

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“El cinema documental en els moviments socials de València”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Jaume Montañés Torres

Tutor/a:

Javier Moral Martín

GANDIA, 2021

Resum

L'objecte d'anàlisi del treball és el cinema documental com a ferramenta per a les reivindicacions dels moviments veïnals, en el cas de la ciutat de València. Es contextualitza la relació de la ciutat amb la pedania de La Punta, el barri de Natzaret, i l'horta que envolta la carretera de la V-21, ja que són els tres casos principals de les mobilitzacions ciutadanes que compten amb la gravació dels documentals sobre estos successos. Partint dels pioners del cinema documental, passant per les seues tendències teòriques i revisant els referents del documental militant, s'han analitzat audiovisualment cinc documental valencians, dins i fora de les plataformes ciutadanes. D'esta forma, s'ha evidenciat la mancança de referents audiovisuals en el panorama social valencià.

Paraules clau

Documental, moviments veïnals, València, horta

Abstract

The object of analysis of the work is the documentary cinema as a tool for the vindications of the neighborhood movements, in the case of the city of Valencia. The relationship between the city and the district of La Punta, the neighborhood of Nazaret, and the orchard that surrounds the V-21 road is contextualized, as they are the three main cases of citizen mobilizations that have the recording of the documentaries about these events. Starting from the pioneers of documentary cinema, going through their theoretical tendencies and reviewing the referents of militant documentary, five Valencian documentaries have been analyzed audiovisually, inside and outside the citizen platforms. In this way, the lack of audiovisual references in the Valencian social landscape has become evident.

Key words

Documentary, neighborhood movements, Valencia, *horta*

Índex

1. Introducció.....	4
1.1. Objectius.....	5
1.2. Metodologia.....	5
2. Els moviments socials a la ciutat de València.....	7
2.1. Context sociohistòric.....	7
2.1.1. La ZAL i La Punta.....	7
2.1.2. El port de València i el barri de Natzaret.....	9
2.1.3. L'ampliació de la V-21 i el Forn de Barraca.....	11
2.2. Eines de denúncia i difusió.....	13
3. El cinema documental: possibilitats i usos.....	15
3.1. Definició i marcs: què és un documental i què no ho és.....	15
3.2. Corrents ètiques i teòriques.....	16
3.3. Antecedents de l'ús del gènere com a denúncia.....	19
3.4. El vídeo com a democratització del documental.....	22
4. Anàlisi teòric i estètic del documental reivindicatiu a València.....	24
4.1. Referent valencià del documental-denúncia: <i>Biotopo</i> i l' <i>Albufera</i>	24
4.2. De la reivindicació al vídeo.....	29
4.2.1. El testimoni com a fil conductor.....	29
4.2.1.1. <i>A Tornallom</i> . Els implicats parlen.....	29
4.2.1.2. <i>Natzaret, 40 anys de lluita</i> . Una mirada retrospectiva.....	33
4.2.1.3. <i>Per molt que bufe el vent</i> . Donant veu al moviment.....	36
4.2.2. Les imatges d'arxiu <i>in situ</i>	39
4.2.2.1. <i>A Tornallom</i> . La resistència en primera persona.....	39
4.2.2.2. <i>Natzaret, 40 anys de lluita</i> . La fotografia d'àlbum.....	42
4.2.2.3. <i>Per molt que bufe el vent</i> . L'estandardització del mòbil.....	44
4.2.3. La simbologia com a mecanisme d'identitat.....	46
4.2.3.1. <i>A Tornallom</i> . El món rural enmig de la ciutat.....	46
4.2.3.2. <i>Natzaret, 40 anys de lluita</i> . L'associació de veïns com a motor de canvis.....	48

4.2.3.3. <i>Per molt que bufe el vent. L'horta és vida</i>	50
4.3. Fora dels moviments veïnals: el cas de <i>Camagroga</i>	53
5. Conclusió.....	57
6. Bibliografia.....	59

1. Introducció

Els principals eixos d'aquest treball de recerca i anàlisi han estat el documental com a gènere cinematogràfic, la seua capacitat crítica, i la història dels moviments veïnals de la ciutat de València. Amb l'horta i els entorns naturals com a element comú, l'anàlisi es centra en cinc històries documentals sobre com les administracions actuen d'esquenes als interessos dels propis ciutadans.

El documental ha esdevingut al llarg de la història cinematogràfica una vessant pròpia amb la qual captar la realitat a través de l'ull de la càmera. Els directors s'han fet valdre del seu punt de vista per narrar audiovisualment una història de no-ficció. Tot i així, les variacions i els diversos usos que es pot fer del gènere han fet que la barrera entre la realitat objectiva i la subjectivitat de qui filma, compliquen la catalogació d'un documental com a ficció o no-ficció. Especialment en la contemporaneïtat, on les fronteres esdevenen cada vegada més difuses.

Conseqüència en gran mesura de l'extrema hibridació i barreja en l'àmbit del documental contemporani, existeix controvèrsia sobre si el documental ha de tindre una finalitat més informativa, i per tant, més objectiva. El problema es planteja perquè amb aquest plantejament es podria confondre amb el reportatge televisiu, que realment segueix una teòrica objectivitat condicionada per la línia editorial del mitjà de comunicació al que pertany. Per evitar caure en aquestes confusions i debats, es tendeix a definir el documental des d'una concepció artística. Ara bé, el perill d'una mala praxis sempre hi està present, més encara en el terreny del documental, i pot esdevindre en una alteració de la realitat de forma deliberada que siga entesa per l'espectador com una captació fidedigna.

La relació de la ciutat de València amb les seues arrels esdevé l'eix sobre el que contextualitzar la forma de creixement i desenvolupament demogràfic i econòmic. Revisant la història contemporània del Cap i Casal a la premsa, s'observa com l'expansió de la metròpoli ha anat en detriment de l'horta del municipi de València, símbol de la idiosincràsia del poble valencià. En compte de fomentar i protegir l'ofici del llaurador, des de les administracions se'ls ha menyspreat. Per sort, la composició de l'horta per minifundis ha evitat les pràctiques monopolístiques o l'ús de tècniques més agressives amb el medi ambient.

Els moviments veïnals han utilitzat l'audiovisual com a instrument de denúncia i de fensa de l'horta valenciana. Al documental d'*A Tornallom* (2005) s'arreplega la resistència del veïnat de La Punta a les expropiacions de cases i horta per part del port per construir una zona d'activitats logístiques. Al costat de la pedania de La Punta és on es té lloc altre dels documentals, *Natzaret, 40 anys de lluita* (2017). El barri portuari va perdre la que havia sigut una de les principals platges de València al llarg del segle XX per una ampliació del port, justificada per la contaminació de les aigües provocada per les fàbriques a les que se'ls va concedir la instal·lació al costat de Natzaret. La tercera obra a analitzar, *Per molt que bufe el vent* (2020), sorgeix com una forma de donar-li veu als diferents col·lectius que varen participar de en la defensa del Forn de Barraca, alqueria centenària que el Ministeri de Foment va decidir expropiar i enderrocar per ampliar un carril més d'una de les autovies d'accés de la ciutat. Totes aquestes problemàtiques han estat defensades des de diferents associacions veïnals, entitats que han anat adaptant-se a l'evolució de la societat.

Amb la intenció de dibuixar un panorama més complet i de comprovar com s'ha narrat audiovisualment altres aspectes molt lligats a l'entorn valencià, però fora dels moviments veïnals, s'ha inclòs en este treball l'anàlisi de dos documentals realitzats en un entorn de

producció audiovisual. Es tracta, d'una banda, del curtmetratge documental de *Biotopo* (1973). Tracta la relació entre la situació de la fauna amenaçada pels abocaments de residus a l'Albufera i la situació dels seus pescadors. D'altra banda, també s'analitza el de *Camagroga* (2020). Descriu, a través de la importància de la contemplació visual, la figura del llaurador, aprofitant el cicle de la xufa. A l'igual que *Per molt que bufe el vent* (2020), cobreix els esdeveniments sobre la defensa i l'enderrocament del Forn de Barraca, però des de la mirada dels seus protagonistes externs a les mobilitzacions més actives.

Haver comprovat en primera persona com és viure en un barri de València que alhora està aïllat de la ciutat, com és el cas de Natzaret, va ser el punt de partida per investigar sobre com era possible que s'haguera arribat a eixe punt de maltractament cap a la pròpia ciutadania. Després de la recerca d'exemples cinematogràfics, a la qual va ser difícil trobar nous exemples diferents als majoritàriament citats als llibres, es va constatar que existien molts pocs documentals que tractaren la temàtica del cas valencià i que, dels que hi havia, alguns podien arribar a fregar la línia entre l'*amateurisme* i la professionalitat, en termes audiovisuals.

1.1. Objectius

El principal objectiu del treball és examinar l'ús del llenguatge audiovisual per part dels documentals que han sorgit dels moviments veïnals a la ciutat de València i que han utilitzat el cinema al servei de la seua història i causa reivindicativa.

Dins d'este objectiu principal, n'hi han diversos objectius secundaris com són:

- Marcar teòricament les característiques que li atorguen a una peça audiovisual el qualificatiu de documental.
- Investigar com la càmera d'un documental pot modificar l'esdevenir dels fets per la seua sola presència.
- Aprofundir en les actuacions administratives que ignoren la història del seu entorn i la relació amb qui hi viu.
- Comprovar si la manca de pressupost i recursos tècnics és un impediment per gravar un documental.

1.2. Metodologia

Per aconseguir els objectius marcats, primer s'ha contextualitzat la situació de la ZAL i la pedania de La Punta, el port i el barri de Natzaret, i l'ampliació de la V-21 i el Forn de Barraca; tot arreplegant notícies de la premsa i testimonis que varen seguir i cobrir informativament els casos mencionats. Esta contextualització s'acompanya d'un repàs de les diferents accions que poden realitzar els moviments veïnals per reivindicar les seues denúncies.

A continuació, s'introdueix el documental des d'una visió històrica i teòrica, per poder establir uns marcs teòrics sobre els que acotar què es considera un documental. També s'expliquen quines corrents han sorgit per plantejar la producció i el rodatge. A nivell internacional i nacional s'han revisat quins referents han hagut i per què se'ls pot considerar com a documentals

militants o crítics, vessant en la qual s'adhereixen els cinc documentals que té com a objecte d'estudi este treball.

L'anàlisi principal dels tres documentals sorgits del moviments veïnals es divideixen en tres blocs: segons com fan ús dels testimonis per filar la narració, quin ús fan de les imatges que graven o dels arxius de l'audiovisual valencià, i quin tipus de mecanismes simbòlics s'empren, així com la finalitat d'estos recursos. Per a la realització de l'anàlisi, primer s'han visualitzat i estudiat les obres i després s'han establert els diferents lligams entre estes.

2. Els moviments socials a la ciutat de València

2.1. Context sociohistòric

A partir de l'explicació històrica de cada un dels tres casos d'estudi (La Punta, Natzaret i el Forn de Barraca), es contextualitzaran les causes de les distensions entre les administracions públiques i el veïnat de la ciutat de València. Cada barri i pedania del terme municipal de València presenta unes característiques pròpies que ajuden a entendre les arrels del poble valencià, des de l'horta fins a la mar. Els articles periodístics, així com altres tipus de fonts, ajudaran a conformar el relat global per entendre el per què el veïnat va decidir plasmar en un documental les seues diferents defenses del seu patrimoni.

2.1.1. La ZAL i La Punta

Situat al sud-est de València i al costat del barri portuari de Natzaret, La Punta és una pedania que té el seu origen en unes terres que el Consell de la ciutat va repartir a canvi del conreu de cereals, donada per l'escassetat que hi havia al Regne de València al segle XIV. Ha sigut tradicionalment una terra complicada d'adequar per treballar-la, ja que es tractava d'una zona d'inundacions de la marjal a la vora del Parc Natural de l'Albufera (Bergon, 2002). No obstant això, cap d'estes adversitats va impedir la creació d'un món rural a tocar amb una gran urbs, on els llauradors mantenien tècniques tradicionals del conreu a l'horta.

En 1993, La Punta era una pedania de la ciutat de València formada únicament per cases tradicionals d'horta. En una manifestació de l'*Asociación de Vecinos de La Unificadora* de La Punta a la plaça de l'Ajuntament, amb motiu de que *Iberdrola* pretenia construir una central de transformació elèctrica en la pedania, el regidor d'urbanisme els va anunciar que en un any i mig haurien de marxar de les seues cases. La causa d'esta notificació d'expropiació era que l'Ajuntament i la Generalitat Valenciana havien pactat amb el recentment ampliat port que s'anava a construir la ZAL¹ als territoris de La Punta, com apunta Carmen González (1999), presidenta de l'ens veïnal.

L'elecció d'aquesta pedania de La Punta per ubicar la ZAL tenia uns clars antecedents en la relació de la ciutat amb el barri: havia sigut tradicionalment la zona de València on es deixava als morts en èpoques d'epidèmies; entre els seixanta i els setanta ja s'havia expropiat horta per al *Plan Sud* i per a la construcció del nou llit del riu Túria, fets que remarcava Carmen González en l'entrevista de Mara Cabrejas. L'ex-president socialista de la Generalitat, Joan Lerma, i l'ex-alcaldeessa popular, Rita Barberà, varen signar la construcció de la ZAL amb l'Autoritat Portuària de València (Betim, 2013), baix el pretext de l'augment de l'activitat portuària, i per tant econòmica, que comportaria aquesta ampliació.

La raó de ser de la ZAL és la de controlar logísticament totes les mercaderies que entren i ixen del port. Per a la seua construcció es compraren terrenys d'alqueries centenàries per enderrocar-les, a menys del valor de mercat. A la gent major que només coneixia el camp com

¹ Zona d'Activitats Logístiques.

a forma de treballar i de viure, se'ls va donar unes hipoteques en uns adossats que varen edificar al costat del barri de Natzaret i que estaven completament envoltats pel port i les vies del tren (Andrés Durà, 2019). Quan el port va comprar els terrenys d'horta, a finals dels noranta, Les cases que havien sigut abandonades pels amos en acceptar l'oferta, foren ocupades per gent jove que havia participat en les manifestacions de l'*Asociación de Vecinos de La Unificadora* de La Punta. El propi veïnat, els va convidar a que ocuparen algunes de les cases que els propietaris o els hereus havien venut al port. Aquest jovent es va traslladar a viure a La Punta, a canvi de que treballaren les terres i que s'integraven en la vida en comunitat pròpia de la idiosincràsia de la pedania.

Quan a l'estiu del 2002, les màquines de les obres de la ZAL, entraren a l'horta per enderrocar les alqueries, es varen trobar la resistència del veïnat que s'interposava entre elles i les seues vivendes. Tot i això, les excavadores anaven precedides per un ampli dispositiu de la Policia Nacional, la qual es va encarregar de reprimir durament qualsevol tipus d'oposició o resistència a l'enderroc de les alqueries.



Imatge 1. Obres de la construcció de la ZAL.

Finalment, totes les cases que es situaven als terrenys expropiats per fer-se la ZAL, foren destruïdes a l'any 2003, tot i la resistència veïnal. La construcció de la ZAL va quedar paritzada judicialment al 2009 pel Tribunal Suprem per la falta d'un informe de la llei de costes després d'haver ocupat vora 750.000m² d'horta protegida. Al 2013, el Tribunal Superior de Justícia de la Comunitat Valenciana va anul·lar de nou el pla ratificant les demandes del col·lectiu *Per l'horta* que denunciava que l'aprovació de la ZAL al 1999, s'havia realitzat sense cap informe que indicara el possible impacte mediambiental de l'obra (Vázquez, 2013).

En l'actualitat, s'han reprès les obres de la ZAL després de que Tribunal Administratiu Central de Recursos Contractuals (TACRC) no admetera el recurs de *Per l'horta*, contra l'acord aprovat per la Junta de Govern de l'Ajuntament de València a l'abril del 2020, la qual concedia a la llicència per a la finalització de la ZAL (Andrés Durà, 2021). Tot i que l'assumpte continua en mans de la justícia, l'alcalde de València de *Compromís*, Joan Ribó, descartava la reversió de les obres de la ZAL per les despeses que suposaria, així com apostava per reprendre les obres, tot i les possibles sentències que pogueren eixir en els propers mesos, en una entrevista de Raquel Andrés (Ribó, 2019). Cal recordar que el propi Joan Ribó va participar en les protestes, a principis dels 2000, en contra dels desnonaments de La Punta per a la construcció de la ZAL. La major part de la gent que vivia a eixes cases enderrocades, ha mort al llarg d'estos anys, havent de passar els seus últims dies fora de la casa i del singular entorn d'horta de La Punta on havien viscut i treballat al llarg de quasi tota la seua vida.

2.1.2. El port de València i el barri de Natzaret

L'origen del barri de Natzaret a la primera meitat del segle XVIII tingué lloc quan es va traslladar a una zona propera del port el llatzeret de Monteolivet, centre sanitari que acollia la quarantena dels mariners procedents de les zones sospitoses d'epidèmies. Aquest edifici va donar peu al nom del barri. Amb el pas dels anys, i per la desaparició del llatzeret, es varen anar assentant famílies de pescadors i d'agricultors fins que es va formar un poblat que al 1877 es va unir al terme municipal de València (Pérez, 2015). Al llarg del segle XX, la platja de Natzaret va esdevindre una de les més populars de la ciutat. Connectava pel sud amb l'horta de La Punta. Com a mostra de la importància de la platja en la vida del barri, la fotografia familiar verídica, presa en un dels berenadors de la platja de Natzaret, dona peu al còmic de Paco Roca, Premi Nacional del Còmic, "Regreso al Edén" (Velasco, 2020).



Imatge 2. Postal de la platja de Natzaret abans de la dècada dels setanta.

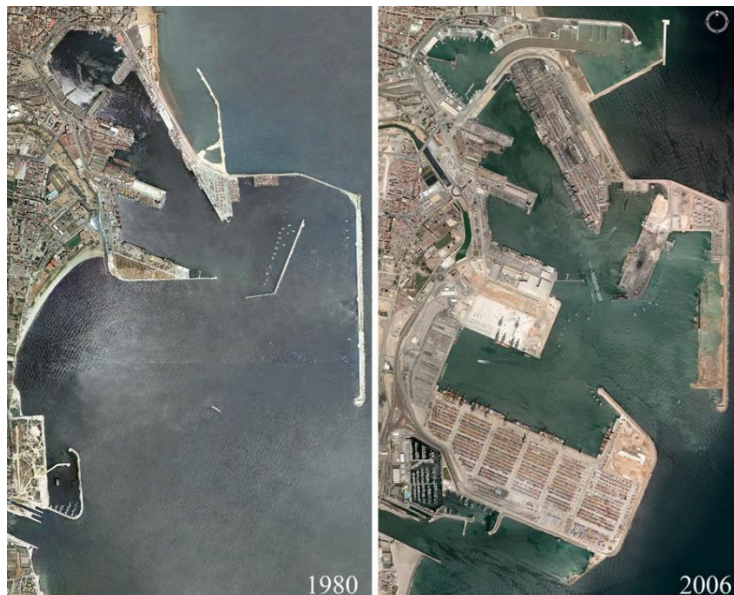
En el 1946, es va realitzar el Primer Pla d'Ordenació General de València que denominava a Natzaret com a barri perifèric, fet que provocà la construcció de diverses zones industrials, de emmagatzematge portuari i de servei ferroviari, que deixava pràcticament aïllat al barri. A la dècada del seixanta, la construcció d'empreses altament contaminants com *Aceprosa*, especialitzada en la fabricació d'oli industrial, va condemnar a la platja del barri pels abocaments de residus a les aigües (Cort, 1995). Donada la proximitat de Natzaret al port, les mercaderies portuàries es traslladaven en camions que travessaven el barri. Al 1976, Isabel Nebrada, una veïna del barri, passava per davant de la porta del desaparegut cinema de Los Ángeles, quan un tronc de grans dimensions es va desprendre del remolc d'un tractor al trencar-se la corda de seguretat. La mort de la veïna va desencadenar el creixement de la consciència del veïnat per reivindicar la desviació de tots els vehicles de grans dimensions que transportaven mercaderies portuàries. D'aquesta manera es consolidà la creació de l'Associació de Veïns i Veïnes de Natzaret (Gil Seguí, 2017).

Quan l'alcalde socialista de València, Pérez Casado va signar amb el president del port, Fernando Huet, l'ampliació del port al 1986 amb el president de l'Autoritat Portuària, poca gent es va posicionar en contra, més enllà de l'Associació de Veïns de Natzaret (Serrano, 2016). Des del veïnat, es plantejava que tenia més sentit fer l'ampliació al port de Sagunt per aprofitar tota la zona industrial que havia quedat sense ús després del tancament dels *Altos Hornos del Mediterráneo*, així com per la seua proximitat a València (Moltó, 2017, citat per Gil Seguí, 2017).

El propi ex-alcalde Pérez-Casado va reconèixer recentment l'error d'eliminar la platja de Natzaret per ampliar el port:

“la sensibilidad medioambiental la teníamos, pero no en los términos que estamos viendo a la altura del siglo XXI. Cada vez que hacemos una cosa pensamos en qué repercusiones, qué sostenibilidad tendrá y qué retornos tendrá para la colectividad. Y en ese sentido hay una espina cavada [sic] que es el acceso sur y el desahucio real de un barrio que era Natzaret” (Cuquerella, 2019).

L'ampliació que es va signar al 1986 va ser inaugurada pel príncep Felip al 1999. El Ministeri de Medi Ambient va considerar, al 2006, la idoneïtat del Port de Sagunt per a una primera fase d'una segona ampliació del port de València. Esta alternativa ja disposava d'unes instal·lacions que feien innecessària la ZAL, rebaixava la pressió sobre l'Albufera, i facilitava la connectivitat portuària amb la indústria de la ceràmica castellonenca, evitant la necessitat d'un possible accés nord del port. No obstant això, finalment la construcció d'aquesta primera fase de la segona ampliació es va realitzar pels interessos econòmics, tot i que agreujara la situació del litoral del sud a l'alterar els fluxos marins (Alberola, 2021).



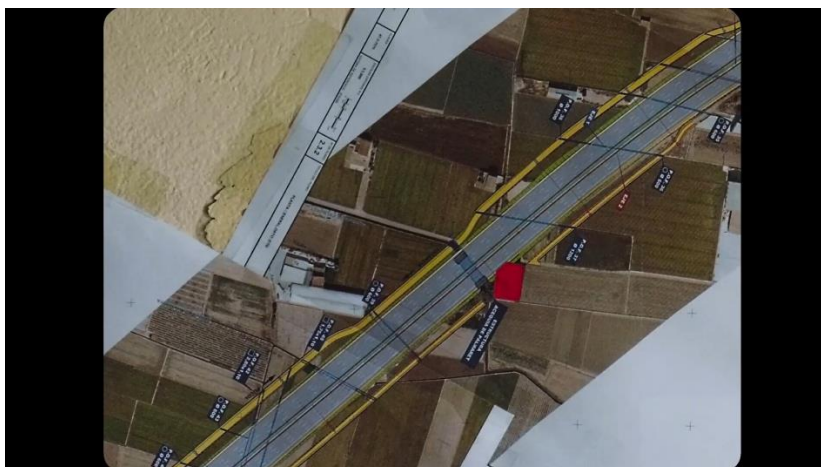
Imatge 3. Port de València abans i després de l'ampliació de 1986.

En l'actualitat, el port de València és el primer d'Espanya i el quart de tota Europa en moviment de contenidors. A això, cal sumar-li que l'Autoritat Portuària està pressionant per a dur a terme la segona fase de la segona ampliació, tot i que diferents informes ambientals ho desaconsellen pel minvament de les platges del sud i pel perill de la desaparició de l'Albufera. El port es basa en un informe ambiental del 2007, que al seu torn es basa en una llei mediambiental de 1986. El projecte, sobre el que es va fer l'informe, s'ha anat modificant-se de forma substancial al llarg dels anys. Al 2020, els ministres socialistes de Transport, José Luis Ábalos, i de Transició Ecològica, Teresa Ribera, canviaren la legislació per deixar en mans de la pròpia Autoritat Portuària de València la potestat per tramitar un nou informe de Declaració d'Impacte Ambiental (DIA), evitant així possibles responsabilitats dels ministeris en els recursos judicials que s'estan tramitant. Esta maniobra es va realitzar un any després de que el propi Govern Central declarara la situació d'emergència climàtica (Navarro Castelló, 2021).

2.1.3. L'ampliació de la V-21 i el Forn de Barraca

Els embussos formats a l'entrada a València per la V-21, l'autovia de Barcelona, va ser el principal motiu que el Ministeri de Foment, dirigit pel socialista i valencià José Luis Ábalos, va al·legar al 2019 per aprovar l'ampliació, de dos a tres carrils, tant en l'entrada com a l'eixida de la ciutat per este accés. Es tractava d'un projecte heretat de l'anterior Govern de l'Estat, dirigit pel PP. Compromís, els socis del govern autonòmic del PSPV, varen presentar un pla alternatiu per evitar l'ampliació a l'eixida de València, ja que la majoria de congestions del trànsit es produïen a l'entrada a la ciutat. No obstant això, l'única modificació al pla inicial fou l'expropiació de les zones dels terrenys que afectaven directament l'ampliació, en compte de la totalitat de les parcel·les (Vázquez, 2019). Ara bé, la principal oposició al projecte que, en un principi, preveia arrasar amb 80.000m² d'horta, va arribar des dels moviments veïnals, principalment des de l'associació de *Per l'horta*.

Entre els terrenys expropiats per a l'ampliació es trobava el Forn de Barraca, una alqueria de principis del segle XX, construïda al camí de Vera i que proveïa de pa als veïns de l'horta d'Alboraia i de València. La producció del forn també incloïa dolços, així com es coïa tot allò que el veïnat de l'horta necessitava. El forn estigué en actiu fins a mitjans dels setanta, quan la majoria de la població de l'horta de la zona es va traslladar a viure a Alboraia per la manca de serveis públics que hi havia al camp (Navarro, 2018).



Imatge 4. Fotografia de 'Camagroga' (2020) en el que s'indica amb les línies grogues l'ampliació de l'autovia, i en roig es marca la ubicació del Forn de Barraca.

La importància del Forn de Barraca en l'actualitat recau en que ha servit com a punt de reunió de llauradors i veïns de l'horta per als dinars del diumenge, però sobretot simbolitza la pèrdua de l'horta envers de l'asfalt. El president de la Denominació d'Origen, Antonio Gimeno, comentava el perill de la pèrdua de l'horta per a un dels cultius més rentables, com és el de la xufa: "Estamos en contra de todo aquello que suponga la pérdida de terreno para el cultivo de la chufa en particular, y de la huerta en general, porque el resto de cosechas son necesarias por la rotación de la chufa" (Andrés Durà, 2019). Quan a finals de l'estiu del 2019 es va anunciar l'enderrocament del Forn de Barraca per a l'ampliació de la carretera, des del col·lectiu *Per l'horta* es va treballar en la visibilització de l'alqueria. El dissenyador Diego Mir, de forma altruista, va treballar per a la creació d'un mural a la façana del forn amb la intenció de que esdevinguera un símbol de la defensa de l'horta. Mir dissenyà una carxofa sagnant per l'estocada d'una fletxa amb el lema "L'horta és vida", que es va plasmar a la façana del Forn de Barraca.

Al llarg del setembre del 2019 es varen realitzar diverses marxades i reunions a l'alqueria centenària per debatre sobre accions de resistència, donant com a resultat que alguns joves decidiren acampar per fer nit i vigilar-la per evitar que l'enderrocaren sense previ avís, fet que explica Datxu Peris al documental de *Per molt que bufe el vent* (2020) (Segarra, 2020). En els més de deu dies que va durar l'acampada, alguns artistes del panorama musical valencià, com *Els Jovens*, Xavi Sarrià, Mireia Vives i Borja Penalba, entre d'altres, s'aproparen per fer un concert en acústic per a la gent que acampava a l'alqueria.

El 19 de setembre, diversos operaris de l'obra buidaren l'interior del Forn de Barraca, escortats per la Guàrdia Civil. Per llençar els mobles de la primera planta al camió de les escombraries, feren un forat, des de l'interior, a la paret just on estava la gota de sang de la carxofa. Com apuntava la periodista de La Vanguardia Raquel Andrés Durà, que va cobrir el procés, les concentracions a l'alqueria, més que evitar l'enderrocament, buscaven crear una consciència sobre la defensa de l'horta per a properes actuacions urbanístiques a la ciutat (Andrés Durà, Gran desplegue policial para desalojar a 10 ecologistas en el Forn de Barraca (Alboraia), 2019). A la matinada del dia 27 de setembre, la Guàrdia Civil va desallotjar als activistes que es trobaven a l'alqueria, amb un operatiu prou ampli entre el que s'inclouïa desenes de furgons policials i un helicòpter. Una jove s'havia encadenat al balcó de la primera planta, mentre que dos joves s'havien pujat a la teulada, enganxats per uns arnesos.



Imatge 5. Forn de Barraca i l'autovia V-21.

Finalment, la Guardia Civil i les unitats del *Grupo de Rescate Especial de Intervención de Montaña* (GREIM) varen aconseguir traure a tots els manifestants sense trobar una gran resistència física. Tot i així, l'operació va tindre com a resultat quatre detinguts, per als quals la Fiscalia del Jutjat d'Instrucció número 2 de Moncada, basant-se únicament en els atestats policials, demana: huit mesos de presó per als que es varen enganxar i cinc mesos per a la persona que, segons l'informe de la Guàrdia Civil, va donar-los una patada quan s'estava resistint (Andrés Durà, 2021). Cap a les set i mitja del matí del 27 de setembre, les màquines començaren a enderrocar el Forn de Barraca, precisament el Dia del Medi Ambient.

2.2. Eines de denúncia i difusió

Front a les ingerències que afecten en la vida de la ciutadania, la societat tracta d'organitzar-se per trobar la manera de fer pressió i revertir la situació d'injustícia. Esta desconsideració cap a la ciutadania pot vindre des de les institucions oficials o des del sector privat amb la protecció de l'ens públic. De igual forma que es realitzen mobilitzacions internacionals, com les manifestacions contra la invasió militar d'Iraq al 2003, a l'àmbit local també es posen en pràctica accions de visibilització per poder augmentar l'empenta del moviment veïnal en la seua reivindicació.

La creació d'una associació de veïns i veïnes a un barri, és de per sí un primer pas a l'hora de tindre una veu pròpia amb la que poder interlocutar amb les administracions. En el cas del barri de Natzaret, en les darreries del franquisme i per la impossibilitat d'associació marcada per la legislació de la Dictadura, el veïnat va fer servir la seu de la delegació de l'ISO² al barri. Tot i el caire religiós d'esta institució, el veïnat la va fer servir per organitzar-se. Fou a través de les instal·lacions d'esta delegació on es varen fer les primeres reunions al barri per debatre sobre les necessitats i mancances que hi havia en quant a comunicacions i infraestructures.

Amb la caiguda de la dictadura de Franco, les associacions de veïns varen poder constituir-se de forma legal i, amb això, començaren a poder manifestar-se davant dels problemes que s'havien creat durant el franquisme. La primera gran fita, en la qual va participar l'*Associació de veïns de Natzaret*, va ser l'aplec d'El Saler al 1978 per salvar la Dehesa natural. L'especulació immobiliària amenaçava en construir un complex residencial turístic al parc natural. Baix el lema d'*El Saler per al poble*, el veïnat valencià es va mobilitzar per evitar el desastre mediambiental (Gimeno, 2017).

Dintre d'esta xarxa d'associacions veïnals que isqueren amb tanta força a finals dels setanta, la de Natzaret difonia les convocatòries de manifestació o qualsevol altre tipus d'activitat a través de cartells i d'un diari local de barri de premsa escrita, i més tard d'una emissora de ràdio. Estos mitjans que treballaven a xicoteta escala ajudaven a crear consciència de barri i a que quan hi hagueren manifestacions de gran importància, com la de "El riu és nostre i el volem verd" per evitar la construcció de l'autopista al llit del riu Túria, hi haguera una gran força veïnal que unira a totes les associacions de la ciutat.

D'altra banda, una vegada va passa la dècada dels huitanta, el moviment de les associacions veïnals va perdre la força dels primers anys de la democràcia. En eixe punt, es va crear l'*Asociación de Vecinos de la Unificadora* de la pedania de La Punta, en femení perquè foren les dones les que empentaren per tirar cap endavant les manifestacions a la plaça de l'Ajuntament en contra de la ZAL (González, 1999). Per cridar l'atenció de tota la gent que passara pel carrer, i que s'encuriosira per saber els motius de la concentració, feren una *performance*: escenificaren uns cavallons amb cebes, amb terra real, en la mateixa porta d'entrada a l'Ajuntament de València. Cal tindre en compte que les accions que es feren a La Punta estan emmarcades a finals dels noranta i principis dels dos mil, època en la que calia buscar la manera de que la premsa es fera ressò de les mobilitzacions amb accions provocatives.

Basant-se en el folklore valencià, l'Associació de la Unificadora va crear una falla artesanal, en la qual es satiritzava sobre els actors implicats en les expropiacions de La Punta. La "Falla (popular) Alternativa de La Punta" també tenia una fallera major, un jove ocupa que treballava a una de

² Institut Social Obrer. Institució creada al 1948 per l'arquebisbe de València, Marcelino Olaechea, per millorar la formació professional del treballadors.

les alqueries. Aquesta figura s'encarregava de simbolitzar l'agrupació de tota la gent que havia participat en els actes de protesta.

Amb l'arribada de les màquines excavadores a l'horta de La Punta, les accions s'hagueren d'adaptar sense massa planificació prèvia. Mostra d'aquest tipus de protestes més improvisades formen part quan una jove va trepar dalt d'una excavadora per paraitzar-la o quan uns joves resistiren pujats a la teulada d'una de les cases que anaven a enderrocar. Malgrat tot, no hi hagué quasi repercussió mediàtica.

En les marxes que es convocaren cap a l'alqueria, principalment amb punt d'eixida des del barri de Benimaclet, una vegada arribaven al Forn de Barraca, es formaven debats sobre quines accions prendre per resistir contra l'ampliació. També es compaginaren amb actes com les muixerangues, donant-li una gran importància a tradicions que formen part de la identitat del poble valencià. D'aquesta manera, es pretenia que l'alqueria esdevinguera com a símbol de la resistència ciutadana (Enguix, 2019).

Cal tindre present que amb l'arribada dels telèfons intel·ligents i de les xarxes, es continuen creant cartells per convocar les marxes o les manifestacions, però principalment en format digital, per ser difosos i compartits a través de les xarxes. De fet, la importància de la immediatesa per informar dels fets d'última hora es va vore plasmada en la pràctica d'alguns periodistes, com Raquel Andrés, que a través del seu compte de *Twitter* intentaven narrar el minut a minut del desallotjament al Forn de Barraca. Tot i que els moviments veïnals, potser, han perdut part de la seua força de convocatòria, han sabut adaptar-se als nous temps. Les xarxes socials han permès que moviments que no tenien una gran visibilitat, com el cas de La Punta, avui en dia puguen arribar amb una major facilitat a través del boca a boca que es realitza per Twitter per anunciar convocatòries quasi al moment.

El documental també es pot emprar com a eina de difusió, però cal contextualitzar que es realitzen amb posterioritat de les causes que s'han defès, així com de les accions realitzades. Els propis terminis i costos de la producció, per molt *amateur* que puga semblar-hi, condicionen completament la data de distribució i exhibició per al públic. A més a més, la importància de l'edició, com veurem en els següents punts, en alguns casos allarga tot el procés i impossibilita completament que es puga considerar el documental com a una ferramenta de difusió instantània. Ara bé, cal ficar en valor la funció divulgativa que hi té de cara al futur, perquè els fets narrats no caiguen en l'oblit i per poder escoltar el testimoni dels implicats.

3. El cinema documental: possibilitats i usos

3.1. Definició i marcs: què és un documental i què no ho és

La dificultat per elaborar una definició canònica del terme *documental*, en allò referent al món audiovisual, i per la quantitat de variants que admet, són reflectides per Jean Breschand al seu llibre *El documental. La otra cara del cine* (2004) quan afirma: “La noción de «documental» es tan nebulosa como pueda serlo la de «ficción»: ninguna definición la agota, los contraejemplos surgen por todas partes” (Breschand, 2004). Per tant, per poder aproximar-se a la idea que es desprèn del terme *documental*, cal recórrer a diferents autors especialitzats que han tractat d'exposar els seues trets característics.

En relació amb la individualitat, el punt de vista i el documental, Michael Rabiger pren la declaració d'Émile Zola “una obra de arte es un rincón de la realidad vista a través de un temperamento” (Rabiger, 2005), per adaptar-la canviant *obra de arte* per *documental*. Ficar de relleu la importància sobre qui “veu” la realitat, sintetitza a la perfecció la teoria *Kino-Glaz* (cine-ull) del cineasta i teòric Dziga Vertov: l'elecció sobre on ficar la càmera per mostrar uns fets, ja condiona completament el què es mostra, i pot canviar de manera significativa segons qui és el director.

A diferència del cinema de ficció, el documental ha sigut més conscient de que mostra una manera de comprendre la realitat, la qual cosa no significa que ensenye la realitat de forma objectiva, però sí a través de mirada del director. En conseqüència, i tornant als trets definitoris del terme *documental* per Breschand, la no-ficció ha de ser capaç de fer visible alguna cosa que fins aleshores havia passat inadvertida per a la gent. D'altra banda, el llenguatge narratiu i visual als documentals beu i es recolza de la ficció. I, com assegura Breschand, la ficció i la no-ficció comparteixen la característica d'elaborar figuracions que construeixen al subjecte i determinen la seua inscripció en el nostre món (Breschand, 2004).

En contraposició al cinema documental, es troben els curts pioners dels germans Lumière. El fet de mostrar l'eixida dels treballadors de la seua feina, com és el cas del curt *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), podria tindre una funció narrativa a través de la pressa contemplativa; no obstant, la finalitat del curtmetratge és la de demostrar els usos del cinematògraf, però no hi ha cap arc dramàtic. Altrament, la paraula *documental* prové de *document*, al qual se li atorga una qualitat de justificant verídica en les seues diferents accepcions al Diccionari Normatiu Valencià. D'això es desprèn que un documental ha de mostrar la realitat objectivament. Però eixa teòrica objectivitat té més a vore amb les pretensions del periodisme a l'hora de fer un reportatge, el qual també passa per les mateixes qüestions que impossibiliten als documentals mostrar la realitat de forma objectiva.

L'espectador és qui, generalment, confereix eixa credibilitat als documents, però fins i tot en els casos on es pretén mostrar una realitat de forma objectiva, hi ha una planificació de la producció que ha condicionat la pel·lícula abans de que es començara a filmar. Cal posar èmfasi en que esta creença popular sobre l'autenticitat del què s'hi mostra en un documental prové, com bé raona Jean Breschand, de “nuestra creencia en la imagen fotografiada” (Breschand, 2004), perquè inclús en el fotoperiodisme la posició des d'on es pren la fotografia condiona l'opinió

de la gent. Per exemple, la fotografia d'una manifestació feta de forma frontal i un poc elevada al cap de la marxa, i amb un teleobjectiu, donarà la sensació de que ha hagut una gran afluència de gent; mentre que si es fa la fotografia des d'un balcó, s'observarà com hi han trams on hi ha menys gent. Però tornant al documental cinematogràfic, esta predisposició del públic a pensar que el què se li mostra és completament objectiu dona peu a usos menys ètics que s'han fet del documental i que han derivat en propaganda per haver volgut condicionar deliberadament l'opinió de l'espectador.

3.2. Corrents teòriques i ètiques

Amb la invenció del cinematògraf per part dels germans Lumière s'havia obert tot un món per a la innovació, la creativitat i la capacitat de contar històries. No obstant això, no serien els Lumière qui farien un pas cap endavant, més enllà dels aspectes purament tècnics, ja que les seues projeccions eren captures de moments aïllats on els títols ja clarificaven el què s'anava a mostrar en estes reunions socials de la burgesia de l'època.

Per començar a parlar del cinema documental, cal nomenar a Robert Flaherty, un explorador nord-americà amb afició per gravar les seues expedicions a la primera dècada del segle XX. Després d'haver gravat al llarg d'uns mesos la vida dels *inuits*, població de les regions àrtiques d'Amèrica del Nord, tot el cel·luloide se li va cremar accidentalment en el laboratori d'edició. Este fet que, en un principi, podria semblar una tragèdia, va ser una oportunitat per refer la idea de la seua pel·lícula *Nanook, of the North*. Com apunta Breschand, Flaherty es va adonar de la necessitat de trobar un fil narratiu per al seu documental i de la importància de fer la pel·lícula des de fora del punt de vista occidental (Breschand, 2004). Per poder filmar des d'eixe nou enfocament, Flaherty va passar quinze mesos amb Nanook i la resta de caçadors del poblat *inuit* fins que es va integrar i guanyar la confiança de la gent. No n'hi havia un pla de treball quadrícula, simplement es limitava a gravar la vida quotidiana dels esquimals al llarg dels mesos amb l'objectiu de mostrar-la amb naturalitat: la caça de les foques, la construcció de l'iglú, etc. Tot i així, hi havia una planificació per gravar les escenes, és a dir, estaven preparades i es repetien fins obtindre una bona presa, si calia. Segons Michael Rabiger:

“Debido a las limitaciones de su cámara, que se accionaba mediante una manivela, a la baja sensibilidad de la película, que precisaba luz artificial y a las desastrosas condiciones climatológicas, Flaherty tuvo que pedirles a sus personajes que realizaran las actividades normales de forma especial y en momentos determinados” (Rabiger, 2005).

Nanook i la resta de gent que apareixia al documental s'interpretava a ella mateixa per aconseguir la sensació de naturalitat en el què veia l'espectador. Segons Mark Cousins, director de la sèrie-documental *The Story of Film: An Odyssey* (2011):

“No era un diari de viatge. Mirava a Nanook a la cara, intentant plasmar la seua psicologia, la seua lluita mítica contra els elements [...] El públic el veia d'una manera més ètica. Tant esta escena [la de la caça d'una foca que trauen des d'un forat en el gel], com d'altres, estaven preparades, però *Nanook, of the North* va collir un èxit mundial. La gent va vore a un home real, a un pare amb el seu sentit de l'humor [...] Així nasqué el documental com a forma d'art, com a gènere viable” (Cousins, 2011).

Malgrat que Robert Flaherty va marcar una fita al panorama cinematogràfic per la creació del gènere documental, no es va lliurar de crítiques al seu següent documental, *Man of Aran* (1934).

En aquesta pel·lícula, que va tardar tres anys en rodar, Flaherty emprà la manera de treballar que tant d'èxit li havia suposat amb *Nanook of the North* (1922). El problema en esta cinta, que tractava de retratar a una família de pescadors d'una illa irlandesa, és que Flaherty va fer un pas més enllà per adaptar la realitat a la història que ell volia contar. D'una banda, va crear un arquetip de família a través d'un càsting entre la població de la illa. Ja no eren els propis illencs els que havien d'ensenyar alguna de les tasques que realitzaven en el seu dia a dia, com passava amb *Nanook*. Sinó que havien d'interpretar i ficcionar el què el director pensava que havien de fer, com la pesca de taurons per aconseguir oli, activitat que, com s'explica al documental *How the Myth was Made* (1978), feia vora cinquanta anys que ja no es practicava a l'illa.

D'altra banda, i com explica Rabiger sobre portar al límit l'adaptació de la realitat amb una finalitat narrativa:

“Le acusaban de estar más interesado en crear arquetipos líricos que en respetar las condiciones reales y políticamente comprometidas de las vidas de sus personajes. No solo se inventó una familia ideal [...], sino que cautelosamente evitó mostrar la mansión del señor siempre ausente que era, en gran medida, el principal responsable de las privaciones de los habitantes de la isla”. (Rabiger, 2005)

Uns anys abans de l'estrena de *Nanook of the North* (1922), un jove cineasta i poeta soviètic, anomenat Dziga Vertov, treballava per als primers informatius del govern de la Unió Soviètica, els *Kino-Nedelia* (Cine-Setmana). Estos *newsreel*, noticiaris propagandístics en forma de documental, ficaven de manifest la relació entre el cinema i la “realitat” al representar mons reals i possibles que, com teoritza Raquel Schefer:

“se encuentran al límite de dos concepciones de la producción estética: una, que, siguiendo la estela de la estética marxista, considera el arte como reflejo de la ‘realidad’; la otra, que reconoce sus efectos en el campo social y en la esfera estética”. (Schefer, 2020)

La falta de metratge per als noticiaris la resolien usant preses d'altres pel·lícules. Així fou com a la taula de muntatge, Vertov es va adonar d'una nova manera de muntatge cinematogràfic per la importància de l'associació entre les imatges, en compte de per la continuïtat de l'acció. El seu documental experimental *L'home amb la càmera* (1929) presenta una doble línia argumental: el progrés d'una jornada a una gran ciutat i el procés d'elaboració de la mateixa pel·lícula. Com expliquen David Bordwell i Kristin Thompson sobre la cinta de Vertov: “*Chelovek s kinoapparatom* no intenta dar la impresión de ser una franca y objetiva presentación de una realidad registrada en película” (Bordwell & Thompson, 1995).

El concepte del qual parteix el documental de Vertov és el *Kino-Glaz* (cine-ull), terme que ell mateix va idear al teoritzar sobre l'associació que s'estableix entre l'objectiu de la càmera i l'ull del cineasta, qui decideix què es va mostrar i des de quina perspectiva es farà. D'esta manera, Vertov manifesta que la subjectivitat és inseparable del cinema, així com el muntatge dona peu a un llenguatge cinematogràfic a través de l'associació d'imatges que, per separat, poden tindre un significat completament diferent, però que al juxtaposar-se conformen un de nou. Sobre la impossibilitat d'aconseguir l'objectivitat total per mostrar la realitat, Breschand apunta: “No es solo que el montaje sea el momento de analizar el plano, su pertinencia y su capacidad expresiva; es que el rodaje de un plano depende, ya de por sí, de una decisión de montaje” (Breschand, 2004).

El terme *documental* se li atribueix, precisament, a un dels pioners del documental social, John Grierson, cineasta britànic de finals de la dècada de 1920. Per l'impacte que havia suposat la Primera Guerra Mundial, va decidir treballar per al Govern Britànic en la creació de noticiaris-documentals i en la formació de joves cineastes que ficaren de relleu la dignitat i el treball de la classe obrera britànica. La visió de Grierson sobre la utilitat del documental combatiu es resum perfectament en esta cita seua: "Para evitar las guerras, de alguna forma teníamos que presentar la paz bajo un aspecto emocionante" (Rabiger, 2005). La seua primera pel·lícula documental, fora dels noticiaris-documentals, va ser *Drifters* (1929), la qual narra la campanya de pesca de l'arengada al bou. Destaquen les associacions que s'estableixen per mitja del muntatge entre els gestos dels pescadors i els moviments de les màquines, així com amb el vol dels ocells. La visió de Grierson, a l'hora de plantajear un documental, es compren per la definició que ell va formular del terme documental, com Micahel Rabiger cita: "es el tratamiento creativo de la realidad" (2005). Per tant, John Grierson beu directament del muntatge associatiu de Vertov, i de la visió poètica del món de Flaherty, director al qual va criticar per les seues pràctiques a *Man of Aran*, així com dels dos junts per l'atenció que li presta a l'home com a eix central (Breschand, 2004).

El problema que es deriva d'adonar-se del benefici del documental com a ferramenta per influir sobre l'opinió de la gent és quan cau en ideologies perilloses, com va passar amb el nazisme en els documentals de la cineasta alemanya Leni Riefenstahl. Primer, va ser al 1934 amb *Triumph des Willens* (El triomf de la voluntat) per divinitzar la figura d'Adolf Hitler al multitudinari congrés del partit nazi a Nuremberg i, després, a *Olympia* (1936) per reforçar la teoria eugenèsica a través de les comparacions de l'art grec amb els atletes alemanys. Riefenstahl va apostar per una direcció fotogràfica que aprofitara la bellesa dels moviments dels atletes en els Jocs Olímpics del 1936 celebrats a Berlín per subratllar la ideologia del partit nazi. Com recalca Michael Rabiger sobre el que varen significar les cintes de Riefenstahl per al món del documental: "Sirve como valioso recordatorio de que la representación de la realidad precisa un intérprete sabio y responsable si deseamos que el arte esté del lado de los buenos" (Rabiger, 2005). Amb la caiguda de l'Alemanya nazi al 1944, tots aquests documentals varen ser molt criticats per ser usats com a propaganda del règim i per haver ajudat a difondre les seues tesis. No obstant això, la propaganda no va desaparèixer, ni molt menys. Ha continuat sent utilitzada en diferents graus i sempre baix la falsa aparença de mostrar fets "objectius". Aquest tipus de pràctiques que s'havien accentuat durant la Segona Guerra Mundial foren claus a la postguerra per marcar la "informació". El cas més pròxim és el d'*El Noticiero Cinematográfico Español*, popularment conegut com a "NO-DO", noticiari-documental propagandístic del règim franquista que es projectava abans de cada sessió de pel·lícules als cinemes.

La majoria dels documentals mencionats fina ara es gravaven sense so i, posteriorment, s'hi afegia una música sincronitzada durant la fase del muntatge, així com alguna veu en *off*, especialment en els noticiaris-documentals de caire propagandístic. Ara bé, l'arribada de la cinta magnètica, després de la Segona Guerra Mundial, va permetre la gravació del so en exteriors. A més, el desenvolupament de càmeres lleugers de 16 mm en este mateix període, donà peu a dos nous enfocaments en el camp dels documentals: el *cinema directe* i el *cinema-verité* (cinema-veritat).

Als Estats Units, cineastes com els germans Maysles o Fred Wiseman, entre d'altres, promogueren un cinema basat purament en l'observació, així com en comptar amb el menor equip mòbil possible per ser el menys intrusius a l'hora de gravar. Aquest estil de gravació de documentals l'anomenaren *cinema directe*. L'objectiu era intentar no intervindre massa, per

poder captar l'espontaneïtat de la manera més natural possible, sense un gran set preparat i adoptant una postura de neutralitat perquè els fets anaren prenent forma.

El documental *High School* (1968) del director Wiseman és una exemple de *cinema directe* al tractar de mostrar la realitat en un institut de secundària dels Estats Units. A diferència dels documentals dels anys cinquanta amb una veu en *off* que intentava condicionar l'opinió de l'espectador sobre el què se li mostrava, Wiseman porta la càmera al lloc dels fets, en este cas dins de les aules, per captar amb naturalitat el dia a dia de l'institut (Bordwell & Thompson, 1995). El documental de Wiseman té un rerefons que critica els mètodes educatius obsolets que continuaven presents als instituts, però este fil narratiu s'aporta a l'hora del muntatge en l'elecció de totes les hores de material filmat. No obstant això, la mateixa tria en el muntatge, ja subordina l'opinió de l'espectador sobre els fets que es mostren. És a dir, per molt que intente no intervindre durant el rodatge, el cineasta no pot aspirar a mostrar una realitat objectiva, però sí la versió de la seua realitat.

Per últim, el cineasta francès Jean Rouch va idear el terme de *cinema-verité* després de que, en un dels seus viatges etnogràfics a l'Àfrica, concloguera que al filmar en forma de documental una forma de vida s'estableix una relació amb ella. Rouch afirmava que, com li havia passat a Robert Flaherty amb *Nanook*, el cineasta i els personatges podien compartir protagonisme. Si es fomentava la participació entre el director i els personatges, el *cinema-verité* legitimava la presència de la càmera; li donava al director el paper d'impulsor del què passava a la pantalla i de provocar fets, en compte d'esperar de manera passiva a que ocorregueren (Rabiger, 2005). Eric Barnouw afirma sobre la diferència entre el cinema directe i el *cinema-verité*:

“El documentalista de cine directo ponía la cámara como testigo de una determinada situación de tensión y esperaba hasta que se producía la crisis; en la versión de Rouch del *cinema-verité* se trataba de precipitar o provocar esa situación de tensión”. (Barnouw, 1974, com es va citar en Rabiger, 2005)

L'objectivitat pura no es va poder assolir, tot i la intenció d'estes corrents teòriques del documental. Però sí que es va obrir la porta a tot un món de cineastes que havien comprovat com, amb un equip molt reduït, era possible conformar documentals amb una gran independència i llibertat a la sala de muntatge per donar-li forma narrativa a totes les hores de metratge.

3.3. Antecedents de l'ús del gènere com a denúncia

A finals de la dècada dels vint i principis dels trenta, el cineasta britànic John Grierson havia demostrat que un ús social del documental era possible. Ara bé, ell havia pogut comptar amb el suport econòmic del Govern Britànic, al qual li interessava un tipus de documental que moralitzara a la classe treballadora a l'època d'entreguerres. Seguint aquest model de desenvolupament de la producció de la cinematografia nacional de documentals, el Govern dels Estats Units va produir diversos documentals que seguien la temàtica que Flaherty havia marcat amb *Nanook of the North*: la lluita entre l'esser humà i la naturalesa. Com apunta Michael Rabiger:

“Paradójicamente, las películas que se hicieron para el Gobierno de los Estados Unidos, *The Plow That Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937), fueron las que mostraron, con

excesiva claridad, la conexión que había entre la política gubernamental y el desastre ecológico”. (Rabiger, 1987)

L'èxit d'aquests documentals com a material de denúncia va desencadenar que els productors nord-americans de documentals hagueren de treballar sense subvencions oficials.

En el cas dels documentals espanyols, un nom que sempre s'anomena, no exempt de polèmica, és el del cineasta surrealista Luis Buñuel i la seua obra *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933). Sobre el controvertit documental de Buñuel que denunciava la pobresa i l'analfabetisme de gran part de la població rural de l'Espanya de l'època, Fermín Acís, autor del còmic, adaptat al cinema i guardonat amb el Goya, “Buñuel en el laberinto de las tortugas”, afirmava en una entrevista en el suplement cultural d'*El Mundo, La Esfera de Papel*:

«La idea inicial de Luis Buñuel era hacer un anti viaje, como él mismo lo llamaba. Desandar el camino que recorrió 10 años antes el rey Alfonso XIII prometiéndole escuelas, carreteras y hospitales para demostrar que no había hecho nada de eso [...] Lo que más se le critica es la manipulación de imágenes y preparar las escenas, pero ¿qué documental no lo hace? Su ida [sic] fue hacer una crítica de la situación de esa región ante el Gobierno y continuar haciendo ese tipo de documental por otras partes de España, incluso del mundo. Pero la guerra le hizo exilarse a México, donde aparcó durante un tiempo su carrera cinematográfica». (Acís, 2019)

No obstant això, des de l'àmbit de l'anàlisi i la crítica cinematogràfica s'ha continuat ficant en entredit la finalitat del documental de Buñuel, com es pot extraure de les paraules de Bill Nichols: “Yuxtaposiciones extrañas como las que emplearon Luis Buñuel en *Las Hurdes* [...] y otros surrealistas y etnógrafos franceses de la primera época quedaron fuera de los límites aceptables, incapaces de ir más allá de su estatus de «arte»”. (Nichols, 1991)

El gran auge de documentals a partir de la dècada dels seixanta per l'abaratiment de les càmeres portàtils i dels equips de so de cinta magnètica, va implicar l'arribada de noves corrents en el camp del documental cinematogràfic, amb el *cinema directe* i el *cinema-verité* com a grans exponents. D'entre la quantitat de documentals nascuts d'estes corrents, destaca una cinta que s'inscriu en el *cinema-verité* per la importància de la presència de la càmera en els fets narrats: *Harlan County, USA* (1976) de la directora nord-americana Barbara Kopple. La cinta es centra en el desenvolupament d'una vaga de miners de Kentucky que comença al 1973 i s'estén fins a tretze mesos, al llarg dels quals la cineasta presenta les condicions de treball dels miners, les seues reivindicacions i la seua organització front a la companyia *Eastover Mining* i la policia. Michael Rabiger detalla sobre la cinta: “demuestra que los antiguos malos métodos de intimidación y violencia por parte de los patronos seguían vigentes” (Rabiger, 1987). En una crítica per al diari *El País*, el cineasta Fernando Trueba afirmava: “Barbara Kopple ni falsea los hechos, reconstruyéndolos, ni busca un pseudoobjetivismo [sic], escondiendo su cámara [...] la cámara ni se oculta ni se impone: participa, como un personaje más” (Trueba, 1979). Cal remarcar el paper de Kopple en l'avanç de la vaga minera, perquè la seua presència i les seues imatges del personal de la companyia minera armat que pressionava als treballadors, va ser clau per presentar-ho com a prova a un jutjat contra les coaccions de l'empresa minera. Sobre este fet, el crític cinematogràfic Roger Ebert apuntava a la crítica del documental: “her cinematographer, Hart Perry, got an unforgettable shot of an armed company employee driving past in his pickup, and a warrant was issued for his arrest” [su director de fotografia, Hart Perry, obtuvo una toma inolvidable de un empleado armado de la compañía que pasaba en su camioneta y se emitió una orden de arresto]. (Ebert, 2006)

En el cas dels documentals a l'Espanya franquista, la majoria que tingueren un esperit crític s'havien de manejar de forma clandestina per sortejar la censura del règim. Sobre estes dificultats d'exhibició, María Luisa Ortega Gálvez destaca:

“muchos optarían por la vía del cine marginal, filmar fuera de la legalidad, renunciando así a la exhibición comercial y pasando a los circuitos alternativos de exhibición donde convivirían en la década siguiente las políticas de la forma del cine experimental con los documentales políticos”. (Ortega Gálvez, 2020)

Ara bé, amb la mort del dictador i la transició cap a una democràcia, no va haver una depuració de càrrecs i la societat no va canviar d'un dia per a l'altre. El documental que ratifica esta afirmació és el de *Rocío* (1980) del director Fernando Ruiz de Vergara. Conta el procés de la romeria del *Rocío* des d'un plantejament etnogràfic, però amb un punt de vista prou crític amb una festivitat que sembla alçar una perillosa devoció religiosa entre la població, així com perpetuar el caciquisme a l'Andalusia rural. El director Ruiz de Vergara té una clara influència dels noticiaris-documentals, ja que empra un narrador que no dubta en criticar la festivitat sense cap embut a la boca, com denoten estes paraules al mostrar com els homes de diners munten als cavalls enmig de tots els devots:

“Como en los tiempos feudales, el caballero en la romería destaca por su situación de privilegio, su poder económico, político o social [...] Frente a los de a pie, se yergue altivo el jinete, el que no pisa la tierra, el que no traga el polvo. Y ese poderío se extiende al terreno erótico, convirtiéndose el caballo en mítico símbolo fálico”. (Vergara, 1980)

El director del documental *El Caso Rocío* (2013), José Luis Tirado, sobre la censura que va patir l'obra de Ruiz de Vergara, explica d'aquest director per al diari *Diagonal*:

“Cuestionaba el tema sociológico, etnográfico, histórico, antropológico, tratando de buscar unas raíces y explicaciones históricas a ese fenómeno. Allí se tropieza con un hecho y no puede mirar para otro lado. La relación directa entre algunos de los fundadores y/o responsables de algunas hermandades del Rocío y los protagonistas de la represión en 1936”. (Tirado, 2014)



Imatge 6. Fotograma de 'Rocío' (1980). La multitud intenta tocar la imatge.

El motiu de la censura recau en una denúncia per part d'un dels hereus de l'alcalde de la localitat d'Almonte i fundador de la *hermandad* creada al 1932 contra “los desacatos a la Virgen del Rocío

cometidos por la II República”, com indica el periodista Diego Galán a un article d’opinió per a *El País* titulat “El caso Rocío”. Afig sobre esta *hermandad*: “Esta era responsable, según la película, de la represión contra los simpatizantes republicanos que en 1936 se saldó con cien campesinos asesinados, 99 hombres y una mujer” (Galán, 2014). No obstant això, l’escodrinya rigorosa sobre l’origen històric de la romeria, les influències de l’Església, l’ús que va fer el franquisme d’ella i el caràcter pagà de la festivitat, han suposat que la censura, ratificada per tots els estaments judicials espanyols, continue impeding avui en dia vore la versió íntegra del documental.

Per tant, el documental pot esdevindre una peça clau a l’hora de narrar i, de vegades, intervindre directament els fets. La vessant de visibilitzar les injustícies contra els poders fàctics només continua subratllant la utilitat del documental. La independència i llibertat del cineasta per poder narrar i mostrar els fets que considera pertinents per a la seua obra no és una mala *praxis* de l’ofici. No es tracta de buscar l’objectivitat, només s’ha de permetre que la càmera pugui observar, si no intervindre, la realitat del cineasta perquè el públic pugui valorar l’obra adequadament.

3.4. El vídeo com a democratització del documental

El desenvolupament de les càmeres lleugeres de 16mm, per filmar en exteriors amb facilitat, va vindre impulsat des de les potències que combatien a la Segona Guerra Mundial per utilitzar eixe metratge amb finalitats propagandístiques. El documental *The Battle of San Pietro* (1945), dirigit per John Houston, compta amb una pressa on el càmera segueix als soldats americans que desembarquen *in situ*, moment en el qual s’inspirà Steven Spielberg per a la famosa escena del desembarcament de Normandia en *Saving the Private Ryan* (1998). Este avanç tecnològic va permetre l’aparició del *cinema directe* i el *cinema-verité* (Bordwell & Thompson, 1995).

El camp del cinema documental, en particular, però també en el cinematogràfic, es va vore beneficiat per l’augment de l’oferta de les càmeres de vídeo digital, cap a finals de la dècada dels huitanta. Les càmeres digitals es podien adquirir a preus extremadament més econòmics que les càmeres que filmen en pel·lícula. Un segon avantatge era que no s’havia de dependre dels elevats costos de rodar amb el cel·luloide, així com del seu posterior tractament en el laboratori. Com indica Gabriela Bustos al seu llibre “Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo” sobre el cas argentí, però extrapolable al general: “Algunos realizadores de intervención política defienden no sólo el formato de vídeo en términos económicos, sino también en relación con las nuevas posibilidades del registro que éste proporciona” (Bustos, 1999).

L’aparició del cine digital va facilitar que el propi cineasta poguera passar els arxius gravats a un ordinador per fer un primer muntatge o una tria de les preses realitzades al llarg del dia de rodatge. Sobre la irrupció del digital en el documental contemporani, Craight High afirmava en el seu estudi *The field of digital documentary: a challenge to documentary theorists*:

“offers the potential for a far more extensive and permanent transformation of fundamental aspects of documentary culture. The possible changes are many and varied. They involve a transformation of the very materiality of texts themselves, as their constituent elements are transposed into computer files able to be easily accessed, distributed, combined and manipulated for a variety of ends”. (2008, 3)

Ara bé, no tot han sigut facilitats per realitzar pel·lícules gravades en vídeo de forma professional. El director Steve James va presentar a diverses productores un primer tall de trenta minuts del documental *Hoop Dreams* (1994). Així, va obtenir el recolzament econòmic necessari per seguir a les joves promeses del bàsquet d'institut al llarg de quatre anys (James, 2014) i va poder convertir la pel·lícula a 35 mm per a l'exhibició a les sales comercials de cinema.

El cineasta italià Andrea Di Tella al ser preguntat sobre si preferia el cel·luloide o el vídeo per rodar una pel·lícula, va afirmar:

“Yo no creo que la esencia del cine sea el celuloide, ni lo era el nitrato (...) Yo he trabajado con el video desde hace muchos años atrás y no siento ninguna afinidad con la gente que dice el cine verdadero es lo fílmico”. (Di Tella, 2020)

En esta mateixa línia, sobre les possibilitats del vídeo com a nova forma de fer cinema, Michael Rabiger comenta:

“Con la película consigo mayor calidad de imagen, pero tengo que estar vigilando continuamente la cantidad de material que consumo. Los equipos de cine puede que sean más grandes, más difíciles de portar y algo más fiables que las grabadores [sic] de vídeo y, en cambio, la edición en vídeo está hoy en día muy extendida”. (Rabiger, 1998)

D'una banda, el fet de que un documental haja sigut rodat en vídeo no el desacredita com a obra cinematogràfica per no emprar el material tradicional del cinema. D'altra banda, l'abaratiment dels costos del material de rodatge, així com la rapidesa per editar-lo, han permès que haja esdevingut una ferramenta clau perquè, des de l'activisme, es pugui fer ús del vídeo sense dependre de les hores contades de cel·luloide. La distribució per festivals o l'exhibició de sales són un altre tema, en el qual actualment les plataformes de micromecenatge fan de pont per intentar poder entrar al circuit d'exhibició professional.

4. Anàlisi teòric i estètic del documental reivindicatiu a València

4.1. Referent valencià del documental-denúncia: *Biotopo* i l'Albufera

Al llarg de la dècada dels seixanta, en el marc de la dictadura per projectar una imatge de modernitat i de projecció exterior que va tindre el seu origen amb el *Plan de Estabilización*³ de 1959, el ministre franquista de turisme, Manuel Fraga Iribarne, va planificar i executar nombroses obres per construir grans complexos destinats a un turisme de masses que buscava el sol i la platja. En una època en la qual ni es considerava el valor dels paisatges naturals, ni la seua funció dins de l'ecosistema, sinó que només es buscava el benefici a curt termini amb construccions turístiques, fou quan estigué a punt de desaparèixer l'actual Parc Natural de l'Albufera.

El pla inicial, dissenyat des de Madrid per l'arquitecte Cano Lasso al 1964 i aprovat per l'alcalde de València Adolfo Rincón de Arellano al 1965, tenia com a objectiu construir unes 870 hectàrees d'urbanitzacions i complexos hotelers per a un turisme de masses, com s'estava executant al poble costaner de Benidorm (Andrés Durà, 2017). La localització d'este projecte era la Devesa natural del Saler, barrera biològica que separa el mar Mediterrani de l'Albufera, que actualment està inclosa dins del Parc Natural de l'Albufera. A tot açò, la majoria de fàbriques que envoltaven a l'Albufera abocaven els residus directament a les aigües del llac i a les sèquies que hi connectaven. L'estat lamentable de l'Albufera per la contaminació de les aigües provocava la mort de gran part de la fauna que habitava en ella, així com dificultava que els pescadors pogueren viure del seu ofici.

La primera gran veu que es va mostrar crítica amb la situació de l'Albufera, va ser la de Félix Rodríguez de la Fuente, qui en el seu programa de TVE, *Vida Salvaje*, va dedicar un episodi al 1970 a parlar de la situació del llac valencià, amb afirmacions tan contundents com: "Pero además de aves, vimos algo mucho más triste en la Albufera de Valencia: muchos cadáveres de peces. Peces flotando como consecuencia de la contaminación de las aguas" (Rodríguez de la Fuente, 1970). Este capítol, el qual només es va emetre una vegada a TVE, va donar veu a experts que denunciaven obertament la situació de l'Albufera i el perill que les noves urbanitzacions de la Devesa del Saler suposaven per al paratge natural. També assenyalaven directament a les fàbriques responsables de la contaminació de les aigües, fets sobre els que el presentador sentenciava: "En la Albufera se están vertiendo deshechos de fábricas [...] se están vertiendo sustancias que, no solamente acaban con la pureza de las aguas, sino que matan a la fauna" (Rodríguez de la Fuente, 1970).

³ Llei impulsada pels coneguts com a *tecnòcrates* del Govern de la dictadura que, a través de canvis estructurals, van millorar la productivitat del país al transferir a gran part de l'obra de mà del sector agrari a l'industrial i al de serveis. Arreplegat de: https://www.infolibre.es/noticias/opinion/columnas/2020/07/04/exodo_rural_turismo_divisas_las_raic_es_del_crecimiento_espanol_108344_1023.html



Imatge 7. Fotograma del programa de 'Vida salvaje' (1970) amb els peixos morts a l'Albufera.

La denúncia del famós divulgador naturalista per l'única cadena de televisió espanyola de l'època va ajudar a conscienciar a la població sobre la crítica situació de L'Albufera i del Saler, així com va afavorir que cresquera l'oposició de l'opinió pública cap als projectes immobiliaris, tal com explica Adolf Beltrán: "Hasta el extremo de que en 1973 la nueva subdirectora de *Las Provincias*, María Consuelo Reyna, dio un golpe de timón a la línea del diario conservador en este asunto para alinearse en varios artículos con los críticos" (Beltran, 2017).

El context d'oposició a la contaminació de l'Albufera i al pla d'urbanització del Saler va donar peu a un dels primers moviments ciutadans a Espanya, i a més de caire ecològic: 'El Saler per al poble' que, com remarca Raquel Andrés Durà:

"[...] marcó un antes y un después. Se movieron en la clandestinidad y sufrieron la represión, pero aun así, tuvo el apoyo de las asociaciones de vecinos de los barrios y pueblos, así como diversos estudiosos de la época. El movimiento logró recopilar 15.750 firmas de rechazo a la urbanización, una cifra increíble en la dictadura". (Andrés Durà, 2017)

En aquest moment de mobilització ciutadana va ser quan el director valencià Carles Mira va estrenar, al 1973, la seua òpera prima en forma de curtmetratge documental titulada: *Biotopo*. Aquesta obra va rebre el premi al millor curtmetratge per part del *Círculo de Escritores Cinematográficos*.

Sobre el per què de fer un documental denunciant la situació de degradació de les aigües de l'Albufera i de com això perjudica a la fauna i els pescadors que hi viuen d'ella, aquest apunt biogràfic de Manuel Román Fernández per a la Real Acadèmia de la Historia ajuda a comprendre-ho millor: "Su paso por la Escuela Oficial de Cine resultó problemático, pues junto a un numeroso grupo de alumnos fue expulsado durante una huelga en 1971. Dirigió después algunos cortometrajes [...] alejado de otras corrientes cinematográficas más convencionales" (Fernández, 2018). D'altra banda, el títol de l'obra és prou aclaridor sobre la temàtica d'aquest referent del cinema documental militant valencià. Segons l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, el biòtop és: "Territori o espai vital constituït per totes les condicions fisicoquímiques de la terra, l'aigua i l'atmosfera necessàries per a la vida d'una biocenosi" (Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2021). Per tant, Carles Mira apel·la al biòtop de l'Albufera, així com tots els éssers vius que viuen en ella i d'ella.

El documental s'inicia amb dos enceses de llum: primer la d'una llum de gas i, després, la d'un tros de palla per calfar una cassola. A continuació, es mostra a un home major rentant-se la cara en un recipient ple d'un element clau al llarg del documental: l'aigua. Així comença el dia d'una

jornada de feina d'un pescador de l'Albufera. Tenint en compte que al llarg del documental es mostraran diversos homes que ajuden a configurar la descripció del pescador tradicional del llac, aquesta primera presentació de la figura del pescador cobra un sentit complet quan, després de filmar com prepara les veles de la seua barca per eixir a treballar, s'incorporen uns plans detallats dels ànecs eixint dels seus caus d'entre les canyes i rentant-se el cap a l'aigua abans d'entrar al llac a buscar menjar. Amb esta primera comparació, el director exemplifica com tant els pescadors com les aus formen part d'un mateix ecosistema o biòtop, el de l'Albufera.

La càmera acompanya al pescador en la seua jornada laboral dins de la barca, remarcant amb plans contemplatius com fa servir tècniques artesanals i tradicionals de pesca, com és l'ús del gànguil⁴ per pescar gambetes. Amb un pla detall de les mans del pescador, es mostra com agafa les gambetes pescades d'entre la brutícia que ha arreplegat amb la xarxa, recurs que al llarg del documental va a cobrar importància per subratllar l'artesanía de la seua tasca. És precisament en este moment quan sona la primera veu en *off* del documental, ja que fins aleshores la imatge estava acompanyada del so directe i, puntualment, d'alguna suau melodia d'acompanyament. Es tracta del propi pescador que, en un moment posterior a la pressa d'eixes imatges, es entrevistat pel director i assegura que les gambetes són molt populars entre les aus, així com entre la gent (Mira, 1973).

Alternant els plans detall de les mans del pescador netejant i preparant les gambetes amb d'altres de la seua mirada, s'estableix una relació de gran importància entre els éssers que hi pesca i ell, acompanyat per la primera denúncia clara del pescador sobre l'estat de l'aigua i com afecta als ous de les gambetes:

“Esos huevos se quedan acogidos en la malea, y al acogerse en la malea, como el agua está contaminada, pues mata la cría y la madre, todo allí. Y no se puede hacer gamba a la Albufera por culpa de las aguas que están contaminadas”. (Mira, 1973)

Amb esta sentència final del pescador es presenten, per primera vegada al documental, imatges de peixos flotant sense vida sobre l'aigua contaminada de l'Albufera.

Un amfibi que es considera com un gran bé del llac i molt preuat per la gastronomia valenciana és l'anguila. Per filmar la seua pesca, el director observa a dos pescadors. Mentre un d'ells perxa⁵ la barca per moure-la de poc a poc amb precisió, l'altre nuga una xarxa per poder atrapar l'anguila entre les calaes⁶ que han format amb les canyes per conduir-les cap allà. Amb un sorprenent pla aquàtic, la càmera capta com és pescada una anguila. Mentre s'acaba de filmar el procés de pesca de l'anguila s'escolten les declaracions de diversos pescadors, de les quals destaca l'última per la seua denúncia sobre la culpabilitat del problema:

“La Albufera está perdida. La Albufera está perdida del todo. Es que no hay ni anguilas. Eh. No hay *gambeta*. No hay *muixó*. No hay *rabosetas*. Porque la sueltan toda el agua de las fábricas por las *sequias* de la Albufera, y cuando llega el agua a la Albufera mata a la *llissa*, las anguilas, la *tenca*, y lo mata todo” (Mira, 1973).

Just quan el pescador fa esta última afirmació, es passa ràpidament a un pla detall d'una anguila sent agafada i decapitada falsament per, a continuació, ficar un pla molt breu d'una de les

⁴ m. PESCA Art de pesca per arrossegament consistent en una bossa de xàrcia sostinguda per un cercol de ferro, usat per a agafar gambes i peix menut.

⁵ v. intr. Fer anar una embarcació per la pressió exercida, en el fons de l'aigua, amb una perxa, des de la mateixa embarcació.

⁶ f. PESCA Acció de calar les xàrcies.

canonades que aboca residus directament a l'Albufera, abans de passar a un tranquil pla general on s'identifiquen les siluetes dels pescadors treballant en les barques parades. El director demostra en este vertiginós muntatge el seu domini del llenguatge audiovisual per remarcar una afirmació amb una espècie d'*smash cut*⁷. D'altra banda, per presentar com els pescador munten les *calaes*, muntatge que requereix certa rapidesa per crear correctament els camins que marquen estes barreres de xarxes i canyes, l'edició deixa de banda els plans pausats i contemplatius per seguir-li el ritme a l'acció.



Imatge 8 i Imatge 9. Fotogrames de 'Biotopo' (1973) del 'smash cut'



Imatge 10. Fotograma de 'Biotopo' (1973) del 'smash cut'

Per ficar de manifest la decadència dels pescadors de l'Albufera, Carles Mira es centra en mostrar les seues expressions facials per compondre una imatge general d'ells. Les declaracions dels pescadors confirmen el desolador futur que els espera: "Yo sería pescador toda mi vida, porque he nacido allí. Y creo que cuando uno renace una cosa, la lleva a cabo. Me gustaría continuar y terminar mi vida con el agua, pero veo [...] que no puede ser" (Mira, 1973).

Un moment en el qual típicament es reuneixen els treballadors per descansar i xarrar mentre mengen és l'esmorzar. No obstant, el retrat d'esta hora mostra a uns pescadors que, tot i estar amb les barques nugades les unes amb les altres, no parlen entre ells. Els plans detall de les mans dels pescadors, marcades pel pas del temps i per la sacrificada feina que han realitzat al llarg de tota la seua vida, s'intercalen amb algun pla de les barreres de les *calaes* surant sobre l'aigua per, tot seguit, passar als residus i el fem abocat a la vora del llac.

⁷ Tipus de tall que interromp de manera molt brusca una acció per cridar l'atenció sobre l'espectador.

La gran presentació de la contaminació pren un dia nuvolat i acompanya la ruta d'un dels pescadors per ensenyar tot el tipus de deixalles que s'hi troba: des de pots de plàstic de productes químics fins a material d'obra abandonat al llac. Esta sèrie de plans sobre els residus culmina amb un pla general del pescador impulsant la barca amb una perxa per les aigües brutes. Al mateix temps es veu de fons una gran canonada abocant els residus que, amb un suau moviment de càmera fins als actius fumerals d'una fàbrica, evidencia un dels culpables de la contaminació. Per acabar d'il·lustrar la gravetat de l'assumpte, el director ubica la càmera a un dels laterals de la canonada per comprovar la gran quantitat de residus que és capaç d'abocar en tan poc de temps. També dedica uns plans detall a les bombolles poc naturals que ixen a la superfície de l'aigua bruta. L'únic pla zenital s'utilitza quan es veu la punta de la barca navegant per les aigües que, amb els rajos del sol, hi brillen amb els colors propis de l'abocament de productes químics a l'aigua.

El director acompanya als pescadors en el final de la jornada laboral i, mentre estan reunits en una casa, s'escolten declaracions en veu en *off* sobre com el lamentable estat del llac valencià ha afectat anímicament als treballadors: "Ahora no podemos hablarse ni unos ni otros [...] Ahora da pena verla porque se entristece uno al no poder hablar con nadie. Uno lo oías cantar, el otro te saludaba... Ahora da pena verla. Lloro, La Albufera llora" (Mira, 1973). Però, tot i el desànim generalitzat, els pescadors continuen eixint a treballar, encara que les condicions siguen molt desfavorables. Remarcant esta idea, un pescador, tot i que n'hi ha una tempesta, impulsa la barca amb la perxa. Justament en aquest moment apareix pel fons de l'enquadrament l'altra gran amenaça: l'especulació urbanística a la devesa del Saler.

Un fort so dona pas a plans de diversos arbres de la devesa que han sigut talats. Un muntatge paral·lel conformat per plans silenciosos i estàtics de les destrosses que s'han fet al paratge natural es contraposa amb dinàmics i sorollosos plans de les màquines destruint-lo. De fet, el cineasta s'adapta al que està filmant i realitza un *match cut*⁸ aprofitant el moviment d'una perforadora del terra, per enllaçar-ho amb un moviment de càmera vertical, sobre el bosc sent arrasat, seguint la direcció del moviment descendent del primer pla.

L'enllaç visual entre la devesa del Saler i l'Albufera es representa a través d'un moviment horitzontal de la càmera sobre un punt estàtic, moviment també anomenat *tilt*. Primer enquadra un dels edificis que estan construint al Saler, amb una clara neteja d'arbres de la zona. A continuació, passa a enquadrar l'Albufera, ficant de relleu la proximitat que hi ha entre ambdós espais naturals, així com el risc que suposa una gran urbanització a tan poca distància del llac.

El documental finalitza amb un pla general d'un pescador arplegant una xarxa mentre treballa sobre la barca, amb una gran fàbrica de fons. Poc a poc, passa a un pla complet, després a un pla mitjà i, finalment, a un primeríssim primer pla del pescador. Aquest para de treballar i es gira per mirar directament a la càmera. Immediatament es talla a un peix ofegant-se sobre un tram de fang contaminat, a través d'un *match cut*, i s'intercalen plans de diversos pescadors amb un pla, cada vegada més tancat, del peix que s'ofega. Així crea una clara metàfora sobre com la situació de contaminació de l'Albufera està portant als pescadors a la mateixa situació que els éssers vius que hi habiten en aquest biòtop.

⁸ Tècnica d'edició cinematogràfica que consisteix en unir dos escenes distintes a través d'un element comú entre ambdós plans.



Imatge 11 i 12. Fotogrames de 'Biotopo' (1973) del 'match cut'

4.2. De la reivindicació al vídeo

Les despeses de producció una pel·lícula documental són un dels principals impediments perquè molts relats puguen arribar a comptar amb un equip professional. El curtmetratge documental de Carles Mira, *Biotopo* (1973), es manifesta com tot un exemple de com ficar el llenguatge audiovisual al servei d'una reivindicació. Ara bé, què passa quan des dels moviments veïnals es vol deixar constància de les seues accions per defensar les seues causes? Doncs que cal assumir la direcció d'un relat, a través del documental, que oferisca el seu punt de vista dels fets. Potser que els mitjans de comunicació hagen fet un seguiment sobre el seu cas, però per contar en primera persona els esdeveniments s'ha de controlar la narració.

La falta de recursos tècnics o de domini del llenguatge audiovisual no impedeixen l'elaboració del documental perquè, com s'observarà a continuació, una simple càmera de vídeo i la predisposició per cobrir els fets poden ser suficient per deixar una petjada en l'arxiu audiovisual valencià. La gran oferta de càmeres de vídeo, que no de cinema, permet adquirir una dins d'un rang de preus molt ampli, fet que facilita que l'accés a l'audiovisual. Els casos d'estudi dels moviments veïnals a València responen a estes característiques mencionades. A *Tornallom* (2005) ha esdevingut tot un referent en el documental valencià militant, pel seguiment exhaustiu en primera persona del veïnat de La Punta en la defensa de la pedania contra les expropiacions del port. El segon documental, *Natzaret, 40 anys de lluita* (2017) s'encarrega de donar veu a l'Associació de Veïns i Veïnes de Natzaret perquè puguen contar els avanços aconseguits a base d'esforç i reivindicacions d'un dels barris més oblidats de València. L'últim documental del cos principal d'estudi és el de *Per molt que bufe el vent* (2020), sobre el ressorgiment de la resistència veïnal per defensar una alqueria que simbolitza l'horta com a forma de vida pròpiament valenciana. Els tres documentals es realitzaren gràcies a la col·laboració de micromecenes i tenen com a nexa comú la defensa del patrimoni valencià, perquè, com deia el cantautor valencià, Raimón, en la seua cançó *Jo vinc d'un silenci*: "Qui perd els orígens, perd identitat"⁹.

⁹ Peleguero, R. (1977). Jo vinc d'un silenci [Cançó]. En *Raimon*. Picap

4.2.1. El testimoni com a fil conductor

4.2.1.1. A *Tornallom*. Els implicats parlen

Els testimonis que es presenten al documental porten, en gran part, el pes de la narració, a través del relat de les seues vivències sobre la resistència veïnal al moment en que es produeixen els fets, o bé, amb posterioritat amb una mirada retrospectiva. La mancança de recursos tècnics per preparar un espai adequadament equipat, provoca que s'hi opte per arreplegar els testimonis des de l'exterior de les seues vivendes. D'esta manera, es complementa la descripció dels entrevistats al situar-los en els seu propi medi de forma natural. Ara bé, si s'han de prendre unes declaracions en el precís moment d'un desallotjament, la càmera i el micròfon del documental estan ahí.

En el documental d'A *Tornallom*, els testimonis que filen la narració dels fets emmarcats entre els estius del 2002 i el 2003, es poden agrupar en 5 categories diferents. En primer lloc, i amb un paper clau a l'hora de liderar el moviment veïnal estan les veïnes de La Punta. Cal remarcar el gènere femení, especialment, perquè foren elles qui varen descobrir els plans de l'Ajuntament de València amb la pedania deu anys abans de que tombaren l'última casa, al 1993. Com explica la dirigent i portaveu de la principal associació de veïns, Carmen González:

“A finales de 1993, los vecinos nos enteramos que Iberdrola quería construir una central de transformación eléctrica en La Punta [...] Y en una manifestación de protesta que los vecinos hicimos delante del Ayuntamiento de Valencia, fue la primera vez que supimos que nos querían tirar a todos de casa por una cosa que llamaban ZAL. El concejal de urbanismo nos dijo que antes de año y medio teníamos que hacer las maletas y marcharnos porque se iba a construir allí una ZAL. Ese día fue el peor día de mi vida”.
(González, 1999)

En segon lloc, estan els llauradors, els quals, al principi, com indica Carmen González, es pot comprovar que mantenen una actitud més distant amb les accions de protesta i resistència cap a les obres de la construcció de la ZAL, però a mesura que avancen les màquines i comencen a desallotjar als veïns per enderrocar les vivendes, es sumen a les mobilitzacions. La majoria d'ells s'havien dedicat tota la seua vida a treballar a l'horta. Seguint en la part dels manifestants de La Punta, es troben, en tercer lloc, els joves ocupes. Varen ser convidats a ocupar algunes de les alqueries, que havien quedat buides perquè els propietaris o els hereus havien acceptat l'oferta del port per comprar els terrenys, per les veïnes de la pedania després d'haver coincidit en alguna manifestació. Repararen un poc els desperfectes de les vivendes abandonades on s'instal·len, així com reprenen activitats abandonades a la zona, com el forn de pedra, gràcies a l'assessorament dels veïns majors. No només treballen la terra i tornen a donar vida a activitats desaparegudes, sinó que també hi són els més actius a l'hora de realitzar accions de protesta per aturar les màquines.

D'altra banda, es troben els representants dels interessos del port per construir la zona d'activitats logístiques, coneguda com la ZAL. Este grup el componen els cap de l'obra, els funcionaris del Ministeri de Foment i els agents de la Policia Nacional, els quals s'encarreguen d'escortar-los i vigilar pel desenvolupament sense incidents de les obres, així com per desallotjar o dissoldre qualsevol oposició. Estos testimonis no declaren mai directament a la càmera, sinó que les seues converses amb els manifestants són captades gràcies a la capacitat del càmera per situar-se allà on estan tenint lloc els fets de major transcendència. Per últim, hi ha un grup

totalment inaccessible per al documentalista, ja siga per la falta de declaracions d'estes persones o per la impossibilitat d'entrevistar-los, i són els màxims responsables de tota l'operació: l'exalcaldessa de València, Rita Barberá, i el president del port, Juan Antonio Mompó. Els seus testimonis són a través de la gravació d'entrevistes per a la cadena de televisió, d'àmbit nacional, de La 2, o per a la desapareguda Canal 9, ara reconstruïda amb el nom d'Àpunt. Ambdós usen un llenguatge en clau positiva per justificar la necessitat de la construcció de la ZAL, ja que el llenguatge més agressiu o amenaçant es emprat pels policies nacionals.

El títol del documental s'explica amb la primera declaració d'un llaurador, al ser preguntat sobre el significat de la popular expressió "a tornallom", qui aclareix que es tracta de com els llauradors s'ajuden els uns als altres, sense buscar un rèdit econòmic, simplement donar-li un cop de mà a un company quan ho necessita puntualment (Peris & Castro, 2005). D'esta forma es descriu la idea que hi ha darrere del documental sobre la singularitat d'un entorn que manté unes fortes arrels amb les tradicions i la cultura valenciana.

Per completar la informació sobre les causes de les obres, s'opta per emetre uns talls del programa de *Dossiers* sobre la construcció de la ZAL. Això sí, esta informació aliena a la producció del documental, es rebut amb testimonis de les veïnes que hi donen la seua versió dels fets i de com els hi afecten. Per puntualitzar una dada clau, de vegades, s'usen uns rètols, com quan s'exposa com al març del 2002 començaren les obres d'ampliació de les vies del ferrocarril que accedien al port.

Al ser preguntada, Carmen González, per les declaracions a la televisió d'una veïna prou major de la pedania, en les qual afirmava sobre fins quan continuarien manifestant-se: "Hasta el final, hasta que me quede vida y me dejen estar aquí luchando" (Peris & Castro, 2005), introdueix la peculiaritat de que a La Punta tot el nom coneix a la resta de famílies de la pedània pels malnoms de les seues cases, com és el cas de la Casa de l'Esquilador. Esta alqueria va ser una de les ocupades pel jovent que havia ajudat a les veïnes a que no s'enderrocara eixa edificació abandonada. Tant les veïnes de la pedania, com els ocupes que han sigut convidats a viure i treballar, destaquen la importància del procés d'aprenentatge i d'integració per part d'uns i d'altres. El fet de que un tipus de vida purament rural es puga donar al costat d'una gran urbs ho subratllen algunes ocupes mentre pasten el pa.

La resistència pacífica, d'uns 86 dies, finalitza quan apareixen les màquines i, amb elles, la Policia Nacional per desallotjar als manifestants dels camps. Per remarcar la incredulitat de les paraules d'un funcionari del Ministeri de Foment, que afirmava que anaven a actuar amb ordre judicial o sense ella (Peris & Castro, 2005); una veïna, a escassos metres del dispositiu de les obres, descriu a càmera la sensació d'impotència i d'indignació perquè es puga dur endavant l'obra, sense cap ordre judicial que l'avale, amb l'únic recolzament del sub-delegat del Govern. En la seua declaració introdueix un tema que al finalitzar les expropiacions tindrà una gran importància: les seqüeles psicològiques per haver perdut la seua casa, així com tot el que hi representa com a manera de viure.

La sensació d'una lluita impossible l'administració va quedar reflectida en l'article d'Ignacio Zabra d'*El País*, on afirmava: "A tornallom es, por este lado, una nueva versión de David contra Goliath, en la que los débiles resisten durante varios meses, cosechan, si no una victoria sí algunas satisfacciones, y al final pierden" (Zabra, 2005). Este primer acte sobre el començament de les obres, finalitza amb les primeres detencions de tres veïnes que s'havien negat a marxar del camp, com ho havien requerit els policies.

Sobre el per què de la ZAL, quan el veïnat no comptava amb tota la informació sobre el projecte, i la pressa per expropiar els terrenys un llaurador, mentre va arreglant unes cebes, declara a la càmera la sensació que a ell li dona esta manera d'actuar de l'administració:

“Amb l'excusa de la ZAL, ens volen tirar fora i, després, tenen el terreno [sic] pa' [sic] lo que vullguen [...] Hem viscut sempre amb molta pobrea [sic], però ara, al fer-se gran València, val moltes pessetes, val molts milions. I estos diuen: anem a robarlo-se-ho [sic] a d'estos, i tirant-los fora en quatre patades i els donem quatre chavos [sic]. I se queden en la terra i ells fan negoci.” (Peris & Castro, 2005).

Just a l'acabar el llaurador la seua crítica, es contraposa el seu testimoni amb l'opinió de l'alcaldeessa d'aleshores de la ciutat, a través d'un tall del programa *Dossiers* de Canal 9. Crida l'atenció que la càmera del programa de la cadena autonòmica decidira mostrar a l'alcaldeessa parlant sobre la necessitat d'ampliar el port a través del conegut com pla holandès o aberrant, el qual és un enquadrament tort i té una connotació de que quelcom va malament.



Imatge 13. Fotograma d'A Tornallom (2005) del programa 'Dossiers' de Canal 9

Davant la negació de les Corts per tramitar una iniciativa legislativa popular per protegir l'horta, tot i haver presentat més del doble de signatures necessàries, decidiren encadenar-se a la porta de les Corts com a acció de protesta. Una de les joves, que ocupa una alqueria, lamenta que tot i haver seguit les vies legals que marca la legislació perquè es tramite una proposta de llei, al final no serveix per a res. El documental remarca amb estes declaracions l'esmentada impossibilitat d'aturar els plans megalòmans de l'administració valenciana d'aleshores.

S'alternen unes imatges accelerades sobre els enderrocaments de les cases de La Punta amb testimonis sobre la importància de les veïnes de mantindre la seua forma de vida. Sobre el canvi de vida que suposaria l'anar-se'n de la casa de camp de La Punta a un pis una veïna major comenta: “te lleven d'ací en l'edat que jo tinc i te fiquen en un piso [sic] Te maten. A mi, me maten [...] Però no havia de ser aixina. Ja que mos tiren, mos havien de fer les cases primer” (Peris & Castro, 2005). Estes últim al·legat de la veïna es juxtaposa amb unes declaracions a la televisió del president del port de València, Juan Antonio Mompó, qui afirma que s'han de compensar econòmicament i de la manera més generosa a la gent que se li expropie. A continuació, es torna a la veïna, la qual qüestiona que quan a un li avisen de que en 15 dies s'ha d'anar de sa casa, a on se'n pot anar. El muntatge paral·lel amb les declaracions del president portuari finalitza amb una de les veïnes parlant per telèfon al costat d'on van a enderrocar una casa amb nombrosos furgons de la policia nacional, i on diu: “Las palabras textuales de la policia era por las buenas o por las malas se va a desalojar la casa i se va a derribar, así de claro” (Peris & Castro, 2005).

El desallotjament de la casa de la pedania coneguda com la del Tio Sèpia, culmina amb la proclama del propietari, qui visiblement indignat crida davant de la policia nacional, que li està fent fora de sa casa, que encara no ha arribat cap de les prestacions econòmiques que va prometre el port per als expropiats. La càmera es situa on la resta de manifestants i manté el seu punt de vista davant l'al·legat del llaurador a l'exterior de la vivenda desallotjada. La representant veïnal, Carmen González, manifesta davant la càmera de TVE, després de l'enderrocament de la casa del Tio Sèpia, com ni els han deixat traure els mobles que tenien preparats al costat de l'eixida (Peris & Castro, 2005).

Amb la finalització dels enderrocaments a La Punta, la veïna que viu en una de les poques cases que s'ha lliurat de que la tombaren, la casa de la Sorda, sentència:

“Es que és gros que te dixes [sic] açò que és propi teu i que te'n vages allà a pagar [en referència a les cases amb hipoteca que els adjudicaren als expropiats] un *alquiler* [sic], perquè no te'n donen prou [sic] diners pa' [sic] pagar. I això ho saben massa i tot que, quan més roben, més rics se'n fan ells. Això com s'explica? [adreçant-se al càmera] Va, dona'm una explicació tu. Dona-me-la” (Peris & Castro, 2005).



Imatge 14. Fotografia d'A Tornallom (2005) d'una veïna dirigint-se al càmera amb les obres de la ZAL a La Punta.

El propi veïnat de La Punta, tal i com va començar, acaba el relat de la seua resistència. Tot i l'amargura pel desenllaç dels fets amb la quasi destrucció total de les alqueries de la pedania, s'obre el debat en relació a com la ciutadania pot actuar per defensar, no només la seua vivenda, sinó també el seu estil de vida. El documental no es limita a donar veu als veïns implicats, també s'encarrega d'aprofitar el material gravat per desarticlar les falses promeses que s'emeteren des de l'administració per justificar l'injustificable.

4.2.1.2. Natzaret, 40 anys de lluita. Una mirada retrospectiva

El so de les ones de la mar dona pas dels crèdits inicials a la primera imatge del documental. L'ús de la mar per a l'inici no és casual. La platja havia sigut un element identitari per al barri de Natzaret i la seua desaparició, a finals de la dècada dels huitanta per l'ampliació del port, va suposar acabar amb la seua eixida a la mar. La primera casa del barri que es mostra destaca per tindre uns taulells a la façana amb uns dibuixos de pescadors a la platja. Podria semblar que es tracta d'un exemple anecdòtic, però en la pròpia façana de la parròquia de la Mare de Déu dels Desemparats de Natzaret hi ha una imatge de la Verge, també en uns taulells, sobre diverses localitzacions del barri, entre elles la platja amb el balneari de Benimar.

A l'hora de narrar els 40 anys de l'Associació de Veïns i Veïnes de Natzaret, els propis fundadors i membres s'encarreguen parlar sobre l'entitat veïnal, així com del propi barri i de la seua evolució. El to de les intervencions es caracteritza pel coneixement de causa a l'haver participat en el què contenen. Conforme van avançant fins a l'actualitat, es canvia a un to més nostàlgic sobre el poder de convocatòria de mobilització que es tenia a les primeres dècades d'activitat. En cap moment es fa ús d'un narrador o d'algun tipus de cartell informatiu. Es deixa que contenen la seua història i el documental s'adapta a la seua narració i la complementa amb diferents arxius, principalment fotografies d'un àlbum pertanyent a l'associació.

Tenint en consideració que es tracta d'un documental d'una idea original de l'ens veïnal i que es va produir, principalment, a base de micromecenes, seria estrany que s'inclogueren opinions que no s'adheriren al punt de vista de l'associació. Ara bé, que la producció siga difícilment catalogada com a professional, no li resta importància al paper documental que té per tractar temes clau en l'evolució de la ciutat de València.

La primera intervenció és la de Sió Planas, membre històrica de l'associació, i serveix com a exemple del tipus de narració que hi haurà al llarg del documental, en el qual la reivindicació de la memòria és clau. Ella descriu com el barri sempre ha estat baix l'etiqueta d'estigmatitzat, tan pels mitjans de comunicació com per part de l'administració pública. Explica que Natzaret estava compost originalment per llauradors, pescadors, portuaris i gent emigrada d'altres comunitats autònomes en busca d'una feina. Este doble origen de la població es tradueix en que, d'una banda hi ha un fort arrelament a la tradició i cultura valenciana a través de feines històricament tradicionals, com són totes aquelles relacionades amb l'horta i la mar, i alhora es tracta d'un barri acollidor per la seua condició marítima.

L'arribada de la democràcia va ser vista per la gent que conformava els moviments veïnals com un pas cap endavant per afavorir les seues reivindicacions. No obstant això, des dels representants veïnal del barri de Natzaret no varen trobar que es materialitzaren les reivindicacions de la ciutadania. Com cita la membre de l'associació de veïns, Sió Planas, del cantautor de la nova cançó catalana, Lluís Llach, "No era això, companys. No era això" (Gil Seguí, 2017).

L'adaptació de la comunicació entre l'associació i el veïnat del barri va esdevindre tot un repte. Amb la finalitat d'arreplegar el sentir de la gent del barri, es va crear el diari de premsa escrita "Natzaret", on hi havia des d'articles d'opinió fins a notícies sobre l'actualitat informativa del moment. Ara bé, el portaveu de l'associació de veïns, Julio Moltó, lamenta que mai va arribar a ser un vehicle de transformació per al barri, ja fora per la limitació de recursos o per la falta d'informació pròpia d'un mitjà escrit, motius pels quals va cessar la seua activitat als 18 anys. També es va tractar de mantindre una emissora veïnal, però no va resistir massa anys abans de tancar. Els temps canvien i, al llarg del documental, es constata com la falta d'adaptació a les noves formes de comunicació ha suposat la pèrdua de visibilitat de l'ens entre la gent jove del barri.

La situació del barri al llarg dels setanta era crítica pel lamentable estat dels carrers, ja que gran parts d'ells no estaven asfaltats, així com tampoc comptaven amb un servei d'il·luminació. Esta degradació havia sigut agreujada per la quantitat d'empreses contaminants que hi havia al voltant del barri i per l'activitat del port. El fet de que a Natzaret encara n'hi hagueren barraques, conegudes com les *cases de paper*, on vivien col·lectius en una situació d'alta vulnerabilitat, sumat al desinterés de l'administració per regularitzar la seua situació, tenia com a principal conseqüència que semblara que el port tenia arguments de pes per poder ampliar-se a costa de

la desaparició de zones degradades de Natzaret. En esta línia, Maite Biosca, membre de l'associació, comenta sobre el que hi hagueren de reclamar: "Nazaret para subsistir, lo que tenemos que hacer es conseguir equipamientos públicos, que se invierta [en el barrio]" (Gil Seguí, 2017).

Al documental s'observa com les accions de protesta per ficar damunt de la taula qüestions que afectaven al barri, potser, avui en dia, serien més complicades de dur a terme amb èxit. La importància que ha adquirit la imatge pública per a les institucions i la rapidesa de difusió de les xarxes socials haguera sigut un gran impediment per a algunes de les seues accions. Per exemple, els testimonis de l'associació narren la transcendència de quan portaren uns poals de fang brut, arreplegats directament de la desembocadura del riu Túria a Natzaret, a l'Ajuntament i aconseguiren deixar-los al saló de vidre. La pudor dels poals despertaren comentaris entre els polítics sorpresos per eixa pestilència que no sabien d'on procedia.

També s'explica com el creixement demogràfic de València ha anat acompanyat d'un dels seus centres econòmics, com és el port. L'objectiu del port, des de finals del segle XIX fins a l'actualitat, ha sigut el d'ampliar-se i créixer cap al sud. Des de l'associació de veïns, indicaven que les ampliacions es deurién d'haver fet al port de Sagunt, perquè ja comptava amb una zona industrial important al voltant del port. Calia aprofitar i donar-li ús a tot l'espai de la indústria siderúrgica que havia acabat en declivi, en compte de construir des de zero una de nova. Tot i la insistència del veïnat de Natzaret, l'administració els va ignorar completament. De fet, entre les diferents associacions veïnals de la ciutat de València s'estava lluitant perquè les grans mercaderies, entre elles substàncies tòxiques, no travessaren la ciutat quan les arreplegaven des del port. El port va acceptar-ho i va planificar una carretera que aniria rodejant Natzaret i passant al costat de la seua platja. Els representants del veïnat denunciaren que era una primera fase d'una ampliació del port cap al sud de manera encoberta, però la majoria de moviments veïnals pensaven que exageraven i que no importava que la carretera passara al costat d'una platja tan degradada com ho estava la de Natzaret (Gil Seguí, 2017). Tot açò es va produir en la dècada dels huitanta, quan amb l'entrada del partit socialista a les diferents administracions, i com indica Maite Biosca, el moviment veïnal de València pensava que ja no calia fer tanta pressió ciutadana com abans.

El moment clau que va condemnar definitivament a la platja de Natzaret, com narra Moltó, fou l'aprovació per canviar l'ús dels terrenys propers a la mar, per part de l'ajuntament franquista de la ciutat, a la dècada dels seixanta. Va coincidir amb el millor moment de la platja de Natzaret, però decidiren sacrificar-la al tindre la de la Malva-rosa i el Cabanyal, al nord, i la de Pinedo al sud. Bàsicament esta nova llei permetia que la zona de la desembocadura del riu tinguera un ús industrial, motiu pel qual al voltant de Natzaret es va edificar tanta indústria altament contaminant com fou la fàbrica d'oli industrial d'*Arlesa*, després *Aceporsa*, i, finalment, *Moyresa*, la qual no es va desmantellar fins al 2012 (Gil Seguí, 2017). Al llarg dels seus anys d'activitat, va suposar un enorme risc ambiental i de salut per al barri de Natzaret, com quan al 1998 n'hi hagué un incendi que obligà a mobilitzar a quasi tots els bombers de la ciutat. El consell de la policia per al veïnat fou que simplement tancaren les finestres per evitar que entraren les males olors als domicilis, com va explicar Julio Moltó per a una notícia de Voro Maroto per a *El País* (Maroto, 1998).



Imatge 15. Fotograma de 'Natzaret, 40 anys de lluita' (2017). Fotografia de l'incendi de la fàbrica de Moyresa.

La frase amb la que Julio Moltó resumeix al documental esta gradual degradació de la costa del barri portuari de Natzaret és un poc la contestació que varen rebre per part de l'Ajuntament democràtic amb la fi del franquisme: "Hay que sacrificar el sur para ganar el norte" (Gil Seguí, 2017). La degradació començada a la dictadura va ser l'excusa per acabar de condemnar la platja de Natzaret. Els traumàtics desallotjaments de La Punta per a la construcció de la ZAL del port no s'hagueren produït si s'haguera seguit la recomanació del veïnat de Natzaret d'aprofitar el parc industrial en desús del port de Sagunt.

La vessant social del barri es tractada al documental a través de la tradicional festivitat de Sant Joan, celebrada a les platges de la ciutat. En el cas de Natzaret els testimonis narren que va ser canviada per unes fogueres pels carrers del barri i un bany amb l'aigua de les mànigues dels bombers de la ciutat. Un exemple de com la destrucció de la platja de Natzaret ha modificat, fins i tot, les festes tradicionals del barri.

Tota la força del moviment veïnal del barri, que a les darreries de la dictadura representava una gran força de massa social, es va anar diluint des de la dècada dels huitanta fins a l'actualitat. Els contextos socioeconòmics han canviat i les reivindicacions del segle XXI han vingut fortament marcades per la crisi immobiliària del 2008 i tota la sèrie de conseqüències que va comportar per a la ciutadania. En l'actualitat, s'han deixat més de banda les reivindicacions ambientals, tot i que, amb el context d'emergència climàtica, està present el debat sobre la reactivació de la ZAL per acabar la seua construcció. S'han hagut de concentrar els esforços en una reivindicació més necessària per a l'ésser humà: el dret a l'habitatge, front a la quantitat de desnonaments, molts d'ells provocats pels processos de gentrificació.

En definitiva, el fet de que la càmera es posicione junt als membres de l'Associació de Veïns i Veïnes de Natzaret, condiciona completament el discurs que es transmet. El documental està al servei de l'associació per deixar constància de la seua tasca al llarg de 40 anys d'activitat, cosa que s'explica per tractar-se d'un projecte que naix des de la pròpia associació. Els testimonis narren la seua versió, amb l'acompanyament de fotografies i de vídeos antics per remarcar el relat, però mai amb la funció de desacreditar-los.

4.2.1.3. Per molt que bufe el vent. Donant veu al moviment

En el documental de *Per molt que bufe el vent* (2020) el pes de la narració el porten al complet els huit testimonis que han estat implicats, d'una forma o d'altra, en les mobilitzacions per la defensa del Forn de Barraca, alqueria centenària de l'horta d'Alboraia i enderrocada per a

l'ampliació d'un carril de la carretera de la V-21. Els huit testimonis apareixen agrupats de dos en dos segons la seua relació. Per ordre d'aparició, en primer lloc està Lluís Fontelles, propietari del Forn de Barraca que va construir el iaio de la seua dona, i Rosana Pastor, actriu guardonada amb el *Goya* a millor actriu revelació per *Land and Freedom* (1995) i criada a l'horta d'Alboraya. En segon lloc, està Joan Olmos, doctor en enginyeria de camins i professor titular de la Universitat Politècnica de València, i Marc Ferri, historiador i divulgador. Sobre altres hortes de València, es compta amb Ignasi Vázquez, ex-alcalde pedani de La Punta, i Mireia Biosca, activista de *Cuidem Benimaclet*. Per últim, es dona veu a dos activistes que estigueren resistint al Forn de Barraca, Datxu Peris i Santi Gassó, este últim fou una de les dos persones que es pujaren al sostre. Cadascú d'ells aporta els seus coneixements des de l'experiència per conformar una narració coral que es va complementant. Cal apuntar que en cap moment s'indica el nom de qui parla. Els relats estan al servei de la història sobre la resistència del Forn de Barraca, sense caure en personalismes.

Les primeres intervencions es centren en transmetre el per què l'horta es tan important per als valencians. A l'haver-se criat en ella, Rosana Pastor apunta sobre les sensacions que desperta l'horta: "[...] és vore el miracle d'anar veient, segons l'època de l'any com la terra va fent-se fèrtil i va donant fruits diferents. I com eixos fruits diferents li donen color a la terra (...) és part de la meua vida" (Segarra, 2020). Ignasi Vázquez la relaciona amb els termes *vida, casa, arrels, història, cultura i natura*. Joan Olmos apel·la a l'espectador perquè es pregunte en quina altra banda del món es pot trobar una gran urbs amb un estil de conreu de l'època àrab de la ciutat i a tocar de la mar. Remarquen com s'ha sabut conservar i perfeccionar el sistema de regadius que s'instaurà a l'època àrab de la ciutat. Tot i que n'hi han entre sis i set paisatges semblants als de l'horta de València per la Mediterrània, la del Cap i Casal és la millor conservada de tota Europa, segons Marc Ferri, qui quan el seu company d'entrevista ho descriu com un miracle, ell li corregeix explicant que, més bé, es tracta d'una organització comunal (Segarra, 2020).

Enllaçant amb estes descripcions de l'horta, Olmos recorda la que era una de les zones més valuoses de l'horta de València, La Punta d'En Silvestre, nom original de la pedania coneguda actualment com La Punta. Descriu com el port va reclamar que necessitava una zona d'activitats logístiques per al trànsit de mercaderies. L'ex-alcalde pedani de La Punta explica el traumàtic que fou per al veïnat que els tiraren de les seues cases i que els real·lotjaren en pisos, després d'haver viscut tota la vida envoltats de natura. La casa de la seua iaia va ser una de les que enderrocaren. La Punta es lliga amb la resistència del veïnat de Benimaclet quan a principis dels 2000 varen enderrocar cases de l'horta per construir l'actual carretera de la ronda nord. El testimoni de Mireia Biosca sobre la resistència a la construcció de la ronda nord, s'acompanya d'imatges *in situ* d'eixa mobilització, potser, no tan coneguda i de la qual molta gent que va estar allà, ara està mobilitzant-se en contra de la PAI¹⁰.

L'origen del Forn de Barraca és conseqüència de que el iaio de la dona de Lluís Fontelles observara la necessitat de construir un forn de pa per poder abastir a la població de l'horta. Data d'entre finals dels segle XIX i principis del XX, segons el seu testimoni. S'explica com al 2018, quan s'estaven fent unes primeres mesures per a l'obra d'ampliació, després de parlar amb el director de l'obra li va quedar clar que des del Ministeri de Foment desconeixien per complet la realitat de l'horta (Segarra, 2020).

Una vegada ja estava clar que el Forn de Barraca s'anava a enderrocar, després de l'expropiació del seu terreny, es va organitzar una marxa cap a l'alqueria perquè el veïnat s'acomiadara del

¹⁰ Pla d'Actuació Integrada que connectarà la part nord del barri de Benimaclet amb la ronda nord.

for. No obstant això, un grup de joves va decidir al arribar-hi que no s'anaven a conformar amb això, i que anaven a resistir per intentar paralyzar l'enderrocament. És a dir, calia organitzar-se per defensar el Forn de Barraca i per a fer-ho anaven a acampar en el recinte de l'alqueria per vigilar que no arribaren les màquines i pogueren fer-la avall sense cap impediment. La presència i la mobilització del jovent és un fet que va sorprendre a molts dels assistents de la marxa perquè probablement era la seua primera mobilització per defensar l'horta, però entenien que n'hi havien uns valors que estaven molt arrelats en la seua idiosincràsia com a poble. Sobre este fet, Vázquez ho descriu com que va haver-hi una connexió important amb les mobilitzacions per la defensa de l'horta de La Punta de principis de segle. L'acampada al Forn de Barraca va tindre ressò i va aconseguir rebre el suport de diversos músics del panorama valencià: Xavi Sarrià, Mireia Vives i Borja Penalba, Pau Alabajos, Els Jòvens, i Ana Zomeño s'aproparen a l'alqueria per fer diferents concerts en acústic per a la gent que es quedava a passar la nit allà.

Una de les que persones que va acampar a l'alqueria, Datxu Peris, narra com no s'esperaven que, just el dia que es celebrava el Dia Mundial del Medi Ambient, decidiren tombar el forn, amb tota la càrrega simbòlica que allò suposava. L'altre testimoni que l'acompanya, Santi Gassó, explica com quan varen vore que la policia anava a entrar a l'alqueria, varen preparar els arnesos per pujar-se a la teulada, des d'on es podia observar com acudien diversos furgons de la guàrdia civil cap a d'ells. El multitudinari desplegament policial els va sorprendre, ja que no entenien per què feia falta tan de policia per a les només 10 persones que estaven resistint a l'interior de la parcel·la (Segarra, 2020). Segons les paraules de la periodista de *La Vanguardia*, Raquel Andrés: "Decenas de vehículos y antidisturbios de la Guardia Civil y hasta un helicóptero han acudido este viernes a desalojar a diez ecologistas que acampaban de forma pacífica en la alquería centenaria del Forn de Barraca" (Andrés Durà, 2019). Peris remarca al documental com li varen recordar als agents de la Guàrdia Civil que tenien permís del propietari per ser-hi dintre, així com estaven en una zona de la propietat que no s'havia expropiat. Gassó, que estava al teulat en el moment que els guàrdies civils estant intentant tirar la porta per entrar-hi, explica com tremolava tota la casa, ja que havien deixat una nevera que havien omplit de pedres a l'altre costat de la porta d'entrada (Segarra, 2020).

L'operatiu va acabar amb quatre detinguts, segons informa un extracte dels informatius d'Àpunt al documental, mentre es mostren imatges de les detencions, així com de l'aterratge de l'helicòpter de la Guàrdia Civil. Sobre estes imatges, Lluís Fontelles, descriu la desmesurada mostra de superioritat de forces que es va fer en aquell dispositiu per desallotjar l'alqueria. L'Enderrocament del Forn de Barraca va començar per foradar el mural de la façana i la resta de l'alqueria va ser tirada en qüestió de minuts, com demostren les imatges del documental i el testimoni de Rosana Pastor. Fontelles remarca com des de la família propietària del Forn de Barraca estan agraïts per com ha esdevingut l'alqueria en un símbol de defensa de l'horta i en un tema incòmode per als polítics. No totes han tingut el mateix ressò, ja que la de Bayarri la varen enderrocar sense cap tipus de resistència veïnal, com mostren les imatges del documental. Lamenten com la falta de voluntat de la política valenciana no va ajudar-los per reclamar-li la paralyzació al Ministeri de Foment. De fet, les accions envers de l'horta no han acabat, ni molt menys. Uns 264.000m² d'horta es volen requalificar com a sou urbanitzable (Andrés Durà, 2021), a banda de la finalització de la construcció de la ZAL, o de la voluntat del port per ampliar-se.



Imatge 16. Fotograma de 'Per molt que bufe el vent' (2020). Dispositiu policial per al desallotjament.

L'historiador Marc Ferri comenta com des de la política continua anunciant-se grans obres públiques com carreteres, ports o aeroports, com una oportunitat de creixement econòmic, quan justament s'ha patit molt per les grans obres que es varen desenvolupar prèviament a la crisi econòmica del 2008. Seguint en la línia sobre la necessitat de construir les ciutats pensant en la societat, Mireia Biosca, fica en valor l'horta com un element més del nucli de València, paraules que s'acompanyen visualment pel Micalet i per la Ciutat de les Arts i les Ciències, vista de l'Albufera per reflectir com formen part d'un tot. Biosca recorda com el veïnat va poder aturar el PAI (Programa d'Articulació Integrada) de Benimaclet el va poder paraitzar el veïnat, però es recorda que, tot i l'empenta veïnal, no sempre es pot aconseguir paraitzar este tipus de projectes (Segarra, 2020). L'Associació de Veïns i Veïnes de Benimaclet declarava per a EFE, i arplegat per La Vanguardia: "Es, sin duda, un triunfo de todo el tejido asociativo del barrio", señala la entidad vecinal, quien no obstante advierte de que "la paralización" del proyecto "no es el final, sino la continuación de la lucha" (Redacción, 2020).

La mirada retrospectiva del diferents testimonis que s'entrevisten al documental, es transforma cap a un discurs de futur en el tram final. Per remarcar la importància de l'horta com a biòtop de València es recorda la necessitat de ser autosuficients, encara més amb la COVID-19 present, com indica Rosana Pastor (Segarra, 2020). És a dir, cal una sobirania alimentària per poder ser capaços de produir allò que es va a consumir. Al final del documental d'*A Tornallom*, una veïna apel·lava al càmera per saber com es podia explicar el què hi havia passat a La Punta de forma retòrica. En *Per molt que bufe el vent*, després d'haver arplegat la consciència de la resistència Veïnal de La Punta, les intervencions finals es dirigeixen a les noves generacions perquè mantinguen l'horta com un element a conservar i defendre.

4.2.2. Les imatges d'arxiu *in situ*

4.2.2.1. A *Tornallom*. La resistència en primera persona

La càmera de vídeo digital esdevé com a una ferramenta de la resistència veïnal a La Punta. Enric Peris, un dels dos directors del documental, va formar part del propi moviment ocupa que es va traslladar a la pedània per donar-li vida a les terres i les alqueries abandonades. Com el periodista Ignacio Zabra indica, el co-director valencià va ajudar a rehabilitar les cases i a treballar les terres que hi va ocupar (Zabra, 2005). L'altre director d'*A Tornallom*, Miguel Castro, baix el pseudònim de *videohacker* als crèdits finals, és un cineasta brasiler que tenia experiència en l'àmbit dels documentals i que es va unir al projecte. Ara bé, tot i que la producció podria ser

definida com *amateur*, per la falta de mitjans econòmics i tècnics, l'empenta per enregistrar al llarg d'un any la resistència del veïnat de La Punta en primera persona, li confereixen un valor únic.

En el context de principi del segle XXI, comença a haver una major oferta i facilitat per adquirir un ordinador. Va coincidir amb l'eixida al mercat dels primers programaris que es podien fer servir per editar qualsevol peça audiovisual d'una manera prou professional, sense haver de recórrer a un estudi especialitzat. Mostra d'esta facilitat per aplicar de forma autònoma títols o rètols a un vídeo, en serien els que hi apareixen en *A Tornallom*, tot un exemple de la parcial democratització de l'audiovisual.

La càmera no només es posiciona a favor de la seua causa, sinó que tracta d'enregistrar el seu punt de vista perquè l'espectador pugua empatitzar amb el veïnat. Es posiciona on estan els veïns de La Punta, mentre vigilen que les obres de neteja dels camps no passen cap a les seues propietats, per exemple. El càmera no dubta en seguir, en el primer moment de tensió del documental, al llaurador, visiblement indignat, que comença a traure del seu terreny uns pals senyalitzadors per a les obres, amb l'oposició dels operaris. Li retreu a la policia nacional que s'encarregue d'acompanyar als operaris en la seua feina per posicionar-se, amb el que el llaurador entén, en contra dels drets dels ciutadans i vetllar per l'empresa privada. La càmera de vídeo digital emprada al documental seria fàcilment substituïble per qualsevol càmera de mòbil en l'actualitat, però a principis dels 2000 estes imatges en primera persona presenten un gran valor testimonial, ja que en aquelles primeres fases dels desallotjaments encara no hi havien càmeres de televisió cobrint-ho.

A través d'un muntatge, es resum les setmanes que el veïnat va passar vigilant perquè no entraren al seus camps: preparant una paella al propi camp, resistint a la tempesta seguts i amb paraigües, etc. Tot amb la tècnica d'elidir una franja de temps amb un tall, coneguda pel nom tècnic anglès de *jump cut*. La càmera es reafirma així com el punt de vista d'un veí més.

Els directores detallen tot el procés que ha de suportar una veïna, anomenada Maruja, a la qual li volen enderrocar mitja casa, l'hivernacle, i els camps; amb l'oposició del moviment veïnal que es va mobilitzar allà per evitar que hi entraren les màquines. L'arribada dels operaris de l'obra, escortats pels policies nacionals, queda enregistrada per la càmera. L'operari de l'obra pregunta si n'hi ha algun problema que els impedisca el pas, a la qual cosa li responen que sí. En eixe moment, mitjançant un *jump cut*, es passa a un dels agents de la policia nacional, visiblement fart, exigint-los que o la propietària signa un paper on expresse la seua oposició a que els operaris accedisquen al seu camp, o hi entraran. Amb una transició, mitjançant una fossa a negre, es veu a l'advocat a qui un dels manifestants citava perquè parlaren amb ell. Enmig de l'enquadrament, l'advocat llig dempeus la documentació aportada per l'empresa constructora, mentre que a l'esquerra de la imatge hi estan els policies nacionals esperant i a la dreta els manifestants. L'advocat conclou que no n'hi ha cap document oficial, dels que li han presentat que avale el seu pas a una propietat privada, només n'hi han documents que exoneren a l'empresa constructora de qualsevol situació (Peris & Castro, 2005). En esta narració dels fets, la càmera serveix com a testimoni de tot el què hi passa a l'estil del *cinema directe*, prenent al veïnat de La Punta com als protagonistes als quals s'ha de seguir en tot el procés de defensa de les seues propietats. Ara bé, en cap moment s'intenta provocar cap tipus de situació, més propi del *cinema verité*. Es tracta de deixar un testimoni audiovisual per observar la falta de rigor i la prepotència de l'administració, servint-se de la Policia Nacional, però sense cap ordre judicial que els recolze.



Imatge 17. Fotograma d'A Tornallom (2005). L'advocat de l'associació de veïns llig el document de l'empresa constructora davant de la Policia Nacional.

Davant de les queixes de les veïnes per la falta d'ordre judicial i la negativa a firmar cap document no oficial, destaca la supèrbia dels funcionaris del Ministeri de Foment amb comentaris com: "Bueno, pues muy bien. Lo firmaremos nosotros" (Peris & Castro, 2005). Quan un altre representant de l'empresa constructora afirma que ells entraran en cada finca on creuen que legalment poden accedir-hi, un manifestant li respon que sempre que ho puguem demostrar, moment en el qual la càmera registra com el representant li rebut amb tota la tranquil·litat: "Nosotros no tenemos que demostrar nada" (Peris & Castro, 2005). A continuació s'escolta com un dels funcionaris els hi explica que l'ordre del subdelegat del govern és que, si no n'hi ha propietari, endavant l'obra. Seguint la mateixa ordre, la policia nacional amenaça als manifestants a l'anunciar-los que qualsevol persona que no abandone la finca, passarà a disposició judicial. La llibertat de la càmera per poder enregistrar este tipus de declaracions contrasta un poc en la dificultat de fer-ho avui en dia per la coneguda com a *lleï mordassa* que impedeix fotografiar o gravar als agents dels cossos de seguretat quan hi estan treballant. Evidentment, als primers anys del 2000, els vídeos no tenien la possible difusió que hi tenen en l'actualitat per les xarxes socials.

Davant la impotència de vore com les màquines treballen destrossant l'horta, una jove decideix enfilar-se a la part més elevada de la pala d'una excavadora per interrompre la seua tasca. Esta acció té lloc just el dia que un grup de la universitat, en un curs d'estiu, visitava les obres i el professor donava la classe a peu d'obra. Tot seguit, es capta la primera càrrega policial quan, segons narra la jove que s'havia enfilat després a càmera, a un dels estudiants se li havia volat un dels barrets de palla que portaven i a l'anar a arregar-lo carreguen contra d'ell per haver traspasat la zona d'obra (Peris & Castro, 2005).

L'enderrocament de l'alqueria de Tararena és enregistrada completament per la càmera del documental, així com l'arreglada dels poc mobles que varen poder salvar els veïns abans de que actuaren les màquines. Davant d'este fet, vàries dones decideixen marxar com si del dol d'un soterrament es tractara per anar cap a les oficines del port que estan dirigint les accions per construir la ZAL. Després del primer enderrocament, les ocupes de la pedania impulsen una campanya perquè el veïnat que es puge als sostres de les cases que anaven a tirar. Mentre sona una cançó de protesta es mostren diferents imatges del veïnat pujat als terrats i sent retirats per la policia sense resistència, majoritàriament, així com el muntatge s'adapta al ritme de la música i, amb una finalitat còmica, s'acceleren digitalment algunes imatges. D'entre tots els moments, crida l'atenció quan un policia s'enfila a un terrat amb una massa per destrossar la zona del

sostre que està just al costat d'on estava un manifestant i, tot seguit, li fa una fotografia a eixes destrosses.



Imatges 18 i 19. Fotogrames d'A Tornallom (2005). Un policia destrossa una teulada i després ho fotografia.

Els enderrocaments de les cases es porten a terme sense haver indemnitzat prèviament al veïnat que es va negar a acceptar l'oferta del port per les seues propietats. Diversos furgons de la policia nacional amb els antidisturbis es dirigeixen a les cases que van a ser enderrocades. La càmera enregistra com desallotgen d'una casa a la seua propietària, així com a diversos veïns que s'havien presentat per fer resistència pacífica. Els van traient de l'interior arrastrant-los un a un. És precisament en eixe moment quan un policia es dirigeix al càmera per indicar-li que es vaja a l'altra banda del dispositiu perquè s'hi troba just enfront de la porta de la casa, per la qual estan traient a la gent. El policia comença a empenyar-lo mentre li retreu que era la segona vegada que li ho advertia, al que el càmera li respon que té acreditació de premsa per poder gravar (Peris & Castro, 2005). Acte seguit, la policia desallotja a un veí de la casa, mentre este denuncia que encara no s'ha cobrat cap indemnització de les promeses pel port. La casa del Tio Sépia es tirada avall per les màquines, moment en el qual apareixen uns rètols que indiquen que unes hores després de l'enderrocament, va arribar el paper judicial que impedia que es tirara la casa. Els propietaris busquen entre els enderrocs alguna cosa que puguen salvar dels mobles que encara els hi quedaven i que no els pogueren traure abans de l'enderrocament, per la negativa de la policia.

De les imatges de les restes de la casa del Tio Sépia amb els manifestants observant-les, es dona pas a com les màquines tomben la *casa Fiscalero*. Els rètols que acompanyen el muntatge d'esta última demolició apunten que l'última casa de La Punta en ser tombada per les màquines fou al juliol del 2003. Tot i el seguiment per enregistrar els abusos per part de l'administració, no es varen poder paralitzar les expropiacions, però sí que foren una prova de pes per suportar el recursos que les famílies afectades presentaren davant la justícia i que aconseguiren que el Tribunal Superior frenara la construcció de la ZAL. Com indica la periodista alacantina, Raquel Andrés: "No consiguió parar un proyecto que se defendió como urgente y necesario; no lo sería tanto cuando, en 2021, casi 20 años después, sigue sin existir" (2021).

4.2.2.2. Natzaret, 40 anys de lluita. La fotografia d'àlbum

La narració de les vivències dels diferents membres de l'associació de veïns ve marcadament acompanyada per fotografies dels àlbums que guarden a la seu de l'entitat o de la propietat privada d'algun membre. Esta elecció es deu a l'escassetat de pel·lícules filmades a Natzaret,

però principalment respon a l'idea de narrar les vivències dels testimonis del barri a partir dels seus records. Ara bé, el documental no dubta en fer ús d'alguns vídeos gravats per membres de l'associació de veïns sobre els troncs que es varen continuar emmagatzemant al voltant del barri, així com de reunions a la seu de l'associació que provenen de la participació del veïnat en la presa de decisions.

La càmera també acompanya als diferents testimonis fora dels interiors on es realitzen les entrevistes. Per exemple, mostra com es manifesten contra els CIE, com s'integra laboralment a la població immigrant en els cursos de formació, etc. Els referents, en quant a la resistència dels moviments veïnals en el documental valencià, també es troben presents a través de la inserció d'alguns moments del documental d'*A Tornallom* (2005). És a dir, amb els mitjans limitats dels quals es disposa, es tracta d'emprar l'arxiu audiovisual més il·lustratiu de cada moment per narrar la història de la forma més fidedigna.

La fotografia serveix per visualitzar els diferents testimonis que narren la vida de l'associació al llarg dels seus 40 anys d'activitats. L'impuls dels membres de l'associació de veïns per sumar-se als diferents moviments veïnals de la ciutat quedaren immortalitzats a través de les càmeres analògiques dels propis membres. Les primeres reunions veïnals en l'Institut Social Obrer, per la impossibilitat de formar una associació per la legislació franquista, queden captades en diverses fotografies, en les quals es pot apreciar la popularitat dels actes donada la necessitat de tindre una veu pròpia per a les seues reivindicacions. Com indica l'escriptora nord-americana Susan Sontag sobre el paper de la fotografia: "En una era de sobrecarga informativa, la fotografia ofereix un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio" (Sontag, 2004).

La seua participació en el moviment per la defensa de la devesa del Saler, baix el lema 'El Saler per al poble, va suposar un antecedent en els moviments ciutadans quan a l'estiu de 1974 es mobilitzaren per parar la urbanització de la zona (Beltran, 2017). Les fotografies mostrades del Saler complementen el relat del barri de Natzaret i verifiquen la gran mobilització ciutadana que hi hagué darrere del moviment. La implicació del veïnat del barri en la majoria de les mobilitzacions dels setanta i els huitanta es documenta amb fotografies com la de la *performance* per denunciar la central nuclear de la localitat valenciana de Cofrents. Amb el final de la dictadura, els membres de l'associació pensaven que les noves polítiques respondrien als interessos de la ciutadania. El títol de la cançó de Lluís Llach "No és això, companys" s'utilitza al documental per sintetitzar la decepció per com el canvi de règim no va comportar totes les millores que s'esperaven. Esta cançó enllaça les diferents fotografies sobre les marxes de l'associació de veïns pel barri. Estes imatges, no només deixen constància de la seua participació activa, sinó que també actuen com a indicador de les millores que s'aconseguien al barri.

Per introduir el conflicte de la pèrdua de la platja de Natzaret es realitza a través d'un muntatge que combina el so de les ones de la mar trencant a la platja, desaparegut per al barri, amb diverses fotografies dels berenadors, els autobusos que hi connectaven amb la ciutat i la quantitat de gent que passava allà els dies en família. Rafa Pastor, criat a Natzaret li explicava al periodista Vicent Molins sobre el barri: "La fascinación por Nazaret es extraña. Parte del hurto de la playa pero al mismo tiempo es la propia playa inexistente la que le otorga galones. Todo implica la presencia del mar pero el mar no está. Las calles, las casas, el ambiente. Es un barrio marinero sin mar" (Molins, 2015). Esta presencia marítima queda confirmada en les diverses fotografies sobre la seua desapareguda platja i els seus voltants.



Imatge 20. Fotograma de 'Natzaret, 40 anys de lluita'. Fotografia de la platja de Natzaret a la dècada dels setanta.

Els crèdits finals del documental s'enquadren junt a diferents talls de notícies, cartells del moviment veïnal i llibres sobre el barri. Per exemple, la fàbrica contaminant d'oli està representada a través d'una notícia de la dècada dels huitanta amb el següent titular: "En Nazaret sale aceite por los grifos". La decisió de mostrar estos cartells i retalls de premsa al final del documental té una finalitat de síntesi, així com d'il·lustrar el tipus de recurs audiovisual que ha anat acompanyant als testimonis al llarg de tota la cinta. Com si d'un àlbum familiar es tractara, els membres de l'ens veïnal prenen la funció de narradors de la història de Natzaret.

4.2.2.3. Per molt que bufe el vent. L'estandardització del mòbil

Dins de les mobilitzacions veïnals, és necessari deixar constància de tot el què hi ha passat quan no hi ha una cobertura completa per part dels mitjans de comunicació sobre el procés de resistència veïnal. En la defensa de l'horta de La Punta, com va quedar patent al documental d'*A Tornallom* (2005), les imatges sobre la brutalitat policial en els desallotjaments dels veïns de les seues cases, així com de la resistència pacífica als sostres, són una prova audiovisual que de no haver enregistrat, es podria haver ficat en entredit la versió del veïnat. El director de *Per molt que bufe el vent* (2019), David Segarra, va estar present a La Punta entre el 2002 i el 2003, quan va gravar gran part del procés dels desnonaments i dels enderrocaments de les cases. La necessitat de connectar, no només narrativament, sinó que també de forma visual, promou la inserció en el muntatge d'imatges de la resistència veïnal de La Punta. El propi David Segarra ho justifica així:

"Al hacer el documental, la reflexión era no caer en el aislamiento, en la desconexión y la fragmentación, que son un fenómeno muy habitual a los medios de comunicación modernos. Nosotros hicimos el contrario: contextualizar, conectar y ligar. Quisimos mostrar que la lucha del Forn de Barraca era heredera de las luchas y resistencias que había habido antes en Campanar, Alboraiá, Benimaclet, La Punta..." (Segarra, 2020).

Amb este esperit, i gràcies a la facilitat de gravar amb la càmera del mòbil sense tindre una formació audiovisual, qualsevol és capaç d'enregistrar el que considere, ja siga per denunciar una injustícia o perquè pense que s'ha de deixar constància del fet. Ara bé, en l'actualitat, la coneguda com a llei mordassa penalitzava legalment l'enregistrament de les actuacions policials

fins al novembre del 2020¹¹, fet que ha dificultat que es graven moments incòmodes per defendre'ls després, com va passar amb les actuacions de La Punta. Tot i així, el ressò mediàtic a les xarxes va provocar que el coixinet #FornDeBarraca fora *trending topic* a Twitter València entre el 17 i el 27 de setembre del 2019 (Andrés Durà, 2019).

La matinada de la intervenció per desallotjar el Forn de Barraca, una càmera del mòbil d'una de les persones acampades va enregistrar l'helicòpter de la guàrdia civil sobrevolant la zona amb un focus. L'operatiu policial va començar a les sis de la matinada del 27 de setembre, després de deu dies d'acampada. Les pròpies persones que estaven acampades eixiren a explicar-los als guàrdies civils que no podien trencar el cadenat de la porta per entrar a la propietat privada, mòbil en mà perquè quedarà constància, tot i l'escassa llum. El propi Santi Gassó, qui s'havia pujat al sostre de l'alqueria, grava amb el seu mòbil les diferents llums dels furgons policials i de l'helicòpter que s'aproximen cap a d'ells. Des de dins de la parcel·la de l'alqueria, s'enregistra amb un mòbil com un guàrdia civil, uniformat d'antidisturbi, els informa de que si no ixen voluntàriament, estaran incorrent en un delictes de resistència, tot i el permís del propietari i l'estar en una zona que no havia sigut expropiada (Segarra, 2020).

A diferència de la gravació d'*A Tornallom*, en *Per molt que bufe el vent* les imatges provenen de diverses fonts. Des del director que va gravar la resistència veïnal de La Punta, fins als propis activistes del Forn de Barraca amb els seus mòbils. L'autoria de la imatge es divideix i passa de ser un rodatge amb un únic punt de vista, a comptar amb imatges dels fets des de diverses perspectives que enriqueixen el relat. La varietat i quantitat d'arxius de vídeo gravat amb els mòbils dels qui resistiren a l'alqueria queden acreditades, en l'apartat d'*imatge*, baix la nomenclatura d'*Activistes del Forn de Barraca*.

Sobre les dificultats per gravar el moment del desallotjament del forn, la periodista de *La Vanguardia*, Raquel Andrés afirmava:

“Los agentes han dificultado a *La Vanguardia* la grabación de vídeos y toma de imágenes, pese a haberse identificado correctamente como tal. Solo se ha permitido acceder a las cámaras de televisión durante unos minutos cuando la alquería estaba medio derribada y ya no había activistas” (Andrés Durà, 2019).

En esta mateixa línia, es mostra en una gravació al documental com un guàrdia civil li tapa la càmera a una de les persones que havia acudit, així com li recorda que no passat del perímetre de seguretat que havien muntat.

¹¹ “La Sentencia de fecha 19 de noviembre de 2020, dictada por el Tribunal Constitucional, ha confirmado la legalidad de la Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de Protección de la Seguridad Ciudadana, salvo en lo relativo a las grabaciones no autorizadas a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, que ha declarado inconstitucional por incurrir en «censura» por parte del Estado”. <http://amparolegal.com/el-tribunal-constitucional-avala-la-ley-de-seguridad-ciudadana-excepto-la-prohibicion-de-grabar-a-policias-sin-autorizacion/>



Imatge 21. Fotograma de 'Per molt que bufe el vent' (2020). Agent de la Guàrdia Civil intenta tapar una càmera.

Quan la càmera del documental no arriba a un lloc, ho fa la d'un dels testimonis que es troba allà. Per exemple, l'explicació de com els agents policials estaven intentant tirar avall la porta d'entrada, bloquejada amb una nevera que havien omplert de pedres, es mostra amb un vídeo d'un mòbil que dona testimoni del moment, des de la distància per la impossibilitat d'apropar-se al Forn de Barraca. Una vegada ja s'ha fet de dia, el propi Gassó grava des de la teulada tot el dispositiu policial al voltant de l'alqueria, així com es pot veure, a l'altre costat de la carretera, a algun dels membres del col·lectiu per defensa de l'horta.

El tram final del documental deixa de banda les gravacions del mòbil sobre el desallotjament del Forn de Barraca *in situ*, una vegada que l'alqueria ja ha sigut enderrocada, i es passa a centrar en mostrar a les futures generacions en concentracions posteriors al barri de Benimaclet en contra del PAI¹². Cada moment requereix un tipus d'imatge perquè quan no es pot aconseguir mostrar allò que els testimonis narren, s'utilitzen imatges al·legòriques. Quan passen els fets sense previ avís i no es compta amb el material adequat per fer una gravació professional, es recorre al telèfon mòbil. És a dir, la part visual del documental es posa al servei de la narració coral sobre les mobilitzacions del veïnat.

4.2.3. La simbologia com a mecanisme d'identitat

4.2.3.1. A Tornallom. El món rural enmig de la ciutat

Les ones de la platja del Saler donen pas a un carruatge tradicional valencià d'un llaurador, amb un cavall al davant i l'altre al darrere, dirigint-se des de la mar fins a l'horta. Tot açò, mentre sona "Paquito, el chocolatero" de fons, versionat per una banda musical. El carruatge passa de passejar per les dunes del Saler a l'horta de La Punta, fent ús del *match cut* (es manté l'enquadrament del punt de vista del llaurador que condueix el carruatge) per canviar d'espai i temps. Esta primera part més al·legòrica sobre el món rural tradicional de València en blanc i negre passa a l'interior d'un casal d'amics, on la banda està tocant la peça que s'està escoltant des del principi, així com es veu a gent ballant-la. El so passa del nivell extra-diegètic, com d'una banda sonora que només escolta l'espectador, al diegètic que prové de l'espai on es situen els

¹² Programa d'Actuació Integrada.

personatges filmats. La música continua sonant i es mostra a què es dedica la gent que estava ballant: a treballar a l'horta.

Els elements tradicionals guarden una especial rellevància en el panorama del camp valencià. De fet, l'Organització de les Nacions Unides per a l'Alimentació i l'Agricultura (FAO) va declarar el regadiu històric de l'Horta de València com a Sistema Important del Patrimoni Agrícola Mundial (SIPAM), com arreplega la periodista Silvia Pérez Ramón:

“Una distinción que reconoce el sistema milenario de riego de acequias que se extiende por la zona norte del área metropolitana de Valencia como una pieza fundamental para garantizar que este paisaje agrícola sea un referente a nivel mundial de la continuidad de este tipo de mecanismo y cultura agrícola”. (Pérez, 2019)

El fons, d'un del plans enregistrats a l'horta de La Punta, constata esta aposta pels mecanismes tradicionals, com es pot observar quan un altre carruatge es tirat per un cavall per transportar al llaurador pels diferents terrenys que hi té, així com el segon cavall es fa servir per marcar els cavallons¹³ a la terra. Des d'immigrants que hi treballen en la recollida de productes de la terra, fins a les dones majors que acaben d'arreglar-los manualment, l'horta s'escenifica com un lloc de treball que s'endinsa en la idiosincràsia dels habitants de La Punta, en la seua manera de viure.

El veïnat de La Punta coneix a la resta de famílies pel nom de les cases que hi habiten (la Casa de l'Esquilador, la Casa del Barraquer, Barraques de Roca...). Esta característica és més pròpia d'un entorn rural que d'una pedania d'una gran ciutat, cosa que no lleva que es mantinga el sentiment de comunitat tan ben exemplificat amb l'expressió valenciana que dona el nom al documental: a tornallom. Però esta mentalitat de germanor no és sinònim de tancada cap a la gent de fora, ja que varen demanar a un grup de joves, que els hi havien ajudat en la defensa de l'enderrocament de la Casa de l'Esquilador, que ocuparen les cases que els amos havien abandonat al vendre-se-les al port per a la construcció de la ZAL, a canvi de que hi treballaren els camps i s'integraren en la societat de la pedania. Tot i que, Carmen González, assegura que esta integració ha sigut positiva, també remarca els xocs que hi han hagut entre el jovent ocupa i la resta de veïns. Just al mencionar este assumpte, es mostra un concert punk en una de les alqueries ocupades, així com, en un descans del concert, una veïna amb la neboda als braços canta una de les cançons protesta contra l'alcalde de València d'aleshores, Rita Barberá.

Els joves ocupes es mostren sorpresos a càmera sobre l'existència d'un entorn purament rural a tocar amb la ciutat. Sobre la forma d'entendre i viure la vida, una veïna de tota la vida ho descriu com una vida molt plena (Peris & Castro, 2005), mentre que una de les joves ocupes que està pastant el pa, fica èmfasi en el contrast de ritme de vida que té La Punta, en comparació amb la ciutat: “La gente se toma las cosas con más tranquilidad, y hay unos ritmos más naturales que difieren mucho de la ciudad, es el estrés, es antinatural, la gente no tiene espacios vitales...” (Peris & Castro, 2005). Sobre la tranquil·litat de la pedania, Carmen González comenta que es deu al fet de que el veïnat compta amb un gran espai lliure, pel qual la gent es pot manejar amb tota la calma a raó de que tothom s'hi coneix. Mentre González acaba l'explicació, es mostra com un llaurador va en bicicleta, fet que xoca amb que a uns poc metres està la carretera amb els cotxes movent-se en la direcció contrària a la de l'home. Dos maneres totalment diferents de mobilitat, en uns anys on no s'apostava per la bicicleta com a mitjà de transport. Una imatge

¹³ m. AGR. Llom de terra entre solc i solc d'un terreny de conreu o entre els fraus o les taules d'un hort.

que acaba d'il·lustrar la singularitat de la forma de vida a La Punta és la d'uns xiquets jugant en la paret d'una alqueria al frontó valencià amb un baló menut de futbol.

Unes joves ocupes parlen sobre l'alqueria de la Tararena, la qual data del segle XVI i va ser una de les primeres en ser construïdes a La Punta. Per al moviment ocupa és com un centre social, ja que va ser una de les primeres finques en ser ocupades i va esdevindre un punt de reunió. Narren com l'enderrocaren al juliol del 2002 quan les set dones ocupants de la casa estaven preparades per pujar i encadenar-se al sostre, però la policia es va presentar a primera hora del matí i quan varen eixir de comissaria l'alqueria havia sigut completament enderrocada.

Per intentar entendre la importància de l'horta, un llaurador afirma que quan a un li lleven un tros de terra per a les obres, és com si li arrancaren de la mà al seu fill, és a dir, és una sensació d'impotència total. Hi esmenta l'herència dels temps àrabs per remarcar l'arrelada que està l'horta en la vida dels valencians, i ho remata al sentenciar que arrancar un tros de terra és com deixar als llauradors sense ànima. Estes paraules s'acompanyen visualment d'un llaurador usant l'aixada a la seua horta, mentre de fons una excavadora va agafant terra i tirant-la a un container, no massa lluny d'ell. Contrasten les imatges d'un llaurador fent els cavallons amb un cavall i amb el seu net al llom de l'animal o d'altres llauradors treballant a l'horta enfront de la presència policial, mentre s'escolten les declaracions d'un jove que destaca la resistència front als intents d'haver tractat de que semblara una zona degradada i abandonada per poder justificar les expropiacions.



Imatge 22. Fotograma d'A Tornallem (2005). Un llaurador treballa, mentre la màquina va arreplegant terra de l'horta.

Front a l'advertència de que les màquines aniran a enderrocar una serie de cases, el veïnat decideix fer una falla popular per criticar la gestió i assenyalar els culpables de la situació. En la falla, s'aprecia una paella, en la qual estan les cares de Rita Barberà, Eduardo Zaplana, entre d'altres. Una forma diferent de protestar amb elements propis de la cultura valenciana, com és la falla, però de manera totalment aliena al tipus de falles oficials. El xic que va disfressat de fallera major, porta una banda amb un logotip amb la següent inscripció: Falla Alternativa de La Punta. Es tracta d'un ambient festiu i de comunitat amb dinars col·lectius. La falla es crema entre càntics de protesta i resistència de La Punta.



Imatge 23. Fotograma d'A Tornallom (2005). Veïnat de La Punta celebrant la cremà de la falla popular

El documentalista, David Segarra fica en valor el documental que el va inspirar per la seua manera de mostrar les tradicions i denunciar les injustícies: “[...] nos surgió la necesidad de [...] documentar una lucha que cataliza a muchos sectores de la sociedad que plantean que la defensa de la tierra es un modelo vital. Inspirados en otros documentales, como por ejemplo A Tornallom” (Segarra, 2020).

4.2.3.2. Natzaret, 40 anys de lluita. L'associació de veïns com a motor de canvis

La representació de l'Associació de Veïns i Veïnes de Natzaret al documental respon a la imatge que ells donen sobre les seues experiències i vivències al capdavant de l'organització. La paraula donada pels diferents testimonis de l'entitat veïnal s'identifica amb el pensament del barri de Natzaret i serveix com a una narració de la seua història contemporània.

L'associació té el seu origen a les darreries del franquisme, prèviament a la llei d'associacions. El veïnat de Natzaret que es reunia a l'ISO tenia molt clar que la finalitat d'utilitzar este ens no era partidista, sinó per defensar els interessos del barri. Els membres de l'associació prenen la funció d'historiadors i analistes de la situació del barri des de les seues pròpies experiències. Per exemple, sobre la situació de la platja, Damià Socias, membre de l'associació, explica com quan arribaren al barri una sèrie de persones, impulsores de l'associació, ja hi estava prou deteriorada per l'acció del port (Gil Seguí, 2017).

La proximitat de Natzaret al port va provocar que molts descampats dels voltants del barri s'usaren com a magatzems temporals per dipositar els troncs de grans dimensions arribats per via marítima (Moreno, 2016). A més d'aïllar al barri físicament, el trànsit de camions de mercaderies portuàries transcorria per dins del barri. Carla González Collantes indica al respecte, en la seua tesi doctoral: “El Port, ja fa cert temps, va començar a ocupar, il·legalment, moltes parcel·les d'horta per situar magatzems de fusta tropical importada” (González Collantes, 2008). Just el dia anterior a una reunió que s'havia de celebrar al desaparegut cinema de *Los Ángeles*, un tractor remolcava un d'estos troncs, el qual s'hi va desprendre al trencar-se el lligam que el suportava, tenint com a tràgic desenllaç la mort d'una veïna que passava per la porta del cinema. A partir d'esta negligència, va créixer la consciència a Natzaret sobre la importància de tindre una veu com a barri per reivindicar el trasllat de les rutes de mercaderies per fora dels carrers de Natzaret, com narra el veí i president de l'associació, Ramón Arqués (Gil Seguí, 2017).



Imatge 24. Fotograma de 'Natzaret, 40 anys de lluita'. Fotografia de l'accident pel trànsit de mercaderies pesades pel mig de Natzaret.

Al barri n'hi havien dos corrents sobre com associar-se. Una proposava que els caps de família es reuniren per decidir i l'altra, que fou el germen de l'actual associació, promulgava que calia crear una associació amb una gran base i recolzament per part del veïnat del barri, per buscar que tothom es sentira representat i amb poder de decisió. Així fou com al 1976 es va crear oficialment l'Associació de Veïns de Natzaret, tot i la clara presència d'ideologies d'esquerres, amb una clara aposta per vigilar pels drets dels ciutadans del barri, es negaren a incloure's dins del PCE, al qual li interessava el control polític de les associacions de veïns. Gràcies a este tipus de decisions, es varen lliurar del possible rebuig del veïnat que no combregara ideològicament amb ells, i aconseguiren resistir com a una associació representant del barri, com explica al documental un dels membres, Jaume Cort (Gil Seguí, 2017).

Des del principi de la creació de l'associació, es tenia clar que es volien adherir a la resta de moviments veïnals de la ciutat. Els més representatius per la quantitat de gent que foren capaços de mobilitzar foren: primer *El Saler per al poble*, per a la protecció de la Devesa del Saler front a l'especulació immobiliària que l'amenaçava; uns anys després, *El riu és nostre i el volem verd* perquè s'optara per construir un parc al llit del riu Túria, en compte de convertir-lo en una autopista del port cap a Madrid que partira la ciutat en dos. Julio Moltó, portaveu de l'associació, resum les que varen ser les principals reivindicacions bàsiques per al barri amb les quatre as: "*asfaltado, alumbrado, alcantarillado, y agua potable*" (Gil Seguí, 2017).

Natzaret s'havia anat formant com a poblat a partir de que la gent es construïa la seua pròpia vivenda vora mar. Ara bé, això no volia dir que foren els propietaris dels terrenys en els quals s'ubicava l'edificació, ans al contrari, pertanyien a l'Ajuntament. Front a una situació d'incertesa, perquè l'administració podria decidir sobre els terrenys edificats amb total llibertat, l'associació es va encarregar de regularitzar, casa per casa, la situació legal del veïnat del poble. Estos processos culminaren amb la creació d'un sol públic, fet que esdevingué tot un èxit per al veïnat, segons narra Maite Biosca (Gil Seguí, 2017), membre de l'entitat veïnal.

D'altra banda, el barri de Natzaret ha estat marcat per la immigració des dels seus orígens a causa de la seua proximitat amb el port, focus de treball i de trànsit de gent. Davant l'arribada al barri de població immigrant, des de l'associació de veïns es plantejà la necessitat de crear un programa d'integració perquè pogueren aprendre la llengua, així com cursos bàsics d'informàtica per assolir l'autonomia en assumptes burocràtics, com a mínim. Actualment, des de l'associació continuen implicats en les mobilitzacions pel tancament del Centre d'Internament d'Estrangers, popularment conegut com a CIE, de Sapadors. La càmera els acompanya a la concentració, en la qual la dissolta banda de música *reggae* i *ska* en valencià *Aspenat* toca una de les seues cançons més representatives, *Quan caminàvem*, en acústic. Es

recalca la necessitat d'acompanyar als denominats com 'nous veïns del barri' en la seua formació laboral perquè puguen viure dignament i de forma independent, programes que s'han dut a terme per les diferents administracions públiques, com indica Maite Biosca (Gil Seguí, 2017).

L'autoritat de l'Associació de Veïns i Veïnes de Natzaret, justificada pel seu coneixement de causa, queda constatada quan en la majoria de notícies en els que es tracta algun tema relatiu al barri marítim, especialment la seua relació amb el port, és una constant l'opinió del portaveu de l'associació, Julio Moltó. El periodisme s'encarrega d'elaborar contingut informatiu mitjançant la recerca de fonts d'informació veraces i contrastades (Ros, 2020). De no ser una opinió representativa del veïnat i àmpliament contrastada, no es recorreria a l'ens veïnal per conèixer l'opinió del barri de Natzaret.

4.2.3.3. Per molt que bufe el vent. L'horta és vida

A la façana del Forn de Barraca es llig el següent lema: *L'horta és vida*. El missatge el completa una carxofa amb una fletxa que la travessa i li provoca que sagne. L'autor és el dissenyador valencià Diego Mir, qui va treballar per al col·lectiu *Per l'horta* per crear un mural que simbolitzara la resistència veïnal per salvar el Forn de Barraca. En paraules del propi Diego Mir:

“[...] desde la asociación habían contactado conmigo hace unos años para encargarme una ilustración que iría en la fachada de la alquería. La 'corxofa', con el tiempo, ha trascendido este hecho [l'enderrocament del Forn de Barraca] en concreto y se ha convertido en icono de la resistencia ciudadana y la defensa de la huerta. Hoy en día la encontramos en otras fachadas de alquerías valencianas” (Mir, 2021).

El cartell d'*A Tornallom* (2005) presentava una carxofa sobre dos carlotes creuades imitant la bandera pirata. Tot i que l'elecció de la carxofa pugna respondre a qüestions relacionades amb el disseny i en com pot representar un cor de forma més clara que altres verdures de l'horta, el referent de La Punta està prou present. S'és conscient de l'herència en la mobilització veïnal per la defensa de l'horta de València. Les primeres imatges del documental pertanyen a la resistència del veïnat de La Punta per evitar que enderrocaren les alqueries centenàries per construir la ZAL del port. Immediatament el muntatge dona un salt temporal fins als manifestants que es pujaren al sostre del Forn de Barraca per paraitzar el seu enderrocament a causa de l'ampliació de la carretera de la V-21. Utilitzen la mateixa tècnica que els veïns de La Punta: pujar al sostre i resistir pacíficament per evitar que les màquines tiren l'edificació.

La dicotomia entre l'horta i l'asfalt és un recurs que es subratlla al llarg del documental. La pròpia presentació dels dos espais és prou significativa: la foscor d'un túnel de la ciutat dona pas a la llum d'un pla aeri de l'horta acolorida d'Alboraià. En la marxa d'acomiadament del Forn de Barraca es torna a subratllar l'oposició entre les dos maneres d'entendre el sol: d'una banda estan les muixerangues enfront de la façana amb el mural de Diego Mir i, a l'altre costat de la tanca, la carretera amb els cotxes passant a escassos metres de la concentració.



Imatge 25. Fotograma de 'Per molt que bufe el vent' (2020). Muixerangues enfront del Forn de Barraca.

La representació simbòlica de les paraules dels diversos testimonis, és una altra de les qualitats que caracteritzen al documental dirigit per Segarra. Quan Rosana Pastor parla d'un entorn privilegiat, però que cal protegir per la seua fragilitat (Segarra, 2020), les seues paraules s'acompanyen visualment per una corbella tallant amb facilitat la tija d'una carxofa, símbol del moviment *L'horta és vida*. Ara bé, quan la narració és explícitament sobre uns fets concrets, com quan el port li va arravatar l'horta a gran part del veïns de La Punta, s'il·lustra amb imatges dels llocs narrats. En un pla general s'observa a un llaurador treballant la seua horta, mentre que de fons està, en primer lloc la carretera per on transiten els camions que van al port. En segon termini, es visualitzen les grues del port, representació simbòlica dels culpables d'eixe estrany paisatge. L'explicació finalitza amb unes imatges antigues dels desnonaments de La Punta a principis dels 2000, les quals no formen part del documental d'*A Tornallom* (2005). Els propis testimonis nomenen la resistència de La Punta a la ZAL com un referent de les mobilitzacions veïnals.

Al documental es parla d'una lluita comú sobre la resistència a la destrucció de l'horta de La Punta, d'Alboraia, de Catarroja, entre d'altres. En les accions per parar la destrucció de l'horta de Benimaclet, quan anaven a construir la ronda nord, es fa ús de les mateixes tècniques que a La Punta, per part dels manifestants: pujar-se damunt de les màquines perquè no puguin treballar i pujar-se al sostre de les alqueries per evitar que les excavadores les facen avall. La resposta policial també presenta paral·lelismes, en quant a la presentació d'alguns elements al documental, especialment perquè en la de Benimaclet sobrevolava un helicòpter de la policia, el mateix que va passar després al Forn de Barraca amb l'helicòpter de la Guàrdia Civil. L'element de l'helicòpter de Benimaclet s'introdueix prèviament a que es mostre el del forn, fet que constata que no era la primera vegada que es feia ús d'ell per vigilar un desallotjament d'algun terreny d'horta expropiat.

Sobre la ideació del lema del moviment, *L'horta és vida*, Marc Ferri afirma que el més fàcil haguera sigut crear un lema com *No a la V-21*, però que al llarg de les mobilitzacions veïnals s'ha fet un ús excessiu del no, i cal construir en positiu (Segarra, 2020). Ho reafirma a l'explicar que no lluiten en contra de res, sinó a favor de l'horta, és a dir, *Per l'horta*¹⁴.

En alguns moments del documental es fa ús d'imatges al·legòriques per poder il·lustrar allò que les testimonis narren. El director del documental David Segarra ho explicava així a una entrevista per Marc Campos en *El Salto*:

¹⁴ **PER L'HORTA** és un moviment social hereu de la primera Iniciativa Legislativa Popular per la protecció de l'Horta de València (ILP) constituït formalment com associació sense ànim de lucre.
<https://perlhorta.info/index.php/qui-som/>

"[...] en el documental hay dos planos con indígenas brasileños que vinieron a l'Horta para solidarizarse con nuestra lucha, porque saben que es la misma que la suya. También, cuando Lluís Fontelles habla de cómo empezó a funcionar el Forn de Barraca, como no tenemos imágenes de hace cien años en l'Horta de València, aparece una mujer marroquí haciendo pan en un horno moruno, que, al fin y al cabo, es el horno tradicional valenciano, porque l'Horta valenciana fue creada por los árabes. La conexión es universal y directa, tenemos el mismo origen civilizatorio". (Segarra, 2020)

La carxofa, símbol del Forn de Barraca, torna a ser protagonista de forma accidental quan al poc de la marxa d'acomiadament del forn, uns operaris de les obres anaren a l'alqueria per començar a retirar mobles que encara quedaven a l'interior. Des de dins, varen fer un forat a la paret, just on estava pintada la got de sang de la carxofa, per llençar des d'allà els mobles a retirar. Una vegada s'havien marxat els operaris, els manifestants tornaren a pintar la gota sobre un tros de plàstic blanc.



Imatge 26. Fotograma de 'Per molt que bufe el vent' (2020). Retirada del mobiliari del Forn de Barraca.

Visualment es tracta de reforçar, al llarg del documental, les afirmacions que els diferents testimonis en fan. Quan Joan Olmos i Marc Ferri debaten sobre les polítiques de construccions de grans obres públiques que s'anuncien com un motor econòmic, una de les imatges que il·lustren les declaracions pertany a un dels recents temporals que varen destrossar gran part dels passejos marítims de les localitats del litoral valencià. Sobre la necessitat de replantejar-se les solucions per als passejos marítims, l'ambientalista Andreu Escrivà afirmava a *El País*:

"Hasta ahora la dinámica era reconstruir una vez después de otra [...] Debemos reflexionar y pensar en no reconstruir igual aquello que se volverá a destruir. Muchos paseos duros, de hormigón, tendrán que ser repensados como paseos blandos, lo que la Unión Europea llama soluciones basadas en la naturaleza, frentes dunares, marjales o charcas para atenuar el impacto de estos temporales" (Bono, 2020).

El documental completa la visió d'Andreu Escrivà remarcant la necessitat de pensar en solucions sostenibles per al futur, ja siga l'horta o en el litoral. El tram final del documental és tot un al·legat perquè es continue mobilitzant la ciutadania per defensar l'horta, ja que forma part de la cultura i la societat valenciana. Es centra la mirada en les generacions futures perquè mantinguen la consciència com a poble. A l'igual que La Punta va ser tot un referent de la resistència dels moviments veïnals, esperen ser-ho per a les presents i futures reivindicacions. Als títols finals s'indica que el documental s'ha elaborat entre l'any 2000 i el 2020, incloent tots els vídeos gravats durant la resistència de La Punta com a part del documental, passant de ser una inspiració a formar part del propi documental. L'últim homenatge que es ret a les

responsables de la defensa de La Punta és al dedicar-li el documental a Carmen González¹⁵ i a les dones de La Unificadora de La Punta.

4.3. Fora dels moviments veïnals: El cas de *Camagroga*

Barraques, horta, llauradors, cavallons, hortalisses i sèquies. Estos elements es van juxtaposant amb fotografies d'arxiu en blanc i negre amb d'altres preses a l'actualitat en color per introduir la història de la família de llauradors *Camagroga* al documental. El valor de les fotografies ací no serveix com a pretext per narrar les vivències dels testimonis, com passava al documental de *Natzaret, 40 anys de lluita* (2017). En este cas, es fa un ús més semblant al dels vídeos de La Punta en *Per molt que bufe el vent* (2020), és a dir, introdueix la temàtica de la pel·lícula de forma molt sintètica i concisa amb l'ofici del llaurador valencià. El fil temporal del documental pren el cicle d'elaboració de la xufa, que dura vora un any, per presentar a Antonio Román *Camagroga* i en un *match cut*, a la seua filla, Inma Román *Camagroga*. Antonio es resisteix a deixar de treballar a l'horta, tot i la seua avançada edat i el comptar amb sa filla per rellevar-lo. Una vegada netejat el camp de la brossa sobrant de l'última collita ja es pot començar un nou cicle a la tardor.



Imatges 27 i 28. Fotograma de '*Camagroga*' (2020). Match cut d'Antonio i Inma.

El format de *Camagroga* (2020) és el de 4:3, l'estandard als inicis de la història del cinema, però que va quedar en desús, amb el pas del temps i dels avanços tècnics, amb el format panoràmic de 16:9. L'elecció del director del documental, Alfonso Amador, qui també fou el director de fotografia i el principal operador de càmera, l'explicava de la següent forma en una entrevista de Mariana Freijomil per a L'Alternativa Film Festival:

“La idea de estar filmando un lugar que, aunque es absolutamente contemporáneo, de alguna manera, parece anclado en el tiempo. Porque ellos [...] todavía utilizan máquinas de los años setenta que funcionan perfectamente, y que reparan [...] Me pareció muy apropiado encuadrarlo de esa manera, como si la cosa fuera un pase de diapositivas [...] Para nada hay el impulso de ‘yo estoy aquí, soy uno más y miro de una manera invisible’. No, yo soy un extranjero [...] y mira desde su instancia” (Amador, 2020) .

La presentació dels personatges protagonistes deixa pas a les primeres fases de recollida de la xufa de l'horta, i la posterior neteja i emmagatzematge d'ella. S'alternen mètodes de treball més tradicionals, com la crema de la palla, amb d'altres més mecanitzats. Un exemple d'este segon tipus de mètode és la recollida de la xufa amb una màquina que ho llança a un remolc d'un tractor, el qual es mou de forma paral·lela pels cavallons dels minifundis. Es retorna a la família

¹⁵ Presidenta de L'Associació de Veïns de la Unificadora de la pedania de La Punta i impulsora de les mobilitzacions del veïnat per la defensa dels terrenys expropiats per a la construcció de la ZAL.

protagonista mitjançant unes imatges de la crema de brossa als camps, enregistrades per una videocàmera digital que sosté Marc, fill d'Inma i net d'Antonio. Baix la premissa d'un treball per a l'escola, s'utilitza la figura de Marc per dibuixar el seu punt de vista sobre la feina com a llaurador del seu iaio. Sobre la coincidència de que el net estiguera gravant una peça per a classe just durant el documental, Alfonso Amador, director de *Camagroga*, afirmava en un entrevista per Sara Esteller:

“Cuando conocí a Marc, durante la primera quema de tierra para la siembre que filmé, él estaba con una cámara. Me contó que estaba grabando para la escuela una película sobre el trabajo de su abuelo; estaba haciendo lo mismo que yo. Era fantástico, parecía que estuviera escrito, pero no lo estaba. Yo le ayudé en algunas cosas y le hice de montador, pero con ocho años que tenía entonces tomaba unas decisiones de montaje muy buenas” (Amador, 2020).



Imatges 29 i 30. Fotograma de 'Camagroga' (2020). A l'esquerra es veu el que grava Marc i a la dreta ell es captat per la càmera del director.

Com havia explicat el propi director, en cap moment tractat que semblara que la càmera fora invisible, fet que es demostra quan Antonio està en alguns dels descansos de la feina i li interpel·la al director en les seues reflexions. Els testimonis dels llauradors s'arreglen en els seus descansos, especialment en el moment d'esmorzar. El punt de vista del director no es manifesta a través de cap veu en *off* o d'algun rètol, sinó que ho fa a través de la càmera que dirigeix, elegint on centrar la mirada de l'espectador, una forma d'entendre el cinema documental molt pròxima teòricament al *Kino Glaz* (Cine-ull) de Dziga Vertov. Per via d'estes converses d'esmorzar, es remarquen diversos temes sobre l'horta de boca dels propis llauradors, com el sacrifici de temps i d'esforç que suposa viure del camp, així com la impossibilitat de traure rendiment de la feina, si cada vegada els preus són més baixos i més abusius per als llauradors. Com si d'una conversa es tractara, els llauradors interpel·len al director directament, qui els contesta i no tracta d'amagar-ho en el muntatge, ans al contrari, deixa constància de la seua presència com a espectador de la jornada laboral dels llauradors a l'horta.

El Forn de Barraca apareix ja en el mural de Diego Mir a la façana, i es descriu visualment com es tracta d'una casa on s'ajunten els llauradors del municipi per dinar tots junts la paella. Ja no té la funció originària de forn, sinó que quan es va gravar el documental, entre el 2018 i el 2019 servia com a punt de reunió d'amics i treballadors. El propi Lluís Fontelles, un dels testimonis de *Per molt que bufe el vent* (2020), conta a càmera, mentre esperen que s'acabe de cuinar la paella, com el projecte d'ampliació de la V-21 està prou avançat i difícilment es puga tornar. És més, apunta a que la paella que van a dinar, segurament siga una de les últimes (Amador, 2020). L'aparició de l'alqueria centenària de l'horta d'Alboraia no va estar planificada ni pactada prèviament, simplement el director va decidir que calia incloure-la al documental per deixar constància de la lluita per la seua defensa.

La mirada del director no es centra només en observar la jornada laboral dels llauradors, o en la conversa als esmorzars, sinó que també busca una finalitat didàctica com, per exemple, amb el per què de l'enderrocament del Forn de Barraca, explicat de forma il·lustrativa a través d'uns fulls impresos pegats a la paret que mostren els terrenys afectats per l'ampliació de la carretera. Però també dins de l'activitat del llaurador a l'horta, es tracta de que comenten i ensenyen les diverses ferramentes que utilitzen, algunes d'elles centenaris, subratllant la idea de l'horta com un lloc que no rebutja el que ha funcionat tradicionalment.

La presència del director es manifesta de forma més clara quan entra en l'enquadrament per ajudar a Marc a ficar-se els micròfons de corbata. Fica la càmera del documental a la disposició del net d'Antonio perquè el pugui entrevistar per al seu treball de classe. Mitjançant este tipus de situacions el director manifesta la capacitat per adaptar-se a les circumstàncies que van sorgint al llarg del rodatge. Esta capacitat es remarca quan el propi Alfonso Amador explicava en l'entrevista de Mariana Freijomil per al festival de l'Alternativa com, al tornar a València després d'un llarg temps, es va quedar fascinat amb l'arrendatari del trosset d'horta que anava a treballar per al consum propi, Antonio (Amador, 2020). El tema de la necessitat del recanvi generacional aparegué una vegada ja havia començat el rodatge, mostra de com el documental pot anar prenent forma quan es grava al llarg de vora un any. Ara bé, la naturalitat d'Antonio davant de la càmera, no s'hauria aconseguit si no fora perquè el director el coneixia d'una any abans de començar el rodatge. Este tipus de relació de confiança entre el director i el protagonista és una herència de la manera de treballar de Robert Flaherty amb Nanook.

La manera d'arreglar els testimonis ve condicionada segons la disposició de l'equip tècnic de gravació. És a dir, quan se li pregunta a l'Antonio en els esmorzars, s'expressa amb tota la naturalitat, tot i que la càmera està present, no interfereix en el comportament d'ell després de tantes hores de ser gravat. Ara bé, quan el seu propi net li fa una entrevista de preguntes més directes, els dos asseguts, cara a cara, s'observa com li costa un poc més esplaïar-se de forma orgànica. Poc a poc, el llaurador s'estén més per respondre a les preguntes del seu net, les quals el director les utilitza com a pretext per ensenyar alguns termes bàsics en el vocabulari de l'horta a l'espectador. Este qüestionari de Marc també realitza la funció de subratllar la situació crítica dels llauradors de l'horta per l'ofegament amb els preus de les grans superfícies, les quals competeixen deslleialment contra els mercats, de la mateixa manera que la globalització, mal entesa, que s'usa per aconseguir productes de països subdesenvolupats a preus inferiors a les despeses de producció.

Amb l'arribada de la primavera, Antonio comenta en un descans, mentre fuma, com pensa que ha de fer un pas al costat: "M'he cansat. Tinc faena i me pose nerviós per fer-la, i me canse [...] No passava res que n'haguera deixat algo [sic] per a demà" (Amador, 2020). A partir d'estes paraules del llaurador, la mirada de la càmera comença a fixar-se, un poc més, en la seua filla Inma i en les tasques que realitza a l'horta pel seu compte.

La trama de Marc culmina amb la presentació a la resta de la classe del documental que va estar gravant del seu iaio. La posterior ronda de preguntes de l'alumnat, amb la presència d'Inma per tractar de respondre-les de la manera més didàctica possible, s'inclou per finalitzar l'arc narratiu de Marc. També es dona una visió global sobre què els interessa conèixer als xiquets i xiquetes de huit anys sobre el camp. Amb l'explicació del procés de reg dels camps de xufa, Inma introdueix el malnom familiar que li dona nom al títol del documental, *Camagroga*, el qual apunten en una pissarra per indicar quins camps han regat. La professora introdueix en el debat el fet de que l'horta de València és un exemple paradigmàtic de com, en l'actualitat, es poden trobar tants camps de conreu a tocar amb una gran ciutat. Seguint el seu raonament, Inma

nomena quan varen intentar expropiar-los els terrenys d'horta per construir un centre comercial, i ella es va negar perquè per a d'ella l'horta és sa casa (Amador, 2020).

L'estiu dona pas a que es cobrisca una de les marques que s'organitzaren des de la plataforma *Per l'horta*, cap al Forn de Barraca per reivindicar l'alqueria i denunciar l'ampliació de la V-21. Mentre Inma fa un repàs dels comptes a la casa familiar, Marc dotoreja un àlbum fotogràfic, moment que s'aprofita per torna a inserir diverses fotografies centenàries de l'horta a tall de diapositives, com Alfonso Amador havia descrit.

La tardor comença amb el desallotjament del Forn de Barraca. En les imatges es comprova el fort dispositiu policial amb l'helicòpter sobrevolant l'alqueria, i com els dos activistes estan pujats dempeus al sostre davant la mirada dels companys de la plataforma i de la resta d'agents de la Guàrdia Civil. El següent pla mostra com, amb els activistes desallotjats i alguns detinguts, la pala d'una excavadora a fona la paret on està el mural de Diego Mir. Pràcticament, la càmera capta tot el procés de l'enderrocament, només uns quants *jump cuts*¹⁶ en el muntatge, li donen fluïdesa a la tasca de l'excavadora. A continuació, i mitjançant plans curts, es passen preses de diversos llauradors de l'horta d'Alboraia que han anat apareixent al llarg del documental.



Imatges 31 i 32. Fotograma de 'Camagoga' (2020). Jump cut de l'enderrocament del Forn de Barraca.

En una de les últimes converses amb Antonio, en el descans de l'esmorzar, parla sobre com li va cridar l'atenció una escena de l'obra mestra de Luis Buñuel, *Viridiana* (1961). En l'escena en que es recrea sarcàsticament el famós quadre de Leonardo da Vinci sobre l'últim sopar, Antonio es va fixar com un dels personatges dels captaires era capaç, amb només dos dits d'una mà, d'embolicar una cigarreta. Tot i que sembla una conversa qualsevol, ajuda a conèixer amb més profunditat a Antonio, mentre ell s'està embolicant una cigarreta. Amb el mateix company que en el primer descans d'esmorzar del documental, li havia recomanat que es deuria jubilar, Antonio li comenta que està pensant de manera ferma en retirar-se. El cicle de la xufa finalitza amb la crema de la brossa sobrant de les terres. A l'igual que en el pla congelat que es reproduïx i arranca el documental, ara es torna a mostrar en un pla detall com es pren la brossa, tot i que ara no és Antonio qui l'encén, sinó Inma, completant de forma simbòlica el traspàs del càrrec.

¹⁶ Tècnica al muntatge per, sobre un mateix pla, realitzar diferents talls per saltar temporalment i guanyar en ritme narratiu.

5. Conclusió

Les diverses circumstàncies que varen donar peu a que el veïnat valencià decidirà enregistrar les seues protestes, marquen una clara situació de confrontació entre l'administració pública i la ciutadania. El fet de planejar la ZAL a esquenes del veïnat de La Punta i obligar a gent, majoritàriament envellida, a que abandonaren el lloc on havien viscut tota la vida per un pi d'un valor s teòricament similar, demostra el desconeixement del que l'horta valenciana significa. El deteriorament de les aigües de la platja de Natzaret, gràcies a les facilitats de l'Ajuntament perquè empreses fortament contaminants es situaren allí, va ser el pretext perfecte per ampliar el port, que ja havia minvat el litoral del sud de València i que va sentenciar a l'aïllament a un barri mariner. Les polítiques que aposten per l'asfalt, sense entendre la realitat d'emergència climàtica actual ni la singularitat dels terrenys expropiats, deixen clara la necessitat de que el veïnat conte la seua versió del fets perquè l'espectador puga adoptar una postura al respecte.

Una vegada finalitzat el cos teòric del treball, es pot comprovar com l'objectivitat no és un terme que es puga transmetre mitjançant el documental, ja que el què s'hi mostra és la versió del director sobre el seu propi punt de vista dels fets. Això no li resta importància, ni credibilitat al documental com a mitjà per narrar uns successos o l'experiència d'uns testimonis, però com la teoria de *Kino-Glaz (Cine-ull)* de Dziga Vertov va revelar: la pròpia decisió d'on es situa la càmera o què es deixa en el tall final a l'hora del muntatge marquen absolutament el relat que se li va a ensenyar a l'espectador. D'altra banda, els diversos mètodes teòrics i ètics, representats principalment pel *cinema directe* i el *cinema-vérité*, de vegades confosos com a una mateixa corrent, presenten dos maneres d'entendre com enfocar un rodatge: intentant que la càmera siga un espectador invisible que arplegue la realitat que segueix amb la càmera, com al cinema directe; o l'ús de la presència de la càmera per acabar provocant situacions, com predicava la teoria de Jean Rouch. Els documentals analitzats s'enquadren en les directrius que el *cinema directe* va marcar, tot i que la preparació d'algunes preses de *Biotopo* (1973), com el *match cut* del final, beuen de l'esperit del *cinema-vérité* per adequar allò que es grava a finalitats narratives del director.

Ha hagut pioners al camp del documental que han estat capaços, no només de narrar una interessant obra cinematogràfica, sinó de que la seua presència ha pogut influir en el desenvolupament dels esdeveniments que es reivindicaven, com el documental de Barbara Kopple, *Harlan County, USA* (1976). En el cas espanyol, Fernando Ruiz de Vergara va ficar en un mirall l'aconfessionalitat de l'estat i la forta presència del franquisme en la societat en *Rocío* (1980), documental que ha constatat com la presència de la càmera pot ficar en qüestió la llibertat d'expressió d'una democràcia. Tot açò demostra la capacitat dels documentals per modificar els fets amb la seua presència.

Per la falta d'informació acadèmica o informativa al respecte, ha sigut més complexa l'argumentació de com l'aparició de la càmera de vídeo digital va suposar una democratització de l'ús del documental. Els avanços tècnics i l'augment de l'oferta sí que va suposar un punt a favor d'allò digital, però els entrebancs econòmics per obtindre un producte professional continuen sent massa forts com per poder afirmar-ho.

A *Tornallom* ha demostrat ser tot un referent al documental combatiu valencià per la fita que va suposar donar veu i seguir en primera persona la defensa de l'horta de La Punta. Prova de la importància del documental d'Enric Peris i Miguel Castro és que s'usen alguns fragments als

documentals de *Natzaret, 40 anys de lluita* (2017) i de *Per molt que bufe el vent* (2020). Tot i l'aparença amateur d'*A Tornallom* (2005), ha esdevingut tot un referent a l'audiovisual valencià sobre la defensa de l'horta. El cas del documental de Natzaret, possiblement pugua considerar-se com a amateur. Tot i així, la finalitat d'aquest projecte, impulsat per l'Associació de Veïns i de Veïnes de Natzaret, és tindre una veu pròpia per reivindicar la situació d'oblidament institucional que pateix el barri, història que queda clarament explicada pels testimonis. El documental de *Per molt que bufe el vent* (2020) arreplega el llegat marcat per *A Tornallom*, així com el seu esperit per conformar un relat coral sobre la defensa del Forn de Barraca des de diversos punts de vista que enriqueixen la narració. La cinta de David Segarra es va incloure com a una de les accions del moviment de *L'horta és vida*, fet que va ajudar a que s'assolira l'objectiu de micromecenatge i que es comptara amb uns recursos tècnics idonis per a un resultat professional. Ara bé, el domini del llenguatge audiovisual del director, David Segarra, amb experiència en els documentals, està per sobre de qualsevol aspecte tècnic amb el que es poguera comptar.

Tant *Biotopo* (1973) com *Camagroga* (2020) reforcen la necessitat de relatar oficis tradicionals valencians, com és el cas dels pescadors, en el primer cas, i dels llauradors, en els segons. *Biotopo* (1973) compleix la funció de referent del documental valencià amb un excel·lent domini del llenguatge cinematogràfic de Carles Mira, format acadèmicament en este camp. Alfonso Amador, director de *Camagroga* (2020), demostra com la capacitat d'observació i de seguiment a una persona de forma romàntica, pot esdevindre en que la realitat vaja presentant diferents possibilitats argumentals al llarg del rodatge, com és el cas del tema de la jubilació d'Antonio, el treball de fer un documental del seu net o els esdeveniments del Forn de Barraca.

Els objectius plantejats a l'inici d'aquets treball han estat assolits. La investigació històrica ha permès establir uns marcs sobre els que comprendre amb coneixement de causa què és un documental i quines corrents la componen. Aprofundint en el cas valencià i a la realitat més pròxima i havent afegit els documentals eixits dels moviments veïnals, s'ha demostrat que els recursos tècnics no són un d'impediment per aconseguir un documental professional que esdevinga tot un referent. En definitiva, s'ha constatat que el domini de la llengua i la importància de viure els fets que s'hi graven pot arribar a influir sobre els propis esdeveniments, la màxima a la que tot documental pot aspirar.

6. Bibliografia

- Acís, F. (18 de març del 2019). *El cómic de Luis Buñuel en las Hurdes / Entrevistat per Manuel Llorente*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/03/18/5c8f87effdddfdd388b4688.html>
- Alberola, M. (15 d'abril del 2021). El puerto de Valencia, ¿un fin en sí mismo? *El País*. <https://elpais.com/espana/comunidad-valenciana/2021-04-15/el-puerto-de-valencia-un-fin-en-si-mismo.html>
- Amador, A. (Director). (2020). *Camagroga* [Pel·lícula]. Dacs produccions; Loverfilms.
- Amador, A. (21 de novembre del 2020). *Entrevista Alfonso Amador, director de 'Camagroga' / Entrevistat per Mariana Freijomil*. L'Alternativa Film Festival. https://www.youtube.com/watch?v=JNXAfZTJ_Y
- Amador, A. (25 d'octubre del 2020). *Vida, huerta y resistencia en el documental Camagroga / Entrevistat per Sara Esteller*. SARA ESTELLER PERIODISMO. <https://saraesteller.com/2020/10/25/camagroga/>
- Andrés Durà, R. (3 de juny del 2017). Cuando la Albufera de València estuvo a punto de convertirse en Benidorm. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20170603/423142031484/albufera-valencia-saler-benidorm-urbanizacion-parque-natural.html>
- Andrés Durà, R. (1 d'octubre del 2019). "La ampliación de la V-21 es un incumplimiento de los principios ideológicos de la Llei de l'Horta". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20191001/47735450733/agricultores-forn-de-barraca-v-21-huerta-alboraia.html>
- Andrés Durà, R. (27 d'octubre del 2019). Forn de Barraca, un mes de dudas. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20191027/471180139605/forn-barraca-orden-desalojo-huerta-alboraia.html>
- Andrés Durà, R. (27 de setembre del 2019). Gran despliegue policial para desalojar a 10 ecologistas en el Forn de Barraca (Alboraia). *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20190927/47664771504/desalojo-forndebarraca-alboraia.html>
- Andrés Durà, R. (22 d'octubre del 2019). La digestión de La Punta. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20191022/471118635560/la-punta-zalpuerto-valencia.html>
- Andrés Durà, R. (4 de Juny del 2021). La Fiscalía pide 8 meses de prisión para los ecologistas del Forn de Barraca. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20210604/7502061/fiscalia-pide-8-meses-prision-ecologistas-forn-barraca.html>

- Andrés Durà, R. (29 d'abril del 2021). Luz verde al inicio de las obras para reactivar la ZAL de València. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20210429/7416017/luz-verde-inicio-obras-reactivar-zal-valencia.html>
- Andrés Durà, R. (2 de febrer del 2021). Un cambio legislativo da un año más al PGE de Alboraiá que prevé arrasar 264.000m² de huerta. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20210209/6235398/cambio-legislativo-da-ano-mas-pge-alboraiá-preve-arrasar-264-000m2-huerta.html>
- Andrés Durà, R. (1 d'agost del 2021). La reactivación de la ZAL de València reabre una de las heridas más profundas de la Huerta. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20210801/7632263/reactivacion-zal-valencia-herida-huerta.html>
- Beltran, A. (30 de maig del 2017). Cómo se salvó El Saler de su destrucción gracias a un gran movimiento ciudadano y qué queda pendiente todavía. *elDiario.es*.
https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/el-saler-exposicion-la-nau-parque-natural_1_3373332.html
- Bergon, J. V. (4 de novembre del 2002). La Punta. *El País*.
https://elpais.com/diario/2002/11/04/cvalenciana/1036441081_850215.html
- Betim, F. (13 de juliol del 2013). “Nos obligaron a perder nuestras raíces”. *El País*.
https://elpais.com/ccaa/2013/07/20/valencia/1374323045_790803.html
- Bono, F. (24 de gener del 2020). “Ahora vamos a arreglar los paseos marítimos, pero vendrán más tormentas así”. *El País*.
https://elpais.com/politica/2020/01/23/actualidad/1579809945_504474.html
- Bordwell, D. i Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. (1a ed.). Barcelona: Espasa Libros, S. L. U.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. (1a ed.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Bustos, G. (1999). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. (1a ed.). Buenos Aires: LA CRUJÍA Ediciones.
- Segarra, D. (17 de desembre del 2020). David Segarra: “L'Horta nos enseña que somos parte de una sociedad creadora y no solo destructora” / Entrevistat per Marc Campos. *El Salto*.
<https://www.elsaltodiario.com/ecologia/david-segarra-horta-nos-ensena-somos-parte-sociedad-creadora-no-solo-destructora>
- Casanova, J. (4 de juliol del 2020). Éxodo rural, turismo y divisas: las raíces del crecimiento español. *infoLibre*.
https://www.infolibre.es/noticias/opinion/columnas/2020/07/04/exodo_rural_turismo_divisas_las_raices_del_crecimiento_espanol_108344_1023.html
- Cort, J. (1995). Apuntes histórico-urbanísticos de Nazaret. De J. Castaño (1a ed.), *Nazaret y sus calles* (p. 11-16). València: Associació de Veïns de Natzaret.
- Cousins, M. (Director). (2011). *The Story of Film: An Odyssey* [Pel·lícula]. BIM; Hopscotch Films.

- Cuquerella, T. (8 de febrer del 2019). El exalcalde Pérez Casado considera un error la ampliación sur del puerto de València que se hizo en su tiempo. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/politica/excalcalde-valencia-perez-casado-ampliacion_1_1714578.html
- Di Tella, A. (2020). Iluminado por el olvido: una conferencia. De J. Campo, M. Chanan, T. Crowder-Taraborrelli, I. Depetris Chauvin, A. Di Tella, T. Elsaesser, C. Garavelli, C. Holmlund, L. Nagib, M.L. Ortega Gálvez, F. Pessoa Ramos, P. Piedras, M. Renov, R. Schefer, B. Vukoder, M. Williams, K.M. Wilson (1a ed.), *El cine documental. Una encrucijada estética y política* (p. 43-54). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ebert, R. (16 de febrer del 2006). *RogerEbert.com*. <https://www.rogerebert.com/reviews/There-are-no-neutrals-there>
- Enguix, S. (27 de setembre del 2019). Incómodo Forn de Barraca, incómodo Puerto de Valencia. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20190927/47669933387/incomodo-forn-de-barraca-incomodo-puerto-de-valencia-analisis-enguix.html>
- Fernández, M. R. (2018). *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/12838/carles-mira-franco>
- Galán, D. (28 de març del 2014). El 'caso Rocío'. *El País*. https://elpais.com/cultura/2014/03/27/actualidad/1395925531_881921.html
- Gil Seguí, M. G. (Director). (2017). *Natzaret, 40 anys de lluita* [Pel·lícula]. La cosecha.
- Gimeno, X. (31 de maig del 2017). La 'batalla' de El Saler y el movimiento ciudadano. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2017/05/31/valencia/1496262462_654277.html
- González Collantes, C. (2008). *Moviments socials i defensa del patrimoni a la ciutat de València: el cas dels "Salvem"*. [Tesi de Doctorat, Universitat Politècnica de València]. RiuNet repositori UPV.
- González, C. (1999). *Carmen González: la huerta de La Punta (Valencia) / Entrevistada per Mara Cabrejas*. ecologíaPolítica. https://www.ecologiapolitica.info/novaweb2/wp-content/uploads/2019/10/017_Cabrejas_1999.pdf
- James, S. (15 de gener del 2014). *An oral history of Hoop Dreams, 20 years after its première / Jason Guerrasio*. The Dissolve. <https://thedissolve.com/features/oral-history/360-an-oral-history-of-hoop-dreams-20-years-after-its-/?page=all>
- Maroto, V. (30 de juliol del 1998). El incendio en una refinería de aceite calificada de "peligrosa" alerta a bomberos y vecinos de Valencia. *El País*. https://elpais.com/diario/1998/07/30/cvalenciana/901826277_850215.html
- Mir, D. (23 de febrer del 2021). DIEGO MIR, "A veces, la vida te recuerda que tu trabajo tiene más calado social del que podías imaginar." / Entrevistat per Karen Guillot. DXI magazine. <http://www.dximagazine.com/2021/02/23/diego-mir-a-veces-la-vida-te-recuerda-que-tu-trabajo-tiene-mas-calado-social-del-que-podias-imaginar/>
- Mira, C. (Director). (1973). *Biotopo* [Pel·lícula].

- Molins, V. (21 de febrer del 2015). Bienvenidos a Nazaret, el patio trasero (sin playa) de Valencia. *Valencia Plaza*. <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/150111/bienvenidos-a-nazaret-patio-trasero.html>
- Moreno, A. (3 de gener del 2016). Natzaret: un barrio sacrificado por el puerto. *Periódico Diagonal*. <https://www.diagonalperiodico.net/global/28797-natzaret-reivindica-barrio-sacrificado-por-puerto.html>
- Navarro Castelló, C. (17 d'abril del 2021). Una mega ampliación en el Puerto de València en plena emergencia climática. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/val/mega-ampliacion-puerto-valencia-plena-emergencia-climatica_1_7831005.html
- Navarro, M. (10 de maig del 2018). L'urbanisme d'infraestructures contra el patrimoni de l'horta. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/urbanismo/forn-barraca-urbanisme-infraestructures-contra-el-patrimoni-de-horta-valencia-v21>
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. (1a ed.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Ortega Gálvez, M. L. (2020). Ecos de la revolución. El documental latinoamericano y la España de los años sesenta y setenta. De J. Campo, M. Chanan, T. Crowder-Taraborrelli, I. Depetris Chauvin, A. Di Tella, T. Elsaesser, C. Garavelli, C. Holmlund, L. Nagib, M.L. Ortega Gálvez, F. Pessoa Ramos, P. Piedras, M. Renov, R. Schefer, B. Vukoder, M. Williams, K.M. Wilson (1a ed.), *El cine documental. Una encrucijada estética y política* (p. 107-122). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Pérez, M. (29 de novembre del 2015). Nazaret contra su estigma. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/nazaret-estigma_1_2338912.html
- Pérez, S. (16 de desembre del 2019). Valencia: una ciudad, dos futuros enfrentados. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/valencia-ciudad-futuros-enfrentados_132_1186361.html
- Peris, E., & Castro, M. (Directors). (2005). *A Tornallom* [Pel·lícula].
- Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. (1a ed.). Madrid: INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELE VISIÓN. RTVE.
- Redacción. (7 de juliol del 2020). Vecinos de Benimaclet aplauden a Ribó por "paralizar" el PAI. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/politica/20200709/482197919297/vecinos-de-benimaclet-aplauden-a-ribo-por-paralizar-el-pai.html>
- Ribó, J. (9 de maig del 2019). Joan Ribó (Compromís): "Soy como soy, no me gustan las pompas y esas cosas" / Entrevistat per Raquel Andrés Durà. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20190509/462109379980/entrevista-joan-ribo-compromis-26-mayo-municipales-valencia.html>
- Rodríguez de la Fuente, F. (Director). (1970). *La Albufera de Valencia* [Episodi de sèrie de televisió]. TVE. <https://www.rtve.es/play/videos/el-planeta-azul/vida-salvaje-albufera-valencia/3013598/>

- Ros, L. (26 d'octubre del 2020). ¿Cuál es la función del periodismo?. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20201026/484239114555/cual-es-la-funcion-del-periodismo.html>
- Schefer, R. (2020). Maranhão 66 (1966), de Glauber Rocha. El newsreel y sus dinámicas formales. De J. Campo, M. Chanan, T. Crowder-Taraborrelli, I. Depetris Chauvin, A. Di Tella, T. Elsaesser, C. Garavelli, C. Holmlund, L. Nagib, M.L. Ortega Gálvez, F. Pessoa Ramos, P. Piedras, M. Renov, R. Schefer, B. Vukoder, M. Williams, K.M. Wilson (1a ed.), *El cine documental. Una encrucijada estética y política* (p. 93-106). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segarra, D. (17 de desembre del 2020). *David Segarra: "L'Horta nos ensenya que somos parte de una societat creadora y no solo destructora"* / Entrevistat per Marc Campos. El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/ecologia/david-segarra-horta-nos-ensenya-somos-parte-societat-creadora-no-solo-destructora>
- Segarra, D. (Director). (2020). *Per molt que bufe el vent* [Pel·lícula].
- Serrano, Á. (14 de maig del 2016). 30 años del día en que Nazaret perdió su playa. *Las Provincias*. <https://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/201605/15/anos-nazaret-perdio-playa-20160514235354-v.html>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. (1a ed.). Barcelona: Debolsillo.
- Tirado, J. L. (22 de febrer del 2014). 'El Caso Rocío': el documental de un documental censurado / Entrevistat per Héctor Rojo. Periódico Diagonal. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/21765-caso-rocio-documental-documental-censurado.html>
- Trueba, F. (9 de febrer del 1979). Algo más que un documental. *El País*. https://elpais.com/diario/1979/02/09/cultura/287362806_850215.html
- Vázquez, C. (6 de juliol del 2013). El TSJ ratifica la nulidad del plan que destruyó la huerta de La Punta. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2013/07/06/valencia/1373123755_011738.html
- Vázquez, C. (20 de setembre del 2019). "Queremos la huerta viva, dejadla en paz". *El País*. https://elpais.com/politica/2019/09/19/actualidad/1568895734_138841.html
- Velasco, C. (30 de novembre del 2020). Paco Roca dibuja la épica de la cotidianidad. *Las Provincias*. <https://www.lasprovincias.es/culturas/paco-roca-dibuja-20201130223146-nt.html>
- Vergara, F. R. (Director). (1980). *Rocío* [Pel·lícula]. Tangana Films.
- Zabra, I. (8 de desembre del 2005). La batalla de La Punta. *El País*. https://elpais.com/diario/2005/12/09/cvalenciana/1134159508_850215.html