

RELATOS CAMINADOS

Guía de paseos inusuales por Montjuïc



IGNACIO RONGA COSTAMAGNA

Trabajo final de Máster
Tutor Alfred Linares

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Arquitectura-Barcelona

Proyecto, Proceso y Programación

ETSAB - UPC

Barcelona 2017

*“La realidad no existe previamente esperando que
nosotros nos acerquemos a contemplarla, sino que se produce a través de los
medios que construimos para acceder a ella”*
(Solá-Morales I. d., 2002, pág. 111)

INSTRUCCIONES DE USO

Este trabajo está constituido por tres partes, cada una de ellas con una identidad propia, pero relacionadas entre sí. Las tres han sido desarrolladas simultáneamente durante los meses que llevó la realización de esta tesina, por lo tanto sería muy difícil saber cuál debería ser el orden correcto de lectura. Por razones de encuadernación se han ordenado con cierta lógica que permite ir desde lo teórico a lo práctico, sin embargo, la lectura podría empezar por cualquiera de los capítulos y seguir en el orden que se desee.

MARCO TEÓRICO

El caminar como práctica estético-proyectual, a modo de marco teórico, constituye un estudio sobre la evolución de la utilización del caminar como instrumento de observación y análisis a través de casos paradigmáticos.

EXPERIENCIA

Paseos por Montjuïc es la parte más subjetiva y confía en que la experimentación también es una manera de investigar. Se trata de una serie de observaciones y reflexiones sobre un sitio específico, ordenados a través de un relato y una colección de imágenes obtenidas por el autor en los paseos por Montjuïc.

PROPUESTA

La serie de mapas de *Guía de paseos inusuales por Montjuïc* son la invitación a realizar paseos que uno no haría usualmente, con la convicción de que nuevas maneras de acercarse a los sitios producen nuevas reflexiones sobre éstos.



Índice

Consideraciones iniciales	8
El caminar como práctica estético-proyectual	12
Pasear por Montjuïc	30
Guía de paseos inusuales por Montjuïc	72
Bibliografía	94

ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES

Relatos caminados es un trabajo sobre la experiencia del caminar por las ciudades. Partimos de la idea de que para conocer un lugar es necesario el encuentro cuerpo a cuerpo. La complejidad de los fenómenos urbanos contemporáneos, exige una relación de proximidad que permita una observación detallada, minuciosa y sobretodo comprometida, de la realidad.

George Perec (1999) propone:

Observar la calle de vez en cuando, quizás con un esmero un poco sistemático. Aplicarse. Tomarse su tiempo. Anotar lo que se ve. Aquello que es importante. ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llame la atención? (...) Hay que ir más despacio, casi torpemente. Obligarse a escribir lo que no tiene interés, lo que es más evidente. Lo más común, lo más apagado (p. 84-85).

Para nuestros ojos, muchas veces, la realidad se encuentra inmersa en su propia complejidad y nos obliga a desplegar una serie de mecanismo que sean capaces de analizar, desmenuzar, desmontar, observar. “Observar la ciudad con atención, con un propósito, requiere ver detenidamente. Anotar es una excelente táctica para poner atención: anotar exige notar” (Hernandez Quintela, 2010, pág. 15).

Por lo tanto, salir a los sitios, moverse por ellos, caminarlos, fotografarlos y dibujarlos se constituyen en las estrategias, que este ensayo propone, para la aprehensión de ese íntimo y delicado equilibrio que nos permite volver la vista atrás, observar la realidad y redescubrirla.

Este es el lugar donde quisiéramos enmarcar este trabajo.

Así surge la idea de esta tesina: una serie de paseos serán el pretexto para establecer relaciones inesperadas que nos ayuden a observar detenidamente un sitio específico: *Montjuïc*.

Montjuïc como caso de estudio posibilita poner de manifiesto múltiples maneras de acercarse a la realidad de un sitio, porque su propia realidad es compleja. Nos permite, además, superar las aproximaciones estrictamente analíticas e instrumentales de las herramientas de observación convencionales, para poner a prueba maneras más experimentales de registrar los procesos particulares de un sitio. Si como dice Ignasi de Solá-Morales: “la visión nunca es algo que pueda sumergirse en el interior de los paisajes, de los edificios o de los cuerpos. Es, por el contrario, algo externo, separado, cuya capacidad de aprehensión de la realidad depende ineludiblemente del medio que organizará la visión” (de Solá-Morales I., 2002, pág. 115), debemos valernos, por lo tanto, de medios que sean capaces de devolvernos visiones originales y novedosas.

La experiencia del caminar como herramienta de observación es metodología y objeto de estudio simultáneamente. En este sentido, la montaña de Montjuïc funciona a modo de excusa, un *mcguffin* que nos permite darle coherencia y visibilidad práctica a los enunciados propuestos. Es considerado como campo experimental donde se llevarán a cabo los paseos.

Estos paseos se erigen como el aporte fundamental que este trabajo pretende producir, poniendo a prueba herramientas de acción basadas en la experiencia personal. Considerando la idea de que la ciudad no es algo que pre-existe a nuestra experiencia de ella, sino que se le debe descubrir para que surja para nosotros (Hernandez Quintela, 2010, pág. 19), el material producido aporta capas de información que no son tanto un registro preciso de la realidad sino una construcción de ella. La condición empírica que estos paseos adquieren, ayudan a aproximarse a la realidad desde ángulos distintos a los habituales, en los cuales la experiencia subjetiva del paseante cobra una fundamental relevancia.

El trabajo está dividido básicamente de tres partes, la última es la más propositiva y se desarrolla a partir de una serie de mapas realizados ad hoc que intentan trascender su condición de herramienta metodológica para constituirse como la experiencia misma producida en cada uno de los paseos. Son la manifestación de una vivencia concreta donde el lugar “paseado” es material y soporte de investigación simultáneamente.



Robert Smithson, 1967.

EL CAMINAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICO - PROYECTUAL

“Del paseante no sabemos nada en realidad. Solo que ya ha salido, pero aún no ha llegado. Es, literalmente, un ser del umbral, ya que su territorio natural es la calle, que no es sino un pasillo, un corredor entre puntos fijos y estables no sólo de la trama urbana, sino también de la sociedad. A él le corresponden las mismas características que al iniciado de los ritos de paso, individuo al que es coloca transitando entre puntos estructurados del organigrama social, pero que, mientras cambia de lugar, encarna todo el poder y el peligro de la ambigüedad”. (Delgado, 2015)

Este primer capítulo del trabajo intenta acercarse a la práctica del caminar como concepto estético-proyectual, con la certeza de que la experiencia de la ciudad cambia, se complejiza, cuando salimos a observarla con detenimiento. Caminar, andar, pasear, no sólo es un desplazamiento espacial, sino una apropiación perceptiva y territorial, un acto de construir simbólicamente el espacio que nos rodea. Es por lo tanto, el paseo, una herramienta crítica, una manera de mirar, de sentir, de leer el territorio y apropiarse de él.

Pensar en que el acto de observar un sitio nos permite tener una comprensión subjetiva de la realidad, pone en relieve el papel del observador como agente activo en la relación sujeto-espacio.

Los sitios, ya sean urbanos o rurales, han dejado de entenderse como una extensión neutra, indiferente y objetiva de la realidad para pasar a ser entes subjetivos, propensos a la adjetivación por parte de la ob-

servación. Se constituyen como un cúmulo de estímulos, reacciones, deseos, percepciones que orientan y dan sentido a un espacio, y a nuestro cuerpo en él. El sujeto observador, a través de su acción, activa el espacio y lo desobjetiviza, al mismo tiempo que éste le devuelve una experiencia sobre la cual se construye una imagen personal.

Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el *yo* se informan y se redefinen constantemente el uno al otro. El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del *yo perceptivo* (Pallasmaa, 2014, pág. 50).

Esta idea de un *yo perceptivo* en relación a un lugar que es capaz de ser percibido a través de la experiencia directa del cuerpo es lo que Maurice Merleau-Ponty ha desarrollado en su *Fenomenología de la Percepción*, especialmente en los capítulos dedicados al cuerpo y al espacio.

yo perceptivo

El pensamiento fenomenológico que propone Merleau-Ponty tiene por objetivo contrarrestar la hegemonía del espacio positivista moderno de principios del siglo XX como pensamiento único. Ante la idea de espacio racional, abstracto y objetivo de la modernidad, la fenomenología propone el espacio vivido por la experiencia como única certeza de la realidad. El sujeto que vive y el espacio vivido –yo y el mundo, sujeto y objeto- forman una unidad en donde ambos se constituyen a sí mismos y se dan entidad mutuamente. El espacio es con el sujeto y viceversa.

La cultura arquitectónica occidental de mediados del siglo XX ha descansado sobre hipótesis teóricas precedentes de la fenomenología. Al empirismo positivista que fundamentó la teoría arquitectónica de entreguerras, le siguió el auge avasallador de la fenomenología para la definición de lo específicamente arquitectónico. (de Solá-Morales I., 2002)

Iñaki Ábalos, al referirse a la influencia de la fenomenología en los espacios domésticos de la casa, propone hacerlo a través de dos textos de referencia: *Fenomenología de la Percepción* (1945) de Maurice Merleau-Ponty y *La Poética del Espacio* (1957) de Gastón Bachelard. Sin embargo, “en Merleau-Ponty primará la intensificación de la expe-

... "toda la película puede ser percibida como una lección crítica de arquitectura en la que se enfrentan dos formas de pensarla que son también dos formas de vivirla. De hecho, la trama reproduce con gran fidelidad la pugna entre dos filones del pensamiento cuya influencia ha sido decisiva en el siglo XX. por una parte la pervivencia y extensión a la esfera de la vida privada del pragmatismo positivista(...). Por otra, la impugnación del positivismo que primero Husserl y Bergson, y después Heidegger y Merleau-Ponty llevan a cabo, en el intento de restablecer un nuevo subjetivismo o vitalismo que permita dar un marco a la ciencia, desenmascarando el carácter ideológico del positivismo y de sus tecnocráticos desarrollos sociales." (Ábalos, I. 2000, pág. 68-69)

Mon Oncle (1957). Jacques Tati
 Figura 1: Casa de Monsieur Hulot
 Figura 2: Casa de la familia Arpel



riencia en tanto que suspensión del tiempo. En Bachelard todo será activación de la rememoración, del ensueño" (Ábalos, 2000, pág. 95). La percepción fenomenológica, por lo tanto, se puede considerar atravesada por dos tipos de relaciones sujeto-espacio: un relación instantánea, atemporal; y otra que activa los espacios a través de los recuerdos y vivencias pasadas.

Hemos revisado muy brevemente, hasta aquí, alguno de los conceptos principales que corren por detrás del trabajo propuesto en este ensayo. Sin embargo, hay una particularidad en cuanto a la figura del observador que nos interesa destacar, y que de alguna manera motivan los paseos por Montjuïc, que es su capacidad de integrar el tiempo y el movimiento a la experiencia del espacio.

Si bien, el acto de la observación supone una detención prolongada en un sitio determinado, intentando que las condiciones de un lugar se manifiesten para nosotros -como lo haría George Perec sentado durante horas en el mismo banco de la misma plaza-, es aún más interesante cuando la observación se produce desplazándose por el espacio. Ignasi de Solá-Morales (2002) manifiesta la importancia de incorporar el tiempo y el movimiento a la experiencia del espacio ya que "los accidentes naturales o la multitud de estímulos, mensajes, formas que nos bombardean en nuestro movimiento por la ciudad, se producen temporalmente, ligados inevitablemente a experiencias de desplazamiento, deambular, trasladarse a través de recorridos y de miradas cambiantes, sorprendidas por la permanente innovación de lo que se presenta ante nuestro ojos" (p. 114).

Al caminar, se logra no solo una percepción sensible del espacio transitado como hemos dicho anteriormente, sino la posibilidad de construir una red de relaciones entre estos espacios. Así, la experiencia recogida se transforma en hilos argumentales que permiten tener una visión más compleja y abarcadora de una ciudad. Deambular por las ciudades es una manera de observar, pero principalmente de construir relatos, relaciones narrativas que permitan establecer puntos de contacto entre partes de un espacio fragmentado.

Si bien, la historia de la deriva como práctica de observación y reflexión es larga y ha sido ampliamente desarrollada, quisiéramos referirnos en este ensayo a las condiciones que, a nuestro juicio, adquieren mayor relevancia en el proyecto arquitectónico.

tiempo y movimiento

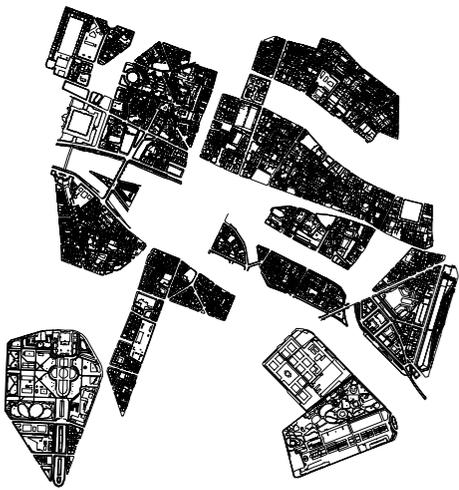
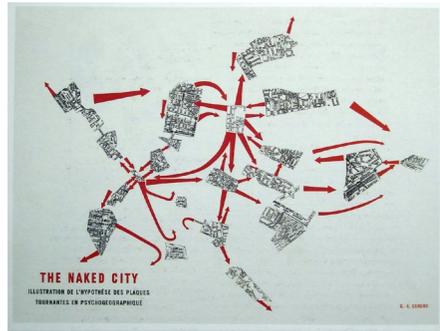


Figura 1: The Naked City (1957). Guy Debord. Mapa situacionista de París. Aunque cada fragmento conserva la escala y la figura original, los fragmentos han sido girados y desplazados de sus posiciones originales.

Figura 2: Fragmentos de París. Desarrollado por el autor. Se han dibujado los mismo fragmentos del mapa de Debord, en posición y escala real.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la idea que tenemos de recorrer la ciudad se ha modificado hasta llegar a ser considerado, como dice Careri (2013): “un instrumento estético capaz de describir y modificar espacios, lugares que deberían comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas” (p. 27).

La idea de deriva urbana deviene de la *flanerie baudelariana*, aquel deambular, ocioso y distraído por las ciudades de mediados del siglo XIX, que inauguran una nueva manera de experimentar la vida en la incipientes urbes industrializadas. Sin embargo, no es hasta los años veinte y los primeros *readymade* urbanos de Dadá¹, que las caminatas urbanas adquieren su condición creativa, premeditada y, sobre todo, intencionada.

“A finales del siglo XVIII aparecen los primeros intentos de establecer una relación teórica y práctica entre el paseo y el territorio y sus paisajes o, dicho de otra manera, entre el acto de pasear y el complejo proceso de aprehensión del entorno por parte del individuo. El paseo se convierte, entonces, -y por primera vez- en un objeto de reflexión filosófica y ello incidirá, sin ningún género de dudas, en una nueva forma de relacionarse con el territorio y de vincularse con sus paisajes, ya sean urbanos o rurales, una relación monopolizada hasta aquel momento por el modelo pautado por las representaciones pictóricas del paisaje.” (Nogué, 2009, pág. 36)

El concepto de deriva, acuñado por Guy Debord en los años cincuenta, como práctica de conocimiento e interacción con la ciudad, se convierte en un modo de desobjetivización de la ciudad, transformando la experiencia urbana en una práctica psicogeográfica². “A partir de la aparición de la Internacional Situacionista³, la deriva se convierte sobre todo en una construcción, donde las hipótesis y las instrucciones

1 El 14 de abril de 1921, en París, a las tres de la tarde y bajo un diluvio torrencial, Dadá fija una cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le Pauvre. Con esta acción, los dadaístas pretenden iniciar una serie de incursiones urbanas a los lugares más banales de la ciudad. Se trata de una operación estética consciente, acompañada de gran cantidad de comunicados de prensa, proclamas, octavillas y documentación fotográfica (Careri, 2013, pág. 59).

2 Psicogeografía: Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Definición extraída de *Internacional Situacionista, vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste*, Lectura Gris, Madrid, 2001.

3 La Internacional Situacionista fue una organización de artistas e intelectuales creada formalmente en el año 1957, y que tuvo a Guy Debord como su mayor referente.

de la acción se plantean para generar fricción con la realidad” (Paez i Blanch, *Derivas urbanas: la ciudad extrañada*, 2013). Uno de los principales aportes del movimiento Situacionista reside en otorgarle al espacio urbano una influencia determinante en la aparente aleatoriedad de las derivas, produciéndose una relación de necesidad recíproca: las derivas construyen las ciudades pero a la vez necesitan de éstas para poder existir.

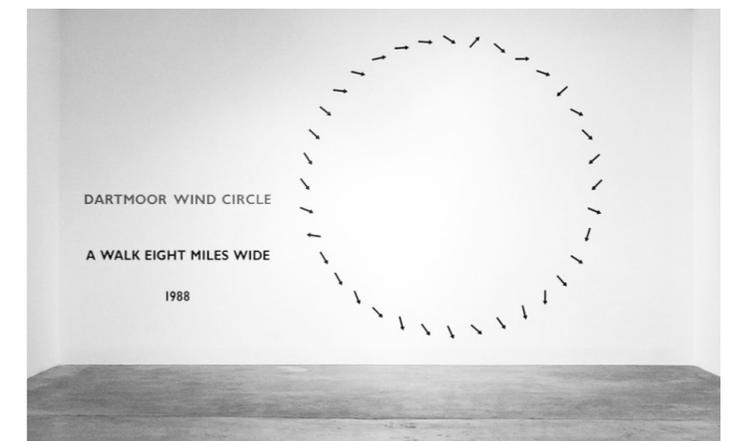
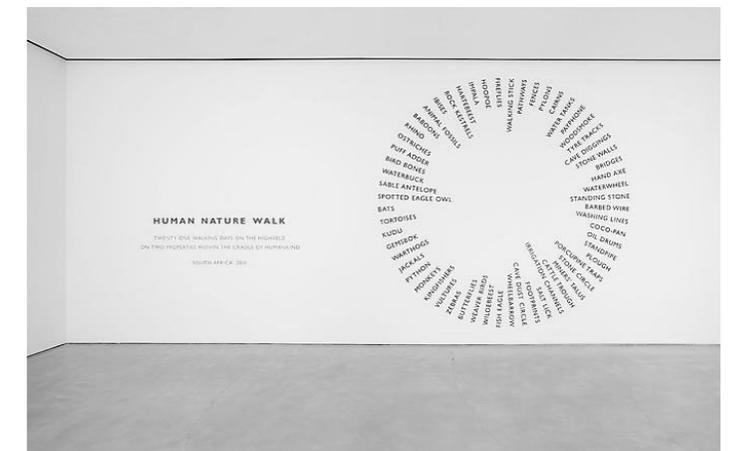
La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas. (Debord, 2001, págs. 54-56).

La otra contribución fundamental del Situacionismo fue la de entender al paseo como una acción con una profunda dosis de denuncia y crítica social a la realidad de las grandes ciudades europeas, intentando dar un paso más allá de la noción lúdica y banal de los paseos dadaístas.

Luego de la intensa actividad de los Situacionistas, son los artistas del Land Art quienes retoman la práctica del andar como forma de expresión artística. Con los trabajos de Carl Andre, Hamish Fulton, Richard Long y Robert Smithson, entre otros, el acto de caminar se convierte en una auténtica forma de arte autónoma. “Su campo de acción común es el acto de la transformación simbólica del territorio. Por lo tanto, el hecho de andar se sitúa en la esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje” (Careri, 2013, pág. 110). Según Careri, para estos artistas la calle es vista como dos posibilidades distintas: “en la primera es la calle signo y objeto en el cual se realiza la travesía (Andre); la segunda es la propia travesía

Figura 1: Richard Long. Human Nature Walk. 2011

Figura 2: Richard Long. Dartmoor Wind Circle. 1988





Giovanni Paolo Pannini
Galleria di vedute di Roma antica. 1758.

En los cuadros aparece representada Roma a través de sus edificios. Fue en la misma época del Grand Tour cuando pintores como Pannini, Canaletto o Piranesi toman a la ciudad como tema para sus pinturas.

una mirada estética

como experiencia, como actitud que deviene en forma (Long) (Careri, 2013, pág 102)”. En el caso de Long, su relación con el espacio es puramente corporal, y eso ya constituye una obra de arte. El medio y la medida es el cuerpo. Los desplazamientos del cuerpo de Richard Long transforman la superficie de un sitio, y de la misma manera el sitio repercute en la superficie de su cuerpo. Con el cuerpo se transforma el espacio pero también se lo mide, “el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno” (Careri, 2013, pág 126). Es el instrumento capaz de percibir los cambios de temperaturas, dirección del viento y sonidos que luego son individualizados y registrados en un mapa. Los últimos trabajos de Long han ido perdiendo progresivamente la necesidad de dejar huellas u objetos en los sitios, para convertirse en pura experiencia. La sola presencia del cuerpo del artista en un lugar determinado es de por sí una actitud estética, un acto simbólico. Para él, el arte consiste en el propio acto de andar, en el hecho de vivir esa experiencia y poder registrarla. Ejemplos son “Dartmoor Wind Circle” donde en un gráfico algo abstracto aparecen a modo de anotaciones las direcciones del viento encontradas a lo largo de un camino recorrido; o “A Sixty Minute Circle Walk on Dartmoor” el cual registra sonidos, sensaciones u objetos encontrados en un determinado lugar a lo largo de una hora.

Podríamos decir entonces que para los artistas del Land Art, caminar, moverse, viajar, son maneras empíricas de observar un sitio. En cuanto a esto, es interesante el aporte que realiza Iñaki Ábalos desde su teoría pintoresquista. Según sus palabras: “Lo pintoresco puede entenderse como una renovación de la mirada originada por el empirismo que otorga por primera vez a los lugares un papel activo y creativo” (Ábalos, Estética pintoresca, Arquitectura y Cine, 2007, pág. 135). Esta manera empírica de relacionarse con los sitios tiene su origen en experiencias que se fundamentaban en el viaje como mecanismo estético y emocional, como el Grand Tour. Aquí surge la práctica de registrar en vivo la experiencia personal de la observación de un sitio, “dando forma a un incipiente análisis del paisaje que se irá perfeccionando según se hagan más complejas las descripciones de la naturaleza puestas a punto por científicos, botánicos y horticultores, filósofos y artistas” (Ábalos, Estética pintoresca, Arquitectura y Cine, 2007, pág 136). Estas experiencias, que luego derivan en el surgimiento del pintoresquismo como una completa teoría estética, introducen dos aspectos fundamentales que en este trabajo interesan destacar: la aceptación de la existencia de una

vocación –genius loci- de los lugares, y su comprensión a través del desplazamiento del cuerpo y el paso del tiempo.

La escucha de la vocación de los lugares implica así una apertura a otra experiencia estética, la proporcionada por el aspecto, variedad y sorpresa con que los paisajes se presentan ante nosotros mientras los recorremos: la derivada de escucharlos tanto como de movernos a través de ellos, la experiencia estética que introducen a la vez la motricidad y el tiempo. (Ábalos, Estética pintoresca, Arquitectura y Cine, 2007, pág. 137)

En este proceso dinámico los sitios se presentan ante nosotros, no como elementos estático, autónomos y cerrados, sino como una secuencia de escenas articuladas coreográficamente, que da lugar a la prolongación en el tiempo de la experiencia estética, introduciendo la idea de sucesión y recorrido.

Ignasi de Solá-Morales, para hablar del concepto de *lugar* recurre a la aparición de la noción de espacio como categoría propia, a partir de la arquitectura moderna. Dice: “la teoría de la relatividad de Einstein modificó sustancialmente la noción de espacio, asociándola inseparablemente a la de tiempo y estableciendo una permanente mutabilidad del mundo físico entre los parámetros espacio-temporales”. Sigue más adelante: “de esta revolución científica se siguieron evidentes analogías en el ámbito de las artes y la arquitectura donde, por lo menos desde el cubismo, espacialidad y temporalidad aparecían como dos variables siempre interrelacionadas” (de Solá-Morales I., 2003, pág. 103) . La idea de lugar, entonces, estará asociada a la noción de espacio dinámico, capaz de ser percibido y relativizado por la presencia de un observador.

Esta vocación del lugar que se manifiesta como experiencia estética mientras los recorremos, transitamos a través de ellos o nos detenemos a observar, es recogido por la arquitectura moderna a través de las *promenades architecturales* propuestas por Le Corbusier. Si bien en la Maison La Roche ya aparece la rampa como elemento que permite la percepción continuada del espacio a través del desplazamiento físico, en la Ville Savoye esto será determinante para organizar los espacios interiores de la casa como una secuencia que se manifiesta la ser recorridos. “Con Le Corbusier, el paseo pintoresco se produce en tres dimensiones y atravesando el interior de los edificios” (Ábalos, Estética pintoresca, Arquitectura y Cine, 2007, pág 136). Este paseo arquitectónico se construye

como continuación en el interior, de la experiencia del paisaje exterior, con lo cual en este caso, la *promenade* es un desplazamiento espacial que comienza en el jardín y culmina en la terraza de la casa.

el observador

Desde los *flâneurs* urbanos de Baudelaire, distraídos e impredecibles, hasta las *promenades* diseñadas por la arquitectura moderna, el papel del sujeto observador se ha ido haciendo más conciente y trascendental. En el fondo, la capacidad de los sitios de poder ser observados subjetivamente, no hace otra cosa que reivindicar la importancia del *observador* como agente activo. “La realidad no existe previamente esperando que nosotros nos acerquemos a contemplarla, sino que se produce a través de los medios que construimos para acceder a ella” (de Solá-Morales I., 2002, pág. 111). La realidad de un lugar se relativiza en función de los intereses de quien lo esté observando y de la competencia que tenga para hacerlo, con lo cual podríamos decir que un lugar no es más que lo que alguien pueda observar en él.

construir relatos

Hemos dicho hasta aquí que una característica fundamental de las caminatas es su capacidad de constituirse como instrumento de observación. Al caminar conscientemente por un sitio, una serie de impresiones, percepciones, observaciones, se van hilvanando en un continuo espacio-temporal, al que luego una construcción narrativa le otorga sentido y coherencia. Observar es establecer relaciones, dar sentido, inventar argumentos, por lo tanto, construir relatos.

Uno de los más célebres paseos realizados, ha sido el que llevó a cabo Robert Smithson por las periferias de su ciudad natal, Passaic, en el año 1967. El relato aquí se construía a partir de una serie de instantáneas tomadas a medida que los llamados monumentos aparecían en el camino de Smithson. Su crítica a las transformaciones que la industrialización habían producido en Passaic y su evocación a los monumentos de Roma, son en definitiva las observaciones que guían el relato del paseo.

Federico Soriano⁴ en su libro *Un viaje con las miradas, a raíz del paseo de Smithson*, se pregunta: “¿ese lugar de Passaic existía en toda la continuidad del paseo que efectuó el artista?. ¿O bien se recolectaron fotos y se inventó un relato que las hilaba en una continuidad inexis-

⁴ Federico Soriano es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) Actualmente es Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Entre los años 1991 y 1993 fue director de la revista *Arquitectura* y desde 1994 director-editor de *Fisuras* de la cultura contemporánea.



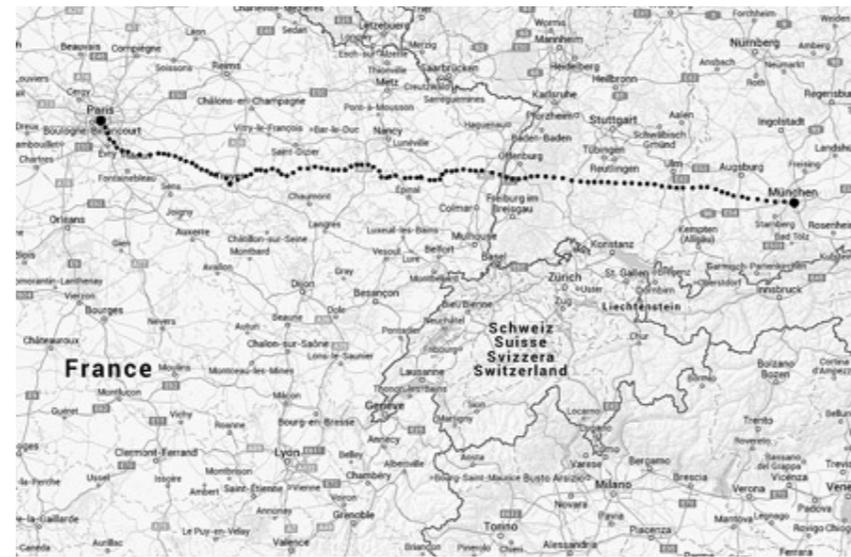
Robert Smithson.
Un recorrido por los monumentos de Passaic,
Nueva Jersey. 1967.

tente?” (Soriano, 2016, pág. 30). Se propone, entonces, repetir el paseo de Smithson pero reemplazando un ingrediente fundamental: el lugar. El mismo paseo realizado por Smithson en las afueras de Passaic fue repetido por Soriano en los suburbios de Madrid. ¿Es, entonces, el mismo paseo?. Es así como cobra relevancia el relato como única construcción auténtica de la acción.

Un viaje es un relato. Lo que contamos. Lo que seleccionamos, esperamos, o proyectamos. Un viaje es una invención. La ligazón lógica de unos descubrimientos fortuitos. Un viaje es el relato sorprendido de una acción realizada, que es una performance inadvertida. Una acción artística en el verdadero sentido de la palabra. Un viaje, un paseo, es también un olvidar paulatino. La evaporación imparabile e infinita de lo que ocurrió. Nada permanece. Lo mutable mudará. Lo inmutable será otro inmutable, no es impertérrito a las miradas y al tiempo. Sobre todo un viaje es el relato verdadero de un lugar inexistente. (Soriano, 2016, pág 7)

Una línea recta entre Munich y París.

Ruta del viaje realizado a pie por Werner Herzog en 1974.



La construcción argumental que acompaña a la acción física del caminar la carga de sentido y razón, y de alguna manera la convierte en una experiencia transmisible, le otorga medida y tiempo. Convierte una acción efímera en un acto permanente. El relato es una manera de dejar constancia de la experiencia de la acción realizada, como dice Soriano, “congela la evaporación imparabla e infinita de lo que ocurrió”.

En noviembre de 1974, el cineasta Werner Herzog emprende un viaje en donde pretende unir a pie Munich y París⁵. En este caso, el viaje, tiene dos argumentos superpuestos. Hay uno inicial, que funciona a modo de pretexto, que es la noticia de la enfermedad de Lotte Eisner, su amiga y crítica de cine, lo cual lo impulsa a realizar el viaje hasta donde ella se encontraba. El segundo argumento, es el que él mismo va construyendo a través de su experiencia, recogido en un diario de viajes, en donde describe el camino a partir de lo que ve, oye, siente. De esta manera, y tal vez potenciado por su formación como cineasta, Herzog construye un sitio a través de su relato. Lo que antes no era más que una línea recta, anónima y ordinaria, que unía dos ciudades atravesando campos, carreteras y poblados, ahora se convierte en el camino recorrido, experimentado y documentado por Herzog.

En un caso un tanto más radical, Xavier De Maistre construye un relato que prescinde del desplazamiento físico, el sitio aquí es pura construc-

⁵ Nos referimos a Herzog, W. (2002). *Del Caminar sobre hielo*. Gallo Negro Ediciones. España.



Pontificia Universidad Católica de Valparaiso
Acto recepción primer año - 1982.

Performance realizada por los alumnos de primer año de arquitectura de la escuela de Valparaiso, Chile. La relación con la ciudad se realiza a través de ejercicios de observación llevado a cabo por los alumnos. El acto fundacional de la escuela fué un viaje realizado por los propios profesores fundadores, buscando la capital poética de América.

ción narrativa. Su texto *Viaje alrededor de mi habitación* es un viaje interior y personal, producto de una reclusión que durante cuarenta y dos días lo mantuvo encerrado en la misma habitación. Confinado entre cuatro paredes, con la sola compañía de su criado y de su perro, De Maistre construyó un relato de un viaje sin haberse movido, donde la narración no es consecuencia de la acción de moverse por un territorio específico, como en el caso de Herzog, sino que su relato es el viaje en si mismo. "(...) he aquí el vasto campo por donde paseo a lo largo y ancho, y con toda tranquilidad, pues carezco por igual de tiempo y de espacio" (De Maistre, 2007).

Tiempos del andar

Partimos de la idea de que la mejor manera de conocer una ciudad es caminándola. Hay una relación directa entre la velocidad de los pies y la de los ojos que miran. Caminar, por lo tanto, es dirigir la mirada y detenerla. El vagar parece un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado (Le Breton, 2015, pág. 21), y en ciertos momentos debe lidiar con el ritmo frenético de las ciudades contemporáneas. Se trata, entonces, de encontrar, en la cadencia pausada y cansina del caminar, una herramienta posible de aprehensión de un entorno.

En el texto *Porcelana China*, Walter Benjamin -un célebre caminante por cierto- hace una analogía entre la costumbre china de copiar libros y el acto de caminar. Benjamin dice que en el tiempo detenido y lento que implica el acto de copiar a mano un libro, se produce el verdadero entendimiento, la real experiencia. En este caso podríamos invertirlo y decir que la demora que implica desplazarse a pie es necesaria para lograr realmente leer un sitio:

La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el sim-

ple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China. (Benjamín, 1987, págs. 21-22)

Para Benjamín, la comprensión de las cosas está estrechamente vinculada al tiempo dedicado a observarlas. Caminar, por lo tanto, es observar detenidamente un lugar. Es una acción hermenéutica que permite aproximarse a la realidad de las ciudades desde ángulos personales y, por lo tanto, subjetivos. Según Le Breton, caminar reduce la inmensidad del mundo a las proporciones del cuerpo (Le Breton, 2015, pág. 42), a lo cual podríamos agregar, que también restringe su velocidad al ritmo de los pies que lo caminan.

El antropólogo Manuel Delgado dice que moverse no es solo desplazarse de un sitio a otro, sino que es ejercitar el pensamiento, de esta manera, el ritmo de los pies están asociados al ritmo del pensamiento. Por lo tanto, caminar es una acción que nos pone en relación con el exterior, pero es también una acción introspectiva y reflexiva. Habla de la doble acepción del verbo *discurrir*, que es tanto moverse, andar y caminar, como pensar y reflexionar. De esta manera, Delgado, le otorga a la calle una condición mucho más importante que el solo hecho de permitir desplazarnos por las ciudades. La calle es el espacio del caminar, y por lo tanto del pensamiento.

Caminar viene a ser como hablar, emitir un relato, hacer proposiciones en forma de deportaciones y éxodos, de caminos y desplazamientos. Caminar es también pensar, hasta el punto de que todo peatón es en cierto modo una especie de filósofo, abstraído en sus pensamientos, que convierte su itinerario en su gabinete de trabajo, su mesa de despacho, su taller o laboratorio, trasto que le permite trabajar. Todo andador es también un cavil-lador: paseando barrena, rumia, se desplaza desde su interior. Caminar es, por último, transcurrir, cambiar de lugar con la sospecha de que, en realidad, no se tiene. Caminar realiza la literalidad del *discurrir*, a la vez pensar, hablar, pasar. (Delgado, 2015)



Figura 1: Richard Long. Walking a line in Perú. 1972

Figura 2: Richard Long. A Line Made by Walking. 1945

derivadas contemporáneas

El arquitecto italiano Francesco Careri es hoy, quizás, quien ha vuelto a poner sobre la mesa de discusión la reflexión sobre el caminar como manera de acercarnos a la complejidad de la ciudad contemporáneas. Él y su grupo de trabajo, Stalker, han reivindicado el acto de andar por las ciudades como una práctica, al mismo tiempo, estética y proyectual, y por lo tanto, herramienta disponible para la arquitectura y el urbanismo. Podríamos decir que es *estético* en cuanto se constituye como método de percepción y observación activa de los fenómenos urbanos, y es *proyectual* porque intenta, desde allí, construir herramientas de acción y transformación.

A la acción crítica que el acto de andar supone, Careri le da una condición aún más trascendental entendiéndolo como operación transformadora del espacio, dice que:

Si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y su significado. (...) Antes del neolítico y, por lo tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad constituye una lectura y una escritura del territorio. (Careri, 2013, pág. 40).

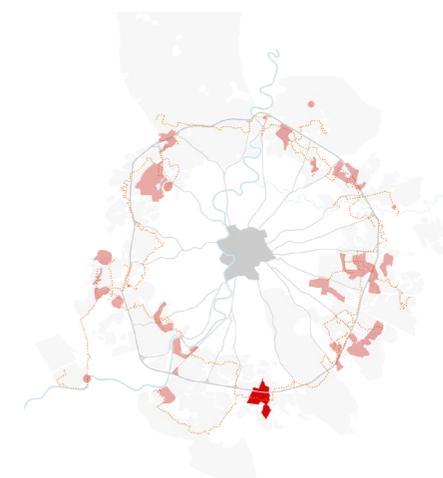
Para los artistas del Land Art, como Hamish Fulton o Richard Long, la acción del desplazamiento del cuerpo constituía una modificación real, física y material del sitio. Sobre todo en el caso de Long, donde sus caminatas dejaban, literalmente, dibujados en el piso la marca de los recorridos realizados. El roce de sus pies contra la superficie del suelo era el registro de la acción realizada, la manifestación del movimiento y el tiempo. Estas marcas pasaban a ser una más de las tantas huellas del sitio, para Long la caminata es solo una capa más, una marca, superpuesta a las cientos de otras capas de historia humana y geográfica en la superficie de la tierra. Por su capacidad transformadora, estas performances ejecutadas por ellos mismos, estaban a medio camino entre el arte y la arquitectura del paisaje.

Esta doble capacidad que tiene el andar de poder ser, al mismo tiempo, instrumento de interpretación como de transformación, tanto físicamente como simbólicamente, de un territorio es de especial relevancia para la arquitectura. Actualmente, las experiencias que se están llevando a cabo en relación a este tema en arquitectura tienen, en general, un

carácter novedoso y están asociadas a prácticas pedagógicas. Ejemplo son, como hemos dicho, los aportes que viene realizando desde la década del '90 el arquitecto Francesco Careri y su grupo de investigación Stalker, quienes realizan sus paseos en los espacios periféricos o vacíos de la ciudad, que durante mucho tiempo han sido ignorados o considerados un problema en la práctica arquitectónica tradicional. Su práctica de andar se constituye como un modo colectivo de expresión y una herramienta para observar la ciudad y sus transformaciones, recopilando historias, evocando recuerdos y experiencias, y sumergiéndose en la complejidad del lugar. Es una manera de hacer visible lo que está escondido, una actitud que retoma aquel viaje por las periferias de Passaic de Smithson.

Las experiencias de Stalker se encuadran perfectamente en los conceptos que hasta aquí ha querido recoger este ensayo. Aceptando que no existe una mirada objetiva sobre las ciudades, que no hay manera de imponer una explicación neutral de una realidad que cada vez se nos presenta más fragmentada e imprevisible, es fundamental que desde la arquitectura se pongan a prueba nuevos instrumentos de observación. Lograr que los procesos proyectuales involucren las dinámicas y cualidades observadas en un sitio tiene, a nuestro juicio, una doble utilidad: en primer lugar multiplicar las visiones sobre los sitios a intervenir, y por lo tanto las opiniones sobre ellos. En segundo lugar, dotar a las intervenciones de un grado mayor de compromiso con la complejidad del lugar, ya sea a nivel social, cultural o natural.

Como dice Ignasi de Solá-Morales (2002): "no solo nuestro acceso a la experiencia de los lugares pasa necesariamente por los medios que nos lo hacen accesible, sino que esta mediación es la arquitectura misma" (p.111).



"A través de este paseo vamos a tratar de entender la razón de la caída de las ruinas de la ciudad contemporánea, y vamos a investigar las ruinas de lo contemporáneo como posible la infraestructura para el nacimiento de una nueva urbanidad como ocurrió en los siglos pasados en la transición de la Roma antigua a la moderna".

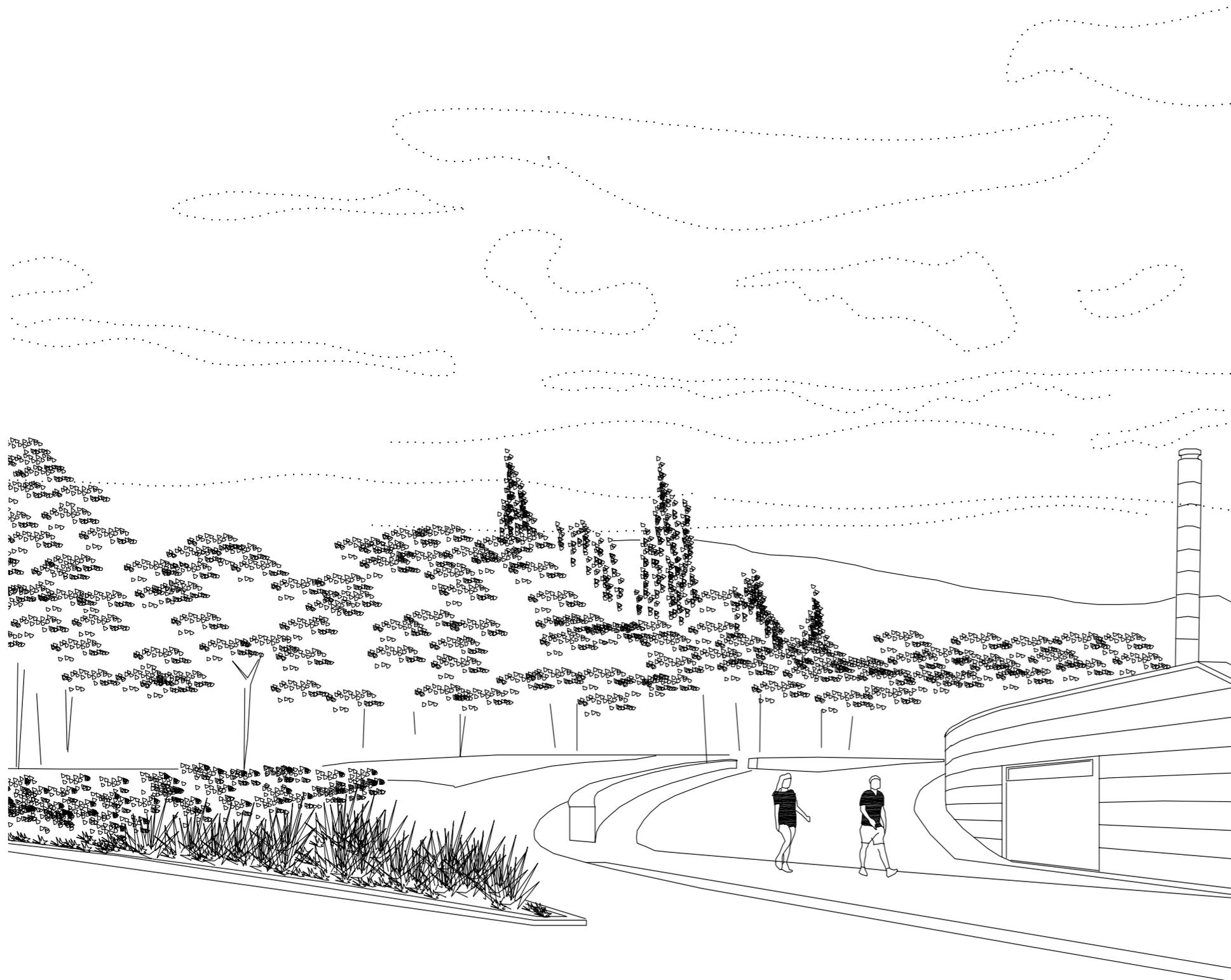
Stalker 2009. Oltrecittà, Primavera Romana.

Proyecto para el Rosenmuseum Steinfurth, Frankfurt.
Fotocomposición de Enric Miralles, 1994



No se trata de acumular datos, sino de multiplicarlos; de permitir que aparezca aquello que no habíamos pensado (...) El edificio nos acompaña muy lejos. Nos transforma en observadores privilegiados. Así es el modo como la construcción nos devuelve el pensamiento sobre el lugar. Este aire, ahora encerrado, debe expresar la ausencia de lo que allí existía... Por otra parte, en este lugar aparece lo que jamás se hubiera pensado allí posible". Enric Miralles'

¹ Texto extraído del artículo "Lugares" de Enric Miralles. Publicado en la revista El Croquis 30+49/50.



PASEAR POR MONTJUÏC

Trabajo Práctico

Observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistémico.

Aplicarse. Tomarse su tiempo.

Anotar el lugar: la terraza del café cerca del cruce Bac-Saint-Germain

La hora: la siete de la tarde

La fecha: quince de mayo de 1973

El tiempo: seguro que bueno

Anotar lo que se ve. Aquello que sea importante.

¿Sabemos ver lo que es importante?. ¿Hay algo que nos llame la atención?

Nada nos llama la atención, no sabemos ver.

Hay que ir más despacio, casi torpemente.

Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado.

George Perec. *Especie de Espacios*

Montjuïc ha estado vinculado a Barcelona desde siempre. Una montaña que se ha ido transformando a medida que la ciudad crecía, pero que al mismo tiempo ha sido fundamental en sus procesos de crecimiento y transformación. “Montjuïc contiene todos los contrastes de su relación con la ciudad y en cada momento histórico. Momentos de paz y de guerra, de opresión y ocio, de rechazo y acercamiento. La montaña militarizada y odiada durante siglos por la represión ejercida desde el castillo ha sido, al mismo tiempo, la montaña civilizadora y popular que se ha proyectado como el gran parque cultural de la ciudad”¹. Ha sido escenario y actor principal en alguno de los eventos internacionales más importantes acontecidos en la ciudad, de los cuales aún se conservan edificios, jardines y equipamientos que se han ido acumulando como saldo de estos eventos. La Exposición Internacional de 1929 fue la excusa para afrontar el primer paso de urbanización de la montaña -que hasta ese momento estaba condicionada por los usos militares del castillo y se definía como “un estorbo en el llano de Barcelona” (Moret & Navarro, 2006)-, y por lo tanto de su integración a la ciudad como pieza urbana. El último trabajo importante de urbanización de la montaña se produjo para los Juegos Olímpicos de 1992, con el derribo de las últimas barracas que existían allí y la construcción de la Anella Olímpica.²

Montjuïc es, principalmente, un sitio para ser paseado. En coche, en moto, o a pie, uno va deliberadamente a pasear por Montjuïc, no es un lugar de paso, nadie lo atraviesa para acortar camino como solemos hacer con plazas o parques que se nos interponen en nuestro recorrido

¹ Texto que forma parte de la muestra permanente sobre la historia de Montjuïc, expuesta en el castillo de Montjuïc.

² Para más información sobre la historia de Montjuïc se recomienda la Tesis Doctoral de Estanilau Roca i Blanch. Roca i Blanch, E. (2000). *Montjuïc, la muntanya de la ciutat*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

habitual para llegar adonde realmente estamos yendo. Su pronunciada topografía, así como los elementos que lo componen, su relación entre lleno y vacío, entre ocupado y no ocupado, propician que ésto suceda.

Es así que nos disponemos a realizar una serie de paseos por la montaña, con la ilusión de poder construir un relato personal que pueda dar cuenta de la complejidad espacial de Montjuïc. Su interés tiene que ver con dos aspectos: por un lado en Montjuïc se dan ciertas circunstancias objetivas que posibilitan poner a prueba la relación paseo-observación que en este trabajo se intenta desarrollar. Por otro lado, Montjuïc tiene una característica muy particular como pieza urbana, que es la hibridación que presenta entre *gran parque* y *espacio urbano*.

La narración que sigue a continuación ha sido redactada a la vuelta de los paseos, por lo tanto será una conjunción entre observaciones hechas en el lugar, recuerdos medianamente reconstruidos e información obtenida de bibliografía a modo de anotaciones complementarias. Debe entenderse, además, como un collage armado por las observaciones obtenidas en diferentes paseos, todos distintos entre ellos, realizados entre los meses de abril, mayo y junio de 2017.

La experiencia que aquí se propone es, desde luego, una de las infinitas posibilidades. Su mayor virtud es la de asumir su carácter subjetivo e inconcluso, por lo tanto abierto a nuevas visiones e interpretaciones que den lugar a la aparición de mundos superpuestos al real.

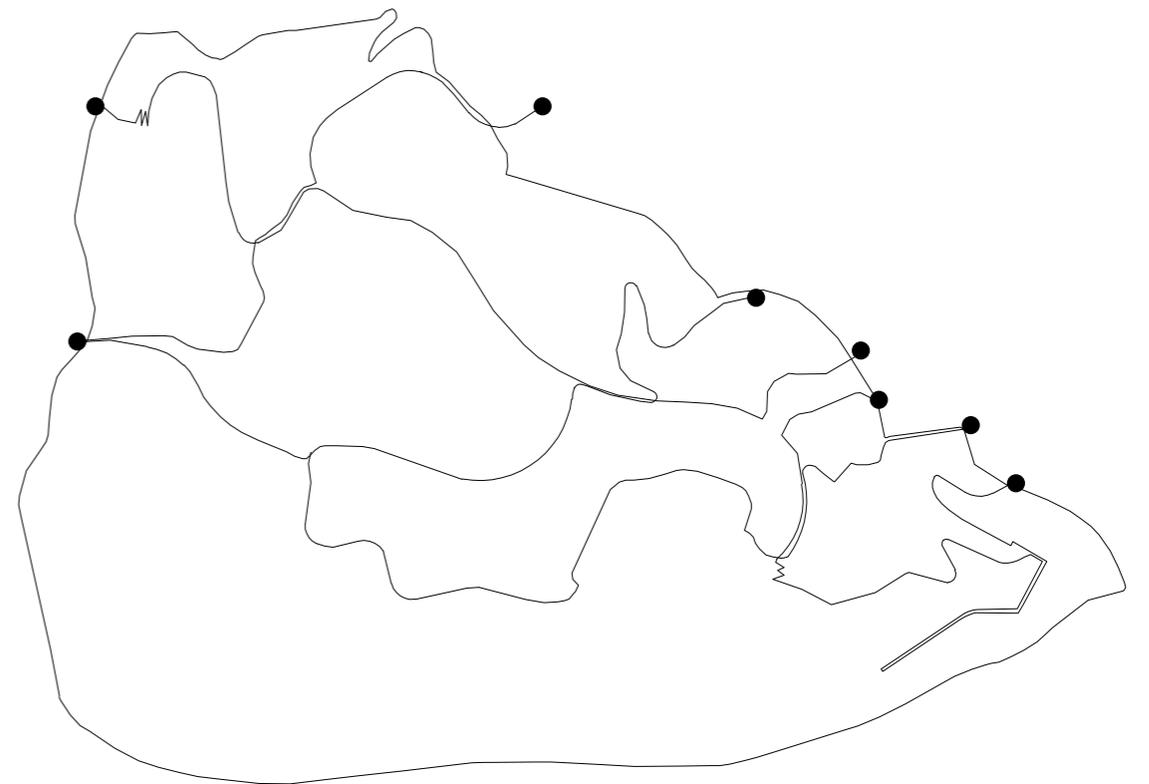
El formato que acabó adoptando este capítulo recuerda, de alguna manera, al paseo de Robert Smithson por su ciudad, recogido en el texto *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Al igual que allí, un relato escrito junto a una colección de imágenes es la documentación que permite reconstruir la experiencia realizada.



Colección de monumentos en Passaic. Un recorrido por los monumentos de Passaic. Robert Smithson. 1967

Vista de Montjuïc desde el Park Güell





P A S E O S M O N T J U Ï C	05 junio - 15.30 pm 1150 mts, 1.10 hs	15 mayo - 10.30 pm 2750 mts, 1.35 hs	29 mayo - 11.00 am 2300 mts, 1.15 hs
	27 abril - 17.30 pm 3150 mts, 1.20 hs	10 junio - 09.30 am 3800 mts, 1.45 hs	21 mayo - 10.30 am 2800 mts, 1.35 hs



Puerta principal a Montjuïc



Puerta trasera a Montjuïc

El paseo podría haber comenzado en cualquier punto de los pies de Montjuïc, por cualquiera de las calles con las que la ciudad intenta hacer contacto con el borde indefinido de la montaña. Empezar desde Poble Sec, donde la pendiente de sus calles -un tanto más pronunciada que las del Ensanche- ya anuncian la presencia de la montaña, parece una buena decisión.

Subiendo por Carrer del Roser, una serie de escaleras resuelven la diferencia de nivel entre la calle y el Passeig de L'Exposició, uno tiene la sensación de estar ingresando a Montjuïc por la puerta trasera, por donde no se debería entrar. Si lo imaginamos como un edificio, es claro que Montjuïc tiene su puerta principal de acceso sobre Avinguda Maria Cristina ¹.

puertas traseras

Una vez sorteadas las escaleras, estamos en el Passeig de L'Exposició. De un lado de la calle los edificios conforman el límite hacia Poble Sec y

¹ El sistema compuesto por Avinguda Maria Cristina, la fuente mágica y el Museo Nacional de Arte de Cataluña, conforman un eje de acceso principal a la montaña y al complejo de la Exposición Internacional de 1929. El trazado de la exposición constaba de una antesala, la Plaza de España, urbanizada como acceso al recinto ferial y a la vez, como centro de comunicaciones de la ciudad. Arquitectónicamente se resolvió como un anillo circular compuesto por la columnata de Puig i Cadafalch en el frente de Montjuïc, y una serie de edificios proyectados por Rubió i Tudurí como hoteles de la exposición. En medio se construyó la fuente obra de Josep M^a Jujol y del escultor Miquel Blay.

del otro lado es Montjuïc quien reconstruye el frente urbano, confrontando a los edificios su pronunciada ladera, podríamos verla como una fachada vegetal. En la cara sudoeste de la montaña, la que limita con el barrio de La Marina, esta situación de borde es aún más difusa. Si bien podríamos decir que el Carrer dels Ferrocarril Catalans conforman un límite con la ciudad, al transitar por allí, los edificios que trepan la montaña hacen realmente difícil saber cuando uno está afuera o dentro de Montjuïc.

Llegar desde el Passeig de L'Exposició a la Avinguda Miramar requiere un importante esfuerzo físico por parte del paseante. Una serie de rampas peatonales resuelven la gran diferencia de nivel y nos permiten subir rápidamente. La vista lejana de la ciudad empieza a asomarse a medida que avanzamos, cuando logramos superar la altura de los edificios del Passeig de L'Exposició.

Llegamos así, a la Avinguda Miramar, que en su continuación con la Avinguda de L'Estadi forman uno de los ejes principales de circulación de Montjuïc.



Cercanías al MNAC

Las cúpulas que emergen desde la espesura de los árboles sirven de orientación al caminante. Ciertos mojones ayudan a encontrar el rumbo cuando se pierde la referencia de la ciudad.

Si observamos la estructura urbana de Montjuïc, veríamos que gran parte de su superficie está destinado a espacios de circulación, ya sea a pie o con automóviles. De sus 450 ha, que es la superficie aproximada total de Montjuïc, las zonas restringidas al libre tránsito son alrededor de 220 ha, repartidas de la siguiente manera:

Uso de ocio y recreo (cerrados)	52 ha
Uso deportivo	45 ha
Uso cultural o educativo	24 ha
Uso comercial	23 ha
Cementerio	46 ha
Servicios municipales y supramunicipales	12 ha
Viviendas y otros	11 ha

El resto de su superficie -unas 230 ha- restan como jardines, parques, espacios de circulación o zonas sin un uso concreto.

La tentación de seguir el paseo por Avinguda Miramar es grande, ya que es una caminata que requiere poco esfuerzo. Su desarrollo a lo largo de la montaña hace que sea una calle prácticamente horizontal, una meseta sin grandes diferencias de nivel, lo cual además, produce visuales largas y profundas, condición un tanto extraña por la topografía de la montaña. El hecho de tener la posibilidad de estas miradas lejanas, además del ancho de la calle y la ausencia de un límite edificado, producen una sensación de amplitud y dilatación del espacio transitado, que también se da sobre el otro eje longitudinal de circulación Carrer del Foc - Passeig Olímpic - Carrer Doctor i Font Quer.

Sin embargo seguimos subiendo, intentando tomar calles que permitan llegar hasta la cima. Al dejar de lado el Estadio Olímpico, subiendo por el Passeig Olímpic, nos encontramos con el Jardín Botánico, obstáculo que nos exige cambiar de dirección¹.

¹ Estanislau Roca i Blanch afirma que Montjuïc se ha constituido como una sumatoria de piezas urbanas, "por acumulación sucesiva y sin un buen criterio ordenador" (Roca i Blanch E. , 1994). Así como el Jardín Botánico, la montaña, ha sido de alguna manera, el destino de muchos edificios y equipamientos, que debido a la gran densidad de ocupación y la escases de áreas libres, no han encontrado sitio en la trama urbana de la ciudad. "Ha acogido, además, muchos de los usos que la ciudad rechazaba: el cementerio, las fortalezas militares, las canteras" (Solá-Morales, 2008). Así mismo, Montjuïc ha sido escenario y actor principal en algunos de los eventos más importantes de la ciudad -como las Exposiciones Internacional de 1888 y 1929, los Juegos Olímpicos de 1992- de los cuales aún se conservan una gran cantidad de edificios, jardines y equipamientos que se han ido acumulando a lo largo del tiempo como saldo de estas transformaciones.



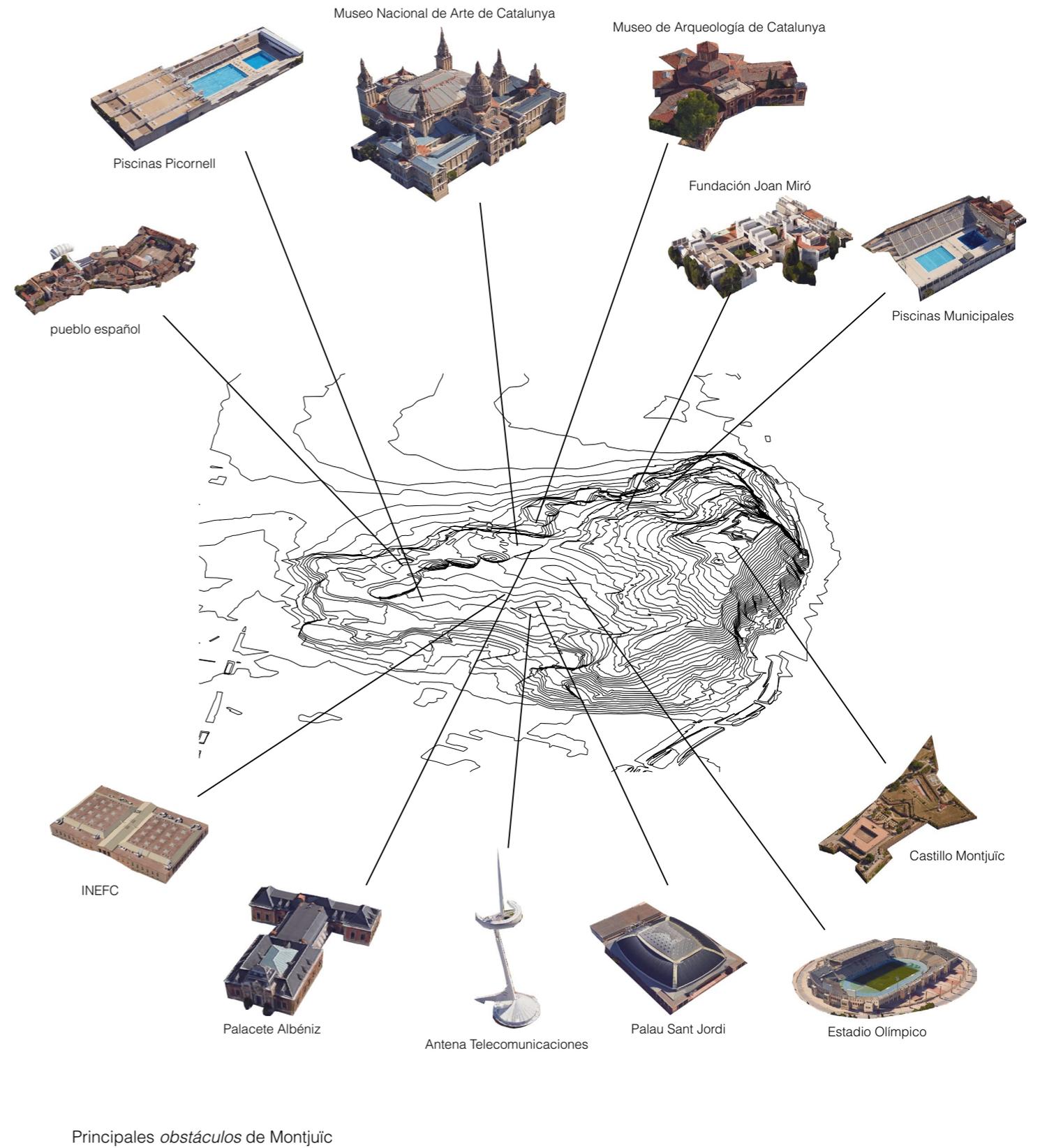
Los Caracoles. Paso fronterizo Los Libertadores entre Argentina y Chile.

Desciende aproximadamente 1000 mts de altura en 9 km de recorrido.

LISTA DE RECINTOS

1. La Fira
2. El Pueblo Español
3. MNAC
4. Club de tenis Pompeia
5. Estacionamiento Pueblo Español
6. Campo de Rugby La Fuirarda
7. Pista Hípica
8. Jardines del Instituto Botánico
9. Jardines Maragall
10. Escuela Pau Villa
11. Estadio de Atletismo
12. Campo de Fútbol
13. Colegio el Polvorí
14. Colegio Isaac Peral
15. Club Natación Montjuïc
16. INEFC
17. Instalaciones del Anillo Olímpico
18. Campo de Beisbol
19. Instalaciones deportivas La BÀscula
20. Rockodromo del Sot de Migdia
21. Cementerio Sud-oeste
22. Pista Pau Negre
23. Parque Botánico

24. Planter dels Tres Pins
25. Castillo de Montjuïc
26. Pistas de aeromodelismo
27. Antena RTVE
28. Centro de Rehabilitación Sant Gabriel
29. Palau d'Esports
30. Antiguo edificio del Instituto Nacional de Previsión
31. Museo Arqueológico
32. Centro Fonoaudiológico
33. Museo Etnológico
34. Jardines Mossen Cinto
35. Parque de Mossen Costa i Llobera
36. Instalaciones de Tiro Olímpico
37. Jardines de Costa i Llobera
38. Fundación Miró
39. Teatro Griego
40. Escuela del Bosc
41. Campo de Fútbol Poble Sec
42. Piscinas Municipales Montjuïc
43. Colegio Carles I.
44. Remodelación y ampliación de los antiguos estudios TVE
45. Parvulario Forestier

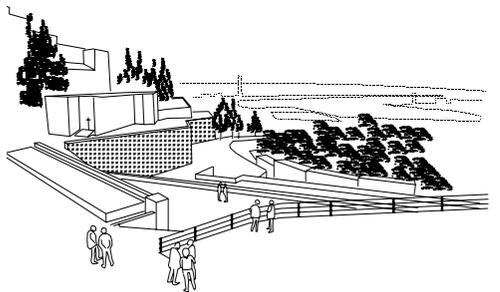
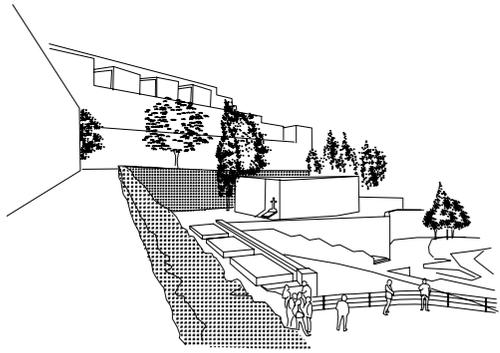


Principales *obstáculos* de Montjuïc

Una acumulación sucesiva de elementos, a la que hace referencia Roca i Blanch, ha dado como resultado una morfología espacial constituida a partir de recintos, que por su extensión y naturaleza, muchas veces actúan como barreras impenetrables a los posibles recorridos por la montaña. El cementerio, el castillo, el predio olímpico, el jardín botánico, son ejemplo de interrupciones que producen grandes discontinuidades del espacio transitable¹.

trama y urdimbre

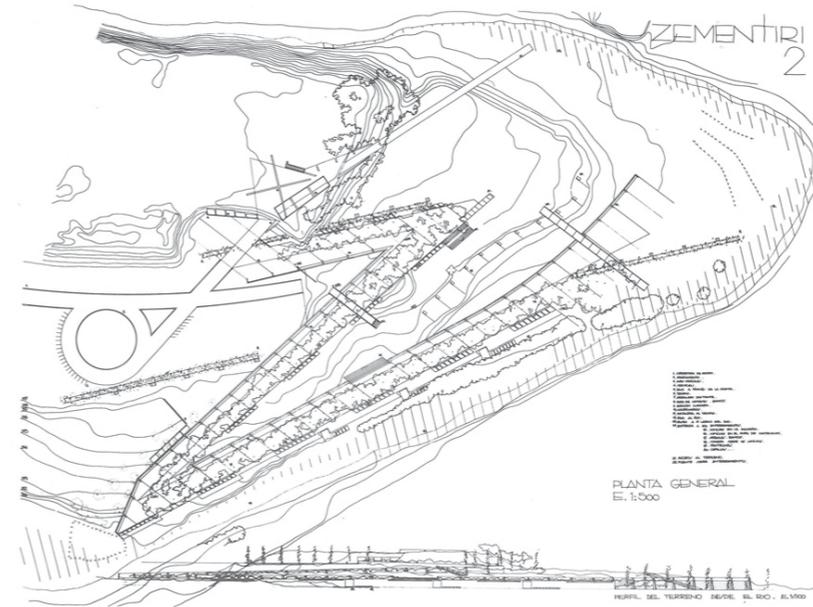
Al esquivar el Jardín Botánico, retomamos el camino por Carrer Doctor i Font Quer. Vemos pasar por arriba de nuestra cabeza el Funicular y pensamos que ya debe estar cerca el Castillo. Antes de llegar a los jardines de Mossen Cinto Verdager giramos a la derecha y comenzamos a subir por los jardines de Petra Kelly, que en realidad funcionan de estacionamiento vehicular del Castillo. Aquí se superponen dos sistemas: la calle vehicular se despliega a lo largo de la pendiente dibujando un zig-zag, que busca las superficies lo más llanas posibles. Tramo recto, curva a la derecha, tramo recto, curva a la izquierda, parece la forma más lógica de subir un terreno con demasiada pendiente.



Cementerio de Montjuïc

Ubicado en la ladera más pronunciada de la montaña, resuelve aproximadamente 80 m de desnivel. La ciudad desaparece, el mar es el contrapunto. La quietud y el silencio del cementerio se amplifica en la lejanía del mar.

¹ En este sentido, es interesante el punto de vista que propone Estanislau Roca i Blanch, en su libro *Montjuïc, la muntanya de la ciutat*, al intentar dar una definición del estado urbano actual de la montaña. Dice que "dejando al margen el parque forestal de Collserolla, la montaña de Montjuïc es hoy el área de **parque urbano equipado** más importante de la ciudad de Barcelona" (Roca i Blanch E., 1994). Esta idea de parque urbano equipado hace referencia a esa hibridación capaz de combinar espacios ajardinados para el ocio con dotaciones colectivas de servicios para la ciudad e infraestructuras de circulación vehicular y peatonal. Esta especialización de usos se encuentra repartida a lo largo de la superficie de la montaña en edificios que funcionan de manera autónoma, sin relación ni contacto entre sí.

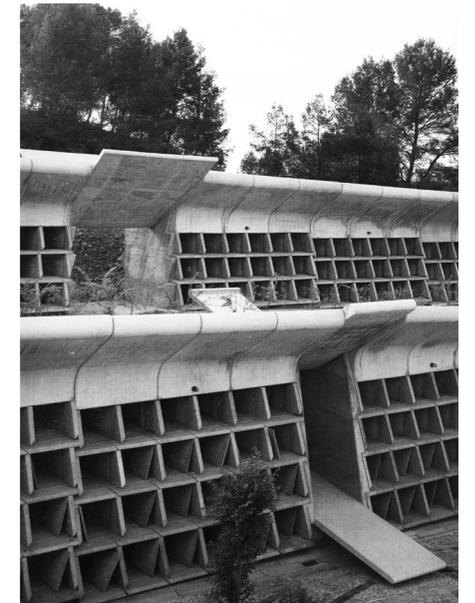


De esta manera, los vehículos ascienden sin demasiado esfuerzo, aunque se multiplican los metros de recorrido. Entonces aparece el segundo sistema: una red de escaleras que se pueden utilizar como atajos, acortando las distancias al enfrentar la pendiente de manera directa. Donde no hay escaleras, se forma un camino natural por el paso continuado de las personas, dejando marcas en la tierra que dan cuenta de que allí debería estar la escalera.

Las vías principales, como una urdimbre, discurren a lo largo de la pendiente, dibujando tramos largos y horizontales, mientras que una trama de caminos peatonales van tejiéndose entre ellas.

Mientras caminaba por el cementerio me recordé que esta misma estrategia de circulación la había visto en el Cementerio de Igualada. Allí también los movimientos oscilantes del camino buscan la topografía adecuada para bajar hacia la riera. Los trayectos se organizan según los desniveles de la ladera. Se transita por un camino en forma de Z que dilata el tiempo de la procesión, mientras una serie de escaleras acortan el camino y permiten atravesar la ladera.

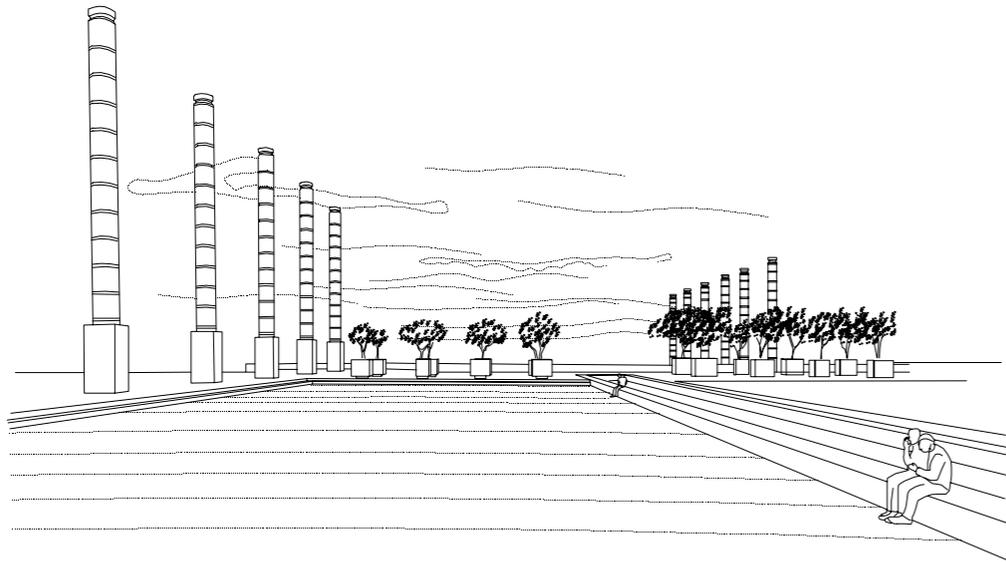
Pienso hasta que punto estos fragmentos por los que está formado Montjuïc no funcionan a modo de fractal de la montaña. Podríamos decir que las estructuras circulatorias y las lógicas de desplazamiento



Parque Cementerio de Igualada. 1985/1991. Enric Miralles y Carme Pinós

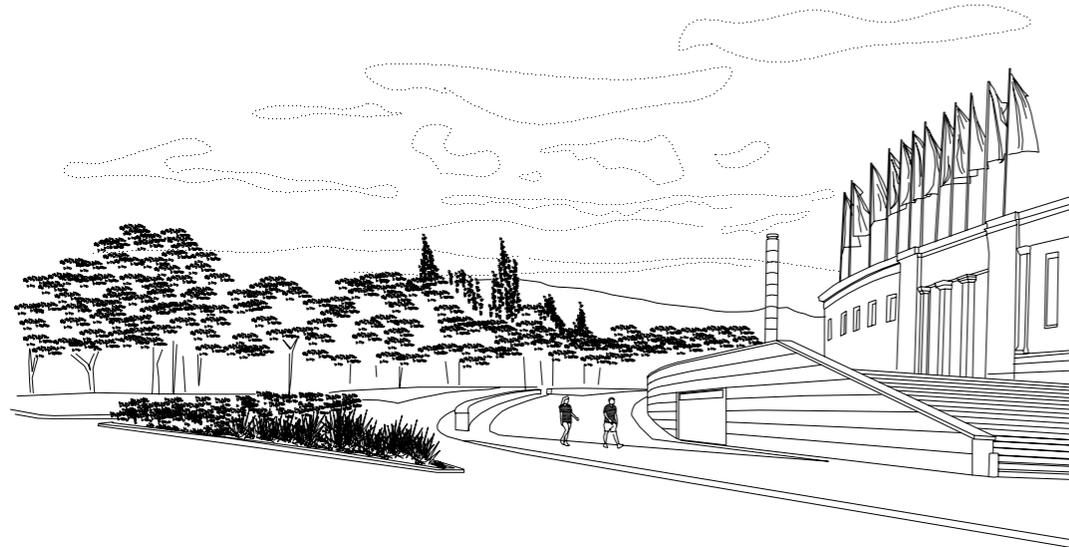
Figura 1. Planta presentada para el concurso. Figura 2 y 3. Fotografías de la obra construida.

fractales



Anella Olímpica

Los mástiles verticales asentúan la horizontalidad del espacio. Tiene cierto grado de abstracción al perderse las referencias lejanas, no se percibe la ciudad ni la montaña.



Subiendo por Passeig Olímpic

De un lado el Estadio Olímpico del otro una línea de árboles cierran el espacio. En el fondo se pueden ver los árboles del Jardín Botánico. La escala del Estadio obliga a tomar distancia. El cielo se abre expansivamente y se recorta en un horizonte cercano formado por los árboles y el edificio del Estadio.

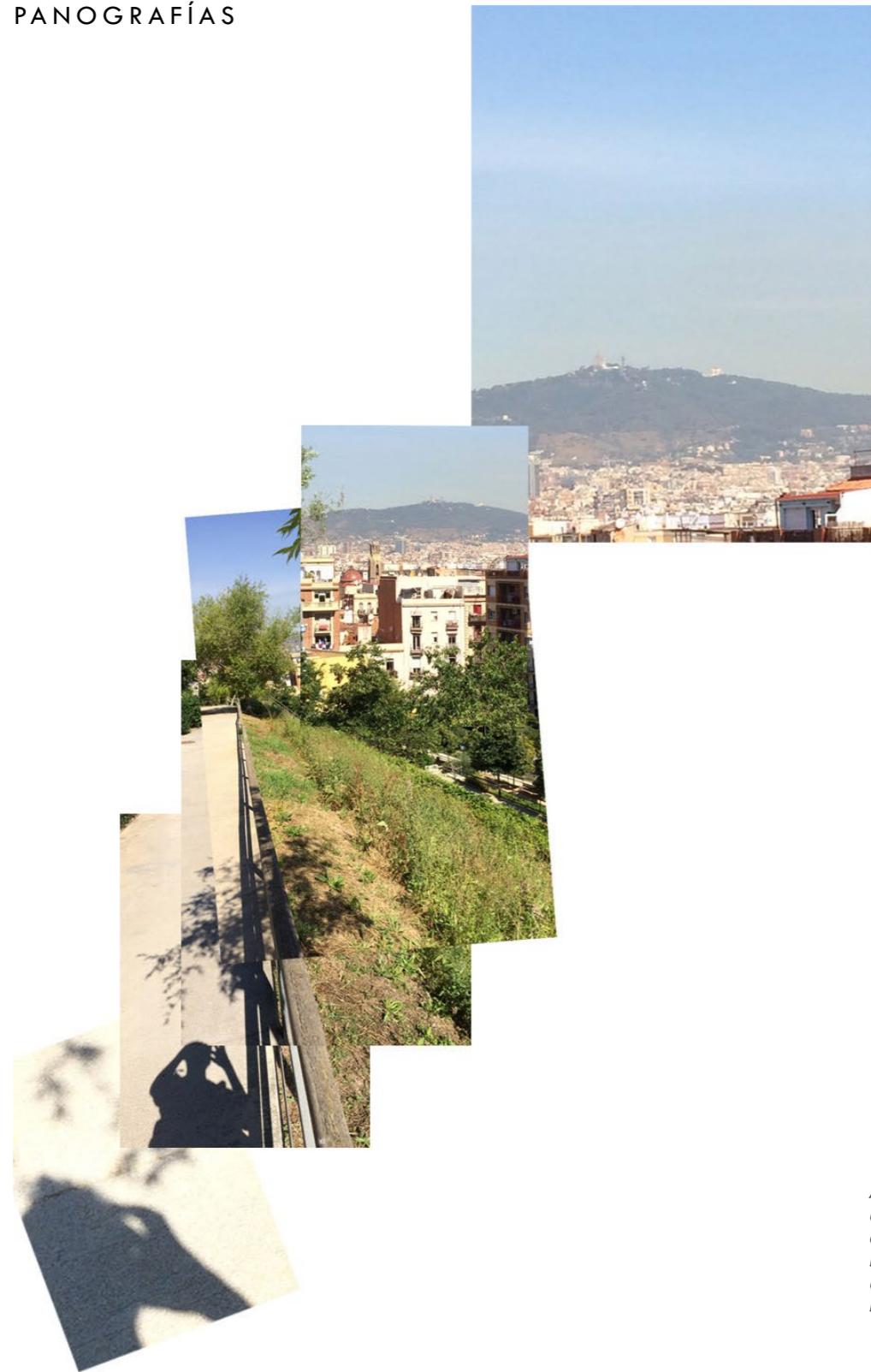
se repiten a menor escala. Tal es el caso, por ejemplo, de los jardines de Mossen Costa i Llobera, el Jardín Botánico, los jardines de Mossen Cinto Verdaguer, y hasta el mismo Cementerio. Al caminarlos, uno tiene la sensación de que los senderos serpenteantes por los cuales están formados y que los recorren de punta a punta, no solo ayudan a poder encarar la cuesta con un esfuerzo físico menor, sino que dilata el tiempo de los paseos.

A medida que los paseos avanzan, y nos acercamos a la cima y al verano, los esfuerzos son mayores. La vegetación por momentos se hace más espesa, el perfume a jazmín se mezcla en las inhalaciones profundas de aire que las empinadas escaleras obligan a hacer. Las vistas a la ciudad se abren completamente, y por lo tanto se hacen más frecuentes las detenciones en la caminata. Subiendo desde Poble Sec por Passeig de Miramar se llega al Mirador de Poble Sec, siguiendo por la cota alta de la montaña nos encontramos con el mirador de L'Alcalde, con el Castillo y con el mirador de Migdia, un tándem de espacios que permiten visuales panorámicas a la ciudad y al mar. Estos sitios son los puntos de detención por excelencia en un paseo, y de la misma manera funciona para los turistas. Subir a los puntos altos de la ciudad para ver se ha convertido en una actividad y atracción indispensable para los turistas y viajeros. Si durante los paseos podíamos ver gente haciendo gimnasia, sacando a pasear a los perros, llevando a sus hijos a jugar, aquí en los miradores lo único que se ven son turistas.

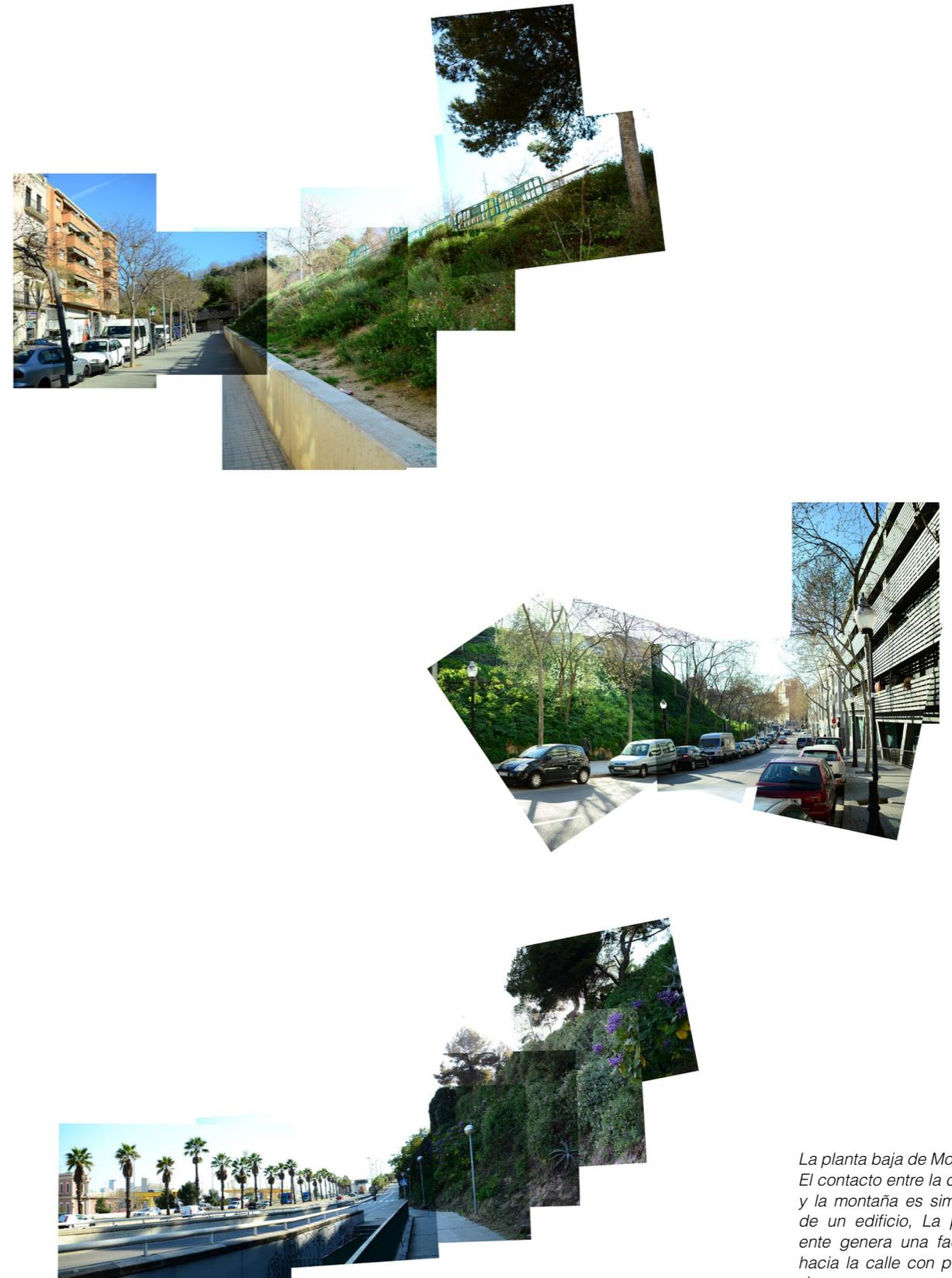
Llegando al castillo pienso que al caminar por Montjuïc, uno tiene la sensación de estar transitando por un especie de líquido amniótico que sería difícil definir, mezcla entre parque y calle, que discurre por entre las piezas que aparecen como islas de un archipiélago, separadas y aisladas por el mismo espacio amorfo que las une. Sin embargo, esta indefinición programática, da lugar a que se susciten los más variados recorridos y relaciones. ¿Qué es aquello que aglutina los fragmentos que forman Montjuïc?, ¿Qué es lo que le otorga la unidad necesaria para poder considerar a Montjuïc como un hecho en sí mismo?

Somos nosotros, al recorrer Montjuïc, quienes de alguna manera adjetivamos ese lugar, activamos las relaciones entre las piezas. En definitiva lo que hacemos es construir nuestro propio Montjuïc.

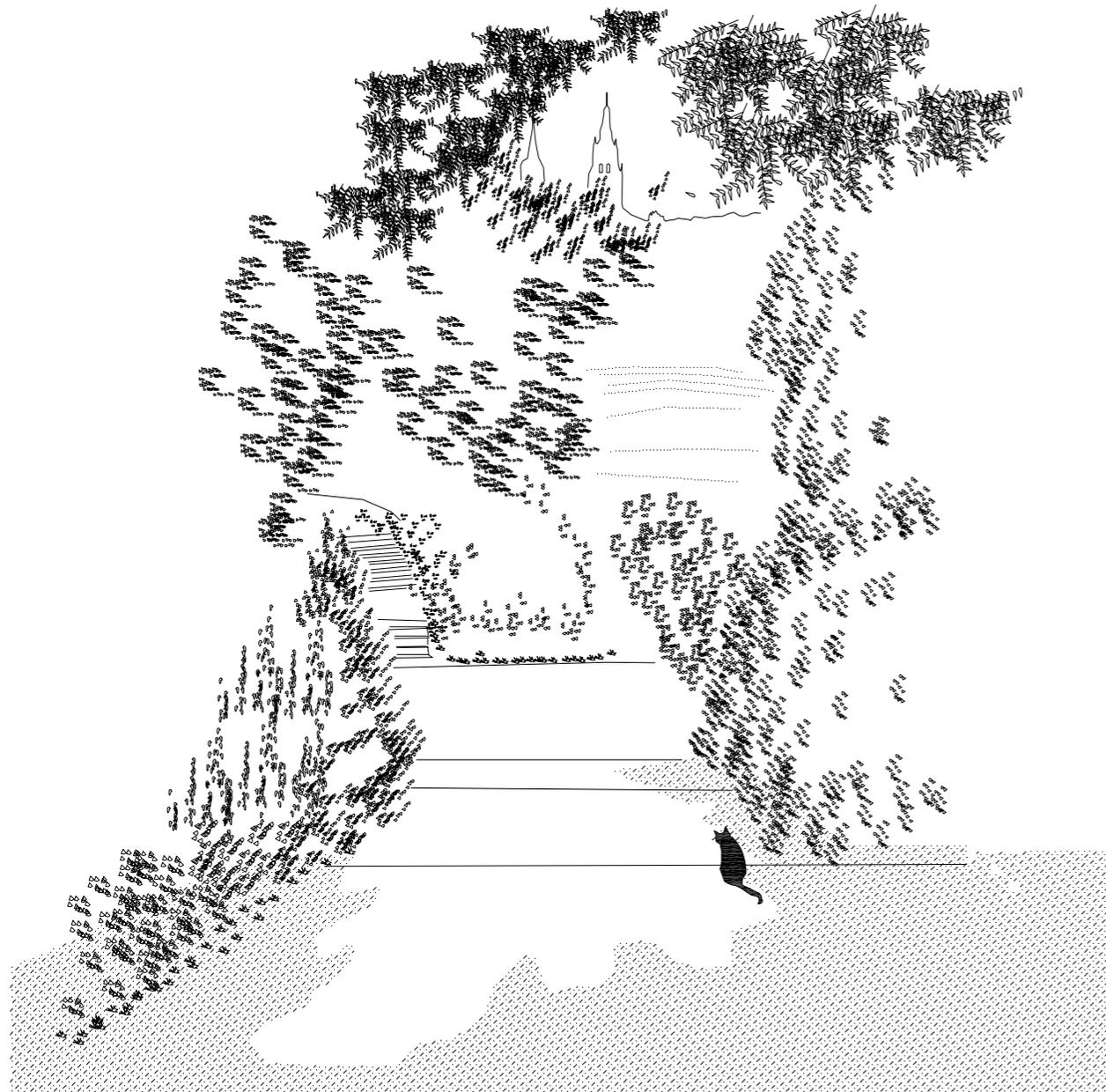
PANOGRAFÍAS



*Tibidabo a lo lejos.
Asomarse a los bordes
de Montjuïc ayuda a en-
contrar los puntos de
referencia de la ciudad,
que orientan al cami-
nante.*



*La planta baja de Montjuïc.
El contacto entre la ciudad
y la montaña es similar al
de un edificio. La pendi-
ente genera una fachada
hacia la calle con puertas
de acceso.*





Para poder comprender cuales son las cualidades que hacen de Montjuïc un sitio propicio para los paseos indefinidos, no pautados y desestructurados hemos salido a registrarlo. Los paseos realizados nos han devuelto una serie de imágenes que hemos intentando ordenar bajo ciertos criterios que son de interés para este trabajo.

Estas imágenes obtenidas corresponden al registro de momentos de los paseos en donde alguna condición del sitio produce alteraciones en el desarrollo de las caminatas, algunas veces de manera evidente y otras no tanto. Ciertas modificaciones, como ser las proporciones del espacio, la inclinación del piso o la luminosidad del ambiente, se van produciendo a medida que uno se mueve por la montaña. Estos cambios en la condición del espacio son muchas veces imperceptibles al ojo distraído, pero afectan directamente al desarrollo normal del desplazamiento peatonal, ya que producen cambios de ritmos, perturbaciones de orientación e incertidumbre.

Es relevante, por ejemplo, la gran cantidad de cruces y bifurcaciones que existen, debido a la compleja red de calles vehiculares que recorren la montaña. El caminante se ve obligado a estar tomando continuamente decisiones al llegar a una de estas bifurcaciones. Otra alteración importante que afecta directamente al tránsito peatonal es la posibilidad de tomar atajos. A causa de la pronunciada inclinación que tiene la



montaña, los caminos oficiales se ven obligados a dar grandes giros y rodeos intentando subir con el menor esfuerzo posible, buscando pendientes suaves. Es así que cuando esto ocurre se pueden observar los atajos realizados de manera informal por la gente, tratando de acortar las distancias que se recorren y buscando encaramarse a las zonas altas atravesando perpendicularmente la pendiente. El esfuerzo físico por parte del caminante es mayor, la velocidad de desplazamiento aminora, pero el tiempo empleado para llegar desde un punto a otro es menor. A medida que estamos más arriba de la montaña y la pendiente se hace más pronunciada, es mayor la cantidad de atajos existentes.

En resumen, para ordenar de alguna manera los registros obtenidos de estas situaciones proponemos una serie de *categorías*. Este agrupamiento no es de ninguna manera determinista ya que muchos de los casos podrían funcionar perfectamente en otro grupo, o en dos al mismo tiempo. Sin embargo se ha optado por acomodarlos según la percepción que se ha tenido al momento de tomar el registro. Las etiquetas asignadas a cada grupo son, además, subjetivas, e intentan nombrar a través de un concepto, una condición espacial registrada a través de la experiencia del paseo. Por lo tanto, los títulos bajo los que se agrupan estas imágenes no son una taxonomía cerrada y final, sino que funcionan a modo de adjetivación de cada caso. Son una manera de agruparlos en diferentes sistemas.

Las categorías son:

INTERRUPCIONES

Corresponde a los momentos en donde algún acontecimiento que aparece en el camino obliga a redireccionar la marcha. Pueden ser objetos, personas, límites o finales de calles los cuales impiden continuar por la misma dirección.

ESTRECHAMIENTOS

Corresponde a los momentos donde se ingresa a un espacio que genera sensaciones de interioridad. Puede ser por las proporciones del espacio, por la existencia de penumbras, o por la existencia de límites físicos o visuales.

DILATACIONES

Corresponde a los momentos donde se ingresa a un espacio que genera sensaciones de exterioridad. Puede ser por las proporciones del

espacio, por la amplitud del cielo, o por la inexistencia de límites físicos o visuales.

CONTINUIDADES

Corresponde a los momentos donde el espacio por donde se está transitando no se ve interrumpido. Construyen, además, visuales largas y profundas que permiten anticipar el trayecto a realizar.

ENCRUCIJADAS

Corresponde a momentos en donde es necesario tomar decisiones sobre la dirección a seguir. Pueden tratarse de bifurcaciones en el camino, nudos viales, rotondas, etc.

CAMBIOS DE RITMO

Corresponde a momentos donde alguna perturbación en el camino obliga a un cambio de ritmo en el andar. Ya sea en relación a la velocidad en la que se estaba caminando o en el esfuerzo extra que se necesite hacer.

ATAJOS

Corresponde a momentos en donde aparece en el camino la posibilidad de acortar distancias tomando un atajo. Normalmente corresponden a circulaciones no oficiales, se las puede reconocer por el desgaste de la vegetación.

Al ubicar los puntos donde fueron tomadas las fotografías sobre un dibujo en planta de Montjuïc, el resultado es un mapa que encuentra cierta similitud con los mapas Situacionistas, en relación a que activa zonas de la montaña donde se develan determinadas lógicas de movimientos. En ciertos sectores, las situaciones relevadas se concentran y en otras dejan grandes vacíos en blanco (ver mapa páginas 60-61).

A partir del mapa resultante podemos hacer algunas observaciones sobre como funciona Montjuïc. Nos permite, no solo reconstruir los paseos que fueron realizados para este trabajo, sino también analizar por donde es posible o no moverse, en donde no se puede acceder, cuales son las zonas más propensas a ser paseadas, cuales son los puntos muertos y cuales los atractivos, etc.

No es casual que las mayores concentraciones de puntos se produzcan en la parte alta de la montaña, principalmente sobre el lado que da a Poble Sec. La topografía tiene gran influencia en esto (ver mapa página 62). Al necesitarse muchos metros de recorrido de caminos para afrontar la pendiente, hace que las situaciones como los *atajos*, los *cambios de ritmo* o las *bifurcaciones* se multipliquen. Un factor importante es la posibilidad de acceder a los miradores que permiten la vista del mar y la ciudad, por lo tanto estos puntos sobre el borde de la montaña son sectores muy transitados.

Otra condición que revela el mapa es la presencia de importantes manchas en blanco donde no es posible el tránsito o el acceso. Al superponer la posición de las imágenes con la ubicación de los recintos que existen en Montjuïc (ver mapa página 63), es claro que estos vacíos coinciden perfectamente con la presencia de algún edificio, equipamiento, o se trata de un recinto cerrado o en donde es necesario pagar una entrada.

INTERRUPCIONES



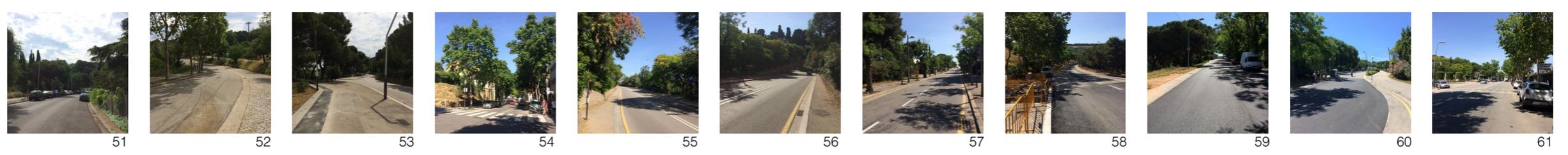
ESTRECHAMIENTOS



DILATACIONES



CONTINUIDADES



ATAJOS

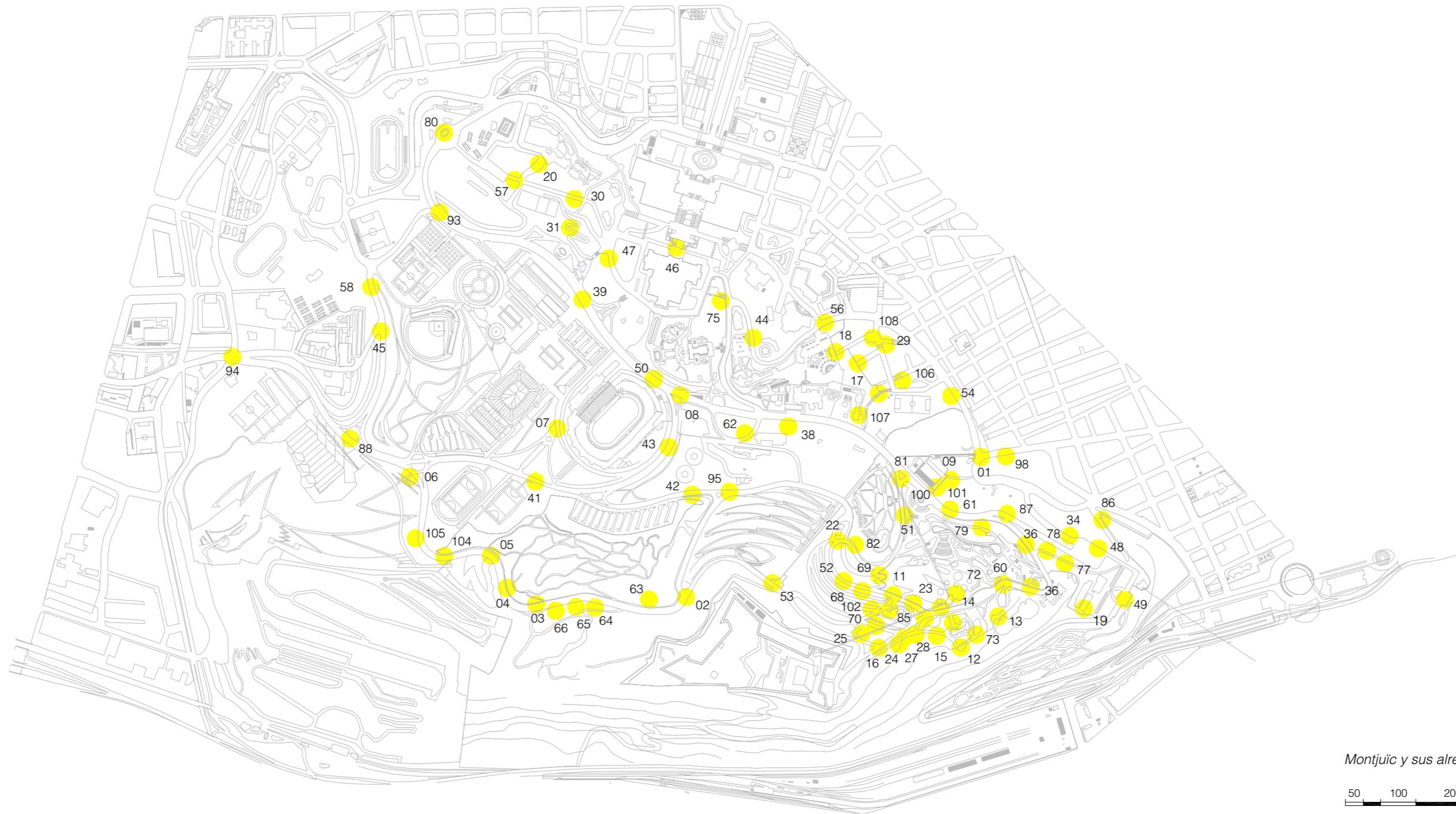


ENCRUCIJADAS

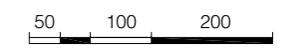


CAMBIOS DE RITMO

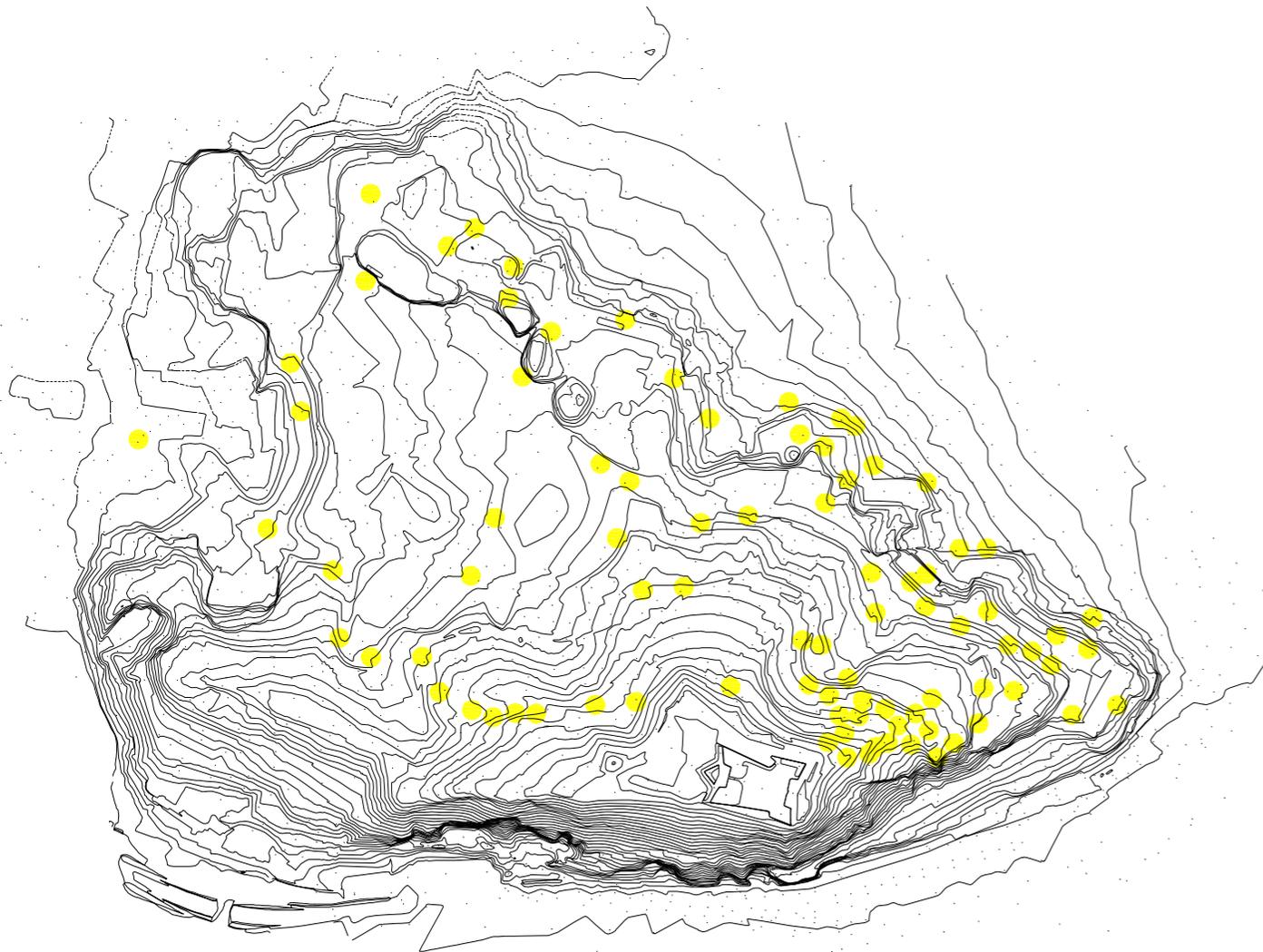




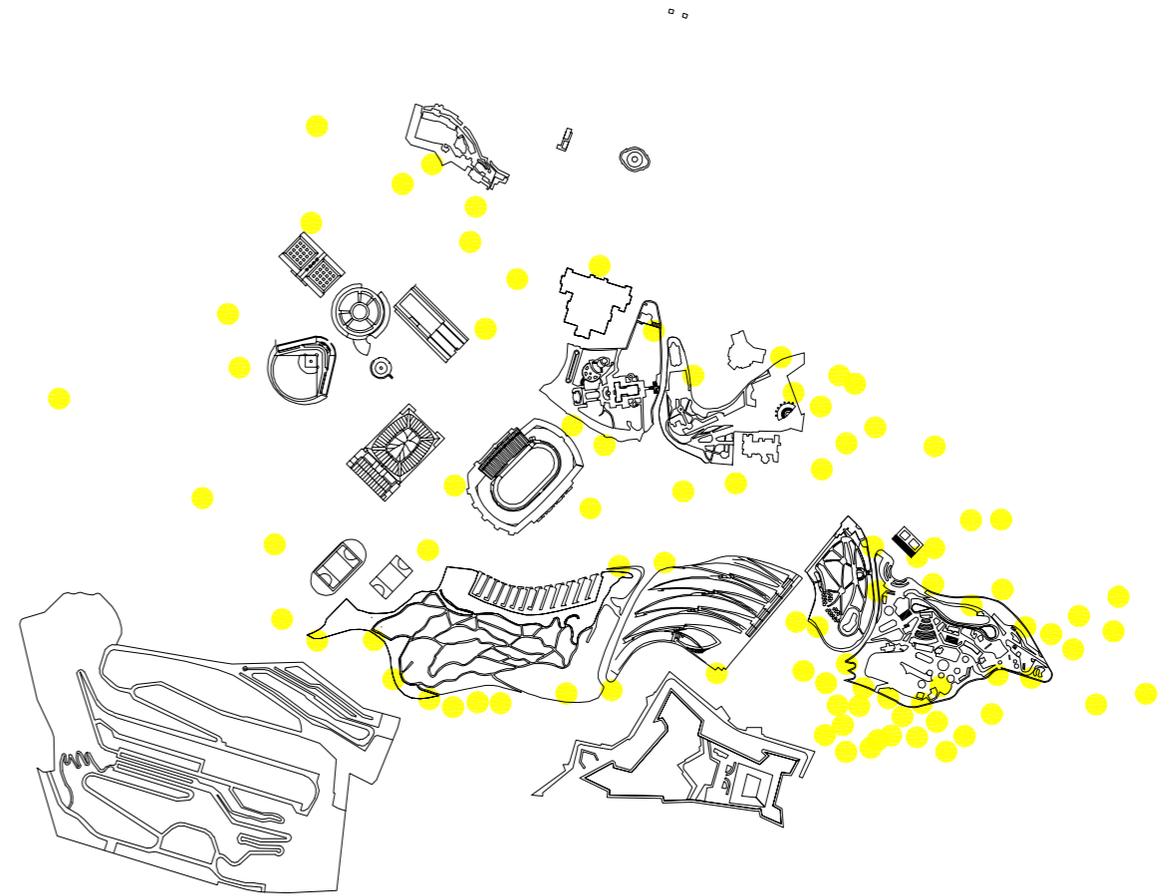
Montjuïc y sus alrededores



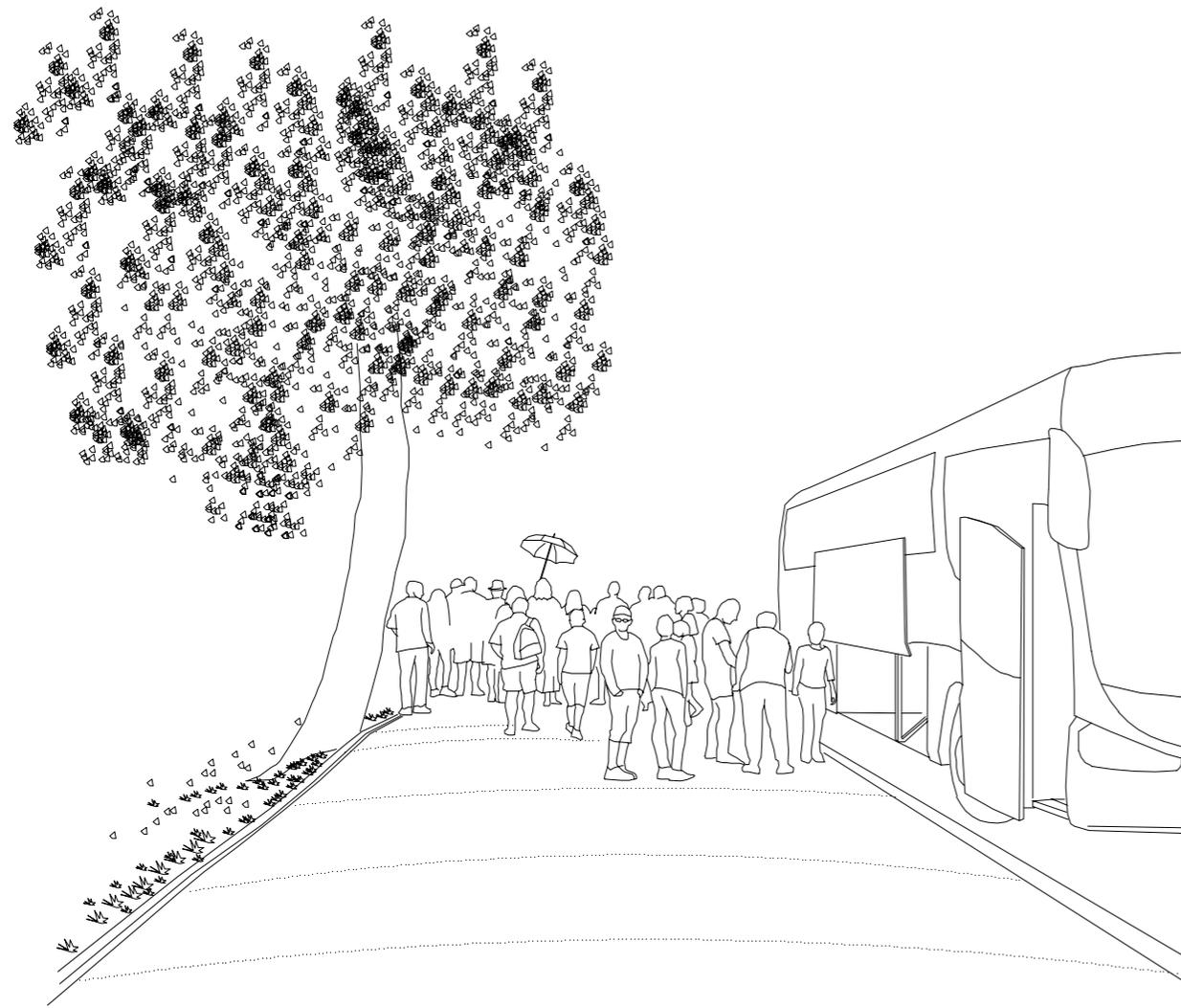
- 00-20 INTERRUPCIONES
- 21-38 ESTRECHAMIENTOS
- 39-50 DILATAIONES
- 51-61 CONTINUIDADES
- 62-79 ATAJOS
- 80-97 ENCRUCIJADAS
- 98-110 CAMBIOS DE RITMO



Superposición
entre topografía y
situaciones rele-
vadas



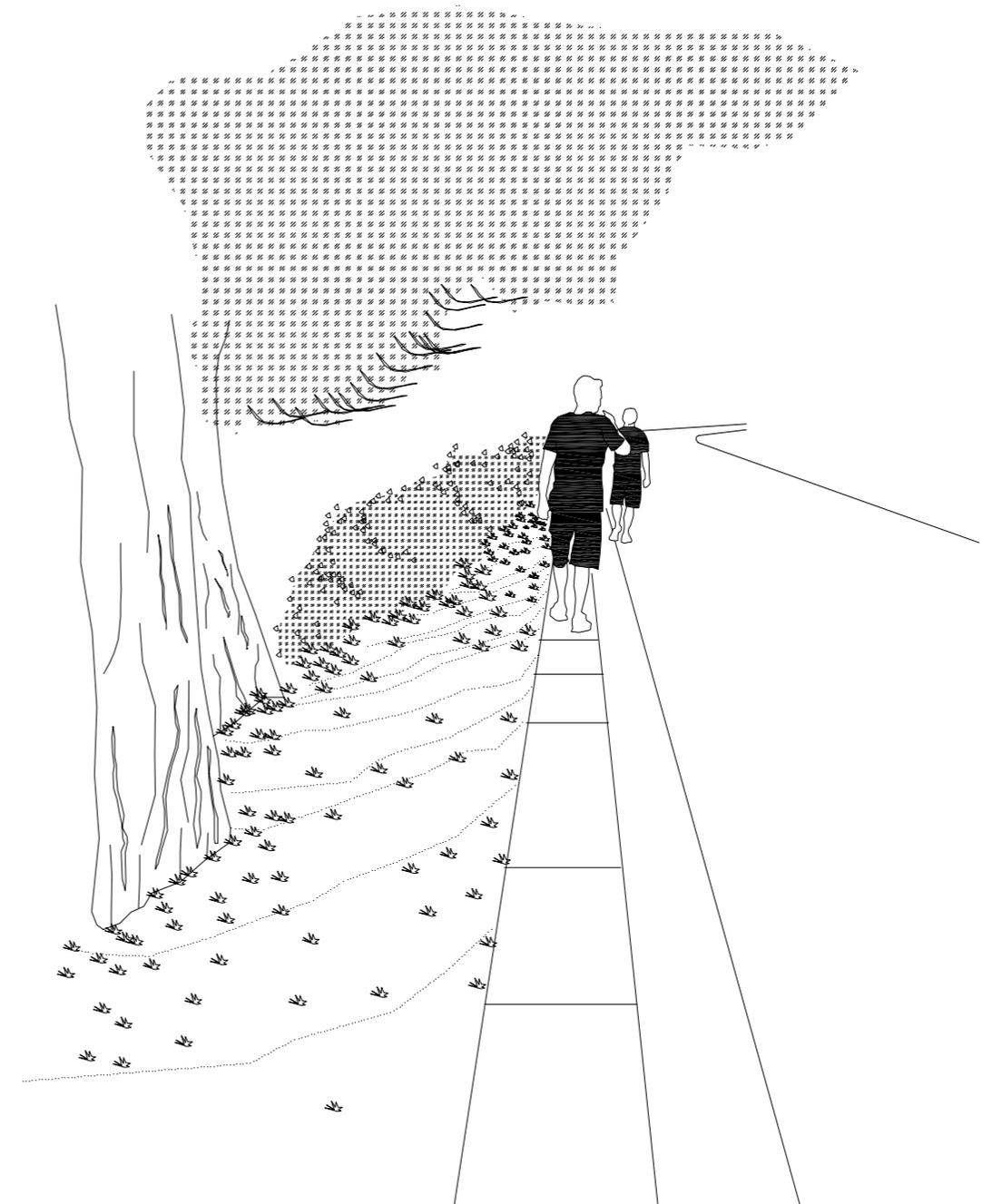
Superposición en-
tre recintos y situ-
aciones relevadas



Carrer Doctor i Font Quer.
Estacionamiento de buses para
visitar el Castillo. Camino inter-
rumpido por grupo de turistas.

INTERRUPCIONES

Corresponde a los momentos en donde algún acontecimiento que aparece en el camino obliga a redireccionar la marcha. Pueden ser objetos, personas, límites o finales de calles los cuales impiden continuar por la misma dirección.



Subiendo hacia el Castillo.

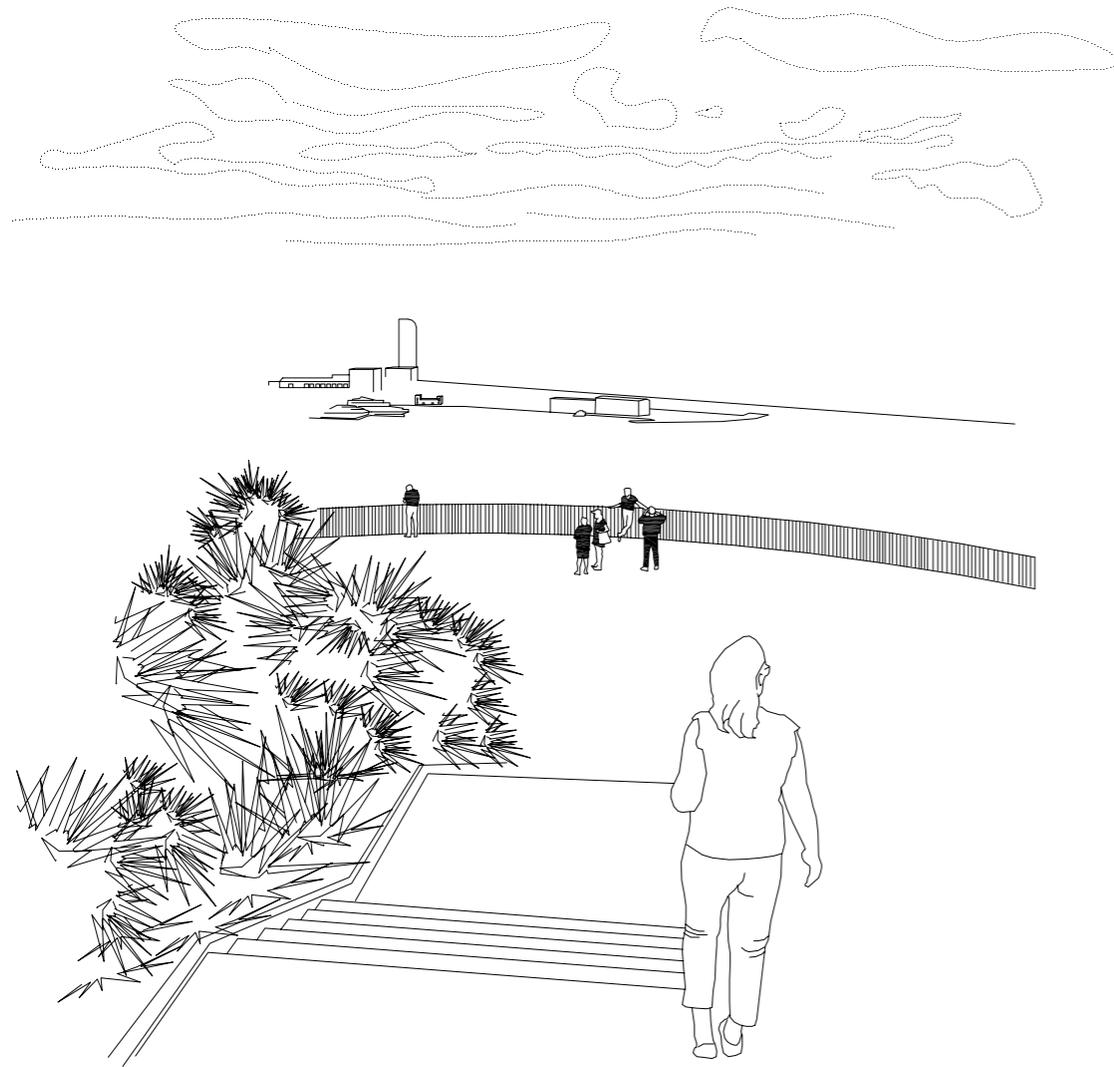
Las pendientes se hacen más pronunciadas, el camino más angosto. Por las reducidas dimensiones por donde se debe transitar, es necesario caminar en fila india.

ESTRECHAMIENTOS

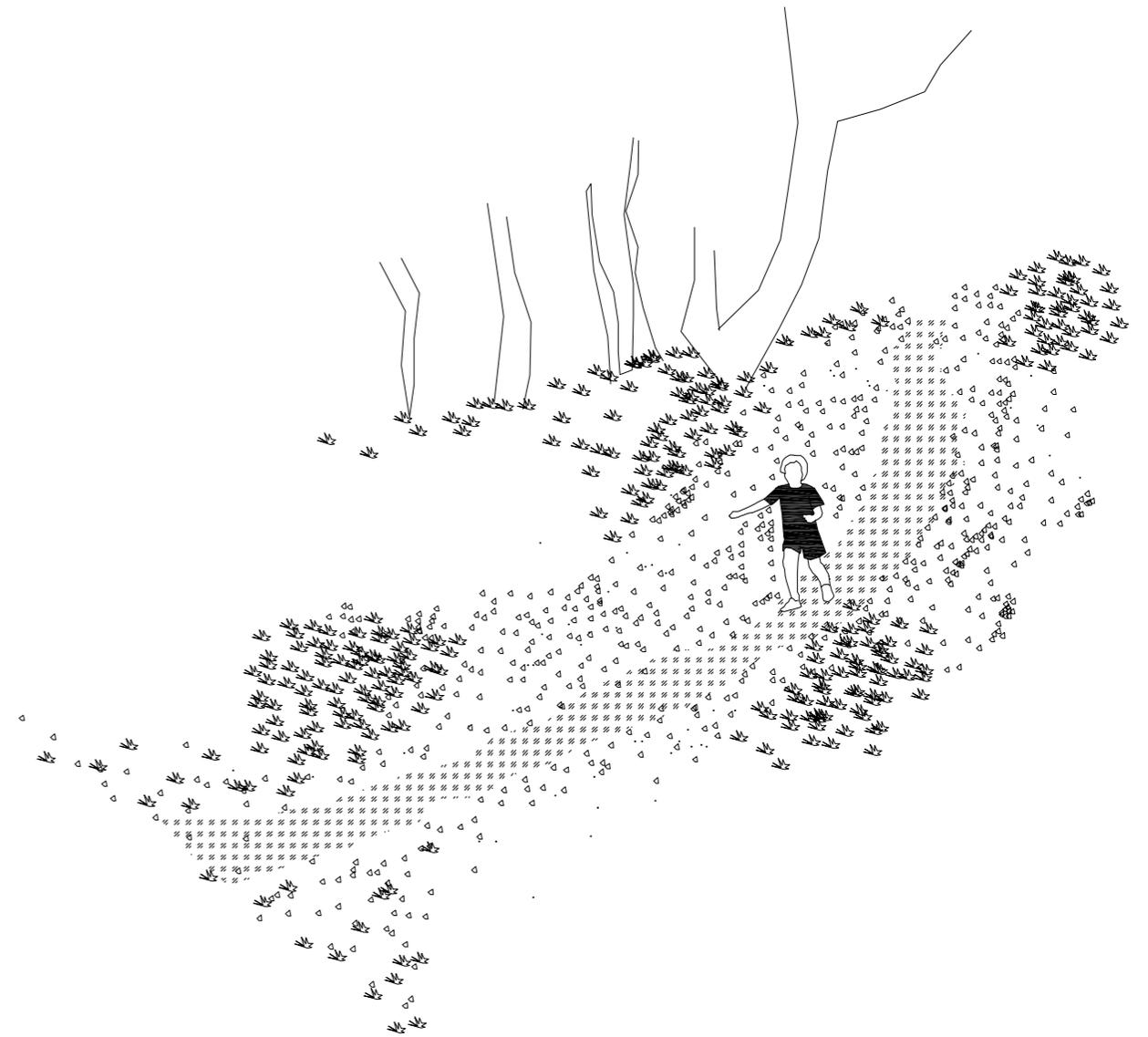
Corresponde a los momentos donde se ingresa a un espacio que genera sensaciones de interioridad. Puede ser por las proporciones del espacio, por la existencia de penumbras, o por la existencia de límites físicos o visuales.

Mirador de L'Alcalde.

Bajando por Carrer dels Tarongers, frente a la estación del Teleférico el camino sin que uno se dé cuenta se transforma en mirador. Los miradores son excelentes dilatadores del espacio.

**DILATACIONES**

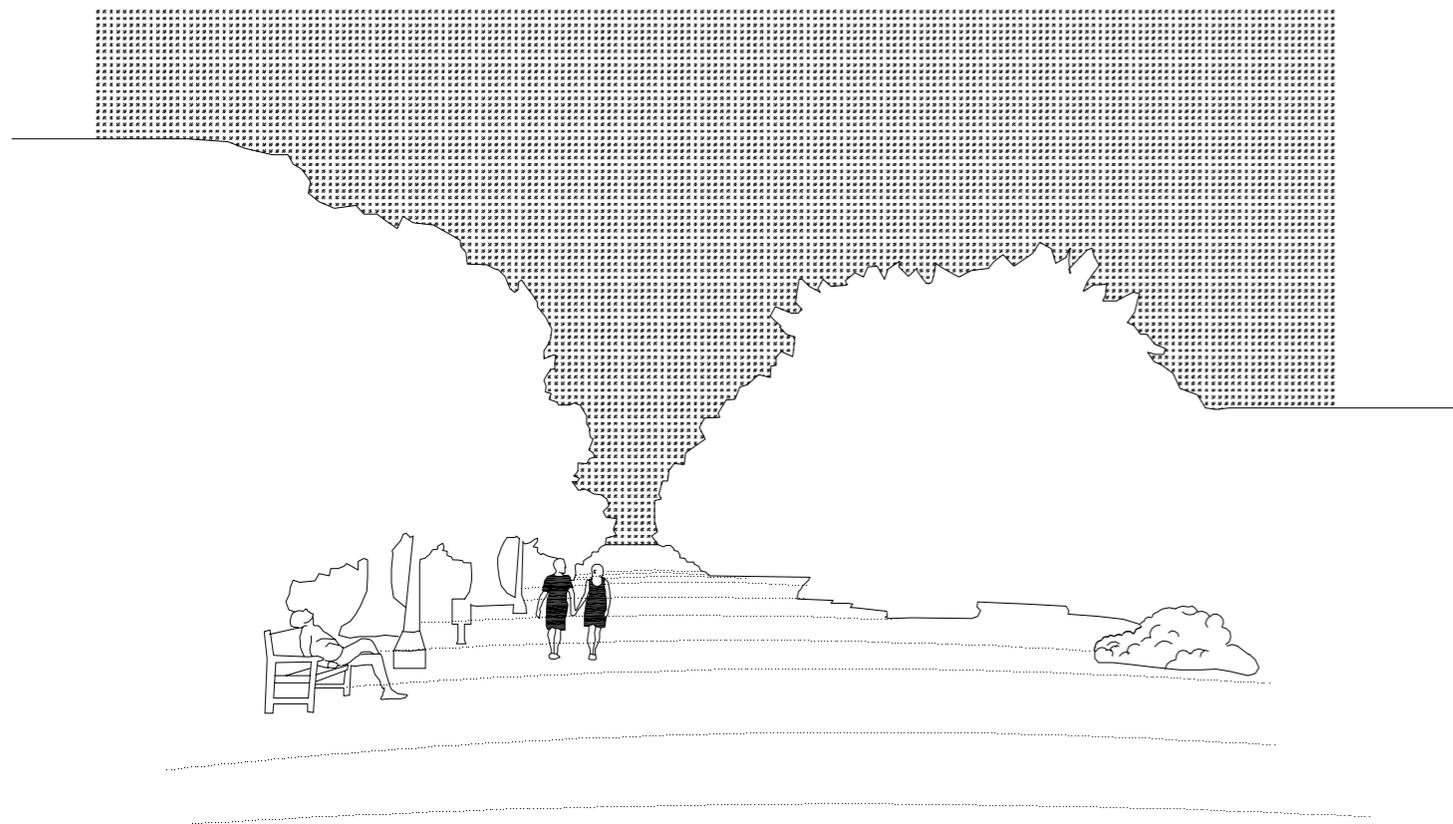
Corresponde a los momentos donde se ingresa a un espacio que genera sensaciones de exterioridad. Puede ser por las proporciones del espacio, por la amplitud del cielo, o por la inexistencia de límites físicos o visuales.

**ATAJOS**

Corresponde a momentos en donde aparece en el camino la posibilidad de acortar distancias tomando un camino alternativo. Normalmente corresponden a circulaciones no oficiales, se las puede reconocer por el desgaste de la vegetación.

Parque frente al Hotel Miramar.

Al subir por la Carretera de Montjuïc, desde Poble Sec, se atraviesa una zona de espesas sombras y visuales restringidas, para luego acceder a este sitio, donde se abren las vistas y el espacio.

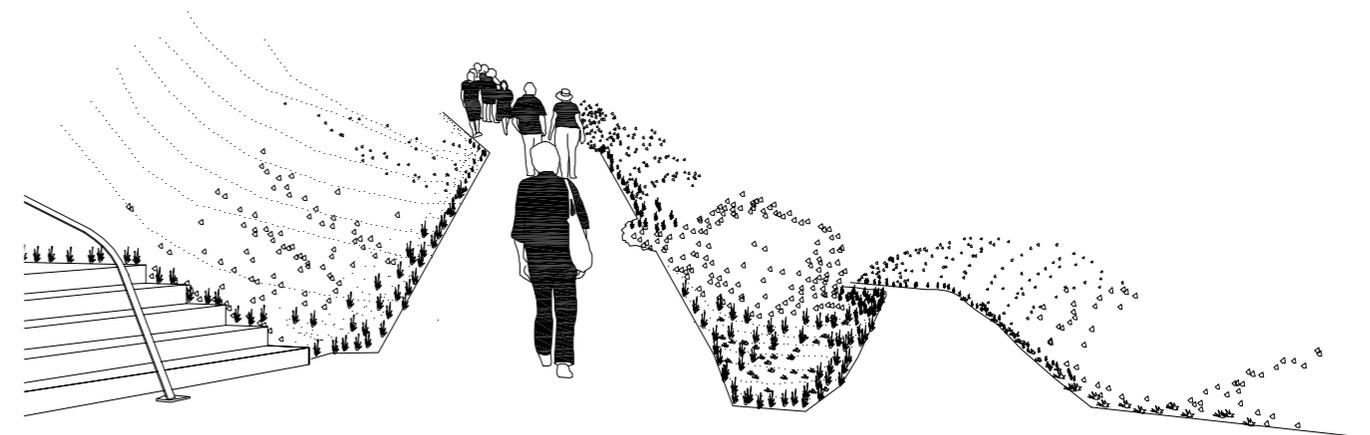


CONTINUIDADES

Corresponde a los momentos donde el espacio por donde se está transitando no se ve interrumpido. Construyen, además, visuales largas y profundas que permiten anticipar el trayecto a realizar.

Bifurcaciones en el Passeig del Migdia.

No solo se dividen los caminos sino que cada uno toma una altura diferente. Cada elección obliga a un esfuerzo particular.

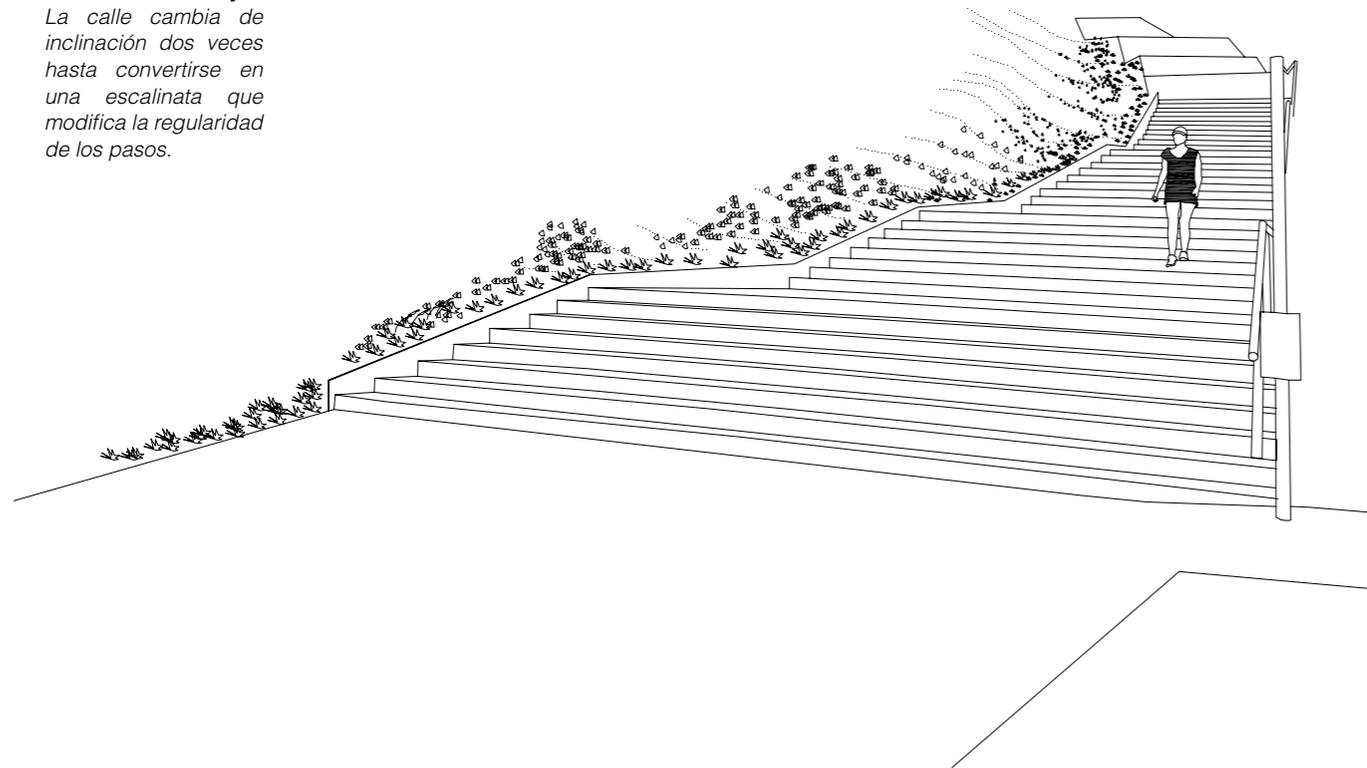


ENCRUCIJADAS

Corresponde a momentos en donde es necesario tomar decisiones sobre la dirección a seguir. Pueden tratarse de bifurcaciones en el camino, nudos viales, rotondas, etc.

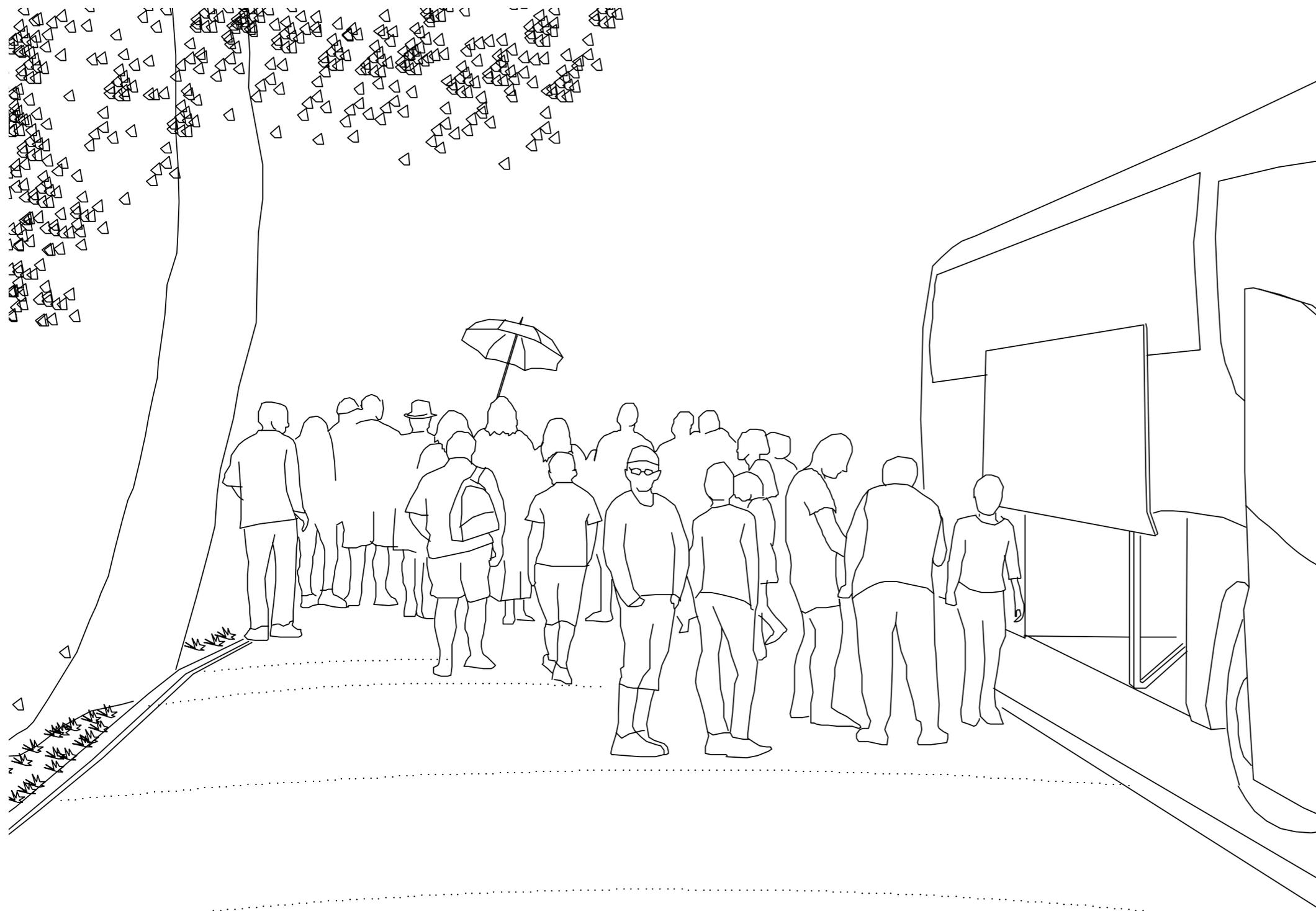
Subiendo por Carrer de Blasco de Garay

La calle cambia de inclinación dos veces hasta convertirse en una escalinata que modifica la regularidad de los pasos.



CAMBIOS DE RITMO

Corresponde a momentos donde alguna perturbación en el camino obliga a un cambio de ritmo en el andar. Ya sea en relación a la velocidad en la que se estaba caminando o en el esfuerzo extra que se necesite hacer.



Esta *Guía de paseos inusuales por Montjuïc* intenta ser una propuesta para acercarse a la realidad de Montjuïc desde ángulos diferentes de los habituales, de poder interpelarlo y observarlo extrañadamente. Son paseos atípicos, que por momentos rayan el absurdo. El resultado son una serie de mapas realizados ad hoc que intentan trascender su condición de herramienta metodológica para constituirse como la experiencia misma producida en cada uno de los paseos. Cada paseo corresponde a un argumento distinto que ponen de manifiesto alguna condición de Montjuïc que no sería posible ver a simple vista. Es una manera de aproximarse a las múltiples realidades del lugar.

Es por esto que cabe la pregunta: ¿Cuántos Montjuïc caben en Montjuïc?

Los mapas que siguen a continuación pretenden ser una respuesta posible a esta interrogante. Para cada uno de ellos se decidió con antelación una serie de variables que rigen las reglas de acción, con el fin de representar una dimensión precisa de la complejidad que supone Montjuïc.

En este sentido, los procedimientos utilizados en estos mapas, tienen directa inspiración en el método utilizado por los escritores oulipianos, el cual se basaba en escribir siguiendo una serie de reglas generativas inventadas por ellos mismos, que servían para liberar la creatividad y la imaginación.

En nuestro caso, estas reglas o constricciones, actúan como dispositivos para potencializar la observación y la aprehensión del sitio. El recorrido por esta serie de derivas debería ser capaz de demostrar que el mapa se convierte en un documento de enorme capacidad didáctica, cuando es utilizado como mecanismo multiplicador de perspectivas. Son registros que intentan acercarse a la realidad urbana desde ópticas tangenciales, que devienen de visiones subjetivas y vivencias concretas.

Los mapas de derivas presentados aquí son, entonces, *mapas oulipianos* que permiten construir diversos argumentos, entendiendo que hay tantos Montjuïc como uno esté dispuesto a encontrar.

1 - MONTJUÏC CRONO-LÓGICO

Este es un mapa que representa el paseo realizado intentando recorrer Montjuïc en orden cronológico. La variable que organiza la acción es el año estimado de construcción de cada fragmento escogido con antelación. Cada uno de estos fragmentos se ha desvinculado de su posición geográfica relativa y se los ha ordenado con un criterio distinto. Así, la ubicación espacial de los fragmentos de Montjuïc se relativizan en función del parámetro elegido para ordenar el recorrido.

El paseo inicia, entonces, por el Castillo de Montjuïc, y se desarrolla siguiendo un orden cronológico ascendente. Las reglas son: comenzar por la intervención más antigua y finalizar en la más nueva, intentar realizar el camino más directo entre punto y punto, y no utilizar ningún mapa de referencia.

El resultado es un paseo no habitual, paradójico, que raya el absurdo. A pesar de que las distancias recorridas entre cada uno de los puntos son las reales, al reordenarlos en una sucesión inusual, obliga a recorrer largas distancias, ir de un extremo al otro, subir para volver a bajar, dar rodeos innecesarios, pasar más de una vez por el mismo sitio, retroceder, repetir trayectos, desorientarse. Una simple decisión instrumental logra tergiversar la percepción del tiempo y el espacio, y por lo tanto del lugar.

La separación que existe entre cada uno de los fragmentos ya no depende de su posición geográfica en el lugar, sino de la distancia cronológica que ha sido necesario recorrer. Es así que para ir desde el Cementerio al Jardín Botánico hubo que caminar 13.330 mts y desplazarse 116 años en el tiempo; o para llegar desde el Teatro Griego a la Fundación Miró fue necesario recorrer 8310 mts y 46 años.

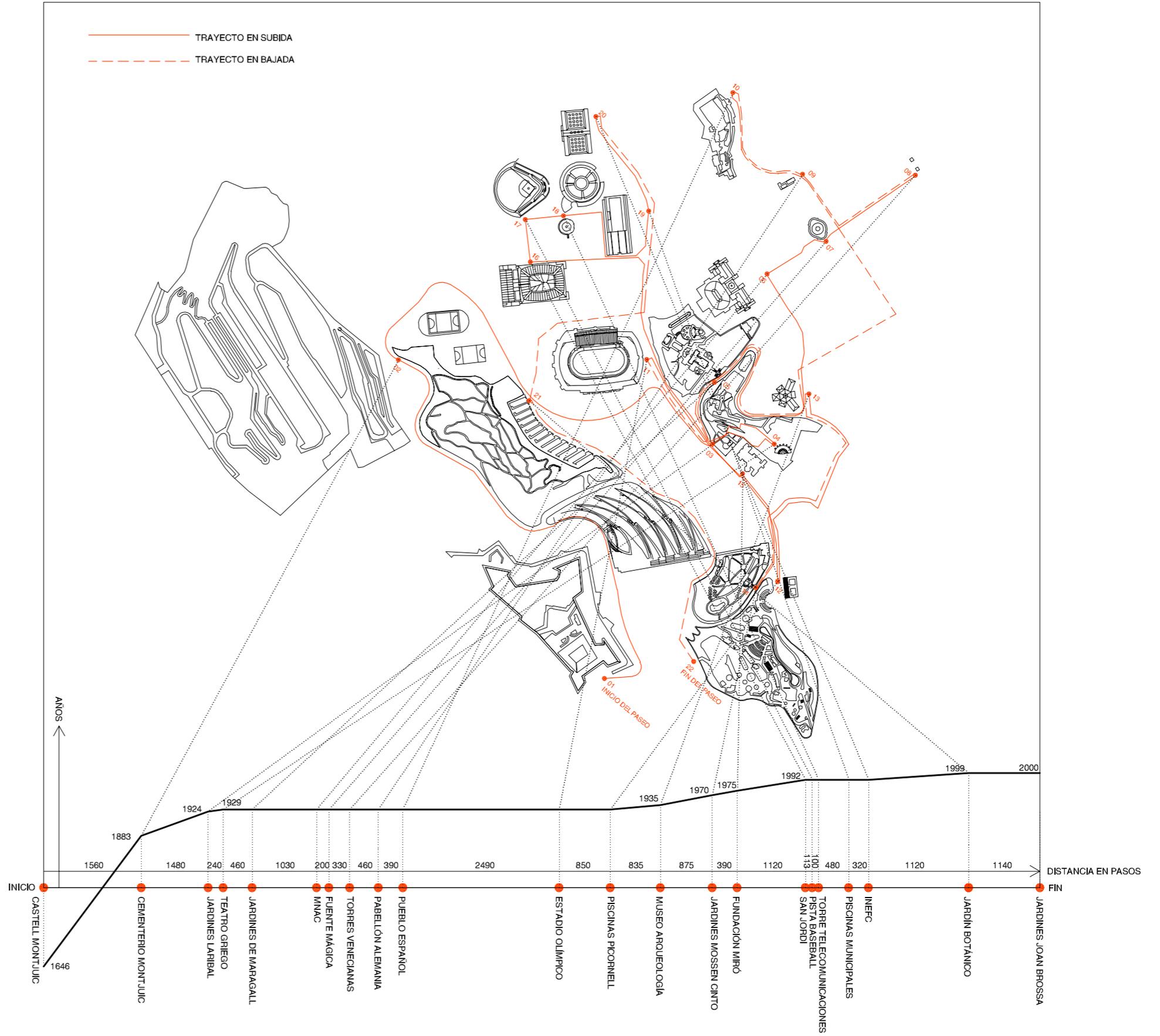
En este caso no nos encontramos solo con un desplazamiento espacial -como es habitual al recorrer un lugar- sino que se le superpone un desplazamiento temporal. Se trata de un paseo que reconstruye y pone en relieve el tiempo de Montjuïc, como otra realidad existente en el lugar.

El mapa resultante, a su vez, amplía la experiencia del paseo al poner

en relación distancias y cronología. Al observar los fragmentos en orden cronológico, nos permite delinear una secuencia narrativa que reconstruye los procesos de urbanización que se han sucedido en Montjuïc; desde la construcción del Castillo, pasando por las importantes intervenciones producidas con motivo de la Exposición Internacional del '29 y los Juegos Olímpicos del '92, hasta llegar a las últimas operaciones realizadas en el año 2000.

La línea roja representa el camino recorrido y, por lo tanto, las nuevas relaciones que se establecen al transitarlo. Los fragmentos se reorganizan y encuentran nuevas posiciones en el relato. Los edificios que parecen próximos en distancias, se alejan en edad, y viceversa.

Luego de aproximadamente 16.000 mts recorridos en total, el fin del paseo son los Jardines Joan Brossa, los cuales distan solo 560 mts del Castillo, punto donde comenzó el trayecto.



2 - LAS PIEDRAS DE MONTJUÏC

“La montanya de Montjuich junt a Barcelona és de consideració per averse edificada della tota Barcelona. Diuen que la pedra creyx en ella: y que se a treta mes pedra della que no pujaria tota la dita montanya. Les moles della van per tot lo mon”¹

El tema elegido para este mapa permite montar un relato para intentar descubrir a Montjuïc a través de su presencia en la ciudad. La montaña ha tenido desde siempre una relación omnipresente con la ciudad, “la proximidad de la montaña a la ciudad de Barcelona ha supuesto que a lo largo de la historia se haya explotado el territorio de Montjuïc. La explotación fue principalmente de extracción de las rocas de sus canteras y el aprovechamiento agrícola” (Roca i Blanch, 2000).

El ejercicio consiste en realizar un paseo que pone en relación distintos edificios emblemáticos de la ciudad que comparten la condición de estar contruidos con piedra extraída de Montjuïc. Sin embargo, el paseo no tiene ninguna relevancia en sí mismo. El valor está puesto en los edificios, que funcionan de nodos a los cuales se llega para luego cambiar de dirección, reorientar el camino y buscar el próximo objetivo. El paseo, entonces, construye una mirada fragmentaria de la ciudad, al estar condicionada por una variable específica.

Se da comienzo en la cantera que se encuentra en la cota más alta de la montaña, se discurre por un recorrido aproximado de 12 km que va hilvanando distintos edificios, para culminar en el Hospital de la Santa Creu y Sant Pau. Es, de una manera simbólica, la reconstrucción del viaje realizado por las piedras desde las canteras hasta el edificio donde hayan sido colocadas.

El resultado del paseo realizado es un mapa que excede los límites físicos de la montaña para descubrir a Montjuïc a través de su presencia en la ciudad. El trazo rojo representa un itinerario a pie posible, que tiene como puntos relevantes aquellos edificios emblemáticos de

¹ Manuscrito del jesuita Pere Gil del año 1600. Extraído de *Montjuïc, la Muntanya de la Ciutat*. de Estanislau Roca i Blanch

la ciudad que han sido contruidos con piedra extraída de Montjuïc. Si cada piedra es parte de la montaña, podríamos preguntar entonces: ¿Hasta dónde llega Montjuïc?, ¿Es su límite último la distancia máxima a la cual ha viajado su piedra?. Esta interrogante se vuelve aún más interesante cuando pensamos que en sitios como Mallorca, Menorca, Ibiza, Italia, Francia, entre otros, se ha utilizado piedra de Montjuïc.

Es por esto, que este mapa, es una representación simultánea a dos escala, una a nivel urbano y otra a nivel territorial, dando como resultado un mapa multi-escalar que permite relativizar las distancias en función del argumento. El mapa, presenta además, un deliberado anacronismo al superponer en el mismo dibujo distintos momentos cronológicos. Se han solapado tres instancias que intentan construir un relato atemporal: el estado último de la evolución de las canteras, la muralla de la ciudad vieja (también contruida con esta piedra) y los edificios en el estado que se encuentran al día de hoy.

Son realmente numerosos los edificios públicos, y sería inabarcable la descripción de las construcciones privadas, que han utilizado esta piedra. Es por eso que dejamos aquí unas instrucciones para reconocer la piedra de Montjuïc en la ciudad de Barcelona:

- Si usted está observando un edificio que está ubicado en Ciutat Vella es probable que sea de piedra de Montjuïc.
- Si usted está observando un edificio que es anterior al año 1957, es probable que sea de piedra de Montjuïc.
- Si usted está observando un edificio contruido con piedra de tonos entre gris y gris amarillento, es probable que sea de piedra de Montjuïc.
- Si usted está observando un edificio que presenta un zócalo que ha resistido a las inclemencias del tiempo, a la compresión y al roce, es probable que sea de piedra de Montjuïc.
- Si usted está observando La Sagrada Familia, tenga cuidado, porque solo los campanarios del Nacimiento y de la Pasión son de piedra de Montjuïc.



3 - A LOS PIES DE MONTJUÏC

“La montaña de Montjuïc, en Barcelona, ha sido modificada como imagen identificadora de la ciudad. Todavía Picasso o Le Corbusier podían describir la ciudad a través de su lápiz inquieto y sintético reuniendo tres elementos: el mar, el perfil de la ciudad histórica con las torres octogonales de sus campanarios sin flecha y la montaña coronada por el castillo militar (...) Al fondo, el mar. A sus pies, la ciudad”. (de Solá-Morales I., 1996)

Se propone un paseo por la montaña de Montjuïc de una manera un tanto inusual. En este caso se recorrerá la cota baja de la montaña intentando andar siempre por la frontera montaña-ciudad, esto quiere decir que siempre debemos observar a un lado la montaña y al otro la ciudad. Este paseo se constituye como una manera de observar y registrar la relación de fricción entre Barcelona y su montaña. Recorrer la zona baja de Montjuïc significa hacer el camino que no solemos hacer cuando vamos allí, por lo tanto se promueve una relación de extrañamiento entre el lugar y el paseante. Esto devuelve un cambio de perspectiva, una percepción renovada de la realidad de un lugar del cual creemos tener una imagen mental construida.

Se plantea el primer interrogante: ¿Es posible unir a pie la zona baja de Montjuïc, recorrerlo por su “circunferencia” sin encontrar obstáculos?.

Poble Sec, Plaza España, Sants, la Zona Franca, el Puerto, la Ronda del Litoral se van hilvanando en un relato que tiene a Montjuïc como hilo conductor. Infraestructuras, casas, barrios, edificios institucionales, plazas se van sucediendo a medida que avanza el recorrido. El paseo podría empezar en cualquier punto, la única regla es andar por el borde, por donde termina la ciudad y empieza la montaña (o viceversa). Transitar por el límite difuso de ambos, donde se tocan. Tal vez aquí surga la segunda pregunta: ¿Es posible trazar un límite preciso de Montjuïc?

El trazo rojo continuo corresponde al camino realizado a pie, intentando seguir las reglas pre-establecidas. Comenzamos el trayecto por el extremo más cercano al mar de Poble Sec, caminando por el Passeig de Montjuïc, donde el límite es claro, de un lado de la calle las fachadas de los edificios reconstruyen el frente urbano y del otro, Montjuïc brinda la otra fachada que cierra la confrontación ciudad-montaña. Continuando

por el Passeig de l'Exposició, la frontera se hace más difusa. El conjunto de viviendas que se encuentran sobre la ladera de la montaña continúa la trama de Poble Sec, sin embargo, la compleja topografía obliga a construir propiedades en lotes más pequeños y de menor altura. El segundo tramo, que corresponde a la culminación de Avinguda Maria Cristina sobre el MNAC, se encuentra ubicado de manera perpendicular al recorrido que estamos realizando, lo que obliga a atravesarlo por la parte alta, pasando justo por enfrente del Museo. En el último tramo, sobre el barrio de La Marina, es realmente difícil definir cual es el límite de la ciudad, y precisar el camino se vuelve un trabajo arduo.

El paseo culmina frente al cementerio. Más allá, sobre la zona donde se encuentra el puerto, hay un tramo de 2,5 km en donde el sendero peatonal desaparece, interrumpiendo la continuidad del paseo a pie.

Este paseo permite, además, imaginar a Montjuïc como una sucesión de cotas de nivel que pueden ser desmotadas para estudiarlas por separado. Veremos entonces, que ciertas zonas que no guardan relaciones de uso entre ellas y que fueron realizadas en momentos históricos distintos, llamativamente comparten el mismo nivel topográfico. Si fuese posible caminar en sentido horizontal, sin bajar ni subir de nivel, estaríamos seccionando la montaña en estratos similares a lo que podría realizar un tomógrafo en un cuerpo, y así, cada sección sería posible de individualizar y observarla sin relación a las demás.

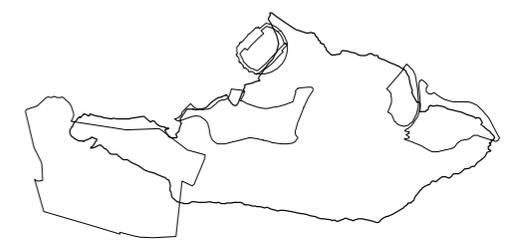
Otro punto de vista que nos devuelve la acción de andar siguiendo las cotas de nivel, es interpretar a Montjuïc como si se tratase de un edificio. La cota más baja correspondería a la planta baja, en el medio estarían los pisos y la sección más alta se podría pensar como la azotea. De esta manera, a diferencia de las secciones tomográficas, sería difícil analizar cada una de las cotas de manera aislada, sin entenderla dentro de la posición que ocupa frente a las demás.

Se han seleccionado aquí cuatro secciones horizontales, que para poder identificarlas, se asocian a los tres edificios más emblemáticos que contiene Montjuïc, más la última que corresponde al paseo que dió origen a este mapa.

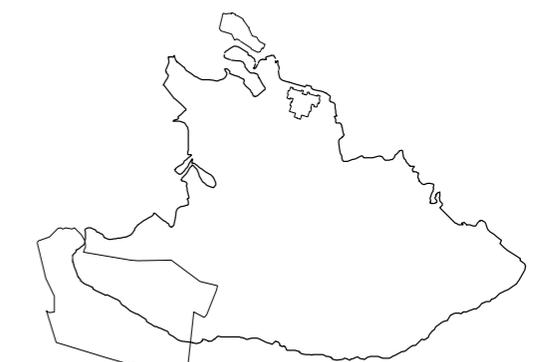
- 1_ COTA CASTILLO DE MONTJUIC + 185 msnm
- 2_ COTA ESTADIO OLIMPICO + 98 msnm
- 3_ COTA MUSEO NACIONAL + 74 msnm
- 4_ COTA CIUDAD + 30 msnm



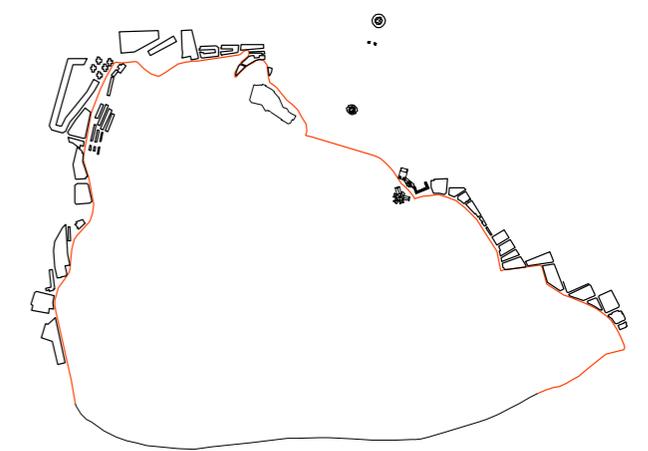
COTA CASTILLO MONTJUÏC + 185 msnm



COTA ESTADIO OLÍMPICO + 98 msnm



COTA MUSEO NACIONAL + 74 msnm



COTA CIUDAD + 30 msnm

COTA CASTILLO MONTJUÏC + 185 msnm - 1740 m

COTA ESTADIO OLÍMPICO + 98 msnm - 5900 m

COTA MUSEO NACIONAL + 74 msnm - 7750 m

COTA CIUDAD + 30 msnm - 8930 m

4- CUATRO PASEOS, UN MAPA

“Podríamos obligarnos a seguir una latitud dada (Julio Verne, Los hijos del Capitan Grant), o a recorrer los Estados Unidos de América por orden alfabético (Julio Verne, El testamento de un excéntrico) o haciendo coincidir el paso de un estado a otro con la existencia de dos ciudades homónimas (Michel Butor, Mobile)”. (Perec, 1999, pág. 117)

TRES CONDICIONES:

Mismo punto de partida.

Diferentes puntos de llegada.

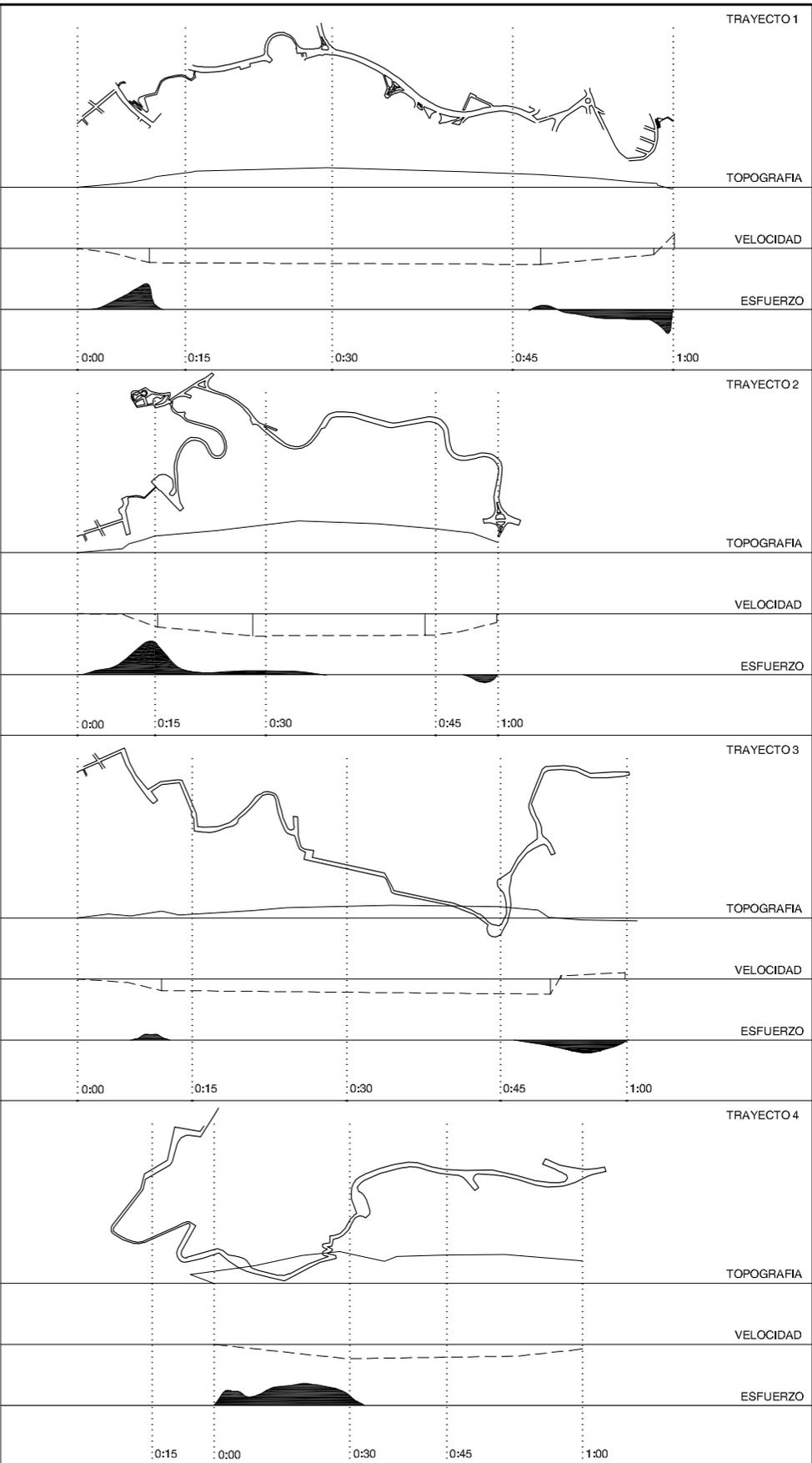
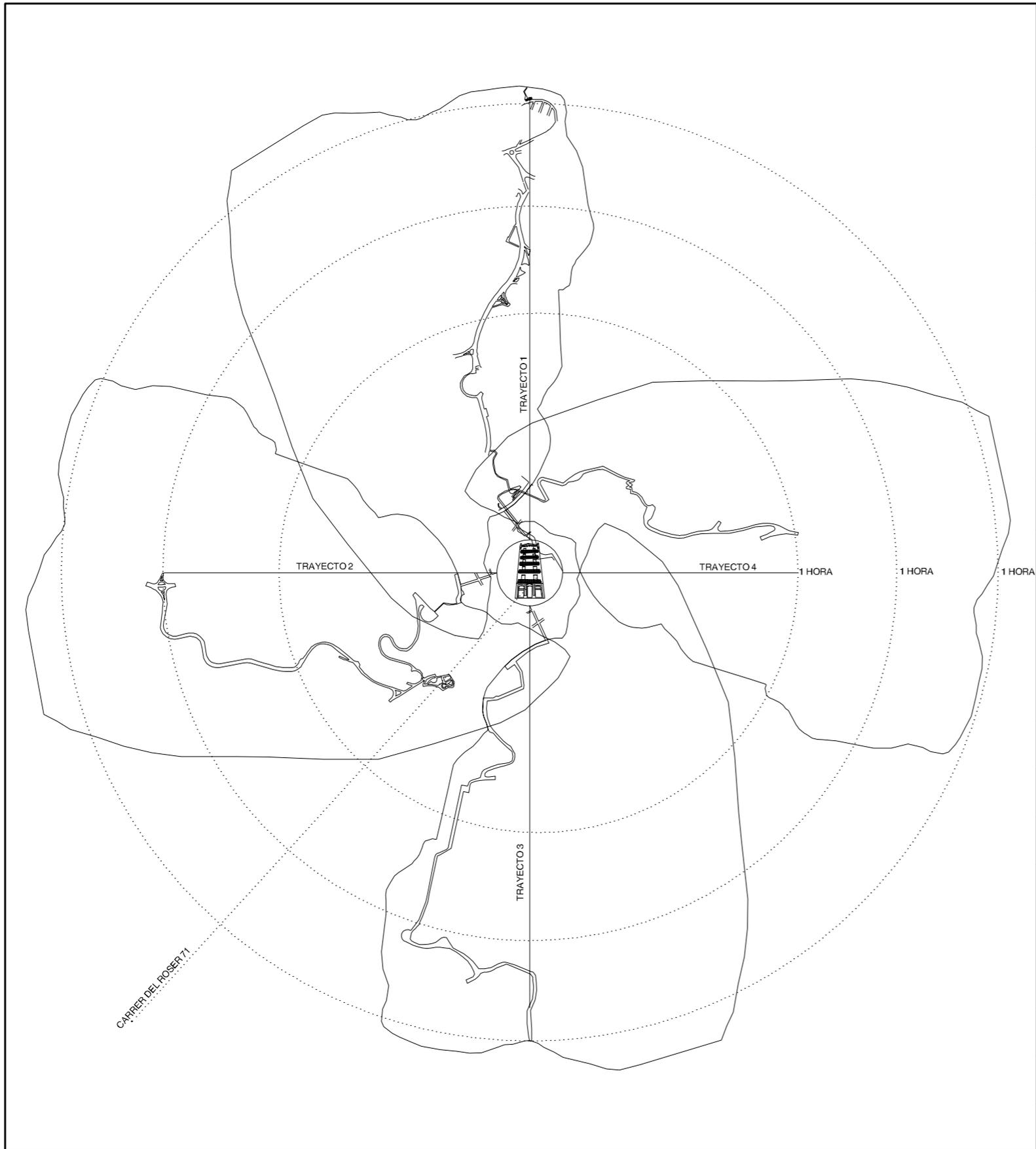
Una hora de duración.

La experiencia sobre un lugar depende mucho de las condiciones que nos impongan. Este mapa representa simultáneamente cuatro paseos realizados por Montjuïc, con la particularidad de que todos se rigen por las mismas reglas: comparten el punto de partida, habiendo elegido como salida el edificio ubicado en el número 71 de Carrer del Roser (piso en donde he estado viviendo mientras se realizaba este trabajo); tienen una duración de una hora; y se deja librado al azar el punto de llegada.

Estas tres reglas tienen el objetivo de devolver experiencias que puedan ser comparables entre sí, que nos permitan ponerlas en relación. Cada paseo parte con las mismas condiciones pero su desarrollo no depende de ellas. En este sentido, las reglas no son restrictivas sino potenciadoras de nuevas experiencias. Por ejemplo, la duración de una hora de cada paseo permite confrontar los resultados. Sin embargo, la duración temporal del recorrido no garantiza la misma cantidad de

metros recorridos, ni el mismo esfuerzo producido, por lo tanto tampoco el mismo resultado.

En estos paseos, el esfuerzo del cuerpo se vuelve protagonista. Los recorridos resultantes dependen únicamente de la voluntad del paseante para enfrentarse a la topografía de la montaña. De esta manera el lugar es percibido a través de un filtro corporal, condicionado por el cansancio y la fatiga. El mapa resultante registra, a través de gráficos, la experiencia física del camino y los relaciona a través de cuatro parámetros que se afectan entre sí: el *trayecto* realizado en cuanto a la cantidad de metros recorridos, las condiciones de la *topografía* del lugar, los cambios de *velocidad* en el desplazamiento y el *esfuerzo* corporal realizado.



REFLEXIONES AL REGRESO DE UN PASEO

Esto no intenta ser una conclusión final, sino una reflexión sobre la observación de un lugar y los instrumentos que lo hacen posible. El paseo, que a priori parecía una acción inocente y despreocupada, acabó siendo un mecanismo de gran poder a la hora de construir una mirada inquieta y proyectual sobre un lugar. Sería difícil aventurarse a sacar conclusiones sobre un proceso que está fundado en la subjetividad del observador, y por lo tanto es siempre abierto y susceptible a futuras reinterpretaciones, todas ellas válidas.

Relatos caminados acabó siendo una forma de contar un lugar desde la experiencia personal, de alguna manera una propuesta sobre un sitio. Sin embargo, a medida que el trabajo avanzaba, las herramientas necesarias para poder llevar a cabo esa experiencia se convirtieron también en tema de estudio.

El hecho de haber llevado paralelamente la reflexión entre la experiencia y las herramientas que hacían posible esa experiencia, ha devuelto un conocimiento personal sobre Montjuïc, pero además, un conocimiento sobre procedimientos que pueden ser utilizados en otros sitios y otras circunstancias. Ampliar la reflexión sobre la ciudad, amplía las posibilidades de transformación, de manera que nuevas aproximaciones al fenómeno urbano promueven nuevas intervenciones.

Se trata de valerse de herramientas que puedan estimular nuestra imaginación, nuestra capacidad de crítica y como consecuencia nuestra capacidad proyectual. Podría decir que, al regreso de los paseos, mi opinión sobre Montjuïc se ha modificado en función de los instrumentos utilizados para observarlo. ¿Cuántas otras maneras de observar Montjuïc podríamos imaginar?, ¿qué nuevas reflexiones devolverían?, ¿Qué nuevas opiniones estamos dispuestos a formular?.

Porque, al final, un lugar también es nuestra opinión sobre él.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco*. Barcelona: Editorial GG.
- Ábalos, I. (2007). *Estética pintoresca, Arquitectura y Cine. En Paradigmas. El desarrollo de la modernidad arquitectónica visto a través de la historia del cine* (págs. 129-142). Madrid: La Fábrica.
- Ábalos, I. (2000). *La buena vida*. Barcelona: Editorial GG.
- Allen, S. (2000). *Practice: Architecture, Technique and Representation*. Routledge.
- Benjamín, W. (1987). *Porcelana china. En Dirección única* (págs. 21-22). Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Calvino, Í. (2002). *Colección de arena*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Calvino, I. (1999). *Si una noche de verano un viajero*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial GG.
- De Maistre, X. (2007). *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Funambulista.
- de Solá-Morales, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Editorial GG.
- de Solá-Morales, I. (2003). *Diferencias*. Barcelona: Editorial GG.
- de Solá-Morales, I. (1996). *Entre el enigma y la ironía. La arquitectura reciente de Arata Isozaki*. En Arata Isozaki, *Obras en España* (págs. 33-44). Madrid: Tf Editores.
- de Solá-Morales, M. (2008). *Diez lecciones sobre Barcelona*. Barcelona: COAC.
- Debord, G. (2001). *Teoría de la deriva en Internacional Situacionista Vol. 1*. Madrid: Literatura Gris.
- Delgado, M. (29 de marzo de 2015). *El cor de les aparences*. Obtenido de www.manueldelgadoruiz.blogspot.com.es
- Gabancho, P. (2016). *Caminar Barcelona*. Barcelona: Columna Edicions.
- Hernandez Quintela, I. (2010). *Guía para la navegación urbana*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Herzog, W. (2015). *Del caminar sobre hielo*. España: Gallo Negro Ediciones.

- Le Breton, D. (2015). *Elogio del caminar*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lopez Rodriguez, S. (2004). *Educar la mirada: el paseo, método para situarse en el mundo*. URBS Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales , 79-93.
- Lynch, K. (2006). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial GG.
- Manuel, P. J., & Angel, M. J. (2011). *El papel en el viaje y el viaje en el papel. Los viajes de los Arquitectos, Construir, Viajar, Pensar*.
- Miralles, E. (2016). *Conversaciones con Enric Miralles*. Barcelona: Editorial GG.
- Miralles, E. (1995). *Un retrato de Giacometti*. El Croquis num. 72 , 133.
- Nogué, J. (2009). *Entre Paisaje*. Barcelona: Àmbit Servicios Editoriales.
- Paez i Blanch, R. (2015). *Cartografías Operativas, usos del mapa en el proyecto arquitectónico, 1982-2012* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya.
- Paez i Blanch, R. (s.f.). *Derivas urbanas: la ciudad extrañada*. Revista indexada de textos académicos , 51-53.
- Paez, R. (2009). *Cartografías operativas y mapas de comportamiento*. En R. Bernat, & I. Duarte, *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, prosumers y fans* (págs. 173-200).
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial GG.
- Perec, G. (1999). *Especie de Espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Roca i Blanch, E. (1994). *Montjuïc, la muntanya de la ciutat*. Barcelona: Inst. de Estudis Catalans.
- Sabartés, J. (1959). *Picasso, Las Meninas y la vida*. Barcelona: Editorial GG.
- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial GG.
- Soriano, F. (2016). *Un viaje con las miradas, la arquitectura del relato*. Madrid: Abada Editores.
- Schelle, K. G. (2013). *El arte de pasear*. España: Diaz & Pons Editores.
- Thoreau, H. (1998). *Caminar*. Madrid: Ardora Ediciones.

FUENTE DE ILUSTRACIONES

- Dibujo de portada por el autor
- P. 10 Foto de Robert Smithson
Tiberghien, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.
- P. 14 Fotogramas de la película *Mon Oncle* (1957) de Jacques Tati.
- P. 16 Figura 1: *The Naked City* (1957). Guy Debord.
Debord, G. (2001). *Teoría de la deriva en Internacional Situacionista Vol. 1*. Madrid: Literatura Gris.

Figura 2: Dibujo realizado por el autor.
- P. 17 Figura 1: Richard Long. *Human Nature Work*. 2011
<http://www.pinterest.com>

Figura 2: Richard Long. *Dartmoon Wind Circle*. 1988
<http://www.pinterest.com>
- P. 18 *Galleria di vedute di Roma antica* (1758). Giovanni Paolo Pannini.
<http://www.uniroma2.it>
- P. 19 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10407-2015-02-22.html>
- P. 21 Un recorrido por los monumentos de Passaic (1967). Robert Smithson
Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial GG.
- P. 23 Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Acto recepción primer año - 1982.
<http://www.ead.pucv.cl/>
- P. 25 Figura 1: Richard Long. *Walking a line in Perú*. 1972
Tiberghien, G. (1995). *Land Art*. Londres: Art Data.

Figura 2: Richard Long. *A Line Made by Walking*. 1945
Tiberghien, G. (1995). *Land Art*. Londres: Art Data.
- P. 26 *Stalker 2009*. Oltrecittà, Primavera Romana.
<http://www.stalkerlab.org/>
- P. 28 Fotocomposición de Enric Miralles.
Revista *El Croquis* dedicada a Enric Miralles 1983-2000
- P. 35 Figura 1: Un recorrido por los monumentos de Passaic (1967). Robert Smithson
Composición del autor.

Figura 2: Vista de Montjuïc desde el Park Güell
<http://www.wikipedia.com>
- P. 37 Dibujo del autor.

- P. 39 Figura 1: Vista de Montjuïc en 1929.
<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20150115/54423264283/exposicion-internacional-de-1929-barcelona-1930-ferias-urbanismo-arquitectura.html>

Figura 2: Foto del autor.
- P. 40 Dibujo del autor.
- P. 41 Los Caracoles. Paso fronterizo Los Libertadores entre Argentina y Chile.
<http://hd.clarin.com/post/127478544229/bajada-de-los-caracoles-del-paso-libertadores>
- P. 43 Dibujo del autor.
- P. 44 Figura 1, 2 y 3: Dibujo del autor.
- P. 45 Revista *El Croquis* dedicada a Enric Miralles 1983-2000.
- P. 46 Figura 1 y 2: Dibujo del autor.
- P. 48 Fotocomposición del autor.
- P. 49 Figura 1, 2 y 3: Fotocomposición del autor.
- P. 54 Figura 1 y 2: Dibujo del autor.
- P. 64 Dibujo del autor.
- P. 65 Dibujo del autor.
- P. 66 Dibujo del autor.
- P. 67 Dibujo del autor.
- P. 68 Dibujo del autor.
- P. 69 Dibujo del autor.
- P. 70 Dibujo del autor.
- P. 72 Dibujo del autor.

Agradecimientos

A mi tutor Alfred Linares, por su dedicación y predisposición.
A Xavier Monteys y Pere Fuertes por sus aportes en momentos críticos.

A todos mis compañeros de curso con quienes hemos compartido un hermoso año.

A mi familia por el apoyo incondicional.
Y sobre todo a mi compañera, sin la cual todo esto no hubiese pasado.