

EL SITIO DE LOS AFECTOS: POLIFONÍA DE VOCES Y FRAGILIDAD URBANA EN LA ALAMEDA 2018 DE ROCÍO HUERTAS

SAMUEL FERNÁNDEZ-PICHEL
SERGIO COBO-DURÁN

I. INTRODUCCIÓN

Un día, entre los meses de marzo y junio de 2020, durante el primer confinamiento en el Estado español, la cineasta y artista multidisciplinar Rocío Huertas cruza a pie por la Alameda, el emblemático barrio situado al norte del casco antiguo de la ciudad de Sevilla. Acaba de visitar a su madre y, de regreso a su domicilio, se cruza con un grupo reducido de señoras que «toman el fresco» a la entrada de sus viviendas, en plena calle¹. De inmediato, la imagen de estas mujeres le recuerda una estampa de otros tiempos; la de un lugar que, aun siendo muy familiar, siente desaparecido. Ese mismo lugar que Huertas ya es incapaz de reconocer en aquella confluencia de calles que desembocan en un amplio paseo arbolado. Se trata de un entorno donde, esfumados los rastros del turismo masivo y suspendidas las posibilidades de ocio por efecto de la pandemia, queda todavía la materialidad del espacio construido. Son reminiscencias de la vieja Alameda

de Hércules: un teatro de memorias, un vector sensible de historias de vida del que es posible extraer algunas lecciones —y omisiones flagrantes— sobre la deriva urbana de la capital hispalense (Díaz Parrá, 2019). Pero, ¿quién y cómo recuerda realmente? ¿Y qué es lo olvidado, lo perdido?

La Alameda 2018 (Rocío Huertas, 2020) es, en palabras de su directora, un «dispositivo de memoria» (Morillo, 2020) en el que lo autobiográfico se funde con lo colectivo, la subjetividad del testimonio y de la recreación onírica con la (supuesta) objetividad del archivo y del formato periodístico, y la evocación del lugar se confronta con la narrativa oficial acerca de la transformación del mismo. La película de Huertas —su primera en formato largo— supone, al mismo tiempo, la última parada de un proceso de creación que abarca más de una década y distintas transformaciones: del proyecto fallido de largometraje de ficción al primer intento no culminado de no-ficción, de ahí a un proyecto expositivo de cine expandido y de vuelta a la

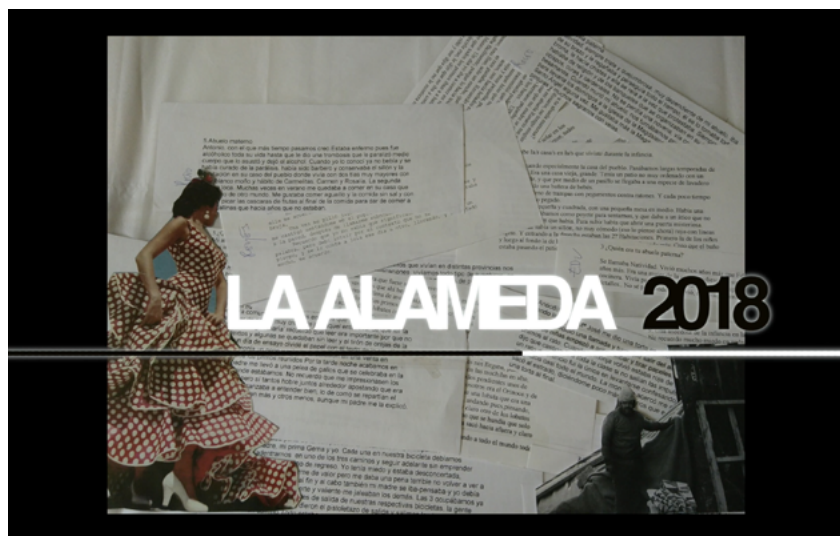


Imagen 1. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)

no-ficción lineal. Este largo periplo viene guiado por la filiación explícita de Huertas con una ascendencia local y *subterránea* de intervenciones a caballo entre el activismo y las prácticas artísticas que, a lo largo de las tres décadas pasadas y llegando hasta el presente, han tomado la Alameda de Hércules como espacio de vivencias y campo de batalla ideológico². De ello se deriva que en *La Alameda 2018* concurren una plétora de discursos y recuerdos que giran y se *encarnan* en torno a un emplazamiento urbano dotado de un acusado valor simbólico e identitario.

El presente artículo propone un acercamiento al film de Huertas desde un andamiaje teórico en el que el análisis filmico converge con los estudios urbanos, de acuerdo a la inspiración heurística de un área de investigación interdisciplinar denominada tentativamente *estudios culturales urbanos* (Fraser, 2015). En sintonía con la intención integradora de esta perspectiva, nuestra lectura de *La Alameda 2018* conjuga las herramientas analíticas de las humanidades con los marcos conceptuales propios de las ciencias sociales. De tal forma, tras un breve epígrafe de contextualización sobre la trayectoria de la cineasta y de su proyecto artístico sobre la Alameda, proponemos una interpretación del film en dos movimientos. En el primero,

fijamos nuestra atención en los mecanismos narrativos y de puesta en escena mediante los cuales Rocío Huertas se vincula con la corriente, fértil y mutante, del cine en primera persona (Lebow, 2012)³. Como expondremos, el recurso a la polifonía de voces y a la (auto)inscripción de la realizadora en el espacio diegético posibilitan que la película se constituya al mismo tiempo en una «fábula autobiográfica» y en el «mapa de la memoria de un barrio»⁴.

Articulando de manera explícita la oscilación entre lo micro y lo macro, habitual en los autorretratos urbanos de no-ficción (Villarme Álvarez, 2015: 103-152), el segundo movimiento expande las estrategias expuestas en el epígrafe previo para ligarlas a la exploración de la *fragilidad*. Dicho concepto se aborda en este estudio en cuanto nueva categoría y condición que rebasa la espacialidad hasta imbricarse en la totalidad de la experiencia urbana (Llorente, 2019a). En concreto, nuestra atención se fija aquí en el carácter de la Alameda como *pasaje de memoria* frágil: un espacio-memoria (*memory-scape*, en su denominación inglesa) en riesgo de desaparición que la película de Huertas contribuye a visibilizar y preservar. A manera de síntesis, la última sección del artículo recoge una serie de consideraciones acerca de la relación entre las formulaciones biográficas del cine en primera persona, la fragilidad urbana y algunas de las tendencias del llamado documental feminista; savias que, en su conjunto, nutren el proyecto de *La Alameda 2018* de la realizadora sevillana.

2. CONTEXTUALIZACIÓN BIOFILMOGRÁFICA DE LA CINEASTA Y GÉNESIS DEL PROYECTO DE LA ALAMEDA

Rocío Huertas es una artista heterodoxa, versada en diferentes medios y formatos (música, teatro, cine, videoarte, etc.). Su extenso período de forma-

ción la lleva a transitar distintas paradas internacionales: Berlín (Universität der Künste), Londres (Máster en Artes Escénicas en el Central Saint Martins College of Arts), Barcelona (Máster en Artes Digitales por la Universitat Pompeu Fabra), Nueva York (cursos de animación en la NYU), Praga (Artes Escénicas) o Sevilla (Instituto del Teatro). Ha escrito, dirigido y adaptado obras de teatro como *Paisajes* de Harold Pinter (1996) o *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca (1998), entre otras. Desde el año 1998 y hasta la actualidad, despliega el conocimiento y la práctica adquiridos en campos como el cine experimental y la creación animada, impartiendo talleres y seminarios. Centrándonos en su producción cinematográfica, cabe reseñar sus labores de dirección en cortometrajes que combinan imagen real, animación, ficción y documental; en títulos como *Muerte y resurrección* (2001), *Los desheredados* (2004), *Descubrimiento y caída de Europa* (2007), *Dadda Zeydam Brahim* (2007), *Poemario Normal* (2008), *Simbad, el marino, ya no vive aquí* (2011) o *Les Jeux* (2013). Algunas de sus obras han resultado premiadas en festivales como Zemos98, Alcances, Peñíscola, Girona, San Roque o Venezuela. De igual modo, sus producciones han sido exhibidas en múltiples ciudades alrededor del globo: Gran Canaria, Barcelona, Madrid, Sevilla, París, Tunja (Colombia), San Petersburgo, Atenas, Berlín, Guadalajara (México), Osnabrück (Alemania), Montevideo, La Habana, Ámsterdam, Leeds, o Manchester, entre otras tantas.

La película objeto de estudio en este artículo nace y muta a lo largo de los años en paralelo a la propia carrera y vivencias de su autora, y con la impronta que sobre todo el proyecto va dejando un continuo contexto de crisis (de la Gran Recesión a la pandemia de COVID-19). Es en 2004 cuando Huertas esboza una primera sinopsis del largometraje de ficción que nunca llegó a ser (*El cuento de las cosas importantes*). La experiencia vital de la directora como residente del popular barrio sevillano, el propósito de explorar el conflictivo sustrato social del mismo y la inspiración del

ES EN 2004 CUANDO HUERTAS ESBOZA UNA PRIMERA SINOPSIS DEL LARGOMETRAJE DE FICCIÓN QUE NUNCA LLEGÓ A SER (EL CUENTO DE LAS COSAS IMPORTANTES). LA EXPERIENCIA VITAL DE LA DIRECTORA COMO RESIDENTE DEL POPULAR BARRIO SEVILLANO, EL PROPÓSITO DE EXPLORAR EL CONFLICTIVO SUSTRATO SOCIAL DEL MISMO Y LA INSPIRACIÓN DEL MÍTICO FILM DE JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN (LA ALAMEDA, 1978) SE DEJAN YA NOTAR EN ESTA FASE GERMINAL DEL PROYECTO

mítico film de Juan Sebastián Bollaín (*La Alameda*, 1978) se dejan ya notar en esta fase germinal del proyecto. Sin embargo, no es hasta 2009 que Huertas recibe una ayuda al desarrollo de largometrajes de la Junta de Andalucía. *El cuento de las cosas importantes* recaba, asimismo, más apoyos al ser seleccionada por el programa EAVE en el año 2010. El periplo continúa un año más tarde con una nueva selección en los encuentros de Sofía (8th Sofía Meetings), la inscripción del proyecto en el taller de desarrollo de guiones Katapult-European Script Centre en Budapest y en el Taller Sources, ambos pertenecientes al programa MEDIA. En 2011 llega una nueva ayuda, en este caso otorgada por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) para la producción de largometrajes en régimen de coproducción internacional. Aun así, la película nunca llega a realizarse tras la retirada del proyecto del coproductor alemán. Después de esta negativa, en el año 2015 la película se convierte en un proyecto íntegramente documental, pero recogiendo muchos de los supuestos previamente planteados para el formato de ficción. En ese mismo año, el proyecto se presenta a las ayudas de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales bajo el título de *El otro cuento*. En este estadio queda definida la hibrida-

ción de animación y documental que va a caracterizar la evolución posterior de la obra y la cineasta comienza a filmar con la ayuda de amigas y colaboradoras. Para entonces, el propósito de retratar la Alameda es ya una empresa que mezcla la ética *punk* con el afán experimental, sin ningún tipo de financiación y constituyendo una expresión diáfana de creatividad *en precario* y en colectivo.

En el año 2019, una primera manifestación del proyecto se presenta como actividad paralela en el marco del 16º Festival de Cine Europeo de Sevilla con el título de *El otro cuento. Proyecto expeditivo de cine expandido al espacio público*. Según refiere la cineasta, es la imposibilidad inicial de encontrar una forma lineal que la satisfaga la que la lleva a plantear *El otro cuento* como una experiencia inmersiva guiada por sujetos habitantes o ex habitantes del barrio. Para tal fin, la película es editada en piezas de corta duración organizadas de acuerdo a diferentes etiquetas y alojada en una canal de YouTube. Las piezas sirven, a su vez, como textos-fuente a los que acceder por medio de códigos QR insertados en hitos cerámicos elaborados y colocados, ex profeso y con anterioridad, en distintos puntos de la Alameda de Hércules. Ya en el año 2020 el proyecto se convierte en *La Alameda 2018*, un largometraje de no-ficción estrenado primero en formato de exhibición *online* en el Festival Alcances de Cádiz, y que tuvo su primer pase público y presencial en el Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2020.

La *larga marcha* que precede a la finalización y el estreno de *La Alameda 2018* denota varias realidades que se trasladan de forma implícita a la película. Entre ellas debe destacarse el difícil acceso de muchas cineastas a fuentes estables de financiación y esferas de circulación y reconocimiento, sobre todo cuando se trata de formatos experimentales o alejados de la ficción tradicional (Oroz, 2018). Si bien la obra de la realizadora sevillana tendría potencialmente cabida en el circuito del llamado *otro cine español*, aquí ha de añadirse una dificultad de distinta índole: la posición de

Andalucía como periferia respecto a los *centralismos centralistas* y los *centralismos periféricos* dentro de las dinámicas de legitimación cultural del cine independiente, minoritario o de autor en el Estado español.

3. UNA VOZ QUE NOS HABLA: MECANISMOS NARRATIVOS Y DE PUESTA EN ESCENA EN LA ALAMEDA 2018

Los recursos estilísticos y estrategias narrativas de la enunciación en la película de Huertas se asientan en una pulsión autobiográfica sostenida sobre la presencia de la cineasta, tanto de forma sonora (la voz) como física (el cuerpo inscrito). Se reproduce así una preocupación primaria del documental que, como advierte Nichols, se centra en la búsqueda de una voz: «[l]a “visión” del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico» (Nichols, 1997: 217). Bajo este prisma, la voz representa tanto la subjetividad de la cineasta como la inclusión de información y ciertas dosis de «autoridad textual» en la lectura de la obra audiovisual (Piedras, 2014: 83).

Ahondando algo más en las teorías de Nichols (2001), la voz es una técnica elemental en la retórica del cine documental. Dicha voz puede o no partir de la experiencia personal de la cineasta, pero su cualidad afecta a la construcción enunciativa de la obra⁵. Un recurso que toma una importancia capital en «el giro subjetivo» (Lagos, 2011: 65) del documental contemporáneo. Es precisamente la búsqueda de la voz la que provoca que las fronteras entre lo privado y lo público se diluyan en muchas de las nuevas fórmulas de la no-ficción. Para teóricos como Plantinga, la construcción documental se sostiene en tres tipos de voces: formal, abierta y poética⁶. Así, la voz se relaciona con el punto de vista, aunque ambos conceptos no son «coextensivos», ya que el punto de vista es uno de los conceptos más discutidos en la teoría fílmica (Plantinga, 1997: 139).



Imagen 2. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)

Frente a la autoridad histórica del cine documental asentado en un narrador masculino, en la película de Huertas la voz femenina se construye desde lo personal y lo familiar, rasgo esencial de la no-ficción feminista (Mayer, 2011: 14). Una de las escenas de apertura da fe de esta adscripción inequívoca: en ella se narra una disparatada anécdota acerca de una niña y una cadena de perro. El episodio se construye y asienta en la memoria de la cineasta, fruto de la combinación de diversos elementos. Esta apelación responde al uso de «la voz interior de la infancia» como «característica distintiva de la conciencia fragmentada de la mujer» (Lesage, 1999: 347). Como indica la cineasta-mentora Agnès Varda en otra de las escenas del film, la vida contemporánea (nos) llega como un puzle, como una sucesión de impresiones que se superponen. Ello conlleva un reto para cualquier intento de reconstrucción identitaria a través de la obra cinematográfica. En *La Alameda 2018* ese proceso de búsqueda siempre apunta hacia la declinación del yo en lo comunitario y se vale de distintos recursos, entre ellos

el de la animación como soporte estético-memorstico.

Existen diversos usos del material animado en el cine de no-ficción, sobresaliendo el asociado a la complejidad en el retrato de algunos temas: bien sea por la ausencia de imágenes o por «la subjetividad de experiencias vividas en el plano emocional o psicológico» (Fenoll, 2018: 47). Desde este punto de vista, la animación se vincula de forma orgánica al cine documental en las últimas décadas y se convierte en medio predilecto para narrar lo que no puede ser filmado, consolidando la presencia del elemento subjetivo. *La Alameda 2018* se inserta en esta misma tendencia cuando su directora elige la narración animada de sueños que comparten los actores sociales de la película como uno de los principios configuradores de la trama. La construcción de la voz se adentra en el territorio del inconsciente, se aparta de la representación de lo real para atender a la realidad del deseo. Esta transcodificación del testimonio onírico a la secuencia animada sirve para perfilar con más hondura los perfiles de esa voz que interpela des-

NO SE TRATA ÚNICAMENTE DE INCLUIR TESTIMONIOS, LA INTENCIÓN RESIDE EN DIALOGAR A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE ESPACIOS INTERSUBJETIVOS QUE VAN A TRABAJAR LA MEMORIA Y LA COMPRENSIÓN TANTO DE LA CINEASTA COMO DE LOS ESPECTADORES

de el film. Como efecto adicional, la narración queda potenciada, ya que «la estilización que otorga la animación puede intensificar nuestra percepción de los acontecimientos, como lo hacen las metáforas y las imágenes vívidas en una memorias escrita» (Bordwell, 2009)⁷. Así, la decisión de reconstruir los recuerdos a través de recursos animados refuerza esta idea de la dificultad de representar la memoria y la intersubjetividad.

Estructuralmente, la película se divide en cinco bloques que ordenan el relato en forma episódica, pero sin cesar de dialogar entre sí a través de la inclusión transversal de los debates y actores sociales implicados. Esta decisión refuerza el propósito de articular una voz polifónica a partir de la suma de voces, de la empatía del encuadre en los rostros y de la escenificación de la fantasía y el sueño a través de la técnica de animación li-

mitada de recortables. El primero de los episodios, titulado *Identidad colectiva*, comienza con el testimonio de Rosa María Martínez Moreno (vecina de la Alameda y antropóloga) y alude al proceso de construcción de la identidad como algo «único, variable y personal». La identidad es aquí una construcción colectiva, fragmentaria y desarticulada, que señala a la comunidad como uno de los rasgos esenciales del documental feminista (Mayer, 2011: 29). Esa voz se habla en el efecto agregado, en la *heteroglosia* que emana de la combinación de la voz en *over* de Huertas junto a la de sus cuerpos amigos. En relación con este mismo hecho, resulta llamativo cómo Huertas aparece en el contraplano de forma frecuente; tal es el caso en la entrevista con el escritor, dramaturgo y músico Fernando Mansilla, cronista de las *vidas perras* de la Alameda, leyenda del lugar y, por extensión, de la escena artística alternativa en Sevilla. Esta decisión, más allá de su significación estética, ahonda en el valor de la entrevista como acto comunicativo que se articula entre la ética y la autoridad de la voz de la cineasta (Plantinga, 2005). Lo que Nichols (1997) define como *metaparticipación*, es decir, la presencia delante y detrás de la cámara, se une a la *epistefilia feminista*: la realizadora no se encuentra ni se encuadra sola, filmar es un acto colectivo. No se trata únicamente de incluir testimonios, la inten-

Imagen 3. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)



ción reside en dialogar a través de la creación de espacios intersubjetivos que van a trabajar la memoria y la comprensión tanto de la cineasta como de las espectadoras.

El segundo de los bloques o episodios se titula *Arqueología de la prostitución*, y busca situar geográficamente los lugares que fueron centros de prostitución en la Alameda de Hércules. El episodio comienza con la narración de Deborah Santa Cruz de la Jara, prostituta transexual que trabajó en el barrio, y donde aún reside. Este bloque conecta con el tercero, *Feminización de la pobreza*, que incide más frontalmente en la violencia económica ejercida sobre las mujeres. Aquí se escenifica el debate del abolicionismo frente a la regulación de la prostitución en el que participan Hilario Saéz Méndez (sociólogo y miembro de Hombres por la Igualdad), Erica Bredy (antropóloga y vecina de la Alameda) y Vanesa Casado (abogada especialista en violencia de género). Esta filmación es la única donde la cineasta no está presente en el contraplano, ni de forma sonora ni visual. Es así como Huertas parece asumir una distancia de escrutinio y dejar a los entrevistados conversando en la composición.

El cuarto bloque se titula *Especulación inmobiliaria* y comienza con Luis Moisés Heredia Maya, uno de los niños nacidos en el barrio durante los ochenta, más tarde desplazado del mismo. Esta entrevista deja paso a material de archivo de la película *La Alameda* (Juan Sebastián Bollaín, 1978), haciendo explícito el diálogo entre ambas obras. Tras esta breve incursión en el archivo, Rocío, Vane y Carmen, vecinas de La Corrala de la Ilusión —un inmueble que fue ocupado temporalmente en la zona—, explican la precariedad de sus existencias en el contexto de la Gran Recesión. Estas entrevistas reflexionan acerca del derecho a la vivienda y constituyen una de las partes más emotivas de la producción. El último de los bloques de la película se rotula bajo el texto *Cultura underground* y, una vez más, se recogen las palabras y memoraciones de amigas y mentoras de la cineasta. El plano

de cierre del film, con Rocío Huertas retratada en una calle de la Alameda junto a su hija, sella la búsqueda y puesta en imagen y palabra de una voz, su voz de cineasta que habla a través de los demás. Este cierre incide en la dinámica familiar de la transmisión, en la necesidad de seguir hablándose en el tiempo, como individuo y comunidad.

4. LA ALAMEDA COMO PASAJE DE MEMORIA FRÁGIL

La particular polifonía de voces que conforma la construcción narrativa ideada por Rocío Huertas y su coguionista y comontadora Ana Álvarez Ossorio se vincula desde las primeras escenas de la película a la cartografía de la Alameda de Hércules. La propia secuencia de créditos incluye metraje correspondiente a la filmación de los dos paseos colectivos por la zona con los que se presentó la actividad de cine expandido *El otro cuento*. Además de servir como registro audiovisual de la celebración del evento y guía a la naturaleza autorreferencial del proyecto, la secuencia establece de manera nítida su carácter de retrato de una comunidad y un espacio (o de una comunidad en un espacio). Desde esta perspectiva, el paseo literal que se nos muestra al inicio guarda, al mismo tiempo, un significado figurado o metafórico: el de la propia película como tránsito urbano y pasaje de memoria.

Esta condición del film se hará más evidente en un momento inmediatamente posterior, todavía durante el primer episodio. En dicha escena, la realizadora, con el fondo de su voz en *over*, encuadra y dibuja sobre un mapa de la Alameda para señalar la concreción del espacio diegético, los focos temáticos del film y la valencia memorística de la enunciación. Tal y como refiere Huertas en esta reminiscencia en forma de *collage* animado, su anclaje identitario inaugural con el entorno del barrio se sitúa entre las referencias a dos hitos locales de religiosidad popular e iconografía sacra (las basílicas e imágenes de la Macarena y

el Gran Poder) y el recuerdo infantil acerca del estigma social y de género. Es, por tanto, la vivencia de una niña (que fue la propia Huertas) la que explica el lazo empático desde el que germinó el proyecto de la Alameda: la voluntad de abordar la memoria del lugar priorizando las formas de la precariedad y las violencias endémicas sufridas por las mujeres. Sin embargo, según la misma película revela, ese núcleo de interés humano es



Imagen 4. *La Alameda 2018* (Rocío Huertas, 2020)

indisociable de las transformaciones demográficas y las operaciones inmobiliarias de base especulativa que, a la par que reconfiguran el espacio de la Alameda de Hércules, propician una intensa actividad de borrado. La disciplina del cambio enmascara la erradicación de los hábitats tradicionales de la zona y de sus memorias, desde entonces no reconocidas. El lugar de paso es, por tanto, también un lugar donde la «operación cinematográfica» rastrea la marca de desplazamientos y desapariciones, de invisibilidades forzadas; convoca el tiempo urbano perdido y lo hace presente (Comolli, 2007: 504). De ahí que, una vez que la Gran Recesión de comienzos del siglo XXI desemboque en la aceleración de los procesos urbanos en curso, ambas dimensiones del proyecto se alineen hasta alcanzar la forma desplegada en *La Alameda 2018*.

En su conjunto, las coordenadas de realidad comunes en que se enmarcan los actores sociales de la no-ficción de Huertas pueden englobarse bajo el término o el marco de la fragilidad. En el sentido aquí empleado, *lo frágil* remite a los modos experienciales y temporales de la incertidumbre que condicionan no sólo el devenir humano, sino la totalidad de las expresiones y representaciones que lo significan, así como los entornos que lo acogen (Llorente, 2019b: 5-7; Bitrián 2019: 143-144).

Pues, según refiere Llorente, «a partir de la fragilidad de las vidas, de las cosas y de las acciones, el espacio mismo se impregna de fragilidad» (2019b: 8). Esta transferencia continua entre las dimensiones antropológica y material-territorial de la ciudad queda desregulada, en el actual contexto de gobernanzas metropolitanas neoliberales, a partir de una concepción del poder con implicaciones socio-espaciales en términos de mercantilización y *fragilización* (efecto silenciado de la anterior). Se crea, así, el ámbito de posibilidad tanto para la erradicación de memorias que propicia el modelo de gestión aplicado a las políticas urbanas, como para su reverso: el afianzamiento de *contra-memorias* de base popular. Como recuerda Bitrián, esas «memorias no hegemónicas» encierran en sí mismas una promesa y un potencial que deriva de su «capacidad de introducir en el espacio variables discursivas no gratas para los grupos sociales que dirigen el proceso de construcción espacial» (Bitrián, 2019: 159)⁸.

La manera en que el documental de Huertas facilita el surgimiento de esta contra-memoria vecinal es mediante el restablecimiento de la subjetividad *situada* de los cuerpos interpelados. Ya sea en su condición de cuerpos desplazados o aún residentes en el barrio, todos ellos comparten un

mismo propósito de restauración de la vivencia. El engarce de sus testimonios, sueños y percepciones desvela la historia oculta en el interior del imaginario urbano de la Alameda de Hércules. De tal forma, la evocación del juego infantil, de las figuras paternas y maternas, de la prostitución, el menudeo y la adicción, o del existir como supervivencia, *re-figuran* el lugar, traen al tiempo de la recepción el espacio ausente tras la implantación de la nueva *ciudad-marca*. Esta mostración evocativa abre una grieta en el presente continuo de consumo y evasión festiva de la Alameda gentrificada y turistizada.

El desafío a la narrativa triunfante acerca del disciplinamiento de la Alameda nace, por tanto, del intento por aglutinar una serie de relatos de vida que hacen patente los costes humanos del proceso de fragilización acaecido en la zona. En su efecto combinado, dichos relatos sobrepasan sus rasgos distintivos individuales y se elevan para alcanzar un sentido de agencia colectiva con fuerte arraigo territorial. El *mapa de la memoria* deviene un ejercicio de respuesta a esa fragilidad impuesta, una intervención en el espacio vehiculada a través de la puesta en circulación de historias orales. Nos hallamos, entonces, ante un uso del relato de vida como tecnología de imaginación política (Labrador, 2012). La operación cinematográfica del film de Huertas promueve esta labor conjunta y productiva de imaginación por medio de estrategias mediadoras: de la asunción del papel de documentalista-(auto)etnógrafa par-

ticipante de su directora y equipo a la utilización de las cámaras, las animaciones o el metraje de archivo como tecnologías destinadas al desvelamiento de un imaginario crítico. Esta mediación no se ocupa tanto de instituir una memoria mítica del lugar como de explotar las contradicciones y posibilidades emancipadoras de los discursos nostálgicos sobre el mismo.

Siguiendo la lógica relacional que guía todo el proyecto, la puesta en escena de la fragilidad urbana en *La Alameda 2018* declina el citado acto de imaginación colectiva en la forma concreta de un activismo de los vínculos y los afectos. Es precisamente esta dimensión afectiva la que permanece obliterada en el discurso oficial sobre la modernización del antiguo suburbio sevillano. Tal discurso necesita *externalizar* los costes humanos y obviar la vida cotidiana para la consecución de su objetivo de gestión como ejecución abstracta. A la visión técnica y distanciada del planificador urbano, se le opone el pasaje de la colectividad habitante y *memoriosa*. En consecuencia, el tránsito propuesto por la película se acoge a una temporalidad y a una ética opuestas a las de los poderes instituidos. La Alameda filmada por Huertas enraíza con el propósito de pensar una ciudad y una visualidad urbanas distintas a la de la voracidad icónica de las campañas de promoción turística, tanto como a la de los vídeos en redes sociales de los *prosumidores* de experiencias urbanas.

En su vindicación de las redes de apoyo mutuo y el reconocimiento comunitario, la película entronca con el programa crítico del urbanismo feminista (Col-lectiu Punt 6, 2019). El mismo invita a imaginar unos espacios de convivencia en los que la conciencia sobre la interdependencia y la vulnerabilidad constitutivas de la existencia atenúen la fragilidad impuesta por las dinámicas socio-espaciales del capitalismo neoliberal. Por extensión, y girando la atención hacia el ámbito específico de la imagen, en *La Alameda 2018* este mismo proyecto de combate contra el zombi capitalista marcha tras la estela de esa nueva «poética

SIGUIENDO LA LÓGICA RELACIONAL QUE GUÍA TODO EL PROYECTO, LA PUESTA EN ESCENA DE LA FRAGILIDAD URBANA EN LA ALAMEDA 2018 DECLINA EL CITADO ACTO DE IMAGINACIÓN COLECTIVA EN LA FORMA CONCRETA DE UN ACTIVISMO DE LOS VÍNCULOS Y LOS AFECTOS

de la espera y del cuidado» esbozada por Martínez Luna (2019: 158). Una espera y un cuidado que en el documental de Huertas se ejercitan mediante la capacidad, no tanto contemplativa como empática, de la imagen para acercarse a un espacio en íntima conexión con un imaginario ciudadano; por la cualidad de la propuesta audiovisual para reactivar los hilos del pasado hasta hacerlos presentes y colmarlos de deseo. Lo que está en juego es un lugar, la memoria de su habitar histórico. Sobre este entorno de desapariciones, la película se ofrece como un coro de voces *situadas*. La propia Alameda se habla y se recrea a partir de un imaginario que incorpora y trasciende la materialidad del entorno construido y se convierte en marco de reinstitución identitaria. Como su propio itinerario de lectura nos sugiere, la película de Huertas es un pasaje que sólo puede transitarse en colectivo. Únicamente así se podrá desatar el caudal de creatividad social capaz de constatar de nuevo que «la imagen no deja de ser nuestro mundo compartido. Entonces será por la imagen que podremos elaborar otras formas de dar, recibir y devolver, de implicarnos con los otros en el presente, de tomarnos un tiempo para mirar al mundo» (Martínez Luna, 2019: 161-162).

5. CONCLUSIONES

La hoja informativa que se entregó a los participantes en los dos paseos de presentación del proyecto de documental expandido *El otro cuento* incluía una afirmación de Rocío Huertas que dejaba poco espacio a la duda. En apenas unas líneas, la directora sevillana describía la obra como su aportación a la construcción identitaria de la Alameda. El mismo documento aludía a la ruta por los lugares recuperados en la película en términos de una celebración ritual funeraria, pero también de la exoneración de una «culpa». Este último sentimiento deriva de la conciencia de la realizadora acerca del papel jugado en la transformación de la Alameda de Hércules. La conciencia «culpable»

nace de la adscripción de la cineasta a un grupo poblacional y cultural concreto: la juventud local con inquietudes musicales y artísticas hacia finales del pasado siglo. Como recuerda Díaz Parrá (2019: 125-127), la incidencia de este sector demográfico en el proceso de desplazamiento de residentes previos marca uno de los episodios de la compleja cadena de sustituciones que explica el progresivo aburguesamiento del enclave de la Alameda. Sin embargo, como el propio film nos demuestra, esa culpa queda diluida cuando el relato individual se funde con el de los otros; cuando se inserta en la trama emotiva de los cuerpos y se alcanza una suerte de conocimiento compartido sobre la fragilización de los lugares de vida. Esta es la singular declinación de la «epistefilia distintiva» del documental feminista en su versión de *La Alameda 2018*: un sentido ético reforzado, la creación de un vórtice afectivo para «conocer a la propia comunidad a través de un film, saber que una no está sola» (Mayer, 2011: 39).

La filiación de Huertas con el documental feminista se percibe, de igual modo, en el afán reconstructivo con el que se aborda el dilema de la identidad. Como hemos procurado recoger en estas páginas, la primera persona en *La Alameda 2018* se articula en plural, en una expresión colectiva que recoge voces fragmentadas y encarnadas en el espacio habitado de la Alameda de Hércules. Este uso del «dualismo formal» del cine en primera persona (Lebow, 2012: 2) se imbrica decididamente en la condición efímera del paisaje urbano, superponiendo sobre el mismo capas de memoria, onirismo y deseo. Así, la ligazón profunda entre la circulación de los relatos de vida y el territorio revierte en una interpretación casi literal de la idea del sujeto de la enunciación como «lugar» (Cadenas Cañón, 2019: 276). En la película de Huertas, la intersubjetividad construida a través de dispositivos formales variados es también la *voz del lugar*, la puerta de acceso, el pasaje de memoria a través de la Alameda.

El imaginario rememorado por la película encierra no sólo los rastros traumáticos del desarraigo, sino también una llamada subversiva y gozosa en pos de la acción colectiva. Esa voz del lugar nos interpela, habla a la fragilidad de quienes perseveran en otros barrios, en otras ciudades sitiadas por la lógica mercantil y los discursos regeneracionistas del urbanismo tardo-capitalista. Es en este sentido que *La Alameda 2018* sale a la búsqueda de otras voces y se convierte en una intervención, en una suerte de *manifiesto amoroso*: al mismo tiempo reivindicación programática y declaración de afectos acerca de la desaparición de un espacio vivido. ■

NOTAS

- 1 Gran parte de las informaciones sobre el proyecto de *La Alameda* recogidas en este artículo derivan de la comunicación establecida con la propia cineasta; en concreto, de una correspondencia que nos permitió acceder a fuentes relevantes para la investigación (dosieres, montajes iniciales, etc.) y de una larga entrevista realizada por medio de notas de audio entre los meses de junio y septiembre de 2020. Nos gustaría aprovechar estas líneas para agradecer públicamente a Rocío Huertas su inmensa generosidad, así como la oportunidad que nos brindó su película de unirnos a ese pasaje colectivo por una zona y una memoria que también es la de nuestros afectos.
- 2 Una completa panorámica sobre este ámbito de reflexión, creación y acción colectivas puede encontrarse en el proyecto *El gran pollo de la Alameda* (VV. AA., 2006), coordinado por Santiago Barber, Victoria Frensel y María José Romero.
- 3 Frente a otras designaciones —como «autobiográfico» (Lane, 2002; Renov, 2004) o «subjetivo» (Rascaroli, 2009)—, optamos aquí por la terminología de Alisa Lebow. Siguiendo los propios argumentos de la autora, consideramos que la referencia a la primera persona identifica de una manera más acertada y abierta las múltiples hibridaciones de esta modalidad

documental (de lo ensayístico a la autoficción o el diario filmado).

4. Ambas denominaciones aparecen recogidas en distintos documentos y memorias del proyecto de *La Alameda*.
5. En el ensayo titulado *The Voice of Documentary* (1983), Nichols utiliza el concepto voz en un sentido amplio; en publicaciones posteriores, lo modificará por el de *argumentación*. Esta segunda acepción enfrenta la argumentación a ideas como la objetividad, la neutralidad o la deferencia (Nichols, 1997: 349).
6. Según Plantinga, la construcción de la voz se corresponde con la forma en la que el cineasta incluye al espectador en la narración. La voz formal se vincula con el término clásico de verdad; la voz abierta cuestiona los conceptos de realidad; la voz poética, por su parte, se centra en cuestiones estéticas.
7. «[T]he stylization that animation bestows can intensify our perception of the events, as metaphors and vivid imagery in a written memoir do» (la traducción en español es nuestra).
8. En el caso de la capital hispalense, las sucesivas actuaciones sobre el perímetro de La Alameda demuestran las contradicciones de la vertiente urbanística de la *hipertrofia* de la memoria descrita por Huyssen (2002). Frente al frenesí patrimonialista que impulsa la conservación y *tematización* comercial de muchos centros históricos, el cuadrante noreste de los ya casi extintos distritos obreros del centro de la urbe (la *Sevilla Roja*) representa el ejemplo de un área sometida a una decidida reconfiguración de la ciudad consolidada (Díaz Parra, 2019; Díaz Parra y Jover, 2019; Jover y Díaz-Parra, 2019).

REFERENCIAS

- Bitrián, C. (2019). Monumentalidad frágil y fragilidad monumental. Un estudio topológico sobre el espacio-memoria desde Averly a Sijena. En M. Llorente (ed.), *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: figuras de la fragilidad* (pp. 143-191). Madrid: Adaba editores.

- Bordwell, D. (2009). *Showing What Can't be Filmed*. 14/04/2021. Recuperada de <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/03/04/showing-what-cant-be-filmed/>
- Cadenas Cañón, I. (2019). *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Col·lectiu Punt 6 (2019). *Urbanismo feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida*. Barcelona: Virus editorial.
- Comolli, J-L. (2007). La ciudad filmada. En J-L. Comolli (ed.), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción documental* (pp. 504-509). Buenos Aires: Aurelia Rivera / Nueva Librería.
- Díaz Parra, I. (2019). ¿Gentrificación o barbarie? *Disciplinamiento y transformación social del barrio de la Alameda de Sevilla*. Sevilla: Atrapasueños.
- Díaz Parra I. y Jover J. (2019). Enclaves urbanos de éxito. Transformación urbanística, gentrificación y turismo en la Alameda de Hércules de Sevilla. En Gasca Zamora, J. (ed.), *Capital inmobiliario. Producción y transgresión del espacio social en la ciudad neoliberal* (pp. 337-357). México DF: UNAM.
- Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info*, 43, 45-56. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381>
- Fraser, B. (2015). *Toward an Urban Cultural Studies. Henri Lefebvre and the Humanities*. New York: Palgrave Macmillan.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jover, J. y Díaz-Parra, I. (2019). Gentrification, transnational gentrification and touristification in Seville, Spain. *Urban Studies*, 57(15), 3044-3059. <https://doi.org/10.1177/0042098019857585>
- Labrador, G. (2012). Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012). *Hispanic Review* 80(4), 557-581.
- Lagos, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios*, 24, 60-80. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2012.19894>
- Lane, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Lebow, A. (ed.) (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London & New York: Wallflower Press.
- Lesage, J. (1999). La conciencia fragmentada de las mujeres en el vídeo autobiográfico experimental feminista. En Mayer, S. & Oroz, E. (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp.328-369). Navarra: Colección Punto de Vista, 6. Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra.
- Llorente, M. (coord.) (2019a). *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: figuras de la fragilidad*. Madrid: Adaba editores.
- Llorente, M. (2019b). Introducción: Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. En Llorente, M. (coord.), *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: figuras de la fragilidad* (pp. 5-17). Madrid: Adaba editores.
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En Mayer, S. & Oroz, E. (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp.12-45). Navarra: Colección Punto de Vista, 6. Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra.
- Morillo, J. (2020, 10 de noviembre). Rocío Huertas: «He querido indagar en la memoria colectiva de la Alameda». *ABC de Sevilla*. Recuperado de https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-festival-sevilla-cine-europeo-rocio-huertas-querido-indagar-memoria-colectiva-alameda-202011092218_noticia.html
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36, 17-30. <https://doi.org/10.2307/3697347>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Blomington: Indiana University Press.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental

- independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 89-109). Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117. <https://www.jstor.org/stable/3700465>
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Villarme Álvarez, I. (2015). *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. London & New York: Wallflower Press.
- VV. AA. (2006). *El gran pollo de la Alameda. Una decena de años de lucha social en el barrio de la Alameda*. Sevilla: Equipo editorial de El Gran Pollo de la Alameda. Recuperado de <http://www.elgranpollodelaalameda.net>.

EL SITIO DE LOS AFECTOS: POLIFONÍA DE VOCES Y FRAGILIDAD URBANA EN LA ALAMEDA 2018 DE ROCÍO HUERTAS

Resumen

La Alameda 2018 es una obra de no-ficción en la que la artista y realizadora Rocío Huertas reconstruye un mapa de la memoria del emblemático barrio sevillano de la Alameda de Hércules a partir de sus propias vivencias y las de otros (ex)habitantes de la zona. La película utiliza una variedad de técnicas y recursos compositivos (de la animación a la entrevista y el diálogo con el material de archivo) para componer una voz colectiva y polifónica acerca de la radical transformación de un entorno urbano asediado por la gentrificación y la masificación turística. El presente artículo propone una interpretación de la película de Huertas atendiendo, por un lado, a la puesta en escena y elaboración narrativa de la voz plural (el yo-nosotros) que interpela a los espectadores; por otro lado, se vale del marco conceptual de la fragilidad urbana para desvelar cómo la búsqueda de la identidad, y su manifestación concreta en *La Alameda 2018*, está íntimamente ligada a la memoria de un lugar en trance de desaparición.

Palabras clave

Documental feminista; No-Ficción; Voz; Polifonía; Memoria urbana; Fragilidad urbana; Documental animado.

Autores

Samuel Fernández-Pichel (Sevilla, 1976) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y docente en el Centro Universitario Internacional (UPO). Forma parte del grupo de investigación Teoría y Estudios Culturales (HUM409, Universidad de Huelva). Sus principales líneas de investigación giran en torno a los estudios fílmicos, la cultura digital y los estudios culturales urbanos. Contacto snferpic@acu.upo.es.

Sergio Cobo-Durán (Sevilla, 1985) es profesor Ayudante Doctor en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Es doctor en Comunicación y licenciado en Comunicación Audiovisual. Secretario del grupo de investigación ADMIRA y coordinador del máster universitario en Guion, Narrativa y Creatividad Audiovisual. Entre sus líneas de investigación destacan la narrativa audiovisual, el guion y el cine de no-ficción. Contacto: cobosergio@us.es.

Referencia de este artículo

Fernández-Pichel, S., Cobo-Durán, S. (2022). El sitio de los afectos: polifonía de voces y fragilidad urbana en *La Alameda 2018* de Rocío Huertas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 101-114.

THE SITE OF THE AFFECTS: POLYPHONY OF VOICES AND URBAN FRAGILITY IN LA ALAMEDA 2018 BY ROCÍO HUERTAS

Abstract

In the non-fiction film *La Alameda 2018*, artist and filmmaker Rocío Huertas reconstructs a memory-scape of the emblematic Sevillian neighbourhood of La Alameda de Hércules based on her own lived experiences and those of other (former) residents. The film uses a variety of compositional techniques and devices (from animation to interviews and dialoguing with archive footage) to construct a collective, polyphonic voice that speaks of the radical transformation of an urban area besieged by gentrification and mass tourism. This article presents an interpretation of Huertas's film that explores the mise-en-scène and narrative construction of a plural voice (the "I-We") that addresses the audience, while at the same time drawing on the conceptual framework of urban fragility to reveal the intimate connection between the quest for identity in the film and the memory of a place in the process of disappearing.

Key words

Feminist documentary; Non-Fiction; Voice; Polyphony; Urban Memory; Urban Fragility; Animated Documentary.

Authors

Samuel Fernández-Pichel holds a PhD in Media Studies from Universidad de Sevilla. He is a professor and researcher at Universidad de Huelva, and a member of the Cultural Theory and Studies research group (HUM409, Universidad de Huelva). His main areas of research are film studies, digital culture, and urban cultural studies. Contact: samuel.fernandez@dfing.uhu.es

Sergio Cobo-Durán is a faculty member and researcher of the Department of Audiovisual Communication and Advertising at Universidad de Sevilla. He holds a PhD in Communication and a B.A. in Audiovisual Communication. He is the secretary of the ADMIRA research group and coordinator of the Master's degree programme in Scriptwriting, Narrative and Audiovisual Creativity. His main lines of research include audiovisual narrative, scriptwriting, and non-fiction film. Contact: cobosergio@us.es

Article reference

Fernández-Pichel, S., Cobo-Durán, S. (2022). The Site of the Affects: Polyphony of Voices and Urban Fragility in *La Alameda 2018* by Rocío Huertas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 101-114.

recibido/received: 30/04/2021 | aceptado/accepted: 07/09/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com