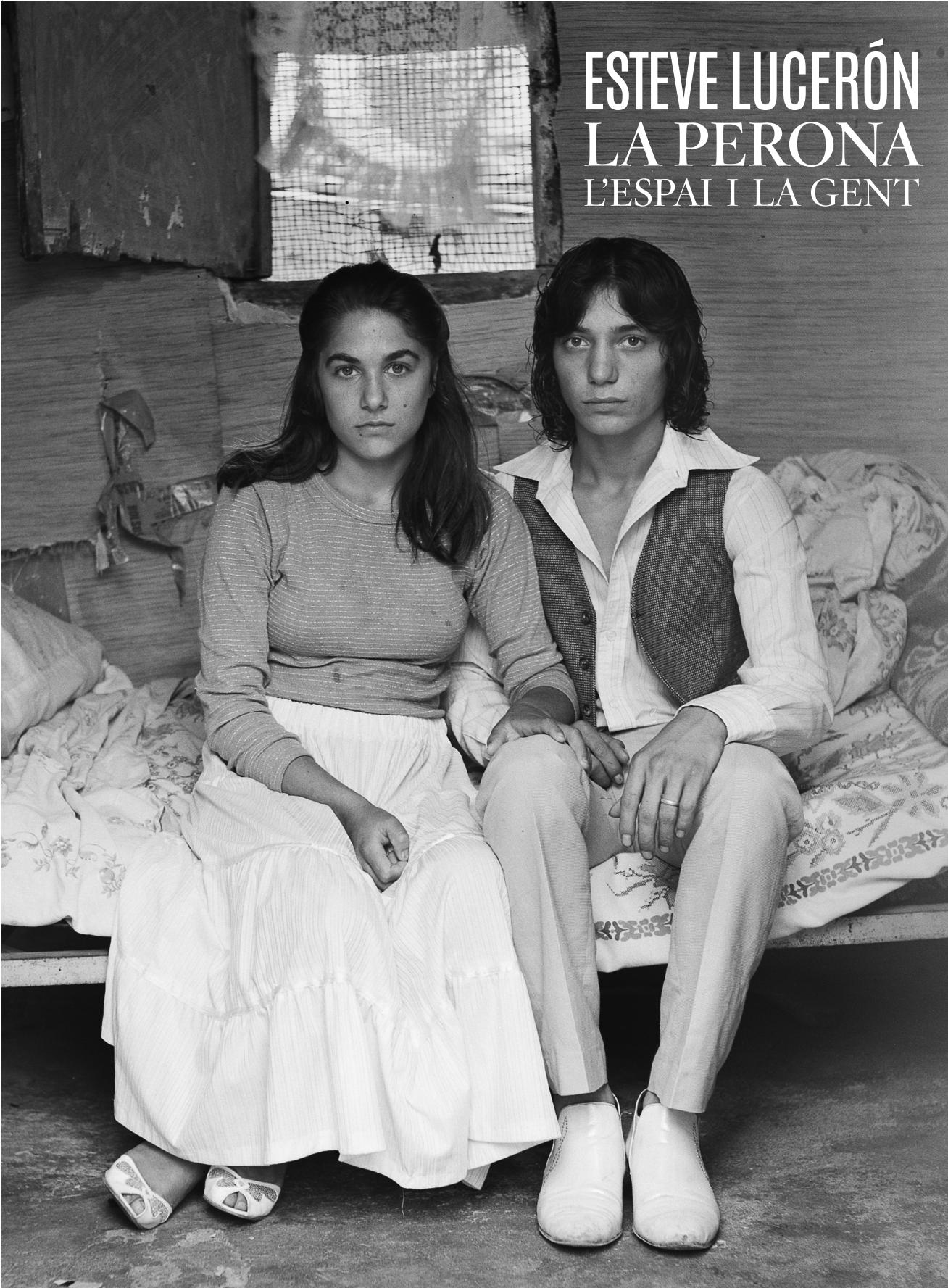


# ESTEVE LUCERÓN

## LA PERONA

### L'ESPAI I LA GENT







ESTEVE LUCERÓN  
LA PERONA  
L'ESPAI I LA GENT



Ajuntament  
de Barcelona



08

EL PROJECTE  
D'ESTEVE LUCERÓN.  
FOTOGRAFIA  
DOCUMENTAL  
I COMPROMÍS

JORDI CALAFELL

14

ESTEVE LUCERÓN  
I LA PERONA

MANOLO LAGUILLO

22

FOTOGRAFIES  
EXPOSICIÓ

122

TEXTOS EN  
CASTELLANO

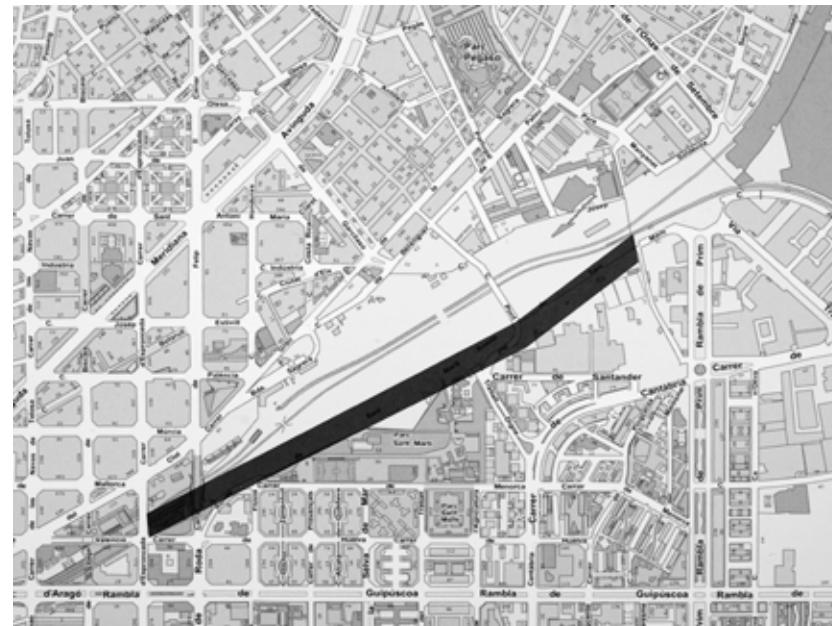
# EL PROJECTE D'ESTEVE LUCERÓN. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL I COMPROMÍS

JORDI CALAFELL

Arxiu Fotogràfic de Barcelona

El nom d'Esteve Lucerón Navarro (La Pobla de Segur, 1950) ha quedat associat per sempre a la Perona, un dels darrers barris de barraques de Barcelona, situat al districte de Sant Martí i enderrocat poc abans dels Jocs Olímpics, gràcies al reportatge que hi va fer entre el 1980 i el 1989. Lucerón va estudiar fotografia al Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB) i a l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC). Els seus referents fotogràfics més importants són Lewis Hine, Jacob Riis i els fotògrafs de la Farm Security Administration, com ara Walker Evans o Dorothea Lange, o sigui fotògrafs que van documentar la misèria dels humils amb la finalitat que l'Administració hi posés remei. El seu reportatge, veritable referent de la fotografia documental barcelonina dels anys vuitanta, serà l'únic que restarà quan les memòries individuals ja no tinguin capacitat de recordar aquell barri que la immensa majoria de barcelonins mai vam trepitjar.

El barri de barraques de la Perona va néixer el 1947, fruit de la manca endèmica d'habitatges a la ciutat de Barcelona. Estava situat, seguint la ronda de Sant Martí, per sota de les vies de rodalies, entre el punt on ara hi ha el pont de Bac de Roda (1987) i l'antic emplaçament del pont del Treball Digne, a tocar del barri de la Verneda, amb una extensió aproximada d'uns dos kilòmetres de llargada. Si durant els anys trenta del segle xx la població resident en aquest tipus de construcció es va mantenir estable, a partir dels anys quaranta, i especialment a partir del *desarrollisme* franquista dels cinquanta, el fenomen barraquista va



Espai ocupat pel barri  
de la Perona en el  
districte de Sant Martí

experimentar un creixement sense precedents. El barri de la Perona va néixer en aquest context i fins als anys seixanta va estar integrat per unes dues-centes barraques. Amb la desaparició de les barraques del Somorrostro (1966) i d'altres de diferents nuclis de Montjuïc se'n va incrementar el nombre fins al miler i el dels veïns a 5.000.

Quan Esteve Licerón va iniciar el seu projecte fotogràfic a la Perona l'any 1980, la població paia ja havia marxat del barri gràcies a un programa de “degoteig” de reallotjaments. Amb l'objectiu d'afavorir la integració dels gitans allà on fossin reallotjats més endavant, des de l'Àrea de Serveis Socials de l'Ajuntament es va idear un pla d'accio en què “el reconeixement de les particularitats de la cultura gitana i la participació d'aquesta població en la societat paia era la línia ideològica que calia seguir en qualsevol programa. L'educació i la formació laboral segons les característiques específiques de la població havien de permetre la integració en els nous habitatges de reallotjament”<sup>1</sup>.

L'any 1985 Esteve Licerón, quan ja feia cinc anys que havia iniciat el seu projecte documental, va començar a treballar al magatzem dels tallers de formació ocupacional que el Patronat Municipal de l'Habitatge havia organitzat de cara a la inserció laboral o social dels veïns d'ètnia gitana de les barraques. Aquesta situació li va facilitar encara més l'accés a un territori que repel·lia els fotògrafs professionals. Licerón, de caràcter tranquil i amb un compromís militant pels problemes socials, es va introduir sense l'ajut d'intermediaris entre les famílies gitanes i va fotografiar el dia a dia d'aquella comunitat a la perifèria de les perifèries.

Als anys vint i trenta del segle XX, autors com Josep M. Sagarra i Plana, Josep Brangulí i Soler o Joan Vidal i Ventosa ja havien fet fotografies en barris de barraques. Després de la Guerra Civil els documentalistes dels anys cinquanta i seixanta també ho van fer, encara que la mirada crítica que ens dona la perspectiva històrica, al marge de la qualitat de les fotografies, ens descobreix una frontera sociocultural marcada per l'origen burgès tant dels fotògrafs com dels consumidors potencials d'aquelles fotografies. El treball excepcional de Jacques Léonard, descobert l'any 2011<sup>2</sup>, marcava un contrapunt al registre consensuat de la nova avantguarda<sup>3</sup> en demostrar que durant el franquisme era possible documentar aquells territoris d'una altra manera que no fos aquell registre progressista consensuat “que es reafirmava culturalment i sociològica en la seva externalitat: el paternalisme, la compassió, l'escenificació folklòrica o la denúncia de l'infraurbanisme de l'Ajuntament franquista”<sup>4</sup> i que no documentava realment la vida dels gitans.

<sup>1</sup> CASASAYAS, Óscar: “L'acció social als barris de barraques” a d. a. *Barraques. La Barcelona informal del segle XX*. Ed. Ajuntament de Barcelona. 2010. p. 125.

<sup>2</sup> L'exposició “Jaques Léonard. Barcelona gitana” es va presentar a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona el juny del 2011.

<sup>3</sup> El terme *nova avantguarda* va ser encunyat per Josep M. Casademont (Barcelona, 1928-1994), crític de fotografia, dinamitzador cultural i director de la Sala Aixelà, per designar el grup de fotògrafs documentalistes dels anys cinquanta, entre els quals destaquen Francesc Català-Roca, Xavier Miserachs, Ricard Terré, Ramon Masats, Oriol Maspons, Joan Colom i Leopold Pomés.

<sup>4</sup> CALAFELL, J.: “Emergència i significat de les fotografies de gitans de Jacques Léonard” a Jacques Léonard. *Barcelona gitana*. Ed. Fundació Vila Casas. Barcelona, 2016 (catàleg de l'exposició). p. 8.

Si Léonard, entre el 1955 i el 1975, per posar unes dates aproximades, aspirava a crear un registre fotogràfic amb criteris etnològics de la vida dels gitans, Esteve Licerón, entre el 1980 i el 1989, va documentar el present immediat d'una barriada que estava sentenciada a desaparèixer. Ho va fer amb humanitat, però no aquella humanitat tova al marge de les diferències de classe, raça o gènere. Tot al contrari: la seva humanitat és consubstancial amb l'esperit solidari de la seva militància en el Moviment Comunista de Catalunya (MCC) des del 1976. Fotografiava la gent en el seu espai, i essencialment al carrer, perquè les barraques eren petites, fosques i mal ventilades.

El projecte sobre la Perona d'Esteve Licerón començaria a difondre's a partir del 2010 amb dues publicacions impresa<sup>5</sup>. Fins aquell moment era conegut en cercles estrictament fotogràfics que valoraven el seu projecte sobretot per les seves referències a alguns autors del relat fotogràfic nord-americà del segle XX. Com Licerón mateix recorda, després de la seva primera exposició l'any 1990 a la galeria Maple Syrup, una sala petita ja desapareguda del barri de Sant Pere regentada per l'inefable Xavier Ripoll, les fotografies de la Perona no es van tornar a exposar fins el 2010. Va ser a partir d'aquella data, quan els consensos que giraven entorn dels Jocs Olímpics feia anys que s'havien volatilitzat, que les seves fotografies de la Perona es van difondre àmpliament i el seu projecte es va convertir en una fita del documental barceloní.

En cert sentit podem relacionar l'èxit de la Perona de Licerón<sup>6</sup> amb un canvi de paradigma de les lluites socials en el sentit que aquests, des de la crisi del 2008 i davant la impotència o inoperància dels partits polítics, van passar a articular-se directament a partir de l'emoderament de la ciutadania. La desintegració de les classes mitjanes, la polvorització de l'ascensor social com a mecanisme democràtic per a la millora del benestar de les persones, els joves a l'atur, les lluites LGTBI, l'encariment de l'habitatge i les ocupacions de pisos buits han sacsejat l'esquema clàssic de la lluita de classes com a únic motor històric i han generat una nova cultura política en les lluites polítiques i socials basada en la diversitat i en la memòria col·lectiva dels barris. Les fotografies de la Perona contribueixen a la reflexió no només sobre l'habitatge, sinó també sobre la mateixa complexitat de les relacions entre les diverses cultures i el seu encaix en la ciutat, la principal materialització de la qual és la trama urbana. El mateix terme *arquitectura informal*, per denominar el barraquisme de sempre, no deixa de ser l'índici d'una revisió del significat en el seu vessant més polític en un context global d'emergències generalitzades que ens ha obligat

<sup>5</sup> Aquestes dues publicacions van ser el número 56 de *L'Agenda de la Imatge*. Ed. UPIFC. Barcelona, febrer del 2010, i *La Perona 1980-1989*. Ed. Produccions Editorials de la Imatge, SL. Barcelona, 2010, editorial vinculada a la UPIFC.

<sup>6</sup> LUCERÓN, E. (fotografies) / MARZO, Àngel (text): *El barri de la Perona. Barcelona (1980-1989)*. Ed. Marge Books i Ajuntament de Barcelona. 2017

7

CARR, E. H.: *¿Qué es la historia?*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978. En aquest recull de conferències l'historiador E.H. Carr argumenta que qualsevol relat del passat està absolutament condicionat pel context històric de qui l'escriu i que, en definitiva, la nostra resposta a la pregunta de "què és la història" sempre respon a tot allò que ens preocupa des de la nostra contemporaneitat.

8

L'any 1992, l'historiador Francis Fukuyama va exposar en el seu assaig *The End of History and the Last Man* que després del final de la Guerra Freda la història, com a lluita de les ideologies, s'havia acabat perquè tot el món es basaria en una democràcia liberal.

9

LLINÀS, Pepa i ARDÉVOL, Elisenda: *Imatges de la dona gitana. Camp de la Bota, 1981-1988*. Ed. Pepa Llinàs i Elisenda Ardévol. Barcelona, 1989. El seu fons, integrat per més de set-centes fotografies ha ingressat a l'AFB l'any 2021.

a replantejar-nos "què és la història"<sup>7</sup>, especialment després que Francis Fukuyama afirmés que la història s'havia acabat<sup>8</sup>.

Un dels aspectes que crida més l'atenció de les fotografies d'Esteve Lucerón són les imatges de sororitat entre les dones gitanes. Les seves fotografies no responden als arquetips idealitzats de la feminitat gitana consensuats durant el segle xx o fins i tot de Léonard. Les dones apareixen amb una entitat que, per sobre d'una divisió del treball en el si de la família, es reconeixen en un rol molt més important que el dels homes: la família i la comunitat resisteix, només, si hi són elles. En canvi, fora d'algunes excepcions, els homes hi apareixen en una funció que en el millor dels casos podem qualificar de subalterna. Sobre el paper de la dona gitana cal esmentar el treball de la fotògrafo Pepa Llinàs, que, en una cronologia molt semblant a la d'Esteve Lucerón a la Perona, va exercir de metgessa voluntària al dispensari del Camp de la Bota<sup>9</sup>. És significatiu que la pràctica fotogràfica d'aquests dos autors, així com la de Léonard anys enrere, d'un valor documental extraordinari, i al marge de tots els consensos, la fessin per iniciativa pròpia sense l'afany o la necessitat de cap benefici econòmic.



La Perona. Dones preparant-se per a un casament. Març de 1981. Esteve Lucerón.AFB.

A la Perona, Esteve Lucerón va fotografiar el territori, la vida al carrer, els àpats familiars, les criatures, les parelles, les dones, els patriarques i els ganàpies. Uns veïns organitzats desballestant palets de fusta per fer llenya. Els homes i les dones que assistien als tallers del Patronat Municipal de l'Habitatge. L'escola d'adults. Quasi tot el treball va ser fet amb una Canon de pas universal, mentre que la Mamiya de 6x6 la va reservar per a alguns retrats.

Hi ha fotografies, però, en què no surt ningú: són els espais buits. Un pati amb la taula bruta després d'un àpat; un habitatge amb un llit, una vitrina i una cuina; una taula amb un televisor que també serveix de taulell de cuina. La imatge d'una absència que reforça la presència de vida, de l'espai habitat. Petits caos domèstics. D'aquestes fotografies n'hi algunes que desconcerten per una espècie de diacronia visual, les dels pisos on van ser reallotjades algunes famílies i on les seves pertinences no encaixen en la nova arquitectura. Tot el reportatge documenta una periferia territorial i cultural en la qual l'ambigüitat, la indefinició, el desencaixament, la provisionalitat i, finalment, el desarrelament en són els denominadors comuns.

El reportatge de la Perona documenta nou anys d'un tros de Barcelona. Havent tingut l'oportunitat de conèixer el reportatge sencer, les fotografies que Lucerón va fer al parc de Sant Martí de Provençals uns anys més tard, el 2005, sorprenden per la imatge d'ordre i pulcritud. Mirant aquestes fotografies de la naturalesa domesticada per la mà de l'home i recordant alhora el documental de les barraques, a un li ve al cap la imatge benjaminiana de l'àngel de la història i la tempesta del progrés que ho anorreia tot, especialment aquells que sempre acaben escombrats per qualsevol forma de modernitat.

Malgrat no haver-se dedicat mai professionalment a la fotografia, el reportatge d'Esteve Lucerón de la Perona constitueix una fita essencial del documental barceloní. La seva obra ha estat exposada al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, i l'any 2015 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en va adquirir algunes fotografies. El 2017 Esteve Lucerón va donar a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona els negatius i els contactes d'aquest documental extraordinari integrat per 2.000 fotografies.

# ESTEVE LUCERÓN I LA PERONA

MANOLO LAGUILLO

Fotògraf

## I

Diumenge, 7 de novembre de 1971, el mateix dia en què es va fundar l'Assemblea de Catalunya i nou anys abans que Esteve Lucerón comencés a fotografiar la Perona, el diari *El Correo Catalán* publicava un MAPA DEL BARRAQUISME A BARCELONA<sup>1</sup>. Està dibuixat i retolat a mà perquè encara faltaven dècades perquè s'implantés la infografia, els topònims mig en castellà mig en català donen fe de la indecisa oscil·lació lingüística típica de llavors i, com eren els últims anys de la dictadura, la Gran Via i la Diagonal encara figuren amb els noms del nomenclàtor franquista. Al peu, un text en cursiva explica els tres tipus de signes utilitzats: “[...] els cercles indiquen les zones barraquistes més extenses. Els més gruixuts assenyalen les concentracions existents més grans. Les ratlles verticals corresponen a zones degradades quant a habitatges i altres serveis. Les horizontals corresponen al que podríem considerar zones semidegradades, en les quals alternen sectors mal urbanitzats amb d'altres en millors condicions”. Ja a baix del tot, i en majúscules perquè no passi desapercebuda, es llegeix la frase següent: “LES ZONES ON ENCARA S'ALCEN BARRAQUES I UN SENYAL D'ALERTA PER A LES MOLTES BARRAQUES CAMUFLADES EN 'EDIFICIS NORMALS'”. Segons aquest mapa, a Barcelona hi havia dues grans zones degradades –el Districte V, la Ciutat Vella i part de la Barceloneta al casc antic, i Torre Baró i la Trinitat a la perifèria–, tres zones semidegradades Gràcia en el centre, el Clot i Poblenou pel costat del Besòs, i Sants pel del Llobregat– i onze zones de barraques. Aquestes apareixen amb els noms següents: Can Caralleu, Muntanya Pelada, Manso Casanovas, Sants Joan Güell, Poble Sec, Las Banderas, Cementiri Nou, Port, Cementiri Vell, Camp de la Bota, la Perona. La mida dels cercles indica que la zona de barraques més petita és Can Caralleu i, la més gran, la Perona. Hi ha omissions –per exemple, Can Valero, a Montjuïc, i crida també molt l'atenció fins a quin punt la ciutat està ocupada per formes “subestàndard” de vida: tant la Meridiana com el Parallel disseren a través de zones degradades o semidegradades, i mitja Diagonal les travessa o limita amb elles. Només se salven de l'estigma –perquè aquest és el tema que hi ha sota aquest mapa –Les Corts, Sarrià-Sant Gervasi, l'Eixample,

<sup>1</sup>  
Font: Mónica Aubán Borrell. *Memorias de la ciudad sin historia. La importancia de los afectos en la construcción y en las vivencias del barrio de La Mina*. Tesi doctoral llegida en l'ETSAB (UPC) el 15 de setembre de 2021. Pàg. 51.

El Correo Catalán,  
7 de novembre de 1971.



i zones com Passeig Maragall, Nou Barris... Que no apareguin els barris perifèrics amb els grans polígons d'habitatges –per exemple, Bellvitge a L'Hospitalet, Sant Ildefons a Cornellà, Montbau a Horta, La Mina a Sant Adrià...–, significa no tant que encara no s'ha imposat la idea de Barcelona com un gran conjunt de municipis, que també, sinó sobretot que el mapa es dibuixa des d'una interpretació esbiaixada i incompleta del problema: s'omet una informació que tocaria el costat, a saber, en la lluita de classes, per expressar-ho amb la terminologia del marxisme clàssic. Aquesta sospiita la confirma la manera en què se simbolitzen les zones de barraques –mitjançant cercles més o menys grans–, evitant traçar els seus perfils i dimensions reals; això denota que aquesta realitat es veia des de lluny, en abstracte. Els assentaments dels barraquistes, en el sentit específic que té la paraula en aquest context, i que hi havia a Barcelona des del segle XIX com a conseqüència de la industrialització<sup>2</sup>, eren “l'altre”.

## II

Esteve Lucerón (La Pobla de Segur, Lleida, 1950) va fotografiar la Perona al llarg de deu anys, entre desembre de 1980 i juny de 1990. Només va interrompre el seu projecte durant sis mesos, el 1988, com a conseqüència de la mort del seu pare. El 1990, quan es van enderrocar les últimes barraques d'aquest barri –de fet, van ser les últimes de Barcelona en desaparèixer–, va decidir abandonar la fotografia, però això no va ser perquè es quedés sense tema, sinó pel greu problema oftalmològic que llavors l'afligia. El treball sobre la Perona de Esteve Lucerón està dipositat a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona i consisteix en tres mil fotogrames<sup>3</sup>. La primera vegada que es va publicar, el 2017, se'n van seleccionar cent cinquanta<sup>4</sup>. Aquesta exposició, la que aquest text acompaña, la formen aproximadament cent fotografies. Això significa que darrere de cada una de les fotografies que han acabat sent seleccionades hi ha dues dotzenes de preses, que és una proporció excel·lent entre el que es dona per bo i el descartat. També s'arriba a un resultat significatiu quan es calcula la relació entre el temps total fet servir –vuit anys i mig, és a dir, quatre-centes cinquanta setmanes–, i els tres mil fotogrames finals: gairebé set fotogrames per setmana. El que vull dir és que el rendiment mitjà del treball de Lucerón és molt alt i que aprofita notablement bé la pel·lícula i el temps. Però, com en moltes ocasions, encara que fos amb les càmeres, no arribava a utilitzar-les perquè preferia guanyar-se a poc a poc la confiança de la gent, en realitat l'aprofitament és encara més gran. La raó per la qual Lucerón feia poques fotografies és que les planificava i pensava molt, que dedicava temps a la preparació. Però no m'estic referint a una planificació tècnica i material, sinó psicològica i social, humana.

2

Les fàbriques necessitaven mà d'obra, també les obres públiques, i aquesta demanda va atreure a Barcelona als qui malvivien a les zones rurals de la Península. Així, hi ha pics d'afluència en la dècada de 1880, entre 1910 i 1930, als anys 40, i, finalment, en la dècada de 1960.

3

2484 d'aquests fotogrames corresponen a 69 rotlles de pas universal (24x36) i, 516, a 43 rodets de format mitjà (6x6). Lucerón va utilitzar alhora dues càmeres: una Canon amb un 35 mm i un 100 mm i una Mamiya binocular.

4

Esteve Lucerón (fotografia) i Àngel Marzo (relat). *El barri de la Perona. Barcelona, 1980-1990*. Ajuntament de Barcelona / Montaber (ICG Marge). Barcelona, octubre de 2017. Aquest llibre apareix gairebé tres dècades després que Lucerón conclugi el seu projecte.

El seu acostament gradual neix de la paciència, una virtut que ell per sort té, ja que sense ella no podria dur a terme el seu projecte. Robert Doisneau va afirmar en certa ocasió que els qui ens dediquem a la fotografia, o bé som pescadors, o bé caçadors; i que ell, Doisneau, seria el primer i el seu amic Cartier-Bresson, el segon. Lucerón treballa com un pescador –des de l'espera i sense tenir pressa– per no espantar. Sap que la gent que en aquells anys viu a la Perona no només se sent marginada per tractar-se d'un barri de barraques, sinó perquè a més penja sobre ella l'estigma genèric del menyspreu secular del gitano. Té paciència –és a dir, evita les situacions forçades i fugi de la imposició– perquè és l'única manera de sortir al pas de la desconfiança que senten davant d'un estrany els membres d'un col·lectiu desfavorit i tractat injustament. Té paciència, en definitiva, perquè l'entén com l'expressió visible del respecte que sent per aquestes persones. Sap que confiaran en ell i es deixaran fotografiar quan estiguin convençudes que no és la seva intenció aprofitar-se'n. Ell explica que per aconseguir-ho va necessitar anar una vegada i una altra al llarg de dos anys a la Perona. D'entrada, va començar fotografiant els nens, sempre més accessibles. Després aprofitava aquests retrats del senzill laboratori que tenia a casa seva, unes còpies petites, de 7,5 x 10 cm, que els regalava la següent vegada que anava a la Perona. En la dècada dels vuitanta, fa 40 anys, una còpia fotogràfica tenia un valor, en aquest barri i a tot arreu, que ara no arribem a entendre. Així, pas a pas, va acabar guanyant-se la confiança dels gitans de la Perona.

## III

Lucerón va començar a fotografiar la Perona mentre encara estava aprenent l'ofici en qualitat d'alumne del Centre Internacional de Fotografia Barcelona, el mític CIFB del carrer Aurora, en el Raval, que va fundar l'Albert R. Guspi el 1978, quan aquest barri encara era el Districte V. El CIFB apostava per aquesta concepció de la fotografia que al món anglosaxó d'aquelles dècades es va començar a anomenar “concerned”, és a dir, compromesa. L'elecció que va fer Guspi del lloc per instal·lar-lo, en ple barri Xino –denominació que va encunyar cap a 1920 el periodista Francisco Madrid a la novel·la *Sang a Drassanes*–, ja és en si mateixa molt significativa. I també ho és que Lucerón escollí el CIFB per aprendre fotografia.

El 1985, als cinc anys d'haver començat el seu projecte, Esteve Lucerón va ser contractat com a vigilant dels tallers ocupacionals que el Patronat Municipal de l'Habitatge tenia a l'altura de la trobada de Bac de Roda amb les vies del tren, on després es va construir el pont de Calatrava. Aquests tallers buscaven formar els habitants de la Perona perquè poguessin inserir-se al mercat laboral i així arribessin a poder assumir

els pagaments dels pisos que el Patronat construïa per ressituar-los. Lucerón va entrar entre 1985 i 1989 en una dinàmica que consistia a firmar un contracte de sis mesos, després passar a l'atur durant un temps, a continuació, el tornaven a contractar per a sis mesos més, etc. El primer any, els tallers ocupacionals estaven on ja he esmentat, més tard, es van traslladar al carrer Virgili a Sant Andreu. I d'allà no es van moure durant els tres anys següents, fins que es van clausurar el 1989, poc abans que desaparegués el barri de barraques.

Tan bon punt va entrar a treballar com a vigilant dels tallers ocupacionals, Lucerón va començar a fotografiar-los per encàrrec del seu cap, doncs, el 1985, ja gaudia des de fa almenys tres anys de la confiança i el respecte de la gent. Fotografia en un estil que recorda notablement al treball sobre tallers de formació de Lewis Hine dels anys 10 i 20. Però potser no és tan casual aquesta semblança, no tant perquè Lucerón conegué les fotografies concretes de Lewis Hine a què m'estic referint –cosa que bé podria ser perquè la gran monografia clàssica de Hine, la publicada per Aperture, és de 1977, i és molt probable que fos a la biblioteca del CIFB–, sinó més aviat perquè els seus esperits, el de Lucerón i el de Hine, són absolutament afins. Comparteixen ambdós un rar instant que els fa posar la càmera a la distància justa, ni molt a prop ni molt lluny, i un sentit extraordinari mitjançant el qual aconsegueixen que el primer pla, el terme mitjà i el fons funcionin bé junts. Alhora aconsegueixen, gràcies a la seva habilitat en el tracte, a la seva mà esquerra, que les persones que són davant de la càmera no perdin la seva naturalitat. El resultat és similar: tant en les fotografies de Hine com en les de Lucerón aflora la dignitat d'aquestes persones, que en percebre el respecte que estableix el fotògraf per elles es ressituen en la relació amb si mateixes. Senten que la mirada del fotògraf és la d'un igual, que és una atenció exempta de paternalisme i superioritat. Per ella cobren consciència del que valen, i així s'acaben mostrant.

Hi ha una altra característica d'aquest treball que desitjo subratllar perquè m'impressiona molt: la passió. Ella és el motor que l'impulsa, però també la que provoca que la gent, en sentir-la, inevitablement respecti el seu autor. Perceben la seva determinació, que es manifesta en forma de silenciosa insistència i discreta obstinació, com una respectuosa i incansable tossuderia sense la qual no s'explica la seva capacitat per localitzar la situació particular representativa d'una condició general i registrar en ella els detalls significatius. I és ara, en aquest punt de l'argumentació, quan puc referir-me al que, segons la meva opinió, constitueix el més interessant d'aquest treball. Lucerón configura un conjunt de fotografies sense caure mai en el tòpic, en la sensibleria, en l'efectisme escandalós, en la

vociferació o en el dolor. Omet el lloc comú perquè no desitja alimentar els prejudicis dels qui no tenen cap interès a saber de veritat com es viu a la Perona i qui són els seus habitants. Les seves fotografies estan realitzades evitant el gra gruixut i traient-li partit de tota la gradació tonal que permet el blanc i negre, des dels tons més foscos fins als més clars<sup>5</sup>. En aquesta manera de fer servir el suport físic, en l'ús assossegat de l'òptica normal en el 6x6 i del 35 mm i el 100 mm<sup>6</sup> amb el pas universal i en la relació que ha aconseguit establir amb els qui posen es recolza la raó que les seves fotografies siguin inusitadament delicades i portadores de tendresa. Són tendres perquè hi ha empatia i són delicades perquè tècnicament aprofiten al màxim el que pot donar de si el procés. La fotografia que s'ensenyava en aquells anys, també en el CIFB, advocava pel seu concepte modern, que es va implantar en el panorama internacional després de la Primera Guerra Mundial –és llavors quan es va definir el modern com a respecte a la idiosincràsia del medi–, i que perduraria fins a finals dels anys vuitanta. El procés d'autoafirmació, en el qual va entrar la fotografia per separar-se de les altres arts en aquell temps, suposa subratllar la seva personalitat pròpia: una fotografia ha de semblar una fotografia, no un dibuix, un gravat o una pintura. Al nostre país, als anys setanta, ens trobàvem en una situació de necessitat d'autolegitimació molt similar. Per això vam buscar en la traça fotogràfica les eines per assolir-ho<sup>7</sup>.

Quadra amb tot l'exposat l'interès de Lucerón per Walker Evans, l'obra del qual en plena Depressió, a mitjans dels anys trenta<sup>8</sup>, és un màxim exponent de la fotografia compromesa i moderna en els sentits que acabo d'explicar. Walker Evans, que va madurar amb molta rapidesa i mai no va caure en l'oblit, era una de les figures de la història de la fotografia més citada en aquells anys. Així, la Galeria Spectrum-Canon que Albert R. Guspi tenia al carrer Balmes, i que va precedir el CIFB, va exposar a finals de 1977 una selecció de les seves fotografies de la FSA. I per les mateixes raons per les quals aquestes fotografies de Walker Evans –juntament amb les de Dorothea Lange, Ben Shahn, Marion Post Wolcott, etc.– han passat a ser el suport material de l'imaginari col·lectiu en relació amb la Depressió dels anys trenta als Estats Units d'Amèrica, les fotografies honestes, clares, directes i boniques de Lucerón són, alhora, prova i defensa de la dignitat dels habitants de la Perona.

#### IV

Claredat d'idees, passió, insistència, paciència, empatia: a Esteve Lucerón li adoren totes aquestes virtuts. Ell és un fotògraf d'un sol tema que, com Walker Evans, també va madurar a gran velocitat al compàs dels canvis que experimentava la realitat amb què s'ocupava, però que, a més de tot

<sup>5</sup> Joseph Koudelka, que va treballar en la seva sèrie sobre gitans una dècada abans que Lucerón, entre 1962 i 1971, es decantava més pel gra gruixut, per una paleta tonal reduïda als extrems –el negre i el blanc– i per una geometria “expressionista”.

<sup>6</sup> La perspectiva –definida com la relació entre els diferents plans de l'escena en tant que traslladats a imatge– que proporcionen aquests dos objectius és tranquil·la i suau, no hi ha estridències.

<sup>7</sup> Em va tocar en aquest joc interpretar el paper d'introductor al nostre país del Sistema de Zones, un mètode que permet resoldre amb seguretat i economia de mitjans tot el relacionat amb la fotometria, el revelatge i el copiat. Esteve Lucerón va ser alumne meu al CIFB. Ara, quaranta anys després, tenim la sort de retrobar-nos.

<sup>8</sup> Sobretot, el que va fer entre 1935 i 1937 per a la Farm Security Administration (FSA) i, el 1936, sobre una sèrie de famílies de parcers a Alabama, en col·laboració amb l'escriptor James Agee.

l'anterior, també té talent. No és infreqüent en la fotografia que qui comença a dedicar-s'hi ho faci amb total lliurament perquè, tot just començar, dona amb el seu tema, perquè sap què fotografiar. I com la Perona era un món no només aliè, sinó també canviant, complex i molt difícil, a Lucerón no se li hauria acabat mai com a assumpte amb què treballar. Ell de fet afirma que “si encara existís, encara seguiria fotografiant-la”.

## V

És diumenge a la nit, estic acabant aquest text, i com desitjo saber per què Esteve Lucerón va néixer a La Pobla de Segur, quan i per què es va començar a dedicar a la fotografia i què li va portar a interessar-se pels gitans i la Perona, li truco per preguntar-li-ho.

M'explica que el seu pare va lluitar en la Guerra Civil del costat de la República i que va ser represariat el 1939. El 1947 va sortir de la presó i va ser desterrat a Sort, d'allà de seguida es va traslladar la Pobla de Segur per treballar en la construcció. El 1963, quan Esteve tenia 13 anys, els seus pares es van mudar amb ell –és fill únic– a L'Hospitalet de Llobregat, a viure amb una tia al barri de La Florida. “Al poble no hi havia cap futur per a nosaltres”, explica.

Esteve es va aficionar a la fotografia des que era un xaval, i va començar a practicar-la quan sortia d'excursió amb els amics. El 1976 es va comprar una Pentax KX, una càmera bona, una com cal, perquè la que tenia abans era massa senzilla. El 1978 es va matricular en el CIFB i, el 1979, va adquirir una Cànon F-1 amb una part de la indemnització que va rebre quan va tancar la fàbrica de motors elèctrics per a rentadors on havia estat treballant. L'any següent, el 1980, va començar a fotografiar la Perona. La seva resposta a la meva pregunta sobre les raons que va tenir per fer-ho és la següent: “Des de molt petit vaig beure dels postulats de l'esquerra i en la meva família es va fomentar amb èmfasi la solidaritat. Aquesta manera de pensar sempre la vaig tenir molt a prop”.

## UNA FOTOGRAFIA D'ESTEVE LUCERÓN

C2\_0017\_047\_02

Aquesta fotografia destaca entre la resta perquè no hi apareix ningú, però per això precisament l'escullo, per ser tan poc representativa. El format quadrat i el punt de vista baix indiquen que està feta amb la càmera de dos objectius de 6x6. Representa un dels límits de la zona de barraques, doncs al fons, darrere de les que es veuen a mitja distància –el primer pla

l'ocupa el terra, que consisteix a dues voreres i una calçada, tot en mal estat– i de l'altre costat del carrer en el qual desemboca la que ocupa gairebé la totalitat de la meitat inferior de la imatge, més enllà d'una sèrie de tanques publicitàries, al fons a la dreta, emergeixen uns blocs de pisos amb aspecte de ser de recent construcció. El paviment és moll, la llum és la típica d'un dia plujós, l'ambient és trist i desolat, és l'hivern de 1980 o 1981 i fa fred, però malgrat tot això, o potser precisament a causa de tot això, la fotografia, que no l'escena, és bonica. Vegem per què.

El primer que constatem és que existeixen tres superfícies diferents, l'horitzontal del carrer del primer terme, la vertical en escorç de les barraques, i la vertical, també en escorç, dels blocs del fons. Cada una d'aquestes tres superfícies té una personalitat, una textura. La del carrer és caòtica perquè no es deixa assimilar a un sistema cartesià, la dels blocs, en canvi, és ordenada i pulcra. Però la textura del paviment, dominada per l'entropia, és molt més interessant just perquè és imprevisible: la mirada se sorprèn quan recorre aquesta part de la superfície de la fotografia i, en canvi, s'avorreix quan explora la zona de la fotografia que representa als blocs. Amb les façanes de les barraques succeeix el mateix que amb el terra enfangat, que visualment també són molt més atractives que la filera de blocs del fons.

La fotografia representa el lloc on es troben dos mons, el de les barraques i el dels pisos. Em sembla important subratllar que està feta mirant des de l'interior cap a l'exterior i no al revés. Les barraques recorden de forma inequívoca l'origen camperol dels qui les han construït, els pisos remeten a la gran ciutat, és a dir, a la destinació dels qui van haver d'abandonar el medi rural. La barraca amb prou feines guaria de la pluja, no tenia aigua corrent, resultava impossible escalfar-la a l'hivern i refredar-la a l'estiu, i aquesta mateixa absència total d'aïllament era la causant d'una absoluta falta d'intimitat que feia que tots s'assabentessin de tot. Però encara que viure a les barraques fos un no viure, molts dels testimonis dels qui van passar anys en elles les recorden amb nostàlgia. Esteve Lucerón aconsegueix transmetre la complexitat d'aquest dolor.



La Perona. 8 de novembre de 1983. Esteve Lucerón. AFB.

# L'ESPAI

El barri de barraques de la Perona va néixer el 1947, fruit de la manca endèmica d'habitatges a la ciutat de Barcelona. Estava situat, seguint la ronda de Sant Martí, per sota de les vies de rodalies, entre el punt on ara hi ha el pont de Bac de Roda (1987) i l'antic emplaçament del pont del Treball Digne, a tocar del barri de la Verneda, amb una extensió aproximada d'uns dos kilòmetres de llargada.



La Perona, octubre de 1982



La Perona, 12 de novembre de 1983



La Perona, 8 de desembre de 1980



La Perona. Can Planas, 30 de novembre de 1983



La Perona, 30 de novembre de 1983

La Perona, 5 de desembre de 1980 →





La Perona, 8 de desembre de 1980



La Perona, 20 de desembre de 1980



La Perona, abril de 1989



La Perona, abril de 1989



La Perona, 8 de desembre de 1980



La Perona, 5 de desembre de 1980

La Perona, 5 de desembre de 1980 →



EL PINCHA  
UBAS  
SE CON  
DRAMUE  
LAM  
BRE BIEJOS  
Y CHATARRA





La Perona, 1982



La Perona, 24 de desembre de 1980



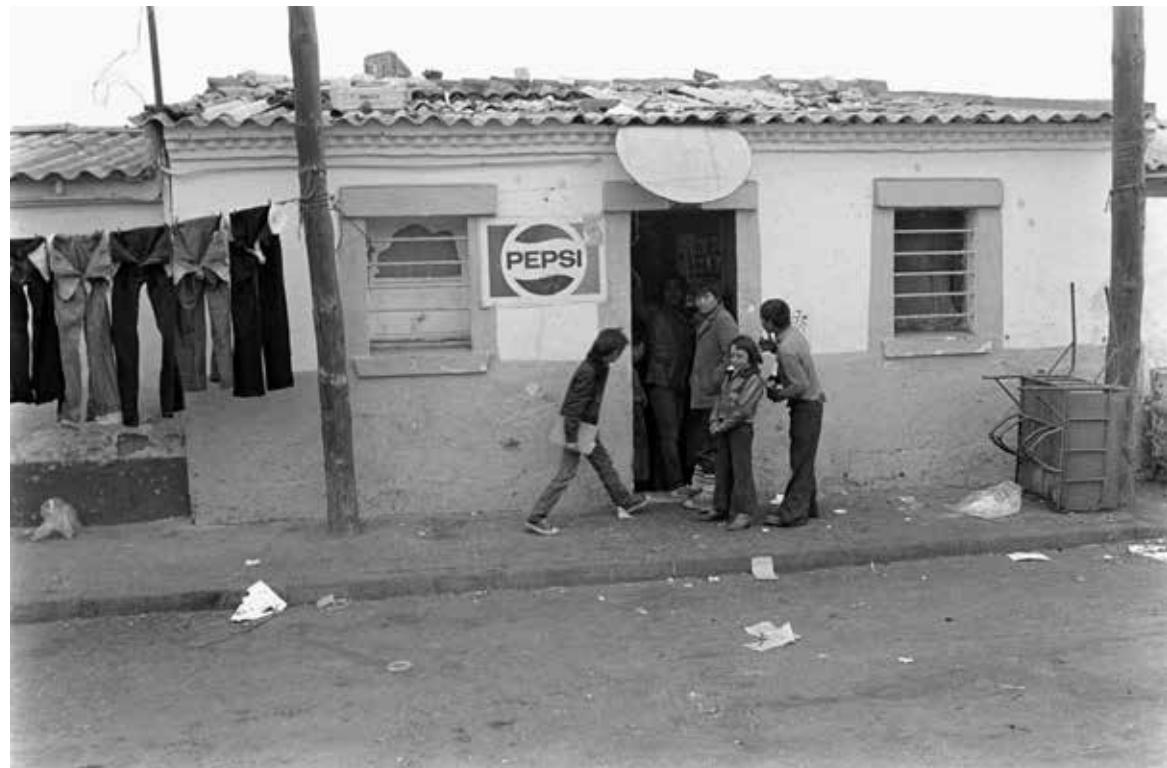
La Perona. Camp municipal de la Verneda, 30 de novembre de 1983



La Perona. Camp municipal de la Verneda, 30 de novembre de 1983

# EL LLOC I ELS HOMES

En les fotografies d'Esteve Lucerón, fora d'algunes excepcions, els homes hi apareixen en una funció que en el millor dels casos podem qualificar de subalterna.



La Perona, 5 de desembre de 1980



La Perona, 5 de desembre de 1980



La Perona, 8 de desembre de 1980



La Perona, 5 de desembre de 1980



La Perona, 24 de desembre de 1980

40



La Perona, 8 de desembre de 1980

41



La Perona, 20 de desembre de 1980



La Perona, s/d

La Perona, 13 d'abril de 1981 →

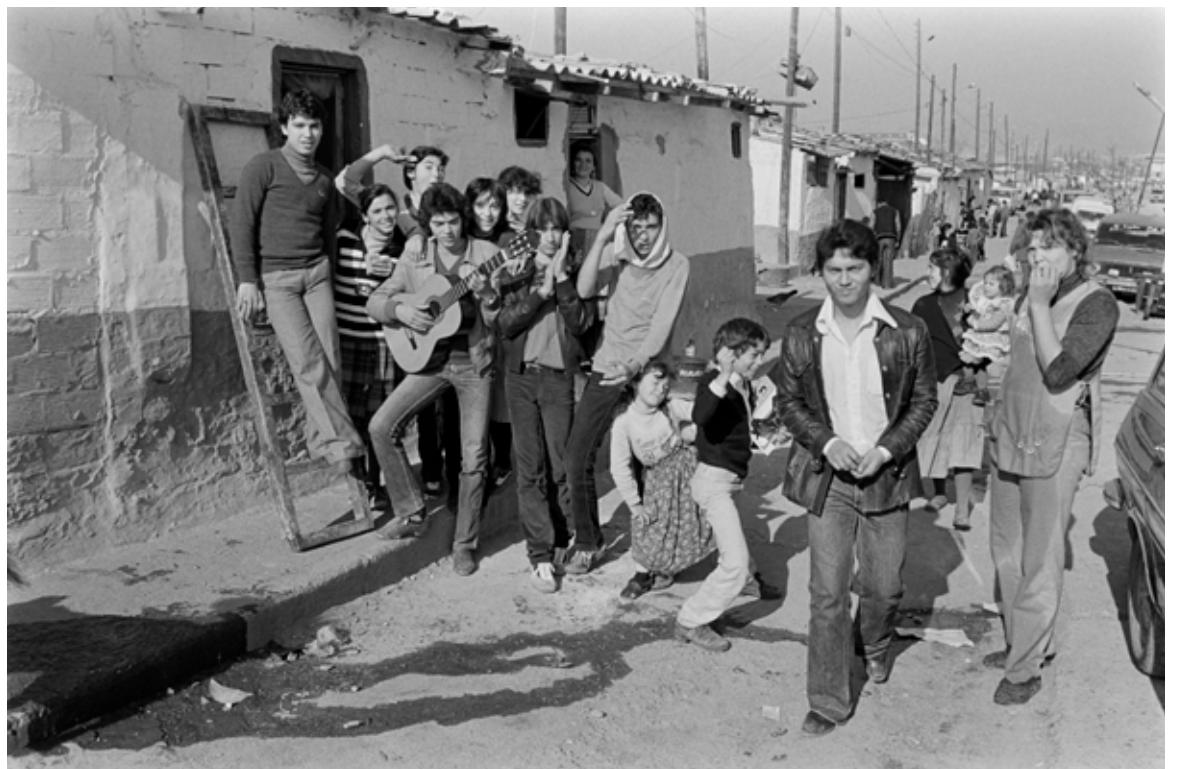




La Perona, s/d



La Perona, 20 de desembre de 1980



La Perona, s/d

48



La Perona, 13 d'abril de 1981

49



La Perona, 30 de novembre de 1983



La Perona, 23 de desembre de 1981

# EL LLOC I LES DONES

Un dels aspectes que crida més l'atenció de les fotografies d'Esteve Lucerón són les imatges de sororitat entre les dones gitanes. Les dones apareixen amb una entitat que, per sobre d'una divisió del treball en el si de la família, es reconeixen en un rol molt més important que el dels homes: la família i la comunitat resisteix, només, si hi són elles.



La Perona, s/d



La Perona, 24 de desembre de 1980

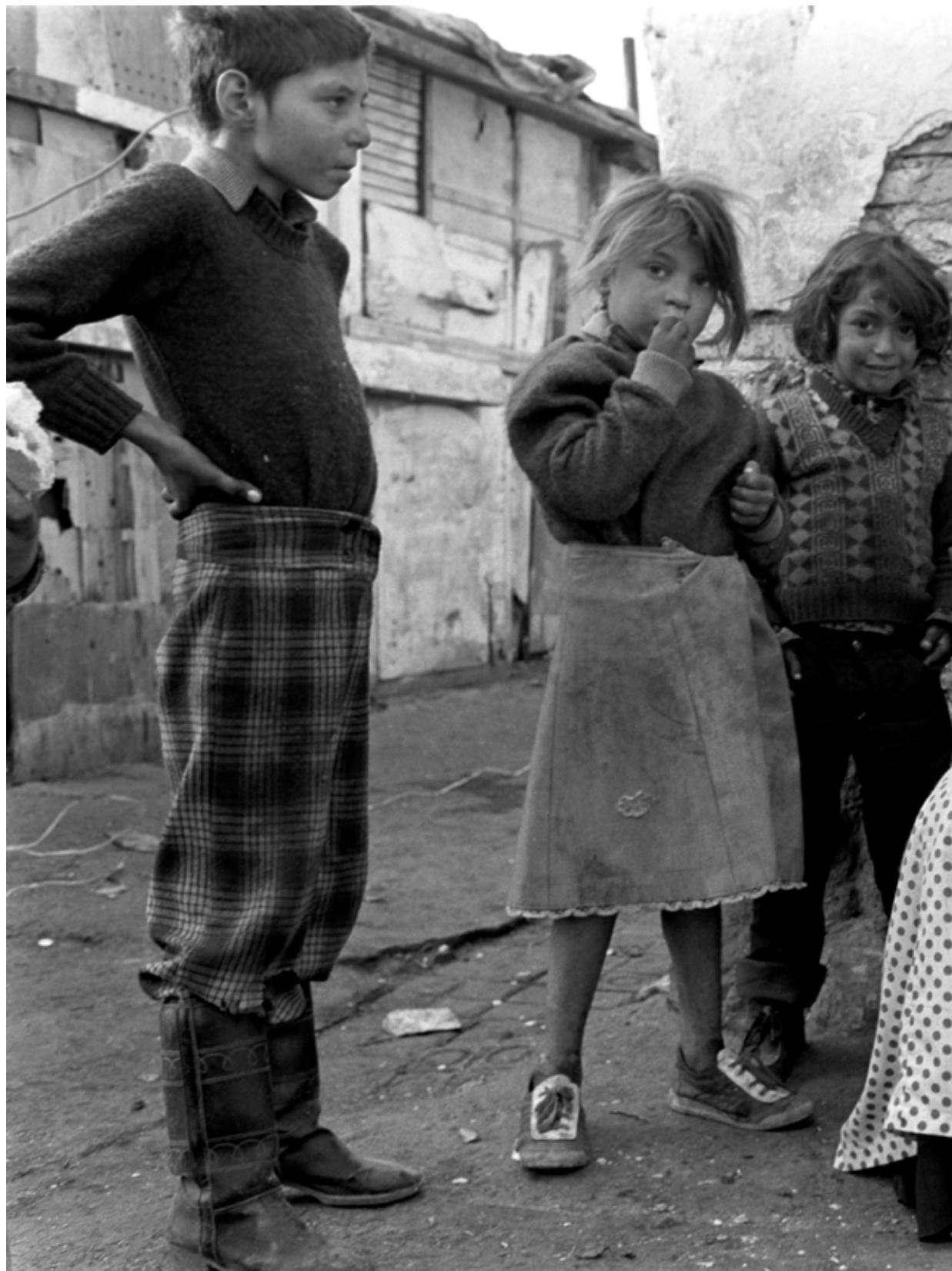


La Perona, 13 d'abril de 1981



La Perona, 13 d'abril de 1981

La Perona, s/d →



56



57



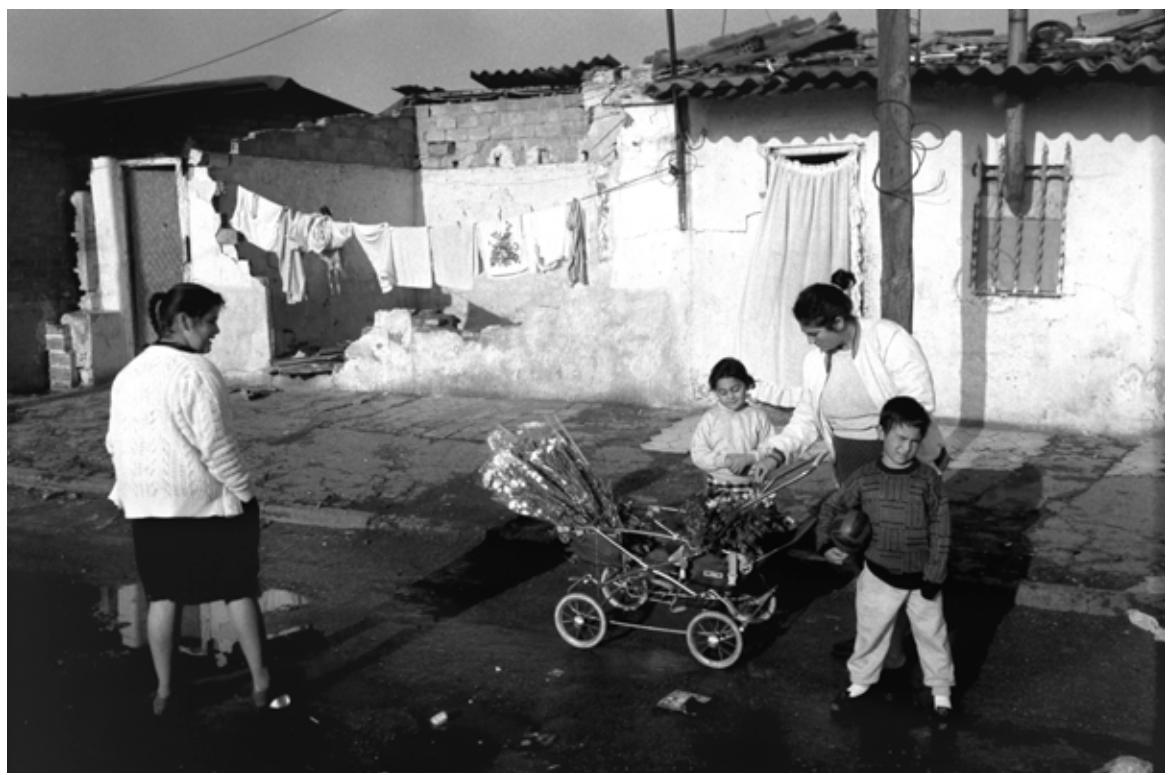
La Perona, 13 d'abril de 1981



La Perona, 13 d'abril de 1981

La Perona, s/d →





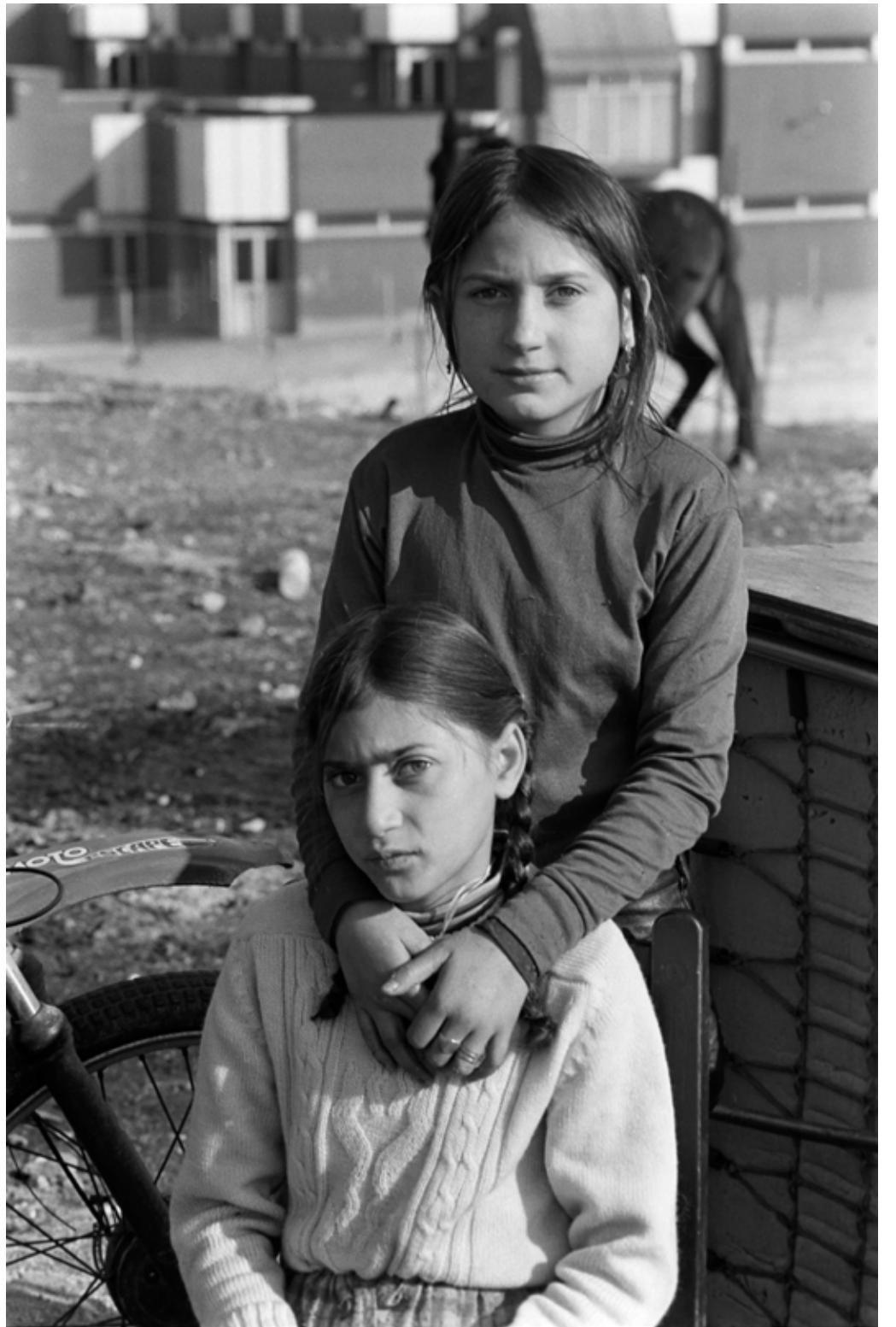
La Perona, abril de 1989

62



La Perona, 5 de desembre de 1980

63



La Perona, 20 de desembre de 1980



La Perona, 13 d'abril de 1981

# L'ÀPAT. ALIMENT I RELACIONS SOCIALS

L'àpat és el moment de trobada familiar especialment en els dies assenyalats, com per Nadal. Sempre que es pot es fa a l'exterior perquè la barraca és petita, mal ventilada i fosca. Degut a la manca quotidiana de recursos, l'àpat sempre és una celebració de la subsistència. El menjar és un bé preuat i l'àpat familiar el moment en que es materialitzen les relacions familiars basades en la jerarquia, el gènere i la consanguinitat.



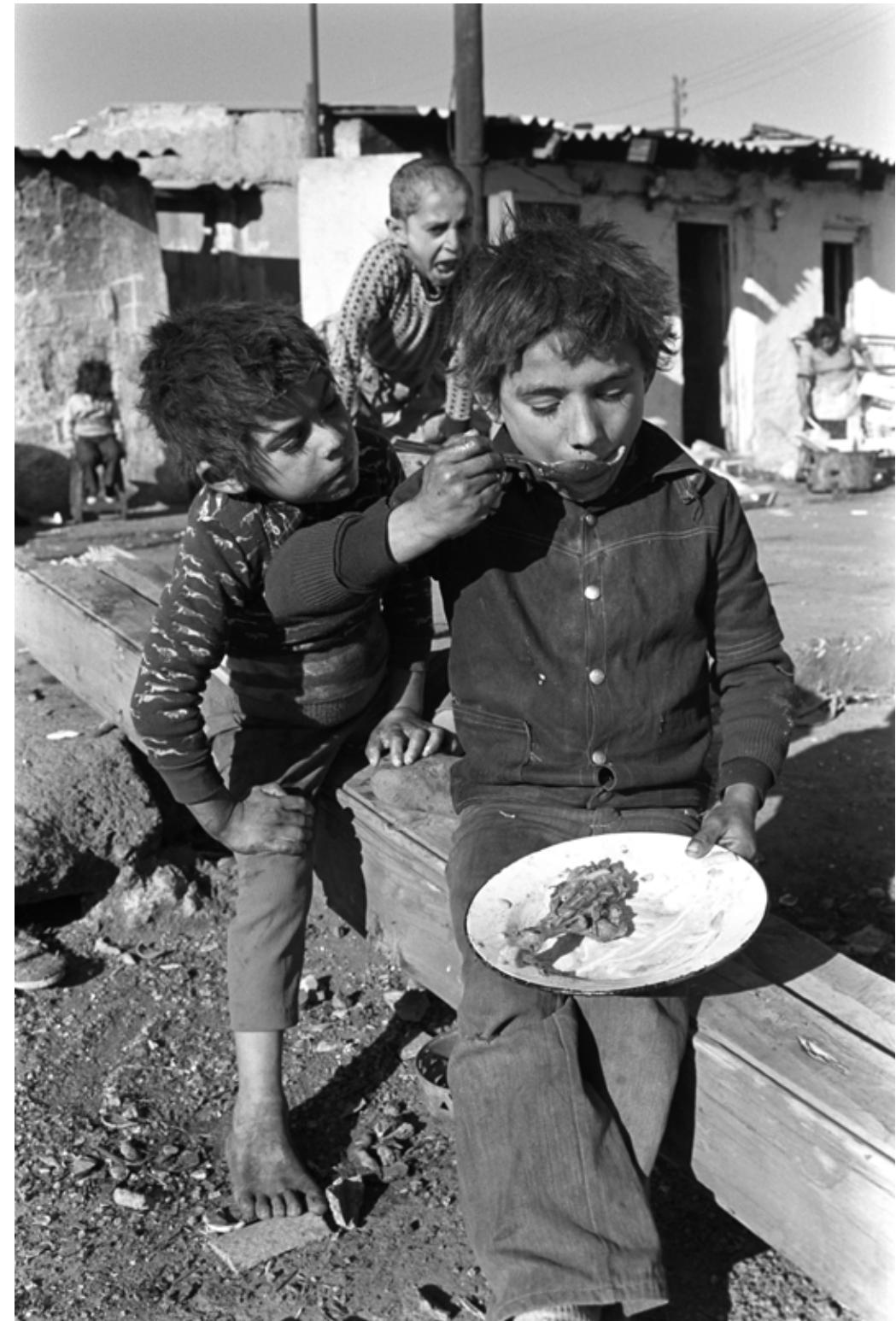
La Perona, 20 de desembre de 1980



La Perona, 30 de desembre de 1981



La Perona, 24 de desembre de 1986



La Perona, 30 de desembre de 1981



La Perona, 24 de desembre de 1980



La Perona, 20 de desembre de 1980



La Perona, 5 de desembre de 1980

La Perona, 24 de desembre de 1986 →



# RETRAT DOCUMENTAL I DIGNIFICACIÓ DE L'HUMIL

Els retrats d'Esteve Lucerón són el resultat d'una pràctica fotogràfica basada en la militància i el compromís polític netament d'esquerres. Els seus retrats mai transmeten ni un bri de compassió. Els individus miren directament a la càmera, amb la dignitat dels qui no han de donar explicacions de res a ningú.



La Perona, 25 de març de 1983



La Perona. Barraca de la familia Arribas, octubre de 1988



La Perona, octubre de 1982



La Perona, octubre de 1982

78



La Perona, juliol de 1983

79



La Perona, 8 de novembre de 1983



La Perona, barraca d'El Pascual, novembre de 1983



La Perona. La família d'El Mayoyo, 4 de desembre de 1982



La Perona. Angustias, 4 de novembre de 1982



La Perona. Barraca d'El Chando, desembre de 1982



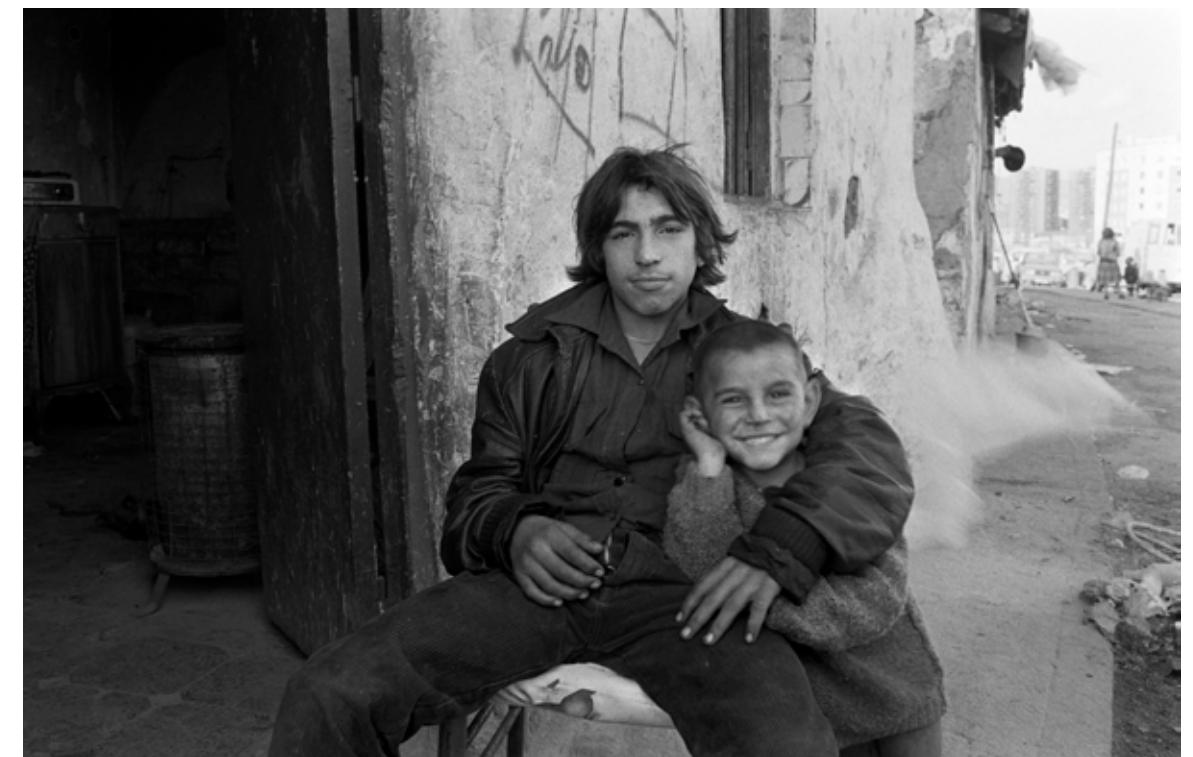
La Perona. Barraca d'El Chando, desembre de 1982

La Perona, 5 d'agost de 1982 →





La Perona, 6 de març de 1981



La Perona, 1982

# L'ESCOLA D'ADULTS I ELS TALLERS OCUPACIONALS

Esteve Licerón, si bé va començar a fotografiar la Perona l'any 1980, a partir de 1985 va entrar a treballar als magatzems dels tallers de formació ocupacional que el Patronat Municipal de l'Habitatge havia organitzat de cara a la inserció laboral o social dels veïns d'ètnia gitana de les barraques.



Taller de reinserció laboral de costura. Sant Martí, 18 de novembre de 1983



La Perona. Escola d'adults, abril de 1983

Espai del taller ocupacional de perruqueria. Sant Andreu, maig de 1986 →





Taller de reinserció laboral de fusteria. Sant Martí, 30 de setembre de 1984



Alumnes del taller de ferreria mostrant els seus treballs. Sant Martí, 30 de novembre de 1984



Mestres del taller de cistelleria. Sant Martí, 30 de setembre de 1984



Taller de reinserció laboral de ferreria. Sant Martí, 30 de setembre de 1984

# LA REPRESENTACIÓ DEL BUIT QUE REFORÇA LA PRESENCIA

Hi ha fotografies en què no surt ningú: són els espais buits. Un pati amb la taula bruta després d'un àpat; un habitatcle amb un llit, una vitrina i una cuina; una taula amb un televisor que també serveix de taulell de cuina. La imatge d'una absència que reforça la presència de vida, de l'espai habitat.



La Perona, 24 de novembre de 1983



La Perona, Nadal de 1986



La Perona, 12 de noviembre de 1983



La Perona, 12 de noviembre de 1983



La Perona, s/d



La Perona, abril de 1989



La Perona. Barraca d'Enrique Amaya, abril de 1989



La Perona, 12 de novembre de 1983



La Perona, 5 d'agost de 1982



La Perona, 12 de novembre de 1983

La Perona, 6 de març de 1981 →





La Perona, juliol de 1983



La Perona, 8 de novembre de 1983

# ELS PISOS DE REALLOTJAMENT. UN PROCÈS D'ENCAIX

En les fotografies dels pisos on van ser reallotjades algunes famílies crida l'atenció una espècie de diacronia visual perquè les seves pertinences no encaixen en aquella arquitectura. Són fotografies que documenten una perifèria cultural marcada pel desencaixament, la provisionalitat i el desarrelament.



Pis de reallotjament al carrer de l'Agricultura. Setembre de 1988



Pis de reallotjament al carrer de l'Agricultura. Setembre de 1988



Pis de reallotjament al carrer de l'Agricultura. Octubre de 1986



Pis de reallotjament al carrer de l'Agricultura. Gener de 1986



Pis de reallotjament al carrer de l'Agricultura. Gener de 1986



Pis de reallotjament al carrer de l'Agricultura. Gener de 1986

# EL PARC DE SANT MARTÍ DE PROVENÇALS. TABULA RASA

Després de veure les fotografies realitzades per Lucherón entre 1980 i 1989 a la Perona, les que va fer al parc de Sant Martí de Provençals l'any 2005 sorprenden per la imatge d'ordre i pulcritud. Actualment aquest espai està afectat pel desgavell de les obres de l'estació de la Sagrera. És la tempesta del progrés que ho anorreia tot, especialment tots aquells que són escombrats per qualsevol forma de modernitat.





Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005



Parc de Sant Martí de Provençals i entorns, 2004-2005

# ESTEVE LUCERÓN LA PERONA EL ESPACIO Y LA GENTE

## EL PROYECTO DE ESTEVE LUCERÓN. FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y COMPROMISO

JORDI CALAFELL

Arxiu Fotogràfic de Barcelona

El nombre de Esteve Lucerón Navarro (La Pobla de Segur, 1950) ha quedado asociado para siempre a la Perona, uno de los últimos barrios de barracas de Barcelona, situado en el distrito de Sant Martí y derribado poco antes de los Juegos Olímpicos, gracias al reportaje que hizo entre 1980 y 1989. Lucerón estudió fotografía en el Centro Internacional de Fotografía Barcelona (CIFB) y en el Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña (IEFC). Sus referentes fotográficos más importantes son Lewis Hine, Jacob Riis y los fotógrafos de la Farm Security Administration, como Walker Evans o Dorothea Lange, es decir, fotógrafos que documentaron la miseria de los humildes con el fin de que la Administración le pusiera remedio. Su reportaje, verdadero referente de la fotografía documental barcelonesa de los años ochenta, será lo único que quedará cuando las memorias individuales ya no tengan capacidad de recordar ese barrio que la inmensa mayoría de barceloneses nunca pisamos.

El barrio de barracas de la Perona nació en 1947, fruto de la falta endémica de viviendas en la ciudad de Barcelona. Estaba situado, siguiendo la ronda de Sant Martí, por debajo de las vías de cercanías, entre el punto donde ahora está el puente de Bac de Roda (1987) y el antiguo emplazamiento del puente del Treball Digne, junto al barrio de la Verneda, con una extensión aproximada de unos dos kilómetros de longitud. Si durante los años treinta del siglo xx la población residente en este tipo de construcción se mantuvo estable, a partir de los años cuarenta, y especialmente a partir del desarrollismo franquista de los cincuenta, el fenómeno chabolista experimentó un crecimiento sin precedentes. El barrio de la Perona nació en este contexto y hasta los años sesenta estuvo integrado por unas doscientas barracas. Con la desaparición de las barracas del Somorrostro (1966) y de otras de diferentes núcleos de Montjuïc, el número de barracas se incrementó hasta mil y el de vecinos a cinco mil.

Cuando Esteve Lucerón inició su proyecto fotográfico en la Perona, en el año 1980, la población paya ya se había marchado del barrio gracias a un programa de “goteo” de realojamientos. Con el objetivo de favorecer la integración de los gitanos allí donde fueran realojados más adelante, desde el Área de Servicios Sociales del Ayuntamiento se ideó un plan de acción en

<sup>1</sup>  
CASASAYAS, Óscar:  
“L'acció social als barris de barraques” en  
*Barraques. La Barcelona informal del segle xx.*  
Ed. Ayuntamiento de Barcelona, 2010, p. 125.

<sup>2</sup>  
La exposición “Jaques Léonard. Barcelona gitana” se presentó en el Archivo Fotográfico de Barcelona en junio del 2011.

<sup>3</sup>  
El término *nueva vanguardia* fue acuñado por Josep M. Casademont (Barcelona, 1928-1994), crítico de fotografía, dinamizador cultural y director de la Sala Aixelà, para designar al grupo de fotógrafos documentalistas de los años cincuenta, entre los que destacan Francesc Català-Roca, Xavier Miserachs, Ricard Terré, Ramon Masats, Oriol Maspons, Joan Colom y Leopold Pomés.

<sup>4</sup>  
CALAFELL, J.:  
“Emergència i significat de les fotografies de gitans de Jacques Léonard” en Jacques Léonard. *Barcelona gitana.* Ed. Fundación Vila Casas, Barcelona, 2016 (catálogo de la exposición), p. 8.

<sup>5</sup>  
Estas dos publicaciones fueron el número 56 de *L'Agenda de la Imatge*. Ed. UPIFC, Barcelona, febrero del 2010, y *la Perona 1980-1989*. Ed. Produccions Editorials de la Imatge, SL, Barcelona, 2010, editorial vinculada a la UPIFC.

que “el reconocimiento de las particularidades de la cultura gitana y la participación de esta población en la sociedad paya era la línea ideológica que había que seguir en cualquier programa. La educación y la formación laboral según las características específicas de la población tenían que permitir la integración en las nuevas viviendas de realojamiento”<sup>1</sup>.

En el año 1985 Esteve Lucerón, cuando ya hacía cinco años que había iniciado su proyecto documental, empezó a trabajar en el almacén de los talleres de formación ocupacional que el Patronato Municipal de la Vivienda había organizado de cara a la inserción laboral o social de los vecinos de etnia gitana de las barracas. Esta situación le facilitó todavía más el acceso a un territorio que repelía a los fotógrafos profesionales. Lucerón, de carácter tranquilo y con un compromiso militante por los problemas sociales, se introdujo sin la ayuda de intermediarios entre las familias gitanas y fotografió el día a día de esa comunidad en la periferia de las periferias.

En los años veinte y treinta del siglo xx, autores como Josep M. Sagarra i Plana, Josep Brangulí i Soler o Joan Vidal i Ventosa ya habían tomado fotografías en barrios de barracas. Después de la Guerra Civil, los documentalistas de los años cincuenta y sesenta también lo hicieron, aunque la mirada crítica que nos da la perspectiva histórica, al margen de la calidad de las fotografías, nos descubre una frontera sociocultural marcada por el origen burgués tanto de los fotógrafos como de los consumidores potenciales de esas fotografías. El trabajo excepcional de Jacques Léonard, descubierto en el año 2011<sup>2</sup>, marcaba un contrapunto al registro consensuado de la nueva vanguardia<sup>3</sup> al demostrar que durante el franquismo era posible documentar esos territorios de una manera que no fuera el registro progresista consensuado “que se reafirmaba cultural y sociológicamente en su externalidad: el paternalismo, la compasión, la escenificación folclórica o la denuncia del infraurbanismo del Ayuntamiento franquista”<sup>4</sup> y que no documentaba realmente la vida de los gitanos.

Si Léonard, entre 1955 y 1975, por poner unas fechas aproximadas, aspiraba a crear un registro fotográfico con criterios etnológicos de la vida de los gitanos, Esteve Lucerón, entre 1980 y 1989, documentó el presente inmediato de una barriada que estaba sentenciada a desaparecer. Lo hizo con humanidad, pero no esa humanidad blanda al margen de las diferencias de clase, raza o género. Todo lo contrario: su humanidad es consustancial al espíritu solidario de su militancia en el Movimiento Comunista de Cataluña (MCC) desde 1976. Fotografiaba a la gente en su espacio, y esencialmente en la calle, porque las barracas eran pequeñas y oscuras y estaban mal ventiladas.

El proyecto sobre la Perona de Esteve Lucerón empezaría a difundirse a partir del 2010 con dos publicaciones impresas<sup>5</sup>. Hasta ese momento era conocido en círculos estrictamente fotográficos que valoraban su pro-

yecto sobre todo por sus referencias a algunos autores del relato fotográfico norteamericano del siglo xx. Como el propio Lucerón recuerda, después de su primera exposición, en el año 1990, en la galería Maple Syrup, una pequeña sala ya desaparecida del barrio de Sant Pere, regentada por el inefable Xavier Ripoll, las fotografías de la Perona no se volvieron a exponer hasta el 2010. Fue a partir de esa fecha, en la que los consensos que giraban en torno a los Juegos Olímpicos hacía años que se habían volatilizado, cuando sus fotografías de la Perona se difundieron ampliamente y su proyecto se convirtió en un hito del documental barcelonés.

En cierto sentido podemos relacionar el éxito de la Perona de Lucerón<sup>6</sup> con un cambio de paradigma de las luchas sociales en el sentido de que estas, desde la crisis del 2008 y ante la impotencia o inoperancia de los partidos políticos, pasaron a articularse directamente a partir del empoderamiento de la ciudadanía. La desintegración de las clases medias, la polvorización del ascensor social como mecanismo democrático para la mejora del bienestar de las personas, los jóvenes en paro, las luchas LGTBI, el encarecimiento de la vivienda y las ocupaciones de pisos vacíos han sacudido el esquema clásico de la lucha de clases como único motor histórico y han generado una nueva cultura política en las luchas políticas y sociales basada en la diversidad y en la memoria colectiva de los barrios. Las fotografías de la Perona contribuyen a la reflexión no solo sobre la vivienda, sino también sobre la misma complejidad de las relaciones entre las distintas culturas y su encaje en la ciudad, cuya principal materialización es la trama urbana. El mismo término *arquitectura informal*, para denominar el chabolismo de siempre, no deja de ser el indicio de una revisión del significado en su vertiente más política en un contexto global de emergencias generalizadas que nos ha obligado a replantearnos “qué es la historia”<sup>7</sup>, especialmente después de que Francis Fukuyama afirmara que la historia se había terminado<sup>8</sup>.

Uno de los aspectos que más llama la atención de las fotografías de Esteve Lucerón son las imágenes de sororidad entre las mujeres gitanas. Sus fotografías no responden a los arquetipos idealizados de la feminidad gitana consensuados durante el siglo xx o incluso de Léonard. Las mujeres aparecen con una entidad que, por encima de una división del trabajo en el seno de la familia, se reconoce en un rol mucho más importante que el de los hombres: la familia y la comunidad resisten, solo, si están ellas. En cambio, fuera de algunas excepciones, los hombres aparecen en una función que en el mejor de los casos podemos calificar de subalterna. Sobre el papel de la mujer gitana hay que mencionar el trabajo de la fotógrafa Pepa Llinàs, que, en una cronología muy parecida a la de Esteve Lucerón en la Perona, ejerció de médica voluntaria en el dispensario del Camp de la Bota<sup>9</sup>. Es significativo que la práctica fotográfica de estos dos autores, así como la de Léonard años atrás, de un valor documental extraordinario, y al margen de todos los

<sup>6</sup>  
LUCERÓN, E. (fotografías) / MARZO, Àngel (texto): *El barri de la Perona.* Barcelona (1980-1989). Ed. Marge Books y Ayuntamiento de Barcelona, 2017.

<sup>7</sup>  
CARR, E. H.: *¿Qué es la historia?*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978. En esta recopilación de conferencias el historiador E. H. Carr argumenta que cualquier relato del pasado está absolutamente condicionado por el contexto histórico de quien lo escribe y que, en definitiva, nuestra respuesta a la pregunta de “qué es la historia” siempre responde a todo aquello que nos preocupa desde nuestra contemporaneidad.

<sup>8</sup>  
En el año 1992, el historiador Francis Fukuyama expuso en su ensayo *The End of History and the Last Man* que después del final de la Guerra Fría la historia, como lucha de las ideologías, se había terminado porque todo el mundo se basaría en una democracia liberal.

<sup>9</sup>  
LLINÀS, Pepa y ARDÉVOL, Elisenda: *Imatges de la dona gitana. Camp de la Bota, 1981-1988.* Ed. Pepa Llinàs y Elisenda Ardévol, Barcelona, 1989. Su fondo, integrado por más de setecientas fotografías, ha ingresado en el AFB en el año 2021.

consensos, la desarrollaran por iniciativa propia sin el afán o la necesidad de ningún beneficio económico.

En la Perona, Esteve Lucerón fotografió el territorio, la vida en la calle, las comidas familiares, las criaturas, las parejas, las mujeres, los patriarcas y los zangolotinos. Unos vecinos organizados desmontando palés de madera para hacer leña. Los hombres y las mujeres que asistían a los talleres del Patronato Municipal de la Vivienda. La escuela de adultos. Casi todo el trabajo fue realizado con una Canon de paso universal, mientras que la Mamiya de 6x6 la reservó para algunos retratos.

Sin embargo, hay fotografías en las que no sale nadie: son los espacios vacíos. Un patio con la mesa sucia después de una comida; un habitáculo con una cama, una vitrina y una cocina; una mesa con un televisor que también sirve de mostrador de cocina. La imagen de una ausencia que refuerza la presencia de vida, del espacio habitado. Pequeños caos domésticos. De estas fotografías hay algunas que desconciertan por una especie de diacronía visual, las de los pisos donde fueron realojadas algunas familias, y sus pertenencias no encajan en la nueva arquitectura. Todo el reportaje documenta una periferia territorial y cultural en la que la ambigüedad, la indefinición, el desencaje, la provisionalidad y, finalmente, el desarraigo son los denominadores comunes.

El reportaje de la Perona documenta nueve años de un trozo de Barcelona. Habiendo tenido la oportunidad de conocer el reportaje entero, las fotografías que Lucerón tomó del parque de Sant Martí de Provençals unos años más tarde, en el 2005, sorprenden por la imagen de orden y pulcritud. Observando estas fotografías de la naturaleza domesticada por la mano del hombre y recordando al mismo tiempo el documental de las barracas, a uno le viene a la mente la imagen benjamíniana del ángel de la historia y la tormenta del progreso que lo aniquila todo, especialmente a aquellos que siempre acaban barridos por cualquier forma de modernidad.

A pesar de no haberse dedicado nunca profesionalmente a la fotografía, el reportaje de la Perona de Esteve Lucerón constituye un hito esencial del documental barcelonés. Su obra ha sido expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y en el año 2015 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía adquirió algunas fotografías. En el 2017 Esteve Lucerón donó al Archivo Fotográfico de Barcelona los negativos y los contactos de este documental extraordinario integrado por dos mil fotografías.

Barcelona, 14 de octubre de 2021

## ESTEVE LUCERÓN Y LA PERONA

MANOLO LAGUILLO

### I

El domingo, 7 de noviembre de 1971, el mismo día en el que se fundó la Asamblea de Cataluña y nueve años antes de que Esteve Lucerón empezara a fotografiar en la Perona, el diario *El Correo Catalán* publicaba un MAPA DEL BARRAQUISMO EN BARCELONA<sup>1</sup>. Está dibujado y rotulado a mano porque aún faltaban décadas para que se implantara la infografía, los topónimos medio en castellano medio en catalán dan fe de la indecisa oscilación lingüística típica de entonces y, como eran los últimos años de la dictadura, la Gran Vía y la Diagonal todavía figuran con los nombres del nomenclátor franquista. Al pie, un texto en cursiva explica los tres tipos de signos utilizados: “[...] los círculos indican las zonas barraquistas más extensas. Los más gruesos señalan las mayores concentraciones existentes. Las rayas verticales corresponden a zonas degradadas en cuanto a viviendas y otros servicios. Las horizontales corresponden a lo que podríamos considerar zonas semidegradadas, en las que alternan sectores mal urbanizados con otros en mejores condiciones”. Ya abajo del todo, y en mayúsculas para que no pase desapercibida, se lee la siguiente frase: “LAS ZONAS DONDE TODAVÍA SE ALZAN CHABOLAS Y UNA SEÑAL DE ALERTA PARA LAS MUCHAS BARRACAS CAMUFLADAS EN ‘EDIFICIOS NORMALES’”. Según este mapa, en Barcelona existían dos grandes zonas degradadas –el Distrito V, la Ciudad Vieja y parte de la Barceloneta en el casco viejo, y Torre Baró y la Trinidad en la periferia–, tres zonas semidegradadas –Gràcia en el centro, el Clot y Poblenou por el lado del Besòs, y Sants por el del Llobregat– y once zonas de barracas. Estas aparecen con los siguientes nombres: Can Caralleu, Montaña Pelada, Manso Casanovas, Sants Juan Güell, Poble Sec, Las Banderas, Cementerio Nuevo, Port, Cementerio Viejo, Campo de la Bota, la Perona. El tamaño de los círculos indica que la zona de barracas más pequeña es Can Caralleu y, la mayor, la Perona. Hay omisiones –por ejemplo, Can Valero, en Montjuïc–, y llama también mucho la atención hasta qué punto la ciudad está ocupada por formas “subestándar” de vida: tanto la Meridiana como el Paralelo discurren a través de zonas degradadas o semidegradadas, y media Diagonal las atraviesa o limita con ellas. Solo se salvan del estigma –porque este es el tema que hay bajo este mapa– Les Corts, Sarrià-Sant Gervasi, el Ensanche, y zonas como Paseo Maragall, Nou Barris... Que no aparezcan los barrios periféricos con los grandes polígo-

<sup>1</sup>  
Fuente: Mónica Aubán Borrell. *Memorias de la ciudad sin historia. La importancia de los afectos en la construcción y en las vivencias del barrio de La Mina*. Tesis doctoral leída en la ETSAB (UPC) el 15 de septiembre de 2021. Pág. 51.

nos de viviendas –por ejemplo, Bellvitge en L'Hospitalet, San Ildefonso en Cornellà, Montbau en Horta, La Mina en Sant Adrià...–, significa no tanto que aún no se ha impuesto la idea de Barcelona como un gran conjunto de municipios, que también, sino sobre todo que el mapa se dibuja desde una interpretación sesgada e incompleta del problema: se omite una información que pondría el dedo en la llaga, a saber, en la lucha de clases, para expresarlo con la terminología del marxismo clásico. Esta sospecha la confirma la manera en la que se simbolizan las zonas de barracas –mediante círculos más o menos grandes–, evitando trazar sus perfiles y dimensiones reales; ello denota que esa realidad se contemplaba desde lejos, en abstracto. Los asentamientos de los barraquistas, en el sentido específico que posee la palabra en el presente contexto, y que existían en Barcelona desde el siglo XIX como consecuencia de la industrialización<sup>2</sup>, eran “lo otro”.

## II

Esteve Lucerón (La Pobla de Segur, Lleida, 1950) fotografió la Perona a lo largo de diez años, entre diciembre de 1980 y junio de 1990. Solo interrumpió su proyecto durante seis meses, en 1988, como consecuencia del fallecimiento de su padre. En 1990, cuando se derribaron las últimas barracas de ese barrio –de hecho, fueron de las últimas de Barcelona en desaparecer–, decidió abandonar la fotografía, pero ello no se debió a que se quedara sin tema, sino al serio problema oftalmológico que entonces le afligía. El trabajo sobre la Perona de Esteve Lucerón está depositado en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona y consiste en tres mil fotogramas<sup>3</sup>. La primera vez que se publicó, en 2017, se seleccionaron ciento cincuenta<sup>4</sup>. La presente exposición, la que este texto acompaña, la forman aproximadamente cien fotografías. Esto significa que detrás de cada una de las fotografías que han acabado siendo seleccionadas hay dos docenas de tomas, que es una proporción excelente entre lo que se da por bueno y lo descartado. También se llega a un resultado significativo cuando se calcula la relación entre el tiempo total empleado –ocho años y medio, es decir, cuatrocientas cincuenta semanas–, y los tres mil fotogramas finales: casi siete fotogramas por semana. A lo que voy es que el rendimiento medio del trabajo de Lucerón es muy alto y que aprovecha notablemente bien la película y el tiempo. Pero, como en bastantes ocasiones, aunque fuera con las cámaras, no llegaba a usarlas porque prefería ganarse poco a poco la confianza de la gente, en realidad el aprovechamiento es aún mayor. La razón de que Lucerón haga pocas fotografías es que las planifica y piensa mucho, que le dedica tiempo a la preparación. Pero no me estoy refiriendo a una planificación técnico-material, sino psicológico-social, humana.

Su acercamiento paulatino nace de la paciencia, una virtud que él por suerte posee, pues sin ella no podría llevar a cabo su proyecto. Robert Doisneau afirmó en cierta ocasión que quienes nos dedicamos a la fotogra-

<sup>2</sup> Las fábricas necesitaban mano de obra, también las obras públicas, y esta demanda atrajo a Barcelona a quienes malvivían en las zonas rurales de la Península. Así, hay picos de afluencia en la década de 1880, entre 1910 y 1930, en los años 40, y, finalmente, en la década de 1960.

<sup>3</sup> 2484 de estos fotogramas corresponden a 69 rollos de paso universal (24x36) y, 516, a 43 carretes de formato medio (6x6). Lucerón usó a la vez dos cámaras, una Canon con un 35 mm y un 100 mm, y una Mamiya binocular.

<sup>4</sup> Esteve Lucerón (fotografía) y Àngel Marzo (relato). *El barri de la Perona. Barcelona 1980-1990*. Ajuntament de Barcelona / Montaber (ICG Marge). Barcelona, octubre de 2017. Este libro aparece casi tres décadas después de que Lucerón concluya su proyecto.

fía, o bien somos pescadores, o bien cazadores; y que él, Doisneau, sería lo primero y su amigo Cartier-Bresson, lo segundo. Lucerón trabaja como un pescador –desde la espera y sin tener prisa– para no espantar. Sabe que la gente que en esos años vive en la Perona no solo se siente marginada por tratarse de un barrio de barracas, sino porque además pende sobre ella el estigma genérico del desprecio secular de lo gitano. Tiene paciencia –es decir, evita las situaciones forzadas y huye de la imposición– porque es la única manera de salir al paso de la desconfianza que sienten ante un extraño los miembros de un colectivo desfavorecido e injustamente tratado. Tiene paciencia, en definitiva, porque la entiende como la expresión visible del respeto que siente por esas personas. Sabe que confiarán en él y se dejarán fotografiar cuando estén convencidas de que no es su intención aprovecharse de ellas. Él cuenta que para eso necesitó ir una y otra vez a lo largo de dos años a la Perona. De entrada, empezó fotografiando a los niños, siempre más accesibles. Luego tiraba de esos retratos en el sencillo laboratorio que tenía en su casa, unas copias pequeñas, de 7,5 x 10 cm, que les regalaba la siguiente vez que iba a la Perona. En la década de los ochenta, hace 40 años, una copia fotográfica tenía un valor, en ese barrio y en todas partes, que ahora no alcanzamos a entender. Así, paso a paso, acabó ganándose la confianza de los gitanos de la Perona.

## III

Lucerón comenzó a fotografiar a la Perona mientras aún estaba haciéndose con el oficio en calidad de alumno del Centre Internacional de Fotografía Barcelona, el mítico CIFB de la calle Aurora, en el Raval, que fundó Albert R. Guspi en 1978, cuando este barrio todavía era el Distrito V. El CIFB apuesta por esa concepción de la fotografía que en el mundo anglosajón de esas décadas se dio en llamar “concerned”, es decir, comprometida. La elección que hizo Guspi del lugar para instalarlo, en pleno Barrio Chino –denominación que acuñó hacia 1920 el periodista Francisco Madrid en la novela *Sangre en Atarazanas*–, ya es en sí misma muy significativa. Y también lo es que Lucerón escogiera el CIFB para aprender fotografía.

En 1985, a los cinco años de haber comenzado su proyecto, Esteve Lucerón fue contratado como vigilante de los talleres ocupacionales que el Patronato Municipal de la Vivienda tenía a la altura del encuentro de Bac de Roda con las vías del tren, donde luego se construyó el puente de Calatrava. Estos talleres buscaban formar a los habitantes de la Perona para que pudiesen insertarse en el mercado laboral y así llegasen a poder asumir los pagos de los pisos que el Patronato construía para reubicarlos. Lucerón estuvo entre 1985 y 1989 en una dinámica que consistía en firmar un contrato de seis meses, luego pasar al desempleo durante un tiempo, a continuación, se le volvía a contratar para seis meses más, etc. En el primer año, los talleres

ocupacionales estaban donde ya he mencionado, más tarde, se trasladaron a la calle Virgili en Sant Andreu. Y de ahí no se movieron durante los tres años siguientes, hasta que se clausuraron en 1989, poco antes de que desapareciese el barrio de barracas.

Nada más entrar a trabajar como vigilante de los talleres ocupacionales, Lucerón comenzó a fotografiarlos por encargo de su jefe, pues, en 1985, ya gozaba desde hace al menos tres años de la confianza y el respeto de la gente. Fotografía en un estilo que recuerda notablemente al trabajo sobre talleres de formación de Lewis Hine de los años 10 y 20. Pero quizás no sea tan casual este parecido, no tanto porque Lucerón conociera las fotografías concretas de Lewis Hine a las que me estoy refiriendo –cosa que bien podría ser porque la gran monografía clásica de Hine, la publicada por Aperture, es de 1977, y es altamente probable que estuviese en la biblioteca del CIFB–, sino más bien porque sus espíritus, el de Lucerón y el de Hine, son absolutamente afines. Comparten ambos un raro instinto que les hace poner la cámara a la distancia justa, ni muy cerca ni muy lejos, y un sentido extraordinario mediante el cual logran que el primer plano, el término medio y el fondo funcionen bien juntos. A la vez consiguen, gracias a su habilidad en el trato, a su mano izquierda, que las personas que están ante la cámara no pierdan su naturalidad. El resultado es similar: tanto en las fotografías de Hine como en las de Lucerón aflora la dignidad de esas personas, que al percibir el respeto que siente el fotógrafo por ellas se resitúan en la relación consigo mismas. Sienten que la mirada del fotógrafo es la de un igual, que es una atención exenta de paternalismo y superioridad. Por ella cobran conciencia de lo que valen, y así se acaban mostrando.

Hay otra característica de este trabajo que deseo subrayar porque me impresiona mucho: la pasión. Ella es el motor que lo impulsa, pero también la que provoca que la gente, al sentirla, inevitablemente resalte a su autor. Perciben su determinación, que se manifiesta en forma de silenciosa insistencia y discreta obstinación, como una respetuosa e incansable cabezonería sin la cual no se explica su capacidad para localizar la situación particular representativa de una condición general y registrar en ella los detalles significativos. Y es ahora, a estas alturas de la argumentación, cuando puedo referirme a lo que, en mi opinión, constituye lo más interesante de este trabajo. Lucerón configura un conjunto de fotografías sin caer jamás en el tópico, en la sensiblería, en el efectismo escandaloso, en la vociferación o en el desgarro. Omite el lugar común porque no desea alimentar los prejuicios de quienes no tienen interés alguno en saber de verdad cómo se vive en la Perona y quiénes son sus habitantes. Sus fotografías están realizadas evitando el grano grueso y sacándole partido a toda la gradación tonal que permite el blanco y negro, desde los tonos más oscuros hasta los más claros<sup>5</sup>. En esta manera de emplear el soporte físico, en el empleo sosegado de la óptica normal en

5

Joseph Koudelka, que trabaja en su serie sobre gitanos una década antes que Lucerón, entre 1962 y 1971, se decanta más por el grano grueso, por una paleta tonal reducida a los extremos –el negro y el blanco– y por una geometría “expresionista”.

el 6x6 y del 35 mm y el 100 mm<sup>6</sup> con el paso universal y en la relación que ha logrado establecer con quienes posan, estriba la razón de que sus fotografías sean inusitadamente delicadas y portadoras de ternura. Son tiernas porque hay empatía y son delicadas porque técnicamente aprovechan al máximo lo que puede dar de sí el proceso. La fotografía que se enseñaba en esos años, también en el CIFB, abogaba por el concepto moderno de esta, que se implantó en el panorama internacional tras la Primera Guerra Mundial –es entonces cuando se definió lo moderno como respeto a la idiosincrasia del medio–, y que perduraría hasta finales de los años ochenta. El proceso de autoafirmación, en el que entonces entró la fotografía para separarse de las otras artes, supone subrayar su personalidad propia: una fotografía debe parecer una fotografía, no un dibujo, un grabado o una pintura. En nuestro país, en los años setenta, nos encontrábamos en una situación de necesidad de autolegitimación muy similar. De ahí que buscáramos en el buen hacer fotográfico las herramientas para ello<sup>7</sup>.

Cuadra con todo lo expuesto el interés de Lucerón por Walker Evans, cuyos trabajos en plena Depresión, a mediados de los años treinta<sup>8</sup>, son un máximo exponente de la fotografía comprometida y moderna en los sentidos que acabo de explicar. Walker Evans, que maduró con mucha rapidez y nunca cayó en el olvido, era una de las figuras de la historia de la fotografía más citada en esos años. Así, la Galería Spectrum-Canon que Albert R. Guspi tenía en la calle Balmes, y que precedió al CIFB, expuso a finales de 1977 una selección de sus fotografías de la FSA. Y por las mismas razones por las que esas fotografías de Walker Evans –junto con las de Dorothea Lange, Ben Shahn, Marion Post Wolcott, etc.– han pasado a ser el soporte material del imaginario colectivo en relación con la Depresión de los años treinta en los Estados Unidos de América, las honestas, claras, directas y bellas fotografías de Lucerón son, a la vez, prueba y defensa de la dignidad de los habitantes de la Perona.

#### IV

Claridad de ideas, pasión, insistencia, paciencia, empatía: a Esteve Lucerón le adornan todas estas virtudes. Él es un fotógrafo de un solo tema que, como Walker Evans, también madura a gran velocidad al compás de los cambios que experimenta la realidad con la que se ocupa, pero que, además de todo lo anterior, también tiene talento. No es infrecuente en la fotografía que quien comienza a dedicarse a ella lo haga con total entrega porque, nada más empezar, da con su tema, porque sabe qué fotografiar. Y como la Perona era un mundo no solo ajeno, sino también cambiante, complejo y muy difícil, a Lucerón no se le hubiese acabado jamás como asunto con el que trabajar. Él de hecho afirma que “si todavía existiese, aún seguiría fotografiándola”.

6 La perspectiva –definida como la relación entre los diferentes planos de la escena en cuanto que trasladados a imagen– que proporcionan estos dos objetivos es tranquila y suave, carece de estridencias.

7 Me tocó en este juego interpretar el papel de introductor en nuestro país del Sistema de Zonas, un método que permite resolver con seguridad y economía de medios todo lo relacionado con la fotometría, el revelado y el copiado. Esteve Lucerón fue alumno mío en el CIFB. Ahora, cuarenta años después, tenemos la suerte de reencontrarnos.

8

Sobre todo, lo que hizo entre 1935 y 1937 para la Farm Security Administration (FSA) y, en 1936, sobre una serie de familias de aparceros en Alabama, en colaboración con el escritor James Agee.

## V

Es domingo por la noche, estoy acabando este texto, y como deseo saber por qué Esteve Licerón nació en la Pobla de Segur, cuándo y por qué se empezó a dedicar a la fotografía y qué le llevó a interesarse por los gitanos y la Perona, le llamo para preguntárselo.

Me cuenta que su padre luchó en la Guerra Civil del lado de la República y que fue represaliado en 1939. En 1947 salió de la cárcel y fue desterrado a Sort, de allí en seguida se trasladó a la Pobla de Segur para trabajar en la construcción. En 1963, cuando Esteve tenía 13 años, sus padres se mudaron con él –es hijo único– a L'Hospitalet de Llobregat, a vivir con una tía en el barrio de La Florida. “En el pueblo no había futuro alguno para nosotros”, explica.

Esteve se aficionó a la fotografía desde que era un chaval, y empezó a practicarla cuando salía de excursión con los amigos. En 1976 se compró una Pentax KX, una cámara buena, una como es debido, porque la que tenía antes era demasiado sencilla. En 1978 se matriculó en el CIFB y, en 1979, adquirió una Canon F-1 con una parte de la indemnización que recibió cuando cerró la fábrica de motores eléctricos para lavadoras donde había estado trabajando. Al año siguiente, en 1980, empezó a fotografiar la Perona. Su respuesta a mi pregunta acerca de las razones que tuvo para ello reza así: “Desde muy pequeño bebí de los postulados de la izquierda y en mi familia se fomentó con énfasis la solidaridad. Esta forma de pensar siempre la tuve muy cerca”.

### UNA FOTOGRAFÍA DE ESTEVE LUCERÓN

C2\_0017\_047\_02

Esta fotografía destaca entre el resto porque en ella no aparece nadie, pero por eso precisamente la escoge, por ser tan poco representativa. El formato cuadrado y el punto de vista bajo indican que está hecha con la cámara de dos objetivos de 6x6. Representa uno de los límites de la zona de barracas, pues al fondo, detrás de las que se ven a media distancia –el primer plano lo ocupa el suelo, que consiste en dos aceras y una calzada, todo en mal estado– y del otro lado de la calle en la que desemboca la que ocupa casi la totalidad de la mitad inferior de la imagen, más allá de una serie de vallas publicitarias, al fondo a la derecha, emergen unos bloques de pisos con aspecto de ser de reciente construcción. El pavimento está mojado, la luz es la típica de un día lluvioso, el ambiente es triste y desolado, es el invierno de 1980 o 1981 y hace frío, pero a pesar de todo ello, o quizás precisamente a causa de todo ello, la fotografía, que no la escena, es bella. Veamos por qué.

Lo primero que constatamos es que existen tres superficies diferentes, la horizontal de la calle del primer término, la vertical en escorzo de las

chabolas, y la vertical, también en escorzo, de los bloques del fondo. Cada una de estas tres superficies posee una personalidad, una textura. La de la calle es caótica porque no se deja asimilar a un sistema cartesiano, la de los bloques, en cambio, es ordenada y pulcra. Pero la textura del pavimento, dominada por la entropía, es mucho más interesante justo porque es imprevisible: la mirada se sorprende cuando recorre esa parte de la superficie de la fotografía y, en cambio, se aburre cuando explora la zona de la fotografía que representa a los bloques. Con las fachadas de las chabolas sucede lo mismo que con el suelo embarrado, que visualmente también son mucho más atractivas que la hilera de bloques del fondo.

La fotografía representa el lugar donde se encuentran dos mundos, el de las barracas y el de los pisos. Me parece importante subrayar que está hecha mirando desde el interior hacia el exterior y no al revés. Las barracas recuerdan de forma inequívoca el origen campesino de quienes las han construido, los pisos remiten a la gran ciudad, es decir, al destino de quienes tuvieron que abandonar el medio rural. La barraca apenas guarecía de la lluvia, no tenía agua corriente, resultaba imposible calentarla en invierno y enfriarla en verano, y esa misma ausencia total de aislamiento era la causante de una absoluta falta de intimidad que hacía que todos se enterasen de todo. Pero aunque vivir en las chabolas fuese un no vivir, muchos de los testimonios de quienes pasaron años en ellas las recuerdan con nostalgia. Esteve Licerón consigue transmitir la complejidad de este desgarro.

Barcelona, octubre de 2021

### EL ESPACIO

El barrio de barracas de la Perona nació en 1947, fruto de la falta endémica de viviendas en la ciudad de Barcelona. Estaba situado, siguiendo la ronda de Sant Martí, por debajo de las vías, entre el punto donde ahora hay el puente de Bac de Roda (1987) y el antiguo emplazamiento del puente del Treball Digne, junto al barrio de la Verneda, con una extensión aproximada de unos dos kilómetros de longitud.

### EL LUGAR Y LOS HOMBRES

En las fotografías de Esteve Lucerón, fuera de algunas excepciones, los hombres aparecen en una función que en el mejor de los casos podemos calificar de subalterna.

### EL LUGAR Y LAS MUJERES

Uno de los aspectos que llama más la atención de las fotografías de Esteve Lucerón son las imágenes de sororidad entre las mujeres gitanas. Las mujeres aparecen con una entidad que, por encima de una división del trabajo en el seno de la familia, se reconocen en un rol mucho más importante que el de los hombres: la familia y la comunidad resiste, sólo, si están ellas.

### LA COMIDA. ALIMENTO Y RELACIONES SOCIALES

La comida es el momento de encuentro familiar especialmente

en los días señalados, como por Navidad. Siempre que se puede se hace en el exterior porque la barraca es pequeña, mal ventilada y oscura. Debida a la falta cotidiana de recursos, la comida siempre es una celebración de la subsistencia. La comida es un bien preciado y la comida familiar el momento en que se materializan las relaciones familiares basadas en la jerarquía, el género y la consanguinidad.

### RETRATO DOCUMENTAL

y dignificación del humilde Los retratos de Esteve Lucerón son el resultado de una práctica fotográfica basada en la militancia y el compromiso político netamente de izquierdas. Sus retratos nunca transmiten ni una brizna de compasión. Los individuos miran directamente a la cámara, con la dignidad de los que no tienen que dar explicaciones de nada a nadie.

### LA ESCUELA DE ADULTOS Y LOS TALLERES OCUPACIONALES

Esteve Lucerón, si bien empezó a fotografiar la Perona el año 1980, a partir de 1985 entró a trabajar en los almacenes de los talleres de formación ocupacional que el Patronato Municipal de la Vivienda había organizado de cara a la inserción laboral o social de los vecinos de etnia gitana de las barracas.

### LA REPRESENTACIÓN DEL VACÍO QUE REFUERZA LA PRESENCIA

Hay fotografías en que no sale nadie: son los espacios vacíos. Un patio con la mesa sucia después de una comida; un habitáculo con una cama, una vitrina y una cocina; una mesa con un televisor que también sirve de mostrador de cocina. La imagen de una ausencia que refuerza la presencia de vida, del espacio habitado.

### LOS PISOS DE REALOJAMIENTO. UN PROCESO DE ENCAJE

En las fotografías de los pisos donde fueron realojadas algunas familias llama la atención una especie de diacronía visual porque sus pertenencias no encajan en aquella arquitectura. Son fotografías que documentan una periferia cultural marcada por el desencajamiento, la provisionalidad y el desarraigo.

### EL PARQUE DE SANT MARTÍ DE PROVENÇALS. TABULA RASA

Después de ver las fotografías realizadas por Lucerón entre 1980 y 1989 en la Perona, las que hizo en el parque de Sant Martí de Provençals el año 2005 sorprenden por la imagen de orden y pulcritud. Actualmente este espacio está afectado por el desbarajuste de las obras de la estación de la Sagrera. Es la tormenta del progreso que lo aniquila todo, especialmente todos aquéllos que son barridos por cualquier forma de modernidad.

**EDITA**

AJUNTAMENT  
DE BARCELONA

Consell d'Edicions  
i Publicacions de  
l'Ajuntament de Barcelona

Jordi Martí Grau  
Marc Andreu Acebal

Águeda Bañón Pérez

Marta Clari Padrós

Núria Costa Galobart

Sonia Frias Rollón

Pau González Val  
Laura Pérez Castaño

Jordi Rabassa Massons  
Joan Ramon Riera Alemany

Pilar Roca Viola

Edgar Rovira Sebastià

Anna Giralt Brunet

DIRECTORA DE  
COMUNICACIÓ  
Águeda Bañón

DIRECTORA DE SERVEIS  
EDITORIALS  
Núria Costa Galobart

Aquest catàleg s'ha publicat  
amb motiu de l'exposició  
*Esteve Lucerón. La Perona.*  
*L'espai i la gent,* (Arxiu Fotogràfic  
de Barcelona, del 25 de novembre  
de 2021 al 22 de maig de 2022).

**PUBLICACIÓ**

*Organització*  
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Institut de Cultura

Ajuntament de Barcelona

*Autors textos*

Jordi Calafell Garrigosa  
Manolo Laguillo Menéndez

*Disseny i maquetació*

Lali Almonacid

*Digitalització*

Alberto Rodríguez  
Jordi Calafell / AFB

*Correcció i traducció*

Linguaserve Internacionalización  
de Servicios, SA

© de l'edició 2021

Ajuntament de Barcelona

© dels textos

Jordi Calafell Garrigosa  
Manolo Laguillo Menéndez

© de les fotografies de

Esteve Lucerón

ISBN: 978-84-9156-383-9

**EXPOSICIÓ**

*Organització*

Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Institut  
de Cultura. Ajuntament de Barcelona

*Comissariat*

Esteve Lucerón  
Jordi Calafell / AFB

*Conservació preventiva*

Rafel Torrella / AFB

*Comunicació*

Mariona Teruel / AFB

*Digitalització*

Alberto Rodríguez  
Jordi Calafell / AFB

*Documentació*

Montserrat Ruiz / AFB

*Supòrt*

David García / AFB

Maria Mena / AFB

Montserrat Casanovas / AFB

*Administració*

Elena Sigalés / AFB

*Tiratges fotoquímics*

Rebel-lab photo

*Còpies digitals*

NIT New Image Texture SL

*Disseny gràfic elements de difusió*

Lali Almonacid

*Producció i muntatge exposició*

Green Events scp

*Emmarcament*

Marc Imatge

*Impressió postals*

Gràfiques Ortells SL

*Disseny exposició virtual*

Edittionarius SL

*Coordinació recursos digitals*

Departament de Sistemes  
d'Informació ICUB

*Correcció lingüística i traduccions*

Linguaserve Internacionalización  
de Servicios, SA

*Agraïments*

L'Arxiu Fotogràfic de Barcelona agraeix  
la seva col·laboració en aquest projecte  
expositiu a Alicia Torres i Núria Bosom  
de l'Arxiu Històric Ciutat de Barcelona.



Attribution - NonCommercial  
NoDerivatives CC BY-NC-ND







L'Arxiu Fotogràfic de Barcelona presenta el fotoreportatge “Esteve Licerón. La Perona. L'espai i la gent”, un projecte que Esteve Licerón (La Pobla de Segur, 1950) va fer entre el 1980 i el 1989 a la Perona, un dels darrers barris de barraques de la ciutat, situat al districte de Sant Martí i enderrocat abans dels Jocs Olímpics. El fotògraf, amb un compromís militant pels problemes socials, va fotografiar el dia a dia d'aquella comunitat gitana a la perifèria de les perifèries.



Ajuntament  
de Barcelona