes de ser invitado a participar, tenía oídas de la idea *projecte atístic* (Scheurmann & Scheurmann

Ibíd. p. 126), y sabedor de la realización futura del proyecto se preguntaba «*quina solució artística s'havia trobat per a aquest projecte*» (Scheurmann & Scheurmann Ibíd. p. 126).

Explica él mismo que el interés por el proyecto futuro, le viene de la tradición familiar como galeristas y expositores de obras de Picasso, Miró, Tàpies, Chillida “*artistes que he conegut personalment i que he après a valorar*” (Scheurmann & Scheurmann Ibíd.) entrecomilla como terminología del arte: *art i resistència* y *art en honor d'aquells qui han lluitat i resistit*, clasificándolos como una tendencia dentro del arte moderno. Luego Gaspar tiene una conexión fuerte con el mundo del arte y las formas de la Historia del Arte. Cuando conoce los primeros datos del proyecto, dice “*es tractava d'una obra extremadament circumspecta, d'una alta qualitat artística*” (Scheurmann & Scheurmann Ibíd. p. 127). Circumspecta como locución adverbial o como adjetivación es un marcador de subjetividad, pero que denota las formas cultas de valorar las obras de arte plásticas. Durante la producción es nombrado «*arquitecte director [...] d'un projecte artístic i constructiu*» (Scheurmann & Scheurmann Ibíd. p. 127) declara. Su implicación en Pasajes como obra de arte es aún mayor pues define sus funciones como las de un intérprete de las ideas artísticas de Karavan a los técnicos que han de construir las estructuras. En este sentido recuerda que una vez que recibió los planos de Dani Karavan “*vaig veure que una obra d'art, sobre tot una que ha d'èsser transitable, obeix a altres lleis que la construcció d'una escalinata*” (Scheurmann & Scheurmann Ibíd. p. 127). Podemos decir que como arquitecto de profesión y arquitecto ejecutivo de la obra, excluye a Pasajes de la Arquitectura y lo sitúa sin duda en el mundo del arte.

Otro testimonio de la representación de los oficios que participaron en la construcción de Pasajes es el de Heribert Mitjà responsable de la construcción metálica de las estructuras de acero encargada a una pequeña empresa del sector metalúrgico. Mitjà valora su experiencia con Dani Karavan así “*a Karavan sempre li fou possible convencer-nos de la necessitat artística de les seves decisions [...] L'artista ha despertat l'artista dins de tots els participants en el projecte*” (Scheurmann & Scheurmann Ibíd. p. 131). Implicación total la de los oficios en la práctica artística más allá de la enculturación teórica, indicadora del poder plástico de esta obra.

Como en el apartado Pasajes como monumento, el Ayuntamiento mantiene sus especificaciones sobre Pasajes como obra de arte a través de un enlace con la página web [walterbenjaminaportbou.cat](http://walterbenjaminaportbou.cat) que informa sobre aspectos historiográficos de Walter Benjamin en Portbou y sobre aspectos relacionados con la producción de Pasajes. Volvemos a mencionar aquí este espacio virtual como institución cultural ligada al Ayuntamiento de Portbou, sin necesidad de repetir lo dicho en el apartado mencionado.

Pasajes en sus inicios propició episodios de enculturación artística. Se realizaron algunos actos en los que el propio artista explicó públicamente en Portbou su trabajo artístico y su proceso de creación en Pasajes, véase vídeo de Dani Karavan explicándolo (Parcerisas 2014). Como cuenta Arribas, con un sentido similar, AsKI pide una discusión de la comunidad portbuense para testear la aceptación Pasajes.

Por la parte de la corporación municipal, el Alcalde Martínez se compromete si se materializa Pasajes, con una serie de actuaciones culturales futuras, en las que incluye:

- Dar vida a una fundación Walter Benjamin en la que podrían participar artistas y filósofos.
- Instalar la fundación en la Casa de la Cultura de Portbou, en la que se realizarían anualmente una semana cultural dirigida a estudiantes, académicos, artistas y personas de todo el mundo interesadas por el arte, en la que tendría lugar una serie de actos:
  - Exposición histórica sobre la vida y obra de Walter Benjamin.
  - Proyección de películas sobre Benjamin, el exilio o artistas.
  - Foro de ideas con la temática del exilio de fondo invitando a literatos, fotógrafos, cantantes.
  - Excursión por los Pirineos pudiendo recorrer el camino de Walter Benjamin.
  - Exposición sobre el Ampurdán con visitas a rincones de interés cultural, incluida la parte francesa.

La propuesta de Martínez aunque está abierta a “todo el mundo” tiene marcadores de especificación cultural con indicadores de clase: estudiantes, académicos, artistas, literatos, fotógrafos, cantantes. Por consiguiente, después de las

conferencias de Karavan a la población de Portbou, se sucedieron en los años siguientes actividades iguales o similares a las propuestas por Martínez. Por tanto de una manera u otra, la población portbuense se sintió excluida de la actividad cultural relacionada con Pasajes en sí, o con las relacionadas con lo que representaba: el recuerdo.

Principalmente estas actividades se enfocaron a la temática benjaminiana, o a la consecución de una fundación y un edificio emblemático para ésta, pasando a un plano menor el debate sobre la obra de arte, pero, destacando su función icónica, apareciendo en los programas de las convocatorias una imagen de Pasajes, la mayoría de las veces, una fotografía desde la parte descubierta del interior de la pieza 1 enfocando la bajada hacia el mar. No obstante, el emplazamiento de Pasajes se utilizó ocasionalmente para la celebración de otras actividades culturales, como: lecturas de poemas, audiciones musicales, incluso alguna vez la realización de *performances*. Si bien, las autoridades han mantenido durante 20 años la obra o el monumento prácticamente intacto, también es cierto que las derivadas turísticas de las perspectivas artísticas que tenían los gobernantes de entonces tal vez no se correspondan con la magnitud que esperaban. Hasta el cierre de esta investigación la mayor parte del esfuerzo de instituciones administrativas y sociales se ha centrado en la materialización de la propuesta de Martínez que basaba el despegue cultural y artístico en la creación de una fundación, pero a diferencia de aquella visión que la situaba en la Casa de la Cultura existente, se condicionó a instalarla en un edificio emblemático aun por construir. Pasajes mantenida y considerada una obra de arte, una obra de arte de “extraordinario” valor, ha sido mantenida así durante 20 años. Otra tesis sería comprobar el cumplimiento de las premisas de aquellos gobernantes, con las que se creyó en la derivada del desarrollo de una fuerte atracción turística, y en la superación del aislamiento impuesto por la geografía portbuense, devenida del valor simbólico de Pasajes como lanzadera de internacionalidad.

Independiente de las instituciones administrativas, existe en Portbou una asociación cuyo nombre la relaciona directamente con Pasajes, la *Associació Pasajes de Cultura Contemporània* con sede también en Barcelona. Simbólicamente está vinculada a la obra de arte, pues utiliza en su imagen corporativa el dibujo del olivo de Karavan, boceto que el artista cedió a la asociación. Si antes hemos dicho que la actividad sobre Pasajes como obra de arte en los 20 años después de su inauguración ha sido en general

menor, decimos ahora que para celebrar el 20 aniversario de la inauguración de la Obra está asociación reactivó la relevancia artística organizando en el año 2014 el *Simposi Internacional d'Art Públic* con la asistencia del artista. El programa que anuencia el simposio tiene como título *20è. aniversari del Memorial Pasajes a Walter Benjamin*. Con este título mantiene en un primer orden la consideración de Monumento como Memorial. Pero en el mismo programa hace una definición de Pasajes:

Pasajes és un bé immoble d'arquitectura i escultura d'interès històric, artístic i social, símbol de cultura i de pau, emblema de valors humans i model d'integració al paisatge. És, alhora, una oportunitat per reflexionar entorn del valor social i humà de l'art públic, el seu encaix a la ciutat i al paisatge, i la seva conservació. (<https://www.Pasajescultura.org/català/20-anys-memorial-dani-karavan/>. Última visita el 21/04/2017)

Esta definición trata Pasajes con un enfoque artístico no cabe duda que para esta asociación es una obra de arte sobre un terreno describiéndola como ‘bien inmueble’ de arquitectura y escultura. En la misma aparecen marcadores tanto artísticos, como ideológicos, sociales, territoriales, paisajísticos y patrimoniales, sin referencias directas a las instituciones, homenaje o memoria. Cuestión que destacamos para constatar la multiplicidad de definiciones que puede generar este tipo de obras de arte (Raquejo 1998).

A efectos de garantizar la identificación con una semántica tal vez más convencional para que lo entienda la mayoría, aceptamos una definición incompleta, pero que es común a todas las demás posibles, que nos garantiza la identificación: «Pasajes es un bien inmueble de arquitectura y escultura». Como expresa Karavan, evitamos así entrar en un debate que no nos interesa.

Jan Störmer, arquitecto consejero representante de la parte alemana, ya había participado con Dani Karavan en el proyecto aún inacabado de la *Calle de los derechos humanos* en Nuremberg, éste es una de las personas con sensibilidad especial que dice el artista enseña la creación y tiene en cuenta sus reacciones, palabras, gestos.

Hemos de destacar la relevancia universal y la trayectoria de Dani Karavan como artista plástico. Nacido en Tel Aviv en 1930, fue formándose desde 1943 hasta 1964 en la pintura, el diseño de espacios, la técnica del fresco y el mosaico, Los trabajos

del artista han sido encargados por importantes instituciones internacionales como monumentos de memoria o espacios de memoria, formando parte del espacio público ocupando superficies de terreno de índice de magnitud considerable.

### 3.4. Génesis de Pasajes

#### 3.4.1. Hanna Arendt en el cementerio de Portbou

Un gesto transformó el territorio, no sin contar con el propio territorio, con o sin la conciencia puesta en la intención de la transformación. La conjunción gesto-territorio con un efecto resonante emana la transformación de sí, del propio territorio exigiendo para su consolidación un gasto de energía social. La presencia y muerte de Walter Benjamin en Portbou, como un gesto en conjunción con este territorio originó sin saberlo la transformación del mismo, estabilizada en Pasajes con la aportación de energía social de todos los que hicieron resonar tal conjunción. Así lo expresa David Le Breton «Para el hombre no existen otros medios de experimentar el mundo sino ser atravesado y permanentemente cambiado por él» (Le Breton 2009: 11), en su antropología de los sentidos, donde citando a Merleau Ponty explica a propósito de la experiencia del mundo, que «La percepción, la intención y el gesto se encastran en las acciones comunes [...] que no debe hacer olvidar la educación y la familiaridad [...] que los guía» (Le Breton 2009: 21-23), de manera que: “En todo momento las actividades perceptivas decodifican el mundo circundante y lo transforman en un tejido familiar» (Le Breton 2009: 14), recordando que entre los sujetos y el mundo se interpone más el “universo simbólico” de éstos que los propios sentidos corporales. Por lo tanto, la experiencia del mundo se inserta en la experiencia cultural, mientras que la percepción es la comunión o comunicación con el mundo. Si hemos de sostener con Le Breton que la muerte de Benjamin es un gesto, entonces es éste pues, el punto de ignición de una transformación territorial en Portbou, la cual cosa nos obliga a justificar la resonancia social de tal gesto hasta su materialización en un otro territorio.

Otra forma de mantener la afirmación del territorio cae sobre el propio territorio es mediante el concepto de «*topofilia*» de Tuan. El interés de los seres humanos por el paisaje y el territorio tiene un componente de topofilia del lugar, un lazo afectivo entre ambos. La transformación del territorio no está exenta del sentimiento *topofilico*, que contiene la experiencia con el lugar. El territorio atrae a los humanos por la estética, la



materialidad productiva y vital, vínculos familiares y por el patriotismo (Tuan 2007: 129-142). Volviendo a la teoría sistémica el territorio lleva inmersa la existencia humana como una realimentación. Tuan, diferenciando los aspectos que tienen en cuenta del mismo entorno el visitante y el autóctono en los que el visitante tiene un punto de vista más simple relacionado con la estética del paisaje, afirma: «El punto de vista del visitante, siendo simple, puede ser enunciado fácilmente. La confrontación con lo nuevo también le puede incitar a expresarse» (Tuan 2007: 92). Así Hannah Arendt aparece en el cementerio de Portbou por la resonancia de la muerte de Walter Benjamin como una visitante con el interés específico de saber por las circunstancias de la muerte, y queda expuesta a los atractivos del territorio.

Un mes después de la muerte de Benjamin, cuando Hannah Arendt escribe sobre el cementerio de Portbou lo hace así:

El cementeri s'enfila per un turò que avança mar endins, cap el centre d'una cala. És un cementeri en terrasses, excavat en la roca; els taüts els dipositen en níxols oberts als murs de pedra. És un dels indrets més fantàstics i més bells que he vist mai. ( Hannah Arendt en Scheuremann 1995: 40)

Calificándolo como uno de los «lugares más fantásticos y más bellos que he visto nunca». Extrayendo de esta oración la acción verbal: *he visto*, el uso de la primera persona del antepresente, delata la presencia física de la observadora-narradora en la escena, consecuentemente su descripción de ese momento ha de corresponder a aquello que capta con sus sentidos corporales. Podemos pues objetivar la descripción de la escena extrayendo los marcadores espaciales de la narración. El primero, el marcador *cementerio*. Se trata de una arquitectura, por tanto insertada en la funcional, de rituales específicos de un grupo social. Junto con el resto de marcadores espaciales tiene en este caso una relevancia mayor para el análisis, dado que la observadora-narradora no describe más acciones que las que realizan los elementos espaciales. Para entender el tratamiento analítico de estas acciones, antes hemos de destacar el rol comunicativo del el segundo marcador: *un turó y la roca*, ambos describen la forma geográfica y geológica del terreno donde se ubica el cementerio, esto es: una roca suficientemente amplia como para contener el cementerio, no muy alta pero de pendiente muy elevada. Este segundo marcador nos indica dos cuestiones gestuales asociadas a él. Una, la construcción sobre roca impone la dificultad de fabricación de los cimientos para

asentar cualquier arquitectura. Dos, la elevada pendiente asociada al concepto de *turò*, que por un parte implica la realización de un esfuerzo superior para acceder al cementerio, y la por otra, superar los desniveles mediante la fabricación escalonada de la obra, o bien el allanado del terreno, en ambos casos supone el esfuerzo constructivo adicional. Por tanto la selección ecológica de elementos ambientales que realiza la observadora para situar la escena de la narración, asocia una arquitectura funeraria comunicativa de implicaciones sociales y simbólicas, con una gestualidad humana previa, la elección de un territorio que en sí mismo fuerza un cambio de gesto respondiendo a la presencia del observador, fundamentalmente debido a su verticalidad, inclinación y cambio de rasante, naturales, véase pues tal diferencial gestual como:

- Un cambio en la imagen por el efecto visual de aislamiento y diferencia en la forma espacial respecto del resto del territorio, se trata de un cerro, la traducción más parecida al castellano de *turó*, pero en catalán acentuando la inclinación de la pendiente.
- La promesa de un cambio de la cinestesia en el límite de paso de un otro territorio a éste, por el cambio de la pendiente propia que lo define como cerro y lo diferencia de los territorios periféricos.
- La promesa de una imagen de la posición previa, pretérita, con una perspectiva diferenciada, así como de posiciones inciertas al otro lado del cerro, solo visibles desde la altura.

Asocia también con esta selección ecológica, el accidente geográfico, el cerro, *el turó*, a la extracción de energía social en la percepción de dicha espacialidad. Tal extracción de energía social es también diferencialmente manifiesta en los gestos de la manipulación del terreno por el suplemento de energía mecánica y tecnológica que precisa la construcción debido a la formación geográfica y geológica en sí misma, véase:

- La formación rocosa, la altura y la inclinada pendiente que precisa de ambos esfuerzos.
- La formación de terrazas que supone una ordenación del terreno costosa, artificial respecto al desorden natural circundante.

Tomada Hanna Arendt como una observadora visitante de paso, antes de seguir con la interpretación de su percepción espacial, hemos de tener en cuenta su contexto observacional en aquel instante en Portbou. Contexto que obedece a un tiempo de guerra y persecución mundial, al miedo, la angustia y la incertidumbre como emociones dominantes en la población, que acude a investigar la muerte de Walter Benjamin a un lugar desconocido sin experiencias anteriores dominado por un Estado simpatizante de la Alemania nazi. La energía comunicativa y simbólica del territorio en la observación de Portbou en la narración es superior al mismo tipo de energía procedente del contexto observacional de Arendt. Es manifiesto el valor que le otorga la narradora a la belleza y fantasía del lugar por encima del valor de otras categorizaciones derivadas de este contexto radical. En busca de respuestas sobre la muerte de Benjamin el rol de Arendt como una visitante, un sujeto de paso, añade valor a la conjunción sujeto-territorio en la transformación de este último. Este valor superior de la experiencia perceptiva por encima del valor contextual se manifiesta en la ausencia de indicadores contextuales en la narración. La narradora-observadora ha excluido de su representación enunciados contextuales, a excepción del propio espacio, hecho que sume al observador-espacio en la narración como unidad interactiva. El valor superior de la experiencia contra el del contexto puede especularse, también que lo gana por haberse vivido la experiencia como un contra-contexto seleccionado.

Hanna Arendt se encuentra en el cementerio de Portbou y es testigo de acciones verbales en tiempo presente que atribuye a la espacialidad, confirmando así esta categoría de testigo presencial. De esta forma entran en juego en la narración los marcadores:

- *El cementeri s'enfila*
- *Un turò que avança mar endins*

Dos metáforas que convierten al cementerio y al cerro en sendos símbolos. El uso de la prosopopeya al atribuirles cualidades humanas equivalentes a caminar, de la traducción al castellano, *enfilarse* hace referencia a tomar un camino todo derecho, mientras que *avanzar* la hace a moverse hacia delante (traducción propia del diccionario del *Institut d'Estudis Catalans*).

El *todo derecho* es un marcador espacial que indica el desplazamiento del cementerio sobre el cerro, es decir, la formación de las terrazas en el terreno obedece a la alineación de las mismas, a un orden determinado respecto al desorden natural. Cuando narra el caminar ordenado del cementerio, lo toma por el caminar ordenado de los humanos por esta arquitectura que incluye a los vivos, que como ella en ese momento lo visitan, como a los muertos que yacen allí. No solo la arquitectura funeraria, sino sus implicaciones comunicativas, vivos visitantes y los muertos enterrados se ordenan en un territorio elevado y abrupto. Con ordenar estamos diciendo que se distribuyen mediante la acción social, el ritual. Por tanto, este cementerio como el caso ideal de Arendt, el símbolo de la manipulación social de la naturaleza para expresar el dominio del orden, la certeza, la previsión de la arquitectura sobre el accidente, la incertidumbre de la naturaleza. Arquitectura y naturaleza que implican también las mismas cualidades en el gesto que denotan.

Por otra parte, el *mar adentro* por el que se desplaza el cerro, a su vez soporte material del cementerio, añade una hipérbole a la metáfora. Así la montaña caminando por el mar como un gigante que da estabilidad a la arquitectura cementerio símbolo de un ideal, convierte la acción narrada en un símbolo de símbolo, un segundo orden de significación del primer ideal de Arendt que lo sublima. La elección perceptiva de Arendt no es baladí pues el cerro rocoso da estabilidad para caminar sobre un medio inestable como es un líquido, con el añadido del comportamiento radicalmente accidentado e incierto del mar, de ahí la exageración en la metáfora. En este símbolo de símbolo, primero los humanos han construido un artificio, han hecho un trabajo con la extracción de energía social de sus rituales, dominaron con ellos el accidente con la previsión. Seguidamente la naturaleza (la roca) realiza también un trabajo, con seguridad y estabilidad hace caminar al símbolo anterior sobre la inestabilidad e incertidumbre máxima de un medio natural también el *mar adentro*.

La segunda metáfora es una fantasía, sin embargo sus propiedades son naturales. Si este cementerio percibido por Arendt representa el gasto de energía social por el ideal de un dominio de la certeza en la muerte sobre la incertidumbre en la vida, la roca representa el hecho natural de adentrar esta certeza (de momento la que sea) con firmeza y seguridad en un medio inestable y perturbador sin referencias liminares, por tanto donde perderse. El mar representa también la posibilidad de perderse en la muerte. No

obstante, el cerro que se adentra en el mar lo hace en una dirección determinada, *hacia el centro de una cala*. El uso del adverbio *hacia* indica un destino, de manera que realmente la narración perceptiva está representando un viaje. Un viaje que se inicia en el cementerio tierra adentro, y que después de adentrarse en el mar tiene como punto de mira el *centro de una cala*. Un territorio nuevo al que se llega atravesando un medio inestable y perturbador al que la propia naturaleza de la muerte lleva, no sin antes trabajar en vida para ello, singularmente dominando el desorden natural mediante los rituales sociales.

Estamos diciendo entonces, que cuando Hanna Arendt accede al cementerio de Portbou y lo recorre realiza una selección ecológica-perceptiva de elementos al alcance de sus sentidos, que después reproduce en una narración oral, que tal selección y narración lleva adherida la cultura de la sociedad a la que pertenece en forma de metáfora, por tanto tal reproducción representa las creencias e ideas individuales y sociales respecto a la muerte. No estamos diciendo que para esta sociedad o para Arendt todos los cementerios simbolizan esta idea, sino que la experiencia de la observadora-narradora en el cementerio de Portbou en sí y para sí es la imagen ideal emergente representativa de la creencia en el tránsito de la vida a la muerte como un viaje.

En la sociedad de Arendt, el ritual funerario supone entonces un artificio cultural como culmen del esfuerzo en el ordenamiento del caos natural, en la creencia que así se activa el proceso natural en la muerte, de un viaje a un mundo nuevo, atravesando en el tránsito un medio perturbador e inestable de una forma segura. Esta idea queda oculta en el símbolo, que en este caso está representado por la experiencia perceptiva del sujeto-observador y reproducido en la narración, que deja las huellas de la subjetividad del observador y de su cultura.

La energía del símbolo está en el beneficio social de éste. La narración en su última frase. «Es el rincón *más* bello y fantástico que he visto en *mi vida*» (la cursiva es mía), sublima la experiencia perceptiva con el adverbio *más* como indicador subjetivo de cantidad insuperable, y con el marcador *mi vida*, indicador de la realidad que es la experiencia del sujeto en ese momento en sí y para sí. Si los significados expuestos son la imagen de la belleza y la fantasía, entonces el cementerio de Portbou en conjunción con Hanna Arendt es la imagen que condensa tales significados con la belleza y fantasía sublimadas de éstos. En esto descansa pues el beneficio social e individual de este

símbolo. Los lazos afectivos, la topofilia con el lugar está servida, requiere para su asentamiento de la energía social del grupo de Arendt.

Hanna Arendt compartiendo este texto con su entorno, imprime en el territorio que observa, el cementerio de Portbou, la energía cultural que extrae del grupo. La resonancia de tal respuesta paisajística ya no depende de ella exclusivamente, sino de la percepción de su narración y la repetición de la experiencia de la espacialidad por otros miembros de la comunidad. La elección de la experiencia de Hanna Arendt para ilustrar la conexión del territorio con los sujetos-observadores y la cultura se basa en la conexión vital con Walter Benjamin y la aparición en Portbou en busca de las circunstancias de su muerte, y la coincidencia del lugar de su narración con la elección de Dani Karavan para su intervención 50 años después.

La muerte de Benjamin en Portbou, la impresión cultural de Hanna Arendt allí, mediante la significación simbólica, y la repetición de este ritual a través de los visitantes de su comunidad a este territorio, en conjunción con el propio territorio, podemos decir que lo transformaron. El gesto resonó hasta que 50 años después obtuvo la energía social necesaria para que Dani Karavan materializara la transformación en Pasajes ¿El territorio transformado en otro abstracto qué representa? ¿Representa las creencias de sus visitantes? 50 años después de Hanna Arendt, Dani Karavan recorre el mismo espacio y a diferencia de Arendt, lo interviene como resultado de su experiencia. Una de las claves de la intervención de Dani Karavan es la elección previa del lugar por el propio artista, de manera que la intervención se realiza para un lugar específico elegido por él.

Si hemos dicho que Pasajes describiéndolo como una cosa no es posible describirlo en su totalidad, en su sustancia. Necesitamos la experiencia y la subjetividad del observador para aproximarnos a su conocimiento. Una particularidad de estas obras de arte es su creación sin un concepto racional, sino más bien con la idea derivada de la experiencia sensorial total. Este es el caso de Pasajes y Dani Karavan, de manera que la experiencia sensorial del artista es cambiante con la intervención, así su expresión oral sobre la obra no se completa hasta que no percibe la obra completada. En esta tesitura el artista se comporta de forma paradójica en la dualidad observador-realizador dependiendo como en el caso del electrón en su dualidad onda-corpúsculo del observador, por tanto, este proceso creativo depende de cómo se percibe a sí mismo y

cómo percibe el territorio, característica singular del caso que justifica también su elección para la tesis. Interesa pues para la comprensión de Pasajes el conocimiento del proceso productivo de la intervención, así como la percepción de Dani Karavan del paisaje, una vez intervenido. Comenzando por el origen y las motivaciones del encargo de la obra.

### 3.4.2. Origen del homenaje a Walter benjamin

Cuando hemos dicho que, el terreno y el lugar de Pasajes son la transformación del estado anterior, del mismo territorio y lugar de Portbou, decíamos también que, la *transformación* era la consecuencia de una concatenación de acontecimientos. Uno de los acontecimientos que dio lugar a Pasajes, fue el hecho de la emergencia de Portbou como urbe. Esto que, puede parecer una obviedad no lo es tanto, si tenemos en cuenta que la urbe de Portbou nace unos años antes que Benjamin. No fue suficiente esto para que Benjamin llegara a Portbou, ni para que concurriesen las circunstancias que propiciaron su muerte. Hubo Portbou, veinte años antes del nacimiento de Benjamin, de convertirse en una, con frontera entre España y Francia una línea férrea y una estación internacional. Portbou y sus circunstancias se juntaron un día con Benjamin y las suyas, desencadenándose allí el fatal desenlace.

Las líneas del tiempo se trenzan en las fronteras. Quién podría saber entonces, que la muerte de Benjamin anudaría el destino de Portbou a la memoria del filósofo. Cincuenta años más tarde el gesto de Benjamin dejaba el nudo Portbou-Benjamin. Las fronteras entre los países que formaban la Unión Europea desaparecían junto a la caída del Muro de Berlín. La República Federal y la República Democrática se reunificaban en una única Alemania. El último presidente de la primera impulsaba una iniciativa para recordar a Walter Benjamin con un monumento en el lugar de su muerte. Iniciativa que anclaba a Portbou a la gestión del recuerdo, de la memoria de Benjamin y de su muerte. Hasta aquí, la importancia monumental de Portbou aspiraba en ser ese lugar de paso en el que murió Walter Benjamin, que tomaba significado en el contexto dramático de los refugiados que huían de la guerra.

La huida de Benjamin, que constituía una de las líneas de tiempo que se trenzaban en aquella frontera, se congelaba en la arqueología de los archivos. Hasta finales de los años ochenta del S. XX, cuando surgieron diversas iniciativas



intelectuales para documentar aquel hecho histórico. En la misma época pero algún año más tarde se proponía la idea del monumento a la memoria de Benjamin. En cualquier caso, los vagos recuerdos sobre la muerte de Benjamin derivaron en actos productivos. Tal fue, la Intervención de Dani Karavan en el territorio de Portbou, con la obra Pasajes.

El encargo de lo que después fue Pasajes nace concretamente en la República Federal Alemana. Parte de la iniciativa de su último presidente Richard von Weizsäcker, que en 1989 a través del Ministerio hace llegar a la asociación AsKi.

Karavan elige primero el sitio que se va intervenir y después lo interviene, creando para el sitio específico. Cuando le encargaron el homenaje a Benjamin en Portbou, le dieron libertad para elegir la localización dentro de sus límites territoriales. Aun así, condicionaba la aceptación del encargo a detectar sensaciones válidas para la creación, transmitidas por Portbou. Si sus valoraciones perceptivas eran positivas, buscaría un lugar en Portbou para construir el homenaje. En ese momento convertía a Portbou en una fuente de recursos sensoriales para su obra, fuere el que fuere el sitio elegido para la Intervención.

Estas dos circunstancias justifican ampliamente en esta tesis la dedicatoria de un capítulo a Portbou, por su aportación histórica y perceptiva a la construcción de Pasajes. Es pues Portbou un punto de mira esencial para comprender la transformación del espacio que se produce en Pasajes. Una de las atalayas desde donde se puede divisar casi la totalidad de la urbe de Portbou es Pasajes.

### **3.4.3. Motivaciones del encargo**

El quince de mayo de 1994 se inauguró Pasajes. En 1995 se edita, en su versión en catalán el libro *Dani Karavan. Homenatge a Walter Benjamin. Pasajes, lloc de commemoració a Portbou*, con entrevistas, testimonios, discursos, ensayos y agradecimientos de los intervinientes en la realización, patrocinio y financiación del proyecto sobre el mismo. Es pues una referencia historiográfica para el estudio de la Intervención. El libro nombra el proyecto de la siguiente forma: “*Pasajes- Lloc de commemoració per a Walter Benjamin i l'exili dels anys 1933-1945*” (Scheurmann & Scheurmann, 1995, p. 180), y ofrece la lista de los patrocinadores. En primer lugar

figura el Dr. Richard von Weizsäcker antiguo Presidente de la República Federal Alemana (Scheurmann & Scheurmann, 1995, p. 178).

Se inicia este apartado mencionando el libro editado por los hermanos Scheurmann, cuyo título expone claramente por sí mismo el motivo del encargo de Pasajes. Motivo que reclama una explicación que le dé sentido para su comprensión. Necesariamente son los agentes que tuvieron y gestionaron la iniciativa quienes con su testimonio descubren las claves de sus intenciones. Abre la publicación con un texto de Sieghardt von Köckritz presidente de la asociación cultural alemana AsKI, que explica el motivo del encargo y, reconoce y agradece la iniciativa al Dr. Richard von Weizsäcker así: «*Aquest lloc del record deu el seu naixement a la iniciativa de l'antic president [...]*» (Scheurmann & Scheurmann, 1995, p. 6), presidencia que duró desde 1984 hasta 1994. AsKI se encargó de la dirección y la gestión financiera del proyecto, siendo el responsable por los Estados Federales la Cancillería Estatal de Hessen, Wiesbaden (Scheurmann & Scheurmann, 1995, p. 180). Köckritz expone:

“Amb el lloc de commemoració a Portbou dedicat a Walter Benjamin i l'exili s'ha creat una obra d'art que homenatja les persones que amb llur forma de resistència varen contribuir que la tradició intel·lectual d'Alemanya no es perdés completament després del nacionalsocialisme”. [...] Gairebé 50 anys després del fi de la guerra els exiliats han rebut amb el lloc de commemoració [...] per fi un reconeixement oficial digne” (Sieghardt v. Köckritz en (Scheurmann & Scheurmann, 1995, p. 6)

De esta manera Benjamin representa los valores del grupo de los exiliados por la guerra, personas conocidas y desconocidas, aquellas perseguidas por sus tendencias ideológicas y su raza – en palabras de Köckritz-, personas que sufrieron el desprecio y así y todo mantuvieron la continuidad de la cultura alemana. Pasajes se crea para homenajear a Benjamin y a todos los exiliados de la guerra,

Certifica pues Köckritz como responsable de AsKi, organización que dirigirá el proyecto en el que Weizsäcker inicia la acción para realizarlo. En los actos de la inauguración, éste dirige a los asistentes un saludo con estas palabras:

Amb el monument que avui s'inaugura s'ha creat d'una forma plàstica el passatge que, el 26 de setembre de 1940, fou vedat a Walter Benjamin, el fugitiu de la persecució nazi. [...] Portbou hauria d'haver estat un lloc de pas en la fugida de Walter Benjamin. Amb la

seva mort es convertí en el seu del darrer paratge. [...] ara acull un símbol del passatge a la libertad, s'ha convertit en la pàtria que Benjamin no pogué trovar en la seva vida. (Richard von Weizsäcker 1994 en Scheurmann & Scheurmann 1995: 42)

Con estas palabras, Weizsäcker concreta parte del sentido del encargo, del Homenaje a Benjamin. Para ello ha dejado en el texto cinco marcadores espaciales, dos temporales y dos de acción que le acreditan como implicado directamente en el encargo.

Esta primera parte del sentido del encargo expresada en este texto hace referencia al acontecimiento histórico utilizando el espacio: *Portbou-lloc de pas*, y el tiempo: fue el *26 de septiembre de 1940-el seu darrer paratge* (el de Benjamin). De manera que el Homenaje pretende cambiar este sentido del espacio haciendo referencia a Portbou. Mágicamente: un *passatge-la forma plàstica* instalada por Karavan lo transforma: *s'ha convertit-en la patria* (la de Benjamin), *ara* (ahora). Hemos de entender bien que esta *magia*, la de la intervención, únicamente funciona instantáneamente para quienes realizaron el encargo. Pero el discurso de Weizsäcker anuda a Portbou a la funcionalidad instantánea de la Obra a perpetuidad, mientras la Obra se mantenga en pie. Ahora este pequeño territorio no es ya un lugar de paso, no es únicamente un terreno, una obra de arte, es un lugar símbolo de la libertad. Y, así lo reciben sus oyentes, las autoridades locales y nacionales, custodias desde este momento del símbolo. Cabe preguntarse si tanto ésta, la repatriación pendiente de Benjamin, como esta otra, la transformación de un lugar de paso en un lugar custodio de la memoria de quienes no pudieron pasar por él, fueron intenciones de la iniciativa de quienes promovieron el monumento, o bien, obraron en ellos esta visión, consecuencia de la función transformadora del resultado de la Obra. En cualquier caso la obra homenajea a Benjamin asociando simbólicamente el espacio, la forma plástica a ideas políticas, por tanto consecuentes en lo social.

Para Weizsäcker, Pasajes resucitó por un instante a Benjamin a la vida social de Portbou como uno de sus compatriotas, más, como el compatriota al que han de recordar siempre. Acaba su discurso diciendo «*El passatge del temps li era obert, a despit de tota oposició, ell el va creuar*» (Scheurmann & Scheurmann 1995: 142). La transmutación se completa con la presencia viva de Benjamin en Portbou. Pasajes compromete implícitamente la gestión de la memoria de Benjamin y los refugiados de las guerras, la de la patria de Benjamin y la de su vida entre los portbueses. Pero esta

patria no es únicamente el territorio de Portbou, si no el pequeño terreno intervenido con las estructuras de Karavan o lo que es lo mismo el símbolo del pasaje a la libertad. Si estos no fueron los motivos de Weizsäcker para encargar Pasajes, la percepción de Pasajes transformó los originales en éstos mismos.

En representación de AsKI en la realización del proyecto constan como directores los hermanos Ingrid y Konrad Scheurmann (Scheurmann & Scheurmann, 1995, p. 178). En el mismo libro Ingrid escribe un artículo sobre el Homenaje a Walter Benjamin en Portbou, afirmando que se ha conseguido «*en la consciència de la població [de Portbou] un llarg procés de lenta aproximació*» (Scheuremann 1995: 34) a Walter Benjamin, a la postre convertida en proximidad y, a continuación relata los acontecimientos de ese proceso desde 1940 hasta 1994 con la producción de Pasajes. Antes del octubre de 1989 Dani Karavan había acordado con Konrad Scheurmann el proyecto del Homenaje, que a su vez recibía el encargo del Ministerio de Asuntos Extranjeros de la República Federal Alemana. Cree Ingrid que durante el proceso de producción de Pasajes «*hagi començat, per fi, un diàleg entre els benjaminians i Portbou*» (Scheuremann 1995: 38-39) sobre la aproximación más adecuada del destino de Benjamin en Portbou. La aproximación más adecuada es el eufemismo que utiliza Ingrid para referirse a la aceptación por los portbueses de la materialización plástica del proyecto del Homenaje. El hecho de esta materialización en su territorio obliga a la proximidad física y mantiene dentro del mismo la latencia de un diálogo entorno a la visión del resultado final del monumento. Esta visión esconde los diferentes intereses o motivos que debe representar para los portbueses. En este sentido insinúa Ingrid el largo proceso de lenta aproximación a través de éstos a la visión de la obra de Karavan que cumplía las expectativas alemanas. Este proceso dura aproximadamente cuatro años, desde 1990 hasta 1994, y lo describe como un diálogo entre los benjaminianos y Portbou. El intento de intervenir un territorio entre foráneos y nativos genera un problema de comunicación asimétrica. Mientras unos esperaban un homenaje al “Señor Benjamin” recordando la figura pública del personaje mediante monumentos tradicionales, otros iban más allá, homenajeando despertando emociones que asociaban a la vida y pensamiento del personaje mediante formas plásticas abstractas que además de ocupar una buena cantidad de terreno, se instalaban en terrenos funcional y simbólicamente sensibles. A pesar de que como afirma Ingrid, las autoridades de Portbou y de Cataluña dieron total libertad para elegir el lugar de la Intervención, hubo

resistencia a que dicha libertad fuese total. El diálogo se establecía también sobre el terreno físico, en aquel lugar donde después se terminó instalando. Dialógica resuelta sobre el espacio y con el espacio, que trataba de acercar las formas de recordar la historia y las expectativas que suponen las transformaciones territoriales.

No obstante el motivo principal del encargo a Karavan explicitado por I. Scheurmann fue “*impedir que el rastre d’aquell gran europeu es perdi definitivament en aquest indret*” (Scheuremann 1995: 34). Es decir, los alemanes percibían que el recuerdo de Benjamin se reducía a la desaparición. Esta percepción está explicada por Ingrid Scheurmann con una línea de tiempo de quienes buscaban los rastros arqueológicos del último día de Benjamin en Portbou, y al mismo tiempo tomaban sus viajes a Portbou como una peregrinación de homenaje a su memoria. Esta actividad aparentemente espontánea se reivindicaba precursora de este motivo y de los añadidos a éste. Hemos de recordar, antes de seguir, el carácter transformador *adherido* al motivo del encargo pretendido por los impulsores, visto al principio de este apartado. La adhesión precisa de una sustancia y esta sustancia es *un estado perceptivo del paisaje* de Portbou compartido en el tiempo. Para sostener esta afirmación hemos de trazar la línea de tiempo de quienes han buscado la última huella de la vida de Benjamin.

El 26 de septiembre de 1940 muere en Portbou Walter Benjamin. En octubre de 1940, cuatro semanas después, Max Horkheimer, sociólogo alemán demanda a las autoridades de Portbou detalles precisos de su muerte. En octubre de 1941, un año después, Hannah Arendt filósofa alemana, visita Portbou con la idea de rendir homenaje a su amigo. Comunica a su otro amigo Gershom Scholem, filósofo israelí que buscó sin resultado la tumba de Benjamin. Después de 1940 tampoco hubo diálogo entre los amigos de Benjamin y las personas que cruzaron la frontera. Durante mucho tiempo no se supo en Portbou quién era en realidad Walter Benjamin. Durante los años sesenta (S. XX) los numerosos investigadores de la vida y obra de Benjamin y sobre todo sus seguidores, aportaron luz sobre su identidad y garantizaron a los habitantes de Portbou que gracias a su muerte, el nombre de Portbou se identificaría con el exilio europeo y sus representantes intelectuales más destacados durante muchos años después. En 1979, después del final del régimen franquista, la municipalidad coloca una sencilla placa conmemorativa en la entrada del cementerio. En adelante Portbou ha enseñado a los visitantes bejaminianos los pocos escenarios de la estancia de Walter Benjamin, incluso

el nicho que sin nombre estuvo pagado durante cinco años. El debate de un sitio de recuerdo y reflexión duró años. En 1989 Konrad Scheurmann fue nombrado director del proyecto por el Ministerio de Asuntos Extranjeros de la República Federal de Alemania y selecciona a Dani Karavan como artista, que acepta el encargo. Después en octubre de 1989 llega por primera vez Dani Karavan a Portbou. El Ayuntamiento de Portbou acogió el proyecto sin objeciones, dando plena libertad para elegir el lugar. En diciembre de 1989 Dani Karavan realiza la segunda visita y encuentra el emplazamiento «*i va dibuixar a l'aire, amb la seva gesticulació tan expressiva, un primer esbós de l'obra futura*», una metáfora de la naturaleza sobre el destino de Walter Benjamin dice Ingrid Scheurmann, un visible, desde la superficie, remolino de agua en la bahía, provocado por el envite de la marea sobre una roca sumergida.

Este fue el acontecer desde la muerte de Walter Benjamin hasta obtener la idea del proyecto que daba solución a los propósitos de los instigadores del mismo. En este momento se iniciaba el proceso para producir esta idea, objeto de apartado diferente. Como dijimos, el propósito del homenaje llevaba adherido un *carácter transformador* cuya sustancia adherente es un *estado perceptivo del paisaje*. Estado que surge de los visitantes desde 1940 hasta 1989, como respuesta a sus propias prácticas sobre el terreno. En efecto, no existe en los testimonios expuestos por Ingrid Scheurmann de los benjaminianos que fueron a Portbou una narración sobre condiciones ambientales adversas que pudiesen asociar a la muerte de Walter Benjamin, por el contrario, el lugar –que incluye a sus gentes– es asociado a un espacio *adecuado como última morada*. Lo más decepcionante para éstos fue la dificultad para encontrar el rastro de su enterramiento. Así mismo, escribe que, a los visitantes en busca de Benjamin les parecía que había encontrado su sitio en el cementerio que se levantaba en el aire por encima del Mediterráneo. De la misma forma Hannah Arendt que a la postre escribe el epitafio de Benjamin, escribe a Gershom Scholem sobre su visitas a Portbou en octubre de 1940 después de describirle el cementerio: *es uno de los sitios más fantásticos y más bellos que he visto nunca*.

Por tanto, la aproximación o largo proceso de lenta aproximación a que se refiere Ingrid Scheurmann, se realiza con esta sustancia perceptiva del espacio portbuense. Portbou es percibido no como un lugar de muerte, si no como un lugar de paz. El sitio donde supuestamente descansa Walter Benjamin se asociará al recuerdo de

los refugiados en busca de libertad y descanso. Un sitio en el aire, por encima de la tierra, desde donde se contempla el Mediterráneo, el mar, un espacio sin referentes fronterizos. Su sitio, su patria. Un lugar fantástico y bello. La deriva perceptiva ha dado lugar al descanso sobre el horror de los refugiados. ¿Cómo es posible recordar en un sitio así el horror de la persecución por cuestiones étnicas o ideológicas, si el paisaje habla de paz y descanso? Esta cuestión elaborada en el tiempo derivó en la solución de un homenaje cuyo motivo sería dar una patria de paz a Walter Benjamin y a todos los refugiados anónimos, para lo que se contrató a un contrastado artista del territorio. Así y todo, no podemos dar una respuesta a esta pregunta, que no sea, la de la elección de la opción óptima ante la contradicción. Optar por homenajear con el consenso perceptivo de la belleza, la paz y el descanso eterno que ofrece el paisaje, sin recordar el sufrimiento de la huida, es decir dándolo por sobre conocido. Del testimonio de Ingrid Scheurmann, se desprende que lo que hemos llamado consenso perceptivo del paisaje ha precisado además de los elementos físicos del entorno, de las prácticas sociales de los nativos y forasteros de Portbou. Estas prácticas convencionales o subjetivas demandan de los agentes, es decir de quienes las ejecutan, ellos mismos, la percepción del territorio como escenario simbólico. Si bien, no nos es posible afirmar que este proceso sea intencionalmente consciente hacia este resultado.

Podríamos concluir que el encargo de Weizsäcker y sus colaboradores tuvo una intención no explicitada, integrada en el propósito principal (el recordatorio a Benjamin): buscar un escenario simbólico para la representación de los valores de los paisajes de Portbou percibidos y narrados por los benjaminianos. De esta manera, por un lado se homenajeaba a estos mismos, que cómo cuenta Ingrid Scheurmann fueron apátridas o refugiados como Walter Benjamin, y por otro lado se compromete la incorporación de los portbuenses al mantenimiento del escenario simbólico que se pretende.

Seguiría pues sin resolverse el problema de cómo recordar el horror dentro de aquel espacio de belleza y paz. Cuestión que Dani Karavan soluciona con una abstracción y que tratamos más adelante.

En este apartado se ha descrito un proceso previo a la conversión de un territorio en un otro simbólico mediante prácticas que hemos categorizado de perceptivas del espacio o espaciales, pero Ingrid Scheurmann hace un guiño a otras derivas del espacio



simbólico, que no siendo objeto de esta tesis tienen relación y por tanto tratamos también más adelante. Se trata de la derivada del vector turismo, un vector material.

#### 3.4.4. Dani Karavan

La creación de Pasajes viene narrada en el libro de los hermanos Scheurmann (Scheurmann & Scheurmann 1995), en éste se recoge la voz de Dani Karavan explicando sus formas creativas. No obstante, explicamos primero algunos contextos de momentos biográficos de Dani Karavan que creemos coherentes con el desarrollo de sus formas creativas, que por tanto refuerzan la comprensión de éstas. Las conexiones con el estilo artístico se realizan de forma consecuente con el punto de vista del diseño de la investigación, el interaccionismo simbólico (Carrasco, J. G., & Cadavid 2008) y el diseño fenomenológico y la teoría fundamentada (Salgado 2007), en las que el artista es tomado como un sujeto-observador, explorador y selector ecológico. Siguiendo esta teoría, la relación entre Dani Karavan y el entorno es una relación comunicativa, en la que el paisaje genera lazos afectivos y de esta *topofilia* emergen las transformaciones (Tuan 2007). Desde este punto de vista el primer contexto creativo de la vida de Karavan creemos que se produce desde que nace hasta que inicia sus estudios en Florencia.

Habitualmente se leen los datos biográficos de Dani Karavan empezando así: *Nace en Tel Aviv en 1930*. Todo seguido, menos habitual pero también recurrente es leer quienes fueron sus progenitores: *Abraham y Zehava Karavan*. Seguidamente, el oficio de su padre: *arquitecto paisajista*. En la página web del artista se especifica la condición de su familia de: *both pioneers who immigrated to Israel in 1920*, y la de su padre: *Abraham was the chief landscape architect of the city of Tel Aviv from the early '40s to the late '60s*, el principal arquitecto paisajista de Tel Aviv. Entonces se dice de Karavan, de su formación pictórica en Tel Aviv hasta 1946, en Jerusalén hasta 1949, y de su formación artística en Florencia iniciada en 1956 y continuada en París. En 1948 es cofundador del *Kibutz* denominado Harel. El contexto inicial en la forma creativa, se sitúa en los inicios del Siglo XX en *Yafo* y continúa hasta mediados del mismo siglo en París.

Si Karavan nace en Tel Aviv en 1930, Tel Aviv nace en 1909 sobre *la nada*. El fotógrafo Abraham Soskin recoge el acontecimiento de forma casual, vagando con su

equipo de fotografía por las afueras, al Noreste de la antigua ciudad de Yafo, se encuentra con un grupo de personas reunidas de pie en la arena. Eran 60 familias de origen judío que vivían en Yafo sin las condiciones de habitabilidad que deseaban, además cansadas de los constantes e intensos choques con la población árabe habían comprado estos terrenos y realizaban el reparto con un sorteo el «sorteo de las conchas» (Cortes 2014), último acto de la gestación y, alumbramiento de Tel Aviv.

La fotografía muestra un grupo de personas en contacto unas con otras distribuyéndose radialmente alrededor del punto donde se suponen los sacos con las conchas, pues las miradas son concéntricas al punto y vienen de todas direcciones. Alrededor del grupo se aprecia claramente una superficie que ocupa toda la mitad inferior de la fotografía de un tono gris más blanco que el resto, una inmensa duna en la que se aprecia en la periferia de la reunión las huellas de las pisadas de la gente. Una persona que se acerca por el fondo (lado contrario al de la cámara) en una posición más elevada que la del grupo crea la perspectiva e indica que el grupo se encuentra en el fondo de la duna. Por encima de la duna, de lado a lado de la imagen se ve por la diferencia de grises un terreno más elevado y por encima de este el cielo. El día es soleado pues las sombras de las gentes son francas, se muestran de un gris oscuro cercano al negro. En la latitud 32° Norte el sol abrasa la arena. La longitud de las sombras duplicando la altura de las gentes indica o primeras horas de la mañana o últimas de la tarde, referencia tomada sobre el medio día solar en el que la sombra en esta latitud es acortada en invierno y casi nula en verano. La dirección de las sombras indica la probabilidad de que sean las horas de la mañana y la dirección de la marcha de quienes se aproximan al grupo sería Este o Noreste, pues es perpendicular a la cadena de dunas y cerros, que sabemos de forma global en esta localización se extiende paralela a la costa en dirección Norte-Sur.

El grupo está en contacto íntimo formando un círculo, en bipedestación, tanto el sentido de la marcha por la orientación de piernas y torso, como por el de la cabeza y los ojos todos los individuos del grupo y se dirigen con el gesto a un punto central, como radios de una circunferencia. Entre cuerpo y cuerpo no cabe otro individuo.

Tomado el documento gráfico de Abraham Soskin como referencia analítica y el trabajo de Cortés, podemos aproximar que allí donde se alumbraba Tel Aviv, era la arena ardiente de un terreno árido supuesto baldío, seco, irregular, de arena y piedras, de

ninguna perspectiva humana de fondo, fuesen caminos, senderos, fuesen atisbos de ruinas, edificaciones, cercas, muros, postes señales de plantaciones u objetos simbólicos, a excepción de las gentes allí reunidas y sus alargadas sombras.

Igualmente con el documento de Soskin podemos aproximar que quienes alumbraron Tel Aviv, era un grupo socialmente homogéneo y cohesionado, con un probable alto grado de parentesco político o consanguíneo (interrogante heurístico que plantea el documento), con la misma expectativa futura los sacos del sorteo con las conchas de los nombres de las familias y los terrenos, con enlaces fuertes que impiden la permeabilidad social del grupo para acceder al objetivo, apenas existen huecos. A la vez, las posiciones concéntricas al objetivo indican una estratificación o marca de clase respecto del cierre del grupo definidas por la equidistancia a la idea del objetivo (el nacimiento de la ciudad) siguiendo la analogía geométrica, sin que tal marca afecte al nivel de compromiso en el cierre del grupo.

Si este gesto humano formando un volumen de cuerpos compacto sobre la arena del desierto es la primera estructura arquitectónica de Tel Aviv, el punto cero, entonces anticipa que quienes viniesen después se adherirán a la periferia no solo de la ciudad, sino del objetivo. El cual pasará a ser la crianza del nuevo ser, la ciudad, el nuevo mundo. Por tanto, no podemos afirmar que Tel Aviv nace de *la nada*, todo lo contrario, nace de la singular expectativa y perspectiva de una sociedad con un punto de mira paisajístico. La nada no es pues, más que aquello que no está en nuestra perspectiva, aquello que siendo sensibles a su existencia, no corresponde a un predicado interior y anterior al acto sensible, consciente o no consciente, con lo cual no podemos sostener que Tel Aviv nace sobre *la nada*.

El resultado de aquel sorteo fue el barrio Ahuzat Bayit, nombre que toma de la cooperativa agrícola promotora de la idea. Marcos Cortes Lerín en su estudio sobre el desarrollo arquitectónico de Tel Aviv en la década de los 30, acompaña un plano de este asentamiento inicial «publicado 28 años después por Sam Barkai y Julius Posener en la revista *L'architecture d'aujourd'hui*» (Cortes 2014) y dos fotografías, una de 1910 y otra de 1915 del «*boulevard Rothschild* que se pierde por el este hacia las dunas y por el oeste hacia el mar». El boulevard es transversal a la calle Herzl, eje central del asentamiento con desarrollo norte-sur. La imagen de 1910 tomada a pie de calle desde un extremo, muestra el terreno aun de arena y tierra con una torre de agua al fondo. La

de 1915 boulevard «convertido en un oasis para los habitantes» con varios parterres con árboles, paralelos y longitudinales y un paseo central. Las casas son de una planta y están rodeadas de jardines. La idea de ciudad jardín está dentro de la gestación o planteamiento del espacio público: “esta voluntad de vivir rodeado de jardines marcará el desarrollo de la ciudad de Tel Aviv las décadas siguientes” (Cortes 2014).

En las décadas siguientes se produjo una llegada masiva de emigrantes procedentes de toda Europa a Tel Aviv, una vuelta política de la diáspora con un espíritu pionero, como califica Karavan a su padre, un pionero. Las primeras oleadas de emigrantes produjeron una expansión urbanística de la ciudad hacia el norte de una forma desordenada, sin un trazado regulador y una gran densidad de tejido.

Si no es estrictamente cierto que Karavan nació con Tel Aviv, si lo es decir que Karavan se crío con Tel Aviv recién nacida, crecieron y se desarrollaron juntos. En 1932 llegaron «mayoritariamente arquitectos experimentados en la modernidad» (Cortes 2014). Bajo el planeamiento de Patrick Geddes, Tel Aviv disparará su desarrollo arquitectónico en la década de los 30. Tel Aviv se diseña como una ciudad jardín, incluso como una ciudad huerto (Cortes 2014). Karavan nace en una ciudad que aún está por construir y que se construye rápidamente con las vanguardias arquitectónicas europeas. Hasta la creación del Estado de Israel en 1948, Tel Aviv trajo consigo un flujo masivo de emigrantes procedentes de toda Europa. Durante estos años la gran demanda de viviendas imponía una incesante actividad arquitectónica. La arquitectura del movimiento moderno radicaba en el funcionalismo y el racionalismo exportado de Europa, bajo la influencia en el diseño de las vanguardias, la Bauhaus, Le Corbusier, Mies van der Rohe y otras. La imagen de la arquitectura de Tel Aviv se caracterizaba por las terrazas al exterior, la pureza volumétrica, color blanco bajo la luz del sol. La decoración es inexistente, existe un rechazo a la ornamentación, la belleza radicaba más en el silencio de la sombra y la pureza del blanco. Se comenzó a prestar atención a al equilibrio de los huecos y vacíos de las fachadas y las proporciones de los huecos.

El desarrollo urbanístico y arquitectónico de la ciudad donde nació Dani Karavan, desde el nacimiento de la ciudad hasta la década de los años 30, conecta con las formas de confrontar el espacio del artista. Por una parte el análisis espacial del *Sorteo de las Conchas* utilizando la teoría fundamentada a partir de los datos de la fotografía, indica una forma de conexión afectiva con el territorio, de *topofilia* que

implica el cuerpo en el emplazamiento ya desde antes de nacer Dani Karavan. De una forma de plantear la transformación del territorio con una cosmovisión, y a la vez una forma de transformar el territorio para reproducir un interés en el entorno que mantiene la cosmovisión. La semejanza de seleccionar el lugar (*specific site*) haciendo participe a los sentidos corporales destaca sobre otras influencias más ortodoxas desde el punto de vista del mundo del arte. En esta línea, la tesis del arquitecto Francesco Careri defiende como el arte de caminar es una «manera simbólica de transformar el paisaje [...] entendiendo por paisaje el acto de transformación simbólica, y no solo física del espacio antrópico» (Careri 2009: 19, 21). Careri expone una lista de «acciones» que afirma «han entrado a formar parte de la historia del arte y que podrían convertirse en un útil instrumento estético con el cual explorar y transformar espacios» (Careri 2009: 19), como por ejemplo bajar por un barranco, subir por una montaña, guiarse por los olores.

Karavan expresa su topofilia con el lugar de su infancia en diversos testimonios. En aquellos años de desarrollo exponencial de la ciudad existe un movimiento vitalista no solo productivo sino cultural y político del que participa el joven Karavan. Manifiesta la ilusión de los primeros años. Su padre ingeniero de jardines trabaja con la tierra en una ciudad planteada para combatir el duro sol del desierto, entre otras formas con la creación de jardines y huertos. Karavan en sus entrevistas recuerda como las huellas sobre la arena eran sus primeras esculturas; como afirma Careri: una acción transformadora simbólica del espacio en paisaje. El cactus, el olivo son elementos de su tierra que utiliza simbólicamente en sus exposiciones para representar entre el contacto con la tierra de su infancia. Por tanto su obra ha de beber irremediamente la vivencia del desarrollo urbanístico, arquitectónico de la ciudad y de la influencia de la actividad paterna (Scheurmann & Scheurmann 1995).

Algunas de las influencias de la arquitectura de la década de los 30 de Tel Aviv, más formales dentro de la historia del arte son (Cortes 2014):

- Los volúmenes puros.
- La pureza del blanco.
- La decoración inexistente
- El rechazo a la ornamentación
- El silencio de la sombra y.

- El equilibrio de los huecos y vacíos de las fachadas
- Las proporciones de los huecos.

Amén de estas y otras influencias provenientes de su formación en Florencia, destacamos la influencia en Dani Karavan del desarrollo urbanístico y arquitectónico de la década de los años 30 del S. XX más que por la similitud de las apariencias y estilos, fundamentalmente por las formas de enfrentarse al lugar. Dani Karavan afirma que para crear el Homenaje a Walter Benjamin no quiso leer a Walter Benjamin confiando en que lo que sabía de él sería suficiente para transmitir, no los recuerdos si no la esencia del filósofo, confiando en que los visitantes captarían dicha esencia, y que de tal experiencia podrían generar ideas concretas coherentes con la esencia del filósofo. Esta seguridad en la comunicación a través de la transformación simbólica del espacio, es decir del Paisaje (Careri 2009), es la influencia de los años de creación de una ciudad que parte de un grupo de gente reunida en el desierto, donde se tiene la misma fe en transmitir la esencia del grupo a través de la experiencia con el espacio, primero transformadora y después experimentando la transformación. La fe de Karavan en la potencialidad comunicativa de Pasajes es tan grande que evita usar cualquier denominación formal, escultura, elemento decorativo, etc., para no introducirla en la historia de arte como objeto. La acción es el arte, la experiencia de subir el camino, bajar las escaleras, sentarse a contemplar, percibir sonidos, controlar el vértigo, etc., etc.. Karavan cree que las ideas que puedan derivarse de tales experiencias son individuales pero existe una inter-subjetividad coherente con la esencia subyacente del homenaje.

Dani Karavan dice que no utiliza conceptos, ni razonamientos ideológicos en los que basar el diseño de Pasajes, sino que utiliza los sentidos corporales para crear. Todos. El primer acto sensitivo-creativo lo realiza con la elección del lugar (*site-specific*) pisando el terreno, como las 60 familias del sorteo de las conchas. Joan Gubert nos dice que Dani Karavan estando en el cementerio de Portbou sin haber decidido todavía el lugar de la obra, escucho repentinamente el silbato de un tren y el sonido de la frenada al llegar a la estación, entonces dijo este es el sitio. Ya había percibido el remolino de agua desde el acantilado, pero necesitó una relación cenestésica de las percepciones para terminar de decidir el lugar. Después vino el diseño para *site-specific*, y también utilizó el cuerpo, el mismo en (Scheurmann & Scheurmann 1995) explica que

bajó varias veces por el terraplén atado de una cuerda para percibir el efecto de acercarse al remolino de agua de la bahía. Entre el interaccionismo simbólico entre individuo y lugar utilizando el cuerpo, y la teoría de Careri de la acción como elemento artístico sería posible plantar una hipótesis de la formación de la topofilia.

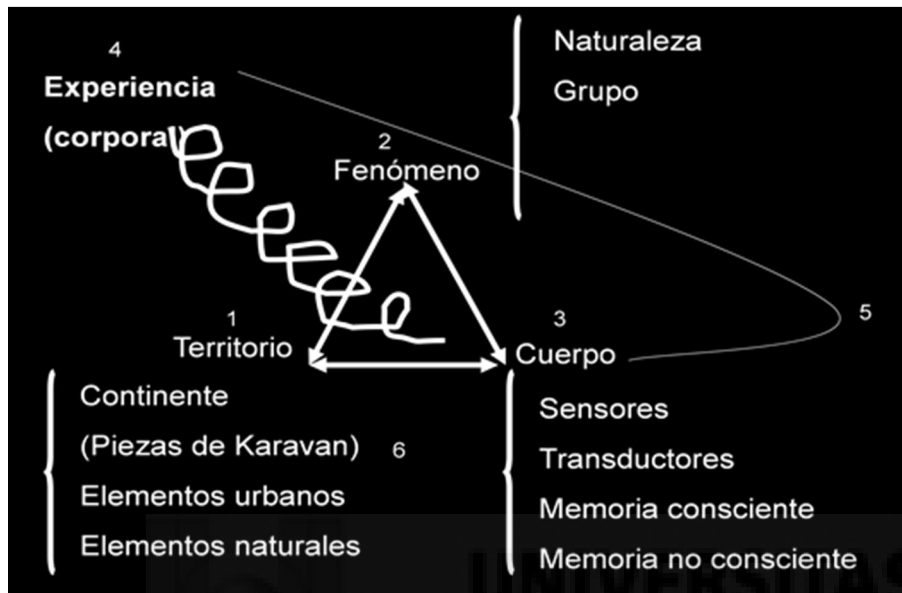


Fig. 10. Esquema de proceso creativo de Karavan.

Se inicia con el lugar y sigue con una inmersión corporal en el territorio. Dani Karavan espera el fenómeno, la sensación emergente con sentido como una llamada a la intuición. La visión del remolino en la bahía trae una idea intuitiva de revolución, de inquietud. Este es el fenómeno. Enrono-cuerpo-fenómeno forman un triángulo simbiótico de enlaces duales que constituye la experiencia, la cual se comunica al grupo. Con el *feedback* se vuelve al lugar y se mantiene el triángulo simbiótico y se vuelve a comunicar. En cada comunicación se va introduciendo elementos del diseño en forma de bocetos. Hasta que en alguna de estas vueltas al triángulo se comienza a transformar el espacio. Los reiterados bucles dan como resultado final la obra, Pasajes. La rotura de alguno de estos enlaces del triángulo implica deshacer la experiencia y por tanto la posibilidad de prosperar la intervención. (Pérez 2012)

A diferencia de otras obras de Dani Karavan en las que un visitante no adiestrado puede reconocer la unicidad de los elementos de la obra como un conjunto, en Pasajes esto es más difícil. El único nexo ostensivo entre las piezas instaladas es el acero del que están hechas. Los espacios de deambulación o visuales que los conectan ya existían, con lo cual no queda evidente tal conexión. De hecho así sucede en que una



buena parte de los visitantes no recorren sin ser informados antes el sendero que une las piezas 2 y 3. De la misma manera, en el resto de obras el olivo es un elemento recurrente de Karavan, éste lo sitúa en el centro de estructuras de fábrica, habitualmente elevado sobre el nivel dominante del suelo pisable, utilizando tierra, piedras, y cercándolo también con algún elemento de fábrica. Sin embargo en Portbou, los olivos ya están en el terreno, han crecido de forma silvestre, y Karavan no modifica el espacio alrededor de éstos. Lo mismo ocurre con el cactus, otro elemento recurrente en sus instalaciones, o con el cementerio, o la cerca metálica de la trasera del cementerio, o el remolino. En Pasajes, el visitante no adiestrado, recorrerá un camino artístico, mirará plantas artísticas, cercas metálicas, calles con tumbas a los lados, cipreses, en resumen paisajes sin saber a priori su condición de artísticos. La etiqueta de artístico que se pudiese leer por su conexión física visual y la manipulación del entorno de no es patente. Pasajes es la primera obra de Karavan de estas características.

Karavan dice «aquí está la obra» (Parcerisas 2014) señalando la vista que se ve desde el espacio donde después pondría la Pieza 3 (Plataforma). Lo mismo dice del resto de elementos naturales o urbanos existentes. Prácticamente sus tres piezas no son conectores del paisaje, es decir, unen un paisaje con otro. Tampoco pretende que haya conexiones entre ellas, más bien las utiliza como reclamo, como llamadas de atención transversales al movimiento del visitante. Un movimiento obligado por la escasez de rutas. En su obra *Bereshit 1998-2000 Kirishima Open Air Museum (Kagoshima, Japan, Site-specific, Environmental Sculpture, Sunlight, Cherry tree, Corten steel, glass, text. Dimensions: 7 x 1.5 x 24 m)* un túnel semejante actúa como una llamada de atención transversal a la marcha de un camino perpendicular a él. De manera que en las transiciones de una pieza a otra el caminante experimenta el paisaje libre de elementos artísticos fabricados. Cuando llega a la altura de éstos puede declinar la invitación a girar 90 ° y situarse sobre ellos. Pasajes es una obra singular dentro de su extensa producción.

Desde 1962, Karavan ha realizado 66 trabajos permanentes. En la época que duró la construcción de Pasajes trabajó a la vez en 13 de éstos. Sus trabajos duraban años en la mayoría de casos por problemas ajenos a al arte.

En resumen, en Pasajes el paisaje es en sí mismo una obra de arte que no necesita compostura. Las piezas de Karavan actúan como llamadas de atención para

comprometer los sentidos corporales del visitante en distintos enunciados plásticos, con la intención de establecer una comunicación sensorial con el paisaje, de la que pueda surgir una idea simbólica de la experiencia.

### **3.5. Resumen del capítulo.**

En este Capítulo se recorre el tratamiento que recibe Pasajes por parte de los agentes sociales implicados formal e informalmente desde el nacimiento de la idea, pasando por la producción de la obra, hasta su inauguración y post producción. Se trata la IAT desde el punto de vista como monumento y también como obra de arte desde la perspectiva de los agentes. No se describen las características desde una óptica formalista de la historia del arte, sino desde lo que dicen los actores implicados con Pasajes. También se relaciona esta óptica con los aspectos simbólicos, sociales y culturales que le asocian.

El capítulo tiene una segunda parte donde se ha explicado el origen del encargo desde una perspectiva emocional-simbólica-ecológica, no nuestra sino de los actores. Primero se ha explicado a modo de antecedente la resignificación paisajística de Hanna Arendt del cementerio de Portbou y la influencia que pudo tener en los años sucesivos para ir alimentando la idea de un homenaje en el mismo Portbou a Walter Benjamin. Se ha explicado también la significación simbólica que da sentido al encargo y la producción de una obra abstracta así como muy importante el empeño en que se realizase en Portbou. Y por último se ha dedicado un amplio apartado a la figura de Dani Karavan desde la perspectiva de su trabajo creativo con el entorno. Explicando cuales son las claves de su movimiento creativo y el sentido de sus acciones. Con una amplia explicación de las influencias que recibió de las vanguardias arquitectónicas desde su infancia. Así como de las formas corporales de implicarse en el territorio para transformarlo.



## 4. El camino circular

### 4.1. Portbou y la intervención en pasajes

Pasajes es una porción del territorio de Portbou, es un lugar, y también una Obra de arte. El núcleo duro de esta investigación. Pero, para que sea Pasajes un lugar, primero hubo de ser una obra de arte. Antes de esto, era un otro lugar conocido por otro nombre. La Intervención artística transformó aquellos. La transformación nominó el nuevo terreno con un nombre que dio sentido a la transformación. Fijó los límites de la porción de terreno a la que se hacía referencia con el nuevo nombre, e introdujo nuevos significados generando un nuevo lugar. Si bien, esta obra se asienta sobre un terreno que es soporte y parte de la obra. Por tanto, la obra, si tiene sentido en sí misma, es porque, tiene sentido en el terreno y en el medio en el que se encuentra. No siendo posible disociar obra y lugar, si pretendemos hacer referencia a Pasajes. Después de la transformación artística, Pasajes o el *bénjamin*, como le llaman los habitantes de Portbou, nombra así a cada uno de estas materialidades, y a las tres como un único sistema realimentado.

Un territorio ocasionó un nuevo territorio sobre el primero. Un lugar, un nuevo lugar sobre el primero. Una concatenación de acontecimientos ocasionó la transformación. El día 15 de mayo de 1994 se inauguraba Pasajes. Para ello, antes se hubo de encargar la obra a Dani Karavan. No sin antes, caer el Telón de Acero. No sin antes, tener que morir Walter Benjamín en Portbou. Y, no sin antes, construirse en Portbou la frontera hispano-francesa. Por consiguiente, el lugar llamado Portbou, con todo el peso de su historia cae sobre la transformación de sí mismo, y en el caso que nos ocupa esta tesis, cae sobre la transformación de una pequeña porción de terreno, donde se ubica Pasajes. Es necesario, no solo identificar la Intervención, si no explicar el *peso* de Portbou sobre Pasajes.

El momento de la transformación de una porción de terreno de Portbou en Pasajes sucede cuando se instalan en torno al cementerio de Portbou tres estructuras características, fabricadas expofeso, diseñadas por el artista Dani Karavan, por encargo

de la asociación AsKI de la antigua República Federal Alemana, con la intención de conmemorar la muerte del filósofo Walter Benjamín.



Fig. 11 Pieza 1 Túnel. Acero corten (Fotografía del autor)-



Fig. 12. Pieza 3 Plataforma. Acero corten (Fotografía del autor).





Fig. 13. Pieza 2. Escalera de acero corten (Fotografía del autor).

A Dani Karavan no se le encargaron tres estructuras artísticas fáciles de identificar por el aspecto oxidado del acero. No se encargaron para ser colocadas sobre

este emplazamiento. Se le encarga una obra plástica totalmente libre. Dani Karavan considera este terreno como Pasajes. Las formas son útiles por la apariencia para tener una referencia visual desde aquí. Como hemos dicho, reconocer Pasajes como una cosa es compleja, en general, cualquier IAT. Por diversos motivos: es difícil encontrar una posición en las que se pueda abarcar de una sola mirada. Por otra parte, es difícil consensuar un criterio para delimitarlas. Desde tierra no es posible visualizar su forma característica. A efectos de ofrecer al lector una imagen global, en la que sitúe las piezas características, hemos de recurrir a una aérea. Ahora bien, en los siguientes apartados describimos Pasajes con la descripción de los elementos sensibles a un caminante que recorre a pie la Intervención. La primera aproximación a la identificación de Pasajes la realizaremos en el apartado que sigue, referenciando la localización de su ubicación a los elementos visibles circundantes. Aun así, el visitante novel no informado, no sabrá sólo por el hecho de la visita, de tales características.

#### 4.2. Localización visual de pasajes

Pasajes se encuentra en el entorno del cementerio de Portbou. Una de las circunstancias que una buena parte de los visitantes no sabrán sin información explícita es que Dani Karavan hace participar al cementerio de la Intervención. No forma parte como algo accesorio, sino como algo que le da sentido. En realidad, nada que se pueda captar desde el lugar es accesorio, desde los sonidos, el viento, las plantas, la tierra, así lo declara Dani Karavan en sus entrevistas al respecto de Pasajes (Torres 2002; Parcerisas 2014; Scheurmann & Scheurmann 1995).

Tiene dos accesos de desigual consideración social. El primero es el acceso formal, desde el casco urbano de Portbou, por la calle *Pujada al Mirador*. El segundo es un acceso informal, se trata de un sendero abrupto y camuflado, formado por el paso de deportistas, se inicia en la Carretera Nacional 260, en el tramo Colera-Portbou. Véase la posición relativa de Pasajes respecto del resto del terreno en el plano de planta adjunto.

El cementerio de Portbou está construido sobre la ladera norte de un monte. Ascendiendo en dirección norte por la Pujada al Mirador, se acaba al borde de acantilado sobre un mirador de obra a la Bahía de Portbou. A la derecha, en dirección Este aparece una explanada ganada a la roca de la montaña. Al fondo de la explanada se ve la puerta al cementerio. Entrando dentro, en la misma dirección Este, al fondo del



cementerio se acaba el terreno. Más allá un acantilado que da al puerto. Situados en medio de la explanada, en dirección norte, se encuentran el pie de acantilado. En dirección sur la ladera del monte. Entre el muro sur del cementerio y la ladera del monte, paralelo a ambas, sube desde el mirador un sendero abrupto, de unos dos metros de ancho, que acaba en la carretera nacional dirección a Colera. En el tramo final de este sendero se encuentra la puerta trasera del cementerio, poco utilizada por lo dificultoso del acceso.

Este es pues el espacio practicable del cementerio de Portbou:

- 1 el mirador
- 2 la explanada de acceso a la puerta principal
- 3 el sendero de acceso a la puerta trasera
- 4 el propio cementerio

En cualquier punto de cualquiera de estas zonas se está en el interior de Pasajes. Espacio de relativamente reducidas dimensiones, en el que, el recorrido mayor en una única dirección no supera los cien metros. Ahora bien, para tener conciencia de que estando en Pasajes, éste es un terreno intervenido por el arte, se ha de reconocer en este espacio alguna singularidad que lo caracterice, la imagen de las formas de las tres estructuras instaladas sobre él. Es decir, se ha de observar, reconocer e identificar visualmente estas estructuras. Estas estructuras no son Pasajes pero lo simbolizan. Al llegar al mirador puede verse claramente un monolito metálico empotrado en el suelo sobre el que pueden leerse infografías relativas a Pasajes, Dani Karavan y Walter Benjamin, no obstante, no es suficiente para que el visitante tenga conciencia de que cualquiera de estos puntos es el Memorial.

A continuación vamos a localizar la ubicación sobre el entorno referido, de las estructuras y realizar una breve descripción de las mismas, que sirva para una identificación rápida.



Fig. 14. Vista general del espacio de Pasajes (Fotografías del autor).

### 4.3. Referencias geográficas y morfológicas de las estructuras instaladas en pasajes

En la planta baja del *Centre Cívic* situado en *Ca l'Herrero* en Portbou hay una pequeña exposición de fotografías sobre la producción de Pasajes, en una de ellas aparece unos bocetos de Dani Karavan sobre un elemento del espacio de Pasajes que es el motivo creativo de sus cuatro estructuras. Dani Karavan numera estas referencias así:

1, 2, 3. Y, en uno de éstos bocetos puede leerse: «Passtges = 1 + 2 + 3» (Stedelijk Museum Amsterdam 1993: 15). En cada una de las ubicaciones de estas referencias espaciales, Dani Karavan diseña e instala una estructura singular de acero corten. Aquí reproducimos la leyenda de los bocetos en catalán junto a la codificación propia en castellano de las estructuras de Karavan. Ya que así mismo, huye de imponer un nombre a las piezas para no forzar una percepción asociada a este. La leyenda la escribe Dani Karavan en (Scheurmann & Scheurmann 1995: 100-107) :

- |                             |                                   |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| 1 <i>El remolí d'aigua.</i> | Pieza 1. Túnel                    |
| 2 <i>L'olivera.</i>         | Pieza 2. Escalera                 |
| 3 <i>La tanca</i>           | Pieza 3. Plataforma (con asiento) |

La primera estructura está situada en la explanada de la puerta del cementerio, sobre la línea de acantilado. Se reconoce desde el mirador una superficie metálica del color del óxido, con forma de triángulo rectángulo que apoya su hipotenusa sobre el terreno, apunta su cateto mayor a la bahía, y el menor a la explanada. Al aproximarnos, realmente podemos ver que tal superficie es una de las caras de un túnel o pasadizo estrecho con peldaños, como un extraño cajón que se introduce en la tierra y por el cual podemos descender con una acusada pendiente. El otro extremo acaba a medio acantilado en un panel de vidrio transparente. El pasadizo mide algo más de un metro de ancho y algo menos de tres de alto. Aquí, sabiendo que se está en Pasajes cabe preguntarse si este túnel es Pasajes. A pie de acantilado el agua se agita contra con unas rocas, remolino.

La segunda estructura está situada junto al sendero, en su margen izquierdo, a un tercio de recorrido subiendo desde el mirador. Construida también en acero corten, está encastrada en la roca. Se descubre prácticamente llegando a ella y se reconoce por la forma de escalera. Orientada en dirección norte, de un ancho similar al túnel. Mirando en esta dirección, justo detrás se aprecia un olivo, segunda motivación de Karavan. Cómo en ésta, cabe preguntarse si estas vistas así son Pasajes.

La tercera estructura metálica de acero corten se descubre al sobrepasar por el sendero la segunda. Se aprecia también, en el margen izquierdo del sendero una plataforma cuadrada y nivelada que apenas sobresale de la tierra. En el centro de esta

plataforma e integrado en ella, como si de una única pieza se tratase, emerge un cubo de unos cuarenta centímetros de lado. Desde aquí, no es posible divisar ninguna de las estructuras anteriores. En este punto, mirando en dirección norte, prácticamente, el cementerio queda a nuestros pies. Y, en la misma dirección se aprecia una cerca metálica sobre el muro del cementerio. Tercera motivación de Karavan.



Fig. 15. 1 Remolí d'aigua. Piezas 1 y 4. Acero corten (Fotografías del autor).

La cuarta estructura está instalada solidaria y alineada con la primera. Consiste en una plancha de acero corten encastrada y nivelada sobre el firme de la explanada, del mismo ancho que la primera estructura. De forma rectangular, se alarga en dirección norte-sur, desde la embocadura del túnel hasta la ladera de la montaña, terminando en una pared de mampostería sobre la roca. También es un elemento motivador, pero a diferencia de los otros no está en la ecuación «Passatges = 1+2+3».

Conscientes de que estamos en Pasajes, por la ubicación e identificación morfológica de las cuatro estructuras de Karavan, seguiríamos sin tener una imagen unificada de la Intervención. Incluso podríamos irnos con la idea de que estas tres estructuras que se ocultan unas de las otras a la visión son Pasajes. En el desplazamiento



de una a otra, además de los elementos más cercanos a nosotros, tendríamos a la vista de alguna manera, la Bahía de Portbou y el último monte de los Pirineos cayendo al mar. Conjunto dominante a la visión por su índice de magnitud respecto a la escala humana. Tampoco incorporando estos elementos del entorno, a nuestras visiones en Pasajes, obtendríamos una imagen visual que abarcara el concepto de la Intervención. No obstante, sí tendríamos conciencia de la ubicación y las morfologías que la caracteriza.

Dani Karavan especifica que Pasajes es un paseo circular (Scheurmann & Scheurmann 1995). Estaríamos de acuerdo en que tanto los sitios donde están instaladas las estructuras de Karavan como los espacios de transición formarían parte de Pasajes y todo el conjunto sería Pasajes, y aun así, tendríamos que afirmar que solo lo es, si y solo si, estos sitios se reconocen desde la vivencia del paseo. Es decir, del hecho de ir de un lado para otro, de caminar, tocar, oler, oír, mirar. De tal manera que, Pasajes sería un circuito vivencial. Dani Karavan incluye a la persona en la obra. Dicho de otra manera, se necesita un punto de vista (un observador) para que la obra emerja como tal.

Una de las peculiaridades que le otorga entidad como lugar, es el motivo del encargo. En 1989 los hermanos Scheurmann encargan a Dani Karavan una obra de arte en Portbou, para homenajear a Walter Benjamin que murió allí. De este hecho y del de la muerte de Benjamin, dan cuenta unas infografías que pueden leerse sobre un monolito colocado en el límite entre el mirador y la explanada. Efectivamente, nos resultaría casi imposible escapar a esta información al acceder al entorno del cementerio. Por tanto, estas son las claves de la identificación presencial y visual de Pasajes.

#### **4.4. La apariencia del espacio**

Hemos concluido que entender o explicar la totalidad de Pasajes únicamente es posible a través del paseo, de la vivencia en el sitio. Pero el mismo Karavan renuncia a dar un concepto de Pasajes. Como también renuncia a imponer una actuación a los visitantes. Cuando Dani Karavan dice que Pasajes es un camino circular no impone una hermenéutica sino que muestra el espacio intencionalmente como una proposición de libertad sensorial, con derivadas inciertas (Parcerisas 2014; Le Pichon 2000; Scheurmann & Scheurmann 1995).

La experiencia plástica contendría las formas visuales al alcance del sentido de la vista. Le Breton lo enuncia diciendo que el cuerpo es atravesado sensitivamente por el mundo (Le Breton 2009). El mismo Le Breton plantea que el cuerpo es selectivo con las señales del mundo. Y, de entre las seleccionadas, algunas existe una correspondencia consciente con su devenir corporal y de pensamiento. De otras no somos conscientes de la relación señal-respuesta. Vamos a aproximar una descripción del emplazamiento que como observadores también de Pasajes prejuzgamos está al alcance de los sentidos se los visitantes

Las expresiones que mantienen una relación directa con la espacialidad de Pasajes entrarían en la esfera de la subjetividad, de lo que hemos llamado la mirada del observador. Formarían parte de la respuesta consciente a señales del entorno. Son pues objeto de nuestra acción investigadora recabarlas (Delgado 2002). Pero a efectos de completar la identificación de Pasajes hemos de identificar las formas plásticas derivadas del paseo por el lugar que nos aproximen a imágenes generalistas de éste. Así sin que estas sean ni representen la vivencia o experiencia que inscribe en el cuerpo los estados de significación de la realidad social de los sujetos que las captan, nos permitirán en esta tesis reconocer cómo Pasajes informa de la diferencia con otros espacios, y cómo reclama del observador presente la práctica de la observación.

Por tanto, en este apartado describiremos oralmente y con imágenes el recorrido por Pasajes a través de los sitios donde se ubican las estructuras de Karavan y los referentes espaciales a la muerte de Benjamin, así como por los espacios de transición entre estos sitios, en el entorno del cementerio de Portbou. Inspirándonos en el Sistema de Visibilidad de Andalucía (SVA) en el que «Los ‘horizontes visuales’, [...] definen la geometría básica del territorio [...]su realidad visual» (Romero-Romero 2016).

En este recorrido catalogaremos: las estructuras de Karavan, los referentes a Walter Benjamin, las imágenes de fondo sobre las que se proyectan, las direcciones de deambulación, visión, las direcciones de las llamadas de atención de los objetos, y las distancias. Nótese que aquí entendemos que la escultura que hasta ahora hemos llamado estructura no podemos separarla del resto de objetos que captamos a la vez, sea en el espacio impropio o el propio de un museo. Ni siquiera visionándola en una sala blanca sin aristas, de luz totalmente uniforme pues este espacio también sería un objeto visionado a la vez que la escultura. Para aislar las formas de la escultura del resto del

mundo deberíamos hacer un ejercicio posterior a la experiencia captadora, de limpieza de objetos separando la conciencia de todo aquello que no fuese la escultura. Incluso separando el pensamiento como objeto, así una vez purificada la escultura acto seguido volver a la conciencia de la escultura.

Dado que aceptamos Pasajes como espacialidad total, la elección de: proyecciones, direcciones, paralelismos, cruces, distancias, ángulos, etc. como categorías también identificadoras de Pasajes, se justifica por la potencialidad perceptiva que poseen sobre el observador, por tanto también como categorías plásticas con capacidad analítica en la antropología de la espacialidad.

Presentaremos el paseo circular de Karavan eligiendo el punto de inicio de forma arbitraria, pues a efectos de identificación entendemos que no le afecta. Presentaremos los dibujos o fotografías que representan los sitios desde donde observar las estructuras y su entorno y las que representan los espacios de transición entre unas y otras visionados desde el mismo punto. Sobre cada imagen realizaremos una descripción de las categorías plásticas mencionadas.

#### **4.4.1. El acceso a pasajes.**

A Pasajes es posible acceder por dos puntos, uno es un sendero estrecho que se iniciaría en la carretera de Colera, difícil de ser visto desde ésta y de practicar caminando. Quienes lo utilizan, no buscan el acceso a Pasajes, sino la travesía deportiva. El uso del sendero es casual, por este motivo, obviamos mayor descripción como punto de acceso a Pasajes.

El otro punto de acceso caminando o en coche es la calle *Pujada al mirador*, una vía recta, de 200 metros de longitud que sube en dirección norte desde la parte baja del casco urbano hasta el borde de un acantilado. El margen Oeste de la calle queda al borde del acantilado. A medida que subimos, mirando a nuestra izquierda podemos observar toda la población de Portbou y su bahía a cada paso, más abajo. Por el contrario, el margen este, a nuestra derecha, sube junto a la línea de los edificios hasta media calle. La otra media sube junto a las paredes de roca e la montaña. Mientras de frente, el final de la calle acaba en el horizonte, pues siendo la parte más alta, nada hay por delante a más altura, salvo el cielo y, por debajo de los pies, la línea de acantilado.





Fig. 16. Puntos de acceso a Pasajes (Fotografía del autor).

Llegados al final del trayecto, la calle acaba en una replaceta de unos 10 metros de diámetro, que rodea el borde del acantilado, sobre el que se ha construido, de fábrica de obra, un murete de medio metro de altura y espesor, pintado de blanco. Desde este extremo puede contemplarse desde las alturas mirando hacia el sur, la playa sobre la Bahía de Portbou y, Portbou proyectada sobre las montañas de su valle. Hacia el oeste, la alargada bahía y el *Coll de Belitres* de 600 metros de altitud y el de *Cerbère* como un muro cuyo final parece una punta de lanza (*Punta Clapé*) cayendo al mar Mediterráneo. Es el monte más oriental de la cordillera. Hacia el norte, un pequeño terraplén que inicia el acantilado, sobre el que se han construido unos escalones que bajan unos metros y, unos bancos de la misma fábrica de obra que el murete. Este rincón es lo que llaman el mirador. En la misma dirección, la vista puede perderse en el horizonte: mar y cielo. Bajando la cabeza, se ve a pie de acantilado, una estrecha calzada que discurre siguiendo la línea de costa a nivel del mar que lleva al puerto.



Fig. 17. Punto Cero visto desde el interior de Pasajes (Fotografía del autor).

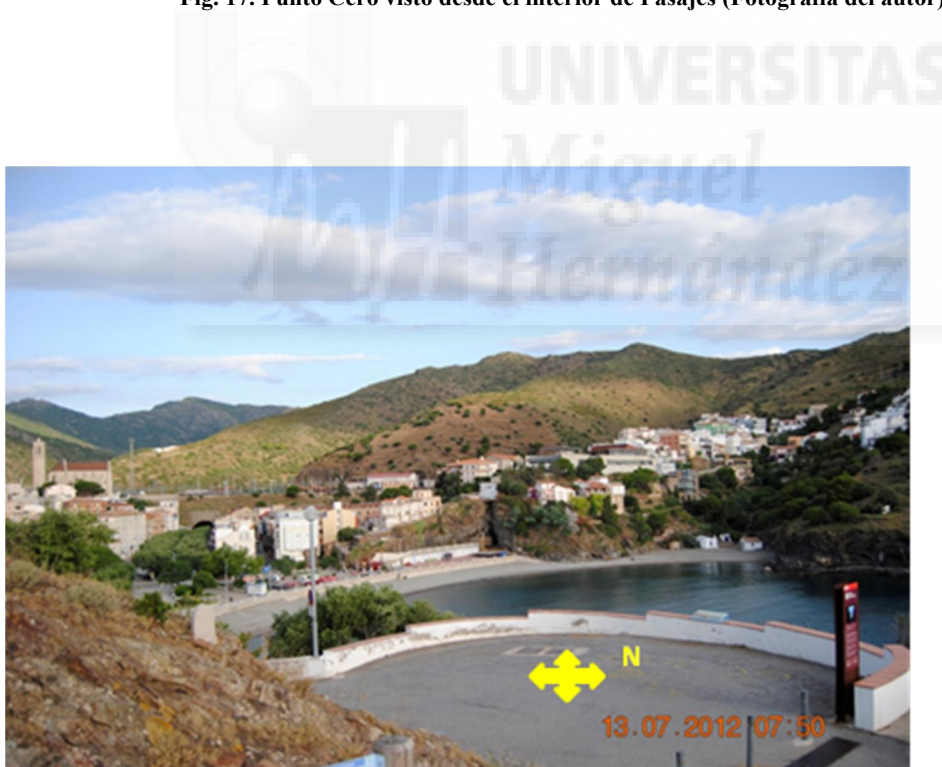


Fig. 18. Punto cero visto de transición A (Fotografía del autor).

En esta replaceta circular, se encuentra un monolito metálico con las infografías sobre Pasajes, Dani Karavan y Walter Benjamin, en el que se representan también los logotipos y nombres de todas las instituciones que se entiende se responsabilizan de la

información grafiada. El monolito está orientado al este, de manera que para la lectura de los textos grafiados en él, tendremos que girar la vista en esta dirección. Desde esta posición observaremos además, por detrás de la lectura, una amplia explanada de asfalto con forma de atalaya. Al Norte, el Mediterráneo. Al Este, una las piezas de Karavan, por detrás de ésta, la copa de algunos árboles y, más atrás, un muro blanco de obra, el cerramiento del cementerio de Portbou con su puerta de forja. Así, mientras leemos el monolito, éste se proyecta sobre la pieza de Karavan y sobre el muro blanco del cementerio, quedando a nuestra izquierda el borde de acantilado, la línea del horizonte, mar y cielo, y a nuestra derecha explanada y monte. Las infografías son el primer indicio para el visitante, de que se encuentra en el lugar que indican, el Homenaje a Walter Benjamin, en Pasajes. Por este motivo, a este punto, lo hemos codificado a efectos de la investigación, como ‘Punto Cero’ de la IAT.

#### **4.4.2. El punto cero de la intervención**

Una vez situados sobre la replaceta al final de la Pujada al mirador, la única oportunidad de avanzar caminando por tierra firme practicable es girando hacia el Este, ya que el resto de direcciones supone retroceder o caer por los precipicios. Aquí existen en deambulación dos líneas de desplazamiento paralelas. La primera a nuestra izquierda por la explanada que percibimos prácticamente nivelada con nuestra posición. La visión desde ésta es la misma que la que hemos descrito leyendo el monolito informativo. Esta línea de desplazamiento corresponde con el área entre esta posición, el punto cero y la entrada peatonal del cementerio. La llamamos transición E. A mitad de camino entre estos dos puntos se encuentra la Pieza 1 de Karavan. Está instalada de forma que la visualizamos como una formación de elementos alineados perpendiculares a la línea de desplazamiento o espacio de transición de forma transversal a la dirección del movimiento. Quienes llegan hasta este punto, como de un lugar remoto se tratase basado en el desconocimiento, se les presenta el dilema de desplazarse bien por el camino de la derecha, bien por la explanada de la izquierda (siempre en deambulación). En cualquier caso y antes de desvelar a que se enfrenta el sujeto en cada decisión, el hecho de tener que decidir la dirección del desplazamiento físico o del desplazamiento de la dirección visual es en sí mismo una intervención del espacio. Lo mismo ocurriría con la intervención de cualquier otro de los sentidos. Si bien es cierto que no existe modificación de obra alguna en este punto, lo cual podría poner en cuestión la

intervención del punto, también es cierto que quién se posiciona aquí expone su mirada a la visión de un elemento extraño que se encuentra relativamente próximo, a mitad de camino del cementerio, al borde de acantilado.



Fig. 19. Explanada y puerta de cementerio vistas desde Punto Cero (Fotografía del autor).

La Pieza 1 la calificamos aquí como una anomalía espacial. La anomalía forma parte de la IAT, sin embargo el sujeto situado en el espacio físico sigue siendo intervenido por la arquitectura y el urbanismo existente. Igualmente por todos aquellos elementos naturales que supongan una posibilidad de avance corporal o de visionado. Cuenta el antropólogo Hall que el arquitecto Frank Lloyd Wright utilizaba un suavísimo mortero para separar los tabiques más ásperos, de manera que los usuarios se sentían tentados a pasar los dedos por las hendiduras aun a riesgo de lastimarse. Hall sostiene que con el artificio de Wright se intervenía el espacio físico y la gente se interesaba por las superficies. Efectos cenestésicos también los habían comprendido los primeros diseñadores del jardín japonés interviniendo la experiencia visual con el sentido del tacto, Hall recuerda como para cruzar un lago hay que ir de piedra en piedra de manera que no se pueden perder de vista (Hall 2003: 68-69).

Por tanto, afirmar que las piezas de Karavan intervienen el espacio, o la experiencia espacial no es una arbitrariedad. Las observaciones corroboran las afirmaciones de Hall. La Intervención de Karavan son potencialidades cenestésicas primordialmente sobre la visión y el tacto. Las hipotéticas e inciertas derivadas tienen



que ver entre otras cosas, con la comprensión del tiempo del sujeto con el espacio. Como veremos, una valla metálica crea un conflicto temporal. O un estrecho camino ciego crea un ‘espacio hodológico’ (Bollnow 1969: 175-181) donde lo que percibimos próximo en el espacio, lo percibimos lejano en el tiempo. De esta manera Bollnow teoriza sobre la estructura hodológica del paisaje.

La comprensión del tiempo se refiere a la reestructuración del tiempo por la emergencia de una ‘anormalidad’ que afecta a la expectativa espacial, fueren como fueren las estructuras: en forma de arcos, muros que rodear, escaleras que subir o bajar, calzadas para caminar, ventanas para mirar, poyos para sentarse, etc. La reestructuración del tiempo se refiere a la reestructuración del sentido de la acción inmediata. Merleau-Ponty lo expresa con ‘campo de presencia’ e ‘intencionalidad’ a partir del concepto de ‘restricción’ de Husserl (Merleau-Ponty 1994:220-235). El espacio de transición potencialmente conjugar sentido y tiempo para la acción.

El sujeto situado en el punto cero de la intervención está encarado hacia el nordeste, de manera que en dirección norte a pocos metros tiene a la vista el mirador al vacío, a la bahía. En dirección este tiene la explanada y el camino paralelo ascendente, si quiere avanzar en el emplazamiento remoto ha de tomar una decisión eligiendo uno de los dos recorridos.



Fig. 20. Espacios de transición A y E (Fotografía del autor).

#### 4.4.3. Potencialidad espacial

El juicio visual de los espacios de transición cuenta con la evaluación de lo que aquí llamamos potencialidad espacial de las estructuras perceptibles por el sujeto.

Haciendo referencia a la potencia de los elementos territoriales detectables con los sentidos para activar o desactivar analógicamente las «capacidades técnicas individuales» o «normas de movilidad a raíz del uso del territorio» sintetizada en «la movilidad peatonal» (Módenes 2006) que afecta los mini desplazamientos. Metodológicamente en esta tesis la evaluación corresponde al sujeto desde el punto de vista *emic*, ahora bien desde nuestro punto de vista como observadores *etic*, la valoración de la potencialidad espacial de los espacios de transición la realizamos mediante una comparación territorial, como una aproximación al conocimiento de la Intervención.

Desde este punto de vista *etic*, las potencialidades espaciales están valoradas con parámetros morfológicos, dimensionales y direccionales de los elementos, lo cual implica la definición previa de dimensiones y direcciones de la territorialidad respecto a la posición corporal en bipedestación en la dirección de la mirada. Dichos parámetros comprometen la acción del sujeto observador del espacio. De esta manera, la anchura está referida a la distancia detectada en el sentido de izquierda a derecha o viceversa de un sujeto delante de los objetos mirándolos de frente. En las mismas condiciones de observación, la altura está referida a la distancia detectada de abajo a arriba o viceversa. La profundidad a la distancia detectada hacia delante en el sentido de la vista y de la marcha. Con el mismo criterio sobre un sujeto en bipedestación, la dirección izquierda hace referencia a las del lado del corazón del sujeto que mira hacia delante y la derecha hacia el lado contrario. La dirección hacia adelante son aquellas que parten del mismo sujeto en la dirección de la mirada y la marcha. Hacia detrás las que parten del sujeto en dirección contraria a la mirada y la marcha. La dirección ascendente o hacia arriba parte del sujeto hacia delante, hacia la izquierda o hacia la derecha en el sentido de la vista dirigida a un plano situado en un nivel superior. Descendente o hacia abajo las dirigidas en el sentido de la vista desde el sujeto hacia un plano situado en un nivel inferior.

Así la comparación territorial la efectuaremos con tales parámetros sobre el valor analógico de afectación de la territorialidad a los sentidos: la movilidad en deambulación con el tacto de los pies, la mirada con la visión, la audición, el olfato o, el equilibrio. Véase: la anchura para desplazarnos lateralmente, la profundidad de desplazamiento, la pendiente, la limitación de desplazamiento o la visual, la discontinuidad visual, la regularidad del terreno, el reconocimiento de la identidad de

los objetos. La cuantificación analógica la hacemos en términos de mayor o menor valor, si bien es aceptable en ocasiones la comparación en términos binarios véase: estrecho-ancho, largo-corto, alto-bajo, oscuro-claro, escarpado-liso, etc., o bien en el caso del reconocimiento o identificación, normal-anormal.

#### **4.4.4. Primer espacio de transición**

Desde el Punto Cero o inicio de la intervención mirando la explanada el sujeto observador ve a su izquierda la línea de acantilado con el cielo y el mar de fondo. Sobre esta línea a unos treinta metros la Pieza 1 de Karavan y, atravesando la explanada de norte a sur una plataforma continuación de la pieza anterior encastrada en el asfalto que rompe la continuidad visual de la explanada en dos, Pieza 4. Al fondo de la explanada en dirección este puede verse el final de ésta delimitado por el muro blanco de tres metros de altura, del cementerio y su entrada peatonal principal. Frente al acantilado, la explanada está delimitada por un muro natural de roca, de altura irregular aproximadamente tres metros en su parte más alta, que lo hace impracticable en deambulación. La explanada es pues el punto hasta donde llegan los vehículos de las comitivas fúnebres. Por tanto, ésta no tiene más salida que la de adentrarse peatonalmente en el cementerio o retroceder por la calle Pujada al Mirador.

Como lugar remoto basado en el desconocimiento del sujeto, supone una incógnita tanto continuar la deambulación por el interior del cementerio, como por el interior de la pieza de Karavan, de la cual se puede visualizar desde este punto algo similar a la entrada a un túnel.

#### **4.4.5. Primera pieza de Karavan. Túnel**

Un sujeto observador situado en el Punto Cero en posición de caminar hacia la entrada del cementerio y atravesar la explanada verá a su izquierda junto al borde de acantilado una estructura de chapa de acero oxidado a modo de especie de cajón de más o menos un metro de ancho y algo más de dos de alto, que se introduce en la tierra. Marchando en la dirección indicada y al acercarse a la pieza, observará claramente una entrada de las dimensiones aproximadas descritas, es decir una entrada a escala humana. Se aprecia también los primeros escalones de lo que ahora más que un cajón podríamos decir que es un pasadizo descendente, imposible de saber aún a donde. En realidad



atraviesa la línea del borde de acantilado por debajo del nivel del terreno y en unos metros el pasadizo queda descubierto a cielo abierto por la parte superior. Desciende con una fuerte inclinación hasta la mitad de acantilado, cuyo final es un cristal de seguridad grabado.



**Fig. 21. Visitantes desde P4 mirando P1 y línea de acantilado (Archivo del Ayuntamiento de Portbou y Fotografía del autor).**

Realmente la pieza entera es un paralelepípedo encastrado en el terreno con sus caras inclinadas, de manera que la parte que sobresale del mismo es vista desde la superficie con forma triangular, o piramidal según el ángulo de visión. La primera mitad del pasadizo está cubierta extendiéndose desde la superficie hacia la bahía con el fuerte descenso en dirección noroeste, lo cual impide que entre luz solar por la parte norte a la parte no cubierta. De la misma manera, la radical inclinación impide que entre luz solar por la entrada sur, excepto en una determinada época a una hora determinada del día y

algo más en los meses en que a unas horas determinadas el acimut y la altura del sol coinciden con la inclinación del pasadizo. Por tanto este primer tramo recibe escasa luz solar, siendo prácticamente toda, radiación de albedo, en efecto el sujeto frente a la entrada verá un tramo de oscuridad casi total con una imagen lejana al fondo.

Descendiendo hasta el cristal puede leerse serigrafiado en él una cita de Walter Benjamin. Desde aquí mirando en la dirección de la inclinación del pasadizo se tiene a la vista a través del cristal transparente que cierra el pasadizo, allá abajo una calle que discurre entre el acantilado y la bahía, casi en la orilla un remolino o borbotón que rompe la superficie del agua de la bahía; a la vez que la transparencia, el sujeto se ve reflejado en el cristal, si bien la densidad de la imagen reflejada depende de la cantidad de luz y su dirección, la nitidez pues no es siempre la misma, dependiendo del tiempo atmosférico y de la hora del día. Alzando la vista queda la imagen recortada del espacio ya descrita pero de mayor tamaño. Este es uno de los efectos de los bordes de las paredes sobre la visión, a medida que se desciende la misma imagen se amplía. La experiencia de la inmersión en el pasadizo no acaba aquí, pues el cristal impide continuar y el sujeto debe recorrer el camino inverso para salir regresando a la explanada. Mirando en la dirección de la inclinación del pasadizo vemos la parte descubierta y un túnel oscuro detrás que corresponde a la parte cubierta, más oscuro que antes si cabe, y el fondo como si de un pequeño cuadro de luz intensa que se corresponde con la salida en este caso. También por encima del pasadizo queda a la vista la parte exterior de la cubierta de acero oxidado y el terreno que atraviesa con su vegetación y por encima de éste, el cielo. Hasta llegar de nuevo a la parte cubierta se produce un efecto plástico al menos inesperado vemos el cielo exteriormente al pasadizo y el cielo a través del marco de la salida en el interior. Una vez se comienza a atravesar la parte cubierta y se acerca a la salida se ve en el rectángulo que forma, completamente del color del cielo rodeado de una oscuridad casi total. Llegando a la salida se comienza a divisar tierra, la montaña de enfrente. En el momento que la cabeza supera el nivel del último peldaño, se ve la pieza cuarta de Karavan, una plataforma de acero oxidado encastrada en el pavimento de la explanada continuación del pasadizo que llega hasta una pared del mismo ancho de mampostería de piedra natural del mismo terreno. Por la posición inclinada del paralelepípedo el marco de la entrada o salida se encuentra también inclinado respecto del pavimento exterior, de manera que a medida que se sube los últimos peldaños el cuerpo va superando el marco verticalmente

saliendo a la superficie, consiguiendo atravesarlo con los pies como la última parte del cuerpo en hacerlo con la superación del último peldaño. De la misma manera cuando se entra se supera el marco inclinado descendiendo verticalmente a cada peldaño, así pues sucede que el cuerpo entra en la oscuridad del cajón paulatinamente. Con todo el cuerpo dentro es la cabeza la última en superar la entrada.

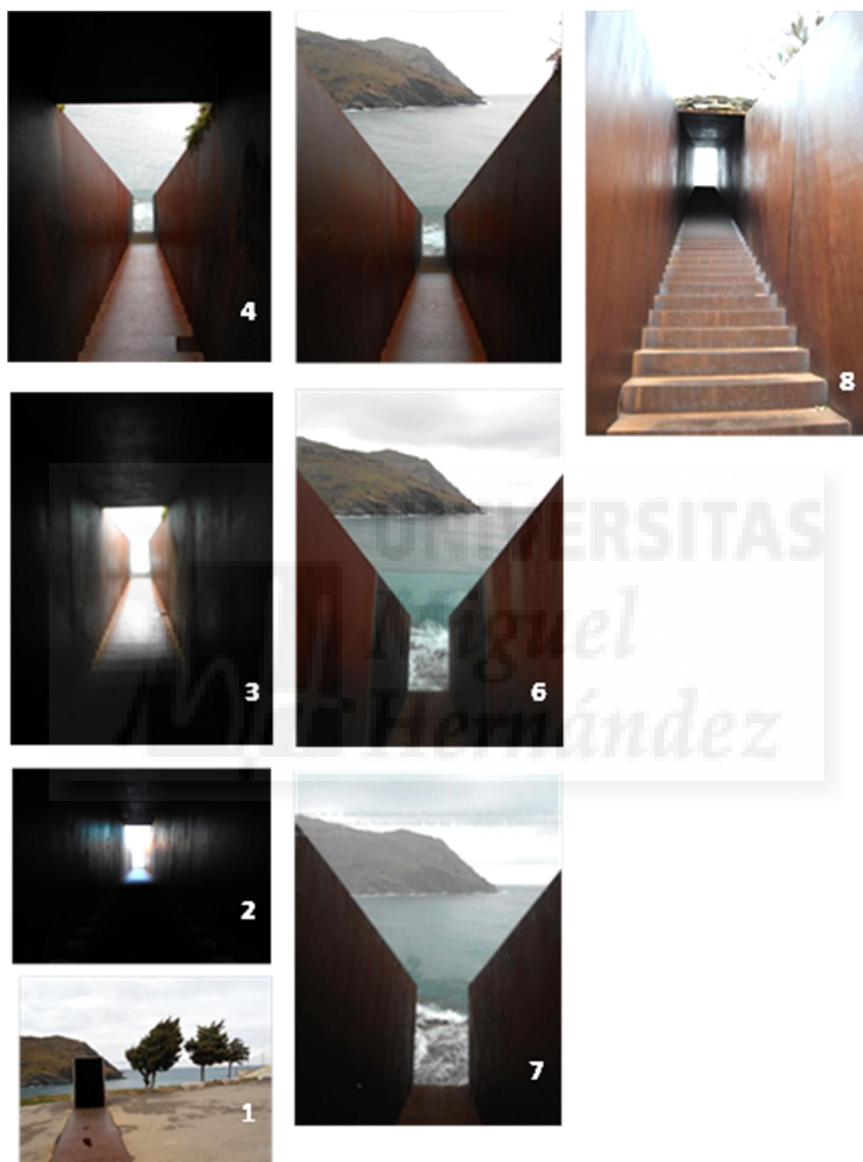


Fig. 22. Secuencia de vistas de la entrada y la salida de la P1 (Fotografías del autor).

Esta pieza de Karavan, como elemento extraño, como anomalía espacial o estructura abstracta supone en el desplazamiento al cementerio una llamada de atención. Lo que quiere decirse que actúa como una distracción de nuestros intereses primarios. Así en el caso de que el interés de tal desplazamiento fuese la visita al

cementerio la actuación transversal de la pieza de Karavan en el momento de atravesarla instará a la distracción, entre otras cuestiones por su falta de sentido inicial, por su capacidad de impacto visual, al cambiar radicalmente la imagen de la bahía. La distracción se manifiesta en el hecho de sentir la invitación a desviar la mirada, o a cambiar la dirección del desplazamiento y adentrarnos en la estructura, o a detenernos en la contemplación del imprevisto. Este asombro o distracción práctica de un posible cambio en la corporalidad lo expresamos como un diálogo entre la atracción de la novedad y la intención del desplazamiento iniciado. Si tal intención la materializamos con la simbolización de nuestro punto de destino la arquitectura del cementerio podemos concluir que al menos en el momento que se produce la llamada transversal o distracción de la estructura de Karavan se establece un diálogo encarnado sobre el sentido simbólico de las estructuras de Karavan y el cementerio. Podríamos entonces entender corporalmente que el espacio físico ha sido intervenido no por una forma en sí misma, sino por el espacio mismo incluyendo la forma anormal: la plástica de la nueva forma es extraña, la visión del paisaje a través suyo ha sufrido un cambio radical. Aun en el caso de cruzar la pieza y continuar en la línea de dirección prevista los siguientes pasos llevarán en la intención como un virus pegado a una célula, la experiencia plástica producida en el punto de intersección entre la línea imaginaria correspondiente al desplazamiento del sujeto y la línea transversal correspondiente a la posición de la pieza de Karavan o de llamada de reclamo de la atención y la intención.

Resumiendo, este fenómeno se puede producir en el espacio de transición entre la replaceta o punto cero de la Intervención y la entrada al cementerio, entre quienes intencionalmente deseen adentrarse en éste. Si la intención corresponde a rituales funerarios, la intervención de la pieza de Karavan sobre dicho espacio de transición cabe suponer de alguna manera una intervención sobre tal intención adhiriéndole una imagen extraña a los rituales.

#### **4.4.6. Segundo espacio de transición**

El espacio entre el Punto Cero de la Intervención y la entrada trasera del cementerio de Portbou es el segundo espacio de transición, que hemos codificado como A. Se trata de un sendero recto, ascendente desde este punto, de firme natural rocoso, irregular y escarpado, de pendiente variable a lo largo de su longitud. Se desplaza en dirección Este casi un centenar de metros, hasta llegar su final la entrada trasera del

cementerio. Desde aquí continua ascendiendo en forma de vereda unos pocos metros más sorteando arboles hasta aparecer en la Carretera Nacional 260.

Este sendero es un tramo del recorrido pedestre que une Portbou con Colera. La valoración más inmediata es la evidencia de la pronunciada irregularidad del firme, rocoso y con abundancia de piedras sueltas de diverso tamaño. El ancho del tramo es casi uniforme, vez y media la distancia entre las manos extendidas con los brazos abiertos. La elevada pendiente también es perceptible con inmediatez. El cambio de rasante a mitad de camino a una pendiente mucho menor percibido desde el punto cero consigue que el resto del sendero se oculte a la vista. Algunos visitantes al percibir el sendero cortado en el horizonte apenas a 35 metros de distancia les producen incertidumbre y desisten de caminarlo.



**Fig. 23. Transición A (Fotografía del autor).**

El sendero discurre atravesando lateralmente la ladera de la montaña, de manera que a la derecha de la marcha en sentido ascendente queda al borde del camino la parte de la montaña que se eleva por encima de nuestro nivel, como un muro natural practicable con cierta dificultad. A la izquierda de la marcha, en dirección Norte queda la parte de la montaña a un nivel inferior al de nuestros pies. El horizonte y el terreno queda descubierto a la vista. En un primer tramo de aproximadamente cuarenta metros



queda expuesto a nuestra visión lateral izquierda y, siempre por debajo de la posición del sujeto, la explanada del cementerio con la Pieza 1 sobre el acantilado y la bahía de Portbou. A esta distancia, también a la izquierda, comienza el cerramiento lateral Sur del cementerio, con un muro grueso de obra pintado de blanco. Acercándonos a este punto comenzamos a divisar la Pieza 2 en el margen izquierdo del sendero.

La pieza tiene forma de una pequeña escalera con de acero con apariencia de oxidado que remonta un metro de desnivel en dicho margen. Antes de alcanzar esta posición aparece a la visión el resto del sendero pudiendo observar su desarrollo recto, ascendente e irregular hasta su final. A partir de este punto el sendero sube paralelo por la izquierda en el sentido de la marcha al muro del cementerio tapando la visión del horizonte. Veinte metros más arriba el sendero casi se nivela en un corto tramo de unos cinco metros y el muro del cementerio desaparece sustituyéndose por un cerramiento de malla de alambre. Puede entonces observarse en dirección lateral izquierda de nuevo el horizonte por encima de las terrazas que forman los nichos de obra de las tumbas. En este punto se despliega entre el cerramiento metálico y el sendero una plataforma nivelada de acero oxidado de cuatro metros de lado con un cubo en el centro de cuarenta centímetros de lado. La plataforma es la tercera pieza de Karavan. Veinte metros más arriba el sendero discurre entre la ladera de la montaña y el muro del cementerio hasta llegar a la entrada trasera peatonal del mismo. Durante todo el recorrido se distribuye cierta vegetación de matorral, y algunos olivos a ambos lados del sendero.

El sendero en sí presenta por su firme irregular cierta dificultad de desplazamiento pedestre. El desplazamiento transversal en dirección lateral derecha es más dificultoso por la elevación de lo escarpado del terreno, hacia el lateral izquierdo en el primer tramo por el mismo motivo, y en el segundo tramo se hace imposible por la limitación del cerramiento del cementerio. La opción lógica funcional de desplazamiento es en dirección longitudinal hacia el destino del sendero: la trasera del cementerio o la continuación en dirección a Colera a través de la vereda que lleva a la carretera. El inicio de la marcha desde el Punto Cero de la Intervención se realiza con la incertidumbre del destino y la casi imposibilidad de desplazamiento transversal, si bien el ascenso continuado del primer tramo incrementa de forma continua la elevación de la posición del sujeto observador aumentando así la amplitud del campo de visión, hasta llegar a la altura del cementerio, cuyo muro ciega por momentos el horizonte

reduciendo el campo de visión al propio sendero y, a las llamadas de atención transversal de las piezas segunda y tercera de Karavan, que por su posición relativa tienen el mismo efecto sobre la línea de desplazamiento que en el caso de la pieza primera.

#### 4.4.7. Segunda pieza de Karavan. Escalera

La segunda pieza de Karavan situada transversalmente a la segunda línea de desplazamiento de la Intervención es reconocible por su forma de escalera. Está construida con superficies rectas de chapa de acero oxidado de 10 milímetros de espesor, tiene un ancho 1 metro y una altura de 1 metro aproximadamente, con cinco escalones. La dirección de los escalones es perpendicular a la línea de desplazamiento del sendero. He aquí que esta posición de la pieza realiza un efecto llamada de atención similar al de la primera pieza. El índice de magnitud de la pieza comparado con la escala humana es reducido, tanto el ancho, como el fondo, como el alto de la pieza es de aproximadamente un metro. Así la pieza es percibida respecto a los elementos visibles a su alrededor como menor. La abstracción o anormalidad que presenta lo es en tanto que funcionalmente no asciende a ningún espacio físico perceptible que sea funcional o funcionalmente simbólico, así como por la visión disímil en forma y material constructivo respecto del entorno.

Si el sujeto observador atiende la llamada de la *Escalera*, entonces girara noventa grados a su izquierda. Tendrá a sus pies, de frente los cinco escalones. Tendrá al alcance de su visión en dirección Norte: A lo lejos por su izquierda Portbou, por debajo y cercano la explanada y la primera pieza, el acantilado y la bahía por este orden. Más allá a lo lejos el último monte de los Pirineos cayendo al mar, presentándose como un enorme muro, por la derecha tendrá el muro blanco del cementerio y algunas oliveras y por encima de éste el mar Mediterráneo. Dirigiendo la mirada al frente tendrá todos estos elementos en el campo de visión.

Antes de reiniciar la marcha en la dirección del sendero tendrá a la vista el destino y final del mismo, así como el espacio de transición restante. Aquí capta el sendero como un pasadizo entre dos paredes la del cementerio y la ladera de la montaña, donde a mitad de camino se insinúa una nueva llamada de atención transversal,



igualmente por las formas anormales y la colocación relativa respecto del sendero. La incertidumbre inicial ha desaparecido.



Fig. 24. Escalera de acero corten, Pieza 2 (Fotografía del autor).

#### 4.4.8. Tercera pieza de Karavan. Plataforma

Caminando por el sendero hacia el final del mismo desde la segunda pieza de Karavan, comienza a verse en sentido perpendicular a la marcha una plataforma formada por chapas rectas del mismo material, acero oxidado. La plataforma es de base cuadrada de cuatro metros de lado, elevada sobre el terreno natural entre uno y medio metro según el lado. En el centro de la plataforma se levanta un volumen del mismo material en forma de cubo de cuarenta centímetros de lado.

La extrañeza está servida, ni sus características constructivas son concordantes con el resto del lugar ni su funcionalidad. El sujeto observador que quiera situarse sobre la plataforma o el cubo ha de salirse del camino transversalmente, en esta dirección tendrá inmediatamente delante una cerca metálica, a través de la cual puede contemplar en orden de cercanía: a sus pies la terraza de los nichos del cementerio de losetas de barro rojo, más allá la *Punta Clape*, el mar Mediterráneo y el horizonte. La amplitud de la visión del mar y el cielo a través de la cerca metálica es casi absoluta, limitada por la izquierda por la última punta de los Pirineos, y por el resto de direcciones por las líneas del horizonte.



Fig. 25. Plataforma de acero corten, Pieza 3 (Fotografía del autor).

El visitante subido al cubo en bipedestación superaría con su visión la parte superior de la cerca metálica que tiene delante. Ahora entre los elementos naturales y la visión no se interpone ningún tipo alambrada o cerramiento, que siguen interponiéndose entre la visión y los nichos.

Volviendo al sendero y continuando la marcha en dirección a la trasera del cementerio, esta se ve a unos veinte metros más ascendiendo pero con una pendiente más suave. El tramo restante, espacio de transición B, se visualiza como un pasadizo entre la montaña a la derecha y el muro blanco a la izquierda. Llegados a la entrada del cementerio el sujeto a de girar a la izquierda perpendicular a la marcha. Una puerta de barrotes de hierro da paso a su interior.

#### 4.4.9. El cementerio de Portbou

El visitante se encuentra en la parte más alta de Pasajes. Se encuentra en un área cuadrada de apenas 30 metros cuadrados. Flanqueado por dos paredes de con nichos a cuatro alturas. Esta parte fue un cementerio civil para no creyentes, separado del de los católicos. Las lápidas de los nichos datan de finales del S. XIX y principios del S. XX, en ellas se aprecian símbolos masones. El interior del cementerio está formado por estrechas calles con nichos empotrados en los muros a ambos lados. Las calles van

descendiendo en terrazas desde las que se va divisando el Mediterráneo por encima de los muros, hasta llegar al nivel de la salida que da a la explanada. Entre medias de este recorrido se encuentra primero la tumba del enterramiento original de Benjamin, después en otra de las terrazas, se encuentra una tumba simbólica. Las escaleras que descienden entre terrazas están flanqueadas de paredes blanqueadas o de hileras de cipreses. En el descenso por éstas, se siente un efecto visual que evoca al del descenso de la parte descubierta de la Pieza 1. Los techos de cerámica roja, las paredes blanqueadas, la estrechez de los corredores, las hileras de cipreses descendiendo, los mosaicos de lápidas proyectados contra el mar, el silencio y la soledad intensa provocan en los visitantes efectos que manifiestan con la expresión “me siento impresionada o impresionado”.

Dentro del cementerio Karavan no ha tocado nada, pero considera este recorrido parte de la obra (Scheurmann & Scheurmann 1995). La cual cosa solo la conoce un visitante informado previamente, un lector de sus entrevistas, catálogos o críticas de su obra. Los visitantes que hemos entrevistado, que se adentraron en el cementerio, atestiguan de alguna manera el rapto de los sentidos, tal y como hizo Hanna Arendt.

Así, la inmediatez referida en el tránsito de un terreno a otro implica al recorrido por el interior del cementerio en una relación dialógica entre el visitante y el entorno. Los testimonios ofrecen una distanciaci3n hermenéutica frente al rapto ontológico de los sentidos, que podemos ver en la explicaci3n de Juan Blanco del concepto de ‘pertenencia’ y ‘distanciaci3n’ de Ricoeur (Blanco 2013).

No cuestionamos en esta tesis la historiografía respecto a la muerte de Walter Benjamin, pues nuestro interés se centra en la aceptaci3n social de tal hecho y sus derivadas culturales y sociales sobre el espacio concreto de Pasajes.



Fig. 26. Secuencia de imágenes del recorrido por el cementerio de Portbou (Fotografía del autor).

Por la puerta principal después de haber hecho todo el recorrido, se sale a la explanada, donde en dirección oeste puede contemplar la Pieza 4 y la Pieza 1, por detrás de éstas, el punto cero de la intervención, y de fondo los montes y sobre sus laderas la urbe de Portbou. Girando la vista a la derecha, Norte, la Bahía de Portbou en un nivel inferior y las montañas de enfrente que la conforman. En esta posición puede iniciarse el desplazamiento inverso hacia el punto cero atravesando el espacio de transición E. O bien dirigirse hacia el borde de acantilado en dirección Norte desde contemplar en su totalidad la Bahía de Portbou, la población, las montañas circundantes, y el mar abierto. De esta forma, retornando al Punto Cero se cerraría el camino circular de Karavan.



#### 4.4.10. La línea de acantilado

La explanada mide casi 40 metros de longitud desde el punto cero hasta la puerta del cementerio. El borde Norte coincide con el borde de acantilado. Desde este borde, Dani Karavan divisó el remolino que motivo la elección del lugar y su creación como Pasajes. Tal que, la Pieza 1 de prolonga en línea recta desde un punto de la explanada en dirección oblicua hasta el remolino.



Fig. 27. Transformaciones ajenas a la intervención: camino, espigón, asientos (Fotografía del autor).

Si a finales de 1989 Karavan tiene esta experiencia y se inicia así el proceso productivo de la Intervención, después de su inauguración se producen algunas acciones que modifican algunas partes del terreno por otros agentes que desvirtúan la intención plástica de artista. Tres son los casos más visibles. El primero consistió en el empedrado del sendero. Karavan lo quería tal cual lo encontró. El Ayuntamiento deshizo la obra e intentó dejar el camino como estaba. El segundo caso, consistió, aprovechando las obras

de construcción de una carretera a pie de acantilado, Karavan intervino para que se respetase al máximo la idea original, ya que este efecto de agua forma parte de la obra. El tercer caso se produjo en 2012. Consistió en la colocación de unos asientos junto a la Pieza 1 al borde de acantilado mirando a la bahía. Quién encargó esta obra tampoco conocía que era Pasajes pues ese espacio estaba concebido así, sin mobiliario. Los bancos todavía están a pesar de que Karavan lo ha explicado. Estos casos reabren un debate que no es el caso de la tesis, pero que demuestra el grado de enculturación que han de mantener las instituciones responsables de los monumentos para respetar su génesis. Por otro lado, refuerza la idea expuesta que la historia y el territorio caen sobre el mismo territorio.

En Portbou puede soplar *la Tramuntana* en cualquier momento. De hecho se puede decir que está siempre soplando, incluso cuando no es ni brisa, como “la bestia” al acecho. Pero, cuando lo hace en el interior de la Pieza 1, la fuerza del viento hace que el túnel grite. Y los visitantes que están fueran se sobrecojan. Sobre la línea de acantilado crece la vegetación abundantemente. Con frecuencia los equipos de mantenimiento municipales la siegan para obtener una imagen más aséptica. El color del acero cambia con la humedad. Mientras en invierno los tonos son grises cercanos al negro, en verano con la sequedad, van desde tonos amarillentos, anaranjados hasta rojizos.

El trazado de la línea de acantilado transcurre paralelo al de la línea de desplazamiento, transición E. Hemos sido testigos del poder de atracción de esta línea, tanto para los visitantes ocasionales como para los familiares de los difuntos que visitan el cementerio. Los visitantes hacen una parada aquí mirando a la bahía y el horizonte en una actitud contemplativa. La mayor de las veces, sin hacer otra cosa, como hacer fotos o hablar con sus acompañantes. En la explanada del cementerio, básicamente hay tres llamadas de atención: la Pieza 1, la línea de acantilado y la entrada al cementerio. Es aquí, en la inmediación con el cementerio donde se inicia la dialógica del espacio que se puede comprobar en una parte de los visitantes que optan por adentrarse en el cementerio.

#### 4.5. Límites de Pasajes

Abordar los límites de un espacio requiere, en cualquier caso, de la negociación de quienes lo comparten, sea mientras lo experimentan, lo exploran, lo estudian, o lo viven. Bien lo sabe Portbou. La historia lo ha situado sobre una línea imaginaria, una línea de demarcación que se ha trasladado desde las relaciones sociales a los mojones de piedra anclados a la tierra. De alguna manera se ha de marcar la traza de la línea fronteriza sobre el terreno. Las construcciones han de intervenir sobre los cuerpos para que las funciones de demarcación del emplazamiento sean efectivas. El caso más visible consiste en la construcción de muros y similares. Algunas elecciones de líneas fronterizas han coincidido, digámoslo así, con accidentes geográficos que de una manera natural intervienen el cuerpo sin necesidad de construir al efecto. Sean con las construcciones humanas o los accidentes naturales, la intervención corporal más inmediata se realiza usando el espacio, es sobre el sentido del tacto. Pero no es el único. Por ejemplo la iglesia de Portbou da las campanadas correspondientes a las horas en punto y una campanada a las medias durante todo el día, todos los días del año. La demarcación en este caso es auditiva. Le Breton en su antropología del cuerpo sostiene que las limitaciones humanas no están en las limitaciones sensoriales, sino en las simbólicas (Le Breton 2009).

En Pasajes no existe la marca sobre el terreno que exprese claramente una demarcación política de este terreno. La expresión política o social de los límites se encuentra grafiada en un pequeño plano dibujado sobre una placa anclada a la pared de roca de la replaceta, punto cero de la Intervención. Dicho plano también está impreso en un díptico de papel que se ofrece a los visitantes que lo piden e el quiosco de información y turismo en el Paseo. La placa de la replaceta está colocada a la altura de los ojos y es bien visible. Habitualmente pasa desapercibida al visitante, que directamente va al mirador junto al monolito y mira las vistas a la bahía o va directamente a la Pieza 1, Puede observarse en la fotografía que queda en el lado opuesto de estos elementos. Muy pocos son los que se giran, la ven y se acercan a leerla. Los visitantes que leen la placa no la entienden, no porque pueda estar mejor o peor explicada sino porque no parece nada interesante comparado con el paisaje del entorno y no duran más que unos segundos mirándola. Los que miran esta placa detenidamente no suelen interesarse en seguir los recorridos que sugiere y que



corresponden con el paseo circular que explico Karavan en su día (Scheurmann & Scheurmann 1995). Tampoco hacen mucho caso al plano quienes lo llevan en la mano, ya que su grafía no es evocadora de ningún paisaje o vista similar a la realidad presente del visitante.



**Fig. 28. Placas informativas en Punto Cero (Fotografía del autor).**

Los límites pues de Pasajes, aun descritos y especificados en este plano, no están claros para las gentes que se encuentran en su interior. Por tanto existe la evidencia de que los límites espaciales de Pasajes van a estar marcados por la particular relación cenestésica y simbólica entre el visitante presente en el espacio en ese momento y el entorno, a pesar de que rodeado de acantilados y montaña deja poco margen para el desplazamiento en deambulación. Por otra parte, la indeterminación específica de límites de Pasajes reduce los límites simbólicos de los visitantes para la percepción de este entorno. El propio Karavan cuando ha visitado la obra ya terminada admite haber descubierto elementos artísticos del paisaje. Lo que demuestra el carácter dinámico del paisaje y sus limitaciones cenestésicas y simbólicas.



Fig. 29. Plano informativo del Monumento que se entrega a los visitantes en Turismo (Oficina de Información turística de Portbou).

#### 4.6. Resumen del capítulo

El capítulo describe Pasajes desde la perspectiva de un viandante que ha de seleccionar las acciones de movilidad y observación que el ambiente le permite. El capítulo se ha movido con un supuesto viandante por las rutas principales y alternativas haciendo hincapié en las llamadas de atención transversal a la ruta de desplazamiento o transición. Se ha descrito tanto estas zonas de transición como la pieza de Karavan, así

como el resto de territorio anexo. Por otra parte se ha codificado las zonas accesibles con la idea de que después se comprenda mejor la metodología empleada en la investigación del trabajo de campo. Se ha descrito las visiones de un caminante sin evaluar que puede sentir o idealizar de tal experiencia. No obstante si se describen supuestas acciones prácticas que se desprenden del corolario del uso de los sentidos corporales en lo tocante a la seguridad. Acabando el capítulo con dos formas de delimitar la IAT físicamente con la orografía del terreno o con la limitación propia del alcance de los sentidos.





## 5. Metodología aplicada

### 5.1. Pasajes. Lugar etnológico

La investigación se ha fundamentado en la etnología. La unidad de observación es Pasajes, considerado el lugar etnológico. El ‘campo’ se ha considerado como el lugar etnológico, el de Augé: «El lugar común al etnólogo y a aquellos de los que habla [...] el que ocupan los nativos [...]» (Augé 1994: 50). A pesar de que los visitantes mayoritariamente no son nativos de Portbou, Pasajes es el ‘lugar antropológico’. En efecto, siguiendo al mismo Augé, Pasajes

Señala también la huella de las potencias infernales o celestes de los espíritus que pueblan y animan la geografía íntima. (Augé 1994: 48)

El estudio de caso viene especificado por los caracteres singulares del espacio de Pasajes y de los sujetos investigados, véase la contingencia circunstancial enumerada en la Introducción de la Tesis. La finalidad de la práctica etnográfica es la observación directa de los fenómenos paisajísticos dentro de Pasajes.

El método investigador de la tesis ha ido desarrollándose primero con la expectativa operativa que generó la singularidad del lugar y después con la superación de las vicisitudes de la práctica etnográfica. La planificación inicial se ha ido desarrollando en el transcurso de la propia investigación, condicionada por las contingencias con los sujetos in situ. Los ajustes de las operaciones han sido regulados durante la investigación en un *feedback* permanente.

Pasajes es un lugar que contiene un cementerio, un mirador, un sendero de paso y unas piezas artísticas y terreno natural. Los espacios antrópicos corresponden a arquitecturas que emergen con funciones programadas. Socialmente se diseñaron y se ofrecieron para la práctica de rituales concretos. Cada una de éstos con diversidad de objetivos de producción y reproducción material, cultural y simbólica. Las funciones programadas de las arquitecturas de Pasajes siguen vigentes hasta las fechas en las que hemos realizado el trabajo de campo. Esta afirmación se basa en comprobación empírica de la existencia del mantenimiento activo por parte del Ayuntamiento de las arquitecturas y de indicadores materiales que informan de la funcionalidad programada, así como de la regulación legislativa.

No obstante, la práctica etnográfica de la investigación pretende centrarse en los fenómenos paisajísticos derivados de la percepción espacial en Pasajes, sin tener en cuenta a priori la funcionalidad de los elementos que lo componen, sea programada o emergente.

Estructura	Programación	Indicadores
Cementerio	Enterramientos	Mantenimiento de infografías Mantenimiento de las instalaciones Administración de los servicios Personal de mantenimiento
Mirador	Ocio	Mantenimiento de infografías Mantenimiento de las instalaciones Información turística
Sendero	Paso	Mantenimiento de infografías Información turística
Esculturas	Artística	Mantenimiento de infografías Mantenimiento de las instalaciones
Espacio natural	Conservación	Personal de mantenimiento Ordenamiento del Territorio

Fig. 30. Indicadores empíricos de la vigencia de la programación funcional de espacios de Pasajes

### 5.1.1. Singularidad del método

La singularidad del caso se ha determinado con un trabajo de campo previo a la decisión de realizar la investigación, en el cual se observaron las siguientes características ambientales que condicionan la metodología investigadora:

- 1) La abstracción que aporta la intervención escultural.
- 2) La forma creativa de Dani Karavan.
- 3) La hibridación escultura-naturaleza.
- 4) El aislamiento proxémico respecto de los lugares de Portbou.
- 5) La orografía en forma de atalaya permite panorámicas diversas desde un reducido lugar.
- 6) Las reducidas dimensiones con mismo punto de entrada y salida.
- 7) El visitante es ocasional.
- 8) La intención de la visita es la contemplación.
- 9) Las visitas son individuales o en parejas
- 10) La escasa aglomeración de visitas simultáneas.

El director del Centro de Estudios del Paisaje y Territorio de la Universidad de Sevilla, D. Florencio Zoido Naranjo escribe en su artículo *Paisaje Urbano: Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico*, sobre la dificultad para definir aun hoy el concepto de ‘paisaje’ y por añadidura el de ‘paisaje urbano’, tanto en el mundo académico como en el doméstico. Sin embargo las investigaciones proliferan y han proliferado a pesar de la polisemia del término paisaje. Zoido, antes de mencionar las aportaciones metodológicas a los estudios urbanísticos plantea también una dificultad teórico-metodológica para definir lo que denomina ‘hecho urbano’ y sus manifestaciones, centrando el discurso al respecto, en la “ciudad compacta”. Aun así admite la existencia de paisajes diferentes derivados de la multiplicidad de formas y personas que las perciben, lo cual le lleva a plantear la evidencia de la complejidad y dificultad metodológica en los estudios del hecho urbano en la ciudad compacta. A este respecto, con *La imagen de la ciudad* (1998) de Kevin Lynch realiza una aportación metodológica para el estudio del paisaje teniendo en cuenta la percepción de la ciudad por los sujetos que se encuentran en sus emplazamientos. La mención a Lynch, el método permite una forma de identificar una manifestación de ‘hecho urbano’ observando las prácticas de contemplación y de deambulación de los sujetos insertos en la ciudad. Nótese que el ‘hecho urbano’ de Zoido se desliza a ‘paisaje urbano’ mediante la descripción que hacen los sujetos perceptores de la ciudad. (Zoido: 2012)

Lynch (1998) por su parte, al hilo de la ‘observación’ de prácticas de sujetos en los emplazamientos campo de investigación, considera el conocimiento de las características medio ambientales que afectan a la escala, tiempo y complejidad en la facilidad en el reconocimiento y organización de las partes del entorno físico en una pauta coherente. Así mismo denomina tal ‘facilidad de reconocimiento’, legibilidad. Las características metodológicas aportadas por el medio ambientales de Pasajes que afectadas por la escala de los espacios accesibles y visibles, los tiempos de recorrido y permanencia en las zonas de transición y las piezas de Karavan corresponden a los puntos 3, 4, 5 y 6 de la lista.

También la profesora Alicia Lindón plantea como Zoido, la complejidad en las investigaciones sobre el espacio físico y el paisaje. Siguiendo otra línea, en su artículo *La construcción socio-espacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento*, se



asoma a la comprensión de la construcción social de lo urbano a través del cuerpo y las emociones del sujetos insertos en el emplazamiento. Lindón basándose en el planteamiento de Lussault (2009) afronta esta tarea mediante la exploración de lo que denomina ‘transversalidades analíticas’ del espacio: la centralidad del sujeto como constructor social, la relación entre lo material de la vida urbana y lo inmaterial, y los campos en torno a la proxémica (Lindón: 2009).

La proposición metodológica de Lindón para investigar la construcción socio-espacial de lo urbano buceando en tales transversalidades, se soporta sobre la base epistemológica centrada en un concepto de sujeto social vinculado a la acción. Superando los límites de las viejas miradas estructuralistas de la Teoría Social y las concepciones culturalistas, los avances en la comprensión de lo social suponen un concepto de sujeto activo capaz de crear nuevas estructuras, de traspasar lo antes aceptado con tendencia a la repetición de lo cotidiano (Lindón: 2009).

Los puntos 1, 7, 8, 9 y 10 de la lista de características que afectan a la metodología investigadora, tanto en las fases de observación como de análisis, se justifican epistemológicamente con los estudios que han realizado un deslizamiento teórico hacia la centralidad del sujeto. El sujeto-actor es pues un objeto analítico para estudiar las prácticas, la acción. En esta tesis el marco teórico ha tenido en cuenta los estudios de Hall respecto a la proxémica de las personas a los objetos físicos y a otras personas, los de Bollnow sobre el espacio vivido y vivenciado que considera la posición del sujeto el punto central del espacio, los estudios de Le Bretón en los que el sujeto es el centro de la Sociología del Cuerpo, la teoría sistémica de Varela y Maturana de un sujeto en-acción, en la que la cognición depende de la experiencia de tener un cuerpo con capacidades sensorio-motoras insertadas en sistema biológico y cultural (Spink: 2006), y el concepto del geógrafo Denis Cosgrove *embodied*, en las que el espacio, el territorio y el paisaje participan activamente en la construcción social por la corporización de las relaciones sociales en el espacio (Lindón: 2009).

Estas características específicas y singulares del ambiente del lugar han favorecido el trabajo de campo que ha consistido en:

- 1) la observación directa de los visitantes en Pasajes.
- 2) la realización de entrevistas o la interacción con los visitantes.

con las siguientes ventajas operativas:

- 1) Evitar la interferencia con el visitante a voluntad.
- 2) Interactuar con el visitante a voluntad.
- 3) Controlar de presencia y movimiento del visitante desde un único punto.
- 4) Aumentar el número de entrevistas y observaciones.
- 5) Entrevistar en puntos estratégicos a voluntad.
- 6) Mantener a la vista los elementos del paisaje en las observaciones y las entrevistas.
- 7) Inmediatez en la entrevista.

### **5.1.2. Limitaciones y condicionantes de la investigación.**

Es pues Pasajes, como cualquier otra, un área del territorio de Portbou de ecología perceptiva de un observador en su interior limitada por:

- El alcance de los sentidos del observador. (Le Breton 2009)
- La mediación cultural simbólica de la subjetividad del observador.

Ahora bien, los límites metodológicos del caso que condicionan la operatividad etnográfica son los siguientes:

- a) La imposibilidad de acceder al interior de la corporalidad, llámese el sistema bioquímico o neurológico, para seguir el proceso de transformación de las señales hasta convertirse, en idea. Obligados por esta imposibilidad de uso instrumental bioquímico, cambiamos la intención de trabajar con las ideas en el observador, por las del observador. Conscientes de que únicamente somos capaces de acceder a la exterioridad de los observadores. La exterioridad se limita a las señales directamente accesibles a nuestros sentidos. Estamos obligados pues a seguir al observador por el espacio de Pasajes, visualizar sus prácticas y oír sus testimonios.
- b) La recodificación del espacio con elementos artísticos abstractos dificulta la comparación hermenéutica. Aparece así, la oportunidad de analizar los significantes emergentes desde la subjetividad del observador.

- c) La utilización coloquial del observador del vocablo ‘paisaje’ para referirse a categorías diversas relacionadas con la espacialidad.
- d) La entrevista y la observación será una por visitante, debido a la forma singular de la visita a Pasajes:
  - Aunque se realice en compañía de otras personas, la práctica de la observación se hace reservadamente.
  - La visita es única, no se repite.
  - La duración de la visita es corta.
  - El estado perceptivo del visitante típico corresponde al de un turista. La percepción está condicionada por el estado sensorial del visitante supuestamente en un tiempo lúdico y de ocio.

Las singularidades medioambientales de Pasajes proporcionan una suerte de fenomenología del paisaje que condiciona el método etnográfico de la investigación.

## 5.2. Espacios de transición y posición

La información obtenida en el trabajo de campo está asociada a los puntos donde se posicionan los sujetos o las líneas de desplazamiento (espacios de transición entre piezas) correspondientes a las zonas visitables. De forma que identificaremos testimonios con paisajes y con zonas visitables.

Zona	Código	Descripción
Transición	TA	Sendero de PC a P2
Transición	TB	Sendero de P2 a P3
Transición	TC	Sendero de P3 a trasera de cementerio
Transición	TD	Interior cementerio
Transición	TE	Explanada de PC a P1 a cementerio
Pieza	P1	Túnel de acero en explanada
Pieza	P2	Escalera de acero en sendero
Pieza	P3	Plataforma de acero con asiento en sendero
Pieza	P4	Plataforma solidaria a P1 en explanada
Punto Cero	PC	Replaceta entre calle de acceso y explanada

Fig. 31. Tabla de códigos de zonas accesibles.

Las áreas accesibles a las personas con o sin uso de tecnologías de desplazamiento en deambulación en bipedestación o sedestación están limitadas por la orografía del terreno. Las zonas visitables las hemos diferenciado en: ‘espacios de

transición', piezas artísticas y Punto Cero. El trabajo de campo se ha zonificado en base a esta codificación y así aparecerá representado en toda la documentación, incluidos los planos informativos y los planos y croquis de trabajo.



Fig. 32. Planta de pasajes con codificación de zonas accesibles (Captura modificada de Google Maps).

Llamamos zonas visitables a los emplazamientos que son accesibles en las condiciones mencionadas, ahora bien las zonas periféricas a las señaladas mantienen un cierto grado de accesibilidad con un gradiente de riesgo y esfuerzo físico adicional. Las observaciones indican que la cantidad de gente que sobre pasa estas áreas de confort difuso es escasa. En términos de aportación de información desde una posición significativa la consideramos despreciable. No así como parte del paisaje.

Hemos contrastado los colores de las áreas en base a representar de forma más nítida las zonas visitables con el blanco, mientras que las zonas periféricas donde se aprecia un gradiente de oscurecimiento que corresponde con el aumento de riesgo y

esfuerzo en el acceso. La valoración del riesgo y esfuerzo se ha realizado teniendo en cuenta los testimonios de los visitantes que manifestaban el miedo a las caídas por pendientes pronunciadas y terreno escarpado, rocoso o pedregoso.

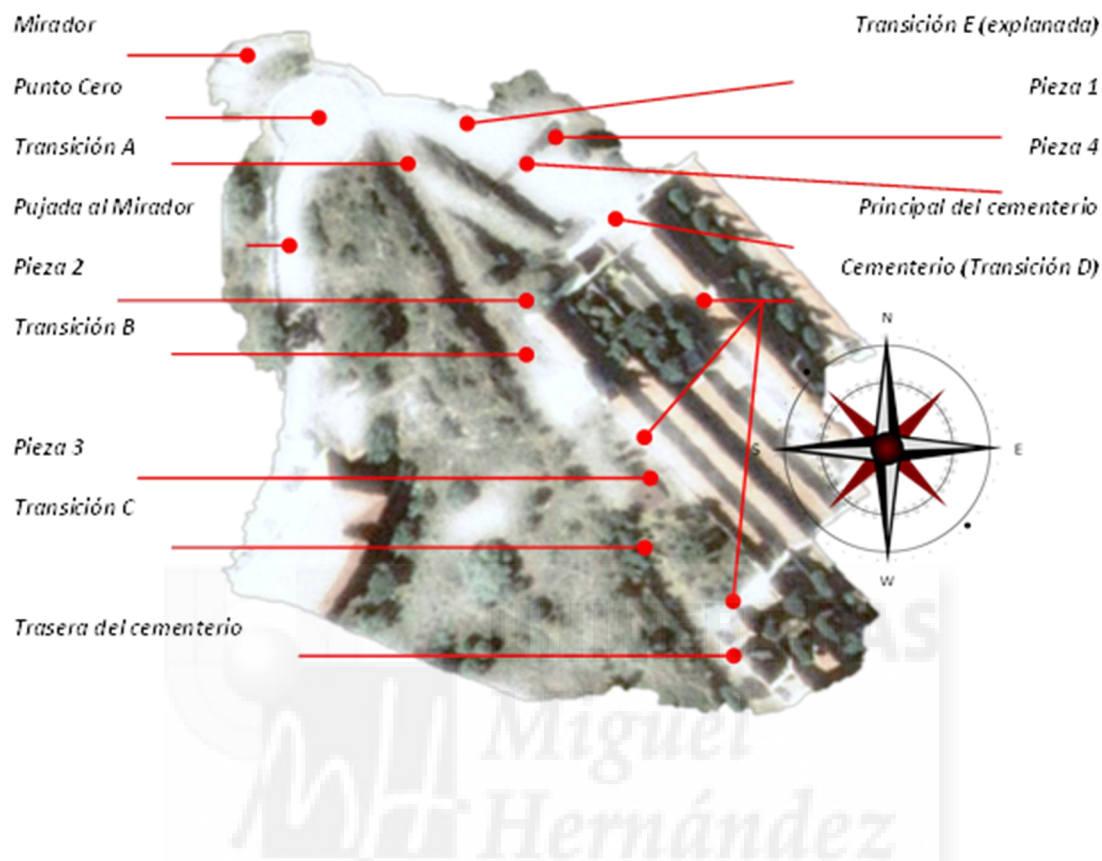


Fig. 33. Zonificación de pasajes. Gradiente de accesibilidad de más claro a más oscuro (Captura modificada de GeoPortal).

### 5.3. Memoria investigadora

Cuando hablamos del “conocimiento de Pasajes” nos estamos refiriendo al conocimiento de sus componentes y como se relacionan entre sí formando una estructura. Epistemológicamente, relacionar los “componentes” de algo, se presta a la categorización y clasificación de elementos, basada en principios disciplinarios consolidados en una multiplicidad de sólidas teorías académicas. Al margen del mundo académico, obtendríamos otro conjunto de categorías basadas en otra multiplicidad sociológica.

En esta tesis, para adquirir el conocimiento de Pasajes o para aproximarnos a él, hemos tomado una primera postura metodológica: la designación de un criterio selectivo o criba de componentes, basado en el “fenómeno”. Fenómeno por el cual



surge este espacio como Pasajes. Es decir, nos acercaremos a la estructura de Pasajes a través del conocimiento de los elementos que le dan sentido como tal. Estructura diseñada con este propósito, Por tanto, nuestro trabajo ha consistido en primer lugar en extraer de los agentes que intervinieron en el encargo los componentes y sus relaciones de Pasajes, a través del Proyecto formal, y de sus declaraciones en entrevistas, libros y catálogos de exposiciones. En segundo lugar, hemos realizado un trabajo de campo consistente en verificar mediante la observación sobre el terreno la relación medioambiental de los componentes. Esta relación la hemos también sesgado, con el propósito de ceñirla a las detectables por un supuesto observador no especializado. Hemos considerado relaciones detectables, aquellas sensibles a los sentidos.

El conocimiento de Pasajes desde el observador lo hemos tratado en punto aparte. La clasificación y definición de los elementos de Pasajes, así como de su estructura, como primera aproximación a su conocimiento. Para ello, hemos tomado una segunda postura metodológica, reducir Pasajes a un espacio matemático y geográfico, por tanto limitado, circunscrito, representable en un plano, descriptible por sus geometrías y orientaciones. Espacio geográfico, como contenedor de elementos arquitectónicos y naturales. Sesgado, tal y como hemos dicho, por los marcadores de fenómeno perceptivo señalados por Karavan y los agentes intervinientes en el encargo. Este trabajo tiene dos sentidos metodológicos. Uno, como primera aproximación para mostrar Pasajes desde Karavan. Dos, comparar las valoraciones de Karavan con los visitantes de Pasajes.

### **5.3.1. Proceso investigador**

#### **Estancias en Portbou.**

El trabajo de campo se ha realizado mediante seis estancias en Portbou. Cinco de ellas de entre tres y siete días, y la más prolongada de cuarenta y cinco días. Las primeras se realizaron con la finalidad de comprobar si el lugar disponía de las condiciones deseadas para la investigación acorde con el punto de vista y el objeto de estudio. Por otra parte, se hizo un trabajo con algunos testigos, habitantes de Portbou sobre la construcción de Pasajes. Aunque en los apartados que siguen, se explican los pormenores del desarrollo del trabajo de campo, aquí se describen los objetos y las técnicas genéricas sobre los que se ha centrado en cada tema de la investigación.

En estas estancias cortas se realizó también un reconocimiento del terreno de Pasajes, comprobando los elementos que la componían: naturales y antrópicos siguiendo el libro de referencia (Scheurmann & Scheurmann 1995). Se comprobaron desde las referencias ofrecidas por Karavan en sus experiencias perceptivas, es decir, se han estudiado desde sus caracteres relativos, detectables con los sentidos del investigador, *in situ*, sin modificar su materialidad. Véase: límites, accesos, dimensiones, alturas, inclinaciones, colores, texturas, sonidos, y, todos aquellos que tienen un efecto detectable por los sentidos corporales siempre con la referencia de Karavan.

La estancia más larga se ha realizado la acción etnográfica propiamente dicha, en el interior de Pasajes. Durante este trabajo de observación se han registrado los rituales de observación de los visitantes. Se han realizado entrevistas abiertas y se ha interactuado con ellos.

En la misma estancia se han recogido datos de los paisajes más significativos para los habitantes de Portbou a través de entrevistas abiertas y de la interacción en la vida cotidiana de Portbou. Este trabajo ha complementado la contextualización socio-paisajística de Pasajes. En esta inmersión en la vida de Portbou visitaba con asiduidad el entorno de la oficina de información y turismo. Ésta consistía en un quiosco y en sus alrededores se concentraban las personas mayores, los jóvenes a captar *wifi* y las gentes que iban a la playa. Igualmente, la interacción en la vida social de Portbou se realizó allí donde las gentes se reunían en su tiempo libre, y donde se realizaban actividades sociales o culturales, como las fiestas populares: *Sant Jaume*, la Fiesta de los Bomberos, *L'aplec de la sardana*, la *Flama del Canigó*. Se han recogido, no solo sus testimonios al respecto, sino representaciones paisajísticas. A través de las exposiciones de pintores de Portbou, que tiene una amplia vocación.

### **Trabajo de Archivo**

El archivo del Ayuntamiento de Portbou ha sido donde hemos realizado el trabajo de búsqueda de documentos que nos ayudasen a contextualizar desde el punto de vista local el paisaje de Portbou. A este respecto, una más de las muchas singularidades de esta urbe, ha sido la dependencia en sus inicios como municipio de instituciones ubicadas fuera de su territorio. Relacionadas principalmente con el ferrocarril y la



aduana. Dependencia que ha afectado históricamente a la configuración de sus paisajes, incluso después de constituirse como municipio independiente.

El conocimiento sobre el proceso de producción de Pasajes ha requerido también de la documentación relativa a los proyectos que se presentaron en el Ayuntamiento. Pero, un magnífico archivo sobre los acontecimientos culturales y sociales, y las publicaciones al respecto a la figura de Walter Benjamin y Portbou lo constituye la recopilación paciente realizada por Teresa Puig, vecina y natural de Portbou, encargada de la oficina de información y turismo, de la que nos hemos servido también para realizar este estudio.

### **Trabajo bibliográfico.**

El trabajo bibliográfico ha basado su objetivo, principalmente, en la búsqueda de indicadores culturales, sociales y simbólicos de la experiencia de Karavan en Pasajes, antes de diseñar Pasajes, durante el proceso de diseño y producción y después de su inauguración. De esta forma, se han buscado las referencias paisajísticas del espacio físico abstracto para comparar con las de los visitantes. Se han buscado, no solo las referencias orales que ha transmitido en este tiempo el artista a través de sus entrevistas, sino también las referencias plásticas de éste: dibujos, fotografías. La búsqueda se ha realizado a través de las entrevistas publicadas, los catálogos de las exposiciones de la obra de Pasajes y de las entrevistas grabadas en video. El proceso de búsqueda se ha ejecutado, en bibliotecas, en el mismo Portbou, con agentes que estuvieron cerca de Dani Karavan, incluso con la visita a la exposición en Ceret sobre Pasajes en 2015. La documentación se divide en cuatro bloques:

- Bibliografía temática
- Testimonios de Dani Karavan en entrevistas escritas, audiovisuales y catálogos de exposiciones sobre Pasajes.
- Información cartográfica.
- Publicaciones sobre todo lo concerniente a la conmemoración de la muerte de Walter Benjamin en Portbou.

La contextualización de Pasajes en la obra de Karavan ha precisado del acercamiento al conocimiento de dicha Obra, para lo cual también se ha utilizado la

bibliografía y la web oficial del artista. De la misma manera, la contextualización paisajística se ha complementado con bibliografía sobre la histórica de Portbou.

### **Análisis cualitativo de datos.**

El tratamiento y análisis de datos y observaciones obtenidos de las entrevistas se ha realizado en gabinete en Elche, se ha dividido en tres fases:

- a) Transcripción de las entrevistas
- b) Codificación y clasificación de los marcadores analíticos mediante programa informático
- c) Análisis de marcadores y conclusiones.

Para el tratamiento y análisis de los datos se han empleado los programas informáticos: MS-WORD, EXCEL, GOOGLE EARTH y MAXQDA.

El desarrollo de los procesos, técnicas y métodos seguidos en cada una de las tareas relacionadas se explicará más adelante, y en algunos casos, por su extensión y complejidad, se explicará en el capítulo temático correspondiente de la tesis, para una mayor comprensión.

#### **5.3.2. Trabajo de campo**

Se inicia el trabajo de campo a principio del mes de julio de 2015 con el aumento de visitas a Pasajes. En estos primeros días se ideó una encuesta que completaba el visitante al finalizar su visita. Con esta encuesta se interrogaba sobre las sensaciones, percepciones y valoraciones referidas a las zonas que había visitado. Se esperaba a los visitantes en el Punto Cero. Allí se iniciaba la observación. Si los visitantes no interpelaban al investigador, se les observaba sin “interferir” su visita, procurando discreción. Cuando salían de nuevo por el Punto cero se les interpelaba a comentar sus impresiones de una forma abierta y se le entregaba un cuestionario para cumplimentar. La encuesta no respondía a los objetivos previstos. Los primeros encuestados expresaban muchas dificultades para relacionar sus percepciones con los paisajes, ya que la encuesta carecía de precisión geográfica, al suponer que el visitante realizaba el circuito completo de Karavan. Habíamos supuesto que lo hacía, ya que sabíamos que una buena cantidad subían informados del quiosco de la oficina de

información y turismo. Pero descubrimos que a pesar de esa información, el visitante no le prestaba suficiente atención además de no comprender muy bien que representaba el plano y las cosas que le decían que verían. No podían hacer una abstracción mental con estas informaciones, así que accedían “semiciegos” de información. La información que los visitantes habían entendido era la referente a la muerte de Walter Benjamin en Portbou. También habían entendido que en el emplazamiento donde se encontraban debía haber algún tipo de monumento a tal efecto. Además de no recorrer una buena parte de la Intervención por este motivo, se añadía el hecho de que el sendero (transiciones A, B y C, donde se encuentran las piezas 2 y 3) les parecía duro de subir y enigmático. Entonces, una mayoría subía unos metros, no veía nada por delante que le llamara la atención.

Por otra parte, habíamos supuesto también que dada la poca superficie accesible los recorridos se encaminarían a mirar las piezas de Dani Karavan, pero no fue así, no todos los visitantes se detenían en los mismos puntos. Así fuimos descubriendo que el borde de acantilado de la explanada tenía potencial de atracción por sí mismo. Los encuestados pues podían hablar de percepciones desde posiciones que no habíamos previsto. La solución provisional a este problema consistió en explicar la encuesta. Lo que nos descubrió que una buena parte deseaba hablar del paisaje contemplado y lo hacía con más facilidad de una forma abierta. Aun así, existía otra dificultad comunicativa con los visitantes, como llamarle a las piezas, si no tenían nombre, o no se sabía que formaban parte de la Intervención. O bien, como llamarle a las zonas por las que habían pasado con un lenguaje común. Para solucionar este problema, intentamos comunicarnos con el plano que se daba en la oficina de información y turismo. El plano consistía en un dibujo en planta de forma esquemática en el que se señalaban las piezas y los elementos del entorno que le inspiraron (remolino, olivera y alambrada). Descubrimos entonces, que los visitantes no entendían el plano, ya que no asociaban los símbolos con el espacio que tenían a su vista.



Fig. 34. Dibujo de trabajo de campo para comunicación con los visitantes (Dibujo del autor).

El análisis del plano lo hacían desde la explanada. Desde aquí lo único fácilmente identificable era la Pieza 1. El resto suponía una labor de investigación por su parte que dado el tiempo de ocio y relax del que disponían, no les apetecía hacer.

Por tanto, sucedía que en esta interacción explicativa de la geografía de Pasajes para poder entendernos, los primeros encuestados manifestaban un interés en hacer el recorrido de Karavan. Lo cual no entraba en nuestros planes, pues suponía una

interferencia del investigador en la experiencia perceptiva de los visitantes. Se incumplía una de nuestras imposiciones, que los visitantes fuesen noveles.

Debíamos encontrar una solución de compromiso para el problema de esta explicación previa a la visita de parte del espacio de Pasajes (el sendero y el cementerio en ocasiones), y por otro lado, el de encontrar un lenguaje común para identificar los sitios de la Intervención sin tener que explicarla. Realizamos un dibujo en perspectiva con una vista panorámica que abarcaba casi la totalidad del emplazamiento de Pasajes. Con el dibujo identificaban y reconocían rápidamente el terreno a su alrededor sin necesidad de explicación oral, simplemente señalando con el dedo el punto sobre el plano ambos reconocíamos el sitio. Nótese que la no tiene leyenda a intencionadamente para disminuir la influencia sobre el visitante.

No obstante, había otro problema por el cual el cuestionario se convertía en algo duro de cumplimentar. Descubrimos que el visitante acababa la visita con una gran carga emocional que nos expresaba la gente. La cumplimentación de una encuesta escrita en ese momento interrumpía algo que aún estaba latente, la emoción. El encuestado entonces intentaba contestar racionalmente, con lo cual las respuestas eran rebuscadas. Esto también nos pareció una interferencia en la experiencia perceptiva del el visitante.

Otro de los planos de trabajo para operar in situ, fue el plano turístico recodificándolo, con algunas erratas, donde dice 60 m, debería decir 100 m. y el espacio de transición E que se grafía dentro del cementerio debería estar en la explanada.



Fig. 35. Dibujo de Pasajes con códigos de zonas (Dibujo del autor).

Estas circunstancias nos obligaban a rediseñar la operativa en el campo. Debía, por tanto, facilitar y agilizar la comunicación con el informante para la identificación de los lugares y elementos espaciales y, mantener discreción observacional. El cambio de estrategia consistió en realizar entrevistas abiertas al finalizar la visita. Se usó para identificar con inmediatez los elementos de la Intervención el dibujo en perspectiva que recogía suficientes elementos espaciales. La nueva forma de operar seguía el siguiente procedimiento:

- 1) Observación visual desde el Punto Cero. La posición fija disminuía la interacción investigador-investigado. Se anotaba sus recorridos, paradas, gestos y tiempos y expresiones orales. .
- 2) A la salida, en el mismo lugar que a la entrada, se le entrevistaba, previa presentación. Si aparecían dudas sobre localizaciones se señalaba sobre

el dibujo tridimensional e inmediatamente se identificaba el objeto. La recogida de datos era manuscrita. Se recogían gestos que pudiesen ser indicadores de expresiones de la percepción. Se recogían también los datos característicos de cada informante, variables independientes.

- 3) Una vez acabada la entrevista, se le informaba de la existencia del recorrido que no conocía. Habitualmente el recorrido del sendero y el cementerio.
- 4) Al final de la jornada cuando cesaban las visitas se pasaban los datos a una ficha por cada visitante o visitantes de un mismo grupo homogéneo por parentesco o amistad.

El objetivo era obtener una cantidad de testimonios suficientes para realizar un análisis cualitativo de los datos que representase todos los fenómenos perceptivos.

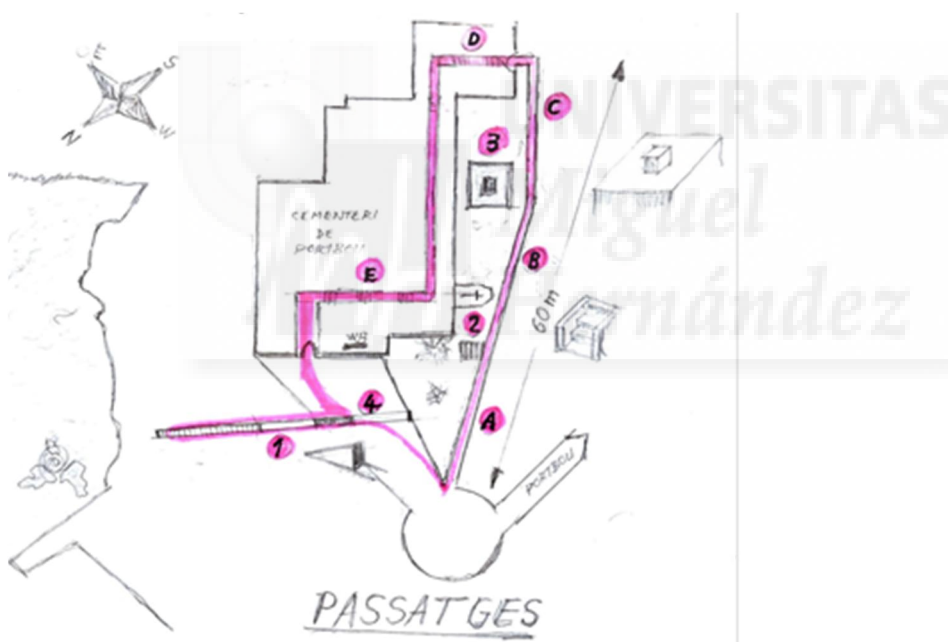


Fig. 36. Dibujo de trabajo (Dibujo del autor).

En los primeros días de julio la afluencia de visitantes era relativamente baja. Las visitas se producían con cuenta gotas, casi de una en una, excepto en determinados momentos del día en el que podían coincidir dos o tres a la vez y los fines de semana en los que podían coincidir hasta seis visitas simultáneamente. Esta circunstancia nos forzó a agilizar las entrevistas con el objetivo de aumentar la frecuencia. Por el contrario en



muchos momentos del día las visitas eran nulas o se producían esporádicamente. Entonces comenzamos a entrevistar usando una grabadora de voz.

Esta tecnología provocaba en quienes aceptaban este tipo de entrevista, un gesto de retraimiento expresivo. Los entrevistados se tomaban un tiempo para pensar, comenzando con expresiones como: no sé... El inicio de la entrevista se hacía duro. Esto hizo que desarrollar estrategias para suavizar el inicio de los diálogos con el fin de que los entrevistados se olvidaran de la grabadora y hablaran distendidamente.

Después de las primeras semanas nos habíamos trazado el objetivo de detener el trabajo de campo en Pasajes en el momento en que las observaciones dejaran de aportar novedades y se hicieran recurrentes.

Así, mientras duraron las observaciones en Pasajes, la jornada en la zona de trabajo comenzaba entre las 9 y las 10 de la mañana, pues antes de esa hora era muy poco probable que hubiese algún visitante. Entonces antes, se comenzaba recorriendo toda la intervención para tener constancia por adelantado de los cambios espaciales que se pudieran haber producido la noche anterior. Por ejemplo puertas del cementerio cerradas, basura en las piezas de quienes pasaban haciendo senderismo, pintadas, etc. Entre las tres y las cinco de la tarde, se hacía un descanso. A las cinco se continuaba con el trabajo de campo hasta las nueve aproximadamente.

Si esta tesis está fundamentada en la investigación de fenómenos de paisaje, sobre la mirada de un espacio físico que, se ha considerado abstracto, es porque, se ha encontrado un lugar conveniente al propósito y punto de vista, es decir, el lugar satisface una forma de investigar. Forma de investigar que se hace posible por las implicaciones logísticas y analíticas de Pasajes, en tanto que, sus cualidades especifican las condiciones heurísticas de investigación deseadas, y materializa una etnografía de recursos escasos, un único investigador.

#### **5.4. Implicaciones logísticas y analíticas de los objetos de observación**

El doble carácter, etnográfico y heurístico han impuesto diversas formas de enfrentarse, tanto a la toma de datos como a su interpretación. Tanto la selección de

métodos y técnicas, como la de condicionantes y limitaciones concretos del proceso investigador hace imprescindible, explicar los caracteres clave de Portbou, Pasajes y del visitante típico, que justifican su elección, como estudio de caso, objeto de estudio y campo de operaciones de la investigación.

#### 5.4.1. Pasajes.

- a) **La espacialidad al aire libre.** Pasajes está constituido por elementos que podemos decir que le confieren su singularidad. La ubicación y distancia entre ellos obliga al visitante a desplazarse opcionalmente. Estos desplazamientos, objeto de observación en el proceso investigador, constituyen itinerarios, objetos de clasificación y análisis. Su instalación a la intemperie, deja expuesta la Obra y la observación del visitante a las condiciones atmosféricas: sol, sombra, lluvia, frío, calor, viento. Lo que nos afecta metodológica y analíticamente.
- b) **La consideración como obra artística.** Pasajes es considerada en el mundo formal del arte como Obra de Arte plástica, dentro de la categoría de IAT. Nos interesa analizar el supuesto carácter simbólico extraído del contenido de los testimonios de los visitantes.
- c) **La abstracción de la obra.** Pasajes es informado principalmente como monumento de memoria histórica. La representación plástica de Dani Karavan no ofrece información explícita al respecto. Implica que las formas no convencionales de las piezas se prestan a la resignificación del observador-visitante.
- d) **La totalidad territorial de la Intervención.** Todo lo sensible desde Pasajes forma parte de la Intervención de Karavan. Por tanto, los paisajes posibles, las percepciones posibles se amplían hasta la subjetividad de los observadores.
- e) **La orografía de Pasajes.** Le confiere dos singularidades geográficas, que nos aportan ciertas ventajas logísticas. Por un lado, se encuentra limitada geográficamente por dos accidentes del terreno, repartidos a partes iguales: la mitad corresponde a un acantilado y la otra mitad a la ladera de una montaña que es continuación de un barranco. De forma, que el acceso y la salida quedan restringidos a un único y mismo punto.

Esta característica nos facilita el control y la observación de los visitantes. Por otro lado, Pasajes es una atalaya, que se encuentra en una terraza ganada a la montaña. Implica una visión amplia de tierra y mar de espacios alejados que el observador puede incorporar al paisaje.

- f) **La hibridación de funciones.** Pasajes se encuentra en el borde perimetral del núcleo urbano de Portbou en su extremo. Funcionalmente ha ido evolucionando hasta la hibridación de espacio funerario por la existencia de un cementerio, con un espacio de ocio el mirador, con un espacio de paso el sendero y como espacio de arte. Tanto por su hibridación funcional y estructural, como por el alejamiento físico de la población y dificultad de acceso, la motivación mayoritaria para la visita es la contemplación como obra de arte.
- g) **Las dimensiones.** Pasajes ofrece en ocasiones la contemplación a través de intrincados recorridos que impiden la visualización de la totalidad de la Intervención con una única mirada. Requiere pues una selección del recorrido. Logísticamente nos dificulta la observación en aquellas zonas de reducidas dimensiones que nos obligan a desplazarnos.
- h) **El espacio público.** El *Ajuntament de Portbou* ha conservado prácticamente intacta después de 22 años, sin apenas cambios. Por otra parte, existen algunas infografías distribuidas por la Instalación, que explican algunos aspectos sobre la vida y muerte de Walter Benjamin, así como, sobre Karavan y Pasajes. La influencia de estas informaciones en la experiencia perceptiva de los visitantes será tenida en cuenta en las fases analíticas.

#### 5.4.2. El visitante típico

- a) **Novel.** Por las cualidades funcionales y estructurales de este espacio, Pasajes es visitado en su mayoría por gentes de fuera de Portbou. Implica pues, un visitante que tiene un contacto con la obra novedoso, emergente y limitado a un tiempo relativamente corto. En contraposición el habitante de Portbou ha tenido un contacto con Pasajes supuestamente prolongado en el tiempo y compartido con sus paisanos, lo que implica, una otra experiencia perceptiva. Por tanto vamos a recoger datos de los

observadores de una experiencia relativamente corta, con un procesado de la captación casi instantáneo, a tener en cuenta, para el análisis.

- b) **Ocasional.** El visitante típico de Pasajes por su condición: *de paso*, realiza una única visita. Operativamente implica la realización de una única entrevista por visitante, sin opciones a repreguntar.
- c) **Ocioso.** El visitante típico de Pasajes es un turista. Esta condición le posiciona a percibir el entorno en el tiempo de ocio con una actitud característica y homogénea. Siguiendo a Nogués, tanto al turista como al excursionista, Pasajes se les presenta como «un escenario a través del cual experimentan sus vivencias y toman la motivación del viaje» (Nogués 2003: 32)

Partiendo de los presupuestos de asepsia cultural y homogeneidad en los visitantes a Pasajes, así como la invariabilidad estructural y funcional de Pasajes, hemos tenido en cuenta las desviaciones respecto a estos presupuestos, que hemos procesado dentro de las operativas de tratamiento de datos.

#### 5.4.3. Portbou

- a) **Gestores de la obra de Arte.** En veintidós años desde la inauguración de Pasajes, *l'Ajuntament de Portbou* la ha mantenido casi en las mismas condiciones iniciales, en un aceptable buen estado. Respecto al desarrollo de actividades culturales y artísticas entorno a Pasajes, prácticamente la Intervención ha pasado desapercibida hasta los últimos años que ha tomado relevancia con su reconocimiento explícito y el de Dani Karavan. No solo por el Ayuntamiento de Portbou, sino también por otros organismos. Desde su inauguración la energía cultural ha estado concentrada en la figura de Walter Benjamin y su relación con Portbou. Esto por un lado ha favorecido el aislamiento respecto de posibles actuaciones y modificaciones de Pasajes, así los visitantes tendrán al alcance de sus sentidos prácticamente casi el mismo entorno de cuando se inauguró. Ciertamente los elementos naturales del entorno si han cambiado desde entonces. Por otro lado, el hecho de la mayor relevancia de Walter Benjamin respecto de Pasajes, materializada en las actuaciones

mediáticas ha podido contribuir a una desafección emocional de la población de Portbou como bien patrimonial.

- b) **Gestores de la memoria.** Institucionalmente, Pasajes es el monumento a la memoria del filósofo, por tanto para las instituciones gestoras es un símbolo no solo de la memoria del filósofo, sino también de su muerte en el lugar, y además es un símbolo de su propia gestión. Esto ha favorecido su conservación, en contra de cierto *olvido* como obra de arte de reconocido prestigio, hasta estos últimos años cuando se ha dado mayor relevancia mediática y se ha producido un giro en esta actitud. Lo que ha implicado la escasa documentación arquitectónica o artística respecto a Pasajes que, no fuese relacionada con la muerte de Walter Benjamin.
- c) **Limitado desarrollo urbano.** La población de Portbou disminuyó en casi dos terceras partes por las circunstancias geopolíticas de las fronteras europeas. Prácticamente el mismo año que se inaugura Pasajes. Desde entonces su núcleo urbano no solo, no se ha extendido, sino que ha decaído. Su escasa población, desarrollo urbano y su radical aislamiento orográfico han contribuido al aislamiento y protección de Pasajes. De la misma manera, han contribuido a facilitar una investigación con escasos medios humanos.
- d) **Limitado desarrollo turístico.** Portbou al contrario que sus poblaciones vecinas ha resistido la especulación urbanística y el desarrollo turístico. No entra esta tesis en esta cuestión, pero esta circunstancia hace que el turista sea un viajero. De manera que el visitante de Portbou es un excursionista ocasional, de corta estancia que por lo general no pernocta. Implica pues, que la limitada inmersión cultural y social de estas gentes de paso en Portbou, hace que vivan su experiencia como un descubrimiento. El turista excursionista cuando realiza la visita a Pasajes aún mantiene la distancia respecto de la información que le pudiese llegar de los residentes. Este escaso desarrollo turístico y urbanístico ha conservado el entorno natural y urbano, manteniéndolo prácticamente intacto desde que se construyó Pasajes, por tanto, ha contribuido también a la conservación de las condiciones sensoriales. Metodológicamente, facilita la comparación de las experiencias actuales con las que tuvo Dani Karavan en su día.

## 5.5. Observación en pasajes

La observación vivencial en Pasajes ha tenido dos fases. La primera ha consistido en observar visualmente los movimientos, gestos y comportamiento de los sujetos visitantes mientras duraba su visita. La segunda ha consistido en interactuar con los sujetos una vez acabada la visita, o bien durante, siempre y cuando fuésemos interpelados por éstos.

La primera fase de la observación requería ‘puestos de observación’ con estas características:

- El investigador no estuviese interpuesto en la línea de visión del visitante-observador.
- La distancia entre el visitante-observador y el investigador fuese la mayor que permitiesen las circunstancias.

Las ubicaciones usadas como puestos de observación han sido:

- El punto cero, en el cual, el murete que separa el mirador servía de asiento y la presencia del investigador quedaba disimulada por el monolito.
- El banco de piedra que pegado a la pared junto a la puerta del cementerio.

Con lo cual quedan dos zonas como puntos ciegos fuera de la visual, que requerían la movilidad del investigador: el interior del cementerio y el sendero desde el PC hasta la puerta trasera del cementerio. Puesto que en los primeros días descubrimos prácticamente nadie se desplazaba hasta allí, si no recibían nuestra información, decidimos esperar en el PC, a quienes hacían el recorrido, con la intención de no intimidarles en su observación y que la realizasen como un acto íntimo. A la vuelta les preguntábamos sobre su exploración, y recabábamos datos sobre: procedencia, profesión, edad.

Los datos recogidos en las observaciones se han registrado en una ficha por visitante o grupo de visitantes homogéneo. Aunque no disponía de un apartado

específico para anotar la ruta o recorrido de cada visitante, en la descripción se recogía este dato.

En total se registraron 114 observaciones, si bien el número de visitas individuales o en grupo fue mayor.





<b>Código</b>		<b>Fecha</b>		<b>Edades</b>			
<b>Hora</b>		<b>Grupo</b>					
<b>Nacionalidad</b>		<b>Ciudad</b>		<b>Profesión</b>			
<b>Nombres</b>							
<b>Direcciones de correo electrónico</b>							
<b>Teléfonos</b>							
<b>Webs o blogs</b>							
<b>CONOCÍA PASSATGES?, REFERENCIA, N° VISITA</b>				<b>SI</b>	<b>NO</b>		
<b>CONOCÍA LA MUERTE DE WALTER BENJAMIN</b>				<b>SI</b>	<b>NO</b>		
<b>TIENE ALGUNA REFERENCIA SOBRE EL LAND ART</b>				<b>SI</b>	<b>NO</b>		
<b>SABÍA QUÉ PASSATGES ES “UN RECORRIDO”</b>				<b>SI</b>	<b>NO</b>		
<b>DESCRIPCIÓN GESTUAL</b>							
<b>ENTREVISTA ORAL Y DESCRIPCIÓN</b>							

Fig. 37. Modelo de ficha de registro de datos por visitante o grupo homogéneo observado.

Código	Fecha	Hora	Sexo	Edades	Ciudad	País	Nº	Profesión	P1	P2	P3	P4
1	15/07/2015	12:00	M	40-50	Girona	España	1	Antropóloga	SI	SI	NO	SI
2	15/07/2015	11:30	H-M	40-50	Barcelona	España	4	Funcionarios	SI	NO	NO	NO
3	18/07/2015	11:30	H-M	30-40	Toulouse	Francia	2	Prof. español	SI	SI	SI	SI
4	18/07/2015	11:30	H-M	30-40		Francia	4		SI	SI	NO	NO
5	18/07/2015	13:30	H-M	40-50	Vigo	España	2	Comerciales	NO	SI	NO	NO
6	18/07/2015	13:50	M	40-50	Kölm	Alemania	1		NO	SI	NO	NO
7	19/07/2015	11:25	H-H	40-50	Barcelona	España		Pr. L/bid / Cont.	NO	NO	SI	NO
8	19/07/2015	11:45	H-M	40-50	Barcelona	España	5	Prof. Univ.	NO	NO	SI	NO
9	19/07/2015	12:45	H-M	50-60	Olot	España	2	forest/naestr	NO	NO	SI	NO
10	20/07/2015	18:46	H-M	30-40	Marsella	Francia	2	B/bid li/Arq	SI	SI	SI	NO
11	20/07/2015	17:30	H-H	60-70	Barcelona	España	2	Econ/Prof.	SI	NO	NO	NO
12	20/07/2015	20:00	H-M	20-30	Barcelona	Afgana/española	4	Performan	SI	SI	SI	NO
13	20/07/2015	13:00	H-M	50-60	Caen	Francia	2	Prof. lit	SI	SI	NO	NO
14	20/07/2015	19:00	H-M	40-50	Sabadell	España	2	Aux Enf/Entr	SI	NO	NO	NO
15	20/07/2015	20:00	H-M	30-40	Ceret	Francia	2	Viticultor	SI	SI	SI	NO
16	20/07/2015	12:00	H-M	30-40	Olot	España	2		SI	NO	NO	NO
17	20/07/2015	15:00	H	20-30		Brasil	1	Est filosof	NO	NO	NO	NO
18	21/07/2015	9:50	M	25-30	Nlmes	Francia	1	Periodista	SI	SI	SI	NO
19	21/07/2015	12:25	H-M	40-50	Figueres	España	1		SI	SI	SI	NO
20	21/07/2015	12:00	H-M	20-30	Girona	España	2	Elec/Publi	SI	NO	NO	NO

Fig. 38. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del a al 20

Código	Fecha	Hora	Sexo	Edades	Ciudad	País	Nº	Profesión	P1	P2	P3	P4
21	21/07/2015	13:30	H-M			Francia	4		NO	NO	NO	NO
22	21/07/2015	19:20	H-M	30-40	Bar/Berl	Esp-Alem	2	Cineasta	SI	SI	SI	NO
23	21/07/2015	20:00	H-M	50-60		Francia	4					
24	21/07/2015	20:10	H-M	40-50	Barcelona	España	7	Empres	NO	NO	NO	NO
25	22/07/2015	11:00	M	60-70	Portbou	España	1	Jubilada	SI	SI	NO	NO
26	22/07/2015	11:42	H-H	40-50			2					
27	22/07/2015	13:25	H-M	40-50	Barcelona	España	2					
28	22/07/2015	13:45	H-M	40-50		Francia	2	Ingeniero				
29	22/07/2015	13:45	MM	40-50		Italia	2	Perd/escr	SI	SI	SI	NO
30	22/07/2015	17:40		30-40		Alemania	3					
31	22/07/2015	18:45	H-M	20-30		Méx-Ita	2	Baile/Bió.	SI	SI	SI	NO
32	22/07/2015	20:05	H-M	30-40	Barcelona	Esp-Suiza	2	Act/Prod	SI	SI	SI	NO
33	21/07/2015	11:00	H	50-60		Francia	1		NO	NO	NO	NO
34	21/07/2015	11:30	M	30-40	Sevilla	España	1	Bellas artes	NO	SI	SI	SI
35	23/07/2015	12:00	H-M	40-50	Barcelona	España	2	Enfermeros	SI	SI	SI	NO
36	23/07/2015	13:00	H-M	40-50			2		NO	NO	NO	NO
37	23/07/2015		H	30-40			1		NO	NO	NO	NO
38	23/07/2015	13:30	H	40-50		Latinoamer	1		SI	SI	SI	NO
39	23/07/2015	14:00	H-M	20-30			2	Piloto elicop	NO	NO	NO	NO
40	23/07/2015	14:00	H			Bulgaria						

Fig. 39. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 21 al 41

Código	Fecha	Hora	Sexo	Edades	Ciudad	País	Nº	Profesión	P1	P2	P3	P4
42	23/07/2015	14:30	H-M			Francia	2		NO	NO	NO	NO
43	23/07/2015	15:05	H-M				2					
44	23/07/2015	18:00	H	30-40	Olot	España	3	Campeñinos	SI	NO	NO	NO
45	23/07/2015	18:14				Cataluña	8		SI	SI	SI	NO
46	23/07/2015	18:18	M	60-70		Catalunya	1		SI	SI	SI	NO
47	23/07/2015	19:30	H-H	50-60		Francia	2	Navegante	NO	NO	NO	NO
48	21/07/2015	20:00	M	30-40			1					
49	24/07/2015	11:25	M	30-40			1					
50	24/07/2015	11:31	H-M	20-30		España	2					
51	24/07/2015	11:37	H-M	40-50		Francia	2					
52	24/07/2015	12:27	H-M	20-30	Terrasa	España	5					
53	24/07/2015	12:37	H-M	20-31	Figueres		2	Trad/socorrista				
54	24/07/2015	13:54	H-H	40-50	BARCELONA	Japón	2	ARQUITECTOS	NO	SI	SI	NO
55	24/07/2015	14:35	M	30_40		Francesa	1					
56	25/07/2015	10:40	H-M	30-40	Barcelona		2		SI	NO	NO	NO
57	25/07/2015	10:40	H-M	50-60	Montpelier	Francia	2		SI	NO	NO	NO
58	25/07/2015	11:50	H-M	20-40	Olot	España	7		SI	NO	NO	NO
59	25/07/2015	12:06	H-M	30-40	Olot	España	2	Moteros	SI	NO	NO	NO
60	25/07/2015	12:06	H-M	20-30	Olot	España	2	Mec/tr soc	SI	NO	NO	NO
61	25/07/2015	12:34	H-M	50-60	Calabria	Italia	2		SI	SI	NO	NO
62	25/07/2015	12:45	MM	60-70	Barcelona/Girona		3	Mary	NO	SI	SI	NO

Fig. 40. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 41 al 62

Código	Fecha	Hora	Sexo	Edades	Ciudad	país	Nº	Profesión	P1	P2	P3	P4
63	25/07/2015	18:50	H-M	60-70	Barcelona	Aus/Esp	4	Fotogr	SI	SI	SI	NO
64	25/07/2015	20:00	H-M	40-50	Tarragona		3	Prod./Ilum				
65	25/07/2015	20:20	M	50-60	Valencia		1		NO	NO	NO	NO
66	26/07/2015	10:30	H-M	20-30	Barcelona		7	Estud.				
67	26/07/2015	12:00	H	50-60	Barcelona		2		NO	SI	SI	NO
68	26/07/2015	12:46	H-M	40-50		española	2		SI	SI	SI	NO
69	26/07/2015	18:24	M	50-60	Badalona		5	Obreros	SI	NO	NO	NO
70	26/07/2015	18:40	H	30-40		Belga	1					
71	26/07/2015	19:25	H-M	30-40		Andorra	3		SI	NO	NO	NO
72	26/07/2015	20:34	M	60-70			3					
73	27/07/2015	18:42	H-M	30-40	Zaragoza		4	Mant	SI	NO	NO	NO
74	27/07/2015	19:20		50-60	Barcelona		3		SI	NO	SI	NO
75	27/07/2015	20:30	H-M	30-40	Barcelona		2					
76	28/07/2015	12:08	H-M	40-50		Francesa	3	Enseñanza				
77	28/07/2015	12:08	H-M	20-30			2					
78	28/07/2015	13:40	H-M	40-50	Gebhardshain	Alemana	4	Farm/Estet	NO	SI	NO	NO
79	28/07/2015	18:20	M	30-40		ESPAÑOLA	1					
80	28/07/2015	19:00	M	40-50	Portbou	Española	3					
81	28/07/2015	20:00	H-M	30-40		Francesa	4		SI	SI	SI	NO
83	29/07/2015	10:10	H-M	40-50	Barcelona		2		SI	NO	NO	NO

Fig. 41. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 63 al 83

Código	Fecha	Hora	Sexo	Edades	Ciudad	País	Nº	Profesión	P1	P2	P3	P4
84	29/07/2015	1:25	H-M	40-50			5		SI	SI	NO	NO
85	29/07/2015	11:45	H-M	60-40	Barcelona		2		SI	SI	NO	NO
86	29/07/2015	14:30		60-70	Cerçè	Francia	1		SI	SI	SI	NO
87	29/07/2015	14:15	H-M	20-30	Barcelona Vila fr		2					
88	29/07/2015	18:16	H-M	30-40	Pen		3		SI	NO	NO	NO
89	29/07/2015	10:10	H-M	30-40	Barcelona		2	Prof. Sec				
90	29/07/2015	19:25	H-M	50-60	Murcia				SI	NO	NO	NO
91	29/07/2015	21:00	H-M	30-40	Tortosa		2					
92	30/07/2015	10:59	H-H	30-40		España	2		SI	NO	NO	NO
93	30/07/2015	11:48	H-M	40-50	Barcelona		2		SI	NO	NO	NO
94	30/07/2015	11:54	H-H	20-30	París		2	Comercial	NO	NO	SI	NO
95	30/07/2015	12:00	H-M	20-30		España	2		SI	NO	NO	NO
96	30/07/2015	12:20	MM	20-30	Palamós		2		SI	NO	NO	NO
97	30/07/2015	18:40	MM	40-50	Portbou		2		SI	SI	NO	NO
98	30/07/2015	19:00	H-H	40-50		Fra/Ita	3		NO	SI	SI	NO
99	30/07/2015	19:10	H-M	50-60	MADRID		2	Fotogr	SI	NO	NO	NO
100	31/07/2015	11:00	MM	40-50	Mataró		2		SI	NO	NO	NO
101	31/07/2015	11:00	H-M	20-30	Barcelona		2		SI	NO	SI	NO
102	31/07/2015	11:40	MM	60-70	Portbou/ulm	Esp/alem	2		SI	SI	NO	NO

Fig. 42. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 84 al 102

Código	Fecha	Hora	Sexo	Edades	Ciudad	país	Nº	Profesión	P1	P2	P3	P4
103	31/07/2015	11:30	H-M	20-30		Fra	2		NO	SI	NO	NO
104	31/07/2015	13:10	H-M	30-40		Alemania	2		SI	SI	SI	NO
105	31/07/2015	17:50	MM	40-50		Fra	2		SI	SI	NO	NO
106	31/07/2015	11:55	H-M	40-50	Garriguella	Esp/alem	4		NO	NO	NO	NO
107	31/07/2015	20:00	H-M	40-50		Suiza	2		SI	SI	SI	NO
108	31/07/2015	20:15	M	60-70	Portbou		1		SI	SI	NO	NO
109	02/08/2015	21:30	H-M	20-30	Cerca de portbou	Esp-cuba	2		SI	SI	SI	NO
110	05/08/2015	19:00	H-M	20-30	Granollers		2		NO	NO	NO	NO
	05/08/2015	20:00	H-M	20-30		Esp	2	Hist. Arte	SI	SI	SI	NO
111	05/08/2015	21:00	MM	30-40	Barcelona		2		NO	NO	NO	NO
112	06/08/2015	19:30	H-M	50-60	Olot		2	jubilats <i>Bibid</i>	NO	NO	NO	NO
113	06/08/2015	20:30	H-M	30-40	Figueres		4	lioteca	NO	NO	NO	NO
114	06/08/2015	21:00	H-M	20-30	Barcelona		2	Periodista	NO	NO	NO	NO

Fig. 43. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 104 al 114



### 5.5.1. Características de los visitantes

Las observaciones registradas se recogen entre principios de julio y principios de agosto. En el mes de agosto el número de visitas diarias aumentaba se triplicaba de manera que una buena parte de estas quedó sin registrarse. La mayor parte corresponden a personas de Cataluña, el resto se reparten entre personas de distintas nacionalidades incluida el resto de España. Unas pocas, muy pocas corresponden a personas de Portbou que se acercasen expofeso a contemplar Pasajes. Los visitantes de Portbou en este periodo fueron 5 de cada 100, siempre acompañando algún conocido foráneo que pasaba unos días en Portbou junto a ellos. La inmensa mayoría han sido viajeros de paso o excursionistas. O, turistas de corta estancia (pernoctaciones de entre 1 y 3 noches). La mayor parte, un 80%, aprovechaba la estancia en Portbou para comer, para visitar Pasajes. De entre los catalanes (50%) aproximadamente la mitad tiene la referencia de Pasajes de un programa de la televisión catalana *El foraster* que emitió la TV3.

En la ficha hemos anotado además la respuesta a tres preguntas cerradas, sobre si tenían algún tipo de referencia o conocimiento previo a la visita sobre Pasajes, Walter Benjamin, el Land Art y si conocía la existencia del recorrido circular de Pasajes, con el siguiente resultado:

1	Conocía <i>Passatges</i> .	53%
2	Conocía la muerte de Walter Benjamin	38%
3	Tiene alguna referencia sobre el Land Art	32%
	Sabía qué <i>Passatges</i> es “un recorrido”	4%

A pesar del 53% de visitantes que portan alguna referencia sobre Pasajes la mitad de éstos proceden de Cataluña. La referencia de esta mitad procede del mencionado programa de la TV3. Prácticamente, lo que han recibido es una mediación estética de la Pieza 1. Estos visitantes reconocen que las imágenes que vieron en la televisión del interior de la Pieza1 les *gustaron* o le *impresionaron*, quienes me hablan del programa admiten que éste hace una buena valoración en términos parecidos a los de ellos. Es decir, con su visita a Pasajes verifican las impresiones que tuvieron viendo

la televisión. Este tipo de visitante, apenas hace otro juicio que no sea una expresión de asombro en los mismos términos *impresionante* o alguna expresión haciendo referencia a la belleza. Este tipo de visitante que trae una valoración previa mediada por la televisión, manifiesta expresiones de tipo digital: “me gusta”, “no me gusta” o “sí impresiona”, “no impresiona”. Ante la insistencia en demandarles una explicación de su impresión, la respuestas después de una pausa eran del tipo “me gusta...está muy bien...impresionante”. Algunas personas decían explícitamente “no puedo decir nada más”. En cualquier caso no podemos asegurar que por la expresión verbal, la valoración no estuviese mediatizada. Pero sí por la expresión no verbal, aunque esto no ha sido posible registrarlo gráficamente. Ha quedado a juicio del investigador. Por lo que se valoraran las expresiones verbales que manifiesten una emoción de forma fehaciente.

El dato más revelador a nuestro juicio de esta pequeña encuesta es el 4% de visitantes que a pesar de la información que han podido recibir al respecto, dicen desconocer la existencia de la Pieza 2 y 3. Además dicen desconocer que la idea de Karavan del recorrido circular por el sendero y el cementerio. Ciertamente es, que la información que reciben se basa como explicado en recoger un folleto con un plano, el mismo que se encuentran en una placa en la roca. Los visitantes nos han reconocido que no entienden muy bien ese plano.

### 5.5.2. Desplazamientos de los visitantes

En el trabajo de campo se han registrado los ‘gestos’. Con la palabra gestos recogemos toda expresión corporal. Se ha incluido como tal los desplazamientos de los visitantes por las zonas de Pasajes. Se han registrado en primer lugar los recorridos. En el registro aparecen los códigos zonales (V. Fig. 31).

De las anotaciones de las observaciones, se han separado para su análisis los marcadores de recorrido por la Intervención. Como “Movimiento”, diferenciándolos con un número de orden según se han ido sucediendo. Las posiciones estáticas de contemplación de los visitantes, se han marcado con los códigos zonales (V. Fig. 31). Por otra parte, se han marcado las anotaciones que hacen referencia a gestos, comportamientos, ideas y “emociones”. Estas últimas corresponden a manifestaciones verbales de los visitantes como tal emoción, por ejemplo: «me da miedo». La intención es correlacionar las expresiones, con la gestualidad y el paisaje.

### 5.5.2.1. Pieza 1. Remolino de agua. Túnel

El primer análisis se ha hecho sobre la Pieza 1, ya que es la más visitada con creces y también la que recoge mayor número de expresiones sobre la experiencia en Pasajes.



Fig. 44. Recorrido de aproximación a entrada de P1 (Fotografía del autor).

Los datos de la estancia de los visitantes en la Pieza 1 se recogen en el Anexo III: “Tablas de segmentos de notas de observación y marcadores de sentimiento, comportamiento, gestualidad e interpretación de los visitantes en la Pieza 1 (Túnel)”.

La visita a la Pieza 1 tiene varios recorridos. El primero, menos habitual consiste en dar vueltas a su alrededor observando el paisaje. Este movimiento se produce a una distancia de menos de un metro. Es decir existe una relación íntima entre la Pieza y el sujeto. Incluso hay quién la va tocando mientras.

El segundo movimiento, y muy frecuente, es una aproximación previa a la Pieza 4. El posicionamiento varía con el sujeto, colocándose a una distancia que varía entre 1 metro y 4 metros, mirando frontalmente a la entrada de la Pieza. Movimiento en la Pieza 4, que será tratado aparte.

El último recorrido consiste en dirigirse directamente a la entrada de la Pieza y después de una breve pausa mirando el interior, entrar o no entrar.



Fig. 45. Aproximación a la entrada de P1 desde la parada en P4 (Fotografía del autor).

Mayoritariamente, en cualquiera de los tres casos, los sujetos entran en la pieza y, con diferente ritmo bajan los escalones hasta el fondo en el que se encuentran el cristal con la inscripción de la cita de Walter Benjamin.



Fig. 1. Aproximación más habitual a la Pieza 1.

Fig. 46. Aproximación más habitual a P1.

#### 5.5.2.1.1. Movimiento en la entrada de la pieza 1

Dos son los sujetos que llegan hasta aquí de forma directa, es decir a través de la explanada del cementerio, lo que hemos llamado Transición E. Llegan sin detenerse

previamente en ningún punto de la Transición. Una vez junto a la entrada se encuentran con un hueco oscuro con una fuerte inclinación y una visión franca de los primeros escalones. El resto por la incidencia de la luz reflejada se aprecia como una superficie lisa y brillante de un color cercano al blanco que contrasta con el color negro del túnel y del acero oxidado. Al fondo de este túnel estrecho de un metro de ancho se aprecia una figura casi rectangular de tonos azulados que se reconoce como un trozo de mar en el centro y tonos terrosos en los lados y abajo. Según sea la luz ambiental la figura cambia de color. Los días nublados de mucha radiación difusa hace que el fondo del túnel se vea como un resplandor de tonos blancos.

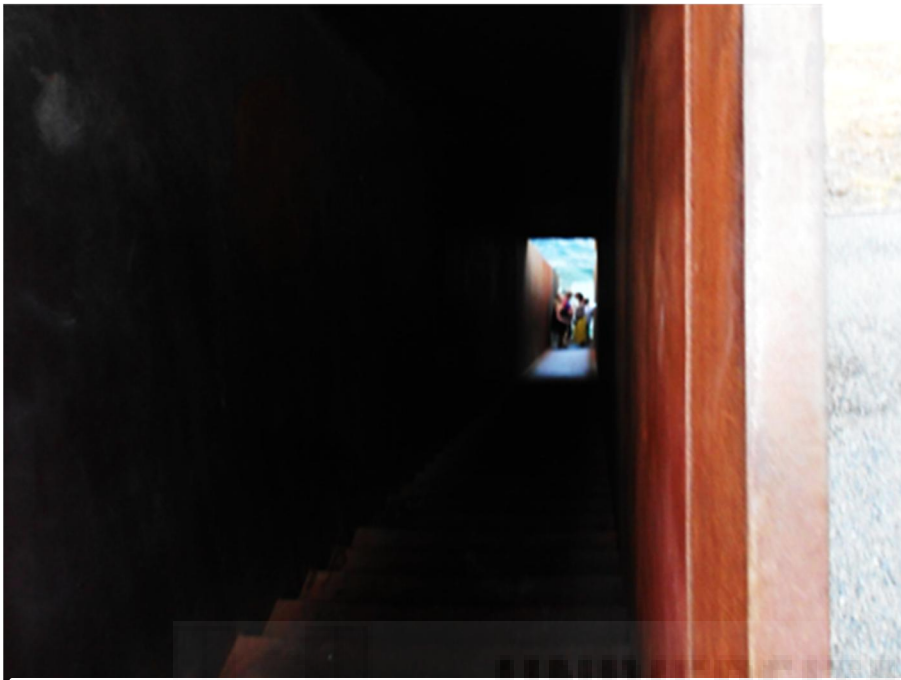


**Fig. 47. Gesto habitual antes de entrar a P1 (Fotografía del autor).**

La profundidad del túnel se estima en base a la relación entre las dimensiones que se aprecian en el marco rectangular de la entrada y las dimensiones de esta figura rectangular de fondo. La figura del fondo es mucho más pequeña que la entrada que se aprecia como su marco. Esta proporción de aproximadamente de 1 a 10 hace que se perciba la luz de fondo a una gran distancia de valor incierto. Al mismo tiempo dependiendo de la luz ambiente, no es posible reconocer algo que se asemeje a algo conocido, incluso cuando la visión se aproxime a apariencia de mar. En estas condiciones de visión, el visitante que llega y mira hacia abajo inclinando el cuello de



forma sensible para poder tener esta visión, opta por dos movimientos posibles: el visitante que inicia el descenso y el que no lo hace.



**Fig. 48. Vista desde la entrada a P1(Fotografía del autor).**

El visitante que pasados unos segundos o escasos minutos mirando, no desciende, se coge con una o con las dos manos al canto del quicio de la entrada. El marco tiene un ángulo de inclinación aproximado de  $70^\circ$  respecto de la superficie horizontal del terreno. Para hacerse una composición cenestésica de la situación, un sujeto de 1,70 metros de estatura con los pies pegados al marco de la entrada guarda una distancia entre los hombros y el marco de aproximadamente 70 centímetros, es decir que cogido al marco y con el cuerpo vertical tendría los brazos extendidos. Con un poco que encoja los brazos inclina el cuerpo sobre la entrada, quedando en una posición de desequilibrio con el cuerpo fuera de la vertical. En esta situación la actuación de las manos y los brazos es crucial para mantener la sensación de seguridad. El visitante que decide no entrar se queda cogido al marco en diversas posturas, mirando hacia el fondo del túnel (Pieza 1). La más habitual es apoyando una mano en uno de los laterales e inclinando ligeramente el cuerpo hacia delante. Hay quien se apoya con la mano y el hombro sobre un lateral, esta posición deja el cuerpo casi con la misma posición que el marco. Quienes hacen este movimiento casi echan literalmente el cuerpo sobre el marco

para ganar en estabilidad. Después hay quien se sujeta fuertemente con las dos manos, una a cada canto y con los pies algo más separados de la entrada echa el cuerpo hacia delante. Podemos suponer que se sienten más seguros, retranqueados los pies del hueco y confiando más en sus brazos. Por último, algunas personas se montan a caballo sobre unos de los laterales de la entrada aprovechando su inclinación. Su sentido de la estabilidad con el tacto no lo ejercitan con las extremidades (manos y pies) sino con todo el cuerpo incluidas manos y pies, el contacto con el objeto es total, la imagen es como abrazándose al objeto.



**Fig. 49. Visitantes apoyados en quicio de entrada a P1 (Fotografía del autor).**

Estas personas al interpelarles verbalmente por su impresión manifiestan de forma verbal y gestual, o bien, miedo al vacío, o la altura, o bien, vértigo. Estas personas hacen estos movimientos mientras se encuentran solas, en cuanto se acerca alguien a menos de 1 metro se alejan de la Pieza 1. Sí hemos comprobado que las personas que más superficie corporal mantienen en contacto con el objeto son quienes más miedo o más vértigo manifiestan. Esto no quita que mientras contemplan íntimamente el interior bien agarrado y sin nadie cerca vivan su experiencia cenestésica con intensidad. Es decir, viven las sensaciones agradables o molestas como tales sin pensar en el miedo o el vértigo, esto solo sucede si se les saca de su estado táctil de



seguridad. Unas pocas personas que deciden no entrar no utilizan la palabra miedo, sino *impresión*. Estas personas se impresionan porque su expectativa era radicalmente otra; algo les incomoda ante la posibilidad de descender el túnel, aunque no dicen que es.

El grupo minoritario que se mueve en rededor de la Pieza 1, tiene un contacto táctil muy cercano. Estas personas juegan con el objeto. Intentan subir por la rampa, resbalar por ella, sentarse en la parte más alta, mantenerse de cubito supino o bien colgarse de la parte superior del marco de la entrada. De manera que para unos pocos la estructura del objeto les atrae táctilmente y como medio de juego.

#### 5.5.2.1.2. Experiencia en el interior de P1

El grupo mayoritario se adentra en la pieza y descende hasta que el fondo. Entre estas personas se distinguen dos grupos: quienes prefieren hacerlo en solitario, y quienes prefieren hacerlo con sus acompañantes. Algunas personas piden a sus acompañantes entrar solas y después ya entran con sus acompañantes.

El descenso no se experimenta por igual, aunque los datos no son concluyentes, ya que los visitantes se centran en aquello que les ha llamado más la atención o que más le ha impresionado, impactado, o que sintetiza su experiencia. No disponemos de testimonios que describan las secuencias completas de entrada y salida de la Pieza. Tal vez, esta sería una estrategia para nuevas investigaciones: obtener descripciones de secuencias completas de experiencias espaciales.

La experiencia en el interior de la Pieza 1 tiene distintas manifestaciones observadas. Todas ellas expresadas de forma espontánea. La expresión oral más repetida tiene que ver con las palabras *impacto*, *impresión*, *encanto* o más coloquial *pasada*. O exageraciones como *tan bonito que...* Una de las expresiones de choque con la experiencia en P1 se manifiesta como un bloqueo oral, que no quiere decir una falta de comunicación. La comunicación de estas persona tiene dos componentes, una oral en la que dicen literalmente “No puedo expresarme más”, y la otra gestual, en la que intentan articular palabra pero en el último momento cierran la boca. Inclusive llegando a mover las manos y el rostro en señal de querer acompañar el discurso bloqueado, como tocarse el pecho, el corazón, o la frente. Véase la FICHA\_INF\_P\_07\_18\_06\_04 del ANEXO III la que puede leerse de una visitante de mediana edad:

‘Está muy emocionada y se toca el corazón cuando le pregunto, el rostro expresa alegría y los ojos los tiene vidriosos de emoción pero la mirada es alegre’. Sic. (Nota del autor in situ tomada el 18-07-2015.)



Fig. 50. Interior de P1 (Fotografía del autor).

Aunque se admite que en ese instante la inscripción de la palabra emoción atiende a la subjetividad del autor, el resto de la anotación da fe del bloqueo oral y la comunicación gestual del choque.

- *Me ha impactado*
- *Impresionante*
- *Que pasada*
- *Me encanta*

Quienes no realizan manifestaciones espontáneas de choque, no quiere decir que no hayan tenido una experiencia intensa, la diferencia con los visitantes anteriores estriba en una comunicación con discursos más amplios, en los que van distribuyendo entre las descripciones y las explicaciones la carga de la experiencia.

Pero estas expresiones representan la conciencia cenestésica, síncrona con la experiencia perceptiva. La experiencia perceptiva de los visitantes en el interior de la Pieza 1 que han manifestado el choque, tiene algunas variaciones. Por un lado, están quienes acompañan la expresión del choque con una valoración del paisaje como bello, es decir expresan un cierto 'grado de belleza' coherente con la intensidad de la expresión del choque verbal o gestual. El valor de la belleza del paisaje desde el interior es 'alto'. Podemos decir que el paisaje de gran belleza que han experimentado se sitúa en el tramo de P1 que se inicia prácticamente saliendo de la parte cubierta. En este tramo la visión de la parte exterior a P1 se abre de forma gradual al descenso y al sacar la cabeza de la parte cubierta se agranda en su máxima amplitud. En dos peldaños de descenso, la variación de la imagen captada es radical. La ilusión perceptiva es pasar de una percepción analógica descendiendo peldaño a peldaño a repentinamente pasar una digital, virtualmente de *nada a todo*.

Se constata que el alcance del estado de impresión relacionado con la belleza del paisaje en este caso no corresponde a una imagen fija, a una estampa, sino que ha precisado de un estado perceptivo anterior de contraste. En este estado han intervenido varios sentidos y la próxémica. Los sujetos descienden en muchos casos tocando las paredes con una o ambas manos dado que antes de salir a la zona abierta la oscuridad es muy alta. Por otra parte, la vista no se aparte del horizonte, que en este caso es la imagen del mar o de luz frontal que hemos descrito. Si se miran los escalones para bajar, se ha de mirar los inmediatos a la pisada esto fuerza a bajar la cabeza del todo perdiendo de vista la luz, es como si bajásemos a oscuras, por el contrario si miramos la luz frontal perdemos de vista a la escalera o más bien la vemos como una superficie plana brillante. Las soluciones de compromiso por la que optan los sujetos son dos. La primera consiste como hemos dicho en bajar tocando la pared y mirando al fondo. La segunda tiene que ver con la audición. Quienes no bajan tocando las paredes, bajan con un ritmo continuo, se sabe el paso siguiente por el sonido de la pisada, que suena como similar a un golpe de campana, es decir cada pisada resuena en el aire un cierto instante.

Todo el túnel es de chapa de acero corten soldado sobre rastreles embutidos en el forjado de la cimentación quedando cierto hueco entre la chapa de los peldaños y la cimentación, la cual cosa hace que con el golpe de la pisada resuene. De manera que por la combinación quinésica del oído y el tacto de los puede bajarse la escalera sin mirar los peldaños ni tocar las paredes con las manos. Ténganse en cuenta que la distancia entre cada hombro y las paredes es de unos 20 centímetros aproximadamente.

Así que, entre la precaución en el descenso con la dedicación de varios sentidos, y la incertidumbre en el destino con la vista dedicada a despejarla. El cuerpo libera todos sus sentidos de las tareas de reconocimiento y desplazamiento seguro al llegar al umbral de cambio, de cerrado a abierto. En este instante de liberación sensorial y dedicación a la evaluación de un mundo nuevo: abierto, cognoscible, de expectativas valorables como seguras, lo bello pasa a ser impactante, impresionante, una pasada o a bloquear la expresión verbal. El visitante pasa de un espacio con una radiación solar de albedo a un espacio con radiación directa casi de repente, ya que la zona de umbral tiene unos escasos dos metros. Se produce un cambio radical de la radiación solar y un cambio radical del tamaño de la imagen del espacio exterior al túnel. Al mismo tiempo y también instantáneamente, el visitante experimenta también una sensación táctil integral, pues el confort térmico aumenta. Los visitantes lo manifiestan como “se siente un calorcito acogedor”.

Unos metros más de descenso y el visitante llega hasta lo que hemos denominado el fondo de P1. Aquí no se acaba la escalera. Ésta sigue su descenso varios metros más, pero existe una barrera infranqueable, un vidrio templado que impide el paso. El vidrio es transparente, motivo por el que la luz que veía desde la entrada se asemejaba al mar. El sujeto puede ver como la escalera continúa dirección al agua de la bahía.

Una de las manifestaciones más reproducidas por los visitantes está referida a este hecho, y la expresan así “la escalera sigue pero yo no puedo seguir”. Manifiestan el deseo de continuar descendiendo y llegar al agua, ya que la direccionalidad al agua es radical y se percibe así. El mar, llegados a este punto es un foco de atracción, pero no en sí mismo. Se ha de pensar, por una parte que hay una contribución de la experiencia previa hasta llegar a esta zona que en general se puede decir de ‘confort’ cenestésico. Por otra parte, los sujetos aquí tienen diversos comportamientos.

### 5.5.2.1.3. Experiencia en el fondo de P1

Los comportamientos en el fondo de P1 se reparten casi por igual en tres categorías.

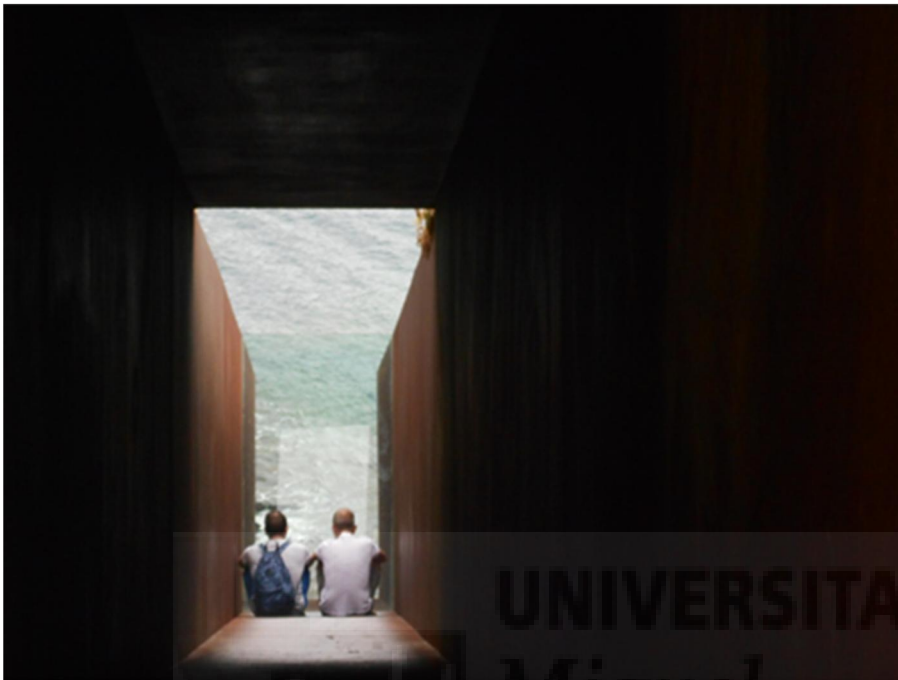


Fig. 51. Visitantes sentados frente a cristal (Fotografía del autor).

El primero corresponde a un visitante que se sienta en los últimos peldaños mirando hacia delante y pasa unos minutos hasta que se levanta se vuelve y sale de P1. En esta posición los pies están junto al vidrio mientras que por la inclinación del cristal (la misma que la del marco de la entrada) la cabeza quede aproximadamente a 80 centímetros. Desde aquí mirando hacia delante y siempre a través del vidrio, tiene al alcance de la vista las rocas y el agua borboteando, el resto de la bahía enmarcada por los bordes de P1 y las montañas del otro lado de la bahía así como el cielo por encima de éstas. Con los antebrazos apoyados en las rodillas contempla este panorama, lo cual no quiere decir que nos manifieste después que ha visto la lista expuesta de objetos. Algunos de éstos visitantes se recuestan sobre el costado derecho apoyándolo sobre la chapa lateral de la pieza incluso recostando la cabeza sobre ella. Por supuesto, dada la estrechez de la pieza, los laterales de acero oxidado también quedan al alcance de la visión y la inscripción grabada con la cita de Benjamin que queda en varios idiomas

justo delante de los ojos. Si bien es cierto que no todos los que se sientan a contemplar lo hacen de tan cerca, algunos lo hacen a medio camino entre el límite de la parte cubierta y el cristal, a unos dos metros aproximadamente. Mientras que los menos lo hacen a cubierto justo en el umbral del tránsito de una zona a otra. Piénsese que sentados han bajado los ojos casi un tercio de la estatura del sujeto, en estas condiciones mientras se siente a cubierto pierde de vista el borde superior de la cubierta del túnel, lo cual hace que tengamos al alcance de la visión toda la panorámica como si estuviésemos de pie en la parte descubierta.



**Fig. 52. Interior de P1 (Fotografía del autor).**

Los segundos corresponden a un visitante que se queda de pie contemplando la panorámica. Este tipo, tiene casi la misma visión que el que se sienta. A diferencia del primero, la parte superior de la panorámica la ve sin que intermedie el cristal, es decir, que parte de la bahía la ve a través del vidrio, y parte por encima junto a las montañas del fondo y el cielo. Suelen quedarse de pie frente al cristal muy cerca es decir, los pies casi en el último escalón mientras los ojos quedan entre 80 y 100 centímetros del vidrio.



La posición entre el límite cubierto y el vidrio determina que porción de paisaje se divisa por encima del cristal, en cualquier caso el enfoque de los ojos perpendiculares al vidrio nos llevan a visualizar a través de éste el *remolino de Karavan*, el cual se percibe con más o menos grado de intensidad según las condiciones climáticas: de la marea, del viento, de las nubes. Si bien, cuando los testimonios hacen referencia a éste no lo hacen en los términos de Karavan sino como una ‘atracción’ difícil de explicar sin una metáfora. De la misma manera que los que se sientan, algunos de los que se quedan aquí de pie en actitud contemplativa, apoyan el hombro derecho sobre la pared lateral del túnel en una posición en apariencia para el investigador más relajada.

El tercer tipo, es un visitante que se mueve sin cesar en este diminuto espacio. Lo hace de diferentes formas, la más común es subiendo y bajando la escalera en el tramo descubierto haciendo fotos desde distintas posiciones. O también posando y autofotografiándose con el cristal de fondo o con la salida de fondo. Otros buscan posiciones imposibles con piernas y brazos abiertos intentando abarcar con el cuerpo todo el espacio del túnel, incluso hay quien se acuesta o se recuesta con posiciones entre la cementación y el cubito entre lateral y supino. Este comportamiento aumenta al disminuir la edad. No obstante, las otras dos tipologías también hacen fotos pero de una forma menos compulsiva.

#### **5.5.2.1.4. Transformadas de la experiencia en P1**

Las diferencias significativas entre estos tipos de visitantes en P, en cuanto a la comunicación verbal de tal experiencia estriba en que los sujetos que han estado en un estado contemplativo de quietud la expresan con explicaciones metafóricas, es decir realizan una simbolización de los objetos que han seleccionado. Mientras que los visitantes más inquietos expresan el impacto de la belleza con las expresiones ya comentadas. Teniendo en cuenta que el visitante más común del grupo observado se trata de mujeres u hombres, de más de 40 años de edad, con formación universitaria, que corresponde con los dos primeros tipos.

El conjunto de expresiones de la experiencia en el interior de P1, una vez descrita la gestualidad y el comportamiento, se ha dividido por igual en cinco tipologías:



- a) Los sujetos repiten la metáfora que se dice desde información y turismo.
- b) Los sujetos desean seguir las escaleras y no pueden por el impedimento del cristal.
- c) sintetizan con una sola palabra que hace referencia a un objeto físico o a un estado de ánimo.
- d) Los sujetos expresan con la palabra “*inmensidad*” y una explicación, la experiencia.
- e) Los sujetos empatizan con el sufrimiento de los últimos días de la vida de Walter Benjamin, de los refugiados, o con algún aspecto entorno a WB.



Fig. 53. Interior de P1 (Fotografía del autor).

Los primeros pertenecen la mayoría al grupo de sujetos que han visto el programa de la TV3 *El foraster* o bien han preguntado en información y turismo literalmente ¿Qué significado tiene la obra artística? Allí se contesta con un automatismo *Se ve el mar, mar igual vida*. Tal cual lo reproducen estos sujetos sin aportar nada más. No tenemos ninguna manifestación más que nos pueda indicar algún aspecto perceptivo de estos sujetos. Unos pocos de estos añaden “*impresionante*”, lo

cual nos hace pensar que han tenido experiencias parecidas a los sujetos más comunicativos, y los situamos en el lote de quienes se han ‘impactado’ por la belleza plástica, tal y como hemos descrito anteriormente.

El segundo tipo, al manifestar *“las escaleras siguen pero yo no puedo seguir”*, utilizan esta obviedad como una metáfora de un deseo al alcance de la mano, posible porque se ve, pero algo invisible como el cristal lo impide. La invisibilidad del muro, la barrera, solo perceptible con el tacto o la proximidad íntima, es la clave de su desconcierto. Esta interpretación es una versión extendida de sus palabras telegráficas, pues es común a la inmensa mayoría expresarse de esta manera, parece del todo imposible que hilvanen un discurso continuo sobre su experiencia. Por tanto la metáfora ideológica se sostiene sobre una situación cenestésica en el espacio, es decir, el espacio utópico, es la ilusión de un espacio físico posible de alcanzar venciendo las dificultades con el uso de la escalera, tecnología espacial que lleva directamente hasta él.

El espacio utópico, no se percibe lejano, todo lo contrario, se percibe próximo tanto que apenas queda nada para ser alcanzado. La utopía no es un automatismo *escalera que llega hasta el mar*, piense el lector que los sujetos manifiestan que unos de los objetos de los que son conscientes haber observado y que han incorporado a sus impresiones, es su reflejo en el cristal. El reflejo en el cristal no aparece como en un espejo donde refleja no solo nuestra imagen sino la escena donde nos encontramos. En este caso únicamente percibimos el reflejo de nuestra imagen difuminada sobre el escenario que está detrás del cristal: el agua de la bahía, de manera que esa imagen de nosotros difuminada la vemos como si se encontrara entre el vidrio y el mar cuya imagen también se percibe distorsionada por tres iluminaciones diferentes que afectan a la ilusión: la del interior de P1, la del otro lado del cristal y la que incide directamente en el cristal por un lado y por otro. El juego de luces nos hace percibir una imagen antropomórfica flotando entre nosotros y el mar que nos devuelve la mirada. Ante esta panorámica los sujetos están unos minutos entre 2 y 15 minutos sentados o de pie mirándola. Pero la utopía tropieza con limitaciones imposibles de detectar con los sentidos, pero que afectan al cuerpo (el cristal). Sabemos de tal visión por su testimonio que apostillan sintetizándolo con la frase *“las escaleras siguen pero yo no puedo seguir”*.



Fig. 54. Actividad alrededor de P1 (Fotografías del autor).

El desconcierto no es un conflicto que genere incomodidad. En la mayoría de casos la contemplación de esta imagen utópica satisface las expectativas inmediatas del sujeto, que como máximo sale de P1 con una reflexión al respecto que continua. Curiosamente la reflexión se desarrolla con estado del sujeto de confort. Algunas de estas personas manifiestan, contrariamente a lo que se pueda pensar, una sensación de libertad. Los sujetos pues han vivido estos minutos frente al cristal como si hubiesen vivido la utopía en el imaginario y esto les ha hecho sentirse bien. En la vuelta a la

realidad saliendo de P1 es cuando manifiestan la limitación de no poder acceder al espacio imaginario.



Fig. 55. Dos visiones desde dentro de P1 (Fotografías del autor).

Una de las carencias de esta investigación es no poder realizar el seguimiento de estos sujetos para ver hasta donde se prolongan los restos de esta experiencia.

El tercer tipo de sujetos expresa también su experiencia sintetizándola con la palabra *inmensidad*. Estos sujetos explican al repreguntarles, que hacen referencia primeramente al espacio geométrico y en segundo lugar a un “otro mundo” inabarcable. Al repreguntarles de nuevo, expresan que la inmensidad referida al espacio geométrico la perciben comparando su imagen reflejada en el cristal con el resto del paisaje sobre todo con la masa de mar, que ciertamente es verificable tal diferencia de tamaño. Expresan la masa de mar con la palabra *infinitud* y ésta con algo que tienen difícil de explicar. Si preguntamos sobre ese algo, afirman con un sí cuando escuchan la palabra “espiritual”. Estos sujetos no expresan mar=vida, sino que van desde la percepción de la utopía (la imagen reflejada) como la situación una infinitud, un espacio espiritual que lo abarca todo. Algunos traducen sus propias palabras pasando directamente a traducir inmensidad por infinitud. El mar pues es el símbolo de este cambio, que nos atrevemos a enunciar así: de un espacio tangible a uno intangible.



Fig. 56. Expansión visual al abandonar la parte cubierta de P1 (Fotografía del autor).

El cuarto tipo de sujetos son aquellos que entran en Pasajes, bien con una carga emocional manifiesta, o bien una carga intelectual relacionada con Walter Benjamin y su entorno cultural. Estos sujetos no hacen interpretaciones, se limitan a valorar en términos digitales si la obra evoca alguno de los aspectos de su carga afectiva o intelectual. Incluye esta valoración si el Monumento es coherente con el Homenaje. Dado que es una obra abstracta, su referencia para esta valoración es sensitiva, es decir, si sienten paz hay quien piensa que le hace justicia, pero hay quien piensa que la paz no es símbolo de la historia de guerra y debería evocar las desgracias para no olvidar. Pero por lo general si se trata de carga intelectual, no resulta fácil expresar instantáneamente la correspondencia de la impresión con la idea previa. Estos sujetos manifiestan que no

pueden dar una respuesta a nuestras preguntas precisamente por la idea previa que traen, deducimos que no han tenido tiempo de desprenderse de ella antes de contestar a nuestras preguntas. Son personas que si han de hablar de Pasajes han de hablar de Walter Benjamin y esto último no es un tema baladí ni que se pueda hablar superficialmente. Por tanto, nos quedamos con el indicio que una de las transformadas ya se trae elaborada y actúa a especie de filtro digital.

El último tipo de sujeto, realiza su expresión telegráfica de la experiencia en P1. Con las palabras *luz*, *tranquilidad* o sinónimos de estas. Estas personas cuentan la experiencia de la primera fase del descenso a P1, como una experiencia ‘dura’, con estrechez, oscuridad sin expectativa de acceder a un lugar seguro. Bajamos con mucha precaución, evaluando lo que sienten y ven a cada paso, tocando las paredes con las manos. Cuando llegan al umbral de cambio de cubierto a descubierto comienzan a sentirse seguras, cómodas. La temperatura es agradable la visibilidad es total, la luz incluso en los días más nublados es diferente a la del exterior al túnel, más calidad más envolvente. La salida la vive como algo singular también, pero con un sentido positivo. La parte cubierta de P1 deja ver al fondo un recuadro que recorta el cielo, como si estuviese enmarcado. Esta imagen les tranquiliza y les ofrece seguridad. Para ver esta imagen se ha de subir con el cuello tirando la cabeza hacia atrás, es decir sin estar pendiente de los pies y el contacto con los peldaños. La esperanza manifiesta de alcanzar la subida unida aun al residuo agradable de su estancia en el fondo de P1 hacen de la subida un recorrido cómodo, confiado y agradable, todo lo contrario que el descenso.

Respecto de la luz que entra en la parte descubierta de P1 que se queda como una especie de pasadizo ha de tenerse en cuenta que es difícil que entre radiación directa del sol en su totalidad, dada su orientación Noreste y su inclinación siguiendo la de los rayos solares. Por este motivo la mayor de las veces durante casi todo el año la luz directa del sol se refleja en una de las dos paredes del pasadizo, generando un juego de superficies geométricas coloreadas diferentes que en su conjunto resulta abstracto con un paisaje de fondo de grandes dimensiones concentrado en esta figura geométrica de escala reducida, como si fuese el negativo de una fotografía. La luz sobre las paredes oculta la sensación de óxido, dejándolas de un color claro, que va desde el blanco a tonos amarillentos y anaranjados. La luz reflejada se queda en el cajón que según qué



irradiación, que hora del día y que épocas del año es posible percibir cierta nebulosa. Los visitantes lo manifiestan como una *luz* diferente y una atmósfera *cálida*. Este tipo de sujetos son especialmente sensibles a estos fenómenos luminosos, que utilizan en la hermenéutica del lugar, para asociar tomar la luz, como objeto físico con las ideas de *paz, calma, tranquilidad*.

#### 5.5.2.2. Experiencia en P4

Como describimos al principio del apartado 5.5.2, una de las formas de aproximarse a la entrada de P1 es a través de P4, haciendo una parada en ella mirando la entrada.

Apenas se disponen de entradas de datos de expresiones sobre la experiencia de los sujetos sobre esta pieza. Pero sí se ha registrado la gestualidad sobre P4.

Las personas que se aproximan a P1 a través de P4, llegan primero hasta el borde de P4 que apenas mide algo más de 1 metro. Para mirar la entrada, desde 1, 2 o 4 metros de distancia a ésta, han de inclinar el cuerpo o la cabeza hasta situarlo en el volumen de P4, como quien mira con temor de lo que pueda ver. Seguidamente pisan P4 y se centran un poco más entonces desde estas distancias exclaman *guau* o *ohhh* y su gesto pasa a ser de sorpresa abriendo mucho los ojos, levantando las cejas, abriendo la boca. Entonces rápidamente se colocan en el centro de P4, y miran de forma franca la entrada, y seguidamente buscan a sus familiares con la mirada y les repiten la exclamación y el gesto de sorpresa, y agitando la mano hacia sí les hacen un gesto para que se aproximen a compartir su visión. La mayor parte se queda unos minutos de pie frente a la entrada antes de adentrarse en P1, o bien haciendo fotos desde la posición de la exclamación.

Frente a la entrada de P1, P4 acaba en una pared de piedra del mismo lugar, encastrada en la roca de la montaña. Algunos pocos visitantes se van hasta esta pared apoyando la espalda contra ella y acto seguido se dirigen pausadamente a P1 recorriendo todo P4. A dos tercios del recorrido comienza a divisarse el fondo de P1. De esta manera contemplan como si la superficie marina del fondo se agranda a modo de película.



### 5.5.2.3. Sendero.

El resto de los desplazamientos se han realizado caminando por el sendero que lleva desde el Punto Cero hasta la trasera del cementerio. Este recorrido se ha codificado como transiciones A, B y CE. Entre medias se encuentran las piezas 2 y 3. Como se ha explicado casi la totalidad de los visitantes de Pasajes desconocían que este camino formase parte del monumento, por lo tanto no había una necesidad contemplativa de iniciar su recorrido.

Ciertamente, el visitante ocasional en tan reducido espacio muestra una gran curiosidad y desea explorar todo aquello que tiene indicios de llevar a alguna parte. Se ha comprobado que los sujetos iniciaban el recorrido y pasados unos metros desistían y volvían a la explanada, o bien se quedaban parados contemplando el recorrido pensando en subir o no subir.

Este comportamiento, por una parte negaba la posibilidad de conocer la experiencia de los sujetos con el paisaje desde esta ruta, pero por otra aportaba un dato revelador. El sendero original se había formado entre la vegetación en base al paso de viandantes en el transcurso de los años. En las crónicas de Gubert y Castelló se cuenta como se accedía por aquí a la parte civil del cementerio, antaño separada de la parte católica. Existe documentación gráfica de concentraciones de gente en la trasera del cementerio. Cuando Dani Karavan diseña las piezas 2 y 3 en su proceso creativo marca con unas cintas el recorrido y las sitúa en los lugares a su conveniencia de manera que sus ejes quedan perpendiculares a la traza que hace con las cintas, a modo de llamadas transversales. Una vez acabadas las piezas de instalarse y de inaugurarse el Monumento. El Ayuntamiento de Portbou por su cuenta enlosa con piedras del entorno el sendero. Cuando Karavan conoce este hecho consigue que se desenlose, pero resulta del todo imposible dejar el sendero en el estado original. La explicación de Karavan incluye el sendero original abrupto como parte de la obra de arte. Yendo un paso más, incluye en la obra de arte la experiencia de recorrerlo, como símbolo de la dificultad de recorrer los caminos para atravesar las fronteras de aquellas gentes que huían de las guerras. Así, pensaba que la dificultad en recorrerlo haría empatizar a los visitantes con aquel sufrimiento.



Fig. 57. Gesto típico desde P4 (Fotografía del autor).

El hecho es que quien visita Pasajes ve el sendero como difícil de practicar y expresa además una incertidumbre en el final. Ambas cuestiones influyen en su decisión de no adentrarse en él. El firme es irregular con una buena cantidad de piedras de distinto tamaño sueltas, el fondo se divisa invadido por la vegetación y no se distingue atisbo de acero oxidado por ningún lado, que pueda indicar la existencia de alguna escultura.

Por una parte, se produce un efecto óptico que influye en la expectativa táctil. El sendero tiene 100 metros de longitud, que vistos con la pendiente pueden parecer incluso menos. Pero a mitad de recorrido se produce un cambio de rasante, la pendiente disminuye, lo cual oculta esta parte del sendero al sujeto que mira desde abajo, más aun por el matorral que termina de camuflar los indicios de continuidad. Por otra, el

visitante ocasional acude con una intención contemplativa de lo que ha oído es un monumento. Su único indicio monumental es P1 que tiene a su vista. Del resto desconoce que forma parte de la obra de Karavan.



**Fig. 58. Visitantes en P2 y P3 (Fotografía del autor)**

El efecto que esperaba se verifica en parte. Ciertamente los sujetos verifican una dificultad para recorrerlo a priori, pero no tienen motivación para hacerlo. Cosa con la que no contaba Karavan. Desde el punto de vista de la percepción, los sujetos manifiestan dos carencias en la motivación. La primera es la falta de formación de una idea expectante. Antes de iniciar un camino el sujeto espera un resultado al final del recorrido. Aun así, el sujeto puede tener un deseo exploratorio, de descubrimiento. Entonces aquí entra la segunda carencia, más relacionada con la cenestesia y la proxémica. El sujeto ve el terreno dificultoso para deambular, hace una prueba, camina unos pasos y se vuelve. Al caminar unos busca con la vista la continuación del sendero,

y al no encontrar indicios de continuación que le den referencias de distancia. Al no encontrar estas referencias, desiste de su deseo exploratorio.

En nuestro análisis hemos codificado como movimiento orientado, ya que los sujetos lo hacían por nuestras orientaciones. Algunos iniciaban la exploración, simplemente con oírnos decir que acababa en 100 metros. Otras veces simplemente con decirles que podían entrar por detrás al cementerio y salir por la otra puerta era suficiente para recorrerlo. Y los más resistentes necesitaban saber que había algo más. Estos lo recorrían al saber que estaban instaladas dos piezas más de Karavan. Eso sí después de haber sido *impactados* en P1.

Los sujetos después de realizar este recorrido han manifestado su satisfacción por las vistas, por la belleza del paisaje a medida que se asciende. También por su magnitud. La amplitud de la panorámica del mar con la montaña va aumentando hasta que la visión del mar se pierde en el horizonte. Desde esta perspectiva tanta masa de agua se percibe a los pies del visitante-observador, ya que la obra del cementerio corta la visión del terreno que se tiene por delante. Los sujetos expresan la idea de libertad que les inspira la visión del mar desde la P3 y al mismo tiempo la idea de libertad inalcanzable por la reja metálica interpuesta. Los sujetos preguntan por el sentido funcional de P2 y P3, el cual no se lo encuentran. Lo que da un indicador de búsqueda de funcionalidad en los objetos. El uso más extendido entre los visitantes se lo dan al cubo de la plataforma. Unos lo utilizan como pedestal para posar para la foto, otros lo utilizan para mirar el horizonte por encima de la verja y el resto como asiento.

## 5.6. Resumen del capítulo

En el Capítulo 5 se ha descrito la metodología general de la investigación, las estrategias en el trabajo de campo para realizar una observación eficaz y el método de análisis. También se han descrito las actitudes de los visitantes en cada zona codificada y se ha relacionado con las ideas derivadas. Con todo se ha compuesto la experiencia del visitante y se han descrito las transformadas de tal experiencia con Pasajes.

En este capítulo se describe los métodos, técnicas y vicisitudes del trabajo de campo desde un punto de vista crítico de mejora para para próximas investigaciones, pues se concluye que no solo se puede investigar con relativos pocos medios en las IAT,

sino que las aportaciones al conocimiento del comportamiento humano con el entorno material no pueden obtenerse en otros espacios más contaminados de señales ambientales.





## Conclusiones

### Antropología de las intervenciones artísticas en el territorio

El primer objetivo de la tesis es describir las percepciones enunciadas por el visitante-observador a Pasajes.

Sin embargo, para poder responder a esta cuestión, antes hemos de evaluar en qué proporción se cumplieron las previsiones metodológicas. Empezando por la que corresponde a las características del lugar, aquellas que prometían una forma de operar metodológicamente; es decir, si el objeto de estudio ha estado presente en el emplazamiento.

Realmente en la explanada, a medio camino entre la Punto Cero y la puerta del cementerio, donde tanto aflora de la tierra como se hunde en ella una estructura de acero corten, el visitante-observador muestra signos que podemos interpretar de sorpresa. Se observa claramente cómo le muda el gesto al reconocer la forma geométrica semejante a una pirámide irregular. La Bahía de Portbou queda a su izquierda junto a la marca que la separa de la explanada que es la línea de un acantilado. Efectivamente estas condiciones de confinamiento en un reducido emplazamiento geográfico y el comportamiento del visitante han permitido un seguimiento visual claro, en el que se han distinguido con precisión la gestualidad y movimientos del visitante-observador. También ha contribuido a la facilidad de observación del etnógrafo la ausencia de aglomeraciones de visitantes, si bien a partir de mediados de julio la cantidad de visitas aumenta, entonces la tarea seguimiento y registro para un solo investigador se restringe a un máximo de dos visitantes simultáneamente, ya que puede coincidir más de una entrevista a la vez. Las respuestas se cruzan entre unos y otros y el tratamiento de datos fruto de interacciones entre sujetos no estaba previsto en la metodología.

Por tanto, la explanada cumple la expectativa creada, pues la cantidad de visitas fuera de los meses de julio y agosto es muy reducida. De la misma manera, cuando el visitante-observador sube por el camino el investigador pierde de vista la zona, lo cual exige en aras de la eficacia investigadora más de un investigador con el fin de cubrir todas las áreas accesibles a los visitantes.



Como hemos indicado con anterioridad, los portbueses llaman al lugar el *Benjamin*. Hasta allí se desplazan viajeros buscando una imagen bella, pero con el más absoluto desconocimiento de si la van a encontrar. Miran e identifican el cielo, el mar y el horizonte. Al otro lado de la bahía las montañas y Portbou. Mirando más cerca, allí mismo identifican las piedras, las rocas, las plantas, incluso algunos animales. Identifican el asfalto de la explanada, la obra de las construcciones, al tiempo que reconocen sin equívoco la utilidad. También, la cartelería que identifica los objetos y las funciones de éstos. Saben pues que se encuentran junto a un cementerio que siguiendo el sendero un kilómetro llegarían a la población de Colera, que desde el mirador se ve la Bahía de Portbou. A los visitantes del *Benjamin* les resultan culturalmente extraños algunos de los objetos, que no obstante reconocen funcionalmente.

Sin embargo, no identifican la construcción metálica en mitad de la explanada. La ignorancia del visitante sobrepasa la extrañeza cultural. El recurso más inmediato del que dispone consiste en preguntarse a sí mismo y preguntar al entorno, que toma forma de lectura de las infografías, o de interacción con las personas que cree, puedan saber algo de la construcción.

Aquí, en el instante en que el visitante no solo se extraña la construcción, sino que ignora el sentido, late con más fuerza el objeto de estudio. La interrogación deriva en interpretación. El primer objetivo de la tesis pretendía describir las percepciones de los visitantes a Pasajes. Para conseguirlo era preciso situar al visitante-observador en un lugar que le resultase novedoso, abstracto y lo más aislado posible de otros lugares.

Efectivamente el lugar ha cumplido las expectativas previstas. El visitante en el deambular por este terreno tropieza con varias esculturas diseminadas, consciente de la absoluta ignorancia del sentido y del significado que tiene de éstas. Verdaderamente reconoce peldaños, paredes, techos, muros o asientos como elementos aislados de estas esculturas, y aun así, ignora el sentido de cada pieza en su totalidad.

El visitante hace manifiesta su ignorancia, no sabe que función tiene el asiento de P3 a pesar de llamarle asiento, ni la que tiene la escalera de P2 aun sabiendo que es una escalera, ni la del túnel o pasadizo de P1 que reconoce como tal, y tampoco la de P4. De la misma manera, ignora el sentido y el significado del conjunto instalado en el paraje, por más que recorra el terreno.

Pero el visitante no se rinde, sigue cuestionando e interpretando. Inclusive los visitantes previamente informados admiten la abstracción de la construcción de Karavan una vez que están en ella. No le basta al visitante la comparación con los conceptos aprendidos previamente. Ni con las imágenes vistas en fotografías o videos, para percibir el sentido de Pasajes.

Resulta que el emplazamiento está poniendo a prueba los sentidos corporales para encontrar un significado. El espacio vivido precisa de ver, oír, respirar y tocar desde dentro para comprenderlo. Se comprueba que el emplazamiento ofrece múltiples paisajes. Y que una estampa o foto fija no representa una experiencia, sino que la experiencia es proceso de actividad compartida entre entorno-sujeto.

El visitante que ha entrado en este emplazamiento, incluso acudiendo en compañía de otros, intenta resolver sus dudas mediante la acción corporal en solitario. El sujeto comparte con el emplazamiento la luz, la temperatura, la distancia, el sonido, la presión táctil, la orientación cenestésica.

Entonces cuando tiene una medición sensorial a modo de impresiones, compara los resultados con su carga cognitiva. Se sabe que la palabra ha quedado excluida en unos casos o relegada a la resignificación en otros. Para expresar con palabras que den sentido a la experiencia, la comparación de la impresiones con la carga cognitiva, el visitante ha de llegar hasta su imaginario. Es allí, en el contexto del imaginario donde el visitante encuentra las respuestas que le tranquilizan, que le dan seguridad, que le apartan de la conciencia de su ignorancia inicial. Ahora, en el contexto del imaginario puede comprender la función de la escalera, del asiento, del muro. Ahora el sujeto ha descendido las escaleras a la *infinitud* o se ha sentado a contemplar *la libertad* o se ha sentido seguro viéndose fuera de su cuerpo en un espacio físico imposible *sin caer al vacío*. Para ello, ha necesitado estar en el sitio y poner en marcha su aparato sensitivo.

Porque de la misma manera, el investigador ha estado al mismo tiempo con el sujeto en el emplazamiento recogiendo el testimonio, siendo testigo de la parte visible de su experiencia. Así se han obtenido del visitante, *in situ* en tiempo real, expresiones de su experiencia perceptiva.

Estas expresiones hacen referencia al hecho perceptivo pero no al proceso integral de la percepción. Lo que llamamos percepciones de los visitantes corresponde a expresiones elaboradas, que hablan de la experiencia y de la elaboración de la propia expresión desde el punto de vista del visitante que da testimonio a instancia nuestra. Por lo tanto, el visitante-observador del entorno no está respondiendo con la expresión manifiesta al entorno, sino al etnógrafo.

Las expresiones tratadas como transformadas de la percepción son para la investigación validas a efectos metodológicos para hacer antropología y sociología del espacio y del paisaje. De estas se obtiene, no resultados del proceso integral de la percepción que queda siempre oculto al sociólogo, sino de la externalidad corpórea, de la forma de comportarse del sujeto perceptor en ambientes abstractos. Tampoco hablan del paisaje exclusivamente, sino del modo de enfrentarse a él. Del modo de compartir con el entorno los elementos ambientales y climáticos. La imagen que queda del paisaje no es una fotografía que congela el estado perceptivo de un instante. La imagen de un espacio, más allá de la geografía y la biología comunica como si de un criptograma se tratase, sobre la elaboración de la imagen.

### **El método investigador en la IAT**

Las IAT son un campo de investigación de la percepción del paisaje. La obra de Dani Karavan, Pasajes en Portbou, genera y añade al paisaje estructuras como significantes, dejando a los observadores la tarea de añadir los significados, completando así los signos de un posible lenguaje.

Hemos estudiado y analizado las entrevistas realizadas a Dani Karavan sobre la producción de Pasajes y sus visiones postproducción. Se ha recorrido la intervención muchas veces, observando los itinerarios posibles de este territorio, y los movimientos de sus visitantes con la intención de trazar una estrategia etnográfica lo más eficaz posible. Una estrategia que abarcara el mayor número de observaciones, que recogiesen lo más ampliamente la experiencia de los visitantes. Se ha tomado a Dani Karavan en un doble rol, el de transformador del paisaje y el de observador sincrónico del paisaje de ese mismo territorio.

Un reducto territorial desde donde se oye el mar, el viento y los trenes; una pequeña terraza sobre un acantilado junto a la Bahía de Portbou, expuesta al *vent de la Tramuntana*; una atalaya aislada y solitaria situada en el entorno del cementerio de Portbou se convierte en Pasajes gracias a la instalación de esculturas abstractas. El entorno abstracto sirve como objeto para investigar la percepción del paisaje por las formas con las que un sujeto se enfrenta a éste. Con las conclusiones anteriores y los resultados de la investigación toma validez la afirmación de Tetsuro Watsuji en su libro *Antropología del Paisaje* «las formas que revisten clima y paisaje son una expresión de las estructuras de la vida humana» (Watsuji 2006: 17)).

El visitante que recorre Pasajes se siente interrogado por el espacio vivido. Más allá de las consideraciones del arte, respetando las cuestiones y metodologías propias de la Historia del Arte, Pasajes es una singular IAT que invita a la investigación:

- La reflexión sobre la percepción instantánea del espacio físico en el que se encuentra el sujeto.
- La expansión de un punto de vista centrado en el imaginario del visitante que precisaba de un lugar específico.
- La observación uno a uno, sujeto a sujeto en el espacio específico.
- La operativa en condiciones etnográficas factibles para un solo investigador.

Pasajes reivindica posibilidades para el desarrollo de un método investigador de las IAT desde la percepción del paisaje dado que lo podemos considerar «como elemento estructural de la existencia humana» (Watsuji 2006: 17), en el que el estudio socio-antropológico se centra en el sujeto como observador del entorno.

Se ha comprobado que, en efecto, las esculturas de Karavan y todo Pasajes se proponen al visitante sin significado convenido. El propósito de Karavan de no adjudicar significado a su obra da como resultado un visitante-observador-explorador del ambiente y de sí mismo. Este ‘explorador de sí mismo’ es el mecanismo interrogador de las esculturas. El mecanismo por el cual los objetos físicos del ambiente se convierten en sujetos.

La investigación antropológica del emplazamiento de Pasajes, la experiencia creadora de Dani Karavan y el territorio de Portbou han contextualizado la investigación

de la percepción del paisaje en la IAT, no sin antes situar al sujeto observador en el centro de este triángulo.

Se puede decir que Pasajes y toda aquella IAT de características estructurales similares tienen propiedades metodológicas análogas a realizar una investigación en condiciones de laboratorio, es decir, controladas. Pasajes reúne las condiciones para realizar entrevistas abiertas y en profundidad sobre cuestiones de espacio en el mismo emplazamiento, que puede usualmente realizar un investigador en solitario. No obstante existen algunas situaciones de aglomeración de visitantes que sobrepasan las posibilidades de un solo investigador para abarcar la totalidad de la población visitante en ese momento. Puede a partir de esta experiencia mejorarse el método para seguir investigando sobre las formas de mirar, sobre el uso y el sentido de los entornos abstractos. Estos emplazamientos se presentan a los ojos de los visitantes, como novedosos, extraños e inverosímiles. Son lugares etnográficos aislados de otros territorios que interfieren espacial y culturalmente en la conjunción visitante-emplazamiento.

Pasajes lleva impreso en su producción una forma de percibir el entorno, la de Dani Karavan. No solo él, también otros artistas del *Land Art* explican el proceso creador, que se inicia con formas de estar en el entorno a través de los sentidos corporales viéndose a sí mismos en él. La transformación del terreno es una expresión de sus formas de percibir a través de los sentidos. Es decir una 'transformada de la percepción de un lugar'. Recuérdese la cita de Turrell a propósito de su mirada sobre los objetos o el paisaje «me miro a mi mismo mirando». Este tipo de artistas realizan una cronografía explicativa de la producción de una de sus obras, que va desde la percepción del lugar antes de la transformación hasta la percepción del mismo después de su propia transformación. En buena lógica algún indicador ofrecen del proceso completo perceptivo.

Incorporarlos a la metodología trae consigo un problema, que consiste en la falta de un código explicativo, de un lenguaje común de sus obras. Pero esto las hace antropológicamente más interesantes, si cabe, para el método que se propone, pues estudiamos sus enunciados a través de los visitantes tomados como observadores e intérpretes. Ciertamente éstos tampoco disponen de código lector. Pero esta investigación demuestra que después de una inmersión corporal en el terreno, el

visitante interpreta el imaginario, y parte de ese imaginario es común. De manera que la ‘transformada’ del visitante es verificable *contra* los datos disponibles del artista que lo creó. Por tanto, la metodología es válida. No obstante, en esta investigación no se ha podido realizar estos últimos pasos.

En cualquier caso Pasajes ha mostrado que tenía las condiciones previstas para realizar esta investigación:

- Las formas abstractas activan el mecanismo de realizar un trabajo sensitivo para buscar del imaginario del visitante-observador y de la comprensión del entorno.
- El espacio obliga a su exploración poniendo en juego los órganos sensorios y el caminar. Edward Evans-Prichard llama «selectividad situacional».
- El emplazamiento es un escenario de observación y la vez un escenario observable; un lugar etnográfico aislado en gran medida de otros espacios sociales.
- La orografía, dimensiones y estructura del lugar etnográfico, así como la afluencia de visitantes de forma discreta, lo hace practicable y operativo para un único investigador.
- La elección del lugar por el artista, la realiza en base a la exploración y las sensaciones que tiene con el lugar.
- El diseño y producción de la obra en base a sensaciones del artista con el propio territorio, sin un a priori.
- El testimonio de la experiencia sincrónica del artista sobre la comunicación y transformación territorial.

Pasajes es, siguiendo a Watsuji, el escenario perfecto para investigar una «fenomenología del paisaje [...] como condicionamiento del modo de comprenderse, a sí mismo el ser humano» (Watsuji, 2006: 31).

### **Analizar las percepciones**

Las esculturas de Pasajes resultan socialmente extrañas. También el entorno como monumento resulta extraño. El visitante le encuentra sentido a alguna parte, no a través del razonamiento, sino a través de las experiencias sensoriales. Una forma de

cuestionamiento del espacio. Quienes no encuentran sentido, no han podido ubicar su experiencia en un marco social o cultural.

Las experiencias sensoriales se han producido como una secuencia de sensaciones instantáneas solapadas con elaboraciones de la percepción. Mientras el visitante contempla, capta o vive una imagen, un sonido, una sensación táctil, está elaborando pensamientos que den coherencia a lo percibido. Mientras elabora estos pensamientos continúa captando señales del medio. La coherencia consiste en satisfacer, por un lado la seguridad y el confort individual y por otro satisfacer los condicionantes sociales y culturales.

La investigación recoge mediante entrevista abierta y observación directa de la vivencia, las expresiones al respecto de la experiencia con el entorno, en forma de discurso oral y gestualidad.

Llegados a este punto creo que podemos responder a las preguntas de investigación ¿Qué prácticas son observables en el entorno de Pasajes y, sobre qué informan los registros de las mismas o sus resultados, relacionados con la experiencia perceptiva?

A modo de respuesta, y por tanto a modo de hipótesis que abra la puerta a futuras investigaciones, podemos decir que el etnógrafo tiene acceso a expresiones y productos materiales o inmateriales de los sujetos perceptores, que son rastro de su paso por el entorno, elaboradas a través de la conjunción sujeto-entorno, que representando elementos del uno, del otro y de la conjunción de ambos, no han de ser ni representar a ninguno en su totalidad, sino a las formas de percibir o ‘punto de vista’, marcadas socialmente.

Los resultados corroboran una relación entre los accidentes del terreno junto a las formas de los objetos con la gestualidad. Los objetos físicos del entorno producen una evocación gestual que, a su vez, se corresponde con una percepción simbólica del entorno. El entorno condiciona el movimiento de los sistemas corporales de los sentidos y por otra, las transformaciones humanas del entorno reacondicionan o modulan dicho movimiento. La conjunción gestualidad-entorno interviene la experiencia perceptiva.



Pasajes es el rastro de la experiencia perceptiva de Dani Karavan en el entorno previo a su transformación en Pasajes. Dicho de otra manera, es arqueología de la correlación entre el entorno y la percepción simbólica. Es posible pues, extrapolar la conclusión y tomarla como hipótesis para las siguientes investigaciones: ‘toda transformación material del entorno deviene de la experiencia perceptiva de alguien en ese entorno, a la vez que es una imagen rastro o expresión rastro de tal experiencia que informa de la transformación simbólica del mundo de los sentidos corporales a pensamiento’.

¿Puede el etnógrafo con sus herramientas precisar la percepción de Pasajes, como una relación de prácticas y resultados empíricos que se compongan y tomen sentido como ‘hecho perceptivo’?

Creemos que la percepción del entorno en el terreno donde se produce el fenómeno, coincidentes sujeto, objeto y observador de ambos, se puede tomar por la configuración de entidades perceptivas delimitadas y definidas, como ‘hecho perceptivo’. El cual, por sí mismo, no inicia ni finaliza el proceso de la percepción.

De esta manera, la necesidad de alcanzar el objetivo principal: analizar y clasificar la experiencia perceptiva de los visitantes a Pasajes y su transformación en paisajes, ha hecho imprescindible el uso combinado de la observación y de la entrevista como técnicas de obtención de datos, siguiendo un proceso cambiante, abierto y adaptativo a las circunstancias etnológicas en función de su eficacia para el análisis y clasificación de las experiencias perceptivas.

Los testimonios se han obtenido mediante entrevistas orales, inmediatamente después de las experiencias de los visitantes a Pasajes. Al mismo tiempo, se han obtenido los datos distintivos de los visitantes, variables independientes, que a posteriori hemos utilizado para valorar y clasificar a los visitantes y testimonios.

Tanto entrevistas, como observaciones del investigador sobre sus gestos conforma lo que hemos llamado en los Antecedentes, las ‘narrativas’ que definen los paisajes. Su condición de abstracta como resultado de territorio intervenido por el arte deviene en el desconocimiento o la ocultación de sentido.

Nos interesa saber cómo las señales provenientes de este espacio conforman las conductas en el observador, fuesen relacionadas con las ideas, las emociones o los comportamientos. O bien, cómo las conductas del observador seleccionan las señales de lo que llamamos la exterioridad del observador.

La parte de este resultado observable etnográficamente corresponde al comportamiento. La correspondencia entre las señales que dice el visitante que capta del ambiente y una conducta social derivada son un indicador de la significación social de la experiencia vivida. No podemos asegurar que los elementos materiales asociados a la experiencia del visitante representen un símbolo social intersubjetivo, por dos razones la primera porque en sí mismos carecen de la mirada del sujeto-observador, en este caso, el etnógrafo comete una imprecisión si no describe la desviación respecto de la visión del sujeto-observador. Si bien, en este caso, la tesis sí se ha basado en los objetos con la narrativa del sujeto, por tanto, el símbolo no está significado por el objeto material en sí, sino por el objeto material vivido. En segundo lugar la investigación ha recogido, en la observación del investigador, la experiencia instantánea, prácticamente sin concluir, sin que el sujeto haya acabado de incorporar la carga social intersubjetiva. Ha quedado patente que los visitantes se marchaban del emplazamiento, aun meditados en su mayoría. En este sentido, la investigación sobre la significación intersubjetiva requiere para ser completa, de una investigación del 'después' de la visita, fuera de tiempo y del espacio de la visita.

Afirmamos por tanto que la materialidad encarna sentido simbólico en función de la mirada del sujeto perceptor concretando el objeto y la vivencia en la narración de éste como un paisaje. Sin embargo, no podemos hacer lo mismo con la encarnación del sentido social e ideológico intersubjetivo del paisaje, para ello, concluimos que una investigación de base como ésta exige un seguimiento de los visitantes que verifique la evolución energética del desarrollo posterior de la transformada.

## Bibliografía

- Acuto, F.A., 2013. Subjetividades En La Arqueología Del Paisaje. *Anuariio de Arqueología*, 5(1852–8554), pp.31–50.
- Alonso, L.E., 1998. *La mirada cualitativa en sociología.*, Madrid: Fundamentos.
- Anon, 2014. Dani Karavan assisteix a Portbou als 20 anys del Memorial 'Passatges. *Diari de Girona*. Available at: <http://www.diaridegirona.cat>.
- Anon, 2012. Dos muertos en Portbou al tirarse al mar acorralados por el fuego. *El Periódico de Barcelona*. Available at: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/dos-muertos-portbou-tirarse-mar-acorralados-por-fuego-2125481>.
- Augé, M., 2008. *Los no lugares*, Barcelona: Gedisa.
- Augé, M., 1994. *Los no lugares*,
- Azcárraga, A. de B., 2003. *Arte y artistas en el País Vasco de 1960 a 2000*, San Sebastian: Nerea.
- Barañano, K., 2002. Dani Karavan y la significación del paisaje. In *Dani Karavan*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, p. 337.
- Barañano, K., 2003. *LAZKANO 1989-2003*, Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa.
- De Barañano, K., 2002. Dani Karavan y la significación del paisaje. In *Dani Karavan*. Valencia: IVAM.
- Bateson, G., 1997. *Pasos Hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Buenos Aires: Lohlé-Lumen.
- Bentham, J., 1836. *Deontología o ciencia de la moral*, Valencia: Hallen y Sobrinos.
- Beriain, J., 2000. *La lucha de los dioses en la modernidad: del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Barcelona: Anthropos.
- Bertrand, G. & Tricart, J., 1968. Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique. *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 39, N° 3, pp.249–272. Available at: [http://www.persee.fr/doc/rgpso\\_0035-3221\\_1968\\_num\\_39\\_3\\_4553](http://www.persee.fr/doc/rgpso_0035-3221_1968_num_39_3_4553).
- Biblioteca Nacional, 2005. *Los mapas del Quijote : [Exposición]*., Biblioteca Nacional.

- Blanco, J., 2013. Pertenencia y distanciamiento: el lugar de Ricoeur en la hermenéutica contemporánea. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 15, 2, pp.57–70.
- Bohigas, O., 1985. *Reconstrucción de Barcelona*, Barcelona: Ediciones 62.
- Bollnow, O.F., 1969. *Hombre y espacio*, Labor. Available at: [http://fama.us.es/record=b1293088~S5\\*spi](http://fama.us.es/record=b1293088~S5*spi).
- De Bolós, M. del T., 1992. *Manual de ciencia del paisaje: teoría, métodos y aplicaciones*, Barcelona: Masson.
- Bourdieu, P., 1971. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. In *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 43–80.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L., 2005. *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Breton, D., 1990. *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D., 2009. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D., 2007. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Caballero, J.V., 2013. *La descripción e interpretación del paisaje e Paul Vidal de la Blanch*, Sevilla: CEPT.
- Cancer, L., 1994. Aproximación crítica de las teorías más representativas de la ciencia del paisaje. *Geographicalia*, 31, pp.17–34.
- Cano, N., 2012. Definiendo paisaje en base a la tensión. *ZANIAK. Cuaderno de antropología y etnografía.*, 35(1137–439X), pp.117–138.
- Cañizares Ruiz, M. del C., 2008. La “Ruta de Don Quijote” en Castilla-La Mancha (España): nuevo itinerario cultural europeo. *Nimbus. Revista de Climatología, Meteorología y Paisaje*, (21–22), pp.55–75. Available at: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2899589&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2899589&orden=0).
- Careri, F., 2009. *Walkscape. El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Caro Baroja, 1984. *Paisajes y ciudades*, Madrid: Taurus.

- Carrasco, J. G., & Cadavid, G.M.A., 2008. Reconfiguración como sujetos de comunicación: implicaciones para los ambientes virtuales con fines educativos. *RUSC. Universities and Knowledge Society Journal*, 5(2), pp.5–16.
- Castelló, L., 1959. *Geografía e Historia de Portbou*, Figueres: Luis Castelló.
- Centro de Estudios Paisaje Territorio, 2016. Centro de Estudios Territorio Paisaje. Available at: <http://paisajeyterritorio.es/el-centro.html> [Accessed December 19, 2016].
- Cirlot, J.-E., 2013. *El espíritu abstracto: desde la prehistoria a la Edad Media*, Barcelona: Labor.
- Consejo de Europa, 2000. Convenio Europeo del Paisaje. *MAPOMA*. Available at: [http://www.mapama.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489\\_tcm7-24940.pdf](http://www.mapama.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm7-24940.pdf).
- Contreras, C., 2005. Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico. *Trayectorias*, 7(17), pp.57–69.
- Corboz, A., 1984. El territorio como palimpsesto. In Ángel Martín Ramos, ed., *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC.
- Cortes, M., 2014. *Tel Aviv 1932-1939. De la experiencia de occidente al experimento de oriente*. UPM.
- Costa, M., 1998. Virtudes y pasiones en David Hume. In *Comp. De Salas, J. et. al. David Hume. Perspectivas sobre su obra*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 135–147.
- Debray, R., 1999. Trace, forme ou message? *Cahiers de la Médiologie*, 7, pp.27–44. Available at: <http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/>.
- Delgado, M., 2002. Etnografía del espacio público. *Revista de Antropología Experimental*, 2.
- Didi-Huberman, G., 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- Durán, M.-Á., 2008. *La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso.*, Santiago de Chile: Ediciones SUR.
- Durán, M.A., 2007. Paisajes del cuerpo. In J. Nogué, ed. *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva, pp. 27–63.

- Durán, M.Á., 2007. Paisajes del cuerpo. In *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva, pp. 27–63.
- Eco, U., 1986. *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen.
- Fernández, F. & Garza, G., 2006. La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual en la definición de paisaje. *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, X(218 (69)). Available at: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-69.htm>.
- Von Foerster, H., 1998. Visión y conocimiento. Disfunciones de segundo orden. In *Fried, D* . Buenos Aires: Paidós, pp. 91–114.
- Frolova, M., 2006. Desde el concepto de paisaje a la Teoría de geosistema en la Geografía rusa: ¿hacia una aproximación geográfica global del medio ambiente? *Eria*, 70, pp.225–235.
- Galofaró, L., 2003. *Artsapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo.*, Baecelona: Gustavo Gili.
- Garau, J., 1990. El tratamiento del paisaje natural en el Quijote. In *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, 1990*. pp. 559–566.
- García, M.P. et. al., 2015. *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, Ariccia: Aracne Editrice.
- García, M.R., 2003. Redes: una aproximación al concepto. *Sistema de Información Cultural, CONACULTA*.
- Garikoitz, A., 2015. Los fantasmas de Portbou. Regímenes de memoria y emoción. In *Coord. Bellver, V. et-al. Otras voces, otros ámbitos": los sujetos y su entorno. Nuevas perspectivas de la historia sociocultural*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Geertz, C., 2009. *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E., 1979. *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Gombrich, E., 1980. *El sentido de Orden.*, Barcelona: Gustavo Gili.
- González, F., 1985. *Invitación a la ecología humana: la adaptación afectiva al entorno*, Madrid: Tecno.
- González, I., 2009. La percepción y el trazado del territorio latente. In *Ed. Nogué, J. La*

- construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 165–182.
- González, M.J., 2003. Geografía humanística. In *LÓGOS Hellenikós : homenaje al Profesor Gaspar Morocho / Jesús-M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (coord.)*. León: Universidad de León, pp. 995–1001. Available at: <http://hdl.handle.net/10612/974>.
- Gubert, J., 1990. *Portbou, segle XIX: inicis i engrandiment d'un poble*, Portbou: Joan Gubert.
- Guerrero, J. et. al., 2016. El Sistema de Visibilidad de Andalucía: “Mapas con los pies en el suelo.” *Consejería de agricultura, pesca y medio ambiente. Junta de Andalucía*, p.4.
- Hall, E.T., 1998. *La dimensión oculta*, Madrid: Siglo XXI.
- Hegel, G.W.F., 1986. *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Alhambra, .
- Jacobi, F.M.O. und J.R., 2008. *Dani Karavan. Retrospektive. 14. März - 1. Juni Martin-Gropius-Bau Berlin. Herausgegeben von Fritz Jacobi, Mordechai Omer und Jule Reuter in Zusammenarbeit mit Noa Karavan-Cohen. Berliner Festspiele, Martin-Gropius-Bau. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Tel Aviv Museum of Art*, Berlin: Ernst Wasmuth, Tübingen .
- Lamúa, C., 2015. *Intervenciones artísticas en el territorio: lugares anómalos generados por la pulsión de lo emocional*. Universidad Complutense de Madrid.
- Lee Whorf, B., 1971. *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Lefebvre, H., 2013. *La producción del espacio*, Madrid: Capitan Swing.
- Lillo, J., 1991. Ecología perceptiva y procesamiento de la información: una integración necesaria. *Cognitiva*, 3 n<sup>o</sup> 1, pp.3–26.
- Lindón, A., 2009. La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1, pp.1–9.
- Lussault, Michel. 2009. *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*. París: Seuil.
- Lynch, K., 1998. *La imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, J., 1990. *El espacio raptado*, Madrid: Mondadori.



- Maqueira, V., 2008. Tensiones creativas en el estudio de los derechos humanos en la era global. In *En: Jabardo, M.; et al. (eds.). Antropología de Orientación Pública: Visibilización y Compromiso de la Antropología*. San Sebastián: Ankulegi antropologia elkartea, pp. 61–74.
- Matos, G., 2008. *Intervenciones artísticas en los; espacios naturales. España (1970-2006)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Maturana, H., 1992. Todo lo dice un observador. In *Ed. Thompson, W.I. Gaia. Implicaciones de la nueva biología*. Barcelona: Kairós.
- Maturana R., H., 1995. La realidad: ¿objetiva o construida? *La realidad: ¿objetiva o construida?*, p.24.
- McLuhan, M., 1968. *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris: Mame.
- Merleau-Ponty, 1994. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ediciones Península.
- Merleau-Ponty, M., 1971. *La prosa del mundo*, Madrid: Taurus.
- Milton, J. & Aragón, J., 2011. La hermenéutica de la ciudad. significaciones analógicas-simbólicas del observador. *Hermes analógica*, 12(2171–8857), pp.1–15.
- Módenes, J.A., 2006. Movilidad espacial: uso temporal del territorio y poblaciones vinculadas. In *X Congreso de la Población Española: "Migraciones, movilidad y territorio."* p. 31. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/255644572>.
- Morin, E., 1998. La noción de sujeto. In *Nuevos Paradigmas. Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Paidós, pp. 67–86.
- Musée d'Art Moderne de Ceret, 2015. *Dani Karavan*, Ceret: Musée d'Art Moderne de Ceret.
- Navarro, G., 2004. Una aproximación al paisaje como patrimonio cultural, identidad y constructo mental de una sociedad. Apuntes para la búsqueda de invariantes que determinen la patrimonialidad de un paisaje., *Revista Electrónica DU & P Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, 1.
- Nogué, J., 2007a. *La construcción social del paisaje*, Available at: <http://www.journals.unam.mx/index.php/rig/article/viewFile/26512/24884>.

- Nogué, J., 2007b. La construcción social del paisaje. *Paisaje y teoría*, 71, p.343.
- Nogués, A.M., 2003. La cultura en contextos turísticos. In *Cultura y turismo*. Sevilla: Signatura Ediciones, pp. 27–52.
- Paisatge, O. del, 2016. Observatori del Paisatge. Presentació. Available at: <http://www.catpaisatge.net/esp/observatori.php> [Accessed December 19, 2016].
- Parcerisas, P., 2014. *20è Aniversari del Memorial Passatges a Walter Benjamin de Dani Karavan. Portbou 1994-2014*, Associació Passatges de Cultura Contemporània, Portbou.
- Paz, N., 2016. Memoria Histórica y Arte Público. *Arte público y memoria*, 47.
- Pérez, F., 2012. Passatges, un dispositivo tecno-corporal. Capturando la luz solar. In *El soporte: Desde la oscuridad hacia la luz*. Alicante: Fundación Cañada Blanch, pp. 289–302.
- Le Pichon, A., 2000. Le triangle du partage Entretien de Dani Karavan avec Alain le Pichon. *Alliage*, 45–46. Available at: <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3823>.
- Raquejo, T., 1998. *LAND ART*, Madrid: Nerea.
- Remesar, A. & Ricart, N., 2014. Estrategias de la Memoria. Barcelona, 1977-2013. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XVIII, n°(1138–9788). Available at: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-495.htm>.
- Romero-Romero, D., 2016. Realidad esquematizada. Interpretación del paisaje a través de los horizontes visuales. *Junta de Andalucía*, pp.298–308. Available at: [https://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal\\_web/rediam/documentos/paisaje/realidad\\_esquematizada.pdf](https://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/rediam/documentos/paisaje/realidad_esquematizada.pdf) [Accessed June 24, 2017].
- Ruskin, J., 1999. *Técnicas de dibujo*, Barcelona: Laertes.
- Sahling, M., 1997. *Cultura y razón práctica*, Barcelona: Gedisa.
- Salgado, A.C., 2007. Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *liber. [online]*, 13, pp.71–78. Available at: [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&nrm=iso).
- Sauer, C.O., 2006. La morfología del paisaje. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 5, N° 15. Available at:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30517306019>.

- Scheurmann, I., 1995. Una commemoració. In Verlag Philipp von Zabern, ed. *Dani Karavan*. Mainz.
- Scheurmann, I. & Scheurmann, K., 1995. *Dani Karavan. Homenatge a Walter Benjamin. "Passatges", lloc de commemoració a Portbou.*, Mainz Verlag: von Zabern, Philipp. Available at: 3-8053-1871-5.
- Sotelo, J.A., 1992. Paisaje, semiología y análisis geográfico. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 11, pp.11–23.
- Sperber, D. & Wilson, D., 1994. *La Relevancia*, Madrid: Visor.
- Spink, M. J., 2006. Caminando sobre huevos: Una reflexión constructorista sobre la investigación en: *Athenea Digital*, núm. 9: 168-183. URL:<http://antalya.uab.es/athenea/num9/spink.pdf>.
- Stedelijk Museum Amsterdam, 1993. *Passages. Dani Karavan. An Environment in Remeembrance of Walter Benjamin*, Amsterdam: Stedelijk Museum.
- Thompson, W.I., 1995. *GALA, implicaciones de la nueva biología*, Kairós.
- Torres, A.M., 2002. Dani Karavan. El fenómeno del lugar. In *Dani Karavan*. Valencia: IVAM, pp. 50–85.
- Torres, A.M. et. a., 2005. *James Turrell*, Valencia: IVAM.
- Tricart, J. & Kilian, J., 1982. *La ecogeografía y la ordenación del medio natural*, Barcelona: Anagrama.
- Tuan, Y.-F., 2007. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Universitat Jaume I, 2005. Glosario de términos geográficos. Available at: <http://www.agh.uji.es/GLOSARIO.pdf>.
- Valera, S., 1999. *El significado social del espacio. Estudio de la identidad social y los aspectos simbólicos del espacio urbano desde la Psicología Ambiental.*[Libro en línea], Available at: S Valera - ub.edu.
- Vallverdú, J., 2008. *Antropología simbólica: teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Barcelona: UOC.
- Varela, F., 1992. Haciendo camino al andar. In *GALA. Implicaciones de la nueva*

*biología*. Barcelona: Kairós.

- Vázquez, C. & Martínez, J.M., 2008. Del inventario patrimonial a la identificación de unidades de paisaje: estrategias en el marco de un desarrollo territorial sostenible. *Scripta Nova. Revista electrónica de Ciencias Sociales*, XII(270). Available at: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-135.htm>.
- Vindel, J., 2014. La imagen de las cosas: cuerpo y objeto ante la crisis de consumo. In *Ed. Fernández, A. Pensar la imagen: pensar con imágenes*. Madrid: Editorial Delirio, pp. 53–92.
- Watsuji, T., 2006. *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones.*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Zoido Naranjo, F., 2012. Paisaje urbano . Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico. In C. Delgado Viñas, J. Juaristi Linacero, & S. Tomé Fernández, eds. *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*. Ediciones de Librería Estvdio, pp. 13–91. Available at: [http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=14&ved=0CFgQFjAN&url=http://www.paisajeyterritorio.es/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=318&Itemid=95&lang=es&ei=\\_aLTVLtdyPVq7aKA4Ag&usg=AFQjCNEg7y5ASY4nFivcqZ2VdoqU90cVpQ&bvm=bv](http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=14&ved=0CFgQFjAN&url=http://www.paisajeyterritorio.es/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=318&Itemid=95&lang=es&ei=_aLTVLtdyPVq7aKA4Ag&usg=AFQjCNEg7y5ASY4nFivcqZ2VdoqU90cVpQ&bvm=bv).
- Zusman, P., 2009. Joan Nogué (editor). La construcción social del paisaje Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 343 p. *Revista de geografía Norte Grande*, 44(0718–3402). Available at: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022009000300008>.



## Índice de figuras.

Fig. 1. Plano del Término Municipal de Portbou .....	79
Fig. 2. Vista desde el <i>Cap de Cerbere</i> . .....	84
Fig. 3. Portbou visto desde la Bahía. ....	88
Fig. 4. Uno de los andenes de la estación de Portbou- .....	92
Fig. 5. Escudo de Portbou. ....	98
Fig. 6. Vista de la bahía un día de Tramuntana y lluvia. ....	103
Fig. 7. El benjamin visto desde mar adentro en el límite con la Bahía de Portbou. ....	105
Fig. 8. Monolito con infografía sobre el Memorial Walter Benjamin. ....	114
Fig. 9. Cita de Walter Benjamin grabada en vidrio .....	116
Fig. 10. Esquema de proceso creativo de Karavan. ....	157
Fig. 11 Pieza 1 Túnel. Acero corten .....	162
Fig. 12. Pieza 3 Plataforma. Acero corten. ....	162
Fig. 13. Pieza 2. Escalera de acero corten. ....	163
Fig. 14. Vista general del espacio de Pasajes. ....	166
Fig. 15. 1 <i>Remolí d'aigua</i> . Piezas 1 y 4. Acero corten. ....	168
Fig. 16. Puntos de acceso a Pasajes. ....	172
Fig. 17. Punto Cero visto desde el interior de Pasajes. ....	173
Fig. 18. Punto cero visto de transición A. ....	173
Fig. 19. Explanada y puerta de cementerio vistas desde Punto Cero. ....	175

Fig. 20. Espacios de transición A y E.....	176
Fig. 21. Visitantes desde P4 mirando P1 y línea de acantilado. ....	179
Fig. 22. Secuencia de vistas de la entrada y la salida de la P1. ....	181
Fig. 23. Transición A.....	183
Fig. 24. Escalera de acero corten, Pieza 2. ....	186
Fig. 25. Plataforma de acero corten, Pieza 3. ....	187
Fig. 26. Secuencia de imágenes del recorrido por el cementerio de Portbou.....	189
Fig. 27. Transformaciones ajenas a la intervención: camino, espigón, asientos. ....	190
Fig. 28. Placas informativas en Punto Cero. ....	193
Fig. 29. Plano informativo del Monumento que se entrega a los visitantes en Turismo. .....	194
Fig. 30. Indicadores empíricos de la vigencia de la programación funcional de espacios de Pasajes .....	198
Fig. 31. Tabla de códigos de zonas accesibles. ....	202
Fig. 32.Planta de pasajes con codificación de zonas accesibles.....	203
Fig. 33.Zonificación de pasajes. Gradiente de accesibilidad de más claro a más oscuro. .....	204
Fig. 34. Dibujo de trabajo de campo para comunicación con los visitantes.....	210
Fig. 35. Dibujo de Pasajes con códigos de zonas. ....	212
Fig. 36. Dibujo de trabajo.....	213
Fig. 37.Modelo de ficha de registro de datos por visitante o grupo homogéneo observado.....	221



Fig. 38. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del a al 20 .....	222
Fig. 39. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 21 al 41 .....	223
Fig. 40. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 41 al 62 .....	224
Fig. 41. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 63 al 83 .....	225
Fig. 42. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 84 al 102 .....	226
Fig. 43. Tabla de datos de visitantes o grupos observados del 104 al 114 .....	227
Fig. 44. Recorrido de aproximación a entrada de P1 .....	230
Fig. 45. Aproximación a la entrada de P1 desde la parada en P4.....	231
Fig. 46. Aproximación más habitual a P1. ....	231
Fig. 47. Gesto habitual antes de entrar a P1. ....	232
Fig. 48. Vista desde la entrada a P1 .....	233
Fig. 49. Visitantes apoyados en quicio de entrada a P1. ....	234
Fig. 50. Interior de P1 .....	236
Fig. 51. Visitantes sentados frente a cristal. ....	239
Fig. 52. Interior de P1 .....	240
Fig. 53. Interior de P1 .....	242
Fig. 54. Actividad alrededor de P1 .....	244
Fig. 55. Dos visiones desde dentro de P1 .....	245
Fig. 56. Expansión visual al abandonar la parte cubierta de P1. ....	246
Fig. 57. Gesto típico desde P4. ....	250

Fig. 58. Visitantes en P2 y P3..... 251



## Tabla de abreviaturas

AsKI	<i>Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V.</i>
CE	Consejo de Europa
CEP	Convenio Europeo del Paisaje
CETP	Centro de Estudios de Territorio y Paisaje
CN	Carretera Nacional
CONCA	<i>Consell Nacional de la Cultura i de les Arts</i>
GM	Guerra Mundial
IAT	Intervención Artística en el Territorio
INE	Instituto Nacional de Estadística
IVAM	Instituto Valenciano de Arte Moderno
MAPAMA	Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente
MWB	Memorial Walter Benjamin
OPC	Observatorio del Paisaje de Cataluña
SVA	Sistema de Visión de Andalucía
UMH	Universidad Miguel Hernández





*Esta tesis se imprimió el  
Martes 5 de septiembre de 2017  
con una tirada de 9 ejemplares.*