



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Departament
d'Humanitats

Università
Ca'Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca in
Lingue, culture e società moderne e Scienze del linguaggio
Ciclo XXX
Anno di discussione 2018**

Cine, ciudad e imagen fílmica: Barcelona en pantalla

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/06

Tesi di Dottorato di SARA ANTONIAZZI, matricola 797868

In cotutela con Universitat Pompeu Fabra

Coordinatore del Dottorato

Prof. Enric Bou

Tutore del Dottorando

Prof. Enric Bou

Cotutore del Dottorando

Prof. Antonio Monegal

Índice

Introducción	1
1. La ciudad filmada	8
1.1 <i>La forma della città</i>	8
1.2 La relación entre cine y ciudad	16
1.3 De la ciudad moderna a la postmetrópolis: un recorrido cinematográfico	27
2. Barcelona, una ciudad cinematográfica	38
2.1 Barcelona y el cine: luces y sombras	38
2.2 Barcelona en las películas: de ciudad industrial a ciudad postal	53
3. La Barcelona desarrollista: una ciudad “vampirizada”	72
3.1 El “porciolismo”	72
3.2 Barcelona, Transilvania, 1972: <i>Umbracle</i> de Pere Portabella	79
3.3 <i>Sightseeing</i> con Drácula: viaje alucinante a la Barcelona desarrollista	84
3.4 Vampiros y poder: la vampirización de Barcelona	96
4. De cenicienta a <i>top model</i> : la transformación de Barcelona	106
4.1 El modelo Barcelona	106
4.2 La Barcelona olímpica: una ciudad “guapa” y mediterránea	120
4.3 La Barcelona post-olímpica: de modelo a marca	135
5. La Barcelona turística	144
5.1 “¿Qué tienen en Barcelona?”	144
5.2 La Barcelona de Almodóvar: <i>Todo sobre mi madre</i>	148
5.3 La Barcelona de los estudiantes Erasmus: <i>L’auberge espagnole</i>	154
5.4 <i>Vicky Cristina Barcelona</i> , o los lugares comunes de Barcelona	158

6. Barcelona “al desnudo”: el lado oscuro de la ciudad revelado por el cine	165
6.1 Barcelona “al desnudo”	165
6.2 <i>En construcción</i> : especulación y gentrificación en el Barrio Chino	167
6.3 <i>Biutiful</i> de Alejandro González Iñárritu: el lado oscuro de la Barcelona “guapa”	174
Conclusiones	179
Imágenes	185
Bibliografía	205

A mi familia y mis otros animales

Introducció

There's Paramount Paris and Metro Paris and, of course, the real Paris. Paramount's is the most Parisian of all.

Ernst Lubitsch (cit. en Shiel 128)

Envejo el meu amic Antonioni, que tan bellament ha fotografiat la vostra ciutat i que sempre m'ha parlat de Gaudí. Però a mi m'agradaria descobrir Barcelona inventant-me-la, jugant amb sedes i gelatines, en el Teatro 5 de Cinecittà, l'únic regne on em sento demiürg. No sé cap altra manera d'atrapar, de recobrar la Barcelona que jo vaig veure.

Federico Fellini (cit. en Battle 68)

El cine se ha convertido en una categoría del espacio.

Jordi Balló (cit. en Ramoneda 6)

“Barcelona, a vol d’ocell, se m’apareix com una altra ciutat. No és la meua perquè la meua l’he llegida amb els peus i l’he dominada amb el record. Des de les alçades s’objectiva i al primer cop d’ull, la fredor de la geometria domina l’experiència i l’emoció” (Roig 1987: 18). A partir de la contemplació de Barcelona desde un helicóptero, Montserrat Roig en *Barcelona a vol d’ocell* distingeix dos ciutades y, por extensió, dos maneres opuestas de ver y experimentar el espacio urbano: por un lado, la urbe observada “a vol d’ocell” desde la ventanilla del helicóptero, que coincide con la Barcelona geométrica y racional proyectada por urbanistas y arquitectos; por otro, la ciudad “llegida amb els peus”, la Barcelona multiforme y dinámica que experimentan los caminantes. Pero la capital catalana no es solamente el entramado de calles, manzanas y edificios trazado por la planificación urbanística, o el espacio ordinario que los barceloneses recorren a pie cada día. Frente a la

ciudad concreta de hormigón y asfalto, habitada por personas de carne y huesos, se levanta otra, hecha de celuloide: la Barcelona filmada por los cineastas desde finales del siglo XIX.

El cine, como la literatura o la fotografía, tiene la capacidad de reflejar y registrar las transformaciones de una ciudad a lo largo de su historia, y al mismo tiempo la de participar activamente en la construcción del imaginario asociado a ella, influyendo así en nuestra manera de percibirla, recordarla e imaginarla: refleja y construye, es espejo y herramienta. En el caso de Barcelona, todos los acontecimientos, a menudo traumáticos, que han marcado su historia (el desarrollo industrial y la expansión urbanística entre los siglos XIX y XX, la Guerra Civil, la larga dictadura franquista, el crecimiento urbanístico incontrolado bajo la alcaldía de Porcioles, la Transición, y por último la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992) tienen su correspondencia en el cine documental o de ficción. Así, por un lado las películas nos permiten observar desde una perspectiva diacrónica la evolución del paisaje urbano y del imaginario barcelonés, y por otro nos permiten conocer las múltiples percepciones de la ciudad desde un punto de vista sincrónico, o sea en relación con un momento histórico determinado.

El giro espacial (*spatial turn*)¹ experimentado en las últimas décadas por las ciencias sociales y las humanidades ha propiciado un creciente interés por la relación entre cine y ciudad. En el mundo anglosajón, en particular, este tema ha gozado de mucha atención, como demuestra la nutrida lista de publicaciones que lo han abordado desde diferentes perspectivas. Entre ellas figuran ensayos sobre cine y espacio urbano (Barber 2004; Shiel y Fitzmaurice 2003); sobre el nexo entre cine, ciudad y modernidad (Charney y Schwartz 1995; Pomerance

¹ La expresión “giro espacial” hace referencia a la amplia reflexión crítica que se ha generado en distintas áreas de investigación, especialmente desde los años ochenta del siglo pasado, sobre las valencias del espacio (políticas, económicas, sociales, culturales), frente a la importancia extraordinaria que en la cultura occidental tradicionalmente se había atribuido al tiempo. Este giro coincide con la eclosión de una serie de fenómenos que obligan a una revisión del concepto de espacio, como la globalización, las nuevas tecnologías de comunicación (internet) y la intensificación de los flujos migratorios.

2006); sobre cine y arquitectura (Lamster 2000; Penz y Thomas 1997); sobre cine, turismo y *branding* urbano (Donald y Gammack 2007) y sobre el *cinematic mapping* (Bruno 2002; Conley 2007).

Esta tesis pretende contribuir al estudio de la compleja relación entre cine y ciudad a través del análisis de una selección de películas españolas y extranjeras que presentan un escenario común: la ciudad de Barcelona. Dada la gran cantidad de cintas ambientadas en la capital catalana, he decidido centrar mi investigación en dos fases específicas de la evolución urbanística de la ciudad: el desarrollismo franquista, que coincide con la larga alcaldía de José María de Porcioles (1957-1973), y los años que van desde la restauración de la democracia (1979) hasta hoy. En este lapso de tiempo, tanto el paisaje urbano barcelonés como la manera de vivir, percibir e imaginar Barcelona han cambiado radicalmente: la Barcelona gris del franquismo, que no poseía (o casi) ningún atractivo turístico, ha dejado paso a la Barcelona “guapa” y “poderosa” consagrada por los Juegos Olímpicos y, más recientemente, a la “marca Barcelona”, una ciudad escaparate que se vende en el mercado global dando prioridad al turismo y a los intereses empresariales por encima del bienestar de los ciudadanos. El análisis del corpus filmico sigue a grandes rasgos dos líneas de investigación, que corresponden a dos maneras distintas de considerar la relación entre cine y ciudad: por un lado, la de la *cinematic urban archaeology*, que utiliza el cine como fuente histórica para investigar las transformaciones urbanísticas, culturales y socioeconómicas experimentadas por la ciudad a lo largo del tiempo; por otro, la que estudia el cine como instrumento capaz de influir en la percepción del espacio urbano y contribuir, de forma más o menos voluntaria, a la construcción de la imagen de la ciudad y a su promoción y comercialización en el mercado turístico global. Me interesa indagar sobre cómo la imagen filmica de Barcelona ha evolucionado en relación con las profundas transformaciones urbanísticas sufridas por la ciudad en los dos períodos escogidos, y sobre cómo el cine ha influido en la construcción y en

la difusión de la nueva imagen de la Barcelona post-olímpica, contribuyendo además a relanzar la ciudad como destino turístico.

La tesis se inicia con una reflexión de carácter general sobre la relación entre cine y ciudad a partir de los escritos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Georg Simmel, tres autores que han reflexionado desde múltiples puntos de vista sobre las transformaciones del espacio urbano entre los siglos XIX y XX. Se evidencia en ella cómo desde sus orígenes el cine ha sido un atento testigo de las transformaciones del espacio urbano y al mismo tiempo la forma de arte más persuasiva a la hora de influir en la percepción que tenemos de él. También se incluye en este apartado un recorrido cinematográfico por la historia de la gran ciudad, ilustrando mediante una selección de películas las metamorfosis que ha sufrido el paisaje metropolitano desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

El segundo capítulo aborda distintos aspectos de la relación de Barcelona con el cine. Se destaca el protagonismo de la capital catalana como escenario de las primeras películas españolas, como impulsora del desarrollo del cine y de sus progresos tecnológicos, y como centro de producción, distribución y exhibición cinematográfica. Además, tomando como referencia el concepto de *cinematic urban archaeology* elaborado por François Penz (2008; 2010), se describen las transformaciones que ha sufrido el paisaje urbano barcelonés desde finales del siglo XIX hasta hoy a través de algunas de entre los cientos de películas que se han realizado en la Ciudad Condal.

El capítulo siguiente se centra en la Barcelona desarrollista y en su representación cinematográfica. El capítulo se abre con un breve panorama político, social y urbanístico de la ciudad en los años del desarrollismo. En este período, bajo el mandato de José María de Porcioles, el alcalde franquista por antonomasia, la ciudad experimenta un crecimiento caótico, basado en el barraquismo y en la especulación inmobiliaria. A continuación, se analiza la representación de la Barcelona desarrollista en la película *Umbracle* (1972) de Pere

Portabella. El film muestra una Barcelona “vampirizada” por la represión franquista y el porciolismo, una ciudad gris y anémica que representa metonímicamente todo un país desangrado por más de treinta años de dictadura.

El cuarto capítulo analiza la fase más reciente de la evolución urbanística de Barcelona, que se extiende desde las primeras elecciones municipales democráticas (1979) hasta hoy. En esta fase la ciudad experimenta un complejo proceso de regeneración urbanística, conocido como “modelo Barcelona”, que se intensifica a partir de 1986, cuando la ciudad es designada como sede de los Juegos Olímpicos de verano de 1992. Tomando como referencia los estudios de los urbanistas Jordi Borja (1995), Joan Busquets (1992) y Francisco Javier Monclús (2003), se ilustran los cambios promovidos por el modelo Barcelona, entre los que se destacan la rehabilitación del patrimonio arquitectónico modernista y la apertura del frente marítimo. También se evidencia cómo, paralelamente a la regeneración de la fisonomía urbana, el Ayuntamiento y el Consorci Turisme de Barcelona han construido una nueva imagen de la capital catalana en la que algunos elementos son destacados y otros son excluidos, de acuerdo con el modelo de ciudad que se quiere promover.

En los capítulos quinto y sexto, se analiza cómo el cine ha retratado la Barcelona post-olímpica a través de una selección de películas de cineastas españoles y extranjeros. Se distinguen dos maneras básicas de representar cinematográficamente la capital catalana: la primera muestra una Barcelona idealizada, análoga a la que se vende a los turistas y a los inversores extranjeros; la segunda ofrece una mirada más realista y crítica sobre la ciudad, revelando sus aspectos menos agradables. Partiendo de esta distinción, en el quinto capítulo se analizan *Todo sobre mi madre* (1999) del español Pedro Almodóvar, *L'auberge espagnole* (2002) del francés Cédric Klapisch y *Vicky Cristina Barcelona* (2008) del norteamericano Woody Allen como muestras de la primera modalidad de representación. Se evidencia cómo, en un contexto de creciente mercantilización de la ciudad y de su imagen, el cine ha entrado a

formar parte de los recursos de *marketing* empleados para promocionar Barcelona en el mercado global de ciudades. Finalmente, en el último capítulo se analizan *En construcció* (2001) del catalán José Luis Guerín y *Biutiful* (2010) del mexicano Alejandro González Iñárritu para ejemplificar la segunda modalidad de representación cinematográfica de la Barcelona post-olímpica.

Agradecimientos

En *Cómo se hace una tesis*, Umberto Eco sentencia: “Es de mal gusto dar las gracias al ponente. Si os ha ayudado no ha hecho más que cumplir con su obligación”. Me veo forzada a discrepar de la opinión de tan ilustre escritor para expresar mi profunda gratitud y mi cariño al *professore* Enric Bou, quien ha sido mi guía y mi maestro a lo largo de esta investigación, ayudándome mucho más allá de lo que era estrictamente su obligación. Quiero manifestar también mi gratitud al profesor Antonio Monegal, por la acogida recibida durante mi estancia en la Universitat Pompeu Fabra y por sus valiosas correcciones y sugerencias en la fase final de la redacción de esta tesis. Un agradecimiento especial a Jaume Subirana, a quien debo mi amor por una lengua, el catalán, por una ciudad, Barcelona, y por un país, Cataluña. Mi más sincera gratitud a las profesoras Maria Fernanda Abreu y Margalida Pons, que me invitaron a presentar mi investigación en la Universidade Nova de Lisboa y en la Universitat de les Illes Balears. Gracias a Enric H. March, por compartir conmigo su conocimiento enciclopédico de Barcelona. Al personal de la secretaría del Departament d’Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, de la Filmoteca de Catalunya y de las bibliotecas públicas de Barcelona, por su disponibilidad. A Cristina Cugnata y Julieta Zarco, colegas y amigas, que me han sostenido a lo largo de la escritura de la tesis. A Albert Morales, mi profesor de catalán y querido amigo, por su generosidad, su constante interés en mi investigación y sus preciosos consejos personales y profesionales. A Patrizio Rigobon y Thomas Harrington, con quienes ha sido

siempre un placer contrastar ideas y opiniones. A todos los estudiantes de doctorado que me han acompañado y ayudado en este camino, y en particular a Fabiola Cecere, Katuscia Darici y Laia Suades Juncadella. A César, Francesca y Pietro por su amistad y su hospitalidad en Barcelona: siempre me hicieron sentir como si estuviera en mi casa. A mis amigos Borja Gómez, Ignacio Arroyo, Ines Gheno y Marco Giralucci. A Paola Mario, por su entusiasmo, su energía y su disponibilidad. A mis tíos, Carla y Giorgio, por su cariño y su ánimo constante. A mi familia, humana y felina, que ha creído en mí y me ha apoyado (y soportado) en cada momento. A ella va dedicado este trabajo.

La ciudad filmada

A quoi reconnaît-on une ville de cinéma? Ou plutôt: qu'est-ce qu'une ville sans le cinéma? Les villes qui n'ont inspiré aucun film, ou si peu, sont condamnées à mourir de froid. Elles sont tristes comme les pays sans légendes car elles n'ont pas de fantômes à vendre.

Michel Boujut (27)

1.1 *La forma della città*

En el otoño de 1973 Pier Paolo Pasolini participó en *Io e...*, un programa televisivo de la RAI en el que se pedía a algunas figuras importantes de la cultura italiana (Andrea Zanzotto, Alberto Moravia, Federico Fellini, Vittorio Gassmann, y otros) que explicaran las razones de su preferencia por una determinada obra de arte. Pasolini decidió hablar de la ciudad de Orte, en la provincia de Viterbo, y el resultado es una breve película titulada *Pasolini e... la forma della città*, que fue emitida el 7 de febrero de 1974. En los primeros minutos del film, Pasolini, acompañado por Ninetto Davoli, se encuentra a los pies de la colina donde surge Orte. El autor italiano se pone detrás de una cámara y observa y le comenta a Davoli el paisaje urbano que ve a través del objetivo. Al principio encuadra exclusivamente el Orte medieval, encerrado en sus antiguas murallas: esta imagen, explica, corresponde a la ciudad “en su forma perfecta, absoluta” (Fig. 1). Luego hace un leve *zoom* hacia atrás e incluye en el encuadre un edificio moderno situado fuera de las murallas, uno de los muchos que se construyeron en los años del milagro económico italiano, cuya presencia, en su opinión, perjudica la armonía y la belleza del perfil de Orte (Fig. 2). Así lo explica el autor italiano:

Io ho scelto una città, la città di Orte (...) ho scelto come tema la forma di una città, il profilo di una città (...) Ho fatto un'inquadratura che prima faceva vedere soltanto la città di Orte nella sua perfezione stilistica, cioè come forma perfetta, assoluta, ed è più o meno l'inquadratura così; basta che io muova questo affare qui, nella macchina da presa, ed ecco che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città, è incrinata, è rovinata, è deturpata da qualcosa di estraneo, che è quella casa che si vede là a sinistra.

La alteración de la forma antigua de la ciudad producida por el desarrollo urbanístico de los años sesenta se hace aún más evidente cuando Pasolini realiza una panorámica horizontal, encuadrando una serie de anónimos bloques de pisos que se levantan justo al lado de un imponente acueducto de época romana:

Siamo adesso di fronte a Orte da un altro punto di vista. (...) Se la inquadro, vedo un totale ancora più perfetto di quello di prima. Cioè la forma della città è proprio nella sua perfezione massima. Ma se panoramico da sinistra a destra, quello che ti dicevo prima risulta in modo ancora più grave (...) ci sono altre case moderne, dall'aspetto non dico orribile, ma estremamente mediocre, povero, senza fantasia, senza invenzione (...) che appartengono a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di Orte, e la mescolanza delle due cose infastidisce, è un'incrinatura, un turbamento della forma, dello stile.

La reflexión de Pasolini nos interesa aquí por varias razones. En primer lugar, porque introduce el tema que trataremos en este capítulo, es decir la relación entre cine y ciudad, *la ciudad filmada*. En segundo, porque el autor italiano describe la ciudad como un espacio en

constante evolución, cuya forma resulta de la suma de las diversas “capas” de edificios que se han ido acumulando en los sucesivos periodos de urbanización (en el caso de Orte, la época romana, el Medioevo y los años sesenta del siglo XX). Como señala David Harvey, “The contemporary city has many layers. It forms what we might call a palimpsest, a composite landscape made of different built forms superimposed one upon the other with the passing of time” (1988: 21). A pesar de que este no sea un concepto nuevo –ya Baudelaire, ante los grandes cambios urbanísticos promovidos en París por el prefecto Haussmann, comentaba que “la forme d’une ville / change plus vite, hélas!, que le cœur d’un mortel”–, para nosotros será fundamental a la hora de recorrer, a través del cine, las transformaciones sufridas a lo largo del tiempo por la gran ciudad, en general, y por Barcelona, en particular. Por último, a partir de la reflexión de Pasolini podemos distinguir dos poderes opuestos del cine: el de documentar la ciudad y el de manipularla. Desde las primeras vistas urbanas grabadas por los hermanos Lumière, la ciudad ha sido protagonista o escenario de un número incalculable de películas. Durante más de un siglo, el cine ha reflejado la fisonomía de las ciudades que contemplaba, documentando los cambios, a veces traumáticos (como la destrucción provocada por las guerras), que experimentaba el entorno urbano.² El film de Pasolini, por ejemplo, muestra el perfil de la ciudad de Orte a principios de los años setenta del siglo pasado, y revela los cambios que había sufrido en la década anterior a causa de la especulación inmobiliaria. De igual manera, muchas películas muestran lugares desaparecidos

² Sobre el valor documental de las imágenes cinematográficas se discute prácticamente desde los orígenes del cine. Ya en 1898, en un folleto de doce páginas titulado *Une nouvelle source de l’histoire: le Cinématographe*, el camarógrafo polaco Boleslav Matuszewski reivindicó el rol del cine como fuente para el estudio del pasado y propuso la creación de archivos cinematográficos. En 1947, Siegfried Kracauer, en su ensayo *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, fue pionero en analizar el nazismo como fenómeno de masas a través de las películas realizadas en Alemania en los años de la República de Weimar (1919-1933). Sin embargo, es sólo a partir de la publicación en 1977 del ensayo *Cinéma et Histoire* de Marc Ferro cuando el cine comienza a ser valorado como documento histórico en el ámbito de la historiografía académica. Para Ferro el cine es “fuente y agente de la Historia” (11) y las películas cuya acción es contemporánea del rodaje tienen la capacidad de restituirnos la “imagen real del pasado” (41).

o profundamente transformados, y se han convertido en documentos de enorme valor histórico, cultural y arquitectónico.³ A través del cine, por lo tanto, es posible observar desde una perspectiva diacrónica la evolución de la “forma” de la ciudad (o de una ciudad determinada) desde finales del siglo XIX hasta hoy. En esta misma línea, François Penz sostiene que “The documentation of the city through films over time can potentially lead to a form of ‘cinematic urban archaeology’, making visible the becoming of the modern city and its subsequent transformations since 1895” (2010: 236). Sin embargo, no debemos caer en el error de considerar el cine como un mero reflejo de la realidad –en este caso de la ciudad– y confiar demasiado en el valor documental de las imágenes cinematográficas. De hecho, el cine tiene también la capacidad de manipular la fisonomía y el espacio de la ciudad, y puede hacerlo de varias maneras y de forma más o menos evidente. Ante todo, hay que tener en cuenta que las ciudades que vemos en las películas son el producto de la mirada subjetiva de los cineastas, que eligen filmar algunos de sus lugares y de sus múltiples aspectos en detrimento de otros. A través de las películas sólo podemos alcanzar una visión parcial y fragmentaria de una ciudad; una visión que, además, varía según los lugares y los atributos de la ciudad seleccionados por los cineastas. De hecho, como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, películas coetáneas pueden ofrecer, y muchas veces ofrecen, visiones distintas o incluso opuestas de la misma ciudad.⁴ Los cineastas, además, pueden manipular el

³ Un buen ejemplo es el film *Der Himmel über Berlin (El cielo sobre Berlín)*, 1987) de Wim Wenders. Hoy la mayoría de los lugares de Berlín que muestra esta película han desaparecido o bien tienen un aspecto completamente distinto a raíz de la remodelación de la capital alemana inaugurada tras la caída del muro, de manera que, como ha comentado el mismo Wenders, “the whole film suddenly turned into an archive for things that aren’t around any more” (133).

⁴ Valga ahora citar como ejemplo las películas *Vicky Cristina Barcelona* (2008) de Woody Allen y *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, que analizaremos con detalle en los capítulos 5 y 6. Ambas se desarrollan en la Barcelona actual, aunque a primera vista resulta difícil creer que estén rodadas en la misma ciudad. Allen quiso retratar los monumentos y los lugares emblemáticos de la capital catalana para enseñar al espectador (y potencial turista) su cara más atractiva y seductora; Iñárritu, en cambio, eligió rodar en la periferia deteriorada de la ciudad para mostrar las duras condiciones en que viven los inmigrantes. Si la Barcelona del director

espacio de la ciudad durante y después de la filmación a través de dos recursos cinematográficos básicos: el encuadre y el montaje.

De acuerdo con Villain, encuadrar significa “escoger, seleccionar, resaltar los elementos significativos con los que debe quedarse el espectador” (120). Todo encuadre, al ser necesariamente selectivo, implica una división del espacio: entre lo que es mostrado (campo) y lo que es ocultado (fuera de campo) (Vila 32). A este propósito, André Bazin subraya que “los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco [*cadre*] de la imagen, sino una mirilla [*cache*] que sólo deja al descubierto una parte de la realidad” (213). Durante el rodaje de una escena, los cineastas pueden eliminar un elemento extraño al ambiente que pretenden crear simplemente excluyéndolo del encuadre. En *La forma della città*, Pasolini nos ofrece un ejemplo de como este recurso puede ser empleado para manipular la fisonomía de una ciudad. El autor italiano encuadra el núcleo medieval de Orte, encerrado en sus murallas, y excluye del campo visible los edificios modernos que perjudicarían su armonía. De esta manera, Pasolini no altera solamente el perfil de Orte, sino también la imagen mental que el espectador se formará de ella, induciéndolo a creer que la ciudad conserva intacta su antigua fisonomía (su “forma perfecta, absoluta”).

Por otro lado, el montaje es el proceso técnico y artístico de seleccionar, organizar y ordenar los distintos planos filmados para construir la versión definitiva de una película o, mejor dicho, para dotar a las imágenes de continuidad espacio-temporal (Sánchez-Biosca). A través del montaje los cineastas pueden no sólo manipular el espacio de una ciudad, sino también crear nuevas urbes que no existen en la realidad. Los primeros en darse cuenta de las potencialidades del montaje en la construcción espacial fueron los cineastas soviéticos. En uno de los célebres experimentos que realizó a principios de los años veinte, Lev Kuleshov

“fabricó” una nueva ciudad combinando una serie de planos filmados en Moscú (la calle neoyorquina es una ciudad de postal o publirreportaje, un paraíso hecho a medida para los turistas, la del mexicano es una urbe cruel e inhóspita, un infierno de miseria y degradación).

Petrov cerca de los grandes almacenes Mostorg, el embarcadero del río Moscova, la calle Prechistenka, el monumento a Gogol y la Catedral de Cristo Salvador) con un plano de la Casa Blanca extraído de una película norteamericana, *The White House in Washington*.⁵ Algunos años más tarde, Dziga Vertov, coetáneo de Kuleshov y como él teórico del montaje, hizo algo parecido en la sinfonía urbana *Chelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929). En ella, el cineasta construyó una ciudad prototípica del recién constituido régimen soviético montando imágenes de tres urbes diferentes: Moscú, Kiev y Odesa. Tomando como referencia el experimento de Kuleshov y la película de Vertov, François Penz ha elaborado un concepto muy útil a la hora de estudiar la construcción del espacio de la ciudad en el cine, el de “geografía creativa” (*creative geography*).⁶ Hablamos de “geografía creativa” cuando, mediante el montaje de planos de diferentes lugares, incluso muy distantes entre sí, se crea un nuevo espacio percibido como continuo por el espectador (Penz 2008: 133-37). Un ejemplo nos ayudará a entender mejor este concepto. En el *musical* de la Disney *The Cheetah Girls 2* (Kenny Ortega, 2006), ambientado en Barcelona, las cuatro protagonistas realizan en poco más de tres minutos el siguiente recorrido: del Palau Dalmaes, en el carrer de Montcada (Fig. 3), van a la Rambla (Fig. 4) y al Museu Nacional d’Art de Catalunya en Montjuïc (Fig. 5); luego suben al Park Güell (Fig. 6) y finalmente acaban en el Passeig del Born (Fig. 7), cerca de donde habían comenzado su recorrido (como dice el refrán, *Roda el món i torna al Born*). Gracias al montaje, estos lugares aparecen muy cercanos o incluso contiguos, aunque en realidad están muy distantes entre sí, como muestra el mapa (Fig. 8). El espectador que no conozca Barcelona no se dará cuenta de la elipsis espacio-temporal.⁷ Por lo tanto, la

⁵ Kuleshov resumió así su experiencia: “It became apparent that through montage it was possible to create a new earthly terrain that did not exist anywhere” (52).

⁶ Penz toma esta expresión directamente de Kuleshov, quien la utilizó, junto con la de “paisaje artificial”, para referirse a su experimento de montaje (Levaco 5).

⁷ Como le ha pasado a una joven turista norteamericana que, en una entrada de su *blog* titulada *The Cheetah Girls Lied to Us About Barcelona*, se queja de que la película “made everything seem a lot easier to get to”. En

manipulación del espacio urbano a través del montaje influye en la imagen mental de la ciudad que tendrá el espectador: ésta será una imagen “sintética, reducida a hitos, aparentemente próximos, fácilmente reconocibles (...) y, naturalmente, sujetos a una posterior explotación comercial (ya sea el turismo puro o más específicamente el turismo cinematográfico)” (Gámir s.p.). Un ejemplo extremo de “geografía creativa” se encuentra en *Othello* (1951) de Orson Welles, donde, dentro de la misma secuencia y sin ningún tipo de alteración del tiempo diegético, se produce un “salto” en el espacio no ya de un extremo al otro de la misma ciudad (como en *Cheetah Girls 2*), ni tan sólo de una ciudad a otra del mismo país (como en la sinfonía urbana de Vertov), sino de un lugar a otros situados en continentes distintos.⁸ A la “geografía creativa”, Penz contrapone la “coherencia topográfica” (*topographical coherence*). Para ilustrar este concepto hace referencia a la filmografía de Eric Rohmer, el cineasta que según él representa “the best advocate of topographical coherence” (Penz 2008: 126). En sus películas, de hecho, el director francés intenta evitar las manipulaciones espacio-temporales para que el espectador se forme una imagen de la ciudad (en este caso, París) lo más cercana posible a la realidad: “The journeys undertaken by the characters in Rohmer’s films typically move through spatially contiguous locations, the action remaining consistent with the actual geography of Paris” (Roberts y Hallam 17). En *La femme de l’aviateur* (1981), por ejemplo, Rohmer muestra con extrema precisión topográfica, y casi en tiempo real (la secuencia dura unos 40 minutos), el recorrido del protagonista desde la

particular, observa la chica, “we were expecting to be able to get to the park [Park Güell] very easily. But that did not happen because we discovered it was a 50 minute walk from La Sagrada Familia” (<https://www.theodysseyonline.com/the-cheetah-girls-lied-to-us-about-barcelona>; fecha de acceso: 23 de abril de 2017).

⁸ En el documental *Filming “Othello”* (1978), Welles explicó la compleja geografía de su Oteló: “Iago steps from the portico of a church in Torcello, an island in the Venetian lagoon, into a Portuguese cistern off the coast of Africa. He’s crossed the world and moved between two continents in the middle of a single spoken phrase. (...) A Tuscan stairway and a Moorish battlement are both parts of what in the film is a single room. Roderigo kicks Cassio in Mazagan, and gets punched back in Orvieto, a thousand miles away” (Welles s.p.)

Gare de l'Est hasta el Parc des Buttes-Chaumont y sus alrededores. En esta película, subraya Penz, la representación del espacio urbano “is always topographically correct and there are never any unexplained jumps across the city (...) Rohmer pays enormous attention to making sure the city is correctly described” (2008: 129-30).

Hasta aquí hemos visto como el cine consigue manipular el espacio de la ciudad mediante dos recursos básicos, el encuadre y el montaje. Hoy, sin embargo, con el advenimiento de la tecnología digital, el cine puede “mentir” de forma mucho más sofisticada, haciendo difusa la línea que separa realidad y ficción: la “forma” de la ciudad (y su luz, sus colores) puede ser modificada a voluntad, y de modo tan sutil y eficaz que ya no es posible distinguir cuando las imágenes están o no retocadas. Gracias a la *computer-generated imagery* (CGI) es posible recrear la fisonomía de una ciudad en un momento histórico determinado (por ej. el Nueva York de los años treinta en el *King Kong* de Peter Jackson o la Roma del año 180 d.C. en *Gladiator*), resucitar urbes desaparecidas (por ej. Pompeya en la homónima película de Paul W. S. Anderson) o incluso crear ciudades ficticias, ya sea modificando urbes existentes (como en *Matrix*)⁹ o construyéndolas enteramente por ordenador (como en *Sin City*). Por lo tanto, en el análisis de las representaciones cinematográficas de la ciudad, en general, y de Barcelona, en particular, tendremos en cuenta tanto la capacidad de la cámara de documentar la realidad, como su tendencia a “mentir”. En este capítulo, y a lo largo de todo nuestro trabajo, veremos como el cine ha sido quizá el más atento testigo del espacio urbano, a la vez que la forma de arte más persuasiva a la hora de influir en la percepción que tenemos de él.

⁹ La mayoría de las secuencias que transcurren en Mega City, la metrópoli de *Matrix*, se rodaron en Sydney. Para evitar que la ciudad fuera reconocible se eliminaron digitalmente los hitos arquitectónicos que hubieran permitido identificarla, como el Harbour Bridge y la Opera House.

1.2 La relación entre cine y ciudad

Desde sus orígenes el cine ha mantenido una estrecha relación con la ciudad, influyendo con sus imágenes en nuestra manera de percibirla, recordarla e imaginarla. “Ever since the beginning of cinematography in the early 1900s”, observa Helmut Weihsmann, “film-makers of all film genres – fiction or documentary – have been fascinated with the topography and image of the modern metropolis” (2011: 25). Como es sabido, la primera exhibición cinematográfica pública y de pago tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Gran Café en París, donde los hermanos Lumière proyectaron su primera película, *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*. Por lo tanto, el acto oficial de nacimiento del cine se celebra en la ciudad, delante de un público formado por sus habitantes, y el primer film de la historia muestra una típica escena de vida urbana, la salida de los obreros de una fábrica.¹⁰ Por primera vez, además, aparece en la pantalla como protagonista el público potencial del naciente espectáculo cinematográfico: el proletariado urbano (Gubern 1973: 33). Los inicios del séptimo arte han llevado a Michel Marie a definir el cine como “una invención urbana”, porque “nació en las afueras de Lyon e hizo su debut en los grandes bulevares de París. Su rápida y espectacular expansión hizo que atravesara todas las capitales en uno o dos años” (cit. en Gorostiza 10). De hecho, tras el éxito conseguido en París, los Lumière empezaron a enviar a sus operadores a las principales urbes del mundo para presentar el Cinematógrafo y rodar nuevas cintas para ampliar su repertorio. Uno de ellos, el lionés Alexandre Promio, llegó a Barcelona a comienzos de junio de 1896 y filmó en el puerto de la Ciudad Condal la primera vista española, *Place du port à Barcelone*. Esta película es solo una de las muchas que los camarógrafos Lumière rodaron en un entorno urbano: de las 1424 cintas que forman el catálogo Lumière, más de tres cuartos tienen como tema o escenario principal la ciudad

¹⁰ Dos años más tarde, el catalán Fructuós Gelabert rodará en Barcelona una imitación de la película de los Lumière, *Salida de los trabajadores de “La España Industrial”* (1899), que constituye el primer film documental del cine español.

(Mottet 135). En los años siguientes, el cine se desarrolla en las grandes ciudades (París, Londres, Berlín, Turín, Nueva York... y Barcelona), donde los pioneros encuentran los escenarios para ambientar sus películas y pueden disponer de los recursos técnicos y económicos para realizarlas. Paralelamente, con la creación de las primeras salas de exhibición, el cine se integra a la oferta de ocio y se convierte pronto en un fenómeno social y comercial. En el cine de los pioneros la ciudad sigue siendo una presencia constante: muchas de las primeras películas son vistas urbanas, a menudo filmadas desde vehículos en movimiento, ya sean trenes, tranvías, automóviles, barcos... o góndolas.¹¹

Para entender la relación que se establece desde el principio entre cine y ciudad, hay que tener en cuenta que el cine se inventa y perfecciona en una época marcada por una extraordinaria expansión urbana. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX las ciudades experimentan un desarrollo demográfico, económico y territorial sin precedentes, que determina el surgimiento y la consolidación de una nueva entidad urbana, la metrópolis, que se convierte en símbolo de la modernidad. Las reformas urbanísticas,¹² la difusión de

¹¹ En *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau* (1896) Alexandre Promio filmó a bordo de una góndola los palacios del Canal Grande de Venecia, realizando el que se considera el primer *travelling* de la historia del cine. “Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le Grand Canal”, cuenta Promio en su diario, “je regardais les rives fuir devant l’esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l’aide du cinéma mobile des objets immobiles. Je fis de suite une bande que j’envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Louis Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable” (197).

¹² Cabe señalar la reforma de París emprendida en la segunda mitad del siglo XIX por el *préfet de la Seine* Georges Eugène Haussmann, bajo el mandato de Napoleón III. Los *grands travaux* de transformación urbana realizados entre 1853 y 1870 en la capital francesa incluyeron la apertura de una red de bulevares en el corazón del núcleo medieval de la ciudad, la instalación de modernos sistemas de alcantarillado y de abastecimiento de agua, y la construcción de mercados centrales, parques públicos y grandes palacios destinados a la cultura. La substitución del trazado medieval de París por un sistema de grandes avenidas no fue motivada sólo por la necesidad de modernizar, higienizar y embellecer la ciudad, sino también por razones represivas: las nuevas calles, rectas y anchas, impedirían la construcción de barricadas y facilitarían el desplazamiento del ejército en el caso de que se produjeran insurrecciones populares como las de 1830 o de 1848. Como afirmó Walter Benjamin, “The true goal of Haussmann’s projects was to secure the city against civil war. He wanted to make the erection

medios de transporte rápidos y masivos (trenes, tranvías, metros), el automóvil, la electricidad, las nuevas tecnologías constructivas, el desarrollo del capitalismo, la aparición de una incipiente sociedad de consumo, la producción industrial en serie y la invención de nuevos medios de comunicación (teléfono, radio), modifican radicalmente no sólo la fisonomía de las urbes y la manera de vivir en ellas, sino también la forma de percibir la realidad. De acuerdo con Turvey, “reality was no longer perceptually experienced as a smooth, spatiotemporal continuum, but rather as dynamic and fragmented, as constantly changing and susceptible to violent rupture” (56). En las ciudades surgen nuevos espacios de sociabilidad y de consumo, que el cine retratará en numerosas películas: bulevares bordeados de tiendas, restaurantes y cafés con terrazas, grandes almacenes, hoteles, galerías comerciales, parques de atracciones, pabellones de exposiciones universales, mercados cubiertos en hierro y cristal. Como observa Singer,

Cities (...) had never been nearly as busy as they rapidly became just before the turn of the century. The sudden increase in urban population (...) the escalation of commercial activity, the proliferation of signs, and the new density and complexity of street traffic (...) made the city a much more crowded, chaotic and stimulating environment than it had ever been in the past. (73)

Al mismo tiempo que se producen estas transformaciones, se manifiesta un fuerte interés por como el espacio metropolitano y la vida moderna afectan a los individuos. La ciudad es objeto

of barricades in Paris impossible for all time. Widening the streets is designed to make the erection of barricades impossible, and new streets are to furnish the shortest route between the barracks and the workers' districts. Contemporaries christen the operation 'strategic embellishment'" (1999:12). .La influencia de la obra de Haussmann fue extraordinaria tanto dentro como fuera de Europa: “Hacia 1880, el modelo de Haussmann era generalmente aclamado como el modelo mismo del urbanismo moderno. Como tal, no tardó en ser impuesto a las ciudades que surgían o se extendían en todos los rincones del mundo, desde Santiago a Saigón” (Berman 151).

de reflexión privilegiado no solamente por filósofos y sociólogos, sino también por parte de poetas y escritores. Varios autores coinciden en establecer una correspondencia entre el ritmo frenético de la urbe moderna y la rapidez con la que las imágenes se suceden en una película. Ezra Pound, por ejemplo, observa que la vida en la ciudad, a diferencia de la vida en el campo, tiene una naturaleza cinematográfica: “The life of the village is narrative (...) In a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic” (110). Para Tristan Tzara, el Berlín de principios del siglo XX cambia de manera tan vertiginosa que le parece vivir en “a serial film (...) Events are unravelling so rapidly that I have the impression that the whole of Germany is acting in front of an enormous lens” (cit. en Metken 29).¹³ Mayakovski, por su parte, evidencia como los avances tecnológicos y los nuevos medios de transporte han transformado la vida del individuo en la ciudad moderna, convirtiéndola en una experiencia cinematográfica:

Hoy los trenes y los aeroplanos han borrado la distancia, los periódicos aportan cotidianamente las noticias sangrientas de las pequeñas y las grandes guerras, se puede caminar por las calles durante un año entero y no encontrar dos veces el mismo rostro. De ahí el nerviosismo, la violencia del hombre de hoy. Sus dramas son las chispas impetuosas pero breves del magnesio, su alegría se apaga en quince minutos, como en el cinematógrafo. (202)

¹³ De hecho, entre finales del siglo XIX y principios del XX, Berlín experimentó un crecimiento demográfico y un desarrollo urbanístico extraordinarios: si en 1850 contaba con “sólo” medio millón de residentes, en 1877 sus habitantes pasaron a ser un millón, y en 1900 alcanzaron la cota de dos millones; en 1920, finalmente, tras la anexión de los municipios circundantes, el Gran Berlín llegó a albergar cuatro millones de habitantes, convirtiéndose en la ciudad más grande del mundo después de Londres y Nueva York (Mendes-Flohr 31). En los años veinte, pues, la capital alemana se afirmó como “the paragon of urban living (...) the most American city in Europe” (Kaes 186).

En la misma línea, el escritor francés Octave Mirbeau –cuya novela *Le journal d'une femme de chambre* (1900) fue llevada al cine por Jean Renoir y Luis Buñuel– compara la experiencia de viajar en automóvil con la de ver una película: “La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route...” (55).¹⁴ Los fragmentos de estos autores nos recuerdan la descripción de la vida moderna que hace el sociólogo Georg Simmel en su clásico ensayo *Die Großstädte und das Geistesleben* (*La metrópolis y la vida mental*, 1903). Para Simmel, vivir en la metrópolis comporta un “*acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas” (47; cursiva original). El sociólogo alemán identifica en la multiplicidad y en el ritmo acelerado de los estímulos sensoriales uno de los rasgos que diferencian la vida metropolitana de la vida aldeana y rural. En esta última, observa, “tanto el ritmo de la vida, como aquel que es propio a las imágenes sensoriales y mentales, fluye de manera más tranquila y homogénea” (48). Para hacer frente a los estímulos violentos e incesantes del entorno urbano, el habitante de la ciudad desarrolla desde los primeros años de vida una actitud *blasée*. La esencia de esta disposición psíquica reside en la “incapacidad para reaccionar ante nuevas situaciones con la energía suficiente” y en la indiferencia hacia las cualidades y el valor de las cosas: éstas “se presentan a la persona *blasée* bajo un tono gris e indiferenciado. Ningún objeto merece preferencia sobre otro” (52). Sin profundizar en esta teoría, lo que me interesa destacar es que, como también señala Donald (74), Simmel describe la experiencia de la vida moderna de manera esencialmente cinematográfica: el individuo, afirma, se encuentra literalmente bombardeado por “el tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante

¹⁴ Según Brian Ladd, “the birth of the motion picture [can't] be separated from the view through the windshield: the automobile turned the landscape into a movie at the very time that film cameras began to capture automotive speed” (177).

discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada” (48). El “acrecentamiento de la vida nerviosa” teorizado por Simmel se relaciona asimismo con el concepto de *shock* desarrollado por Walter Benjamin en su estudio sobre la poesía de Baudelaire para describir la experiencia de la modernidad. “Moving through traffic”, observa Benjamin, “involves the individual in a series of shocks and collisions. At dangerous intersections, nervous impulses flow through him in rapid succession, like the energy from a battery” (2003: 328). Y más adelante: “The shock experience [*Chockerlebnis*] which the passer-by has in the crowd corresponds to the isolated ‘experiences’ of the worker at his machine” (329). Para Benjamin, la violenta estimulación sensorial que caracteriza la vida moderna ha determinado no sólo nuevos hábitos perceptivos, sino también una necesidad muy fuerte de estímulos siempre cambiantes, y el cine es la forma artística más adecuada para satisfacerla: “There came a day when a new and urgent need for stimuli was met by the film. In a film, perception conditioned by shock [*chockformige Wahrnehmung*], was established as a formal principle” (328).¹⁵ En otras palabras, el cine, por su naturaleza discontinua y fragmentaria, proporciona al individuo una serie de *shocks* de cualidad análoga a los que experimenta el transeúnte en el tráfico de la gran ciudad o el obrero en la cadena de montaje.

Por otro lado, los artistas y los escritores se enfrentan al reto de representar la nueva ciudad moderna, una realidad que ya no puede ser representada mediante las fórmulas tradicionales. ¿Cómo pintar o narrar el ritmo frenético del tráfico urbano, el bullicio de las multitudes en las calles, la profusión de estímulos sensoriales que proporciona la naciente metrópolis? ¿Cómo dar cuenta de “la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores” y de “la

¹⁵ En la misma línea, en una de las notas a su famoso ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936), Benjamin observa: “Film is the art form corresponding to the increased threat to life that faces people today. Humanity’s need to expose itself to shock effects represents an adaptation to the dangers threatening it. Film corresponds to profound changes in the apparatus of apperception – changes that are experienced on the scale of private existence by each passerby in big-city traffic, and on a historical scale by every present-day citizen” (2003: 281).

belleza pasajera, fugaz, de la vida presente”? (Baudelaire 1995: 79, 137). En el campo de la pintura, las vanguardias rechazan las viejas convenciones artísticas y desarrollan nuevas estrategias para captar y reproducir el carácter dinámico y fragmentario de la vida moderna. Los cubistas rompen con la perspectiva, el punto de vista único y la tridimensionalidad que se habían mantenido en la tradición pictórica occidental desde el Renacimiento y optan por representar los objetos desde múltiples puntos de vista, ninguno de los cuales tiene autoridad exclusiva. De esta manera, introducen en la pintura una cuarta dimensión –el tiempo– y un concepto que guarda una estrecha relación con la vida moderna: la simultaneidad (Giedion 434). Los futuristas italianos buscan representar el movimiento incesante y el ritmo acelerado de la gran ciudad mediante los contrastes cromáticos, la reiteración de las formas, la fragmentación de los objetos y la intersección de diferentes planos espaciales. Sus obras expresan “the bewildering changes in visual sensation which were thought typical of the city, as we enter into the overwhelming vortex of modernity through its crowds, its automobiles, its telegraphs, its bare lower-class neighbourhoods, its sounds, its shrieks, its violence, its cruelties, its cynicism, its implacable careerism” (Butler 147). En Barcelona, los pintores uruguayo-catalanes Joaquín Torres García y Rafael Barradas desarrollan el *vibracionisme*, una síntesis original de las propuestas cubistas y futuristas por la que tratan de “copsar el dinamisme de la vida moderna, les ‘vibracions’ perceptibles en l’atmosfera de les ciutats, amb els seus anuncis cridaners, el continuat tràfec dels mitjans de transport col·lectius o particulars” (Jardí 31).¹⁶ Los escritores, por su parte, rompen con las convenciones de la

¹⁶ Torres García define el *vibracionisme* de la siguiente manera: “El vibracionismo es, pues, cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el *paso de una sensación de color a otra correspondiente*, siendo cada uno de estos acordes *diversas notas de armonía*, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca. Otro aspecto: consideremos la forma GEOMETRIZADA. Tal círculo está formado por una serie de ángulos, tal forma irregular nos la da un rectángulo, tal objeto estará sólo iniciado: es que cada forma de éstas buscará complementarse o rectificarse en EL ESPECTADOR, y así logra el artista otro modo de vibración, algo viviente, QUE NO DARIAN LOS OBJETOS REPRESENTADOS NORMALMENTE O COMPLETOS” (Torres García 477; cursivas y mayúsculas del original). Para una panorámica sobre este

novela decimonónica, concientes de que la complejidad de la vida moderna no puede ser expresada mediante las técnicas narrativas tradicionales.¹⁷ Esta ruptura se manifiesta en la discontinuidad narrativa, en la fragmentación del tiempo y del espacio, en la simultaneidad y en la pluralidad de puntos de vista que encontramos, por ejemplo, en *Ulysses* (1922) de James Joyce, *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos o *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin. En estas novelas la visión de la ciudad no resulta de la descripción exhaustiva de los lugares donde transcurre la historia, como en la novela decimonónica, sino de la acumulación de datos fragmentarios: situaciones, impresiones, sensaciones, olores, ruidos y memorias que se suceden en el texto de manera brusca y aparentemente caótica.¹⁸ La fragmentariedad de la narración refleja la multiplicidad de estímulos sensoriales (Simmel) o de *shocks* (Benjamin) que caracteriza la experiencia de la ciudad moderna. Paralelamente a las vanguardias artísticas y literarias, tal y como señala Kern, en el campo de la música “many composers consciously wrote music to reflect a changing world”. Los nuevos ritmos del *jazz*, del *ragtime* y de las composiciones de vanguardia expresan el tempo acelerado de la vida moderna: “the mixture of syncopation, irregularity, and new percussive textures gave an overall impression of the hurry and unpredictability of contemporary life” (123).¹⁹ Sin embargo, ninguna disciplina artística podía

movimiento véase Trenc, Elisée. “L’avant-garde plastique à Barcelone, le vibrationisme, Barradas et Torres-García (1916-1920)”. En Salaün, Serge y Elisée Trenc (eds). *Les avant-gardes en Catalogne*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

¹⁷ Ya Baudelaire, en la dedicatoria de *Le Spleen de Paris* (1869), había afirmado que la descripción de la vida moderna requería la invención de un nuevo lenguaje: “una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia” (1987: 75).

¹⁸ Para un análisis detallado de las diferencias entre la representación de la ciudad en la novela decimonónica y en la novela modernista anglosajona véase el capítulo 3 del excelente estudio de Stephen Kern, *The modernist novel: A critical introduction* (2011).

¹⁹ Ya en 1921 T.S. Eliot había establecido una conexión entre los nuevos lenguajes musicales y la vida moderna, al señalar que en *Le Sacre du printemps* Igor Stravinski había transformado en música “the scream of the motor

representar el dinamismo de la naciente metrópolis con más eficacia del cine. El séptimo arte, el primero capaz de reproducir el movimiento, era el medio ideal para captar un paisaje urbano que se encontraba en constante transformación. En los inicios del cine, los pioneros se limitan a instalar la cámara en la calle y a filmar, ateniéndose a un punto de vista frontal e inmóvil y a una única toma, el fluir incesante de las multitudes y de los medios de transporte –el ejemplo más conocido son las ya citadas vistas urbanas grabadas por los hermanos Lumière y por sus operadores. Sin embargo, al cabo de unos pocos años, los cineastas introducen nuevos recursos técnicos –los movimientos de cámara, las tipologías de planos, los ángulos de toma y el montaje, entre otros– que le permiten abandonar la cámara fija y representar el ritmo acelerado y los espacios fragmentarios de la ciudad desde diferentes puntos de vista. El mejor ejemplo de ello son las “sinfonías urbanas” de los años veinte. A través del montaje, observa Minden, el cine consigue expresar “the visual experience of being in a city”, concretamente “a succession of different images and angles constructing a perception in strong contrast to the unifying and uniform perception of a village or a landscape; a perception radically more rapid and less continuous than that encouraged by the traditional forms of literature, sculpture and painting”.²⁰ Mientras que las formas artísticas tradicionales “have to break themselves up in order to achieve this sort of perception” – pensemos en los cuadros cubistas y futuristas o en el *Ulysses* de James Joyce– “cinema is constitutionally able to work with this sort of medium or language” (203). Además, gracias al montaje, a los movimientos de la cámara, a las técnicas de *slow motion* y *time-lapse*, y a la posibilidad de seleccionar diferentes tamaños y angulaciones de plano, el cine revela al espectador aspectos y detalles de la ciudad invisibles a simple vista, ampliando así su

horn, the rattle of machinery, the grind of wheels, the beating of iron and steel, the roar of the underground railway, and the other barbaric cries of modern life” (189).

²⁰ Las palabras de Minden recuerdan a las de Pound que hemos citado anteriormente: “The life of the village is narrative (...) In a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic”.

percepción y su experiencia del espacio urbano. En un famoso pasaje de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin subraya esta capacidad reveladora de la cámara, comparando el cine con una dinamita que, al hacer explotar el mundo tal como nos aparece habitualmente, nos descubre nuevas dimensiones de la realidad:

Our bars and city streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories seemed to close relentlessly around us. Then came film and exploded this prison-world with the dynamite of the split second, so that now we can set off calmly on journeys of adventure among its far-flung debris. With the close-up, space expands; with slow motion, movement is extended. And just as enlargement not merely clarifies what we see indistinctly “in any case”, but brings to light entirely new structures of matter, slow motion not only reveals familiar aspects of movements, but discloses quite unknown aspects within them (...) Clearly, it is another nature which speaks to the camera as compared to the eye. (2003: 265-66).

El cineasta soviético Dziga Vertov expresa ideas similares en sus escritos sobre el “cine-ojo” (*kino-glaz*):

Nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello, los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y habrá que tener en cuenta en lo sucesivo (76)

Para Vertov, el ojo de la cámara es más móvil y poderoso que el ojo humano, hecho que le permite captar y mostrar la realidad desde puntos de vista inaccesibles a la visión limitada del hombre:

Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos (...) me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre (...) me elevo al mismo tiempo que un aeroplano (26)

Tomando como referencia las palabras de Vertov, destacamos dos perspectivas que puede adoptar la cámara para representar la ciudad, sobre las que volveremos más adelante en este trabajo: la del mirón (*voyeur*) y la del caminante (*walker*). En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau imagina la contemplación de Nueva York desde el último piso del World Trade Center y distingue entre dos maneras de ver y experimentar la ciudad. Quien la mira desde lo alto toma el punto de vista del mirón, que se separa de su espacio caótico y consigue leerlo como si fuera “un Ojo solar, una mirada de dios”:

La agitación está detenida, un instante, por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada. (...) El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito

neoyorquino. [La elevación] transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba “poseído”. (103-104)

En cambio, a los pies del rascacielos viven los caminantes, o sea “los practicantes ordinarios de la ciudad” (105) que experimentan el espacio urbano sin poderlo leer, ciegos prisioneros del ruido y de la agitación de las calles. La cámara, por su capacidad de grabar lo visible en movimiento y desplazarse a su vez en el espacio, puede filmar la ciudad tanto desde la perspectiva del mirón como la del caminante o, en palabras de Vertov, sobrevolándola como un aeroplano o sumergiéndose en la muchedumbre que agita sus calles. Así, también el espectador cinematográfico puede ver la ciudad desde una posición elevada y alejada, que hace legible su complejidad y “petrifica en un texto transparente su opaca movilidad” (104), o experimentarla físicamente a ras del suelo como los transeúntes.

Recapitulando, a la luz de todas estas consideraciones, podemos entender cómo nace la relación entre cine y ciudad: por un lado, el cine se desarrolla en una época de grandes transformaciones (urbanísticas, sociales, económicas, tecnológicas) que modifican radicalmente la fisonomía de las ciudades y la manera de percibir y experimentar el espacio urbano; por otro, aparece como la herramienta más idónea para representar la naciente metrópolis y el ritmo frenético de la vida moderna. Esta relación se establece en los inicios del cine, pero se ha mantenido viva y fecunda hasta hoy, tanto que investigarla permite por un lado recorrer la historia del séptimo arte y por otro estudiar como ha ido evolucionando la *forma della città* desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

1.3 De la ciudad moderna a la postmetrópolis: un recorrido cinematográfico

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, el lenguaje cinematográfico se desarrolla paralelamente a la ciudad moderna. Como hemos señalado en el apartado anterior, desde su

nacimiento el cine se orienta de inmediato hacia la representación de la ciudad, considerada como la quintaesencia de la modernidad. Las primeras películas de los Lumière, que pronto serán imitadas por otros pioneros en todos los países del mundo, muestran escenas de vida urbana: obreros saliendo de una fábrica (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*), un tren llegando a la estación (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), peatones y carruajes circulando en la calle (*Place des Cordeliers à Lyon*) (Fig. 9). Para realizar estos films, los cineastas sacan la cámara a la calle y la mantienen fija en el suelo para que capte las personas y los vehículos que discurren ante ella; la intención es probar a los espectadores que el cine, a diferencia de la pintura y la fotografía, es capaz de registrar el movimiento. Como explica Kracauer en *Theory of film*, “In the primitive era when the camera was fixed to the ground, it was natural for film makers to concentrate on moving material phenomena; life on the screen was life only if it manifested itself through external, or ‘objective’, motion” (33-34). Gracias al ingenio de los primeros cineastas, sin embargo, el cine evoluciona rápidamente y empieza a dotarse de un lenguaje propio que le permite mostrar la ciudad desde perspectivas inéditas. Tan pronto como en 1896, la cámara empieza ya a moverse: primero girando sobre su punto de apoyo (panorámica) y luego desplazándose a bordo de trenes, tranvías y otros vehículos (*travelling*), dando al espectador la impresión de estar viendo el paisaje urbano desde uno de estos medios de transporte. En los años siguientes, se logran otros avances técnicos: se perfeccionan los movimientos de cámara, se definen los tipos de planos y de angulaciones, se descubren las posibilidades expresivas que ofrece el montaje... “As cinematic techniques developed”, observa Kracauer, “films increasingly drew on camera mobility and editing devices (...) Although their strength still lay in the rendering of movements inaccessible to other media, these movements were no longer necessarily objective. In the technically mature film ‘subjective’ movements –movements, that is, which the spectator is invited to execute– constantly compete with objective ones” (34). En los años veinte, el lenguaje cinematográfico

alcanza su madurez y el cine mudo vive su edad dorada; en la misma época, superada la crisis consiguiente a la Gran Guerra, se reanuda el crecimiento urbano y el desarrollo industrial. Para las grandes ciudades de Europa, y sobre todo de Estados Unidos, es un período de relativa prosperidad económica y de vida alegre y despreocupada. La madurez del lenguaje cinematográfico y el optimismo que se respiraba en los “felices veinte” se expresan en un nuevo género filmico, el de las “sinfonías urbanas”, películas que retratan un día típico en la vida de una gran ciudad, documentando las distintas facetas de la urbe: desde las formas arquitectónicas y los medios de transporte hasta las actividades diurnas y nocturnas de sus habitantes. En ellas una amplia gama de recursos cinematográficos –movimientos de cámara, planos generales y primeros planos, montaje, ralenti, aceleración, sobreimpresiones, fundidos, disolvencias...– es empleada para mostrar y celebrar los nuevos espacios, ritmos y experiencias de la ciudad moderna. La denominación de “sinfonías urbanas” procede del título del film de Walter Ruttmann *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (Berlín: sinfonía de una ciudad, 1927)*, que retrata el transcurso de un día en la capital alemana desde las primeras horas de la madrugada hasta las últimas de la noche. La estructura de la película, además, reproduce los movimientos que componen una sinfonía (sobre ese punto véase Mast y Kewin 168-69).²¹ En los años veinte y treinta las sinfonías urbanas invadieron literalmente las pantallas cinematográficas: sin exagerar, puede decirse que cada gran ciudad de la época tiene su propia sinfonía.²² Además de la película de Ruttmann, cabe destacar *Manhatta* (1921) de

²¹ También Lewis Mumford en *The Culture of Cities* (1938) utiliza la metáfora musical de la sinfonía para describir la vida en la ciudad moderna: “Through its complex orchestration of time and space, no less than through the social division of labour, life in the city takes on the character of a symphony: specialized human aptitudes, specialized instruments, give rise to sonorous results which, neither in volume nor in quality, could be achieved by any single piece” (4).

²² Solo por citar algunas: Amsterdam y *Regen* (Joris Ivens, 1929); Belgrado y *Beograd prestonica Jugoslavije* (Vojin Djordjevic, 1932); Chicago y *Halsted Street* (Conrad Friberg, 1934); Lisboa y *Lisboa, Crónica Anedótica* (José Leitão de Barros, 1930); Marsella y *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port)* (László Moholy-Nagy, 1929); Milán y *Stramilano* (Corrado D’Errico, 1929); Moscú y *Moscú* (Mikhail Kaufman, 1926);

Paul Strand y Charles Sheeler, que propone una visión lírica de Nueva York inspirada en la poesía de Walt Whitman; *Rien que les heures* (1926), rodada a lo largo de un día en las calles de París por el brasileño Alberto Cavalcanti, y sobre todo *Chelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929), en la que Dziga Vertov exalta tanto la moderna urbe soviética como el poder de la cámara (el “cine-ojo”) para captar la realidad. Estas cintas coinciden en celebrar las oportunidades que la ciudad ofrece en términos de progreso, movilidad, empleo, diversión, libertad individual y colectiva. Sin embargo, no todas las películas de los años veinte comparten esta visión optimista de la urbe. En el cine expresionista alemán, “the metropolis is no longer a place for the idler searching for amusement, excitement and diversion, but a horror-scenario for its frightened and threatened inhabitants” (Weihsmann 1997: 12). La ciudad se pobla de seres inquietantes y amenazadores: criminales (*Mabuse*), locos asesinos (*Caligari*, *Jack el Destripador*), monstruos (*Golem*) y vampiros (*Nosferatu*), en los que Kracauer ha visto una premonición de Hitler. Films como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920) de Robert Wiene, *Dr. Mabuse, der Spieler* (*El doctor Mabuse*, 1922) de Fritz Lang o *Die Straße* (*La calle*, 1923) de Karl Grune, reflejan en un espejo deformador la incertidumbre y los miedos de la población alemana durante la República de Weimar, en un país humillado por la derrota en la Primera Guerra Mundial y agitado por profundas tensiones políticas y sociales que propiciarán el advenimiento del nazismo (Fig. 10).

Praga y *Praha v záři svetel* (Svatopluk Innemann, 1928); São Paulo y *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, 1929); Tokio y *Tokai kokyogaku* (Kenji Mizoguchi, 1929). También Barcelona cuenta con su propia sinfonía urbana, realizada en un momento tan delicado como la inmediata posguerra: *Barcelona, ritmo de un día*, dirigida por Antonio Román en 1939 e incorporada al catálogo de Cifesa para la temporada 1940-41. La película, cuyo título imita el de *Berlín: sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann, es un retrato edulcorado de la capital catalana que pone el énfasis en su puerto, sus industrias y su animada vida nocturna, evitando cualquier referencia a los daños provocados por la Guerra Civil y a la dureza de la posguerra. Sobre Antonio Román véase Coira, Pepe. *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*. Madrid: Editorial Complutense, 2004.

Entre finales de los años veinte y principios de los treinta se produce un cambio de importancia crucial en la historia del cine: el paso del mudo al sonoro. *The jazz singer*, dirigida por Alan Crosland y estrenada el 6 de octubre de 1927, marca el inicio de la era de los *talkies*. Con la llegada del sonido, no sólo los actores sino también las ciudades comienzan a “hablar”: las películas de ambientación urbana, de hecho, se ven pronto enriquecidas por la incorporación de una serie de ruidos –el murmullo de la multitud, las sirenas de las ambulancias o de la policía, el rugido del metro, los cláxones, el chirrido de los frenos y el ronroneo del motor de los coches, etc.– que reproducen el caos y el estruendo típicos de la gran ciudad. Como señala Michel Chion, “il suffit d’une cacophonie de trois ou quatre tons différents de klaxon pour évoquer la multiplicité, le croisement de destins individuels non coordonnés, le réseau de trajets anonymes qui sont caractéristiques de la ville” (1988: 43-44). A partir de este momento, además, se hará habitual, sobre todo en el cine hollywoodiense, el uso de estereotipos musicales en la representación de determinadas ciudades: “Paris est un son d’accordéon, Vienne une mélodie de cithare (depuis *Le troisième homme*) et des sons de mandoline ou de chant ténorisant remplissent l’écran de l’air d’une ville d’Italie. Une trompette ou un saxophone solo (...) ont souvent signifié dans le film noir la solitude des cités” (Chion 1988: 43).²³ El advenimiento del cine sonoro coincidió con la crisis económica de 1929, que, originada por la caída de la bolsa de Wall Street, se extendió en un breve lapso de tiempo a todos los países capitalistas. La llamada Gran Depresión, que se prolongó hasta la Segunda Guerra Mundial, tuvo un impacto devastador: la producción industrial cayó, la construcción se paralizó, miles de bancos y empresas quebraron, el desempleo llegó a niveles sin precedentes. El optimismo y el relativo bienestar de los “felices veinte” dejaron paso a la miseria y la desesperación. Los efectos de la crisis se manifestaron con mayor virulencia en las grandes ciudades: las calles se llenaron de masas de parados buscando trabajo o haciendo

²³ Volveremos sobre el papel del sonido en la representación cinematográfica de la ciudad en el capítulo 3, en el análisis del film *Umbracle* (1972) de Pere Portabella.

cola para recibir una ración de pan; hubo huelgas, disturbios y “marchas del hambre”; en el extrarradio surgieron barrios de chabolas en las que se hacinaban centenares de familias arruinadas por la crisis. Varias películas de los años treinta ofrecen un valioso testimonio de las duras condiciones en las que se vivía en las ciudades durante la Gran Depresión: *Kuhle Wampe* (1932) de Slatan Dudow, con la participación de Bertolt Brecht como guionista, narra el drama de una familia proletaria de Berlín afectada por el paro y obligada a trasladarse a un campamento de barracas en las afueras de la capital alemana; *Sonnenstrahl* (*Rayo de sol*, 1933) de Pál Fejös muestra los efectos devastadores del paro y la miseria en el proletariado vienés; *Heroes for sale* (1933) de William Wellman es un crudo retrato de Chicago en 1932, en el peor momento de la crisis: hambre, desempleo, largas colas ante los comedores sociales, enfrentamientos entre trabajadores y policía; *Man’s castle* (1933) de Frank Borzage se desarrolla en una *hooverville*²⁴ —construida ex profeso en los estudios para el rodaje— en el Lower East Side de Manhattan, entre parados y marginados (Fig. 11). En las grandes ciudades de Estados Unidos la crisis trajo consigo también un fuerte aumento de las actividades ilícitas (prostitución, usura, extorsión, tráfico de alcohol y drogas) y un recrudecimiento del gangsterismo, fenómenos que quedarán reflejados en numerosas películas de la época, como por ejemplo *Little Caesar* (1931) de Mervyn LeRoy, *The public enemy* (1931) de William Wellman y *Scarface* (1932) de Howard Hawks (Fig. 12). En estas cintas la ciudad es representada como un lugar peligroso, cruel e inhóspito, en el que el ascenso social y el sueño americano de la *prosperity* sólo pueden conseguirse mediante la violencia y el crimen.

²⁴ Así fueron llamados los barrios de chabolas surgidos en la periferia y en los solares de las grandes ciudades de Estados Unidos durante la Gran Depresión. El nombre era un irónico tributo al presidente Herbert Hoover, que, en su discurso de aceptación de la candidatura republicana en las elecciones de 1928, justo antes del estallido de la crisis, había profetizado a los ciudadanos norteamericanos la pronta desaparición del paro y de la pobreza: “Unemployment in the sense of distress is widely disappearing (...) We in America today are nearer to the final triumph over poverty than ever before in the history of any land. The poorhouse is vanishing from among us” (Hoover 503).

Durante la Segunda Guerra Mundial las ciudades se convirtieron en objetivos militares y fueron sometidas a bombardeos aéreos masivos que alteraron de manera irreversible su fisonomía.²⁵ El cine de la posguerra abunda en imágenes de urbes parcial o totalmente destruidas por las bombas: Berlín en *A foreign affair* (Billy Wilder, 1948), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948) y *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948); Londres en *Night and the City* (Jules Dassin, 1950); Hiroshima en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959); Nápoles en *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946); Roma en *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945); Varsovia en *Kanal* (Andrzej Wajda, 1957) y Viena en *The third man* (Carol Reed, 1949). En Alemania, uno de los países más castigados por el conflicto mundial,²⁶ surge un nuevo género filmico, el *Trümmerfilm* (“film de escombros”), cuyo *leitmotiv* es la representación de las ruinas de las ciudades alemanas arrasadas por los bombardeos. A este género pertenecen, entre otras, las películas *Die Mörder sind unter uns* (*Los asesinos están entre nosotros*, 1946) de Wolfgang Staudte y *Irgendwo in Berlin* (*En algún lugar en Berlín*, 1946) de Gerhard Lamprecht, en las que el paisaje devastado de Berlín se convierte en símbolo de un entero país material y psicológicamente destruido. En Japón, por otra parte, las ruinas de Hiroshima y Nagasaki son el marco en el que se desarrollan las películas del *hibakusha eiga* (“cine sobre las víctimas de la bomba”), que se centran en la vida cotidiana de los *hibakusha*, los supervivientes del holocausto nuclear. Entre ellas, cabe destacar *Genbaku*

²⁵ Cabe señalar que el bombardeo estratégico de ciudades fue practicado por primera vez de forma sistemática en la guerra civil española. Tras el ensayo de la Luftwaffe en Gernika, Barcelona fue la primera gran ciudad de la historia que fue sometida a un bombardeo masivo y continuo con el fin de aterrorizar a la población civil (Villarroya).

²⁶ En su ensayo *Luftkrieg und Literatur* (*Sobre la historia natural de la destrucción*, 1999), W. G. Sebald nos da la medida de la devastación sin precedentes que sufrió Alemania durante la Segunda Guerra Mundial: los bombardeos aliados destruyeron 131 ciudades, mataron a 600.000 civiles y arrasaron tres millones y medio de viviendas, dejando sin techo a siete millones y medio de personas. Al final de la guerra, a cada habitante de Colonia le correspondieron 31,4 metros cúbicos de escombros, y a cada uno de Dresde 42,8 (Sebald 13).

no Ko (*Los niños de Hiroshima*, 1952) de Kaneto Shindo y *Nagasaki no Kane* (*Las campanas de Nagasaki*, 1950) de Hideo Ōba.²⁷

Después de la Segunda Guerra Mundial empieza una etapa de reconstrucción acelerada y de intenso desarrollo urbanístico, que transforma radicalmente la forma de las ciudades y la manera de vivir en ellas, incluso en países que no han sido afectados por los bombardeos. La arquitectura funcionalista se convierte rápidamente en la nueva ortodoxia, y con el apoyo de arquitectos, empresarios y gobiernos se impone en casi todas las urbes del mundo (Rivera 191-92). En la periferia de las grandes ciudades europeas asistimos a la proliferación de enormes conjuntos de viviendas para las clases menos favorecidas, construidos de acuerdo con una versión adulterada y de fácil explotación por parte de los especuladores de los principios del Movimiento Moderno.²⁸ Según el historiador y sociólogo del cine Pierre Sorlin, estas profundas transformaciones del paisaje urbano se expresan cinematográficamente en una crisis en la representación de las ciudades europeas. Concretamente, para Sorlin se produce una “destrucción” o “negación” de la imagen de las ciudades en películas que retratan metrópolis adocenadas y desprovistas de cualquier seña de identidad que las haga reconocibles o, como diría el urbanista Kevin Lynch, “legibles”:²⁹

²⁷ Sobre el *Trümmerfilm* véase Shandley, Robert R. *Rubble films: German cinema in the shadow of the Third Reich*. Filadelfia: Temple University Press, 2001. Sobre el *hibakusha eiga* véase Broderick, Mick (ed.). *Hibakusha cinema: Hiroshima, Nagasaki and the nuclear image in Japanese film*. Londres: Routledge, 2015.

²⁸ Como veremos en el capítulo 3, Barcelona no representa una excepción: entre finales de los años cincuenta y principios de los setenta, en un contexto marcado por el desarrollo industrial y la llegada de masas de inmigrantes provenientes de las zonas más deprimidas de España, en la periferia de la capital catalana se construyeron polígonos de viviendas de escasa superficie y mala calidad, sin dotarlos ni de las infraestructuras ni de los equipamientos esenciales. A menudo, estos grandes conjuntos habitacionales tendrán unas dimensiones superiores a las de los *grands ensembles* franceses. Algunos de ellos, en efecto, tendrán entre 15.000 y 20.000 viviendas y, por lo tanto, alojarán entre 60.000 y 80.000 habitantes: más de dos Sarcelles (el *grand ensemble* francés por excelencia y uno de los primeros en ser construidos en la periferia de París) (Borja 74).

²⁹ Sobre el concepto de “legibilidad” elaborado por Lynch, véase el capítulo 5 de esta tesis.

Instead of being played as a counterpoint, as a supplementary delight, cities were flattened, reduced to prosaic clichés. There was surely a ‘message’ underlying the pictures, something like: towns become increasingly humdrum expanses crossed by indifferent drivers and damaged by greedy property developers. Spectators either caught these implications or they did not but they could not miss the dullness, the anonymity of the urbanized areas (Sorlin 128).

Para muchos cineastas europeos los grandes conjuntos de vivienda masiva, con su arquitectura repetitiva y estandarizada, se convierten en emblema de la deshumanización de los nuevos paisajes urbanos y del aislamiento y de la alienación que caracterizan la sociedad de la época. Esto resulta evidente, por ejemplo, en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard, que constituye un duro *J'accuse* en contra de la política de construcción de los *grands ensembles* de la región parisiense (Fig. 13); en *La notte* (1961) de Michelangelo Antonioni, donde el Milán moderno –un Milán de hormigón, hierro y cristal– es una metáfora de la incomunicación y la soledad del hombre contemporáneo, y en *Mon oncle* (1958) y *Playtime* (1967) de Jacques Tati, donde se denuncian, a la vez que ridiculizan, los excesos de la arquitectura funcionalista (Fig. 14). La actitud crítica del cine hacia el desarrollo urbano posbélico se refleja también en el uso de los nuevos barrios periféricos y suburbanos como escenarios de un futuro distópico en numerosas películas de los años sesenta y setenta: La Défense de París en *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard, el EUR de Roma en *La decima vittima* (1965) de Elio Petri, Roehampton y Thamesmead, ambos situados en Londres, en *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut y *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, respectivamente (Fig. 15 y 16).

Finalmente, a mitad de los años setenta empieza una nueva fase de desarrollo urbano, que se extiende hasta hoy y que determina la conformación de la metrópolis contemporánea, a

la que el geógrafo Edward Soja ha dado el nombre de *postmetrópolis*. Esta nueva forma urbana es el producto de la intensificación de los procesos de globalización, de la revolución de las tecnologías de información y comunicación, y de la progresiva desindustrialización de la economía a favor del crecimiento del sector terciario. Su espacio es fluido, flexible, fragmentario; sus límites casi han desaparecido: “The boundaries of the city”, observa Soja, “are becoming more porous, confusing our ability to draw neat lines separating what is inside as opposed to outside the city; between the city and the countryside, suburbia, the non-city; between one metropolitan city-region and another; between the natural and the artificial” (150). En el cine, buenos ejemplos de postmetrópolis son el Los Ángeles de *Short cuts* (Robert Altman, 1993), el Hong Kong de *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994) o el Tokio de *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003): ciudades inmensas, superpobladas y congestionadas por el tráfico, en las que el individuo es incapaz de establecer relaciones con los otros y con el entorno en el que vive. Además, hoy en día las ciudades se remodelan en función de su comercialización en el mercado global y para conseguir una mayor competitividad que les permita atraer turistas, capitales y servicios. En este contexto, el cine es utilizado de forma creciente para promocionar la ciudad e inducir el público a visitarla, gracias a su capacidad de conferir una identidad atractiva y diferenciada.³⁰ Se trata de una estrategia muy eficaz, sobre todo si consideramos el éxito que han tenido algunas películas en la promoción de ciertos destinos turísticos: el Londres de *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), el París de *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), la Barcelona de *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) o la Roma de *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013).

³⁰ Trataremos más detalladamente el papel del cine como recurso de *marketing* y *branding* urbano en el capítulo 5, en el que analizaremos tres películas –*Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*– que han contribuido significativamente a promocionar la Barcelona post-olímpica en el mercado turístico global.

Acaba aquí nuestro breve recorrido cinematográfico por la historia de la ciudad. Teniendo en cuenta el valor documental de las imágenes cinematográficas, hemos observado a través de una selección de películas las metamorfosis que ha sufrido el paisaje urbano desde finales del siglo XIX hasta la actualidad: de la ciudad moderna a la postmetrópolis. Hasta aquí hemos hablado de la ciudad en general, pero ahora ha llegado el momento de pasar a considerar un caso particular, el de Barcelona.

Barcelona, una ciudad cinematográfica

2.1 Barcelona y el cine: luces y sombras

Entre noviembre de 1947 y febrero de 1948, en pleno franquismo, Llorenç Llobet Gràcia, un cineasta amateur de Sabadell, realizó *Vida en sombras*, quizá la mejor película histórica –y de la historia– del cine catalán. Condenado al descrédito y al olvido bajo la dictadura por no cumplir con los preceptos de un cine propagandístico o de puro entretenimiento, y rescatado sólo en tiempos recientes,³¹ el film narra la vida de Carlos Durán, un cineasta amateur como Llobet Gràcia, y paralelamente refleja medio siglo de historia barcelonesa y muestra los avances tecnológicos del cine y su progresiva difusión en la capital catalana. Carlos, interpretado por un joven Fernando Fernán Gómez, viene al mundo en una barraca de feria durante una de las primeras exhibiciones del cinematógrafo Lumière en Barcelona; su nacimiento, por lo tanto, coincide cronológicamente con la llegada del cine a la capital catalana.³² Como muestra la película, antes del establecimiento de locales de exhibición permanentes, el cine empezó a difundirse en España por medio de barracas ambulantes que se

³¹ Estrenada solamente en 1953 en cines de segunda categoría a causa de problemas con la censura, *Vida en sombras* no fue apreciada ni por la crítica ni por el público, y sus negativos originales no fueron conservados. La película permaneció olvidada hasta que, en 1983, la Filmoteca Española realizó una primera restauración analógica a partir de dos copias de distribución en 16 mm. La restauración fue coordinada por Ferran Alberich, que rodó además el documental *Bajo el signo de las sombras* (1984) sobre la vida y la obra de Llobet Gràcia. En 2007 apareció una nueva copia en 16 mm, de mejor calidad fotográfica, procedente de la colección Pere Tresserra. En 2012, a partir de esta copia y de otra, también en 16 mm, Alberich coordinó una nueva restauración de la película, esta vez en digital, a cargo de la Filmoteca de Catalunya, en colaboración con la Filmoteca Española y los Laboratorios Deluxe de Barcelona.

³² La presentación del cinematógrafo Lumière en Barcelona tuvo lugar el 10 de diciembre de 1896 en los bajos de uno de los estudios fotográficos más célebres y prestigiosos de la ciudad, el de los hermanos Antonio y Emilio Fernández, conocidos bajo el seudónimo artístico de “*Napoleón*”, situado en los números 15 y 17 de la Rambla de Santa Mònica. Como ha sido ampliamente documentado por Palmira González, en esta sesión inaugural estuvieron presentes los mismísimos hermanos Lumiere (1995: 38-39).

instalaban en las ciudades en tiempo de ferias o de fiestas. Al respecto, uno de los protagonistas del cine primitivo español, el barcelonés Fructuós Gelabert, cuenta que

Por aquellos tiempos el deseo de negocio hizo que muchos empresarios montaran unos barracones, algunos de ellos de gran capacidad, con grandes, sonoros, y llamativos órganos, que recorrían todas las ferias y las fiestas mayores. Cuando en un lugar determinado la gente empezaba a no acudir al barracón, recogían los bártulos y los trasladaban a otra, y así iban recorriendo toda España, haciendo exhibiciones del nuevo arte. (122)

En Barcelona, recuerda Gelabert, las barracas de feria se concentraban en los solares de la recién abierta Avenida del Marqués del Duero, conocida popularmente como Paral·lel, nombre que recibiría definitivamente en 1979.³³ A los feriantes se debe la introducción de una figura que se convertiría en una presencia habitual en las proyecciones cinematográficas hasta los años diez del siglo pasado: el “explicador”, cuya función era comentar al público lo que sucedía en la pantalla, ya que las películas aún no llevaban intertítulos. Según Sánchez Vidal,

³³ El Paral·lel, inaugurado oficialmente el 8 de octubre de 1894, es una de las grandes avenidas de Barcelona que, como la Meridiana, la Diagonal y la Gran Via, surgieron del Plan de ensanche de la ciudad diseñado por Ildefons Cerdà. El nombre “Paral·lel” le fue dado por el mismo Cerdà y se debe a la coincidencia de su trazado con el del paralelo terrestre de latitud 41° 22' 34" norte. Cerdà estableció la anchura de la avenida en 50 metros, pero este tamaño no gustó a los dueños de los terrenos afectados por la apertura de la vía, que veían perjudicados sus intereses económicos al perder una gran cantidad de superficie edificable. Ante las protestas de los propietarios, el Ayuntamiento aprobó una ley que permitía construir edificios con pórticos de 5 metros de ancho, de manera que los 50 metros de anchura del Paral·lel previstos en el Plan Cerdà pasaban a ser 40 metros de calzada y 10 de pórticos, 5 en cada lado de la avenida. Sin embargo, los propietarios no se decidían a construir edificios con estas características y la urbanización de la calle avanzaba muy lentamente. Por ello, el Ayuntamiento aprobó una ley que permitía levantar construcciones de carácter provisional, a condición de que no se utilizaran como viviendas y no ocuparan el espacio destinado a pórticos. Como resultado, el Paral·lel empezó a poblarse de barracones y cobertizos que albergaban teatros, cinematógrafos, cafés concierto y locales de espectáculos de todo tipo, convirtiéndose así en el eje del ocio y de la vida nocturna barcelonesa (Badenas 43-61).

“El papel del explicador resulta clave al aumentar la duración y complejidad de las películas, y algunos llegaron a ser tan populares como los propios actores” (cit. en Amorós y Díez Borque 544). A menudo el explicador actuaba también como “charlatán”, anunciando el espectáculo en la puerta del local para atraer clientes.³⁴ Méndez-Leite narra así la aparición de los explicadores en Barcelona:

El público barcelonés acabó aburriéndose de las películas que por entonces carecían de letreros. Cada día acudían menos espectadores al rudimentario espectáculo. Entonces los empresarios (...) pusieron en la puerta de entrada a un individuo, que con voz clara y vibrante gritaba a cada instante: -¡Ésta y la otra por veinte céntimos...! ¡Vayan pasando, señores! Así anunciaban las películas que componían el flamante programa. Ya era esto algo, pero el público quería más. Uno de los voceadores, acostumbrado ya a hablar en público, le propuso a la empresa explicar los asuntos de las películas, después de haberlas estudiado previamente. Fue el comienzo de la época más divertida y pintoresca de la Ciudad Condal. ¡Se escuchaba cada cosa de los labios de los impertérritos explicadores! La nueva fórmula había dado magníficos resultados, y no hubo sala donde no se encontrase un explicador. (cit. en Pozo Arenas 27)

La figura del explicador queda reflejada en las secuencias iniciales de *Vida en sombras*: la sesión cinematográfica a la que asisten los padres de Carlos es comentada por el dueño de la barraca de feria, el señor Sancho. Este personaje, además de actuar como charlatán en la calle

³⁴ Según Sánchez-Salas (1998: 75-78), el explicador tuvo su mayor popularidad en España entre 1904 y 1910, y desapareció en torno a 1913; Fernández (219) y Carrière (13-14), en cambio, consideran que su desaparición no fue total hasta principios de los años veinte.

para publicitar el nuevo invento de los hermanos Lumière, se convierte en explicador de las películas durante la proyección.

A comienzos del siglo XX, el cine español se desarrolla gracias a una serie de pioneros barceloneses (Albert Marro, Adrià Gual, los hermanos Baños y el ya citado Fructuós Gelabert, entre otros) o que se instalan en la Ciudad Condal, como el aragonés Segundo de Chomón. Gracias a la intensa actividad de estos cineastas, se fundan en Barcelona las primeras empresas de producción cinematográfica del país, como la Hispano Films de Marro y Macaya, la Films Barcelona de Gelabert, la Barcinógrafo de Adrià Gual o la Royal de los hermanos Baños. Paralelamente, se establecen también las primeras distribuidoras, como la Abadal, la Diorama o la Marro-Soler. A ellas debemos añadir las sucursales que las grandes casas extranjeras, como las francesas Gaumont y Pathé, habían instalado tempranamente en la Ciudad Condal. Por lo tanto, como señala la prensa especializada de la época, en los años diez Barcelona es la capital de la naciente industria cinematográfica española: “aquí existen ya importantes instituciones industriales para la fabricación de filmes; aquí está establecida la representación de las más fuertes manufacturas extranjeras; en esta ciudad tienen su residencia los compradores de la América Latina; aquí se halla, pues, el centro del negocio cinematográfico español” (*Arte y cinematografía*, 15-31 de mayo de 1916, cit. en Sánchez Oliveira 35-36). Una idea de la importancia que llegó a tener Barcelona como centro de distribución cinematográfica puede darla el hecho de que Georges Méliès, al fundar su propia productora, la Star Film, se preocupara de tener una sucursal en Nueva York —el único centro que podía competir con París en la producción de películas— y tres agencias de representación en las ciudades que le parecieron más idóneas para expandir su negocio fuera de Francia: Berlín, Londres... y Barcelona. El mago de Montreuil sabía que controlar Berlín le permitiría distribuir sus películas en toda la Europa central; Londres, hacerlo en el Imperio británico; y Barcelona, invadir el mercado hispanoamericano (Porter i Moix 85). Por esas mismas fechas,

en la capital catalana el cine conoce un auge de público increíble, acompañado por el surgimiento de un gran número de locales de exhibición, que se reparten por toda la geografía urbana. Como señala la especialista del cine primitivo catalán Palmira González, el cine “se difundió por las Ramblas arriba y por el Paralelo, hasta Sants; sobrepasó la Gran Vía, se ramificó por el Ensanche, subió hasta Gracia y Sarriá y, por el puerto, llegó a la Barceloneta y Pueblo Nuevo” (cit. en Caparrós Lera 1999: 15). Las barracas de feria fueron progresivamente sustituidas por salas cinematográficas de carácter estable y el número de cines empezó en este período a superar el de teatros. Muchos intelectuales catalanes, y en particular los que estaban vinculados al Noucentisme, como Eugeni d’Ors, Antoni Rovira i Virgili, Josep Carner y el católico Ramon Rucabado, no vieron con buenos ojos el éxito extraordinario del nuevo espectáculo y manifestaron en varias ocasiones una actitud hostil hacia el séptimo arte.³⁵ El blanco principal de sus críticas eran la pretendida falta de valor artístico del cine, considerado como un espectáculo inferior destinado a un público inculto (D’Ors lo enumeraba entre “els negociets d’extensió prostibulària”); la supuesta inmoralidad de las películas, que influían negativamente en los espectadores, sobre todo en los niños; la inseguridad de los locales de exhibición, en los que era alto el peligro de incendios a causa de la inflamabilidad de las cintas de celuloide, y la promiscuidad favorecida por la oscuridad de las salas. Un artículo titulado “Els cines” y publicado el 19 de febrero de 1909 en la revista *De tots colors* nos ofrece un buen ejemplo de la postura anticinematográfica que adoptó buena parte de la clase intelectual catalana. El autor del texto, que se firma “Miliu”, empieza manifestando su preocupación ante la difusión “epidémica” del cine en Barcelona y prosigue denunciando los efectos nocivos de las películas en la conducta de los espectadores:

³⁵ Sobre la oposición de los *noucentistes* al cine y cómo ésta se plasmó en la prensa, particularmente a través de la campaña anticinematográfica de la revista *Cataluña* liderada por Ramon Rucabado, véase Minguet, Joan M. “Classicisme i cinema: Eugeni d’Ors, el noucentisme i les arts industrials”. *Locus Amœnus* 5, 2000-2001: 291-304.

Estém en plena febra cinematogràfica y seguint aixís, Barcelona aviat presentarà l'aspecte d'un *Paralelo inmens*, adornat de barraques de fusta y de construccions artístiques (?) semblants al «Cine Doré» de la Rambla de Catalunya.³⁶ (...) Y veus aquí –are parlo en serio– com un instrument de progrés ha esdevingut un perturbador d'intel·ligències, un espectacle immoral y un corruptor del bon gust (...) Pagant només un ral, se donen diversos medis per matarse un mateix o bé per matar a un altre, s'ensenyen els variats procediments pera verificar un robo en la més completa impunitat y se donen també els medis pera seqüestrar a alguna criatura (...) El cinematograf com els periódichs criminalistes, com les noveles estúpides, contribueix a la perversió dels sentiments, fomenta la incultura y es escola de crims, de robos y de tots els mals instints que pot covar l'home en la seva més gran degradació. (116-17)

La reprimenda de Miliu se cierra con una afirmación contundente: “Els felissos mortals que vindran al mon quan ja hagi passat aquesta passa, al fer designació de les edats seguiràn dient l'edat de pedra, l'edat mitja, fins arribar als nostres temps que'n deuràn dir l'edat dels cinematógrafos” (118).³⁷ Sin embargo, a pesar de sus muchos detractores, el cine siguió ganando popularidad, de modo que en 1914 Barcelona, con una población de “sólo” unos 600.000 habitantes, contaba con más de 130 cines, un número que la ponía a la altura de

³⁶ El Gran Salón Cine Doré, inaugurado el 25 de diciembre de 1908 en el número 4 de la Rambla de Catalunya, tenía una llamativa fachada de estilo modernista proyectada por los prestigiosos decoradores y escenógrafos Salvador Alarma y Miguel Moragas (Torras 34).

³⁷ De manera parecida, Antoni Rovira i Virgili, bajo el seudónimo “Wifred”, en un artículo en contra del cine que apareció el 15 de abril de 1910 en *L'esquella de la Torratxa*, afirmó: “Sigles a venir, quan els nostres dies siguin envollats per les boires de la prehistoria, se podrà donar a les presents anyades el nom d'edat del cinematograf, així com parlem nosaltres de l'edat de pedra o de l'edat del ferro. Tal es l'increment que ha pres y va prenent encara aquesta moderna invenció” (226).

Berlín, detrás de París y Nueva York (González 2001: 45). Una muestra del fervor cinematográfico de los barceloneses es esta descripción de la gente haciendo cola para entrar en un cine, que el escritor Alexandre Font publicó el 31 de mayo de 1906 en la revista *Juventut*:

Es dia de festa. El vestibul del Cinematógrafo Maravilloso³⁸ se troba ple com un ou. L'empleat que despatxa les entrades no pot arribar a donar l'abast.

- Cinch entrades!

- Jo sóch primer, mestre.

- No sé si ho sab que jo ja fa mitja hora que m'espero.

- Donchs jo fa tres quarts.

- Dues de preferencia!

- Una!

- Quatre!

El públich vinga ferse la competencia pera arribar a la *taquilla*, y el *taquillero* vinga anar separant entrades del talonari. L'atmósfera comença a ferse irrespirable. De prompte un empleat obre la porta d'accès a la sala de projeccions, se sent un "ara!" sortit de cent boques a la vegada, y la gent se precipita tumultuosament cap a la esmentada porta. No li fa res a n'aquella senyora'l quedar macada a conseqüencia de les empentes: la qüestió es l'entrar aviat pera tenir bon *puesto*! Què se li endona a n'aquest menestral que'l trepitgin y fins li estripin l'americana, si es un dels primers que ha lograt entrar! Y a n'aquestes

³⁸ No nos consta que en Barcelona a principios del siglo pasado hubiera un cine llamado "Maravilloso". Quizá el autor se refiera al cine "La Maravilla", situado en el número 108 del Paral·lel, entre las calles Viladomat y Comte Borrell. "La Maravilla", inaugurado el 30 de mayo de 1903, era un local de variedades que proyectaba películas durante las pausas entre una actuación y la siguiente. Era conocido también como "La perla del Paralelo" ("La Maravilla/Salón Goya. Paral·lel 108. Cinematògraf i Teatre. 1900s-1912").

noyes, què'ls importa que'ls hi rebreguin els vestits! Lo essencial es el veure les pelicles. (340)

También en el inicio de *Vida en sombras* hay muestras de la acogida entusiasta que los barceloneses reservaron al nuevo espectáculo; además, el paso de la exhibición itinerante a la estable se refleja en el personaje del señor Sancho, que, de dueño de la barraca de feria donde nace Carlos, se convierte en propietario de un cine. La expansión vertiginosa del séptimo arte en Barcelona se explica por la particular situación económica y social de la capital catalana entre finales del siglo XIX y principios del XX. En esta época Barcelona experimenta un crecimiento demográfico y un desarrollo industrial sin precedentes, que se producen junto a una espectacular expansión urbanística. De hecho, en 1854 se derriban las murallas que ceñían la ciudad y en 1860, aprobado definitivamente el Plan Cerdà, se empieza a construir el Eixample. La ampliación de la capital catalana culmina en 1897 con la anexión de todas las poblaciones del llano barcelonés, excepto Horta y Sarrià que serán incorporadas más tarde, respectivamente en 1904 y 1921. Si, por un lado, la expansión urbanística ofrece nuevos espacios para el ocio y la vida nocturna (como el Paral·lel), por otro el crecimiento demográfico proporciona un público cada vez más amplio y ávido de diversión. La Exposición Universal de 1888, además, despierta un fuerte interés por las innovaciones tecnológicas tanto en la culta y emprendedora burguesía catalana como en las clases populares. En este contexto, el cine, el nuevo invento que llegaba nada menos que de París, la “capital de la modernidad” (Harvey 2004), no podía más que suscitar el entusiasmo de los barceloneses y entrar enseguida a formar parte de la vida ciudadana. Por el contrario, en Madrid el cine no gozó del mismo éxito y su difusión fue bastante escasa hasta bien entrados los años diez del siglo pasado. Esta situación se explica teniendo en cuenta la composición social de la capital española: por un lado, la burguesía madrileña, formada en gran parte por

funcionarios y burócratas, no era tan desarrollada y europeísta como la barcelonesa, y veía con cierto recelo las novedades que llegaban del extranjero; por otro, el proletariado urbano, que en Barcelona constituía el público natural del cine, tenía poco peso en la capital española. Además, el cine en Madrid estaba subordinado a otros espectáculos muy arraigados en la sociedad madrileña y que gozaban de enorme popularidad, como la zarzuela, el sainete y la corrida (Pérez Perucha 45-47).

La hegemonía de Barcelona como centro del cine español entra en crisis después de la Primera Guerra Mundial a causa de la inestabilidad política y social del régimen de la Restauración, que desembocará en la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930). La producción cinematográfica catalana, mayoritariamente ubicada en Barcelona, sufre en este período un descenso muy importante: las películas realizadas entre 1919 y 1923 no llegan ni a la mitad de las producidas en el quinquenio anterior (Caparrós Lera 1993: 19). La crisis se agudiza por la política centralista de Primo de Rivera, que desplaza la producción cinematográfica a Madrid y, en parte, a Valencia. Como señala Palmira González:

Solamente hemos de seguir la trayectoria de los cineastas barceloneses para observar que la industria del cine en Barcelona vive una etapa de dispersión y falta de recursos. El barcelonés Joan Andreu estaba establecido en Valencia, donde desarrolló casi toda su obra cinematográfica; Josep Gaspar y Josep Maria Maristany trabajaban en esta época como operadores de empresas valencianas y madrileñas; Ricard de Baños también trabajaba en Madrid entre 1925-1926, igual que Joan Vilà Vilamala; incluso Fructuós Gelabert estuvo rodando en Madrid, el año 1925 (...) Barcelona había dejado de ser la sede principal –y prácticamente única– de la cinematografía del Estado por lo que se refiere a la producción. En los años 20 sólo quedaban sombras del pasado. (cit. en Caparrós Lera 1999: 21)

La producción cinematográfica barcelonesa empieza a mostrar tímidos signos de recuperación solamente a finales de los años veinte, cuando muchas empresas encargan películas publicitarias para exhibirlas en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El Ajuntament y la Diputació, por su parte, promueven la realización de documentales sobre la Exposición y las transformaciones urbanísticas impulsadas por su celebración.³⁹ Esta circunstancia queda reflejada en *Vida en sombras*, donde Carlos Durán, ya adulto, resulta ganador de un concurso de películas sobre la Exposición y, por ello, es contratado como operador por el señor Sancho, que se ha convertido en productor cinematográfico. Pocos años más tarde, en 1932, el productor francés Camille Lemoine, empujado por el cineasta onubense Francisco Elías, funda en Barcelona los primeros estudios sonoros de España, los estudios Orphea.⁴⁰ *Vida en sombras* se rodó en ellos entre el 15 de noviembre de 1947 y el 14 de febrero de 1948, según consta en el expediente de la película. Inaugurados por el presidente de la Generalitat Francesc Macià, los estudios Orphea se ubicaban en uno de los pabellones construidos en Montjuïc para la Exposición de 1929, el Palacio de la Química. Como los primeros estudios sonoros madrileños no fueron operativos hasta finales de 1933, todas las películas españolas sonoras de 1932 y gran parte de las del año siguiente se filmaron en los Orphea. El primer rodaje fue el de *Pax* (1932), una fábula pacifista dirigida por el propio

³⁹ En el cine publicitario de la época destaca Ramon de Baños, que realizó películas para numerosas empresas e instituciones: Cervezas El Águila, Catalana de Gas y Electricidad, La Obra Social de la Caixa, La Casa de Maternidad de la Diputación, entre otras. A él se deben también algunas cintas sobre las obras públicas realizadas con motivo de la Exposición Internacional, como por ejemplo *Obres d'obertura de la Via Laietana* e *Inauguració de baixadors dels Ferrocarrils de Sarrià*. En 1929 fue el encargado de dirigir la película oficial de la Exposición, de la que se conservan algunas tomas nocturnas de las fuentes iluminadas de Montjuïc (Porter i Moix 171-72).

⁴⁰ Para la complicada génesis de los estudios Orphea véase Cerdán, Josexo y Fernández Colorado, Luis. "Estudios Cinematográficos Orphea Film (I): la química de un sueño". *Cuadernos de la Academia* 5 (1999): 93-109.

Elías.⁴¹ La película fue rodada sólo en versión francesa, ya que el director andaluz no logró encontrar financiación para realizar una versión destinada al mercado nacional. El primer film rodado con sonido directo en español fue la zarzuela *Carceleras* (1932) de José Buchs. En los estudios Orphea se filmaron también el primer film hablado en catalán, *El cafè de la Marina* (1933) de Domènec Pruna, basado en la obra teatral homónima de Josep Maria de Sagarra; *Maria de la O* (1936) de Francisco Elías, que supuso la incorporación al cine de la gran bailaora Carmen Amaya, y *L'Espoir: Sierra de Teruel* (1937) de André Malraux, uno de los films más representativos de la guerra civil española. Gracias a los Orphea y a los otros estudios que surgieron poco después de ellos (Trilla-La Riva, Kinefon y Lepanto), en los años anteriores a la Guerra Civil Barcelona volvió a ser la capital cinematográfica de España: entre 1932 y 1936 en la Ciudad Condal se rodaron 57 películas frente a las 48 filmadas en Madrid (Gubern 1995: 129).

La transición del cine mudo al sonoro en España coincide con la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República (14 de abril de 1931).⁴² En *Vida en sombras*, el cambio de régimen es sugerido mediante el primer plano de un crucifijo

⁴¹ Según cuenta Elías en sus memorias, la trama “ingenua y un poco descabellada” de *Pax* era la siguiente: “Pilotos audaces de un país imaginario, desde una base secreta, ponen fin a una dictadura ejercida por un tirano. El clou de la película era el ‘secuestro’ del dictador por los que hoy se llamarían los “comandos” de la libertad, en el transcurso de una función de gala –una revista con ‘acuarama’– a la que asistía el tirano. Éste, en la oscuridad, era arrojado al agua y llevado a un lugar seguro por hombres-ranas” (40).

⁴² Recordemos que la primera película sonora, *The jazz singer*, dirigida por Alan Crosland e interpretada por el cantante Al Jolson, se estrenó el 6 de octubre de 1927 en el Warner’s Theatre de Nueva York. En España, sin embargo, *The jazz singer* se estrenó en Madrid con dos años de retraso, en 1929, y en versión muda, ya que todavía ninguna sala cinematográfica estaba dotada de equipos sonoros. La proyección, organizada por el Cine Club Español, fue presentada por Ramón Gómez de la Serna, que subió al escenario con la cara pintada de negro como el protagonista de la película. El público barcelonés, en cambio, tuvo más suerte, porque el 19 de setiembre de 1929 pudo asistir a la proyección sonora (la primera en España) de la cinta musical *Innocents of Paris* (1929) de Richard Wallace, que tuvo lugar en el cine Coliseum, donde se habían instalado los equipos de reproducción sonora de la Western Electric. De esta película, protagonizada por Maurice Chevalier, sólo se exhibieron en forma sonora las canciones, mientras que los diálogos se proyectaron en silencio, por estar hablados en inglés y carecer de subtítulos (Gómez Bermúdez de Castro s.p.; Gubern 1977: 15).

sustituido por un cuadro de la Mariana española, mientras que las notas de una canción de *The Singing Fool* (1928), una de las primeras películas habladas, anuncian el advenimiento del cine sonoro. Para Carlos Durán los años de la República son un período muy feliz: se casa con Ana (interpretada por María Dolores Pradera, que en la época del rodaje era la esposa de Fernán Gómez) y sigue trabajando en el mundo del cine como crítico, en la revista *Films Selectos*, y como operador, rodando reportajes para la casa de producción del señor Sancho. Hay que destacar que Llobet Gràcia se atreve en pleno franquismo a mostrar el período republicano sin ningún tipo de carga peyorativa; recordemos que, como subraya Sánchez Salas, el simple hecho de instalar parte de la acción del film en dicho período suponía un desafío muy grande del director y sus colaboradores (2009: 215). La misma audacia puede apreciarse en el tratamiento de la guerra civil española, hecho que explica los graves problemas que la película tuvo con la censura franquista. El estallido del conflicto es narrado a través de un largo plano secuencia en el que Carlos y Ana escuchan por radio, mientras están cenando, la noticia del golpe de estado del 18 de julio de 1936.⁴³ Un noticiero informa que “en Madrid el gobierno del Frente Popular se ha reunido con carácter urgente a fin de examinar la situación creada por el alzamiento del ejército en Marruecos. Como protesta por *la actitud facciosa de los focos del ejército rebelde*, las organizaciones sindicales obreras CNT y UGT han declarado huelga general en toda la Península (...) en los sindicatos y centros oficiales se reparte armamento a los frentepopulistas, quienes en este momento mantienen a raya con su valor a *los traidores de la República*” (la cursiva es mía). Las noticias son las originales que se emitieron en la Barcelona republicana. Acabado el boletín informativo, una voz anuncia en catalán un discurso del presidente de la Generalitat Lluís Companys. No dejan de sorprender, en una película de 1948, el tono de ardiente defensa de la República del

⁴³ La Guerra Civil fue el primer conflicto de la historia en el que se hizo un uso masivo de la radio como medio de información y propaganda; en este sentido, puede ser considerada como el preludio de la llamada “batalla de las ondas” que tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial (Guillamet 171-73).

noticiero y el anuncio en catalán, cuyo uso público estaba prohibido bajo la dictadura franquista. Para Sánchez Salas, “la radio es el justificante de que esto pueda aparecer en una película de la época sin intención peyorativa. Es la realidad de la ciudad donde se desarrolla la acción” (2009: 220). En la madrugada del 19 de julio, cuando en Barcelona se producen los primeros enfrentamientos entre nacionales y republicanos, Carlos Durán sale de casa para ir a filmar lo que pasa en las calles, dejando sola a su mujer embarazada (Fig. 17). Asistimos a un tiroteo en el que mueren unos milicianos y al paso de un coche repleto de combatientes del bando sublevado. Josep Torrella, amigo y colega de Llobet Gràcia, ha subrayado la osadía del film al narrar el comienzo de la contienda desde la perspectiva del bando republicano, “ja que era la primera vegada que el cinema *nacional* localitzava la pugna en zona *roja*, bé que en forma testimonial i sense partidisme” (cit. en Sánchez Salas 2009: 202; cursiva original). En la misma línea, Jesús González Requena, autor de una interesante interpretación de la película en clave psicoanalítica, pone en evidencia que el director sabadellense “opta, de manera implícita pero no por ello menos contundente, por tomar la palabra desde el lado de los vencidos” (*ibid.*). Cuando Carlos regresa al hogar, encuentra a su mujer fallecida a causa de una bala perdida en un tiroteo callejero. Destrozado por el dolor, pasa a la zona controlada por los nacionales y se alista en las filas del bando insurrecto.⁴⁴ Tras una serie de imágenes documentales de la Guerra Civil, algunos acordes del himno nacional anuncian el final de la contienda y la victoria de los sublevados. Carlos vuelve a Barcelona, donde lleva una vida triste y solitaria, obsesionado por el recuerdo de la trágica muerte de Ana, de la que se considera culpable. Este intenso sentimiento de culpa le induce también a apartarse del cine: “El ser operador trae a mi memoria dolorosos recuerdos. Mi pasión por el cine”, explica,

⁴⁴ Fernando Méndez-Leite hijo explica que este giro no figuraba en el guión original de la película y que fue añadido por Llobet Gràcia tras las indicaciones de la censura: “Según cuenta Ferran Alberich la censura exigió a Llobet que, puesto que Carlos era un personaje positivo, dejara bien claro que militaba en el bando nacional, por lo que Llobet inventó esos planos inquietantes de las piernas de Carlos caminando con carteles al fondo que explican su paso por Francia a la zona franquista” (cit. en Sánchez Salas 2009: 225-26).

“hizo que abandonara a mi esposa en trágicas circunstancias y eso le costó la vida”. Como señala José Luis Castro de Paz, *Vida en sombras* “anuda con singular contundencia la pérdida del objeto de deseo (Ana) con, en otro nivel significativo, la muerte de ese personaje durante las primeras escaramuzas en las calles barcelonesas, identificando después y sin ambages la dura posguerra con la herida, la cicatriz del sujeto” (237). Si la vida atormentada que lleva Carlos y su incapacidad para superar el trauma de la muerte de Ana pueden ser leídas como metáforas de “un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable” (Castro de Paz 236), su renuncia al cine refleja la crisis de la relación entre Barcelona y el séptimo arte bajo la dictadura franquista. De hecho, a partir de 1940 la política centralista del nuevo régimen, junto a la puesta en marcha de unos sistemas de financiación basados en la ayuda estatal, hacen que el grueso de la producción cinematográfica se desplace a Madrid. En 1949, la Ciudad Condal sólo cuenta con 18 productoras, frente a las 55 de la capital española (Font 1976: 47). Sin embargo, durante la posguerra Barcelona sigue adelantándose a Madrid en lo que respecta a las innovaciones técnicas: la primera película española en color, *En un rincón de España* (1948) de Jerónimo Mihura, se rueda en los estudios Orphea y Trilla-Emisora (hasta 1948 Trilla-La Riva) con un procedimiento inventado por el ingeniero catalán Daniel Aragonés, el Cinefotocolor, mientras que el primer largometraje español y europeo de animación en color, *Garbancito de la Mancha* (1945), se realiza en los estudios Balet y Blay situados en la avenida Virgen del Coll. También la primera película española en relieve y en color (Cinefotocolor), el cortometraje *El lago de los cisnes* (1953), se rueda en Barcelona, en los estudios Orphea, bajo la dirección de Francesc Rovira Beleta.⁴⁵

En las secuencias finales de *Vida en sombras*, Carlos Durán es obligado por su amigo Luis a salir de su tético cuarto de alquiler para ir al estreno de *Rebecca* (1940) en el cine

⁴⁵ El advenimiento del cine en color es recordado también en *Vida en sombras*: mientras toma una cerveza en un bar, Carlos oye a dos hombres que discuten sobre el futuro del Technicolor.

Coliseum de Barcelona.⁴⁶ La visión de la película de Hitchcock tiene un efecto catártico en Carlos, que, tras identificarse con el protagonista del film Maximilian de Winter, un hombre acechado como él por el recuerdo de su difunta esposa, logra superar el trauma de la muerte de Ana y el complejo de culpabilidad que lo mantenía atado al pasado. Recuperada también su pasión por el séptimo arte, Carlos vuelve a trabajar en el mundo del cine y, gracias a la ayuda de Luis y del Señor Sancho, llega por fin a rodar su primera película, convirtiéndose en cineasta profesional. Por otro lado, para que Barcelona vuelva a ocupar una posición de primer plano como plató de rodajes y centro de producción cinematográfica, habrá que esperar todavía mucho tiempo. De hecho, bajo el franquismo, el cine rodado en la capital catalana es esencialmente “de bajo presupuesto, basado en los subgéneros y políticamente resistencial, marginal o vanguardista” (Caparrós Lera 1992: 89), y es sólo después de la muerte de Franco, en 1975, y sobre todo tras los Juegos Olímpicos de 1992, que la ciudad vuelve a acoger rodajes de películas de prestigio internacional.

Hasta aquí, siguiendo el hilo de *Vida en sombras*, hemos destacado el protagonismo de Barcelona como impulsora del desarrollo del cine y de sus progresos tecnológicos, y como centro de producción, distribución y exhibición cinematográfica. Dando por sentado que esto es así, no sorprende que desde el nacimiento del cine la capital catalana haya aparecido en un gran número de películas españolas y extranjeras. ¿Qué pueden decirnos estas cintas sobre Barcelona y su historia? ¿Cómo han retratado esta ciudad durante más de un siglo? ¿Y cómo

⁴⁶ La elección del Coliseum por parte de Llobet Gràcia no es casual. Además de ser el cine donde también en la realidad tuvo lugar el estreno de *Rebecca*, fue (y es) el símbolo de una nueva etapa en la evolución de la exhibición cinematográfica: la de los “palacios de cine”, monumentales salas cinematográficas que empezaron a construirse en los años veinte en las avenidas más concurridas de las grandes ciudades españolas, a imitación de los *movie palaces* norteamericanos, y que tuvieron su apogeo en los años treinta y cuarenta. El Coliseum, obra del arquitecto Francesc de Paula Nebot y del decorador Fernández Casals, fue inaugurado el 10 de octubre de 1923 en la Gran Vía de les Corts Catalanes, donde está situado todavía. Sus empresarios lo presentaron como el cine “más moderno de Europa, el más lujoso y el más confortable”; sólo el Capitol de Nueva York podía superarlo “en cuanto a monumentalidad, pero no en cuanto a confort, elegancia y distinción” (cit. en González López 1987: 348).

la representan hoy? En el próximo apartado nos centraremos en el papel de Barcelona como escenario cinematográfico e intentaremos recorrer la historia de la capital catalana a través de algunas de entre los cientos de películas que se han realizado en ella.

2.2 Barcelona en las películas: de ciudad industrial a ciudad postal

Las primeras imágenes cinematográficas de Barcelona se remontan a los mismos orígenes del séptimo arte, a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière enviaron a España a uno de sus mejores operadores, el lionés Alexandre Promio, con el doble encargo de promocionar el Cinematógrafo y rodar unas vistas españolas para ampliar con nuevos títulos el catálogo Lumière. Gracias a las investigaciones de Jean-Claude Seguin, sabemos que Promio llegó a Barcelona vía Marsella a principios de junio de 1896, procedente de Lyon, para seguir luego su viaje hasta Madrid. A su paso por la capital catalana, rodó una cinta titulada *Place du port à Barcelone*, que hoy la mayoría de los historiadores coincide en considerar la primera película filmada no sólo en Barcelona y Cataluña, sino también en el resto de la Península. Ya en Madrid, Promio realizaría más filmaciones: cintas que documentan maniobras militares, como *Hallebardiers de la reine*; “postales animadas”, como *Puerta del Sol* y *Porte de Tolède*, y escenas típicas como *Arrivée des toréadors*, que muestra algunos exteriores de la plaza de toros de Madrid y la llegada a ella de los toreros. Según recoge la prensa de la época, *Place du port à Barcelone* se estrenó en Lyon el 5 de julio de 1896, pero en el catálogo Lumière no figura ninguna película con este título. En su excelente monografía sobre la actividad de Promio como representante de la casa Lumière, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière* (1998), Jean-Claude Seguin afirma que podría tratarse de la cinta número 34 del catálogo, *Déchargement d'un navire*, que se estrenó con este título en Vichy el 10 de julio de 1896 y en Sevilla como *Descarga de un barco en el puerto de Barcelona* el 8 de enero de 1897 (Fig. 18). El título *Place du port à Barcelone*, sin embargo, no se corresponde en

absoluto con las imágenes de la película número 34, que muestra el ir y venir de unos estibadores que descargan la mercancía de un buque anclado en el puerto. Por eso, en un estudio más reciente, Seguin avanza la hipótesis de que Promio en la misma fecha podría haber rodado más de una cinta en la zona portuaria de Barcelona. Según el ilustre historiador, es probable que tomara una vista de la Plaça del Portal de la Pau, situada muy cerca de la zona de descarga del puerto, que era el eje de dos de los paseos más populares de la época: la Rambla y el Passeig de Colom. El hecho de que sólo una de las películas realizadas en Barcelona figure en el catálogo Lumière no debe sorprender, ya que existen más de 400 cintas identificadas que, por uno u otro motivo, no se incluyeron en el catálogo (Letamendi y Seguin 2004: 441-46). Las hipotéticas vistas del puerto de Barcelona y las imágenes de la plaza de toros de Madrid (en *Arrivée des toréadors*) rodadas por Alexandre Promio muestran las dos Españas que coexistían a finales del siglo XIX: la de la modernidad, del comercio, de las relaciones con el exterior, y la de lo propio y de lo castizo, la España heredera de Lagartijo y Frascuelo (Claver Esteban 32).

A principios de agosto de 1899, tres años después de que Promio tomara sus vistas en el puerto de Barcelona, Fructuós Gelabert, con una cámara de su invención, rodó las primeras películas españolas que tienen como escenario la capital catalana, y concretamente el barrio popular de Sants, que había sido anexionado a la ciudad en 1897: *Salida de los trabajadores de “La España Industrial”*, *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants* y *Riña en un café*. Con estas cintas y otras de Méliès y de los Lumière, Gelabert montó sus primeras sesiones cinematográficas en un entoldado instalado en Sants en ocasión de la fiesta mayor del barrio a finales de agosto de 1899. El mismo Gelabert recuerda en sus memorias el gran éxito que tuvieron las primeras proyecciones de sus películas:

El éxito que tuvieron mis creaciones fue indescriptible, pues el efecto que causó a los asistentes verse en la pantalla fue de tal júbilo, que a cada aparición en escena estallaban en clamorosas muestras de entusiasmo. Luego procuraban que todos sus parientes, amigos y conocidos fueran a admirarles en su papel, y así el patio se veía siempre lleno (...) para demostrar el enorme efecto producido por mi instalación, basta decir que, durante los seis días de la fiesta mayor, recaudé 300 duros en calderilla, que era entonces un capital (112).

Salida de los trabajadores de “La España Industrial”, Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants y Riña en un café tienen una gran importancia desde un punto de vista cronológico, ya que constituyen, respectivamente, los primeros documentales y el primer film argumental realizados en España por un español. Llegados a este punto, cabe recordar la manipulación que se efectuó durante el franquismo para adjudicar la paternidad del cine español a Eduardo Gimeno con su película *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*. En los años cuarenta, Carlos Fernández Cuenca y otros historiadores cercanos al Régimen anticiparon la fecha de la cinta de Gimeno al 12 de octubre de 1896, es decir tres años antes de la fecha real de su rodaje, el 5 de noviembre de 1899, para situarla delante de *Riña en un café*, que el mismo Fructuós Gelabert había datado en agosto de 1897 (aunque equivocándose, ya que, como han demostrado Seguin y Letamendi [2004], las primeras películas del pionero catalán se remontan a agosto de 1899). Esta manipulación fue motivada por razones políticas e ideológicas: para el régimen franquista era mejor que la primera película española fuera la católica *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (el culto a la Virgen del Pilar, “Capitana de los Ejércitos nacionales” y “Reina y Patrona de la Hispanidad”, fue una constante de la España franquista) y que su autor fuera el ya fallecido Eduardo Gimeno, cuyo heredero vivo era muy afin al Régimen, en lugar del catalán Fructuós Galbert,

proveniente de una de las provincias “traidoras” que formaban parte de la “otra” España, la de los vencidos. Que la cinta de Gimeno se ajustara más a los intereses políticos y religiosos de la dictadura queda claro leyendo las tendenciosas palabras de Carlos Fernández Cuenca en *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*:

...esa histórica *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza* tiene la alta significación de marcar el nacimiento indudable de la cinematografía española y hacerlo, además, a diferencia de las salidas y llegadas de trenes que inician la producción en casi todo el mundo, fijando en el celuloide un testimonio de sensibilidad nacional: la fe religiosa, y precisamente en el templo que con justicia suele llamarse Santuario de la Raza (cit. en Letamendi y Seguin 1998: 72)

Lamentablemente, la versión oficial de los orígenes del cine español construida bajo el franquismo ha seguido teniendo vigencia para gran parte de los historiadores que se han acercado, incluso en tiempos recientes, al estudio de los inicios del cine español, y continúa recogiendo en la mayoría de los manuales de historia del cine (Letamendi y Seguin 1998).

Volviendo a las películas de Gelabert, *Salida de los trabajadores de “La España Industrial”* y *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants* muestran dos escenas de vida cotidiana al estilo de los hermanos Lumière; la primera cinta, sin embargo, entronca mejor con la tradición industrial y cultural barcelonesa (Caparrós Lera 2013: 48). “La España Industrial”, donde Gelabert filmó su propia *sortie d’usine*, no era una fábrica cualquiera: se trataba de una de las empresas textiles más grandes, modernas e importantes de España, y era uno de los símbolos del crecimiento industrial que Barcelona había experimentado a lo largo del siglo XIX. La película de Gelabert, por lo tanto, no debe ser considerada sólo como una simple imitación de las salidas de fábricas u otros edificios

emblemáticos popularizadas por los Lumière en los inicios del cine, sino también como un indicio de la importancia que la industria tenía en la vida de la capital catalana a finales del siglo XIX. En aquella época, de hecho, Barcelona era conocida como “el Manchester catalán” (o español), apelativo que reflejaba de manera elocuente el extraordinario desarrollo económico y la pujanza industrial de la ciudad.⁴⁷ *Riña en un café*, por otra parte, era una breve escena cómica cuyo argumento, muy sencillo, consistía en una pelea entre dos jóvenes que competían por las atenciones de la misma chica. La cinta, probablemente inspirada o copiada de una película anterior de Georges Méliès, *Une altercation au café* (1896, hoy perdida), fue rodada en el patio de la fábrica “Vapor Vell” (De Lasa 80).⁴⁸ Del film original no se conserva ninguna copia, aunque sí una reconstrucción, realizada en 1952 por el mismo Gelabert, e incluida en el documental *El mundo de Fructuoso Gelabert* (1968) de Joan Francesc de Lasa.

⁴⁷ En *A Hand-book for Travellers in Spain* (1845), el escritor y viajero inglés Richard Ford presentaba Barcelona como “el Manchester de Cataluña”, a la cual a su vez llamaba “el Lancashire de la Península” (479). El apelativo hizo fortuna, tanto que, en 1864, Nicolás Díaz de Benjumea comentaba que “Es hoy voz común entre todos los viajeros observadores, que Cataluña es el Lancashire y Barcelona el Manchester de España: comparación que, hecha por los orgullosos ingleses, cede en mérito de los catalanes, y debe con justicia enorgullecerlos” (30). Siguiendo esta misma línea, en 1871 Friedrich Engels definía Barcelona y sus alrededores el “Lancashire meridional de España” (296). Por otra parte, la primera guía Baedeker de la península ibérica, publicada en 1898, se refería a la capital catalana como “el Manchester de España” (199). Asimismo, cabe señalar que el apelativo de “Manchester catalán” fue y sigue siendo utilizado también para designar el barrio barcelonés del Poblenou, por la gran cantidad de fábricas que albergaba, mientras que el escritor Víctor Balaguer lo empleó a mediados del siglo XIX para referirse a la ciudad de Sabadell, uno de los centros más importantes de la industria lanera catalana (50).

⁴⁸ La fábrica Güell, Ramis y Compañía, popularmente conocida como “Vapor Vell”, fue la primera industria de vapor moderna que se instaló en Sants, por entonces municipio independiente. La fábrica, fundada en 1840 por el industrial Joan Güell, una de las personalidades más influyentes de la Barcelona de la época, empezó su actividad, que consistía en la producción de panas y terciopelos, en 1846. El apodo de “Vapor Vell” le fue puesto años después al construirse otra industria de vapor en Sants, La España Industrial, que recibió el sobrenombre de “Vapor Nou”. En 1891 Eusebi Güell, hijo del fundador, decidió trasladar la producción a Santa Coloma de Cervelló, a un nuevo recinto fabril proyectado por Antoni Gaudí (la Colonia Güell). En 1899, año en que Gelabert rodó *Riña en un café*, el “Vapor Vell” albergaba varios talleres de pequeñas empresas.

El siglo XX se inicia con nuevos rodajes en la capital catalana. Segundo de Chomón, antes de realizar sus célebres películas de trucajes que le valieron el apelativo de “el Méliès español”, rodó una serie de vistas de la Ciudad Condal para la casa francesa Pathé. Entre las que se han conservado cabe destacar *Barcelone, parc au crépuscule* (1904), que muestra unas imágenes del parque de la Ciutadella filmadas desde una barca que se desplaza por el pequeño lago situado en el corazón de aquellos jardines. Algunos años más tarde, Chomón incorporará otras vistas del parque de la Ciutadella, tomadas de nuevo desde una barca en movimiento, en el documental *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (1912), en el que incluirá también algunas imágenes de otros lugares emblemáticos de la ciudad: el puerto, el monumento a Colón, la Plaça del Portal de la Pau y el Passeig de Colom. Otra película significativa de Chomón fue *L'hereu de Can Pruna*, que el pionero aragonés rodó a finales de 1904 en las afueras de la capital catalana, al parecer en Horta y en los jardines de la finca Martí-Codolar allí situada (“Cinema mut a Horta”).⁴⁹ La cinta gira en torno a una situación cómica: un joven payés catalán, con cara de payaso y ataviado con faja y barretina, encarga a un memorialista la redacción de un anuncio: “El heredero de Casa Pruna desea casarse. Le encontraréis en la Masía de Chicha-Chic de Horta. Llevará en el ojal un ramo de laurel”. Atraídas por el anuncio, numerosas pretendientes acuden a la cita; el protagonista huye asustado y todas las mujeres se lanzan en su persecución. La película, que se estrenó en Barcelona en diciembre de 1904, estaba inspirada en *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald 'Personal' Column* de Edwin S. Porter, que el público barcelonés había podido ver pocos meses antes, en octubre de 1904. El año siguiente, Fructuós Gelabert rodó en el parque de la Ciutadella una película de argumento sospechosamente parecido a los de las cintas de Chomón y Porter: *Los guapos de la Vaquería del Parque* (1905). En ella, una supuesta millonaria en busca de marido publicaba un anuncio en la prensa barcelonesa para convocar

⁴⁹ La torre y los jardines de la finca Martí-Codolar constituyen también el escenario principal de *Amor que mata* (1908) de Fructuós Gelabert.

en la Vaquería del parque de la Ciutadella a todos los interesados en casarse con ella.⁵⁰ Una multitud de pretendientes acudía a la cita, pero no la rica señorita, ya que el anuncio en realidad era una broma. Según cuenta Gelabert en sus memorias la película se inspiraba en una anécdota real, bien conocida por los barceloneses de la época; el autor de la broma había sido el mismo dueño de la Vaquería, que había publicado en la prensa el falso anuncio con el objetivo de atraer clientela para su local (Gelabert 119-20). Fuera como fuese, la cinta tuvo un gran éxito y se exhibió durante más de un mes, con llenos constantes, en los cines de la Ciudad Condal, como atestigua la prensa de 1905. Entre las películas que muestran la Barcelona de principios del siglo XX, cabe destacar también *Barcelona en tramvia* (1909) de Ricard de Baños, un breve reportaje filmado desde la parte delantera de un tranvía que sube por el passeig de Gràcia y el carrer Gran de Gràcia (entonces carrer Salmerón), cruza la plaza Lesseps, prosigue por la Avinguda de la República Argentina y finaliza su trayecto en la calle Craywinckel, ofreciéndonos numerosas vistas de la ciudad y sus habitantes (Fig. 19). Ricard de Baños realizó esta cinta por encargo del Metropolitan Cinemaway, un cine barcelonés cuyo interior simulaba un vagón de tren, donde se proyectaban exclusivamente las llamadas *phantom rides*, películas filmadas mediante una cámara instalada en la parte delantera de un vehículo en movimiento (generalmente, un tren o un tranvía).⁵¹

⁵⁰ Se trataba de la Vaquería Suiza, un local que funcionó hasta 1913 como lechería y café/restaurante, cuyo exterior reproducía el estilo característico de las granjas helvéticas. Así lo describe Joaquín Ciervo en un artículo en *La Vanguardia*: “en una extensión cubierta por césped, esa hierba menudita y tupida, cerrada con alambres, pacían unas vacas majestuosas de ubres bien provistas. El jugo vital de esos animales se servía a los clientes de la ‘Vaquería Suiza’ cuando lo solicitaban. El establecimiento fue montado en un chalet al estilo característico de aquella nación y contenía lo indispensable, incluso con servicios adicionales, de cuanto se expendía en las lecherías de aquella época. Pero la vaquería de referencia tuvo el aliciente privilegiado de instalar junto a la alfombra de césped unas mesas, y quienes tomaban posesión de ellas podían contemplar las vacas con toda tranquilidad” (15).

⁵¹ El Metropolitan Cinemaway se inauguró el 6 de febrero de 1909 en el número 605 de la Gran Via de les Corts Catalanes. Era una imitación de los Hale’s Tours norteamericanos, una atracción de feria que consistía en uno o más vagones de ferrocarril en cuyo interior estaba instalada una pantalla donde se proyectaban *phantom rides*

En los años diez se realizaron en Barcelona numerosas películas de aventuras en episodios, en la estela del éxito extraordinario obtenido por *Fantômas* (1914) de Louis Feuillade. La más popular fue *Barcelona y sus misterios* (1916), formada por ocho episodios, que fue dirigida por Albert Marro y producida por la Hispano Films. Se trataba de una adaptación muy libre del folletín homónimo de Antonio Altadill, publicado en 1860. El enorme éxito de la película hizo que Marro decidiera rodar una secuela (*El testamento de Diego Rocafort*, 1917) y otras dos cintas del mismo género: *Elva* y *La secta de los misteriosos* (1917). Esta última es el único ejemplo que nos ha llegado, aunque de forma fragmentaria, de los seriales cinematográficos producidos en Barcelona por la Hispano Films. *La secta de los misteriosos* está compuesta por tres episodios (*Los misteriosos*, *La leyenda mora* y *Los tesoros de la sultana*) y cuenta las peripecias de una banda de delincuentes encapuchados que persiguen un tesoro que, según una leyenda mora, perteneció a una sultana durante la dominación árabe en España. Los interiores de la película se rodaron en el estudio de la Hispano Films en el carrer Craywinckel, mientras que los exteriores se filmaron en varios lugares de Barcelona, especialmente en el barrio de Gràcia y en el Park Güell, que se convirtió en un castillo medieval, escondite del tesoro (Cardona Arnau). En esa misma época se rodó también *Barcelona, perla del Mediterráneo* (1912-1913), un documental encargado

por ciudades famosas o paisajes exóticos. Los vagones estaban diseñados para oscilar, inclinarse y vibrar para dar a los espectadores la sensación de un auténtico viaje en tren; en algunas ocasiones se utilizaban también efectos de sonido (toques de campana, silbatos, pitidos, ruidos de la locomotora...) y máquinas para generar viento desde el fondo del vagón. La atracción fue presentada por el ingeniero George C. Hale en la Exposición Universal de St. Louis de 1904 y su éxito fue tan grande que Hale empezó a venderla en forma de licencia primero en Estados Unidos y luego en el resto del mundo (Rabinovitz 77-79). Ramon de Baños, hermano y ayudante de cámara de Ricard de Baños, nos ha dejado en sus memorias una descripción del Metropolitan Cinemaway: “En aquest cinema es projectaven pel·lícules filmades expressament, o sigui, que l’espectador veia els rails continuament al seu davant, a més del paisatge que se li apareixia i que creava la il·lusió que era ell qui viatjava. L’interior del cinema vagó tenia poca cabuda, semblava veritablement un vagó de tren, en el fons del qual estava col·locada la pantalla. A més, era ‘sonor’, ja que s’imitava el millor que es podia tots els sorolls i accidents que es veien a les pel·lícules projectades” (34-35).

por la Sociedad de Atracción de Forasteros (entidad de fomento del turismo fundada en 1908 a instancias del Ayuntamiento de Barcelona) a la productora Cabot Films, con el objetivo de promocionar Barcelona como destino turístico. La película muestra las dos Barcelonas que coexistían a principios del siglo XX: por un lado, la ciudad industrial y portuaria que se había ganado el apelativo de “Manchester catalán”; por otro, la urbe moderna y cosmopolita –“la ciudad menos española de España”, según la definió Edmondo de Amicis (14)– que aspiraba a convertirse en el “París del Sur” o, en palabras de Puig i Cadafalch, en la “Bruseles del Migdia” (3).

Los años de la dictadura de Primo de Rivera coinciden, como hemos señalado más arriba, con el declive de la producción cinematográfica barcelonesa. En este período histórico cabe destacar el documental *Gent i paisatge de Catalunya*, realizado en 1926 por Josep Gaspar⁵² a partir de un guión escrito por Francisco Madrid con la colaboración de Alexandre Plana y Josep Maria de Sagarra (los principales críticos cinematográficos, junto con Carles Soldevila, del diario *La Publicitat*). La película, como indica su título, retrata varios lugares de Cataluña (Barcelona, Montserrat, la Costa Brava...) y una serie de personajes de la vida cultural barcelonesa de los años veinte (de Pompeu Fabra a Puig i Cadafalch, de Josep Maria Folch i Torres a un joven Salvador Dalí) haciendo tertulias en el Ateneu Barcelonès o en la terraza del desaparecido Hotel Colón de la Plaça de Catalunya. Asimismo, el film muestra un recorrido por la Ciudad Condal, supuestamente filmado desde la imperial de un tranvía, muy parecido al realizado por Ricard de Baños en *Barcelona en tramvia* (1909): de la Rambla a Vallcarca, subiendo por el Passeig de Gràcia i el Carrer Gran de Gràcia. Si comparamos las

⁵² Josep Gaspar (1892-1970) fue un destacado fotógrafo y director de cine catalán. Como fotógrafo colaboró con las principales revistas ilustradas de la época y fue uno de los pioneros de la fotografía aérea española. Como cineasta es autor de una extensa filmografía, en la que cabe destacar, además de *Gent i paisatge de Catalunya* (1926), *Los sucesos de Barcelona* (1909), un reportaje sobre la Semana Trágica de Barcelona (26-31 de julio de 1909) que desgraciadamente no se ha conservado. Para más informaciones sobre su vida y su obra, véase Ros, Maria Teresa. “La Vida i l’obra de Josep Gaspar i Serra”. *Cinematògraf*, vol. 1 (1983/1984). 137-69.

dos películas, nos damos cuenta de como Barcelona estaba creciendo a gran velocidad, y con ella su red de transportes: en *Barcelona en tramvia* podemos observar que en las calles de la ciudad circulan muy pocos automóviles y que la gente se desplaza en carro, en bicicleta o en tranvía (el principal medio de transporte público hasta la introducción del metro); en *Gent i paisatge de Catalunya*, en cambio, los carros han desaparecido, el coche se está imponiendo como medio de transporte privado y, si miramos con atención, podemos ver una de las primeras bocas del metro (la primera línea del metro, bautizada como “Gran Metro”, fue inaugurada el 20 de diciembre de 1924).

La década de los treinta fue marcada por la Guerra Civil, que empezó el 17 de julio de 1936 con el alzamiento del ejército español en Marruecos y acabó el 1 de abril de 1939 con la victoria de los sublevados y el inicio de la dictadura franquista. En Barcelona la guerra estalló en la madrugada del 19 de julio, cuando varias guarniciones del ejército salieron de sus cuarteles y se dirigieron hacia la Plaça de Catalunya, con el objetivo de ocupar los lugares estratégicos de la ciudad y apoderarse de los centros del poder. La rebelión fue rápidamente sofocada por los obreros barceloneses que, armados y organizados en milicias, lucharon contra los sediciosos junto a las fuerzas leales a la Generalitat y al gobierno de la República. Tras el fracaso del golpe militar, Barcelona quedó bajo el control de las milicias obreras, que se apoderaron de las calles, las fábricas, los edificios públicos e incluso de las residencias de la alta burguesía. Se abrió entonces un período revolucionario, que duró hasta mayo de 1937, en el que el poder en la Ciudad Condal y en el resto de Cataluña estuvo en manos de los trabajadores, con una clara hegemonía de los anarquistas de la CNT y la FAI, que habían contribuido de manera decisiva en la derrota de la revuelta militar. El clima de euforia revolucionaria que se respiraba en Barcelona en los primeros días de la victoria popular quedó reflejado en la cinta *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* del periodista cinematográfico y militante anarquista Mateo Santos (Fig. 20). La película, rodada entre el 19

y el 23 de julio de 1936, muestra una ciudad herida por los enfrentamientos armados, “interrumpida” por las barricadas que se han levantado en sus calles y ocupada por una multitud alegre y bulliciosa que celebra la quema de iglesias, conventos y objetos religiosos, símbolos de la institución que para los anarquistas encarnaba más que ninguna otra la opresión y el oscurantismo: la Iglesia católica. Otros documentos visuales de enorme valor de la Barcelona revolucionaria son los reportajes anarquistas *Barcelona trabaja para el frente* de Mateo Santos y *El entierro de Durruti*, ambos de 1936. El primero muestra las actividades del Comité Central de Abastos, controlado por la CNT, que se encargaba del aprovisionamiento de víveres para Barcelona y el frente de Aragón; el segundo documenta la multitudinaria despedida que el pueblo barcelonés tributó al anarquista Buenaventura Durruti, el 23 de noviembre de 1936. A partir de marzo de 1937, y hasta el final de la Guerra Civil, la capital catalana sufrió bombardeos aéreos intensivos por parte de la Aviación Legionaria italiana, enviada por Mussolini en apoyo del bando franquista. Varias cintas realizadas por operadores españoles y extranjeros documentan los efectos devastadores de los bombardeos y sus terribles consecuencias sobre la población civil. Entre ellos, destacamos el reportaje anarquista *¡Criminales! Bombardeo de barcelona* (1937), el documental *Catalunya màrtir/Le martyre de la Catalogne* (1938) producido por Laya Films, la sección cinematográfica del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, y el noticiero *Barcelona: Death rains from the sky* (1938) de la British Pathé. Por último, cuando los nacionales ocuparon Barcelona a principios de 1939, los equipos del Departamento Nacional de Cinematografía rodaron *La liberación de Barcelona* y *La gran parada militar de Barcelona*, que muestran, respectivamente, la entrada de las tropas franquistas en la Ciudad Condal, el 26 de enero de 1939, y el imponente desfile militar, presidido por Franco, que se celebró el 21 de febrero del mismo año en la Diagonal de Barcelona.

Acabada la Guerra Civil con la victoria de los rebeldes, para Barcelona (y para el país en su conjunto) empezó una larguísima posguerra de miseria, hambre y miedo. La dictadura borró todo rastro de la República y ejerció una represión sistemática e implacable contra los republicanos y los enemigos reales o supuestos del nuevo régimen. Asimismo, el franquismo quiso hacer tierra quemada de la identidad catalana, prohibiendo el uso público del catalán e imponiendo la castellanización de los nombres y topónimos catalanes. La película que refleja mejor la dura realidad de la Barcelona de la posguerra es la ya citada *Vida en sombras* (1948) de Llorenç Llobet Gràcia, donde la Guerra Civil es descrita como una experiencia traumática cuyas heridas permanecen abiertas en la conciencia de la población, y el período posbélico aparece asociado a la muerte, a la desolación y al dolor.

En los años cincuenta, Barcelona alcanza un auténtico protagonismo en las películas del llamado cine policíaco barcelonés, que se desarrolla entre 1950 y 1963 a partir del estreno casi simultáneo de *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950).⁵³ Estas dos cintas condensan las características fundamentales del género: el rodaje en escenarios reales (algo inédito para el cine de la época, dominado por películas históricas y folclóricas filmadas en decorados de cartón piedra); la minuciosa reproducción de las técnicas de investigación de la policía española (consultas de fichas, seguimiento de sospechosos, interrogatorios, escuchas), y la exaltación del trabajo de las fuerzas del orden. Mientras que *Brigada criminal* se rodó en Madrid (excepto un breve paréntesis en Barcelona), *Apartado de correos 1001* se filmó en varios lugares de la Ciudad Condal, entre los que destacan la Jefatura Superior de Policía en la Via Laietana, que fue uno de los símbolos de la represión franquista, la antigua sede de *La Vanguardia* en el Carrer

⁵³ Sobre este cine, véase Espelt, Ramon. *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona: Laertes, 1998; Medina, Elena. *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes, 2000; Sánchez Barba, Francesc. *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007.

Pelai y las populares Atracciones Apolo del Paral·lel, hoy desaparecidas. Como afirmó Rafael de España, “la ciudad de Barcelona es tan protagonista de este film como Conrado San Martín o Manuel de Juan, entrañables variantes autóctonas del *cop* hollywoodiano” (cit. en Caparrós Lera 2013: 56). Tras el éxito de *Apartado de Correos 1001*, la capital catalana actuará como “ciudad del crimen” en muchas otras películas, como por ejemplo *El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1954), *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955), *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1958), *Los atracadores* (Francesc Rovira-Beleta, 1962), *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963) y *El precio de un asesino* (Miguel Lluch, 1963), sólo por citar algunas. En ellas cabe destacar la presencia del Barrio Chino (el actual Raval) y de la zona portuaria de Barcelona como focos de delincuencia, escenarios ideales de crímenes y delitos.⁵⁴ El ambiente sórdido y caótico del Barrio Chino, con sus callejones sucios y sus casas abigarradas, es contrapuesto al espacio limpio y ordenado del Eixample y de los otros barrios burgueses y señoriales situados por encima de la frontera imaginaria constituida por la Plaça de Catalunya. De esta manera, las películas que hemos citado subrayan el contraste entre dos Barcelonas: la del norte, o sea la ciudad “buena” de los barrios altos, y la del sur, es decir la Barcelona “mala” situada cerca del puerto. Por otro lado, a partir de finales de los años setenta, una serie de films encabezada por *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1976) irán definiendo una nueva dualidad entre la Barcelona del centro y la de los suburbios (Balló 93).

En 1957 fue nombrado alcalde de Barcelona José María de Porcioles, que gobernó la ciudad durante cuatro mandatos consecutivos. Su larga alcaldía (1957-1973) coincidió con el período del desarrollismo, en el que España experimentó cambios significativos en el ámbito político, económico y social. Siguiendo las directrices de los tecnócratas del Opus Dei, el Régimen abandonó la autarquía y emprendió una serie de reformas para liberalizar la economía, fomentar el turismo –bajo el célebre lema “Spain is different”– e impulsar la

⁵⁴ Para Antonio Llorens, en estas películas “el puerto de Barcelona será, con todas las distancias, el equivalente de la Marsella francesa, con su hampa, su tráfico, etc.” (cit. en Espelt 44).

inversión extranjera. Estas medidas sentaron las bases para el *boom* económico de los años sesenta, que permitió la difusión de un relativo bienestar material y propició la incorporación de España al consumismo capitalista. Con la apertura de las fronteras no llegaron solamente turistas e inversores extranjeros, sino también ideas, valores y costumbres ajenos a la cultura franquista, que contribuyeron a modificar la mentalidad de parte de la sociedad española. La estrecha moral católica y el conservadurismo impuestos por el Régimen dejaron paso, sobre todo entre la juventud, a un nuevo deseo por participar del estilo de vida y de la libertad (política, social, moral, cultural y sexual) que existían en el resto de Europa. A estas ansias de libertad, que se expresaron, sobre todo a partir de finales de los años sesenta, en frecuentes protestas estudiantiles y manifestaciones de masas contra la dictadura, el franquismo respondió endureciendo la represión. En Barcelona, los años del desarrollismo se caracterizaron por un notable desarrollo industrial, por un fuerte incremento demográfico debido a la llegada de miles de inmigrantes provenientes de las zonas rurales de España, y por un aumento de la oposición política y social al franquismo. Bajo el mandato de Porcioles, la ciudad experimentó un crecimiento caótico, basado en el barraquismo y en la especulación inmobiliaria. La aprobación de ordenanzas urbanísticas municipales muy permisivas, hechas a medida para los especuladores, favoreció el adocenamiento del Eixample y la destrucción parcial del patrimonio arquitectónico modernista. Algunos edificios modernistas del Eixample, como la casa Trinxet, obra de Puig i Cadafalch, fueron derribados con el beneplácito del Ayuntamiento; muchos más padecieron graves mutilaciones, como por ejemplo la supresión de las decoraciones que coronaban sus fachadas para añadir áticos y sobreáticos (los famosos “barrets”); otros sufrieron daños a causa de la falta de manutención. La película *The Passenger* (1975) de Michelangelo Antonioni, por ejemplo, nos muestra el aspecto de la Casa Milà de Gaudí a mitad de los años setenta, después de casi dos décadas de porciolismo: el edificio aparece ennegrecido por la contaminación, en su fachada está colgado

el cartel de una empresa (Cementos Molins S.A.) y su célebre tejado es un laberinto de antenas de televisión y alambres para tender la ropa (Fig. 21 y 22). Es, sin duda, una imagen muy diferente de La Pedrera que conocemos hoy y que podemos admirar en películas como *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Por otro lado, el fenómeno del barraquismo generó una auténtica ciudad “informal”, que se extendía por el frente marítimo, la montaña de Montjuïc, las colinas y los espacios dejados libres por la Barcelona “oficial”. En 1957, en ocasión de la Semana del Suburbio, una serie de ponencias y actos organizados por la Iglesia para analizar la situación del extrarradio barcelonés, se calculó que en la capital catalana había 10.352 barracas; a principios de la década siguiente, sin embargo, ya eran cerca de 20.000 (“La consolidació del barraquisme. Dels anys quaranta als seixanta”). De esta ciudad “informal” nos han dejado constancia películas como *Los Tarantos* (Francesc Rovira-Beleta, 1963), un *musical* ambientado entre las barracas del Somorrostro (Fig. 23);⁵⁵ *Aspectes i personatges de Barcelona* (Carles Barba, 1964), un irónico retrato de la Barcelona de los sesenta, que documenta las duras condiciones de vida de los inmigrantes en las chabolas de Can Tunis, al pie de la montaña de Montjuïc, y *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969), un documental sobre la inmigración que muestra las barracas del Camp de la Bota (el lugar donde se fusilaban a los republicanos después de la Guerra Civil) y del barrio de Torre Baró, en las faldas de la sierra de Collserola. Para solucionar el problema del barraquismo, el Ayuntamiento de Barcelona promovió la construcción de grandes polígonos de viviendas en la periferia de la ciudad, que fueron destinados a realojar a los chabolistas y a dar cobijo a los inmigrantes que seguían llegando. Como muestran las películas *El último sábado* (1966) de

⁵⁵ El Somorrostro –cuna de la mítica bailaora Carmen Amaya– fue un barrio de barracas que se extendía en el frente marítimo de Barcelona desde el Hospital de Infecciosos (hoy Hospital del Mar) hasta la riera del Bogatell, en la zona donde hoy está situado el Port Olímpic. El barrio desapareció en junio de 1966, tres años después de que Rovira Beleta lo retratara en su película, con motivo de la celebración en el litoral barcelonés de los actos de la Primera Semana Naval. Las barracas fueron derribadas con urgencia para permitir la ejecución en la playa de unas maniobras navales de la Armada Española a las que iba a asistir el mismísimo general Franco. La mayoría de los barraquistas fueron trasladados al polígono de Sant Roc de Badalona.

Pere Balañà y *52 domingos* (1965) de Llorenç Soler, la mayoría de estos nuevos núcleos residenciales se levantaban literalmente en medio de “la nada”, carecían de conexión con Barcelona y eran desprovistos de los equipamientos y de los servicios esenciales. Esta Barcelona de barracas y barrios dormitorio donde se amontonaban los inmigrantes coexistía con la Barcelona moderna y mundana de la calle Tuset, situada en la parte alta de la ciudad, que era sede de agencias publicitarias, boutiques de moda y locales “in” donde se reunía la juventud acomodada. En la capital catalana, de hecho, los sesenta no fueron sólo años de desarrollo industrial, inmigración masiva y especulación inmobiliaria, sino también de eclosión de la moda, de la publicidad y del diseño. Entre los frequentadores habituales de la Calle Tuset (rebautizada “Tuset Street” en clara referencia al Carnaby Street londinense) figuraban también los cineastas de la “Escuela de Barcelona”, un movimiento cinematográfico surgido en la Ciudad Condal a mediados de los sesenta, que proponía un cine experimental, diferente del que se hacía en Madrid y más próximo al Free Cinema y a la Nouvelle Vague. Entre sus miembros más destacados se encontraban los barceloneses Vicente Aranda, Carles Durán, Jacint Esteva, Jordi Grau, y el portugués José María Nunes. Las películas de estos cineastas componen el retrato de una Barcelona compleja y contradictoria, enseñando lugares y aspectos de la ciudad que no salen nunca en los films comerciales españoles y extranjeros de la época, como *Amor bajo cero* (1960) del valenciano Ricardo Blasco y *The Bobo* (1967) del norteamericano Robert Parrish. *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda) y *Liberxina 90* (1970, Carles Durán) reflejan la Barcelona gris y adocenada del desarrollismo, con sus barrios periféricos y sus playas “preolímpicas”, ocupadas por instalaciones industriales y llenas de escombros; *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966) es un largo recorrido por los callejones oscuros y sucios del que fue el Barrio Chino; *Dante no es únicamente severo* (1967, Jacint Esteva y Joaquim Jordà) muestra un Eixample en plena fiebre constructora; *Tuset Street* (Jordi Grau y Luis Marquina, 1967) tiene como escenario principal la Barcelona

moderna, frívola y *chic* de la calle Tuset y de la discoteca Bocaccio. Pero quizá el mejor retrato de la Barcelona desarrollista sea *Umbracle* (1972) de Pere Portabella, un cineasta que desarrolló actividades comunes con diversos miembros de la Escola, a pesar de haber negado en varias ocasiones su adscripción a este movimiento cinematográfico. *Umbracle* muestra una Barcelona “vampirizada” por la represión franquista y el porciolismo, una ciudad gris y anémica que representa metonímicamente un entero país desangrado por más de treinta años de dictadura.⁵⁶

Tras la muerte de Franco en 1975, para Barcelona empezó una época de grandes cambios políticos, sociales... y urbanísticos. Acabado el control que la dictadura ejercía sobre el espacio urbano, la calle volvió a ser “l’escenari de tota mena de circulacions i estenosis no ordinàries, per mitjà de les quals les forces socials proclamaven els termes de la seva existència” (Delgado 218). Los barceloneses, hartos de represión, salieron a la calle para gritar, cantar y luchar por la libertad. Los homosexuales, marginados y perseguidos durante el franquismo, empezaron a manifestarse en las Ramblas para reivindicar sus derechos, como muestra *Ocaña, retrat intermitent* (1978) de Ventura Pons, un documental sobre uno de los protagonistas de la contracultura barcelonesa de la época, el artista homosexual andaluz José Pérez Ocaña.⁵⁷ Esta película se ha convertido en el símbolo de la Barcelona postfranquista, una ciudad festiva y libertaria que comenzaba a renacer y a recuperar su identidad tras la larga noche del franquismo. Para José Luis Garner *Ocaña* representó la primera película española “donde más claramente se respira un ambiente postfranquista (...) donde más vivo aparece cierto clima de “liberalismo”, inseparable de toda una tradición barcelonesa, y cuyo totem por excelencia son las Ramblas” (s.p.). Terenci Moix, por su parte, comentó que “Se tiene la

⁵⁶ Analizaremos detenidamente esta película en el capítulo 3 de esta tesis.

⁵⁷ Recordemos que en España la homosexualidad fue considerada un delito hasta el 11 de enero de 1979, cuando el gobierno democrático la excluyó de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que había sido aprobada en 1970 por las Cortes franquistas.

sensación, con *Ocaña*, de asistir a una suntuosa vomitada, donde toda una cultura largo tiempo reprimida se manifiesta, acaso sin contención, acaso sin medida” (s.p.). Una vez celebradas las primeras elecciones municipales democráticas en 1979, se empezó a reflexionar sobre cómo “reconstruir” Barcelona después de la desastrosa política urbanística franquista: “se pensaba en cómo reconstruir no sólo lo destruido, sino lo aparentemente reconstruido, lo que había sido reconstruido al tiempo que se desvirtuaba: la propia ciudad ‘moderna’, esa Barcelona de Ferias y Congresos en trance de parecerse a cualquier otra ciudad de Ferias y Congresos” (Vázquez Montalbán 1987: 211).⁵⁸ La regeneración de Barcelona se inauguró durante la Transición y se intensificó a partir de 1986, cuando la ciudad fue elegida como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. Las Olimpiadas ofrecieron a la capital catalana la oportunidad de realizar grandes cambios urbanísticos y promover su nueva imagen a nivel mundial. Posteriormente, esta experiencia de remodelación urbanística ha recibido el nombre de “Modelo Barcelona” y ha sido estudiada e imitada en el mundo como ejemplo exitoso de desarrollo urbano.⁵⁹ Gracias a los Juegos Olímpicos, la ciudad se convirtió en atractiva no sólo para sus habitantes y para los turistas, sino también para los cineastas españoles y extranjeros, como prueban *Barcelona* (Whit Stillman, 1994), *Uncovered* (Jim McBride, 1994), y especialmente *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), que consagró la Barcelona post-olímpica como escenario cinematográfico. En el nuevo milenio, el número de películas de difusión internacional rodadas en la capital catalana ha aumentado notablemente: *L’auberge espagnole* (2002), *Biutiful* (2010), *The Cheetah Girls 2* (2006), *Gaudí Afternoon* (2001), *The Machinist* (2004), *Manuale d’amore 2* (2007), *Perfume: The story of a murderer* (2006), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Zindagi Na Milegi Dobara*

⁵⁸ Vázquez Montalbán hace referencia al eslogan “Barcelona, ciudad de ferias y congresos” acuñado bajo el mandato de Porcioles por Esteban Bassols, el delegado de Servicios y Relaciones públicas del Ayuntamiento, para promocionar Barcelona como destino de turismo de negocios.

⁵⁹ Véase el capítulo 4 de esta tesis.

(2011)... sólo por citar algunas. La mayoría de estas cintas muestran una ciudad postal, contribuyendo tanto a celebrar y consolidar el modelo Barcelona, como a construir y difundir un determinado imaginario vinculado a ella. Es el caso, por ejemplo, de *L'auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch, que retrata la capital catalana desde el punto de vista de un estudiante Erasmus, o de *Vicky Cristina Barcelona* (2008), que es un *videoclip* promocional (o un infomercial) de la ciudad y de sus encantos, financiado por la productora barcelonesa Mediapro y el Ajuntament de Barcelona.⁶⁰ Sin embargo, hay también películas que ponen en discusión el éxito y la viabilidad del modelo Barcelona, revelando los problemas y los conflictos que se ocultan bajo la ciudad bonita y agradable de las representaciones oficiales, como hacen *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, que muestra las inhumanas condiciones de vida de los inmigrantes en los suburbios, o *En construcció* (2001) de José Luis Guerín, que desenmascara los fenómenos de especulación y gentrificación asociados a la reforma urbanística del Raval.⁶¹

⁶⁰ Véase el capítulo 5 de esta tesis.

⁶¹ Véase el capítulo 6 de esta tesis.

La Barcelona desarrollista: una ciudad “vampirizada”

3.1 El “porciolismo”

*Si quieres edificar hoy, pregúntale a Bordoy. Si quieres edificar sobre las aceras, pregúntale a Soteras. Si quieres edificar sobre los viales, pregúntale a Briales.*⁶²

La historia urbana de Barcelona bajo la dictadura tiende a identificarse con la alcaldía de José María de Porcioles, ya que fue durante su largo mandato (1957-1973) cuando la ciudad sufrió las transformaciones urbanísticas más importantes de la era franquista (Ribalta 110). En los años de la posguerra, de hecho, “les intervencions a la ciutat són molt escasses, reduïdes a temes puntuals, marcades sobretot a la primera dècada per les seqüeles de la guerra”, con la sólo excepción de las obras realizadas para el Congreso Eucarístico Internacional de 1952, que “va actuar com a revulsiu de l’atonía general” (Domingo y Bonet 35).⁶³ La destrucción

⁶² Dicho popular de los años sesenta, recogido en Fabre y Huertas (1988: 389), que aludía al poder acumulado durante la alcaldía de Porcioles por los arquitectos municipales Emilio Bordoy (Jefe de la Unidad de Planificación Urbana) y José Soteras (Jefe de la Unidad Operativa), y por uno de los yernos del alcalde, Alfredo Briales, que trabajaba para una empresa de obras públicas cuya sede estaba ubicada en el mismo edificio de la Unidad de Obras de Vialidad del Ayuntamiento de Barcelona.

⁶³ El XXXV Congreso Eucarístico, que tuvo lugar entre el 27 de mayo y el 1 de junio de 1952, fue el primer evento internacional que se celebró en Barcelona (y España) tras la Guerra Civil y constituyó el primer paso hacia la normalización de las relaciones diplomáticas entre la España franquista y las democracias occidentales. Tres años más tarde, en 1955, la entrada del país en la ONU marcaría el fin del aislamiento internacional del Régimen. La celebración del Congreso Eucarístico ofreció también la ocasión para realizar una serie de cambios urbanísticos de cierta importancia, entre los que cabe destacar la construcción del barrio del Congrés y la urbanización de la parte alta de la Diagonal. En esta zona, en la plaza que sería bautizada con el nombre de Pío XII, se levantó un imponente altar provisional, proyectado por el arquitecto municipal José Soteras, para celebrar el acto de clausura del Congreso Eucarístico y una misa multitudinaria. En los alrededores de la plaza había un

causada por la Guerra Civil provocó un enorme déficit de viviendas, que se agravó por la llegada a la capital catalana de miles de inmigrantes que huían de una España aún más miserable. El rápido aumento de la población y la caída de la actividad constructora, fruto del período de autarquía, hicieron proliferar el barraquismo y otras formas “anormales” de alojamiento, como las “casas de dormir”, los pisos subdivididos, los realquilados y las “coreas” (casas autoconstruidas en parcelas privadas).⁶⁴ La llegada de Porcioles a la alcaldía, en 1957, marcó un cambio decisivo en la política urbana municipal. Los tiempos ya son otros: Barcelona y España han dejado atrás la miseria de la posguerra y se encaminan hacia una etapa de despegue económico –lo que algunos historiadores han denominado el “milagro económico español”– y de gran crecimiento urbano. El mandato de Porcioles, de hecho, coincidió con el período del desarrollismo franquista, que se caracterizó por la tímida apertura

núcleo de barracas que fueron derribadas de un día para otro, sin previo aviso, para que los millares de peregrinos no vieran las condiciones de extrema pobreza en las que vivía una parte de la población barcelonesa. Los barraquistas fueron realojados en los barrios de Can Clos y del Polvorí, en pisos de escasa superficie y pésima calidad. Como explica Candel, “Aquestes barraques feien molt lleig al punt on anaven a muntar l’altar monumental i on es produiria la magna concentració de fidels. Es van erigir aquestes dues barriades, més per tal de resoldre la papereta que representava aquella taca en aquell marc religiós que per esperit de veritable ajuda i ganas de resoldre el problema” (Candel 1964: 190). Según Manuel Delgado, el Congreso Eucarístico “servirá como precedente no confesado de lo que mucho más tarde será el espíritu ecuménico –en torno ahora a los nuevos valores místicos posmodernos– del Fórum Mundial de las Culturas en el 2004” (Delgado 2007: 27).

⁶⁴ Cabe precisar que en Barcelona el barraquismo no era un fenómeno nuevo: las primeras barracas, habitadas por trabajadores temporales (pescadores, picapedreros y albañiles) o por sectores marginados de la población (por ej. los gitanos), habían aparecido ya a finales del siglo XIX en el litoral y en la montaña de Montjuïc. La situación se agravó durante el primer tercio del siglo XX, cuando el desarrollo industrial de la ciudad y las obras de la Exposición Internacional atrajeron a miles de trabajadores que, a causa de la escasez de vivienda popular, se vieron obligados a establecerse en los núcleos de barracas ya existentes o a levantar sus chabolas en otros espacios libres de la ciudad. Según una estadística del Patronato Municipal de la Habitación, en 1929 en Barcelona había ya 6.478 barracas, que albergaban a 26.172 habitantes (Rovira 189). El barraquismo alcanzó su punto álgido a finales de la década de los cincuenta, cuando unas 100.000 personas, o sea casi el 7% de la población barcelonesa, vivían en chabolas. Las barracas no desaparecerían de Barcelona hasta 1990, cuando, en vísperas de los Juegos Olímpicos, el entonces alcalde de la ciudad, Pasqual Maragall, dio simbólicamente el primer golpe de piqueta para la demolición del último núcleo de chabolas, el de Francesc Alegre, en el Carmel (“El barraquismo en la Barcelona del siglo XX”).

de la dictadura hacia esquemas políticos y económicos más cercanos a los de la Europa del momento; una apertura imprescindible para que España ingresara en los organismos internacionales y se integrara en los circuitos económicos del capitalismo mundial. Bajo la dirección de un equipo de tecnócratas procedentes del Opus Dei, el Régimen aprobó el Plan de Estabilización (1959), un conjunto de medidas dirigidas a liberalizar la economía y a fomentar las inversiones extranjeras. La combinación de estas medidas con el *boom* turístico, la afluencia de remesas de los trabajadores españoles emigrados a Europa y la coyuntura económica internacional favorable posibilitaron un fuerte, aunque desequilibrado, desarrollo económico. La intensa industrialización de los años sesenta provocó un éxodo rural masivo hacia las grandes ciudades y las zonas más urbanizadas de España (Madrid, Valencia, Cataluña y el País Vasco). En el período 1961-65, se cifra en 800.000 el número de inmigrantes llegados a Cataluña, de los que un 50% se instalaron en la provincia de Barcelona (Busquets 240). La presión migratoria y la falta de vivienda determinaron la extensión del fenómeno del barraquismo. Como ya hemos anticipado en el capítulo 2, los núcleos de barracas llegaron a conformar una auténtica ciudad “informal”, que se extendía por el litoral, la montaña de Montjuïc, las colinas y los espacios intersticiales de la Barcelona “oficial”. En el plano político, la nueva situación económica, social e internacional del país obligó al gobierno franquista a aprobar una serie de leyes orientadas a ofrecer, sobre todo de cara al exterior, una imagen más amable del Régimen. Entre ellas recordemos la Ley de Prensa e Imprenta (1966) –promovida por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne–, la Ley de Libertad Religiosa (1967) y la Ley Orgánica del Estado (1967). Se trataba, sin embargo, de medidas meramente “cosméticas”, que no alteraban la esencia autoritaria y antidemocrática de un régimen que no cesaría en la represión de cualquier forma de disidencia hasta el final de sus días.⁶⁵

⁶⁵ Basta con recordar que en julio de 1959, en concomitancia con la aprobación del Plan de Estabilización, se

José María de Porcioles nació en Amer (Girona) en 1904 y falleció en Villassar de Dalt en 1993. Doctorado en Derecho por la Universidad de Barcelona, ganó las oposiciones para notario, ejerciendo desde 1932 en Balaguer. Allí fue uno de los dirigentes locales de la Lliga Catalana de Francesc Cambó. Durante la Guerra Civil logró huir a Francia para pasar al bando nacional y, acabado el conflicto, se convirtió en uno de los más íntegros “catalanes de Franco” (Riera 1998): presidente de la Diputación de Lleida entre 1940 y 1943, Director General de los Registros y del Notariado del Ministerio de Justicia entre 1943 y 1946, notario de Barcelona a partir de 1947, Procurador en Cortes y alcalde de Barcelona entre 1957 y 1973, cuatro mandatos consecutivos por designación directa del Jefe del Estado. Mientras Porcioles ejerció el oficio de alcalde, su notaría estuvo a cargo de un sustituto, el notario Manuel Ocaña Campos. En ella se escrituraron muchas de las operaciones urbanísticas realizadas en Barcelona durante el desarrollismo, algunas de ellas más que discutibles (Jou 124-25; Alibés *et al.* 226-29).⁶⁶ En contraste con la subordinación de sus tres predecesores (Miguel Mateu, José María de Albert y Antonio María Simarro), Porcioles fue más que un alcalde y llegó a tener más poder e influencia que ciertos ministros, asumiendo en algunas ocasiones el papel de “representante” de Cataluña (Fabre y Huertas 1988: 390). A los pocos meses de tomar posesión de su cargo, por ejemplo, “asustó al gregarismo centralista presentando un Plan de Aguas de Cataluña, como si dispusiese de competencias atribuibles a la extinta Generalitat” (Vigil y Vázquez 71), y el 21 de julio de 1960 defendió ante el Pleno de las Cortes la ley que

promulgó una nueva Ley de Orden Público, que perseguía cualquier acto que atentara a la “unidad espiritual, nacional, política y social de España”. La deliberada vaguedad del texto de la ley permitía que toda manifestación o reunión pública no autorizada pudiera ser considerada como una amenaza para el orden público y, por lo tanto, reprimida y penalizada. Los juicios sumarísimos y las condenas a muerte por delitos políticos no cesaron hasta el final de la dictadura (recordemos la muerte de Joan Comorera en el penal de Burgos en 1958 y las trágicas ejecuciones de Julián Grimau, en 1963, de Salvador Puig Antich, en 1974, y de cinco militantes de ETA y del FRAP, en 1975). Tampoco cesó la represión de la lengua y la cultura catalanas, excluidas de la escuela, de los usos oficiales y de los medios de comunicación.

⁶⁶ Según declaraciones del propio Porcioles, en su notaría llegaron a redactarse más de 7000 escrituras al año (Fabre y Huertas 1988: 390).

autorizaría la compilación del Derecho Civil Especial de Cataluña. A nivel local, ese mismo año, Porcioles consiguió para Barcelona una Carta Municipal, que estableció nuevas condiciones jurídico-administrativas, instituyendo un régimen especial para la capital catalana.⁶⁷ Este documento “será la fuente jurídica que amparará las decisiones y ordenamientos municipales que regirán a la urbe desde 1960 y al mismo tiempo el instrumento que dará un amplísimo poder de decisión política a la figura del alcalde, lo que le permitirá gobernar la ciudad con un marcado carácter personal” (Martí y Moreno 30). Además de establecer una nueva organización burocrática del Consistorio, mediante la creación de delegados y Juntas de Distrito, la Carta Municipal simplificó los procedimientos para la realización de obras públicas y dotó al Ayuntamiento de nuevos mecanismos financieros –básicamente, la capacidad de emitir deuda y aplicar nuevos impuestos– para hacer frente al grave déficit que la Hacienda Municipal venía arrastrando desde el final de la Guerra Civil. El incremento en la recaudación fue significativo: el presupuesto municipal pasó de 900 millones de pesetas, en 1957, a 7.840 millones en poco menos de 20 años (Aricó, Mansilla y Stanchieri 5). Como señala el urbanista Joan Busquets, la Carta Municipal “otorga a la ciudad un mayor presupuesto, pero sobre todo una mayor agilidad financiera y

⁶⁷ La Carta Municipal fue aprobada en el contexto de una de las operaciones de imagen más ambiciosas del franquismo, la llamada “Operación Cataluña”, que consistió en una serie de gestos con los que el Régimen pretendía demostrar su benevolencia hacia Cataluña y la importancia que le otorgaba dentro de la estructura política del país. Estos gestos incluyeron también la celebración de un Consejo de Ministros extraordinario en el Palacio Real de Pedralbes, la visita del Caudillo al monasterio de Montserrat, la desmilitarización del Castillo de Montjuïc y la autorización para compilar el Derecho Civil catalán (Ruiz Bautista 157). La aparente benevolencia del Régimen, sin embargo, quedó desenmascarada por los llamados “fets del Palau”, ocurridos en Barcelona el 19 de mayo de 1960. En esta fecha se celebró en el *Palau* de la Música Catalana (entonces Palacio de la Música) un concierto del Orfeo Català en homenaje al poeta Joan Maragall, en el centenario de su nacimiento. El Gobernador Civil Acedo Colunga prohibió que se interpretara “El Cant de la Senyera” –himno del Orfeo Català, con letra del propio Maragall, e himno oficioso de Cataluña– por sus connotaciones catalanistas. Desafiando la prohibición, y en presencia de varios ministros franquistas, una parte del público se puso de pie y entonó el canto, provocando la intervención de la policía. En los días siguientes fueron detenidas numerosas personas, entre las que se hallaba el futuro presidente de la Generalitat, Jordi Pujol.

administrativa: el Ayuntamiento puede intervenir activamente en muchas actuaciones urbanísticas, mientras que antes no podía hacerlo, tanto por falta de recursos como por falta de competencias” (Busquets 301). Ésto, unido al incipiente desarrollo económico impulsado por la nueva política desarrollista y al crecimiento demográfico que trajo consigo un aumento constante de la demanda de vivienda, permitió realizar grandes proyectos urbanos, que fueron capitalizados por los sectores financieros e inmobiliarios más próximos al franquismo. Personalidades como Román Sanahuja, Josep María Figueras, Josep Lluís Núñez o Juan Antonio Samaranch –quien años más tarde, como presidente del Comité Olímpico Internacional (COI), tendría un papel fundamental en la consecución de los Juegos Olímpicos de 1992 para Barcelona– se convertirían en los máximos exponentes de los “trapicheos urbanísticos” que caracterizaron la que Josep Maria de Sagarra, en unos versos satíricos, llamó la Barcelona “porciolejada” (Favà). Durante los dieciséis años en los que Porcioles ostentó el cargo de alcalde, y hasta el final de la dictadura, el urbanismo barcelonés “se identificará con especulación, corrupción y exclusión” y “suscitará fuertes reacciones críticas de los barrios populares, sobre todo, pero también de los entornos culturales y profesionales” (Borja 75). Para solucionar el problema del barraquismo y la crónica escasez de viviendas, el Ayuntamiento de Barcelona promovió la construcción de grandes polígonos residenciales en la periferia de la ciudad, permitiendo que se edificaran incluso en terrenos que en origen estaban destinados a equipamiento o a zonas verdes.⁶⁸ Como hemos señalado en el capítulo 1, esta producción masiva de vivienda se inscribe en un contexto europeo marcado por el proceso de reconstrucción y urbanización acelerada posterior a la Segunda Guerra Mundial. En el momento de su construcción, la mayoría de los polígonos barceloneses se encontraban

⁶⁸ La recalificación descontrolada del suelo urbano durante la era porciolista tuvo como consecuencia una reducción importante de los espacios verdes previstos en el Plan Comarcal aprobado en 1953. Según Martí y Moreno, en 1970 ya se había perdido el 28% de los espacios verdes o deportivos zonificados en el Plan (Martí y Moreno 27).

en un entorno poco o nada urbanizado, estaban mal comunicados con la ciudad y carecían de los servicios más básicos, como alumbrado, alcantarillado, escuelas o ambulatorios. Algunos de ellos, siendo habitados casi exclusivamente por inmigrantes, eran verdaderos guetos aislados de Barcelona y completamente cerrados en sí mismos. Lejos de resolver los graves problemas que pretendía solucionar, este urbanismo especulativo no hizo más que desplazarlos a la periferia de Barcelona, dando lugar a lo que se dio en llamar, muy acertadamente, “barraquismo vertical”.

Por otro lado, el Ayuntamiento intervino en el tejido urbano “para liberar suelo para algunas operaciones lucrativas de torres (*edificios singulares*), de oficinas y viviendas para clases medias y, sobre todo, para multiplicar las vías destinadas únicamente a la circulación y que facilitarían nuevas operaciones inmobiliarias” (Borja 75). La aprobación de ordenanzas urbanísticas municipales muy permisivas, hechas a medida para los especuladores, posibilitó lo que Fabre y Huertas han definido un “*atemptat global al patrimoni arquitectònic de l’Eixample*” (1988: 408). Algunos edificios modernistas, como la casa Trinxet de Puig i Cadafalch, fueron derribados con el beneplácito del Ayuntamiento; muchos más padecieron graves mutilaciones, como la destrucción de sus interiores o la supresión de las decoraciones que coronaban sus fachadas para añadir áticos y sobreáticos (los famosos “barrets”); otros sufrieron daños a causa de la falta de manutención. Como resultado, el Eixample hoy en día está “tan marcat per les façanes eclèctiques de l’arquitecte Joan Margarit Serradell, autor del disseny quasi igual de tots els edificis fets per l’empresa constructora Núñez y Navarro, com per les cases aixecades durant l’últim terç del segle passat i el primer d’aquest” (Fabre y Huertas 1988: 408). Paralelamente, se priorizó el transporte privado sobre el público, fomentando el uso del automóvil (es la época del Seat 600) con actuaciones muy discutidas, como la supresión de la red de tranvías, la construcción del Primer Cinturón de Ronda (la actual Ronda del Mig) y la concesión del subsuelo de dominio público para la realización de

párkings subterráneos. Las constantes facilidades al transporte privado se tradujeron en graves problemas de congestión, ruido y contaminación.

En este capítulo analizaremos la película *Umbracle* (1972) de Pere Portabella, que nos ofrece quizá el mejor retrato cinematográfico de la Barcelona desarrollista. En este film, el cineasta catalán refleja el clima político y social de la Barcelona del período empleando una imaginería y recursos típicos del cine de terror, entre ellos la figura de Drácula, interpretada por el actor británico Christopher Lee, famoso por haber encarnado a ese personaje en múltiples ocasiones. Veremos cómo a la próspera y moderna “Ciudad de ferias y congresos” que el Ayuntamiento de Porcioles y el Régimen pretendían promover durante el desarrollismo, Portabella contraponen una Barcelona casi terrorífica, atravesada por lo siniestro en su acepción freudiana (*Unheimlich*). Una ciudad “no muerta”, “vampirizada” por la represión franquista y por el mal urbanismo que caracterizó la alcaldía de Porcioles. También constataremos que no solamente en *Umbracle*, sino también en varias novelas catalanas y españolas escritas durante el franquismo, la imaginería del miedo es empleada para retratar y criticar la degradación de Barcelona y la falta de libertad que sus habitantes sufrían bajo el franquismo.

3.2 Barcelona, Transilvania, 1972: *Umbracle* de Pere Portabella

El noticiero cinematográfico NO-DO 1418A del 9 de marzo de 1970⁶⁹ informa sobre la exposición *Barcelona 74*, organizada por el Ayuntamiento de Porcioles, en la que se exhibían los proyectos de reforma urbanística de la ciudad contemplados en el *Programa de Actuación Municipal 1969-1974*. Junto a un breve recorrido por la exposición, el noticiero franquista muestra una serie de lugares conocidos de la capital catalana: la Plaza de la Victoria (Plaça Joan Carles I en el nomenclátor actual, más conocida como “Cinc d’Oros”), la Plaza Calvo

⁶⁹ Disponible en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1418/1486729> (fecha de consulta: 15 de julio de 2017).

Sotelo (hoy denominada Francesc Macià), el monumento a Colón, las Reales Atarazanas y la Avenida General Goded (Pau Casals). Las imágenes van acompañadas de la voz en *off* característica de los reportajes del NO-DO, que nos informa de que “Barcelona crece y sus problemas, muy semejantes a los de todas las grandes urbes en expansión, se agudizan”. Para resolverlos, el Ayuntamiento prometía emprender una serie de intervenciones urbanísticas que incluían “varios túneles que romperán el cerco de montañas que rodea la ciudad y permitirán la expansión del casco urbano por la región del Vallés”.⁷⁰ Lo que llama la atención de este breve reportaje, más allá de su obvio valor documental, es la música de fondo angustiosa e inquietante, propia de una película de terror de clase B, que no presenta ninguna relación justificada con las imágenes ni con el comentario de la voz en *off*, y que mantiene al espectador en un estado de tensión por algo desagradable que cree que va a ocurrir enseguida. A causa del efecto perturbador de la música, las calles, los edificios y los monumentos de Barcelona en la pantalla dejan de parecerse familiares e “inocuos” para volverse extraños y amenazadores. Así, en este NO-DO la Barcelona porciolista acaba convirtiéndose en el posible escenario de una película de terror.

Lo que acabo de decir no debería sorprendernos, porque, si bien es cierto que Cataluña no es Transilvania y que las montañas que rodean Barcelona no son los Cárpatos, a principios de los años setenta del siglo pasado no era imposible encontrar a Drácula paseando por las calles de la Ciudad Condal. En efecto, entre 1970 y 1972 la capital catalana fue el escenario de tres películas protagonizadas por el célebre vampiro: *El conde Drácula* (1970) del director español Jesús “Jess” Franco, publicitada como la más fiel adaptación jamás filmada de la

⁷⁰ El NO-DO se refiere a uno de los proyectos más discutidos de Porcioles, el de construir una serie de túneles bajo la sierra de Collserola para conectar Barcelona con el Vallés, donde el alcalde planeaba organizar en 1982 una Exposición Universal que jamás llegó a celebrarse. El proyecto inicial –bajo el eslogan “La fe mueve montañas”– preveía la apertura de tres túneles: el de Vallvidrera u Occidental, el del Tibidabo o Central y el de Horta u Oriental. Sin embargo, a causa de insalvables dificultades de financiación, sólo se acometió el túnel de Vallvidrera, cuyas obras comenzaron en 1970 y finalizaron, tras numerosas vicisitudes, en 1991.

novela de Bram Stoker;⁷¹ *Vampir-Cuadecuc* (1970) del catalán Pere Portabella, que es una especie de *making-of* experimental del Drácula de Jess Franco, y *Umbracle* (1972), la película en que se centra este capítulo, igualmente dirigida por el cineasta catalán.⁷² En todas ellas el sanguinario conde transilvano es interpretado por el actor británico Christopher Lee, el legendario Drácula de las películas de terror de la Hammer. Su participación en las dos cintas de Pere Portabella ha sido explicada por Domènech de la siguiente manera:

Tot va venir en ocasió que Christopher Lee era aquí per rodar una de tantes pelis de vampirs i rosses, ara dirigida per Jess Frank, és a dir, Jesús Franco. I diuen que Joan Brossa va tenir la *ideia*. Filmar l'actor fent el personatge, filmar la persona que és l'actor. Brossa explica que “al gran actor li va interessar el projecte, consistent en el fet que a través de la història de la mateixa pel·lícula anés encadenant una sèrie de situacions en les quals la gent el confongués amb Christopher Lee, malgrat que representava que no l'era, amb la qual cosa s'explotava tot el seu carisma”, deia l'avantguardista municipal. Brossa i Portabella van partir peres i, mira, ara tenim dues pel·lícules. (s.p.)

En la primera película, *Vampir-Cuadecuc*, Portabella filmó (o, si se prefiere, “vampirizó”) el rodaje del Drácula de Jesús Franco, con el propósito de desvelar los procedimientos de construcción de la ficción cinematográfica en general, y del cine fantástico y de terror en

⁷¹ Al final de los títulos de la película se lee: “Hace 50 años [sic] que Bram Stoker escribió la más popular de las historias de horror. En esta película es representada, por primera vez, con absoluta fidelidad a la obra original”.

⁷² En la misma época también dos cineastas que habían pertenecido a la Escuela de Barcelona –movimiento cinematográfico con el que Portabella ha sido frecuentemente relacionado– trataron en sus películas la figura del vampiro: Vicente Aranda en *La novia ensangrentada* (1972), basada en *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, y Jordi Grau en *Ceremonia sangrienta* (1973).

particular.⁷³ El resultado es una obra en que se mezclan escenas del film de Franco, pero rodadas en blanco y negro, sin diálogos y desde una angulación diferente, con planos que revelan lo que pasa detrás de las cámaras: las sesiones de maquillaje, los actores leyendo el guión o descansando en las pausas del rodaje, los técnicos de efectos especiales decorando el plató con telarañas o accionando una máquina de humo para crear efecto de niebla. En el final, en la única escena hablada, Christopher Lee se quita las lentillas rojo sangre, los colmillos de vampiro y el bigote postizo para leer el último párrafo de la novela de Stoker, en el que se describe la muerte de Drácula. Una secuencia de *Vampir-Cuadecuc*, donde Lee con gafas de sol y vestido de calle baja por la escalinata de la fachada del Hospital de Sant Pau, anticipa de alguna manera la siguiente película realizada por Portabella y protagonizada por el actor británico: *Umbracle* (Fanés 35).

Umbracle es el cuarto y último film que Portabella realizó con la colaboración del poeta catalán Joan Brossa, después de *No compteu amb els dits* (1967), de *Nocturn 29* (1968) y de la ya citada *Vampir-Cuadecuc* (1970). Se trata de una cinta experimental, un film *underground* que nace al margen de los circuitos cinematográficos profesionales de producción, distribución y exhibición. De hecho, en 1969 Portabella decide romper con el llamado “cine posibilista”, o sea el cine que se realizaba conforme a los límites impuestos por la censura y a los condicionamientos de distribuidores y exhibidores, y opta por seguir haciendo películas desde la ilegalidad. Así, *Vampir-Cuadecuc* y *Umbracle* se rodaron sin autorización en un formato no profesional, el 16 mm, y hasta la restauración de la democracia se exhibieron exclusivamente en circuitos alternativos o en el extranjero. Con este giro, Portabella situó su cine en una posición periférica o “extraterritorial” (Zunzunegui), distanciándose tanto del aparato industrial cinematográfico como de los modelos de

⁷³ En el cortometraje *Dracula vs. Vampir* (2012), Ricard Carbonell ha confrontado mediante el uso del montaje paralelo el Drácula de Jess Franco con el de Pere Portabella. Más recientemente, Carles Prats ha reconstruido la historia de las dos películas en el documental “Drácula Barcelona” (2017).

representación institucionales. El título “Umbracle” fue sugerido quizás por Brossa, que había llamado precisamente *Fora de l’umbracle* una colección de poemas compuesta en 1968 y que no se publicó hasta el 2013. La palabra “umbracle” (“umbráculo” en castellano), que designa según el diccionario Fabra un “lloc disposat de manera que, tot donant pas a l’aire, resguardi dels raigs del sol les plantes que s’hi posen”, nos remite a la oscuridad de la larga noche del franquismo ya evocada por *Nocturn 29* (el número aludía a los 29 años transcurridos desde la instauración de la dictadura). *Umbracle* se presenta como un *collage* de imágenes y sonidos que rompe con las pautas tradicionales de la narración cinematográfica, a la vez que cuestiona, perturba y desorienta al espectador. El mismo Christopher Lee confesó en una entrevista que cuarenta años después la película seguía pareciéndole incomprensible:

Un umbracle és un parc amb arbres que no deixen passar el sol. No sé per què la pel·lícula es diu així. No en tinc ni idea. Encara no sóc capaç d’explicar aquesta pel·lícula (...) Hi canto i no sé per què. Recito un poema d’Allan Poe i toco una dona nua ajaguda al llit. No sé per què. I vaig a un museu (...) Crec que era una pel·lícula política, però és el que crec perquè no ho sé. Tot plegat és molt estrany, però va ser una experiència extraordinària. (s.p.)

Las palabras del actor inglés nos dan la medida de la heterogeneidad de las secuencias que componen la película y que le confieren el aspecto de un extraño rompecabezas. Portabella interpone a las escenas protagonizadas por Lee una serie de materiales muy distintos: fragmentos de películas cómicas mudas de Stan Laurel y Oliver Hardy, Charles Chaplin, Harold Lloyd y Buster Keaton; imágenes rodadas en un matadero industrial de pollos; la actuación de una pareja de payasos; una larga secuencia de *El frente infinito* (1959) de Pedro Lazaga, que ejemplifica la estética y los valores (ejército, patria y religión católica) del cine

bélico de propaganda franquista; fragmentos de entrevistas a tres críticos de cine (Román Gubern, Joan Enric Lahosa, Miguel Bilbatúa) que analizan el código de censura cinematográfica vigente entonces en España y la situación del cine independiente español. Sin embargo, a pesar de su estructura discontinua y fragmentaria, *Umbracle* mantiene cierta coherencia interna gracias a la presencia de dos elementos unificadores, que le dan un leve hilo argumental: el actor Christopher Lee, como encarnación de Drácula, y la ciudad de Barcelona, que en lugar de ser un simple telón de fondo se convierte en la auténtica protagonista de la película. Mi propuesta es leer *Umbracle* como una exploración cinematográfica de la Barcelona desarrollista –la que aparece también en el NO-DO– realizada siguiendo los pasos de un Drácula con gafas de sol y sin colmillos, convertido por el cineasta catalán en un elegante y aparentemente inocuo turista extranjero.

Una pregunta posible sería: ¿cómo retrata Portabella la Barcelona de los años setenta, esta ciudad a la que los vampiros iban de vacaciones?

3.3 *Sightseeing* con Drácula: viaje alucinante a la Barcelona desarrollista

Siguiendo las deambulaciones de Christopher Lee, *Umbracle* muestra algunos lugares conocidos de Barcelona, como el parque de la Ciutadella, el museo zoológico, la Plaça Reial, el Arc de Triomf, la Rambla y el cine Capitol, donde se proyectaban las películas de terror de la Hammer.⁷⁴ La ciudad tiene un aire inquietante y amenazador, que refleja bien el clima

⁷⁴ El cine Capitol (1926-1989), conocido popularmente como “Can Pistoles”, estaba especializado en películas *western*, policíacas y de terror. Situado en la Rambla, se hizo muy famoso por los grandes y llamativos carteles que anunciaban en su fachada los estrenos semanales. Precisamente una de sus singulares fachadas publicitarias, obra del artista Antoni Clavé, fue el origen del apodo de “Can Pistoles”: “Per a l’estrena de *Contra el imperio del crimen* –el 22 d’octubre de 1935–, Clavé simulà uns terribles impactes de bala a les portes vidrieres del vestíbul de la Rambla. Va fer-ho d’una manera tan versemblant que al dia següent tothom cregué que el Capitol havia estat atacat per un grup d’homes armats. Una tarda, a l’Ateneu barcelonès, el crític d’art de *La Vanguardia* –Joan Cortès–, fent al·lusió a la decoració de Clavé, diguè a Antoni Solé [el empresario del Capitol] que alló –el cinema– semblava ‘Can Pistoles’. La definició –prou precisa– fou molt ben rebuda per homes com Josep Maria

social y político de la época. Recordemos que los últimos años del franquismo se caracterizaron por una creciente debilidad del Régimen, que se manifestó en una brutal y, a menudo, indiscriminada represión. El aumento de la conflictividad social, política y laboral, tuvo por respuesta un endurecimiento de las prácticas represivas (violencia policial, amenazas, detenciones, torturas, secuestros, ejecuciones). En este escenario convulso aparecieron también comandos de extrema derecha que realizaban impunemente acciones violentas (palizas a manifestantes, asaltos a sedes de revistas y periódicos) contra opositores reales o supuestos, calificados genéricamente de “rojos”. En enero de 1969 las agitaciones estudiantiles llevaron al gobierno a decretar en toda España el estado de excepción, medida que volvería a ser tomada el año siguiente ante la magnitud de las protestas generadas por el Juicio de Burgos, entre las que tuvo un fuerte impacto el encierro en el monasterio de Montserrat de trescientos intelectuales, artistas y profesionales de Cataluña, en el cual participó el mismo Pere Portabella.⁷⁵ Paralelamente al aumento de la contestación social y política a la dictadura hubo un incremento de la violencia etarra, que culminaría con el atentado mortal de ETA contra Carrero Blanco, la mano derecha de Franco, en diciembre de 1973 (Marín, Molinero y Ysàs). En este clima de miedo, violencia y amenaza latente, que Portabella conocía de cerca por su militancia antifranquista, está envuelta la Barcelona de

de Sagarra, Sebastià Gasch, Josep Palau i Guillermo Diaz-Plaja –tots ells bons clients del Capítol–, els quals l’esventaren repetidament mitjançant la premsa, contribuint, així, que la gent s’hi familiaritzés. Finalment el públic, en fer-la seva, la consagrà d’una manera definitiva” (Munsó Cabús 64-65).

⁷⁵ Desde su participación en la “Caputxinada” de 1966 (el encierro de estudiantes e intelectuales que tuvo lugar en Barcelona en el convento de los Capuchinos de Sarrià) Portabella fue una figura destacada de la lucha política contra el franquismo. Además de tomar parte en el encierro de Montserrat, el director catalán jugó un papel importante en la constitución de la Asamblea de Catalunya (1971-77) y fue detenido por la policía franquista en la llamada “caiguda dels 113”. Tras el final de la dictadura se dedicó intensamente a la vida política, apartándose temporalmente del cine (entre *Informe general*, realizada en 1976, y su siguiente película, *Pont de Varsòvia*, transcurrieron trece años). En las primeras elecciones democráticas fue elegido senador por Entesa dels Catalans, una coalición de las fuerzas de la izquierda catalana. Posteriormente, fue diputado en el Parlament de Catalunya (1980-88) y presidente de la Comisión Política Nacional de Iniciativa per Catalunya (1990-1999). Actualmente preside la Fundació Alternatives.

Umbracle. Una Barcelona teñida de un aura siniestra y espectral, en la que se percibe la presencia de un poder represivo siempre al acecho, y cuyos lugares más populares (la Rambla, el parque de la Ciutadella) se vuelven casi irreconocibles. Así pues, como apunta Fèlix Fanés, “la política irrumpe en *Umbracle* como no lo había hecho nunca antes en el cine de Portabella” (111). Uno de los primeros en valorar esta película y en reconocer su carácter político fue el crítico cinematográfico norteamericano Jonathan Rosenbaum, que vio en ella un “informe de protesta contra la vida bajo el régimen franquista” (305).

Ahora bien, ¿qué estrategias emplea Portabella en *Umbracle* para crear la atmósfera de pesadilla en la que aparece sumergida Barcelona? Hay dos maneras en que el cineasta catalán confiere a la ciudad un aspecto siniestro e inquietante: a través de la presencia de Christopher Lee como encarnación de Drácula y mediante dos recursos cinematográficos básicos, la fotografía y el sonido. Empezamos analizando la primera de estas estrategias. En sus películas de los años sesenta Portabella había utilizado dos célebres actores de la época, Mario Cabré (en *No compteu...* y en *Nocturn 29*) y Lucía Bosé (en *Nocturn 29*), cuya sola aparición en la pantalla ya evocaba toda una serie de características y de significaciones estereotipadas. Lo que interesaba al director no eran los intérpretes en sí, sino la imagen que llevaban adherida y las asociaciones que ésta producía en el espectador, o sea los actores en cuanto máscaras (Fanés). Concretamente, el público reconocía en Lucía Bosé una personificación de la alta burguesía, cuyos valores la actriz italiana había encarnado precedentemente en películas de otros directores (*Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem; *Cronaca di un amore* y *La signora senza camelie* de Michelangelo Antonioni). En cambio, Mario Cabré representaba por un lado la imagen española castiza del torero y por el otro el estereotipo del gran seductor, debido a su famoso romance con Ava Gardner durante el rodaje en Tossa de Mar de *Pandora and the Flying Dutchman* (Albert Lewin, 1951). Para Portabella se trataba, entonces, de aprovechar el cliché que llevaban adosado estos actores para situarlos en un contexto diferente

y producir así en el espectador un singular efecto de extrañamiento. Este procedimiento resulta aún más evidente en *Umbracle*. Aquí Portabella vuelve a emplear un actor máscara, en este caso Christopher Lee, que cualquier espectador de la época identificaría enseguida con el Drácula de las películas de la Hammer. En una entrevista que le hicieron antes del rodaje del film, el director explicó que había decidido utilizar a Lee para jugar con su imagen de personaje de gran guiñol y romper así las expectativas del público: “a cualquier espectador internacional al ver aparecer a Christopher Lee se le dispara en seguida su cliché. En la película será un señor que se pasea tranquilamente por el paseo de Gràcia” (Portabella, “Nocturno año 30”: 253). En otras palabras, en *Umbracle* Portabella convierte al más célebre de los vampiros en un simple *flâneur*, en un turista que vagabundea por las calles de Barcelona. Gracias a esta operación el cineasta catalán suscita en el público una sensación de extrañamiento: ¿qué hace Drácula a la luz del sol? ¿Por qué lleva traje y corbata? Y, sobre todo, ¿por qué está en Barcelona? Su presencia en la capital catalana a plena luz del día parece paradójica, porque es bien sabido que los vampiros se queman a la luz del sol, y también fuera de lugar, porque la literatura y el cine enseñan que Drácula debería estar en Londres o en Transilvania. Es algo que el espectador no consigue explicar y que, por lo tanto, le inquieta, le desorienta y le incomoda. Además, como señala Fanés, por la mera presencia de Christopher Lee Barcelona ya se convierte en un escenario perturbador:

En contacto con los lugares, la imagen de Lee “contamina”, si se puede decir así, el espacio que lo envuelve, hasta provocar un desplazamiento semántico: lo familiar se convierte de repente en extraño (...) los lugares que hemos frecuentado toda la vida, pese a reconocerlos, pese a identificarlos como tales, se nos muestran de pronto teñidos de irrealidad, como consecuencia del insólito velo introducido por la presencia “infecciosa” del actor-máscara. Este proceso de

desfamiliarización adopta a menudo la forma de lo que Freud denominaba el *Unheimlich* (...) proceso por el cual el mundo familiar se convierte de repente en poco amigable, incluso hostil y aterrador. (127-28)

En un artículo de 1919, Freud definió lo *Unheimlich* (“lo siniestro”) como “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2484). Desde la perspectiva freudiana, pues, lo siniestro se da cuando lo conocido se vuelve extraño e inquietante, cuando lo familiar y agradable de repente se torna espantoso. En *Umbracle*, tal y como subraya Fanés, Barcelona adquiere un carácter siniestro por la presencia de Christopher Lee, la encarnación de Drácula, el Otro que “infecta” los lugares familiares y agradables de la ciudad y los vuelve extraños e inhóspitos. Como resultado de este proceso de desfamiliarización, y al igual que en el NO-DO que comentábamos al principio, la capital catalana acaba convirtiéndose en el posible escenario de una película de terror.

Pero en *Umbracle* lo siniestro no se propaga solamente a través de la presencia “infecciosa” del vampiro, sino también mediante una serie de escenas que tienen como común denominador la representación, más o menos explícita, de la muerte o de la violencia ejercida por el Régimen. En una de ellas un atónito Christopher Lee asiste a un secuestro político en plena calle, una práctica habitual de la Brigada Político-Social (la policía secreta del franquismo) en la fecha en que se rodó la película. Esta secuencia se enlaza temáticamente con otra posterior, constituida por fragmentos de películas cómicas mudas, cuya función, como ha explicado el propio Portabella, es de nuevo la de “denunciar la violència al carrer, però a través del millor cinema còmic que s’ha fet” (Portabella, “Històries”: 43-44). En otra secuencia clave de la película Christopher Lee pasea por el museo zoológico del parque de la Ciutadella, constantemente vigilado por un guardia que sirve como metáfora de la red de espionaje y delación que existía bajo el franquismo. Toda la escena está impregnada por el

sentimiento freudiano de lo siniestro, que en este caso es provocado por los animales disecados expuestos en las vitrinas del museo, es decir por seres muertos que parecen vivos. De hecho, como señala Trías, una de las seis condiciones que según Freud propician la emergencia de lo *Unheimlich* es precisamente “la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (34).⁷⁶ La secuencia resulta aún más inquietante si tenemos en cuenta que los animales disecados son elementos típicos de las películas de terror, donde constituyen el presagio y la objetivación del horror. Pensemos, por ejemplo, en la colección de pájaros disecados que adorna las paredes del motel de Norman Bates en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) o, sin ir más lejos, en los animales disecados que decoran la mansión de Drácula en *El conde Drácula* de Jesús Franco. En la escena que estamos analizando, además, el museo zoológico del parque de la Ciutadella, este lugar cerrado donde se guardan colecciones de animales muertos que parecen vivos, representa metonímicamente toda la Barcelona franquista: una ciudad de “muertos vivientes”. La “muerte en vida”⁷⁷ era, de hecho, la única forma de vida posible para miles de barceloneses obligados a soportar un Régimen que no compartían y que no les permitía vivir y expresarse libremente.

Por último, a través de la presencia de Drácula se subvierte la imagen de la Barcelona próspera y moderna, “Ciudad de ferias y congresos” según el eslogan acuñado bajo el mandato de Porcioles, que el Ayuntamiento de la ciudad y la dictadura pretendían promover

⁷⁶ La misma confusión entre lo vivo y lo muerto se puede observar en otra secuencia de la película que muestra una mujer viva (Jeanine Mestre) tendida inmóvil en la cama como si fuera un cadáver.

⁷⁷ Tomo esta expresión del poeta cubano Virgilio Piñera, que la utilizó para definir el dramático exilio interior que sufrió en Cuba durante el decenio gris de la dictadura castrista (cit. en Arrufat 42). El exilio interior bajo regímenes dictatoriales ha sido descrito con frecuencia como una condición liminar entre la vida y la muerte, en la que los individuos sobreviven aniquilados y silenciados, convertidos en muertos vivientes. Claudio Guillén ve en él una suerte de “vampirización” del sujeto, que queda despojado de su identidad y aislado del contexto en el que vive: “La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial, y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana” (14).

en los años sesenta y setenta, durante la etapa desarrollista.⁷⁸ Como he apuntado antes, esta fase se caracterizó por un fuerte crecimiento económico impulsado por el desarrollo industrial y el turismo, y por las tentativas del Régimen para mostrar hacia el exterior un rostro más “amable” y aperturista; tentativas que, por otra parte, nunca implicaron la disminución de las prácticas represivas. El franquismo necesitaba ganar credibilidad fuera de España y la imagen de una Barcelona dinámica, moderna y acogedora iba a formar parte de su tarjeta de presentación ante el mundo democrático occidental. “Ciudad de ferias y congresos” proyectaba la imagen de una Barcelona industrial, pero también de una metrópolis viva, abierta y cosmopolita que, como las otras grandes ciudades europeas, buscaba atraer turistas, negocios y capitales extranjeros (Palou i Rubio 301). Los certámenes que se organizaban en Montjuïc a remolque de este eslogan, puntualmente relatados en el NO-DO,⁷⁹ eran utilizados por la dictadura con fines propagandísticos para aparentar la modernidad y el progreso españoles fruto de la “paz franquista”. Barcelona se convirtió así en el escaparate de un Régimen en busca de reconocimiento internacional. A la “Ciudad de ferias y congresos” que celebraba la propaganda franquista, Portabella contraponen en *Umbracle* una Barcelona radicalmente diferente, en la cual la presencia de Drácula revela la cara oculta y siniestra de las imágenes atractivas que de ella difundían los aparatos oficiales. De hecho, el vampiro tradicionalmente encarna todo lo que es contrario a la modernidad y al progreso aparentados por el Régimen: el oscurantismo, la superstición, la brutalidad, el caos, la barbarie. Es el Otro monstruoso que amenaza el orden establecido, la criatura infernal que trae la enfermedad y la

⁷⁸ Hoy, más de cuarenta años después, el ambicioso proyecto porciolista de convertir Barcelona en una ciudad líder en turismo de congresos se ha hecho realidad: las estadísticas de la International Congress and Convention Association (ICCA) sitúan la capital catalana entre las cinco primeras ciudades del mundo por número de congresistas (99.468 en 2016) y por número de eventos internacionales organizados (181 en 2016) (Fuente: <http://www.iccaworld.org/dcps/doc.cfm?docid=2082>).

⁷⁹ Según apuntan Fabre y Huertas(1995: 84), durante el desarrollismo las ferias organizadas en Barcelona se convirtieron en uno de los *leitmotiv* de los noticieros franquistas. Quizá el mejor ejemplo de ello sea el largo reportaje en colores *Barcelona ciudad de congresos* (1970) de José Luis Font.

muerte. Así, la película revela la contradicción que existía entre la Barcelona supuestamente abierta, moderna y europea que la dictadura quería mostrar al exterior, y aquella otra real, personificada por Drácula, donde había miedo, violencia, secreto y represión.

Veamos ahora los dos recursos cinematográficos que Portabella utiliza para retratar esta Barcelona “vampirizada”, es decir la fotografía y el sonido. En *Umbracle* encontramos a menudo una fotografía muy contrastada, obtenida mediante el uso del negativo de sonido como negativo de imagen, hecho que confiere a Barcelona un aspecto onírico e irreal: la ciudad y sus calles parecen estar situadas en otra dimensión, quizás aquella que existiría entre la vida y la muerte, aquella de los no muertos. A teñir el espacio de irrealidad contribuye también la presencia de una luz cegadora que “casi parece proceder de otra edad o de otro planeta” (Rosenbaum 301) y que, como señala Hernández, funciona en un doble sentido: por un lado, tiene un valor formal de ruptura con la visión naturalista de la realidad propia del cine tradicional; por otro, promueve “una representación simbólica de los valores políticos que rigen un espacio público configurado bajo la vigilancia de un estado policial: una realidad asolada que ciega a sus habitantes y repleta de formas inexcusables” (Hernández 172). El otro estilo fotográfico que encontramos en la película, en cambio, tiene tonos grisáceos y grano muy visible, hecho que confiere al paisaje urbano un aspecto borroso y espectral, de “color de gos com fuig”, tal como fue definido por el crítico de arte australiano Robert Hughes, a partir de una expresión popular, el color de la Barcelona franquista: una tonalidad gris, indeterminada.⁸⁰

En cuanto al sonido, *Umbracle* presenta una banda sonora completamente anticonvencional, que nació de la colaboración de Portabella con el pianista y compositor de vanguardia Carles Santos. Una de sus características más destacadas, como apunta Fanés, es

⁸⁰ “One strikingly poetic Catalan phrase evokes the drabness of Barcelona twenty-five years ago: ‘color de gos com fuig,’ ‘the color of a dog running away’ — that is, no color, indeterminacy, mud, yet with something unquestionably there” (Hughes 1992: 16).

la divergencia entre componente sonoro y componente visual: a menudo es como si la banda sonora y la banda de imágenes pertenecieran a dos películas distintas que se desarrollan paralelamente. De esta manera Portabella se sitúa en una línea similar a la de Eisenstein, que en su *Manifiesto del sonido* había individuado precisamente en el “empleo contrapuntado del sonido” (312) una de las características fundamentales del cine. Michel Chion distingue dos tipos de música en relación con la situación mostrada en la pantalla. En el primero “la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono, y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento”. Hablamos entonces de música “empática”. En el otro, en cambio, la música “muestra una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito” (19). Es el caso de la música de fondo angustiosa e inquietante que acompaña las imágenes de Barcelona en el NO-DO que hemos comentado al principio, y también de la que se oye durante el paseo de Christopher Lee por el museo zoológico en *Umbracle*. Hablamos entonces de música “anempática”. En *Theory of film* (1960), Siegfried Kracauer explica el efecto de la música anempática contando lo que le pasaba en un viejo cine de su juventud, donde un pianista decrepito y borracho tocaba en directo la música de las películas mudas que allí se exhibían. Esta música, cuenta Kracauer,

followed an unpredictable course of its own (...) So it was by no means uncommon that gay tunes would sound when, in a film I watched, the indignant Count turned his adulterous wife out of the house, and that a funeral march would accompany the blue-tinted scene of their ultimate reconciliation. This lack of relation between the musical themes and the action they were supposed to sustain seemed very delightful indeed to me, for it made me see the story in a new and

unexpected light or, more important, challenged me to lose myself in an uncharted wilderness opened up by allusive shots. Precisely by disregarding the images on the screen, the old pianist caused them to yield many a secret. (...) I never heard more fitting accompaniment. (137-38)

En otras palabras, una banda sonora anempática confiere un nuevo valor a las imágenes, suscitando tensión y extrañamiento en el espectador. Y generar una tensión en quien ve la película es precisamente lo que busca Portabella, como él mismo explicó:

Carles Santos nunca ha compuesto música para reforzar. Hemos utilizado los ruidos como banda sonora para introducir elementos y referencias visuales que se sitúan fuera de la imagen. Escuchamos el sonido de una puerta que se golpea, llamando para poder entrar, y la puerta no está en el escenario, ni importa lo que está pasando con ella, pero se genera una tensión entre los personajes aunque éstos no se den cuenta de que alguien llama. Ellos siguen haciendo lo suyo, se genera una tensión en el espectador, que es quien me interesa. La comunicación no la tengo con los personajes, la tengo con quien tiene que ver la película. (Portabella, “Sesión continua”: 135)

En la secuencia de *Umbracle* descrita por Portabella se produce un contraste entre las imágenes y un sonido “acusmático”, o sea que se oye sin ver su causa originaria (Chion 74). Tanto la música anempática como los sonidos acusmáticos son recursos típicos del cine de suspense o de terror, donde son utilizados habitualmente para provocar tensión o miedo en el espectador. Pensemos, por ejemplo, en el uso anempático de la música que hacen Hitchcock en la escena del ataque de los pájaros en el parque infantil en *The Birds* (1963), o Dario

Argento en los títulos iniciales de *Profondo rosso* (1975). En cuanto a los sonidos acusmáticos, son célebres los casos de la voz de la madre de Norman Bates en *Psycho*, cuya identidad permanece oculta hasta el final de la película, y el de la melodía silbada que anuncia la presencia del asesino, sin revelar su aspecto, en *M* (Fritz Lang, 1931). Portabella utiliza un sonido acusmático también en otra secuencia de *Umbracle*, en la que se ve a Christopher Lee paseando por las calles de Barcelona y al mismo tiempo se oye el sonido insistente de un teléfono que no está presente en escena. Como también subraya Hernández, este sonido sitúa al espectador en el contexto de las películas de suspense, donde el timbrado del teléfono – pensemos en *Dial M for Murder* (Alfred Hitchcock, 1954)– anuncia habitualmente un hecho desagradable. El espectador, por lo tanto, reacciona poniéndose en tensión, a la espera de que algo malo ocurra tan pronto como alguien descuelgue el teléfono. Pero no pasa nada: la secuencia acaba sin que nadie conteste la llamada y, por ende, sin que la amenaza tome forma concreta. En ésta y en otras secuencias de la película, Portabella juega con las expectativas suscitadas por un sonido que remite a un género cinematográfico determinado (en este caso, el *thriller*) para situar al espectador en una atmósfera de angustia y miedo. Según Jonathan Rosenbaum, el uso del sonido en *Umbracle* se convierte en “un instrumento contundente de agresión: pocos directores después de Hitchcock y Resnais han jugado de forma tan despiadada con las expectativas narrativas inconscientes para molestarnos” (301). Las disonancias audiovisuales que hemos apuntado, sean éstas conseguidas oponiendo a las imágenes una música anempática o un sonido acusmático, le sirven a Portabella para crear una atmósfera inquietante que refleja bien el clima de miedo que se debía respirar en la Barcelona franquista.

En *The philosophy of horror or paradoxes of the heart* (1990), Noël Carroll sostiene que los ciclos de cine de terror se producen en períodos de convulsión política y social,⁸¹ y que a través del género del terror pueden expresarse las ansiedades y los miedos de una época: “What presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress” (207). Además, el filósofo norteamericano señala que la imaginería del miedo ha sido utilizada a menudo contra las fuerzas de la represión política o social: “horrific imagery can be, and has been, used in the service of politically progressive themes within given social contexts” (198). Si bien Carroll hace referencia a las ficciones de terror propiamente dichas, sus observaciones se pueden aplicar también a *Umbracle*. De hecho, en *Umbracle* Portabella emplea una imaginería y unos recursos típicos del cine de terror (el actor Christopher Lee, la figura de Drácula, los animales disecados, la música anempática, los sonidos acusmáticos) para crear una ciudad extraña, hostil e inhóspita, donde situaciones cotidianas e “inocuas” como el paseo de un turista o la visita a un museo se convierten en algo anómalo, perturbador. De esta manera, el director catalán nos revela la Barcelona que el Régimen pretendía ocultar bajo lemas publicitarios e imágenes propagandísticas de bienestar, vitalidad y progreso: una “Barcelona Nosferatu”, es decir una ciudad “no muerta”, una muerta viviente. Esta Barcelona cuasi terrorífica, donde la “muerte en vida” es la única forma de vida posible, funciona en la película como *pars pro toto* de un entero país desangrado por más de treinta años de dictadura. *Umbracle* se configura así como un manifiesto artístico y político (un “informe de

⁸¹ Carroll cita como ejemplos las películas de terror del expresionismo alemán que se produjeron en medio de la crisis de la República de Weimar; el ciclo de terror de la Universal, que se realizó en Estados Unidos durante la Gran Depresión; la multitud de películas de terror/ciencia ficción que se hicieron en Norteamérica a principios de los años cincuenta, en la fase temprana de la Guerra Fría. Asimismo, cabe señalar que la mayor eclosión del cine de terror español se produjo entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta, en uno de los períodos más turbulentos de la historia de España. Fue esta la época en que Pere Portabella realizó *Umbracle*.

protesta” diría Rosenbaum) contra la “vampirización” de la sociedad y de la cultura en la España del franquismo.

3.4 Vampiros y poder: la vampirización de Barcelona

En su *Dictionnaire philosophique* (1764), Voltaire arremetía contra la creencia en los vampiros que persistía en pleno Siglo de las Luces, y afirmaba con ironía que los verdaderos chupasangre eran los hombres de negocios y los agentes de bolsa que se enriquecían a expensas del pueblo:

QUOI! C'est dans notre dix-huitième siècle qu'il y a eu des vampires! c'est après le règne des Locke, des Shaftesbury, des Trenchard, des Collins; c'est sous le règne des d'Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu'on a cru aux vampires; et que le révérend père dom Augustin Calmet (...) a imprimé et réimprimé l'histoire des vampires avec l'approbation de la Sorbonne, signée Marcilli! Ces vampires étaient des morts qui sortaient la nuit de leurs cimetières pour venir sucer le sang des vivans, soit à la gorge ou au ventre, après quoi ils allaient se remettre dans leurs fosses. Les vivans sucés magrissaient, pâlissaient, tombaient en consommation, et les morts suceurs engraisaient, prenaient des couleurs vermeilles, étaient tout-à-fait appétissans. C'était en Pologne, en Hongrie, en Silésie, en Moravie, en Autriche, en Lorraine, que les morts faisaient cette bonne chère. On n'entendait point parler de vampires à Londres, ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eut des agioteurs, des traitants, des gens d'affaires, qui sucèrent en plein jour le sang du peuple, mais ils n'étaient point morts, quoique corrompus. Ces suceurs véritables ne demeuraient pas dans des cimetières, mais dans des palais fort agréables. (282)

Desde Voltaire hasta nuestros días el vampiro ha sido utilizado con frecuencia como metáfora de un poder político o económico que se alimenta explotando (“chupando la sangre”) a los más débiles. Para Ernest Jones, psicoanalista y biógrafo oficial de Sigmund Freud, el vampiro representa “a social or political tyrant who sucks the life from his people” (125). En esta misma línea, Siegfried Kracauer en *From Caligari to Hitler* (1947) considera el vampiro del *Nosferatu* de Murnau, junto a otras figuras tiránicas del cine expresionista alemán (Caligari, Mabuse), como una premonición de Hitler. Otros ejemplos más recientes de políticos que han sido representados como vampiros incluyen la ex primera ministra del Reino Unido Margaret Thatcher (Fig. 24), el ex presidente de Estados Unidos George W. Bush (Fig. 25), el presidente ruso Vladimir Putin (Fig. 26) o el ex primer ministro italiano Mario Monti (Fig. 27). Karl Marx, por su parte, utilizó el vampiro en su crítica de la economía política como metáfora del capitalismo explotador: “capital is dead labour, that, vampire-like, only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks” (257). La metáfora marxista fue retomada por Julio Cortázar en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), donde los vampiros son las empresas multinacionales que desangran a los pueblos latinoamericanos. Más recientemente, en el contexto de la crisis financiera de 2008, el periodista de *Rolling Stone* Matt Taibbi ha descrito el banco de inversión Goldman Sachs como “a great vampire squid (...) relentlessly jamming its blood funnel into anything that smells like money”, imagen que se ha popularizado entre los activistas de Occupy Wall Street (Fig. 28). Estos ejemplos muestran cómo la metáfora del vampiro ha entrado a formar parte del vocabulario y de la imaginería común para denunciar abusos de poder, especialmente en el ámbito de la política y la economía.

Volviendo a Barcelona, entre los vampiros que “chuparon la sangre” a la ciudad estuvieron Francisco Franco y el alcalde José María de Porcioles. El primero, el generalísimo Franco, tras la guerra civil ordenó en Barcelona

detenciones de todo cuanto quedaba de la vanguardia política de la República, prohibición de todas las libertades fundamentales, prohibición del uso público del catalán e incluso de los nombres de personas y topónimos en catalán, así también en los nombres de establecimientos, nomenclátor de calles, como si se tratara de cambiar toda clase de puntos cardinales: tanto de las ideas como de las palabras.

(Vázquez Montalbán 166)

En sus memorias, el cineasta español Jesús Franco recuerda al dictador como un vampiro, definiéndolo literalmente como “el enemigo común, que estaba en su castillo de El Pardo, Drácula sorbedor de *sangre* de todo un país” (116). Año tras año de dictadura franquista parecía que el Caudillo era inmortal, como Drácula, y que su Régimen se prolongaría indefinidamente. Juan Goytisolo cuenta que en los años sesenta, mientras España se transformaba por efecto del *boom* económico y de la llegada de turistas extranjeros, sólo Franco permanecía inmutable:

Dorian Gray en los sellos, diarios o enmarcado en los despachos oficiales, en tanto que los niños se volvían jóvenes, los jóvenes alcanzaban la edad adulta, los adultos perdían cabellos y dientes y quienes, como Picasso o Casals, juraron no volver a España el tiempo en que él viviera bajaban al sepulcro lejos de la tierra en que nacieron y donde normalmente hubieran podido vivir y expresarse. (24)

El dictador se demoró tanto en morir, que por España empezaron a circular chistes sobre su aparente inmortalidad.⁸² Para el poeta Rafael Alberti “no era inmortal sino inmorible, tanto tardaba en entregar a Dios su alma y su mano casi parálitica de firmar penas de muerte” (245). Pero, a pesar de lo que creían Goytisolo, Alberti y buena parte de los españoles, Franco no era invulnerable. El dictador murió finalmente el 20 de noviembre de 1975, tras una agonía que pareció interminable.⁸³ En su último año y medio de vida, a causa de las enfermedades que padecía, se convirtió literalmente en uno de los muertos vivientes de las películas de Jesús Franco: “various corporeal alterations and bodily fluids marked Franco’s end: marble skin, putrefying flesh, blood, saliva, sweat, and tears (...) Francisco Franco became monstrous, terrifying, horrific, and abject; a bloody dummy” (Pavlović 3). Pero, a la manera de un zombi o de un vampiro, el dictador sobrevivió a la muerte y siguió acechando a los vivos desde su tumba en la sierra de Guadarrama, en el Valle de los Caídos, como parece sugerir el mismo Pere Portabella en el comienzo de *Informe general* (1976), el primer largometraje que realizó tras el final del régimen dictatorial. De hecho, en la secuencia inicial de la película, que se desarrolla en el Valle de los Caídos, “la tumba de Franco es mostrada como la tumba del vampiro: garantía y amenaza al mismo tiempo. Así la de Franco durante la transición, tiempo de provisoriedad” (Torrell 79). A la pervivencia simbólica y real del dictador en el presente

⁸² Por ejemplo el siguiente, del que existen muchas variantes: en su cama yace Franco en los estertores de su muerte. El pueblo fuera del palacio del gobierno grita: “Franco, Franco, Franco”. El dictador los oye y pregunta a sus acompañantes: “¿Qué es?” “Generalísimo, es el pueblo que viene a despedirse de Usted”. Pregunta Franco, con voz débil: “¿A dónde va el pueblo?”.

⁸³ La prolongada agonía de Franco y del Régimen no fue noticia solo en España, sino también en los medios de comunicación extranjeros. Después de la muerte del dictador, Chevy Chase incluyó en el *Weekend Update* del *Saturday Night Live*, un *sketch* cómico que consistía en la parodia de un noticiero, la exclusiva “Generalissimo Francisco Franco is still dead”, que se repetiría, con algunas variantes (por ej. “G.F.F is still valiantly holding on in his fight to remain dead”), durante la primera y segunda temporada del *show* estadounidense (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=axByUFSa7N8>; fecha de consulta: 18 de julio de 2017). En Francia, en cambio, el periódico satírico *Charlie Hebdo* publicó dos portadas donde ironizaba sobre la larga agonía del dictador y su resistencia a morir: la primera, del 22 de julio de 1974, decía “Franco va mieux. Il est allé au cimetière à pied”; la segunda, del 30 de octubre 1975, titulaba “Un scandale! Franco enterré vivant”.

aludía también la portada del periódico *ABC* del 21 de noviembre de 1975, donde, bajo el título “Vivo en la historia”, se reproducía la fotografía de Franco metido en su ataúd como Drácula (Fig. 29). Más recientemente, el artista Eugenio Merino ha llamado la atención sobre la pervivencia de Franco (y del franquismo) en la sociedad y en la política españolas actuales con su obra *Always Franco*, que representa al dictador congelado en un frigorífico-ataúd decorado con el diseño de Coca-Cola.

El otro vampiro que chupó la sangre a la capital catalana durante la dictadura, el alcalde franquista José María de Porcioles, fue, como he indicado antes, “uno de los programadores municipales más decisivos para la fisonomía de Barcelona” (Vázquez Montalbán 259). La portada del libro *Los negocios de Porcioles* (1974) de Jesús Ynfante (Fig. 30) muestra precisamente un Porcioles ataviado de vampiro, con referencia al hecho de que el alcalde se enriqueció a costa de chupar la vida a Barcelona promoviendo una política urbanística corrupta.⁸⁴ En efecto, mediante ordenanzas y normas hechas a medida de la especulación, Porcioles “dio vía libre a la iniciativa privada para que construyera casi lo que quisiera y como quisiera, mientras el Ayuntamiento favorecía una concepción de ciudad para automóviles, recortando aceras y plazas, haciendo de Barcelona un inmenso parking sin casi posibilidad de vida pública en las calles” (Vázquez Montalbán 260). Así, bajo su alcaldía la ciudad “creció a impulsos de la ley del mercado agravada por el mal gusto de una nueva burguesía” (261), perdiendo muchas de sus zonas verdes y parte de su patrimonio artístico. En el poema visual *Vampir* (1989) (Fig. 31), que muestra un vampiro que sobrevuela una hipoteca, Joan Brossa ironizó sobre los vampiros de la especulación inmobiliaria que se enriquecieron gracias a la corrupción y a la permisividad urbanística bajo el porciolismo. A Porcioles, además, el poeta catalán le dedicó un macabro “antihomenaje” titulado *Record*

⁸⁴ Según el artículo “Los más ricos de España”, publicado por el semanario *Los Españoles* (núm. 4, 16-4-73), en 1973, año en el que cedió el bastón de alcalde a Enric Masó, Porcioles poseía la décima fortuna de España, estimada en unos 2000 millones de pesetas (Martí y Moreno 143).

d'un malson (1989), que consiste en la reproducción en mármol de la cabeza decapitada del alcalde –todavía vivo en aquel momento– colocada en una bandeja de bronce sobre una silla de despacho (Fig. 32).⁸⁵ Ya en plena democracia, Brossa volverá a utilizar la metáfora del vampiro en el poema visual *Contrafigura olímpica*, esta vez para denunciar la codicia de los bancos que habían aprovechado la oportunidad de los Juegos Olímpicos de Barcelona para enriquecerse gracias a los préstamos concedidos a las administraciones públicas para la realización de las obras olímpicas. El poema visual, que apareció en noviembre de 1992 en la contraportada de la revista *La veu del carrer*, órgano de la Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB), muestra el Nosferatu de Murnau cubriéndose el rostro con el logotipo del banco catalán “La Caixa”, entonces presidido por el ex dirigente franquista y presidente del Comité Olímpico Internacional Juan Antonio Samaranch (Fig. 33).⁸⁶

⁸⁵ La pieza nació en 1989 de un encargo del entonces alcalde de Sant Adrià de Besòs, el socialista Antoni Meseguer, quien deseaba colocar una obra de Brossa en algún lugar de su municipio. Fue el mismo Brossa quien, “después de pasear un día por el barrio de La Mina de Sant Adrià”, según explicó, decidió realizar una escultura dedicada al alcalde franquista por antonomasia, José María de Porcioles. El motivo era que el polígono de viviendas de La Mina había comenzado a construirse bajo su alcaldía en una lógica meramente especulativa, violando los planes urbanísticos y sin asegurar a sus habitantes los servicios esenciales. La obra fue definida por el propio Brossa como un “antihomenaje” a Porcioles. El poeta explicó que “hay esculturas que sirven para aplaudir y otras para silbar. Este último caso es el de *Record d'un malson*”. En 1991 Brossa entregó la pieza al Ayuntamiento de Sant Adrià, que no se atrevió a colocarla porque atacaba a Porcioles en un momento en que su figura estaba siendo reconocida públicamente (recordemos que en 1984 el ex alcalde franquista había recibido de la mano de Pasqual Maragall la medalla de oro de la ciudad de Barcelona). Así *Record d'un malson* permaneció guardada en el almacén municipal hasta 1995, cuando dos concejales de Iniciativa per Catalunya la instalaron en el parque del Besòs con la complicidad de Brossa. Al cabo de un día, sin embargo, la escultura fue retirada por orden del alcalde de Sant Adrià, el convergente Jaume Vallès, y volvió a ser ocultada en el almacén del Ayuntamiento. En 1996 Meseguer volvió a la alcaldía e hizo colocar la obra en el vestíbulo de la Biblioteca Pública de Sant Adrià, donde se utilizó durante años para dejar prospectos a mano. Finalmente, en 2004, *Record d'un malson* llegó al Museu d'Història de la Inmigració de Catalunya, donde está expuesta todavía (“Record d'un malson”).

⁸⁶ Se trataba de un número especial de la revista, con prefacio de Manuel Vázquez Montalbán, que, bajo el título “La Barcelona de Maragall”, repasaba alfabéticamente los personajes, lugares, proyectos, escándalos, etc. de la Barcelona olímpica. La publicación tomaba como modelo el diccionario de la Barcelona desarrollista publicado

A causa de la represión franquista y de la desastrosa política urbanística promovida por Porcioles, Barcelona se convirtió en la ciudad siniestra y anémica que muestra Portabella en *Umbracle*. Es interesante destacar que también numerosos escritores han retratado la Barcelona franquista como una ciudad muerta, exangüe o cadavérica, utilizando una imaginería mácabra propia de las novelas y las películas de terror. Veamos algunos ejemplos. En *El temps de les cireres* (1976) la escritora catalana Montserrat Roig, por boca de la protagonista de la novela Natàlia Miralpeix, define Barcelona como “un immens cadàver esventrat” (1995: 93). Juan Marsé en *Si te dicen que caí* (1973) describe una Barcelona “putrefacta”, comparando el aspecto de la ciudad con el cuerpo de Fueguiña: “en este cuerpo desmedrado, en esos dientes picados y en estos ojos muertos se operaba la misteriosa putrefacción de la ciudad, aquella indiferencia de charco enfangado recibiendo sucesivas lluvias de humillaciones y engaños” (302). Además, como en una película de terror, por las calles oscuras de esta Barcelona en descomposición vagan vampiros sedientos de sangre:

Eran siete en total y todos vestidos de negro, sólo uno llevaba boina roja y machete al cinto y correa, pero Luis ni siquiera pensó que podían ser lo que parecían, vestían así para despistar, y en seguida comprendió lo que eran: vampiros, chavales, vampiros disfrazados de falangistas y de polis, tísicos perdidos, chupadores de sangre rematados, sin remedio: o te la chupan o se mueren, no tienen escapatoria. Así que es verdad eso que cuentan, esos raptos de niños, esas desapariciones misteriosas, se los llevan para sacarles la sangre y dársela a los tuberculosos, es la pura verdad, no es un camelo. Uno de ellos parecía un caso desesperado, estaba allí echado en un diván con el capote encima

en 1973 por la revista *CAU* en un número monográfico titulado “La Barcelona de Porcioles” (editado en forma de libro en 1975 por la editorial Laia).

y tiritaba, pálido como un muerto: para él sería la sangre que sacaran esta noche, seguro” (414)

En *Señas de identidad* (1966), Juan Goytisolo va más allá describiendo una Barcelona de zombis (“una próspera y floreciente ciudad de millón y pico de cadáveres”) y convirtiendo la capital catalana en un vasto cementerio:

Los mausoleos y monumentos fúnebres de Pedralbes Sarrià Bonanova construidos como villas residenciales o torres de verano, los estrafalarios panteones gaudianos y modern style que sobresalían del prosaico y dilatado Ensanche, los bloques de nichos de la ciudad moderna con su denso tráfico de convoyes fúnebres y muertos que caminaban, las celdillas alvéolos y urnas del colmenar inmenso de los barrios bajos, las chabolas barracas y chozas condenadas como sus precarios dueños al destino insalvable de la fosa común, el cementerio estaba fuera, tu ciudad era el cementerio. (418-19)

Una Barcelona de muertos vivientes es también lo que describe Mercè Rodoreda en *La plaça del Diamant* (1962) a través de la mirada de la protagonista Colometa: “corria cap a casa meva i tothom era mort. Eren morts els que havien mort i els que havien quedat vius, que també era com si fossin morts, que vivien com si els haguessin matat” (478). En la misma línea, Joan Oliver en una carta al amigo exiliado Xavier Benguerel describe toda la Cataluña franquista como un enorme mausoleo habitado por muertos vivientes:⁸⁷ “Catalunya, com a tal és un mausoleu; per ara hi ha l’avantatge que els cadàvers tenim llibertat de campar pel país en forma d’espectres de bona aparença” (en Benguerel, 226-27). Mediante la imagen de la

⁸⁷ Carme Riera señala que la imagen de las personas como “muertos vivientes” o “desenterrados vivos” es recurrente en la poesía social de la posguerra, de Gabriel Celaya a Jaime Gil de Biedma (253).

ciudad como cementerio de “muertos que caminaban”, empleada anteriormente por Larra y Dámaso Alonso,⁸⁸ Goytisolo denuncia no solo la trágica condición de “muerte en vida” en que vivían los barceloneses bajo el franquismo, sino también el crecimiento caótico de la ciudad durante la alcaldía de Porcioles, basado en la construcción de enormes polígonos de viviendas de escasa superficie y de mala calidad (las “celdillas alvéolos y urnas del colmenar inmenso de los barrios bajos”) y en el barraquismo (las “chabolas barracas y chozas condenadas ... al destino insalvable de la fosa común”). Las zonas libres y periféricas de Barcelona, incluso las que rodeaban los cementerios, estaban llenas de barracas edificadas por los pobres y los inmigrantes: “las últimas chozas se confundían con los primeros monumentos fúnebres, como si la frontera existente entre los dos mundos se hubiera abolido de golpe. Charnegos pobres y barceloneses ricos, muertos dormidos y muertos despiertos: la diferencia de unos a otros se reducía a una estricta cuestión de horizontalidad” (Goytisolo, *Señas* 68). En su novela *Han matado a un hombre, han roto un paisaje* (1959) Francesc “Paco” Candel, el cronista de la Barcelona marginal, recuerda que

Donde más barracas se aglomeraron, formando el núcleo más denso o numeroso, fue entre el barrio de La Maresma y el Cementerio Viejo, haciendo caso omiso de la vecindad de los muertos. A estas barracas las llamaban las Barracas del Cementerio (...) Otro núcleo considerable se formó en la Montaña, al otro lado, sobre la Fosa, encogiéndose indiferente —¡phs!— ante los muertos, en la explanada de uno de los barrancos. En el verano, la peste que subía de la Fosa, hacía insoportable la estancia allí. (195)

⁸⁸ En el artículo “Día de los difuntos de 1836” (1836) y en el poema “Insomnio” (1944), respectivamente.

En los ejemplos que hemos propuesto el espacio urbano de Barcelona se caracteriza por la misma confusión entre lo vivo y lo muerto, lo animado y lo inanimado que hemos señalado en *Umbracle*, y que para Freud es uno de los motivos que propician la emergencia de lo siniestro (*Unheimlich*). Del mismo modo que Portabella se sirve de imágenes y recursos propios del cine de terror para denunciar la violencia ejercida por el Régimen y la “vampirización” que Barcelona (y España) sufrían bajo los colmillos del franquismo, así Roig, Marsé, Goytisolo y los otros autores que hemos citado utilizan la imaginería del miedo para retratar y criticar la degradación de la ciudad y la falta de libertad que sus habitantes padecían bajo la dictadura.

De cenicienta a *top model*: la transformación de Barcelona

*Ella tiene poder,
Ella tiene poder,
Barcelona es poderosa,
Barcelona tiene poder.
Peret⁸⁹*

4.1 El modelo Barcelona

A finales de los años setenta, acabada la dictadura, la nueva Barcelona democrática se enfrentó a la necesidad de emprender un proceso de regeneración urbana. El problema más urgente de solucionar eran los déficits urbanísticos de los barrios periféricos construidos durante el desarrollismo, a menudo verdaderos guetos donde se amontonaba la población inmigrada de las zonas rurales de España. Robert Hughes los describió con acierto como “the Spanish cousins of the *grands ensembles* (...) territories built by speculators under license from the Caudillo’s placemen, designed without paved roads, playgrounds for the kids, or other signs of thought for infrastructure or public space, quite often made of poor materials that started falling apart within a few years” (1992: 13). Al acuciante problema de los suburbios se añadan otros, fruto de décadas de mal urbanismo y de especulación inmobiliaria: el deterioro del casco antiguo, el adocenamiento del Eixample, la degradación del patrimonio artístico y la falta de espacios públicos y zonas verdes, debida a una política urbanística que había privilegiado el automóvil sobre el viandante. Además, las facilidades concedidas al transporte privado por la administración porciolista habían generado graves

⁸⁹ Estribillo de la canción “Gitana hechicera” que Peret interpretó, junto a Los Manolos y Los Amaya, como colofón de la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de 1992.

problemas de congestión y de contaminación acústica y ambiental. Barcelona, la otrora “perla del Mediterráneo”, se había convertido en una especie de cenicienta o de “bella durmiente, abandonada e ignorada. Era un enorme cenicero. Estaba cubierta por un manto de polvo y mugre y así se había ganado su apodo: la Barcelona gris” (Hughes 2000: n.p.). Quizá el mejor retrato de esta Barcelona postfranquista sea la canción *Que bonica ets Barcelona* (1980) del trío satírico-musical La Trinca, que pone de relieve, muy irónicamente, algunos de los problemas que afligían la ciudad (contaminación, tráfico, excesiva densidad de población y de edificación, falta de espacios verdes, ruido, suciedad y degradación del medio urbano):⁹⁰

Sota un núvol d’anhídrid carbònic i banyada d’un mar potiner,
veureu una ciutat molt bonica, però us hi haureu de fixar molt bé.

Que bonica ets Barcelona i amb quina gràcia apilones
camions, cotxes i autobusos, edificis i persones.

Amb el tràfic i la indústria, oferint-te els seus perfums,
que orgullosa ets Barcelona, sempre has tingut molts de fums.

Barcelona estalviadora, dóna exemple als ciutadans:
ens toca un arbre raquític per cada mil habitants.

Que desperta ets Barcelona, que animats són alguns barris,
que passen les nits del lloro, desvetllats amb tants xivarris.

Entre el clàxon que refila i la moto que retruny,
que sonora ets Barcelona que se’t sent d’una hora lluny.

(...)

⁹⁰ Se trata de una parodia de la canción *Qué bonita es Barcelona*, compuesta en 1948 por Manuel Moreno y popularizada por un efímero grupo musical denominado Los Clippers. A diferencia de esta tonadilla, que exalta la belleza de la capital catalana (“Qué bonita es Barcelona, / perla del Mediterráneo. Qué bonito es el color /en su cielo tan azul /en invierno y en verano (...) qué grandeza hay en su llano / donde juntos puso Dios / el trabajo y el amor / desde el mar al Tibidabo”), la canción de La Trinca se fija en sus aspectos más desagradables.

Que excitant ets Barcelona quan el ciutadà rondina,
si trepitja una relíquia del gosset de la veïna.
Però la cosa està prevista, i si es vol escurar el peu,
que perfecta ets Barcelona, hi ha papers per tot arreu.
Barcelona presumida, com qui es posa colorets,
amb anuncis i pintades t'empastifes les parets.
Ciudadans de Barcelona, cal tenir més punteria
i encertar la paperera en lloc de la voravia.

La canción termina con una nota de optimismo y de confianza en el futuro de Barcelona, que gracias al compromiso y a la perseverancia de sus habitantes volverá a ser una ciudad bonita y habitable:

Ciudadans de Barcelona, si volem, ben aviat,
D'aquesta pila de brossa en farem una ciutat.
Tot i que són temps de crisi i que la bossa no sona,
podrem dir, si fem dissabte, Barcelona es més que bona,
que bonica ets Barcelona.

La transformación urbanística de la capital catalana en los años que van de las primeras elecciones municipales democráticas (1979) a la celebración de los Juegos Olímpicos (1992) no se puede entender sin la participación de los barceloneses en el proceso de “hacer ciudad” a la que alude la canción de La Trinca. La década que precedió a la democracia se caracterizó por una fuerte movilización social en favor de un urbanismo más igualitario y participativo,

que tuvo su epicentro en la acción de los movimientos vecinales.⁹¹ Las reivindicaciones de los vecinos encontraron un apoyo y una legitimación en la crítica al urbanismo desarrollista que expresaban, en la misma época, algunos colegios profesionales (arquitectos, ingenieros, abogados, economistas...), sectores intelectuales y políticos progresistas, varios centros de estudios y sobre todo la prensa local y las revistas especializadas.⁹² Se produjo un amplio consenso social sobre las intervenciones urbanísticas necesarias para mejorar la calidad de vida en los barrios y regenerar la ciudad, un consenso que las fuerzas políticas no podían ignorar.⁹³ En este contexto, las primeras elecciones municipales democráticas fueron ganadas por una coalición de izquierda formada por socialistas (PSC) y eurocomunistas (PSUC), que contaba con el apoyo tanto de los movimientos vecinales como de los entornos profesionales y culturales, y cuyos programas regeneracionistas y democratizadores eran valorados

⁹¹ Para Manuel Castells, “the social mobilisation concerning urban issues that occurred in the neighborhoods of most Spanish cities throughout the 1970s was (...) the largest and most significant urban movement in Europe since 1945” (215). Sobre los movimientos vecinales en Barcelona, véase Andreu, Marc. *Barris, veïns i democràcia. El moviment ciutadà i la reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: L’Avenç, 2015 y Huertas Clavería, Josep Maria y Marc Andreu. *Barcelona en lluita, el moviment urbà 1965-95*. Barcelona: FAVB, 1996. También Molinero, Carme y Pere Ysàs. *Construint la ciutat democràtica. El moviment veïnal durant el tardofranquisme i la transició*. Barcelona: Icària, 2010.

⁹² Cabe recordar que en los años setenta se generalizan a nivel internacional las críticas al planeamiento convencional y el urbanismo funcionalista, codificados en la Carta de Atenas (1943), que habían guiado el desarrollo urbano posbélico. Por lo tanto, la toma de postura de los sectores intelectuales y profesionales barceloneses en contra del urbanismo desarrollista debe ser puesta en relación también con los nuevos “vientos culturales del urbanismo europeo” (Monclús s.p.).

⁹³ En la construcción de este consenso, cabe destacar el papel desempeñado por el *Centre d’Estudis Urbans Municipals i Territorials* (CEUMT), el *Laboratori d’Urbanisme* (LUB) y el *Centre d’Estudis de Planificació* (CEP); por las revistas *CAU* y *Quaderns d’Arquitectura*; por escritores como Francisco Candel y Manuel Vázquez Montalbán; por periodistas combativos como Josep Maria Huertas Clavería y sus discípulos (los “huertamaros”, como los bautizó Joan de Sagarra), y por el arquitecto Oriol Bohigas, que tan temprano como en 1963 publicó *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme* (1963), una colección de ensayos en la que analizaba la realidad urbana de Barcelona, dedicando especial atención al problema del barraquismo y a la situación de los suburbios. Además, no hay que olvidar el papel de las revistas de barrio (la “prensa pobre”, según una famosa y afortunada definición de Maria Favà) en la concienciación de la población acerca de los problemas de la ciudad y en la difusión de las reivindicaciones vecinales.

positivamente por buena parte de los sectores empresariales. A éstos, que aún sufrían los efectos de la crisis económica de 1973, les interesaba que el nuevo gobierno municipal promoviera un urbanismo de calidad para que invertir en la ciudad volviese a ser rentable. Esta convergencia entre las demandas vecinales, la crítica urbana formulada por los sectores profesionales e intelectuales y los intereses empresariales posibilitará la actuación de una política urbana transformadora, que tendrá su punto de inflexión en 1986, cuando Barcelona será designada como sede de las Olimpiadas de 1992 (Borja 2010: 75-78).

No hay que olvidar que la transición política a la democracia en España coincidió con un período de recesión económica mundial y la consecuente crisis del modelo de la ciudad industrial. Como hemos anticipado al final del capítulo 1, en la década de los setenta empieza una fase de reestructuración de las ciudades, que, para sobrevivir en un contexto de creciente competencia interurbana, emprenden ambiciosos proyectos de renovación, por los que buscan dotarse de una imagen diferenciada que les permita atraer turistas e inversores. Como explica David Harvey,

the active production of places with special qualities becomes an important stake in spatial competition between localities, cities, regions, and nations. And it is in this context that we can better situate the striving (...) for cities to forge a distinctive image and to create an atmosphere of place and tradition that will act as a lure to both capital and people “of the right sort” (i.e. wealthy and influential) (1989: 295)

En este marco, Barcelona, cuya economía hasta el momento se había basado en la industria, se ve obligada a adoptar un modelo de desarrollo diferente, fundado en el sector terciario, en sintonía con las nuevas demandas de la economía global. Para ello, la ciudad necesitaba de

una nueva imagen, que sólo podía conseguirse emprendiendo profundas transformaciones urbanísticas. El cambio de rumbo en la política urbana que pedían a voces los barceloneses, pues, se hacía necesario también para que la capital catalana pudiera sobrevivir en el nuevo contexto geográfico y económico descrito por Harvey. En consecuencia, el proceso de regeneración de la ciudad que se inaugura a finales de los años setenta debe ser puesto en relación tanto con la peculiar situación política y social que vivía Barcelona (restauración de la democracia, fuerte movilización cívica), como con la dinámica global que provocó el paso de la ciudad industrial a la ciudad post-industrial o, según Edward Soja, a la conformación de la postmetrópolis contemporánea.

Otro factor que posibilitó la transformación de Barcelona fue la continuidad de los socialistas en el gobierno de la ciudad tras las primeras elecciones municipales democráticas. Esta continuidad facilitó la actuación de una política urbanística coherente, como ha señalado McNeill:

Perhaps the most striking aspect of the city's development since the re-establishment of democracy is its uninterrupted governance by a social democratic party, the Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC). Here, under the mayoralties of Narcís Serra (1979-82), Pasqual Maragall (1982-1997), and Joan Clos (1997-present), the city has followed a reasonably coherent and carefully rationalized urban policy, a situation which makes it unusual both within Spain and the wider European context. (246)⁹⁴

La transformación de Barcelona puede dividirse en dos fases principales que corresponden a dos etapas o líneas de actuación del llamado “modelo Barcelona”. Esta

⁹⁴ La hegemonía socialista en el gobierno municipal continuó hasta 2011, cuando fue elegido como alcalde de Barcelona Xavier Triás, de Convergència i Unió. A Joan Clos (1997-2006), le siguió Jordi Hereu (2006-2011).

denominación se utiliza para referirse tanto al conjunto de intervenciones urbanísticas realizadas en la capital catalana desde finales de los años setenta, como a su impacto positivo en la calidad de vida de los barceloneses y en la economía de la ciudad. De acuerdo con Casellas (67), los elementos configuradores del modelo Barcelona son:

- 1) la participación del sector privado en la financiación de proyectos urbanos;
- 2) la creación de entidades autónomas para dirigir el proceso de planeamiento urbano, incluyendo su diseño y gestión;
- 3) el consenso creado entre administraciones públicas;
- 4) la introducción de la planificación estratégica;
- 5) la utilización de grandes acontecimientos y la cultura como estrategias de transformación;
- 6) la participación ciudadana.

El modelo Barcelona ha sido ampliamente estudiado y celebrado a nivel mundial como ejemplo exitoso de desarrollo urbano post-industrial, y se ha convertido en un referente para otras ciudades, sobre todo europeas y latinoamericanas.⁹⁵ En 1999 el éxito del modelo fue refrendado por la concesión de la medalla de oro del Royal Institute of British Architects (RIBA) a “Barcelona, its government, its citizens and design professionals of all sorts”, siendo esta la primera vez que el prestigioso galardón se otorgaba a una ciudad y no a un arquitecto o a un equipo de profesionales (“The Royal Gold Medal 1999: the City of

⁹⁵ Con la llegada del nuevo milenio, sin embargo, el modelo Barcelona ha sido crecientemente cuestionado, sobre todo en relación a las operaciones urbanísticas realizadas a raíz de la celebración del Fórum Universal de las Culturas (2004). Véase, por ejemplo, Borja 2010, Capel 2005, Delgado 2005 y 2007, Montaner 2004.

Barcelona”).⁹⁶ En el mismo año, además, la experiencia de Barcelona sirvió de modelo para el informe sobre la revitalización de las ciudades británicas que el gobierno laborista de Tony Blair encargó a una comisión de expertos dirigida por el arquitecto Richard Rogers. En ese documento, titulado “Towards an Urban Renaissance” y precedido por un prólogo de Pasqual Maragall, Rogers consideraba que “en la calidad de nuestro diseño urbano y del planeamiento estratégico estamos probablemente 20 años detrás de lugares como Amsterdam o Barcelona” (cit. en Capel 6).⁹⁷

La primera fase del modelo Barcelona va de 1979, año de las primeras elecciones municipales democráticas, a 1986, cuando la ciudad es designada como sede de los Juegos Olímpicos de verano de 1992. Para Monclús, ésta es la etapa del “urbanismo cualitativo”, en la que se priorizan los proyectos de recuperación del espacio público. La política urbana de este período se definió a partir de dos lemas, “reconstruir Barcelona” e “higienizar el centro y monumentalizar la periferia”, formulados por uno de los protagonistas de la transformación de Barcelona, el arquitecto Oriol Bohigas.⁹⁸ Con estos objetivos, se realizaron intervenciones

⁹⁶ Antes, Barcelona había recibido el Harvard Prize (1987) y el Prince of Wales Prize in Urban Design (1990) por el conjunto de reformas urbanísticas realizadas entre 1980 y 1987. En 2002, además, el jurado de la Bienal de Arquitectura de Venecia concedería a la capital catalana un premio especial por “su liderazgo en el panorama arquitectónico con el impulso de nuevos proyectos” (Arroyo n.p.).

⁹⁷ El informe de la Urban Task Force guiada por Rogers señalaba como aspectos del modelo Barcelona dignos de ser imitados “el liderazgo en la alcaldía, la proliferación de espacios públicos de calidad, la capacidad de trabajar y crear aún en condiciones de escasez de recursos económicos, la asociación de capital privado y público como estrategia inversora, la perspectiva amplia de ciudad y de futuro capaz de guiar cada intervención y decisión urbanística, por pequeña que fuera”. Además, la comisión de expertos destacaba “el cuidado por imbricar la regeneración urbana con la social, o la regeneración urbana pensada desde las necesidades de la comunidad que ha de habitarla, en particular las de aquellos miembros más desfavorecidos” (Balibrea 2011: 249).

⁹⁸ Oriol Bohigas fue Delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona de 1980 a 1984, Consejero de Urbanismo del Ayuntamiento de 1984 a 1990 y Concejal de Cultura del Ayuntamiento de 1991 a 1994. En *Reconstrucción de Barcelona* (1986), obra fundamental para entender el urbanismo barcelonés de los años ochenta, Bohigas afirma: “Hacer ciudad quiere decir, por tanto, higienizar los barrios viejos y “monumentalizar”

puntuales de pequeña escala (urbanización de calles, construcción de equipamientos, creación de plazas y jardines) en los barrios degradados del centro histórico y en la periferia de la ciudad. Como ejemplos de este “urbanismo de acupuntura”, destacamos: la Plaça de la Mercè (1983) y el Jardí Emili Vendrell (1984), primeros esponjamientos de la trama urbana del casco antiguo; la reforma de la Plaça Reial (1983); la creación de los centros cívicos de Sants (1983), en las antiguas cocheras de tranvías, y de La Sedeta (1984), en la antigua fábrica textil homónima en la Dreta del Eixample; la urbanización de la Via Júlia (1986), situada entre los barrios periféricos de Verdum y Prosperitat; la construcción de los parques de Joan Miró (1985) y de La Espanya Industrial (1985), en terrenos ocupados anteriormente por el matadero municipal y por la empresa algodonera La Espanya Industrial (donde, como hemos visto en el capítulo 2, se rodó la primera película de la historia del cine español); la Plaça dels Països Catalans (1983), una plaza dura que se edificó sobre el patio de vías de la estación de Sants, y el Moll de la Fusta (1986), primer tramo de recuperación del frente marítimo. Un rasgo común a todas estas intervenciones es “la calidad del diseño, la monumentalidad, el afán de dotar a estas operaciones de elementos diferenciales, con atributos culturales, simbólicos, que le den potencial de integración ciudadana y que proporcionen al área un plus de visibilidad o de reconocimiento social” (Borja 2010: 156). En esta fase, además, el Ayuntamiento implementó un programa de esculturas al aire libre con el doble objetivo de dignificar los barrios más degradados, dotándolos de signos de identidad colectiva, y promover una nueva imagen de la ciudad basada en la calidad del espacio público y del diseño urbano. Así, las calles, las plazas y los parques de Barcelona, sobre todo en las zonas periféricas, tradicionalmente faltas de elementos escultóricos, se llenaron de obras realizadas por reconocidos artistas catalanes, españoles y extranjeros: Joan Miró, Xavier Corberó, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Fernando Botero, Roy Lichtenstein, Richard Serra, Claes

la ciudad nueva. Volverla a construir en los estrictos límites de lo que existe, de modo que lo que existe asuma a un tiempo confortabilidad y representación” (1986: 27).

Oldenburg, Bryan Hunt, Beverly Pepper, Ellsworth Kelly, entre otros.⁹⁹ Además, se desempolvaron y recuperaron algunos monumentos desmantelados en su día por el régimen franquista, como por ejemplo el del *Dr. Robert* y el de *La República (Homenatge a Pi i Margall)*. El crítico de arte Robert Hughes definió el programa de esculturas como “el proyecto más ambicioso que, en su estilo, se haya fijado desde el ayuntamiento de una ciudad en todo el siglo XX” (cit. en Moix 1994: 106).

La segunda fase del modelo Barcelona comprende los años entre 1986 y 1992, en los que la ciudad se prepara para acoger los Juegos Olímpicos de 1992. Para Monclús, ésta es la etapa del “urbanismo estratégico”, en la que se privilegian la construcción de infraestructuras y los grandes proyectos urbanos. En este período se dan nuevas condiciones políticas y económicas que permiten acelerar e intensificar el proceso de transformación de la ciudad. Por un lado, el fuerte liderazgo del alcalde socialista Pasqual Maragall, que supo estimular y unificar un amplio consenso cívico; por otro, la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (1986), que permitió que Barcelona y otras ciudades españolas accedieran a los Fondos Europeos para el Desarrollo Regional (FEDER). A finales de 1986, además, la designación de la capital catalana como sede de la XXV Olimpiada determinó un cambio de escala en las intervenciones urbanísticas y el desarrollo de mecanismos de cooperación público-privado para la financiación de las grandes obras olímpicas.¹⁰⁰ De hecho,

⁹⁹ Sobre el programa de esculturas promovido por el Ayuntamiento de Barcelona, véase la web *Barcelona escultures*: http://www.bcn.cat/publicacions/Bcn_escultures/mapabcn.html (fecha de consulta: 2 de noviembre de 2017). También el libro de Lluís Permanyer *Barcelona, un museu d'escultures a l'aire lliure*. Barcelona: Polígrafa, 1991.

¹⁰⁰ Antes de ser elegida como sede de los Juegos Olímpicos de 1992, Barcelona había presentado sin éxito su candidatura para acoger los de 1924 (París), 1936 (Berlín), 1940 (cancelados a causa de la Segunda Guerra Mundial) y 1972 (Múnich). En 1936, además, la capital catalana había organizado una Olimpiada Popular para protestar contra la “Olimpiada nazi” de Berlín. El evento, que debía celebrarse del 19 al 26 de julio de 1936, no pudo llevarse a cabo a causa del estallido de la Guerra Civil. Muchos de los atletas que estaban en la ciudad decidieron quedarse para luchar por la República. El 25 de julio de 1992, en la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona, el alcalde Maragall empezó su discurso recordando esta frustrada Olimpiada

como explica Joan Busquets, Coordinador de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona en los años ochenta, la nominación olímpica marca el paso

de la pequeña actuación a la gran intervención; (...) del proyecto simple monográfico (una plaza, un parque, una escuela) al proyecto complejo (un conjunto de calle, edificio y zona verde con gestión integrada); del proyecto público al *partnership* (cooperación), asegurando el compromiso de la iniciativa privada en operaciones de claro alcance general o público; de la planificación normal a la excepcional, encontrando pautas comunes para la regulación cotidiana de la ciudad y las grandes actuaciones del 92. (322)

La utilización de un acontecimiento excepcional como los Juegos Olímpicos para realizar rápidamente cambios urbanísticos importantes y promocionar la ciudad a nivel internacional es algo que ya tenía una tradición en Barcelona. Esta estrategia, de hecho, había sido aprovechada en ocasión de la Exposición Universal de 1888 y de la Exposición Internacional de 1929 (Capel 15). El mismo Pasqual Maragall, en su discurso de balance del año 1991, subrayó la importancia de estos grandes eventos para el desarrollo de la ciudad y el progreso de la sociedad barcelonesa:

La historia de nuestra ciudad, de nuestras familias, nos enseña que la progresiva configuración de Barcelona se ha realizado a saltos. La generación de 1888 fue la que dio el salto definitivo hacia el Ensanche, la que hizo el Parque de la Ciudadela, la que tuvo la osadía de encargar obras a nuestros modernistas que

antifascista: “Fa 56 anys s’havia de fer una Olimpíada Popular en aquest estadi de Montjuïc. El nom del president de l’Olimpíada Popular està gravat allà dalt, a l’antiga porta de la marató. Es deia Lluís Companys i era el president de la Generalitat de Catalunya”.

ahora son la admiración del mundo. La Exposición de 1929 constituyó la ocasión para urbanizar Montjuïc, para iniciar el metro y modernizar los transportes y los servicios urbanos. La generación de 1992 tiene que ser la que deje acabada la Barcelona metropolitana. Esta es una secuencia natural, lógica, inevitable, a la que no podemos renunciar. (1991, 74-75)

La imagen de una Barcelona creciendo “a saltos” gracias a la organización de acontecimientos internacionales fue abundantemente utilizada tanto en los discursos políticos y en la publicidad institucional como en la prensa y en los análisis académicos para justificar y legitimar el proyecto olímpico (y, posteriormente, el del Fórum Universal de las Culturas) (Benach). Por otra parte, el hecho mismo de que Pasqual Maragall fuera nieto del poeta Joan Maragall, que vivió en la capital catalana mientras se levantaba el Eixample y se abría la Via Laietana,¹⁰¹ establecía una continuidad simbólica entre la Barcelona del pasado, la del presente y la del futuro que se iba a construir. Tras las Olimpíadas, ya no se hablará del alcalde Maragall como nieto del grande poeta, sino de Joan Maragall como abuelo del alcalde que hizo grande Barcelona (Bastardes 87).

La designación de la capital catalana como sede de los Juegos Olímpicos fue saludada como “una afirmación y un éxito de toda la ciudad y de todo el país, es decir, como un triunfo patriótico de Barcelona y Cataluña” (Borja 1995: 17). El proyecto olímpico generó un clima de euforia y de ilusión colectiva, y pudo contar no solamente con un amplio consenso ciudadano (se llegó a contar con una cifra de 60.000 voluntarios olímpicos), sino también con el apoyo de buena parte del entorno cultural e intelectual y de los medios de comunicación. El

¹⁰¹ En un artículo de 1908 titulado *La ciudad del ensueño*, el poeta Joan Maragall imaginaba, como muchos años más tarde hará su nieto, una Barcelona mejor de la del presente en que vivía, con “nuevos centros de su futura vida imaginaria, grandes parques populares, jardines donde jugarán los niños del 2000, estaciones centrales de las inmensas comunicaciones, vías de grandes acarrees, palacios (...), templos (...), teatros” (1961: 744).

grupo musical La Trinca, que, como hemos visto antes, había sido muy crítico con la Barcelona postfranquista, se sumó al entusiasmo general y celebró la nominación olímpica cantando junto al alcalde Maragall la canción *Barcelona més que mai*.¹⁰² Sin embargo, frente a la euforia de la mayoría de la población barcelonesa, la FAVB (Federació D'Associacions de Veïns de Barcelona), algunas asociaciones de vecinos y un exiguo grupo de intelectuales de izquierda, encabezado por Manuel Vázquez Montalbán, mantuvieron una actitud crítica hacia el proyecto olímpico y se manifestaron contra determinados cambios urbanísticos promovidos por el Ayuntamiento. Recordemos, por ejemplo, la campaña “Aquí hi ha gana” lanzada a principios de 1987, pocos meses después de la nominación olímpica, por las asociaciones de vecinos de Ciutat Vella para denunciar los graves problemas de deterioro físico y social de los barrios del casco antiguo, o la de los vecinos de Poble Nou bajo el lema “No volem canviar de barri”, contra las remodelaciones que iban a afectar su barrio. Pero los que se opusieron de forma más radical a los Juegos Olímpicos fueron los movimientos sociales alternativos y contraculturales de los años ochenta, como el *punk* y el movimiento okupa. Varios grupos musicales de la escena *punk* barcelonesa se manifestaron contra el 92 y la política del Ayuntamiento, utilizando con frecuencia tonos violentos y agresivos. Uno de los grupos más activos en el frente antiolímpico fue L'Odi Social, que puso en la

¹⁰² En el marco del programa “No passa res!” emitido por TV3 el 3 de abril de 1987. El título de la canción era el lema de la campaña publicitaria que el Ayuntamiento de Maragall había lanzado en 1985 con el objetivo de generar en los barceloneses un sentimiento de orgullo y de pertenencia a la ciudad. Según Enric Casas, Director de Comunicación Corporativa y Calidad del Ayuntamiento de Barcelona desde 1984 hasta 2011: “‘Barcelona més que mai’ va ser el crit que despertà els ciutadans i els enamorà un altre cop de la ciutat, de la seva ciutat, entre millores contínues per als Jocs Olímpics. Es va fer tremendament popular. Més que una marca era una quasi marca: un eslògan rotund que funcionà com a marca, com a firma de tota la comunicació. Els ciutadans l’interioritzaren, el convertiren en crit d’orgull de la ciutat. Més que mai va ser la gran aposta que culminà amb l’èxit rotund dels Jocs Olímpics del 92” (13). “Barcelona més que mai” inauguró un estilo de campañas publicitarias municipales que pronto fue imitado por varios ayuntamientos del área metropolitana barcelonesa. Ejemplo de ello son las campañas “Badalona, sempre!” (Badalona), “Viladecans, sí!” (Viladecans), “El Prat s’ho val” (luego sustituido por “Visca El Prat”; El Prat de Llobregat) y “L’H, veus com sí?” (Hospitalet de Llobregat).

contraportada de su primer disco, titulado *Que pagui Pujol*, la frase “Més odi que mai”, parodiando el lema “Barcelona més que mai” lanzado por el Ayuntamiento. Además, el grupo compuso una canción muy provocadora contra las Olimpiadas, titulada *No olimpics*, que se concluía con el verso “Contra el 92, Olimpíada Goma-2!” (la goma-2 es el tipo de explosivo que utilizó ETA en los atentados de los años ochenta y noventa).¹⁰³ Sin embargo, las iniciativas de los colectivos antiolímpicos tuvieron muy poco eco, no sólo a causa de su extremismo, sino también por la falta de apoyo político y la escasa visibilidad que les concedieron los medios de comunicación.

Los Juegos Olímpicos ofrecieron la excusa perfecta para elaborar un plan de remodelación global de la ciudad, articulado en una serie de proyectos muy ambiciosos que debían realizarse conjuntamente. De acuerdo con Maragall (1988), los objetivos de este plan eran:

- 1) la regeneración del centro histórico (Ciutat Vella y Eixample);
- 2) la mejora de los barrios periféricos;
- 3) la mejora de las redes de comunicación viarias (construcción de las rondas), aéreas (ampliación del aeropuerto del Prat), marítimas (ampliación del puerto) y telemáticas (construcción de las torres de telecomunicaciones de Montjuïc y Collserola);
- 4) la apertura de la ciudad al mar;
- 5) la construcción de la infraestructura necesaria para los Juegos (estadios, instalaciones deportivas, hoteles, viviendas);

¹⁰³ Sobre el movimiento *punk* en Barcelona, véase D. Joni. *Que pagui Pujol! Una crònica punk de la Barcelona dels 80*. Barcelona: La Ciutat Invisible, 2010 y Llansamà, Jordi. *Harto de todo: Una historia oral del punk en la ciudad de Barcelona 1979-1987*. Barcelona: Bcore Books, 2011.

6) la creación de áreas de nueva centralidad para atraer actividad económica y mejorar la calidad de vida a nivel de barrio.¹⁰⁴

Las grandes intervenciones urbanísticas necesarias para conseguir estos objetivos se pudieron realizar en apenas seis años gracias a las enormes inversiones públicas y privadas propiciadas por la celebración de los Juegos Olímpicos. De hecho, como señala Jordi Borja: “Las grandes realizaciones infraestructurales que se realizaron en el período 87-92 hubieran requerido dos, tres o cuatro veces más tiempo sin los Juegos” (1995: 7). En particular, quiero fijar la atención en las obras que se acometieron para la regeneración de los barrios históricos (1) y la apertura al mar (4), ya que fueron esenciales para renovar tanto la fisonomía como la imagen de la ciudad.

4.2 La Barcelona olímpica: una ciudad “guapa” y mediterránea

Ayer tuve un sueño...soñé que Barcelona se abría al mar. Y que nuevas playas, playas de verdad, aparecían en el lugar donde hoy se levantan viejas industrias. Soñé que bajaba caminando desde la Sagrada Familia hasta el mar en media hora, sin que ninguna pared me impidiera el paso...

Pasqual Maragall (cit. en Mauri y Uría 208)

¹⁰⁴ Las “áreas de nueva centralidad” comprendían tanto las cuatro áreas olímpicas (Diagonal, Vall d’Hebron, Montjuïc y Poble Nou-Villa Olímpica) como los llamados “nudos urbanos”, es decir “nudos de gran trascendencia que aparecen allí donde se entrecruzan las grandes vías de circulación, allí donde desaparecen infraestructuras tales como estaciones y vías ferroviarias, liberando suelo urbano de gran centralidad, o allí donde quedan los espacios limítrofes de un barrio con otro”. Entre ellos estaban la calle Tarragona, la plaza Cerdà, la plaza de las Glorias, Renfe-Meridiana, Port Vell, la prolongación de la Diagonal, etc. Se trataba de espacios “cruciales para enriquecer la cohesión urbana de la ciudad, puntos clave hacia donde orientar y dirigir el impulso inversor” (Montaner 2004: 209).

La regeneración de Ciutat Vella y del Eixample se consiguió en gran parte gracias a la campaña municipal para la protección y mejora del espacio urbano denominada “Barcelona, posa’t guapa”, que se inició algunos meses antes de la proclamación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos y que experimentó un desarrollo extraordinario en los años en los que la ciudad se preparó para el gran evento.¹⁰⁵ La campaña tenía un claro objetivo tangible, el de incentivar la remodelación y la limpieza de las fachadas de los edificios, y otro intangible, el de estimular un sentimiento de orgullo cívico a través de la participación de los ciudadanos en proyectos de mejora del entorno en el que vivían (Sunyer s.p.). No hay que olvidar que, antes del estallido de entusiasmo por la designación olímpica, la moral de los barceloneses estaba bastante baja a causa de las secuelas de la crisis económica de 1973 y de las condiciones lamentables en las que se encontraba todavía la ciudad. Manuel Vázquez Montalbán recuerda que “quan va prosperar aquest eslògan de ‘Barcelona, posa’t guapa’, la ciutat estava deprimida, quasi convençuda que era un Titànic enfonsat” (cit. en Ferrer Viana 2001: 16).¹⁰⁶ “Barcelona, posa’t guapa” tuvo dos vertientes: la que afectaba a las viviendas, oficinas y establecimientos comerciales, que se hacían cargo de los gastos ayudados por las

¹⁰⁵ La campaña se dio por finalizada en 1992, tras la celebración de los Juegos Olímpicos. Sin embargo, debido a las protestas de los ciudadanos y de las empresas de rehabilitación que pedían su continuidad, en 1994 el Ayuntamiento decidió reactivarla, dotándola además de un nuevo instrumento de gestión: la Agència del Paisatge urbà (a partir de 1997 Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida). Desde 1985 hasta hoy, “Barcelona, posa’t guapa” ha permitido rehabilitar más de 27.000 edificios, un tercio del total de la ciudad (Sunyer s.p.). El éxito de la campaña ha sido corroborado por varios premios: Best Project 1995 de Eurocities, premio Real Fundación de Toledo (1991), medalla Barcelona 92 y premio ACCA (1988) de la Associació Catalana de Crítics d’Art. En 1997, además, la campaña fue nominada al prestigioso World Habitat Award otorgado por las Naciones Unidas. Muchas son las ciudades que han emprendido, con mayor o menor éxito, campañas de mejora del paisaje urbano tomando como referencia “Barcelona, posa’t guapa”: Ciudad de México con “¡Échame una manita!” (1991-1994), Sevilla con “Pon Sevilla de EXPOSición” (1992), Reus con “Reus, fes goig” (2001), Valparaíso con “Valparaíso, ponte en forma” (2006) y Oaxaca con “Mi Oaxaca linda” (2009), entre otras (Ferrer Viana 2011: 201).

¹⁰⁶ El escritor se refiere al polémico artículo de Félix de Azúa “Barcelona es el Titánico” publicado por *El País* el 14 de mayo de 1982, en el que Azúa utilizaba la metáfora del hundimiento del Titánico para describir el estado de la Barcelona preolímpica.

subvenciones concedidas por el Ayuntamiento, y la que afectaba a los monumentos y edificios históricos, realizada mediante el patrocinio de empresas e instituciones privadas. (Pagès Jordà 10). La campaña, que se inició promoviendo la limpieza de fachadas, se extendió progresivamente a otros ámbitos, e incluyó: la restauración de pinturas, mosaicos, esgrafiados y vidrieras modernistas; el arreglo de las paredes medianeras que quedaban al descubierto; la insonorización de viviendas y oficinas para disminuir el alto nivel de contaminación acústica; la supresión de las barreras arquitectónicas; la mejora de las condiciones higiénico-sanitarias de bares y restaurantes; la eliminación de rótulos, marquesinas y luminosos publicitarios antiestéticos, obsoletos o ilegales (“amb anuncis i pintades t’empastifes les parets”, cantaba La Trinca); la recuperación de los interiores de manzanas del Eixample (el primero fue el de la Torre de les Aigües), y finalmente la sustitución y unificación de las antenas televisivas (bajo el lema “Pentina’t, guapa!”). El patrocinio privado permitió restaurar un gran número de monumentos y edificios históricos, y especialmente el legado modernista que se había deteriorado durante la dictadura a causa de la falta de manutención.¹⁰⁷ Quizá el mejor ejemplo de los resultados conseguidos en este campo sea la restauración de la Casa Milà, popularmente conocida como “La Pedrera”. Como he

¹⁰⁷ Según David Mackay, el *modernisme* fue mucho más que una variante local del Art Nouveau, ya que llegó a identificarse con el movimiento “de afirmación del carácter nacional de Catalunya y de su autonomía cultural, frente a la españolidad, y en armonía con otras tendencias europeas” (cit. en Busquets 140-41). En la misma línea, Tusell afirma que “existió una identificación tácita entre modernismo y catalanismo” (s.p.). Cabe recordar que los arquitectos modernistas Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch fueron también figuras destacadas del catalanismo político: el primero fue uno de los fundadores de la Lliga Regionalista (1901), el segundo fue presidente de la Mancomunitat de Catalunya (1917-1923). Por lo tanto, no es de extrañar que el régimen de Franco, centralista y anticatalanista, condenara las obras del *modernisme*, símbolo de la identidad catalana, a una lenta e inexorable degradación o, en el peor de los casos, a la demolición. Como explica Robert Hughes: “Barcelona had resisted the caudillo. Bad idea. There would be money for cement works outside the city, because the businessmen who owned them were Franco supporters. But there was not going to be money to restore the great symbolic works of Catalanist architecture, like the Palau de la Música Catalana, because these, like the best of the city’s culture, were opposed to the very spirit of Madrid centralism, of rule from outside Barcelona itself” (2004: 30-31).

apuntado en el capítulo 2, la fachada de esta obra maestra de Gaudí estaba ennegrecida por la polución y su célebre azotea era un laberinto de antenas de televisión y alambres para tender la ropa, como muestra la película *The Passenger* (1975) de Michelangelo Antonioni. La rehabilitación del edificio, financiada por Caixa Catalunya, empezó en 1987 y se convirtió en uno de los emblemas de la campaña “Barcelona, posa’t guapa”. Se limpió la fachada para devolverle su color original, se liberó la azotea de antenas y alambres, y finalmente se rehabilitó el edificio entero, que luego fue transformado (salvo cinco pisos que siguen habitados) en un centro cultural.

“Barcelona, posa’t guapa” no sirvió solamente para mejorar el paisaje urbano y fomentar la autoestima de los barceloneses de cara a la celebración de los Juegos Olímpicos, sino también para convertir Barcelona en una ciudad más atractiva para turistas, inversores y nuevos ciudadanos de alto poder adquisitivo. Como señala Andrew Smith, aunque la campaña “was a genuine attempt to restore buildings and civic pride, it can also be interpreted as a sophisticated re-imaging strategy” (408). En la misma línea, Balibrea afirma que “Barcelona, posa’t guapa” contribuyó de forma decisiva a la construcción de una nueva imagen de la ciudad y a la mejora de su oferta turística. No por casualidad la campaña benefició sobre todo el patrimonio arquitectónico modernista, mayoritariamente situado en el Eixample, que luego se convertiría en “one of the pillars of the city’s touristic cultural provision and, more generally, of its constructed image and personality” (Balibrea 2001: 191).

La apertura al mar fue el otro hito de la transformación de Barcelona y del proceso de construcción de su nueva imagen. Antes de abordar las grandes intervenciones urbanísticas que permitieron que la ciudad “reconquistara” el mar Mediterráneo, es preciso subrayar que la regeneración del frente marítimo no ha sido una experiencia exclusiva de Barcelona. De hecho, en las últimas décadas no ha habido prácticamente ciudad portuaria en el mundo desarrollado que no haya experimentado alguna operación de cambio de uso o recuperación

de su frente de agua (*waterfront*) o de sus espacios portuarios. La especial atención de las ciudades hacia estas áreas, abandonadas o infrautilizadas a causa del proceso global de desindustrialización y terciarización de la economía que he comentado antes, ha sido motivada por las potencialidades urbanísticas derivadas de su situación de centralidad, su calidad paisajística, su valor cultural, su gran extensión y su accesibilidad (Grindlay Moreno 60). Las primeras actuaciones de regeneración de frentes marítimos o fluviales se realizaron en los años setenta del siglo pasado en las grandes ciudades portuarias de Estados Unidos, como Baltimore (Inner Harbor), Boston (Downtown Waterfront), Nueva York (Battery Park City) y San Francisco (Fisherman's Wharf). En líneas generales, estas intervenciones implicaron el traslado a otros sitios de las actividades portuarias e industriales, así como la reocupación y transformación del *waterfront* para albergar nuevos usos residenciales, turísticos y comerciales, que servirían de estímulo para el relanzamiento de la economía urbana. Por su carácter pionero y su notable éxito urbanístico y económico, estas experiencias se convirtieron en referentes ineludibles para todas las ciudades del mundo desarrollado que, a partir de los años ochenta, emprendieron procesos de regeneración de sus fachadas marítimas o fluviales. En Europa, el "modelo" estadounidense fue aplicado primero por las urbes británicas (el caso paradigmático es la reforma de los Docklands de Londres) y luego por las otras ciudades portuarias europeas, entre ellas Barcelona. Cabe recordar que en 1978 Pasqual Maragall vivió algunos meses en Baltimore, donde tuvo la oportunidad de observar y estudiar de cerca el proceso de transformación del Inner Harbor, que años más tarde le serviría de modelo para la regeneración del frente marítimo de Barcelona.¹⁰⁸ El mismo Maragall explicó: "I took some ideas of the change from Baltimore to this project in Barcelona. Our style, of course, is not the same. We are a Mediterranean town. The dimension and size are different

¹⁰⁸ Maragall pasó una temporada como investigador y profesor invitado en el *Center for Metropolitan Planning and Research* de la *Johns Hopkins University* de Baltimore, que años más tarde lo investiría *Doctor honoris causa*.

than in Baltimore. But the concept is the same”(cit. en Glauber s.p.). Como veremos, la remodelación del Port Vell, en particular, muestra la influencia del “estilo Rouse” (por el promotor inmobiliario responsable de la transformación de los *waterfront* de Baltimore y Boston, James Rouse) en “la reconversión de los usos portuarios en áreas para el ocio y el turismo” (Monclús s.p.).

Hacia mediados de los años ochenta, el frente marítimo de Barcelona estaba ocupado en su mayoría por fábricas en desuso, almacenes e instalaciones para la depuración del agua y la incineración de residuos.¹⁰⁹ Las playas, donde aún quedaban núcleos de barracas, estaban separadas de la ciudad por las vías del ferrocarril, hecho que acentuaba la marginalidad del litoral.¹¹⁰ A causa de la presencia de este conjunto de barreras físicas, Barcelona vivía de espaldas al Mediterráneo. De los cinco kilómetros de costa de los que disponía la ciudad, sólo era accesible para usos de ocio un pequeño tramo de playa de la Barceloneta, ocupado

¹⁰⁹ Recordemos que en la segunda mitad del siglo XIX el frente marítimo de Barcelona había experimentado un fuerte proceso de industrialización, liderado por la industria textil. Las fábricas se habían concentrado en el actual distrito de Sant Martí y especialmente en uno de sus barrios, el Poblenou, que pasaría a ser conocido como el “Manchester catalán”. La proximidad al puerto de Barcelona, el bajo coste de los terrenos y la facilidad de obtener agua para el proceso productivo fueron factores clave para la industrialización de este sector del litoral. En el primer tercio del siglo XX se produjo la consolidación de Sant Martí como zona industrial con el desarrollo de la industria metalúrgica y la implantación de las primeras fábricas de automóviles (Hispano-Suiza, Ford, General Motors). Tras un período de estancamiento en la inmediata posguerra, el distrito entró en una nueva fase de desarrollo industrial, que continuó hasta mediados de los años sesenta, gracias a la expansión de la industria automovilística y mecano-metalúrgica. Sin embargo, como explican Nadal y Tafunell, “una data i una àrea marquen la fi de la supremacia de Sant Martí, i donen pas a (...) l’evacuació de les indústries del barri. L’any és 1965 i l’àrea que pren el relleu, atraient al seu si algunes de les firmes més emblemàtiques instal·lades al Poblenou i la Sagrera, és la Zona Franca. Quan el 17 de juliol d’aquell any fou promulgada una llei per la qual es creava un extens Polígon Industrial en terrenys del Port Franc, es donava el senyal de sortida de l’abandonament per part de la gran indústria del que durant moltes dècades fou tingut pel cor industrial de Catalunya” (Nadal y Tafunell 242). A esto hay que añadir el impacto del proceso de desindustrialización y terciarización de la economía desencadenado por la crisis del petróleo de 1973, que agravó la decadencia industrial de la zona. A causa de estos cambios, se calcula que entre 1963 y 1990 el barrio de Poblenou perdió 1.326 industrias (Maldo: 18).

¹¹⁰ En 1848, la primera línea ferroviaria de España, la Barcelona-Mataró, se hizo pasar por la playa, entonces considerada un espacio inútil.

parcialmente por chiringuitos y baños privados. Como he mencionado antes, el primer paso en la recuperación del frente marítimo fue la remodelación del Moll de la Fusta, en el Port Vell, según el proyecto del arquitecto Manuel de Solà-Morales, que empezó en mayo de 1981 y terminó a finales de 1986. Con esta intervención se consiguieron dos objetivos estratégicos para la ciudad: por un lado, sentar las bases de una nueva relación entre Barcelona y el mar a través de la recuperación de un tramo de frente marítimo para el paseo y el ocio ciudadano; por otro, canalizar el intenso tráfico rodado del litoral mediante un sistema viario a distintos niveles que no dificultara el acceso de los peatones al nuevo paseo marítimo. La transformación del litoral barcelonés prosiguió con la aprobación, el 26 de junio de 1986, del *Pla Especial d'ordenació urbana de la façana al mar de Barcelona al sector del passeig de Carles I i de l'avinguda d'Icària*.¹¹¹ El plan, redactado por un equipo de arquitectos formado por Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay y Albert Puigdomènech, abarcaba la reforma urbanística del frente marítimo de levante a partir de la construcción, en el área comprendida entre el Parc de la Ciutadella y el Cementerio del Poblenou, de un nuevo núcleo residencial, la Vila Olímpica, que después de utilizarse para albergar a los atletas participantes en los Juegos Olímpicos de 1992 se integraría en el tejido de la ciudad. No era la primera vez que se elaboraba un plan para la reforma urbanística del frente marítimo de levante. En 1965 se había presentado el ambicioso Plan de la Ribera, impulsado por un grupo de empresas que ocupaban grandes extensiones de terreno en este sector. El plan, expuesto en un folleto titulado *Barcelona, una ciutat que no pot seguir vivint d'esquena al mar*, tenía como objetivo “construir ‘una Copacabana de lujo en una Barcelona en plena euforia desarrollista’ a lo largo de 6 km de playa y por 500 m de ancho, abarcando desde el mar hasta la calle Ramón Turró, lo que afectaba a unas 15.000 personas del barrio del Taulat” (Muxí 81). En 1971, el gobierno municipal presidido por el alcalde Porcioles aprobó el plan y lo presentó públicamente con el

¹¹¹ En el nomenclátor actual el passeig de Carles I es el Carrer de la Marina.

nuevo nombre de Plan del Sector Marítimo Oriental. Dada su naturaleza abiertamente especulativa, el proyecto fue objeto de una fuerte oposición por parte de numerosas asociaciones cívicas y profesionales (entre ellas el Colegio de Arquitectos), que reunieron 9000 impugnaciones contra su actuación. Las presiones populares, pero sobre todo el inicio de la crisis económica de los años setenta, hicieron que el plan finalmente no llegara a ejecutarse. Según Zaida Muxí, el proyecto de la Vila Olímpica aprobado años más tarde en plena democracia “permitiría llevar a la práctica el rechazado Plan de la Ribera, no en su morfología, pero sí en lo que respecta al negocio inmobiliario” (87).¹¹² A este propósito, cabe señalar que la superficie de suelo afectado por el Pla Especial de la Vila Olímpica era de 55 ha, significativamente menor que la del Plan de la Ribera (204 ha). Los planes diferían también en la tipología de edificación prevista: una zona residencial de baja densidad, en el caso de la Vila Olímpica; un área de edificación intensiva, con una densidad cinco veces superior a la de Londres, en el caso del Plan de la Ribera (Martí y Moreno 58).

Según explica Josep Antoni Acebillo, quien fue director técnico del Instituto Municipal de Promoción Urbanística, el organismo encargado de planificar y coordinar las obras olímpicas, la decisión de situar la Vila Olímpica en el Poblenou no se tomó “en base a las facilidades iniciales del sector –ni tan siquiera la propiedad del suelo era pública– sino como factor catalizador y como garantía para llevar a cabo la accesibilidad hasta el mar y la ordenación definitiva del sector” (Acebillo 24). El alcalde Maragall “vio claro desde el principio que si se hacía la Vila Olímpica en Poblenou podía lograrse transformar en poco tiempo un conjunto de vías de tren, fábricas obsoletas, solares caóticos y edificaciones dispersas y envejecidas en algo completamente distinto”. El viejo y degradado Poblenou

¹¹² En la misma línea, Caballé afirma que “en buena medida el anteproyecto de la creación de la Vila Olímpica tiene sus raíces profundas en los intereses de transformación urbana que expresaron en plena dictadura los grandes propietarios de la zona. Tampoco debería olvidarse que el primer alcalde de Barcelona surgido después de las primeras elecciones democráticas e impulsor de la candidatura olímpica, Narcís Serra, había formado parte destacada del gabinete de estudios que elaboró el proyecto del Plan de la Ribera.” (n.p.).

“podía convertirse en un Poblenou realmente nuevo, un barrio que abriera Barcelona al mar, con un luminoso puerto deportivo y un barrio marítimo de clases medias como otras ciudades mediterráneas” (“Barcelona se abre al Mediterráneo”). La construcción de la Vila Olímpica fue una vasta y compleja operación que implicó

arrasar un obsoleto barrio industrial para levantar otro residencial y, de paso, recuperar la fachada marítima de la ciudad; es decir, expropiar más de quinientos mil metros cuadrados, dismantelar un trazado ferroviario cargado de historia, soterrar otro ramal (el de Glorias), construir vías rápidas, renovar la red de colectores de la ciudad, asegurar el frente de la costa, habilitar cuatro kilómetros de playas, construir un nuevo puerto y, finalmente, edificar y urbanizar el citado barrio residencial para los atletas olímpicos (Moix 1994: 119)

Los proyectos de las diferentes unidades residenciales de la Vila Olímpica se encargaron a arquitectos o equipos de arquitectos que hubieran ganado el premio FAD (Foment de les Arts i del Disseny) de Arquitectura. La intención era reflejar en el nuevo barrio la arquitectura catalana del momento a través de los proyectos de tres generaciones de arquitectos y, al mismo tiempo, evitar la uniformidad típica de los grandes proyectos gestados de una sola vez (Blasco s.p.). Frente a la Vila Olímpica se construyó un nuevo puerto deportivo, el Port Olímpic, presidido por dos rascacielos de igual altura, la torre Mapfre y el Hotel Arts, y por una imponente escultura de acero dorado en forma de pez, obra del célebre arquitecto Frank Gehry. La operación de la Vila Olímpica, incluidas las obras de infraestructura (costa, red viaria y alcantarillado), costó más de 200.000 millones de pesetas, una cuarta parte del total de inversiones realizadas en Cataluña en relación directa o indirecta con las Olimpiadas (Moix 1994: 119).

En vísperas de los Juegos Olímpicos, Montserrat Roig comentó así la transformación del frente marítimo de Barcelona:

Potser no ens n'adonem, o potser sí, però vet aquí que a Barcelona, no fem més que dir adéu sense parar. Diem adéu als carrers que poblaven els antics somniadors del mite d'Icaria, a les xemeneies que fumegen, a les fàbriques de rajola vermella on ara els fantasmes ja no troben recer. És un adéu lent, per això no ens adonem que el diem. No està fet amb crits espectaculars com el de “¡Abajo las murallas!” de l'higienista Pere Felipe Monlau, més aviat és un adéu visual. Tot d'una, se'ns obre una esplanada allà on hi havia tinglats i descobrim una panoràmica que els nostres avis no podien ni imaginar: el dit de Colom sembla que grati els baixos del Morrot. I ara mateix, també de manera silent, comencem a dir adéu al Port Vell, aquest port que, just fa un segle, era el port nou on pretenien ancorar els optimistes vaixells de vapor, aquells vapors que s'enduien els nostres pagesos cap a les Amèriques perquè aquestes els convertissin en “americanus” enyoradissos, constructors de cases amb balustrades i finestres amb vitralls quan tornaven carregats de duros. (1992: 192-93)

En la primera parte del texto, la escritora barcelonesa alude a la demolición de la barriada industrial de Icària, situada entre la Avinguda del Bogatell, el Passeig de Carles I y el Cementiri de l'Est, en el área del Poblenou donde se decidió edificar la Vila Olímpica. “Icaria” fue el nombre que el filósofo y político francés Étienne Cabet dio a la isla imaginaria donde situó la acción de su novela filosófica *Voyage en Icarie* (1840). Esta obra preconizaba, en la línea del socialismo utópico, una sociedad sin clases y sin propiedad privada, fundada en el reparto igualitario del trabajo y de la riqueza. Las ideas utópicas de Cabet tuvieron mucha

influencia en los movimientos obreros y en los intelectuales progresistas franceses, y no tardaron en llegar a Barcelona, donde en 1847 Narcís Monturiol creó el semanario *La Fraternitat* para divulgarlas. En esa misma época, parece que un grupo de cabetianos catalanes fundó una comuna icariana en la actual Plaça Prim del Poblenou (conocida popularmente como Plaça dels Pescadors). Años más tarde, Ildefons Cerdà, que había entrado en contacto con las ideas de Cabet por su amistad con Munturiol, utilizó el topónimo “Icaria” en su Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona para referirse al incipiente barrio del Poblenou. Quizá por este motivo a partir de 1916 el passeig del Cementiri, que desde mediados del siglo XIX comenzaba en la parte alta de la Barceloneta y acababa en el Cementiri del Poblenou, pasó a llamarse Avinguda d’Icària. Entre septiembre de 1987 y diciembre de 1989, la barriada de Icària fue demolida integralmente para hacer posible la construcción en su lugar de la Vila Olímpica; sólo se conservaron la imponente chimenea del complejo fabril de Can Folch, en recuerdo del pasado industrial del barrio, y la Avinguda d’Icària (aunque perdió el tramo situado a la altura de la Barceloneta, que pasó a denominarse Carrer del Doctor Aiguader) como eje vertebrador de la Vila Olímpica. Por lo tanto, la operación de la Vila Olímpica implicó la pérdida de una parte significativa del patrimonio arquitectónico industrial y de un pedazo importante de la historia de ciudad. La falta de sensibilidad demostrada hacia el legado de una parte de la Barcelona trabajadora contrasta con la gran valoración que se hizo del patrimonio modernista, considerado la pieza clave de la nueva imagen de la ciudad que se quería proyectar internacionalmente aprovechando la ocasión de los Juegos Olímpicos. Las fábricas y las viviendas obreras del Poblenou, a diferencia de los edificios modernistas del Eixample, no se consideraron suficientemente atractivas y distintivas para merecer ser preservadas: el legado industrial era un “patrimonio incómodo” para la Barcelona “guapa” que se abría al Mediterráneo (Reventós).¹¹³

¹¹³ Ana Reventós utiliza el concepto de “patrimonios incómodos” para referirse a “aquellos objetos, sitios o

En la segunda parte del texto, Roig se refiere al derribo de los tinglados del Moll de la Barceloneta, que constituían una barrera, física y visual, entre la capital catalana y el mar Mediterráneo. Gracias a esta intervención se creó continuidad entre la ciudad y el litoral (“el dit de Colom sembla que grati els baixos del Morrot”), lo que hizo descubrir una Barcelona inédita (“una panoràmica que els nostres avis no podien ni imaginar”). La demolición de los tinglados fue una de las numerosas actuaciones que se realizaron en el marco de la reforma del Port Vell, que, junto a la operación de la Vila Olímpica, fue la otra pieza clave de la transformación del frente marítimo barcelonés. La recuperación de la zona portuaria, tradicionalmente aislada del resto de la ciudad, empezó en 1981 con la ya comentada remodelación del Moll de la Fusta, y cobró un impulso definitivo con la nominación olímpica. En 1986, el Port Vell fue incorporado a las “áreas de nueva centralidad” y a partir de 1988 fue objeto de tres proyectos destinados a cambiar radicalmente su fisonomía y su relación con la ciudad: la reforma del Moll de la Barceloneta (1988-1992), la remodelación del Moll d’Espanya (1994-1996) y la transformación del Moll de Barcelona (1996-1999). Para justificar la necesidad de estas actuaciones, las autoridades municipales y la prensa recurrieron a la historia de Barcelona y, concretamente, al “habitual” argumento según el cual la capital catalana estaba acostumbrada a desarrollarse “a saltos”, aprovechando la organización de grandes eventos para reconquistar determinadas zonas de la ciudad:

Primer, l’any 1888, va ser la Ciutadella; després, el 1929, la muntanya de Montjuïc, i ara li ha arribat l’hora al Port Vell. En un segle, Barcelona haurà reconquerit tres espais que la història havia apartat de la seva jurisdicció (...) La recuperació del Port Vell no és una idea d’avui. El retrobament de la ciutat amb el mar és un objectiu que difícilment podria tenir més consens social i polític. El

manifestaciones cuya existencia no resulta de ‘utilidad pública’ o de ‘interés social’, y que puede llegar incluso a ser molesta, al no encajar o ser contradictoria con los razonamientos culturales del momento” (Reventós 291).

primer pas, força difícil, fou la desaparició de la línia ferroviària de servei portuari i la urbanització del Moll de la Fusta, un espai que ha esdevingut emblemàtic per la seva excepcionalitat. Després, i com a peça fonamental del projecte olímpic, va venir la gran oportunitat de renovar el front marítim del Poble Nou amb la construcció de la Vila Olímpica. La desamortització del Port Vell és, doncs, la gran assignatura pendent. (Juliana 80)

El primer proyecto, que abarcaba la reforma del Moll de la Barceloneta, consistió principalmente en el derribo de los tinglados comentado por Roig y en la construcción en su lugar del Passeig Joan de Borbó, obra de los arquitectos Jordi Henrich, Olga Tarrasó y Rafael de Cáceres. Al final del paseo, la antigua Dársena del Comercio fue convertida en un puerto deportivo público, la Marina Port Vell, dotado de unos 200 amarres para embarcaciones de recreo y equipado con las instalaciones más modernas. El edificio de los Almacenes Generales de Comercio, actualmente denominado Palau de Mar, se salvó de la demolición y se conservó como muestra de la arquitectura portuaria del siglo XIX. En 1992 fue rehabilitado para acoger bares y restaurantes en la planta baja (algunos de ellos procedentes del derribo de los chiringuitos de la Barceloneta) y oficinas en las plantas superiores. Hoy alberga también el Museu d'Història de Catalunya.

La siguiente etapa en la transformación del Port Vell supuso la remodelación del Moll d'Espanya, situado enfrente del Moll de la Fusta. El muelle fue reurbanizado y convertido en una vasta zona comercial y de ocio, que comprendía un acuario, un cine IMAX y un centro comercial, el Maremagnum, que albergaba tiendas de moda, bares, restaurantes, discotecas y también un cine multisala. Para consentir el acceso directo de los peatones al muelle y al nuevo complejo recreativo desde el Portal de la Pau, se construyó una pasarela ondulada de más de 300 metros de longitud, la Rambla de Mar, proyectada por los arquitectos Helio Piñón

y Albert Viaplana (también autores del proyecto del Maremagnum). La apertura del Maremagnum, un *festival marketplace*¹¹⁴ de sabor norteamericano, fue promovida por la sociedad Odisea 2000, formada por importantes grupos bancarios y empresas relacionadas con el ocio, que pudo contar con el asesoramiento de la compañía que había remodelado los puertos de Baltimore, Boston y otras ciudades de Estados Unidos, la Enterprise Redevelopment Company fundada por James Rouse.

Finalmente, la transformación del Port Vell planeada en 1988 culminó con la remodelación del Moll de Barcelona, que consistió básicamente en la construcción de un centro de negocios, el World Trade Center, y de una nueva estación marítima con dos terminales para cruceros. El World Trade Center, proyectado por el arquitecto norteamericano Henry N. Cobb, del prestigioso estudio Pei Cobb Freed & Partners, comprendía tres edificios de oficinas y un hotel de lujo.

Si la campaña “Barcelona, posa’t guapa” permitió recuperar el patrimonio arquitectónico modernista, la operación de la Vila Olímpica y la reforma del Port Vell, por su parte, posibilitaron que Barcelona por fin se abriera al mar como le había pedido, aún en 1911, el poeta Josep Maria López-Picó: “Dóna’t al mar, ciutat. D’aprop que n’ets, tot just / mig decantant la faç d’un bes tindràs el gust”. El nuevo frente marítimo, con sus playas y su amplia oferta recreativa, se convirtió en un componente esencial de la nueva imagen turística de la capital catalana. Desde los Juegos Olímpicos en adelante, Barcelona se mostrará con

¹¹⁴ “The ‘festival marketplace’ concept was developed by urban planners in the 1970s in response to the urban blight associated with deindustrialization. It urged mayors and city councils to use public-private partnerships to rejuvenate downtown and former industrial hubs by turning them into tourist destinations (...) Festival marketplaces normally include a central mall, cultural destinations such as museums or aquariums, entertainment venues like restaurants and bars, and hotels”(Gallaher 265).

orgullo al mundo como una metrópolis mediterránea, tal y como la describe José Agustín Goytisolo en los versos conclusivos de su *Novísima oda a Barcelona* (1993):¹¹⁵

he visto cómo cambia de continuo
esta ciudad, hoy ya una gran metrópoli,
que difunde cultura y cortesía
y que está abierta al mar, al mar, y al mundo (1993: 60-64).

Como sugieren estos versos, la mediterraneidad de Barcelona no está asociada solamente a aspectos concretos (el acceso directo al mar y los cuatro kilómetros de playas recuperados gracias a los Juegos Olímpicos), sino también a valores abstractos, como la modernidad y el dinamismo, típicos de las ciudades portuarias (“cambia de continuo”); la tolerancia y la hospitalidad (“difunde cultura y cortesía”),¹¹⁶ y el cosmopolitismo (“está abierta al mar, al mar y al mundo”).

¹¹⁵ Barcelona cuenta con una tradición de odas a la ciudad que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. De ella forman parte, por ejemplo, las célebres *Oda a Barcelona* (1883) de Jacint Verdaguer, *Oda nova a Barcelona* (1909) de Joan Maragall y *Oda a Barcelona* (1936) de Joan Oliver “Pere Quart”, y más recientemente *Oda des del cel* (2006) de David Castillo y *Última oda a Barcelona* (2008) de Lluís Calvo y Jordi Valls. Con su *Novísima oda a Barcelona*, Goytisolo se sitúa explícitamente en esta tradición, relacionándose con sus predecesores e introduciendo en el imaginario poético de Barcelona los nuevos espacios y lugares fruto de las transformaciones olímpicas. Jordi Virallonga explica que el poeta formó parte de un equipo encargado de defender la candidatura de Barcelona como sede olímpica y que una primera versión de la oda fue presentada en París como parte del material de promoción de la ciudad (33).

¹¹⁶ El verso contiene una clara referencia al famoso elogio de Cervantes a la capital catalana en la segunda parte del *Quijote*: “y, así, me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza, única” (960).

4.3 La Barcelona post-olímpica: de modelo a marca

*Hem de vendre, vendre i vendre la marca Barcelona
(...) oferir-la al món amb potència.*

Pasqual Maragall (1993: 36-42)

En vísperas de la Exposición Internacional de 1929, Carles Soldevila escribió *L'art d'ensenyar Barcelona* (1929), una pequeña guía de la Ciudad Condal cuya lectura nos permite confrontar la Barcelona de entonces con la de hoy, fijándonos tanto en la evolución del paisaje urbano, como en los cambios que ha sufrido la imagen turística de la capital catalana. La peculiaridad de esta guía es que no está dirigida al turista, sino al barcelonés que tiene que acompañar a unos amigos o conocidos extranjeros a visitar la “nueva” Barcelona surgida de los cambios urbanísticos realizados con motivo de la Exposición. Como precisa el subtítulo, se trata de un “manual del cicerone amateur que vol quedar bé, tot fent quedar bé la seva ciutat”. En esta “guía para guías”, Soldevila sugiere no sólo un itinerario turístico que comprende los monumentos y los sitios más significativos de la Barcelona de 1929, sino también cómo hay que enseñar y comentar la ciudad para que los turistas se queden con una imagen bonita y agradable de ella. Según el autor, esto se consigue seleccionando previamente los lugares y los aspectos de la capital catalana que se deben exhibir a los visitantes, y los que se debe tratar de ocultar para que no perjudiquen su imagen. Por lo tanto, la tarea del cicerone no consiste en mostrar a los extranjeros la Barcelona real, con todos sus defectos y sus inevitables contrastes, sino en “construir” una representación sin imperfecciones de la ciudad, apta para ser consumida por los turistas: “El cicerone per afició o per cortesia pot, a còpia de graduar efectes i de combinar contrastos, a còpia de subratllar o atenuar impressions amb els seus comentaris, *crear* una ciutat més interessant que la que veiem cada dia en el tràfec dels nostres negocis” (18; cursiva original). Como veremos, esta manera de enseñar Barcelona no dista mucho de la que han utilizado las campañas de

promoción turística de la ciudad desde los Juegos Olímpicos en adelante, hecho que ha llevado Joan Ramon Resina a afirmar que Soldevila anticipa el actual *city marketing* (200). También es interesante notar que el cicerone actúa de manera parecida al cineasta, que selecciona mediante la cámara sólo ciertos lugares y aspectos de la ciudad, excluyendo los elementos extraños al ambiente que pretende crear.¹¹⁷ En este sentido, podemos considerar *L'art d'ensenyar Barcelona* como un guión cinematográfico, que el barcelonés tiene que poner en escena paso a paso delante de eventuales turistas si quiere “quedar bé, tot fent quedar bé la seva ciutat”. Es el mismo Soldevila quien establece una relación entre la representación turística de la urbe y el séptimo arte, comparando el guía a un director de cine: “Així concebut, l'ofici de cicerone esdevé un noble ofici que té alguna semblança amb el del pintor i del poeta, amb el del *producer* o del *metteur en scène*” (18; cursiva original).¹¹⁸ En el próximo capítulo, veremos como la relación entre cine, ciudad y turismo que plantea Soldevila se refleja hoy en el uso creciente de las películas como instrumentos de *branding* y *marketing* urbano.

No cabe duda de que Barcelona ha cambiado mucho desde la época de Soldevila. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, los Juegos Olímpicos de 1992 –como en su día la Exposición Internacional de 1929– fueron el pretexto para realizar grandes cambios urbanísticos y compensar los déficits acumulados por la ciudad durante el franquismo. Gracias al impulso olímpico se mejoraron los barrios periféricos, se potenciaron las

¹¹⁷ Véase el capítulo 1 de esta tesis.

¹¹⁸ El término francés *metteur en scène* designa tanto el director teatral como el director cinematográfico (este último se denomina también *réalisateur*); sin embargo, teniendo en cuenta que Soldevila era crítico cinematográfico en el diario *La Publicitat* y que en el texto figuran otras referencias al cine, creo no equivocarme al afirmar que aquí el término se refiere precisamente al director de cine. Soldevila alude de nuevo al séptimo arte cuando afirma que un buen cicerone debe dar a los turistas “una visió ràpida i superficial de la ciutat, una pel·lícula on els vastos paisatges alternin amb alguns primers termes ben significatius” (28-29), o también cuando recomienda que la visita al Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat sea muy rápida porque “una visió cinematogràfica l'afavoreix molt” (36).

infraestructuras urbanas, se construyeron nuevos equipamientos cívicos y culturales, se crearon parques y espacios públicos, se acometieron importantes obras de rehabilitación de los barrios históricos y, *last but not least*, se abrió la ciudad al mar y se transformó el frente marítimo en una vasta zona de ocio para ciudadanos y turistas. La gran cantidad y calidad de estas actuaciones convirtieron Barcelona en un modelo de transformación urbana: el modelo Barcelona. Con respecto a la época de Soldevila, los atractivos turísticos de la capital catalana se han ampliado muchísimo, debido al afán de los gestores municipales de dotar a Barcelona de nuevos iconos arquitectónicos para mejorar su competitividad en el mercado internacional de destinos urbanos.¹¹⁹ De hecho, a las atracciones de la ciudad que destaca Soldevila, y que todavía son visitas obligadas para cualquier turista, como la Rambla, el monumento a Colón, el Barri Gòtic o Montjuïc, hoy podemos añadir una serie de obras de arquitectos estrella construidas antes y después de los Juegos Olímpicos: la Torre de Collserola (Norman Foster), el Palau de Sant Jordi (Arata Isozaki), el MACBA (Richard Meier), el Fòrum (Jacques Herzog y Pierre de Meuron), el Hotel W (Ricardo Bofill), la Torre Agbar (Jean Nouvel)... Además, las grandes reformas urbanas realizadas en las últimas décadas han cambiado la fisonomía y la función de ciertos barrios, que tradicionalmente quedaban fuera de los mapas turísticos de la ciudad. Eso es lo que ha pasado con el Poblenou, el antiguo “Manchester catalán”, que la regeneración del frente marítimo ha convertido en una meta de turismo masivo, y con el Raval, que en la época de Soldevila era conocido bajo el nombre peyorativo de “Barrio Chino”. Como atestiguan un puñado de películas y una abundante literatura tanto barcelonesa como extranjera, el Barrio Chino era uno de los barrios más degradados de

¹¹⁹ En el contexto de creciente competencia interurbana que caracteriza la era post-industrial, la arquitectura de autor “se ha convertido en un elemento diferencial, mediático, una estrategia más del *marketing* urbano” (Tresserras 74).

Barcelona y un foco de prostitución y criminalidad.¹²⁰ Después de un largo proceso de reforma, que se inició en 1988 en el marco del proyecto olímpico, el barrio se ha convertido en un polo cultural, debido a la presencia del MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) y de la Filmoteca de Catalunya.¹²¹ La transformación ha sido también simbólica: hoy el barrio es conocido como el Raval, un nombre más “políticamente correcto” que ha sido “fijado por la toponimia de la rehabilitación” (Vallbona s.p.).¹²²

Paralelamente a los cambios en la fisonomía urbana, se han modificado la imagen de Barcelona y los símbolos que se utilizan para promocionar la ciudad en el mercado turístico. A partir de la mítica fecha de 1992, el Ayuntamiento y el Consorci Turisme de Barcelona¹²³ han promovido una nueva imagen de la capital catalana, basada en dos componentes

¹²⁰ Como afirma Joan Ramon Resina, “In the twentieth century the *Barrio Chino* was overloaded with literature” (112). A título de ejemplo, citamos: *La Xava* (1910) de Juli Vallmitjana; *Les nits de Barcelona* (1931) de Josep Maria Planes, *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra; *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *Journal du voleur* (1949) de Jean Genet; *La marge* (1967) de André Peyre de Mandiargues y muchas de las novelas de la serie del detective Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán. El barrio también ha quedado retratado en varias películas, entre las que cabe recordar *Hay un camino a la derecha* (1953) de Francesc Rovira Beleta; *La calle sin sol* (1948) de Rafael Gil; *El alegre Paralelo* (1964) de Enric Ripoll Freixes y Josep Maria Ramón, *Noches de vino tinto* (1966) de José María Nunes; *Bilbao* (1978) de Bigas Luna y, más recientemente, *En construcción* (2001) de José Luis Guerín.

¹²¹ La creación de polos culturales –zonas donde se concentran museos, galerías de arte, estudios-viviendas de artistas y actividades comerciales ligadas a la cultura y al ocio– es otra estrategia de *marketing* urbano, que se desarrolló a partir de los años ochenta en las ciudades de Estados Unidos, donde se acuñó el término *cultural district*. Un ejemplo clásico de *cultural district* es el barrio de SoHo en Nueva York. En Barcelona, además del Raval, cabe señalar el distrito 22@ del Poblenou, que ha recibido el apodo de “SoHo barcelonés”. Sobre los *cultural districts*, véase Hannigan, John. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.

¹²² De esta transformación da cuenta el documental *En construcción* (2001) de José Luis Guerín, que analizaremos en el capítulo 6.

¹²³ El Consorci Turisme de Barcelona es el ente público-privado responsable de la promoción turística de la capital catalana. Fue creado en 1993 con un triple objetivo inicial: 1) Consolidar el turismo existente, 2) Atraer nuevo turismo y 3) Rentabilizar la oferta comercial de la ciudad. Está formado por el Ajuntament de Barcelona, la Cambra de Comerci y la Fundació Barcelona Promoció (Barcelona Turisme).

fundamentales: el modernismo y la mediterraneidad. El cambio de imagen ha sido un éxito, como demuestra el aumento exponencial del número de turistas que visitan anualmente la ciudad.¹²⁴ La arquitectura de Antoni Gaudí, en particular, se ha convertido en el elemento identificador y diferenciador de la ciudad en el mercado de destinos turísticos. Como evidencia Balibrea, “No hay otro icono que en un mercado internacional signifique sinécdoquicamente la ciudad con la efectividad de éste” (2005: s.p.). En cambio, en 1929 y durante buena parte del siglo XX la identidad de Barcelona no estaba vinculada a la herencia modernista, ni las obras gaudinianas formaban parte de las atracciones de la ciudad que se exhibían con orgullo a los visitantes. De hecho, en *L’art d’ensenyar Barcelona*, la Casa Milà de Gaudí es descrita como un edificio “estrambòtic” y “d’un gust lamentable” (27), el Palau de la Música catalana de Domènech i Montaner es tan feo que “només un bon programa us ajudarà a desfer la mala impressió que l’edifici produirà als vostres turistes” (53) y, en definitiva, toda la arquitectura modernista catalana se debe deplorar como “una desgràcia de família” (27). Así, la imagen turística de la ciudad que promovían Soldevila y otros exponentes del *Noucentisme* se basaba principalmente en el legado medieval: la Catedral, la Plaça del Rei, la iglesia de Santa Maria del Mar... Aún hoy estos lugares forman parte de las atracciones más visitadas de la ciudad, pero no identifican Barcelona como un destino turístico original y diferenciado de manera tan efectiva como la Sagrada Família, las chimeneas de La Pedrera o el dragón hecho de *trencadis* del Park Güell. De ahí que las campañas de promoción turística exploten la extravagante arquitectura de Gaudí, y no los monumentos medievales que tanto gustaban a Soldevila, para promocionar Barcelona en el

¹²⁴ Según datos del Consorci Turisme de Barcelona, en 1990 (dos años antes de las Olimpiadas) los turistas que pasaron más de un día en la capital catalana fueron 1.732.000. Diez años después, en el 2000, la cifra casi se duplicó, superando los tres millones. Las últimas estadísticas disponibles muestran un aumento espectacular en el número de visitantes: en 2016, pernoctaron en la ciudad más de nueve millones de turistas. En la actualidad, Barcelona es la cuarta ciudad más visitada de Europa, detrás de Londres, París y Roma (Ajuntament de Barcelona).

mercado turístico global. Por otra parte, a la imagen de una Barcelona modernista y mediterránea la propaganda municipal asocia también una serie de valores intangibles que connotan positivamente la capital catalana: modernidad, dinamismo, creatividad, vitalidad, cosmopolitismo, calidad de vida, festividad, hospitalidad. Además, para que la imagen de la ciudad resulte siempre bonita y agradable, se ocultan de ella todos los elementos urbanos y humanos que podrían quitarle atractivo a los ojos del turista, y también los fenómenos negativos que el turismo fomenta y agudiza, como la especulación inmobiliaria, la gentrificación de los barrios históricos y la turistificación de los lugares emblemáticos de la ciudad. Así, el arte de enseñar Barcelona, hoy, consiste en crear una representación modélica y oficial de la ciudad, que se vende a turistas e inversores como si se tratara de un producto comercial: la llamada “marca Barcelona”.

La configuración de la capital catalana como marca ha supuesto la progresiva desvirtuación del modelo Barcelona, que se ha hecho patente a finales de los años noventa. Es entonces cuando el urbanismo progresista y *citizen oriented* de la década anterior, motivado por temas de justicia social y de mejora de la calidad de vida en los barrios más desfavorecidos, es suplantado por otro que da prioridad al desarrollo económico y a costosos macroproyectos de dudosa utilidad para la ciudadanía, como Diagonal Mar y el Fòrum, en los que la consecución de los recursos del sector privado se convierte en factor clave. Si el urbanismo del modelo Barcelona destacaba por la participación ciudadana y la conceptualización de la ciudad que estaba subyacente a cada actuación, mucho más que por la relevancia puntual de algunos edificios, el urbanismo post-olímpico, en cambio, es un urbanismo parcial y fragmentario, conformado por “objetos singulares” mal relacionados entre sí y desconectados de la trama urbana, en los que interesa más la firma del arquitecto que la relación de los edificios con la ciudad; un urbanismo que no se negocia abiertamente, que sale a la luz pública cuando todo ya está decidido y que, por lo tanto, elude al interlocutor

local y no atiende a los problemas de los ciudadanos y a las demandas de los movimientos sociales; un urbanismo, en definitiva, dominado por los intereses privados del mundo empresarial (Montaner 214-15). Frente a este urbanismo, los barceloneses se sienten progresivamente desposeídos de su ciudad, porque los grandes proyectos no se realizan para ellos, sino en función de potenciar la marca Barcelona y mejorar su posición en el mercado global.

Por otro lado, el papel cada vez más importante del turismo en la economía de la capital catalana ha determinado la conversión de zonas enteras de la ciudad en parques temáticos: “la ciudad ‘central’, histórica, monumental y cívica –véase la Rambla– está ocupada por los turistas y por las ‘atracciones’ destinadas a ellos: tiendas de souvenirs, *fast food*, *very typical*, estatuas humanas y pseudoartesanías globalizadas” (Borja 2010: 188). Al mismo tiempo, los barrios colonizados por el turismo masivo han sufrido un proceso de gentrificación, perdiendo su población original en favor de otra de mayor poder adquisitivo. Así, en lugar de devolver la ciudad a sus habitantes, como pretendía el urbanismo integrador y redistributivo del modelo Barcelona, se ha acabado por entregarla a los turistas, expulsando a sus ciudadanos. Ya a principios de la década de los noventa, mientras la capital catalana estaba en plena transformación, Montserrat Roig había advertido el peligro de que Barcelona se convirtiera en un parque temático accesible solamente a una minoría de privilegiados. De hecho, la escritora concluía el texto que hemos citado en el apartado anterior preguntándose: “Quina aroma ens arribarà d’aquesta mar que descobrirem amb nous passeigs i platges? Serà una reproducció d’una postal tropical? La visió d’un Miami atrotinat? Serà el mar d’uns quants o el mar de tothom?” (1992: 193). Hoy parece que los temores de Montserrat Roig se han convertido en realidad: Barcelona es cada vez menos la ciudad “de tothom” y mucho más la “d’uns quants”, es decir de los turistas, de los inversores y de todos los que pueden permitirse disfrutarla. A pesar de eso, el Ayuntamiento, el Consorci Turisme de Barcelona y algunos medios de

comunicación siguen promoviendo la imagen de una Barcelona acogedora y solidaria, además de modernista y mediterránea, donde todos tienen acceso a una buena calidad de vida y pueden gozar de los encantos que ofrece la ciudad.

Por todo lo dicho, es evidente que hoy coexisten, de forma cada vez más conflictiva, dos Barcelonas: por un lado, la de las representaciones oficiales, la “marca Barcelona”, que Manuel Delgado ha comparado a una *top model*, “una mujer que ha sido entrenada para permanecer permanentemente atractiva y seductora, que se pasa el tiempo maquillándose y poniéndose guapa ante el espejo, para después exhibirse o ser exhibida en la pasarela de las ciudades-*fashion*, lo más *in* en materia urbana” (2007: 13); por otro, la Barcelona real, sin maquillaje, una metrópolis atravesada por profundas tensiones urbanísticas y sociales. Esa doble cara de la capital catalana se refleja en la distinción, elaborada por Michel de Certeau, entre la ciudad como concepto, forjada por el poder político y la planificación urbanística, y la ciudad como espacio vivido, practicado por sus habitantes. La primera es racional, ordenada, uniforme; una ciudad más para ser vista que para ser vivida: para nosotros hoy corresponde a la marca Barcelona. La segunda es el producto de las operaciones cotidianas por las que los individuos se reapropian del espacio urbano ordenado y controlado por los políticos y los planificadores, y en consecuencia es una urbe heterogénea, dinámica, inestable: en nuestro análisis es la Barcelona compleja y conflictiva, situada en el margen de la ciudad turística.

En los próximos capítulos veremos, a través de una selección de películas, cómo el cine ha conseguido retratar la ambivalencia de la capital catalana. En efecto, podemos distinguir a grandes rasgos dos maneras básicas de representar cinematográficamente la Barcelona post-olímpica. La primera, que analizaremos en el quinto capítulo, contribuye más o menos voluntariamente a consolidar y promocionar la “marca Barcelona”, mostrando una ciudad idealizada, análoga a la que se vende a los turistas. La segunda, que trataremos en el sexto capítulo, ofrece una mirada más crítica sobre la capital catalana, centrándose en los problemas

que la afligen (especulación, gentrificación, desigualdades sociales, inmigración ilegal) y retratando la existencia de los que viven en el margen de la ciudad turística.

La Barcelona turística en el cine

5.1 “¿Qué tienen en Barcelona?”

En la célebre entrevista que François Truffaut le hizo a principios de los años sesenta, Alfred Hitchcock comentó su película *The secret agent* (1936) de la siguiente manera:

Uno de los aspectos interesantes del film es que transcurre en Suiza; entonces me dije: “¿Qué tienen en Suiza?” Tienen el chocolate con leche, tienen los Alpes, tienen las danzas folklóricas, tienen lagos y yo sabía que tenía que nutrir la película de elementos que pertenecieran todos a Suiza. (...) Procedo así siempre que es posible. (...) Hay que tratar de utilizar dramáticamente todos estos elementos locales; ¡se deben emplear los lagos para ahogar a la gente y los Alpes para hacerla caer por los precipicios! (cit. en Truffaut 88)

Empiezo citando estas palabras del maestro del suspense para introducir algunas consideraciones preliminares sobre el tema de este capítulo, es decir sobre la representación cinematográfica de la Barcelona turística. En primer lugar, lo que me parece interesante de este irónico comentario de Hitchcock sobre su propio film es que establece una relación entre el cineasta y el visitante. De hecho, el director inglés mira Suiza desde fuera, con los ojos de un visitante extranjero, reduciéndola en su película a una serie de imágenes estereotipadas (chocolate, Alpes, lagos y danzas folklóricas). Así, Hitchcock retrata la Suiza pintoresca y tópica que describen las guías turísticas y que forma parte del imaginario popular de todo aquel que *no sea* suizo. En otras películas del maestro del suspense son las ciudades las que reciben este mismo tratamiento: baste pensar, por ejemplo, en la Niza de *To catch a thief*

(1955) o en el Río de Janeiro de *Notorious* (1946), representados como escenarios de postal.¹²⁵ Ahora bien, a lo largo de este capítulo veremos cómo tres cineastas muy distintos, el español Pedro Almodóvar, el francés Cédric Klapisch y el norteamericano Woody Allen, han retratado Barcelona adoptando como Hitchcock el punto de vista del turista, sin involucrarse excesivamente en la compleja realidad urbanística, social y cultural de la capital catalana. Las tres películas que analizaremos a continuación, o sea *Todo sobre mi madre* (1999), *L'auberge espagnole* (2002) y *Vicky Cristina Barcelona* (2008), muestran una ciudad idealizada, convertida en un lugar exótico, que no presenta ninguna de las tensiones ni de las contradicciones que caracterizan la Barcelona contemporánea. Es la ciudad turística, modélica y oficial que promocionan las autoridades, el Consorci Turisme de Barcelona y algunos medios de comunicación. Almodóvar, Klapisch y Allen seleccionan solamente algunos aspectos de la capital catalana, los más bonitos y agradables, excluyendo los elementos negativos que podrían perjudicar su encanto: por un lado exaltan el modernismo y la mediterraneidad, que singularizan a Barcelona y le proveen de una identidad especial, por otro ocultan los lugares marginales y los problemas de la ciudad (especulación, gentrificación, inmigración, pobreza...). Si después de haber visto *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona* alguien nos preguntara, como a Hitchcock, “qué tienen en Barcelona?”, nuestra respuesta sería sencilla e inmediata: en Barcelona tienen la Sagrada Família, Gaudí, el modernismo, La Rambla, las playas y el mar Mediterráneo. Estas películas nos ofrecen, pues, una imagen de la capital catalana que es tanto atractiva como parcial, superficial y engañadora. Donald y Gammack establecen una relación entre esta visión cinematográfica idealizada y fragmentaria de la ciudad y la imagen que de ella plasma el *city branding*:

¹²⁵ Sobre la relación entre las películas de Hitchcock y el turismo véase el capítulo “The tourist who knew too much” del ensayo *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* (2007) de Steven Jacobs.

Briefly, a film presents an idea of place, a series of snapshots, a sequence of celluloid images, all of which are framed by the narrative and couched visually in tonal and chromatic intensity. The cinematic image is stylised and partial, and does not replicate the city as such, but it does present a cumulative version of what it might look and feel like. The suggestive power of the film image is allied to the passion and emotive power of a city to attract loyalty and love from its residents and visitors. We might describe branding in a not dissimilar way. A city brand is not a city, but it does offer a convenient and suggestive idea of one, something that can be used in place of complexity in order to convey the power and attraction of place. Like cinema, branding is deceitful in so far as it makes highly strategic decisions about which face to show the world. (168)

Ahora bien, las películas que analizaremos en este capítulo contribuyen precisamente al *branding* de la capital catalana, a su conversión en un producto comercial: la “marca Barcelona”. De hecho, la ciudad que retratan Almodóvar, Klapisch y Allen presenta los mismos atributos de la marca Barcelona exaltados en el anuncio publicitario “Some reasons to choose Barcelona”, producido por el Consorci Turisme de la ciudad: “cosmopolitan, home of Gaudí, mediterranean, cultural, tasty, walkable, friendly, modernist, dynamic, stylish, sparkling”.¹²⁶ En los últimos años, el cine se ha convertido en uno de los ejes de la promoción de la marca Barcelona, como demuestran la implicación del Ajuntament y de la Generalitat en la financiación de la película *Vicky Cristina Barcelona* (concebida como un *spot* para publicitar la capital catalana en el mercado turístico mundial), y la existencia de la Barcelona-Catalunya Film Commission, un organismo encargado de promover la Ciudad Condal y

¹²⁶ Disponible en <http://vimeo.com/4390802> (consultado el 2 de octubre de 2017)

Cataluña como espacio para rodajes.¹²⁷ Según explican Tooke y Baker, el cine ofrece varias ventajas respecto a otros recursos de promoción turística. En primer lugar, en las películas “the plot creates a contextual package in which attractions and unique tourist experiences can be grounded”. Además, “following the initial appeal, films can become recurring events if re-released in cinemas, on nationwide television networks and as video-cassettes. Repeated viewing reinforces the initial effect, enhancing interest in the destination”. Por último, “the exposure a film gives a city, province or country is an advertisement viewed by 72 million people, the average worldwide screen audience for a movie” (88). De ahí que actualmente el cine sea explotado de forma cada vez más frecuente como instrumento de *city marketing* e inductor de turismo. Como he dicho antes, las películas que analizaremos en este capítulo han contribuido al *branding* de la Barcelona post-olímpica y a su promoción en el mercado turístico global. El éxito que estas cintas han conseguido en promover la capital catalana reside en su capacidad de crear una imagen de la ciudad no solamente bonita y agradable, sino también clara y fácil de entender y recordar por el público. Una imagen cinematográfica dotada de la cualidad visual que Kevin Lynch ha denominado “legibility” (“legibilidad”), que consiste en la facilidad con la que sus partes

can be recognized and can be organized into a coherent pattern. Just as this printed page, if it is visible, can be visually grasped as a related pattern of recognizable symbols, so a legible city would be one whose districts or landmarks or pathways are easily identifiable and are easily grouped into an over-all pattern (2-3).

En otras palabras, *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona* consiguen construir una imagen cinematográfica de la capital catalana en la que el espectador

¹²⁷ Creada a partir de la Barcelona Plató Film Commission instituida en 1996.

puede “leer” y reconocer sin esfuerzo los elementos que caracterizan la ciudad. De hecho, viendo estas películas el público puede identificar fácilmente los principales barrios (“districts”), sitios sobresalientes (“landmarks”) y caminos (“pathways”) de Barcelona. Como ejemplos de barrios muy reconocibles en estas cintas podemos citar el Raval y el Gòtic; como sitios sobresalientes la Sagrada Família, La Pedrera y el Park Güell; como caminos La Rambla y el Passeig Marítim. La “legibilidad” de la imagen de la ciudad está estrechamente relacionada con otro concepto elaborado por Lynch: el de “imageability” (“imaginabilidad”). Para el urbanista norteamericano la “imaginabilidad” es “that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer” (9). Aplicando este concepto a la representación cinematográfica de la ciudad, podemos decir que la “legibilidad” que caracteriza la Barcelona retratada por Almodóvar, Klapisch y Allen suscita en cualquier espectador una imagen mental de la capital catalana con un alto grado de “imaginabilidad”, es decir vigorosa y persistente en la memoria. Ahora bien, una imagen de la ciudad que es atractiva, fuerte y muy reconocible, es también fácilmente vendible y consumible: es, en definitiva, una imagen de marca.

En el curso de este capítulo veremos como *Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona* construyen desde tres puntos de vista distintos una marca turística atractiva y exitosa de la capital catalana, que está basada en una imagen de la ciudad caracterizada por una alta “legibilidad” y una fuerte “imaginabilidad”.

5.2 La Barcelona de Almodóvar: *Todo sobre mi madre*

Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar, estrenada en 1999, fue sin duda la película que hizo conocer al mundo la Barcelona post-olímpica, consagrándola como escenario cinematográfico. De hecho, además de conseguir un éxito rotundo, tanto de crítica como de público, *Todo sobre mi madre* ganó una serie de premios muy prestigiosos, incluso el Óscar al

mejor film de habla no inglesa, convirtiéndose así en la primera película de repercusión internacional en retratar la capital catalana después de los grandes cambios urbanísticos de los años ochenta y noventa. Este film, el primero que el director manchego no ambientó enteramente en Madrid, narra la historia de Manuela, una madre soltera que tras la muerte de su único hijo decide buscar al padre del chico. Con esta intención deja Madrid, la ciudad donde vive, y se traslada a Barcelona, donde acabará por reencontrarse con el padre del hijo fallecido, un transexual de nombre Lola. El viaje en tren de Manuela desde Madrid a Barcelona a través de un largo túnel es una prolongación de otro viaje que ella realizó en el pasado, como le oímos explicar en su monólogo interior inicial: “Hace diecisiete años hice este mismo trayecto. Pero al revés. De Barcelona a Madrid. También venía huyendo, pero no estaba sola. Traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre. Y ahora voy en su busca”. El largo túnel que comunica Madrid y Barcelona parece simular el interior de un cordón umbilical, como muchos críticos han subrayado (Acevedo-Muñoz 2004; Amago 2007; Seguin 2009; Sobrer 2004). Esta imagen, que precede un plano de Barcelona a vista de pájaro, parece sugerir que la capital catalana será la ciudad del “renacimiento” de Manuela. Así, la Barcelona de *Todo sobre mi madre* se configura, ante todo, como un lugar de transformación. Además, según apunta Josep Miquel Sobrer, en la película de Almodóvar Madrid aparece como una urbe inmóvil (“a static city”), que contrasta con Barcelona, la ciudad dinámica donde los personajes cambian y evolucionan. De hecho, “it is in Barcelona that two men become women, that a nun gets pregnant and is infected with AIDS, and that two other characters undergo important psychological changes before moving back to Madrid” (Sobrer 127). Estas consideraciones nos llevan a señalar el primer tópico presente en el retrato de la capital catalana que realiza Almodóvar: el de Barcelona como “capital de la modernidad”, frente a un Madrid más tradicionalista y conservador. En otras palabras, *Todo sobre mi madre* presenta Barcelona como una ciudad más dinámica, progresista y avanzada socialmente que

Madrid y el resto de España. En la Barcelona retratada por el director manchego podemos reconocer también otros dos tópicos, en parte relacionados con éste de la “capital de la modernidad” que acabamos de explicar: el de la “ciudad de los prostíbulos”, asociado al mito del Barrio Chino, y el de la “ciudad de acogida”, consagrado por Cervantes en el *Quijote* y utilizado a menudo en las campañas de *city marketing* para difundir la imagen, tanto atractiva como artificial, de una Barcelona mestiza y multicultural, donde la diversidad siempre es bienvenida. Además, Almodóvar basa su representación cinematográfica de la Ciudad Condal en el modernismo y en la mediterraneidad, o sea los dos ejes de la imagen turística actual de la capital catalana. Ahora bien, como veremos, el modernismo, la mediterraneidad, el multiculturalismo y la promiscuidad de la Barcelona de Almodóvar caracterizan también los retratos de la capital catalana que proponen las otras películas que analizaremos en el curso de este capítulo.

En *Todo sobre mi madre* Barcelona es introducida con un panorama nocturno desde la montaña del Tibidabo hacia el mar, seguido por una vista de la Sagrada Família de Antoni Gaudí. Estas imágenes iniciales son muy significativas porque no identifican solamente la ciudad donde se desarrolla la película, sino también sus principales atractivos turísticos: el mar y la arquitectura modernista. A lo largo del film la mediterraneidad de Barcelona es subrayada por la presencia recurrente del mar y de las palmeras, y por la cálida luz del sol que ilumina sus calles, haciendo resplandecer en mil colores las fachadas de los edificios modernistas. Incluso el Hospital del Mar y el cementerio de Montjuïc, donde se desarrollan algunas de las secuencias más dramáticas de la película, están situados en un entorno mediterráneo. La presencia del mar, de las palmeras, del sol y del cielo azul en estos lugares, normalmente asociados a la muerte, a la enfermedad y al dolor, refuerza la imagen de Barcelona como ciudad alegre y llena de vida. Además de la Sagrada Família, que es el símbolo de la ciudad y su atracción turística más visitada, en la película aparecen también

otras joyas de la arquitectura modernista: el Palau de la Música Catalana, situado delante del piso de Agrado, un transexual amigo de Manuela; la Casa del Gremi dels Velers, que se ve durante uno de los paseos de Manuela y Agrado por Ciutat Vella, y las Cases Ramos, donde vive la familia de otro personaje del film, la hermana Rosa. En diversos momentos de *Todo sobre mi madre* Almodóvar se detiene en filmar estos palacios, mostrando en los detalles las fantásticas decoraciones de sus fachadas, e incluso los motivos florales que adornan las paredes de sus interiores. Así, en lugar de ser un simple telón de fondo, la arquitectura modernista se convierte en muchas ocasiones en la auténtica protagonista de la película, tanto que se ha llegado a escribir que Almodóvar ha hecho “més per la promoció turística de Barcelona que totes les campanyes de la Generalitat i el Ajuntament alhora” (Quintana 126). La otra cara de la Barcelona luminosa y variopinta del modernismo es representada por el Campo, un lugar periférico frecuentado por prostitutas y travestís que aparece al comienzo del film, y por algunas zonas degradadas de Ciutat Vella donde se encuentran los drogadictos. Sin embargo, como señala Balibrea, la presencia de esta población marginal no comporta la escenificación de conflictos urbanos, ni tampoco la puesta en cuestión de la imagen turística de la capital catalana. De hecho, como he señalado antes, Almodóvar no hace más que reciclar, actualizándolo, el viejo tópico de la “ciudad de los prostíbulos”, sin ninguna voluntad de criticar las realidades de degradación y marginación que oculta la Barcelona post-olímpica. Según Jordi Castellanos, el director manchego se ha limitado a reducir la Ciudad Condal a “un compendio de las imágenes contra las que había luchado la intelectualidad catalana desde siempre: la ciudad de las putas, del distrito quinto, del barrio chino”, aunque mezcladas con “una artificiosa combinación de imágenes modernistas, las mismas que ha vendido la Barcelona postolímpica” (190). El tópico de la “ciudad de los prostíbulos” nace a principios del siglo pasado, durante los años “gloriosos” del Barrio Chino, y se difunde fuera de Cataluña a través de la literatura: *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, *Journal*

d'un voleur (1949) de Jean Genet, *La marge* (1967) de André Pieyre de Mandiargue y las novelas de Manuel Vázquez Montalbán no son más que algunas de las obras que retratan la Barcelona oscura y pecaminosa del Distrito Quinto. La notoriedad de este enclave urbano, a la vez céntrico y marginal, se debe también al cine, que lo utilizó a menudo como escenario de sórdidas historias de crimen.¹²⁸ Actualmente, después del *esponjament* al que fue sometido durante la década de los noventa, el Barrio Chino se ha convertido en uno de los símbolos de la regeneración urbanística de Barcelona realizada a raíz de los Juegos Olímpicos. Su transformación es precisamente el argumento de la película *En construcción* (2001) de José Luis Guerin que, como veremos en el próximo capítulo, ofrece un retrato del barrio alejado de los tópicos. Sin embargo, a pesar de la rehabilitación de las áreas urbanas marginales y degradadas, y de todas las campañas de *marketing* que promocionan Barcelona como ejemplo de ciudad limpia, segura y ordenada, en el imaginario colectivo la capital catalana sigue siendo asociada a la juerga nocturna, a la libertad sexual y a una moralidad relajada, como muestran *Todo sobre mi madre* y también las dos películas que analizaremos a continuación. Así, no debe extrañar encontrar en Internet una agencia turística que organiza rutas por la “Barcelona caliente y canalla”, que harán descubrir a los forasteros la ciudad “pecaminosa, de moral dudosa, de vicios diversos” situada “en el corazón del Barrio Chino”.

Otro aspecto notable de la Barcelona almodovariana es el multiculturalismo, que queda subrayado en la secuencia del film ambientada en el Carrer Allada Vermell, en el barrio de La Ribera. En esta escena, Manuela y Rosa conversan sentadas en un banco situado en esta amplia calle peatonal, mientras en segundo plano niños de diversas nacionalidades juegan y saltan a la cuerda (Fig. 34). Con una panorámica descendiente, Almodóvar nos muestra también las fachadas viejas y deterioradas de las casas que rodean la calle, con la ropa tendida en los balcones. En esta secuencia el director manchego representa la Barcelona de los

¹²⁸ Véase el capítulo 3 de esta tesis.

inmigrantes, introduciendo también en la película el tópico de la “ciudad de acogida”: la capital catalana aparece así como una ciudad abierta y tolerante, donde conviven pacíficamente personas de lenguas y culturas diferentes. El Ajuntament ha utilizado a menudo esta imagen de una Barcelona cosmopolita y solidaria para atraer turistas e inversores, llegando incluso a inventar y organizar un evento internacional para promocionarla: el Fórum de las Culturas de 2004. Ahora bien, tanto la propaganda municipal como *Todo sobre mi madre* exaltan un “multiculturalismo escénico” (Delgado 2008: 143), que esconde los problemas de marginación y de falta de integración de los inmigrantes que afligen a la capital catalana y que sí mostrarán películas como *Biutiful* o *En construcción*. Así, mientras que Iñárritu y Guerin, como veremos en el próximo capítulo, indagan la compleja realidad social y cultural barcelonesa, sin ocultar sus contrastes, Almodóvar la reduce a un escenario de postal.

Recapitulando, *Todo sobre mi madre* retrata la capital catalana utilizando la iconografía turística oficial a base de modernismo y mediterraneidad, y presentándola como una ciudad abierta y cosmopolita, de acuerdo con la propaganda municipal. Además, la presencia en la película de algunos ambientes marginales, así como de los personajes típicos del cine de Almodóvar (prostitutas, travestís, drogadictos, transexuales), confiere a Barcelona un aire canalla que, en lugar de perjudicar su imagen turística, la hace aún más atractiva. De hecho, el film no hace más que confirmar el mito de los bajos fondos barceloneses y de la libertad sexual y de costumbres que los espectadores asocian en su imaginación a la capital catalana. Así, a través de una mezcla peculiar de modernismo, mediterraneidad, multiculturalismo y promiscuidad, Almodóvar construye una imagen turística de Barcelona particularmente atractiva y seductora, que se encuentra en sintonía tanto con el imaginario de los extranjeros como con la propaganda municipal.

5.3 La Barcelona de los estudiantes Erasmus: *L'auberge espagnole*

Estrenada en 2002, la comedia *L'auberge espagnole* del director francés Cédric Klapisch es considerada la primera “película Erasmus”, o sea el primer film sobre las experiencias de los estudiantes de este popular programa europeo de movilidad académica. La película, rodada casi enteramente en Barcelona, cuenta la historia de Xavier, un joven estudiante francés que, gracias a una beca Erasmus, se traslada a la capital catalana para aprender español y completar su carrera universitaria. Allí, el protagonista comparte un piso con otros seis estudiantes de distintas nacionalidades: un alemán, un danés, un italiano, una inglesa, una belga y una catalana. En el curso del film asistimos a la vida cotidiana de Xavier en este apartamento ruidoso y desordenado,¹²⁹ y a las experiencias que vive durante su permanencia en la Ciudad Condal: amores, traiciones, problemas de convivencia, nuevas amistades y, sobre todo, fiestas nocturnas. En *L'auberge espagnole* la capital catalana es retratada desde el punto de vista de los estudiantes Erasmus que, como Xavier y sus compañeros de piso, llegan cada año a la ciudad atraídos no solamente por la calidad de sus universidades, sino también por su amplia oferta de ocio. Barcelona es vista como un lugar exótico, un paraíso metropolitano donde todo está permitido, la diversidad es siempre bienvenida y los jóvenes extranjeros pueden gozar de una libertad desconocida en su patria. Por lo tanto, en *L'auberge espagnole* la capital catalana es asociada nuevamente a la juerga nocturna y a una moralidad relajada, y también al tópico de la “ciudad de acogida” (en este caso, de jóvenes universitarios extranjeros) que hemos señalado a propósito de *Todo sobre mi madre*. De hecho, Barcelona aparece como una ciudad abierta, cosmopolita y tolerante, donde el protagonista, lejos de su familia, se siente libre de ser sí mismo, de divertirse y de vivir nuevas experiencias. Otros aspectos que caracterizan la Ciudad Condal, y que el film subraya repetidamente, son la

¹²⁹ El título de la película se refiere precisamente al piso donde vive Xavier: en francés un “auberge espagnole” es un lugar ruidoso, desordenado, lleno de gente y donde puede pasar cualquier cosa. (<http://www.expressio.fr/expressions/une-auberge-espagnole.php>, consultado el 2 de octubre de 2017)

libertad sexual y lo excitante de la vida nocturna. En Barcelona es muy fácil tener aventuras sexuales, o al menos eso es lo que muestra la película de Cédric Klapisch: tanto Xavier como dos de sus compañeras de piso tienen un romance durante su año de Erasmus. Además, en todas las secuencias de sexo entre el protagonista y su amante Anne Sophie, la ciudad es una presencia destacada: el primer intento que Xavier hace para seducirla ocurre en la cabina del teleférico del puerto,¹³⁰ con una vista aérea de Barcelona como telón de fondo; luego, el protagonista consigue besarla en el famoso banco ondulado de la terraza del Park Güell; por último, un panorama de la ciudad acompaña el momento en que hacen el amor (Fig. 35). Todas estas secuencias presentan la capital catalana como un escenario romántico, sensual y excitante, potenciando su atractivo a los ojos del espectador. En particular, según apuntan Derakhshani y Zachman, “characterized by lack of boundaries, experimentation and references to nature, Gaudi’s work seems the perfect setting for Xavier’s learning and practicing the art of lovemaking” (137). Sin embargo, en *L’auberge espagnole* el sexo no es más que una de las muchas diversiones que Barcelona ofrece a los estudiantes Erasmus: por la noche, las calles de la ciudad se llenan de gente y de ruido, y es posible escoger entre una vasta gama de bares y discotecas. Klapisch muestra la bulliciosa vida nocturna barcelonesa en una larga secuencia del film ambientada en el Raval, el otrora Barrio Chino. Como los protagonistas de *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966), Xavier y sus compañeros de piso pasan toda una noche de juerga en este barrio, y al final acaban en la plaza de Sant Agustí cantando y tocando la guitarra. Ahora bien, si confrontamos la película de Klapisch con la de Nunes, nos damos cuenta de cómo el Barrio Chino ha cambiado durante los años ochenta y noventa. En *L’auberge espagnole* podemos ver que conserva un cierto aire canalla y sigue siendo un eje de la vida nocturna barcelonesa, pero en él ya no hay traza de los bares

¹³⁰ El teleférico del puerto ha sido utilizado como escenario cinematográfico también por Antonioni en su película *The passenger* (1975). En una secuencia de este film, el protagonista David Locke (Jack Nicholson) mira Barcelona a vista de pájaro desde una de sus cabinas.

de mala muerte donde iban de copas los protagonistas de *Noche de vino tinto*, sustituidos por discotecas y locales de diseño. También las plazas y las callejuelas del barrio han perdido la sordidez que tenían en la película de Nunes. De hecho, hoy el Raval se ha convertido en un barrio de moda entre los jóvenes y también en un lugar de atracción turística, debido a la presencia del *cluster* cultural de la Plaça dels Àngels, que comprende el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) y el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona). En una secuencia de *L'auberge espagnole*, en la que Xavier y Anne Sophie pasean por el Raval, podemos observar precisamente la zona del barrio situada alrededor de esta plaza, que en 2001 (el año de rodaje del film) estaba todavía en pleno proceso de transformación (Fig. 36). En efecto, la película muestra que cerca del MACBA había un descampado donde se estaba construyendo un edificio, concretamente la que hoy es una sede de la Universitat de Barcelona. El Raval no es el único lugar de la ciudad transformado a raíz de los Juegos Olímpicos que aparece en el film. De hecho, a lo largo de la película Klapisch muestra repetidamente el frente marítimo de Barcelona que, según hemos visto en el capítulo anterior, ha sido una de las zonas más afectadas por la regeneración urbanística realizada en ocasión de las Olimpiadas: en diversas secuencias podemos observar la playa de la Barceloneta, el Passeig Marítim, la Rambla del Mar y el Maremagnum. Como en *Todo sobre mi madre*, la vista recurrente del mar, de las playas y de las palmeras subraya la mediterraneidad de la capital catalana. Además, como señala Balibrea, su presencia está vinculada a la transformación del protagonista, que en esta Barcelona cálida, sensual y mediterránea, del todo diferente de París, donde vive habitualmente, llegará a comprenderse a sí mismo y a cambiar su vida. En efecto, en *L'auberge espagnole* la capital catalana, con su carácter mediterráneo y su arquitectura variopinta y extravagante, contrasta con el París gris y ordinario que aparece en algunas secuencias del film. Mientras que Barcelona representa la creatividad, el caos, la pasión y la libertad, París es asociado a la autoridad, al orden y a la

monotonía. Este retrato de la capital catalana aparece influenciado por la imagen estereotipada de España todavía vigente en Francia. De hecho, para la mayoría de los franceses cruzar los Pirineos aún significa entrar en una tierra exótica y salvaje, donde todo es fiesta, música, sol y playa. A difundir esta visión tópica de España no han contribuido solamente el cine y la literatura, sino también la promoción turística que se hizo durante el desarrollismo, bajo el famoso lema “Spain is different”. Para Klapisch no hay nada que distinga Barcelona de las otras ciudades españolas. En efecto, aunque al principio de *L’auberge espagnole* se mencione el catalán y el *pa amb tomàquet* como elementos que diferencian la identidad barcelonesa y catalana de la española, en el resto de la película la Ciudad Condal es reducida a los tópicos de la españolidad (mar, sol, playa, fiesta). Se trata de la misma visión reductora de Barcelona que también encontraremos en *Vicky Cristina Barcelona*, donde Woody Allen no distingue entre la capital catalana y Oviedo, uniformándolas bajo su mirada estereotipada. Así, en estas películas el único elemento que singulariza Barcelona, confiriéndole una identidad peculiar e inconfundible, es la arquitectura modernista y, sobre todo, las obras de Antoni Gaudí.

Resumiendo, en *L’auberge espagnole* encontramos una Barcelona idealizada y estereotipada que forma parte del imaginario juvenil europeo actual. La capital catalana es retratada como una ciudad abierta, tolerante y cosmopolita, donde los jóvenes extranjeros pueden vivir nuevas experiencias y gozar de una libertad sexual y de costumbres que desconocen en su patria. Además, la película documenta algunas de las transformaciones urbanísticas que Barcelona ha sufrido a raíz de los Juegos Olímpicos y exalta la mediterraneidad “reconquistada” de la ciudad. Finalmente, hemos señalado que en el retrato de la capital catalana confluyen también los tópicos de la españolidad, asociados a la visión estereotipada de España que tienen muchos franceses.

5.4 *Vicky Cristina Barcelona*, o los lugares comunes de Barcelona

La comedia *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen, estrenada en 2008, es un ejemplo excelente de cómo el cine puede ser empleado con éxito para promocionar un destino turístico, en este caso la ciudad de Barcelona. De hecho, como ya hemos señalado al final del capítulo 1, la explotación del cine como instrumento de *city marketing* e inductor de turismo es un fenómeno cada vez más extendido. Estudios recientes demuestran que mediante las películas es posible construir o potenciar la imagen de una ciudad, mejorando su posicionamiento en el mercado turístico (Busby and Klug 2001; Riley, Baker y Van Doren 1998). Esta imagen, para ser inmediatamente reconocible por el público y fácilmente vendible, debe basarse en los símbolos más notables de la ciudad y en los tópicos asociados a la cultura local. Además, para que resulte atractiva se hace necesario eliminar de ella cualquier elemento negativo o indeseable que perjudique su encanto. Como veremos, la imagen de la Ciudad Condal que Woody Allen construye en su película responde precisamente a estos parámetros de representación.

Antes de analizar la Barcelona que aparece en el film, es preciso destacar que *Vicky Cristina Barcelona*, a diferencia de *Todo sobre mi madre* y de *L'auberge espagnole*, fue concebida como un recurso para promocionar la capital catalana. De hecho, su realización fue financiada en parte por el Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, que consideraron la película de Allen un medio excelente para promover Barcelona como destino turístico en el mercado internacional. Eso explica por qué *Vicky Cristina Barcelona* parece un *spot* publicitario de la Ciudad Condal, como más de un crítico ha señalado. Un *spot* que, no lo olvidemos, hace referencia ya en el título al producto comercial que promociona (Barcelona y su marca). El film cumplió con las expectativas de los entes públicos catalanes, consiguiendo un gran éxito comercial y proyectando en todo el mundo una imagen turística atractiva y deseable de la capital catalana. La película de Woody Allen cuenta la historia de Vicky y

Cristina, dos jóvenes mujeres estadounidenses que van a pasar el verano en Barcelona. Allí, ambas tienen un flirteo con Juan Antonio, un pintor que mantiene una relación conflictiva con su ex-mujer, la caliente y vengativa María Elena. *Vicky Cristina Barcelona* retrata exclusivamente la Barcelona turística, modélica y oficial que aparece en las guías y en las campañas publicitarias del Ajuntament, contribuyendo de esta manera a consolidar y difundir internacionalmente la llamada “marca Barcelona”. Woody Allen mira y representa la capital catalana desde el punto de vista de un turista norteamericano que, como Vicky y Cristina, está de vacaciones en la ciudad. Así, Barcelona se convierte en un escenario exótico, caracterizado por una hermosa mezcla de belleza urbana, sintetizada en la arquitectura de Gaudí, y natural, por la proximidad de las montañas y del mar Mediterráneo. De hecho, el mismo director neoyorquino explicó que había querido “retratar un lugar exótico, romántico y estimulante para la imaginación de dos turistas norteamericanas que llegan a la ciudad de vacaciones. Un lugar con carisma y la receta del Mediterráneo”.¹³¹ La película empieza con una vista del mural de Joan Miró que cubre la fachada de la Terminal 2 del aeropuerto de Barcelona, donde las protagonistas acaban de llegar. A continuación, el espectador acompaña a Vicky y Cristina en su viaje en taxi hacia la capital catalana, mientras una voz en *off* introduce la historia y presenta brevemente el carácter de las dos jóvenes norteamericanas. En estas secuencias iniciales Woody Allen sitúa la película en un lugar concreto, la ciudad de Barcelona, mediante una serie de referencias explícitas a la capital catalana: el mural de Miró, una señal en la carretera y las múltiples menciones a Barcelona que hace el narrador en *off* durante el recorrido en taxi de Vicky y Cristina, menciones que serán reiteradas en el curso del film. Además, no hay que olvidar que el nombre de la ciudad aparece en el título de la película durante los créditos iniciales, por lo que incluso el espectador más distraído se dará cuenta de que la historia se desarrolla en Barcelona. Al principio de *Vicky Cristina Barcelona* el

¹³¹ En http://elpais.com/diario/2008/09/21/catalunya/1221959244_850215.html (consultado el 2 de octubre de 2017).

narrador también nos explica que Vicky está haciendo un máster sobre la identidad catalana, y que ha viajado a la Ciudad Condal precisamente para profundizar su conocimiento de la cultura local. Sin embargo, a pesar de esta referencia inicial a la existencia de unos rasgos identitarios que distinguen Cataluña del resto de España, en el retrato de Barcelona que realiza Woody Allen no hay ningún elemento que revele su catalanidad. De hecho, la lengua catalana, como en *Todo sobre mi madre*,¹³² brilla por su ausencia, y Vicky no la conoce ni quiere aprenderla (en cambio frecuentará un curso de español). Además, para la joven norteamericana la cultura local consiste exclusivamente en la arquitectura de Gaudí y en la gastronomía catalana. Según apunta Susan DiGiacomo, “la tria d’aquesta combinació d’arquitectura modernista i gastronomia no és cap accident. Són dos productes culturals fàcilment exportables a l’estranger i consumibles sense que el consumidor/turista hagi de saber contextualitzar-los en una realitat social, històrica, cultural i política més àmplia” (2008, 3). Así, a lo largo de todo un verano pasado en la Ciudad Condal, Vicky y Cristina no aprenderán nada sobre la cultura catalana. En cambio, como veremos más adelante, lo que sí conocerán las protagonistas, y con ellas los espectadores, serán algunos de los tópicos de la españolidad. Tras instalarse en Barcelona en casa de unos parientes lejanos de Vicky, las dos protagonistas comienzan a visitar los tesoros artísticos de la ciudad, empezando por las obras de Gaudí y Miró, como nos informa puntualmente el narrador, convertido en guía turístico. Ante los ojos del espectador desfilan la Sagrada Família, la terraza del museo Miró y el Jardí dels guerrers de La Pedrera. Así, las primeras imágenes de la película exaltan Barcelona como ciudad de arte y de diseño, patria de Antoni Gaudí y de la arquitectura modernista. Más adelante Woody Allen mostrará también otras joyas del modernismo: el Park Güell y la Finca Güell de Gaudí, la taberna Els Quatre Gats de Puig i Cadafalch y el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Domènech i Montaner. La arquitectura modernista y, sobre todo, las obras

¹³² En efecto, según apunta Josep Miquel Sobrer, en la película de Almodóvar tenemos “*Todo sobre mi madre*, pero sin mi madre, sin mi lengua materna, sense la meva llengua materna” (127).

gaudinianas son una presencia constante en las películas ambientadas en la capital catalana: la Sagrada Família, el símbolo de la ciudad, aparece incluso en *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu aunque, como veremos más tarde, este film retrate la Barcelona de los suburbios que se queda al margen de las representaciones oficiales. Después de la Barcelona modernista y gaudiniana, el director neoyorquino exalta la Barcelona mediterránea, bajo el pretexto de una excursión en barco de Vicky y Cristina. Como en *Todo sobre mi madre* y *L'auberge espagnole*, a lo largo del film la cálida luz del sol, el mar, y el cielo perennemente azul subrayan la mediterraneidad de la capital catalana. Así el retrato de Barcelona realizado por Woody Allen coincide con la imagen turística de la ciudad, basada en la oferta cultural (Gaudí y el modernismo) y de ocio (sol, mar y playa), que promociona el Consorci Turisme. Sin embargo, en la película el atractivo natural de la capital catalana no se reduce a su posición privilegiada frente al mar Mediterráneo: varias secuencias muestran las montañas que rodean la ciudad, donde Juan Antonio, Cristina y María Elena corren en bicicleta o hacen románticos *picnics*. En estas escenas Barcelona se convierte en un lugar idílico donde no se ha perdido el contacto con la naturaleza, en un paraíso donde reinan la paz y la armonía. En el curso del film la llegada de Doug, el novio norteamericano de Vicky, y la afición de Cristina por la fotografía justifican una larga serie de visitas turísticas a la ciudad, en búsqueda de sus lugares más atractivos. Así, en *Vicky Cristina Barcelona* aparecen prácticamente todos los sitios señalados en las guías turísticas: el Barri Gòtic con la plaza de Sant Felip Neri, el parque de la Ciutadella, el barrio de La Ribera con la iglesia de Santa Maria del Mar, el antiguo parque de atracciones del Tibidabo, el Raval con el MACBA, y finalmente La Rambla, uno de los lugares más conocidos de la ciudad, y que por eso aparece en todas las películas que retratan la Barcelona turística y oficial.¹³³ Por la noche de costumbre las protagonistas salen a tapear en algún lujoso restaurante, y luego asisten a un concierto de guitarra española en una terraza

¹³³ Solo por citar algunas: *L'auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002), *Tutto l'amore del mondo* (Riccardo Grandi, 2010), *Cheetah Girls 2* (Kenny Ortega, 2006).

o en un romántico patio. Es entonces cuando nos damos cuenta de que Woody Allen está mezclando a su retrato de la Ciudad Condal algunos tópicos de la españolidad que no pertenecen a la cultura barcelonesa ni a la catalana: salir a tapear es una costumbre madrileña, y los conciertos de guitarra en los patios se van a ver en Sevilla. Además, el macho Juan Antonio y la fogosa y vengativa María Elena son una réplica de Don Juan y Carmen, los dos personajes estereotipados que forman parte del imaginario popular, literario y cinematográfico sobre España. De esta manera, la Ciudad Condal acaba por convertirse en el escenario de una españolada. En las secuencias de la película ambientadas en Oviedo es aún más evidente que Woody Allen lo mezcla todo, sin diferenciar entre la geografía y la cultura de Cataluña, Asturias o Andalucía. De hecho, el Oviedo de *Vicky Cristina Barcelona* se parece en todo a la capital catalana: un paraíso de arte y naturaleza situado frente al mar, con restaurantes muy *chic* donde tapear, y románticos patios en estilo sevillano donde asistir a conciertos de guitarra clásica española. Incluso la calidad de la luz que ilumina las dos ciudades es la misma, como señala DiGiacomo:

A l'estiu, la llum de Barcelona acostuma a ser una llum blanca, aclaparadora [...] Però la Barcelona de Woody Allen, tal com l'ha fotografiada Javier Aguirresarobe, està banyada d'una llum daurada, més com la llum de Tarragona. A més a més, curiosament, la llum aquesta daurada no canvia quan Vicky, Cristina i Juan Antonio se'n van a passar un cap de setmana a Oviedo. Nosaltres sabem que Oviedo és a Astúries, però un públic nordamericà no sabia distingir el mar cantàbric del mediterrani, sobretot quan la qualitat de la llum i el color de l'aigua són exactament els mateixos" (2)

En el curso de la película el personaje de Juan Antonio se define por oposición respecto a Doug, el novio norteamericano de Vicky: tanto el primero aparece pasional, desinhibido y carismático, como el segundo racional, ñoño y mediocre. De forma parecida, Barcelona, con los colores del modernismo y la belleza de su entorno natural, contrasta con Nueva York, donde vive Doug, que aparece siempre como un lugar frío, gris y anónimo. Así, tanto en *Vicky Cristina Barcelona* como en *Todo sobre mi madre* y en *L'auberge espagnole*, el retrato de la capital catalana se construye en parte a través del contraste con otra ciudad (Madrid, París o Nueva York) que presenta características negativas y opuestas. Por último, es preciso subrayar que la Barcelona de Woody Allen, a diferencia de la de Almodóvar o de Klapisch, no parece en ningún momento una ciudad multicultural, donde conviven lenguas y culturas diferentes. De hecho, en *Vicky Cristina Barcelona* los inmigrantes, que representan una parte no irrelevante de la población barcelonesa, prácticamente no existen. Como apunta Curry, el director neoyorquino “minimizes and makes extraneous the multicultural facts of Barcelona” y así haciendo “[he] delivers to his audience a Barcelona bereft of its people from Ecuador, Peru, Morocco, Columbia, Argentina, Pakistan, Africa, and China, whose population has grown throughout the city over the past 25 years” (281-82). Sin embargo, eso no debe extrañar, porque los inmigrantes, y con ellos todas las problemáticas relativas a la inmigración, serían una presencia incómoda en la Barcelona “pija” de la *upper class* que retrata Woody Allen. En efecto, todos los personajes de la película, tanto los norteamericanos como los españoles, son unos privilegiados que disfrutan de la ciudad sin reparar en gastos. Así, el director neoyorquino retrata exclusivamente la Barcelona de los ricos y de los turistas (ricos), que consiste en una sucesión de lugares idílicos, rincones pintorescos, edificios modernistas, locales de diseño, restaurantes *chic*, mansiones con piscina, y patios en estilo sevillano. El reverso oscuro de este parque temático para ricos es la ciudad periférica y marginal, que *Beautiful* de Iñárritu representa como un infierno de miseria y degradación.

Recapitulando, *Vicky Cristina Barcelona* es un largo *videoclip* promocional de la capital catalana, que retrata exclusivamente la ciudad “guapa” y modélica que aparece en las guías turísticas y en la propaganda municipal. Woody Allen, utilizando la iconografía turística oficial a base de modernismo y mediterraneidad, presenta Barcelona como un lugar exótico y romántico, que concilia belleza urbana y natural. Además, en el retrato de la ciudad que ofrece la película confluyen también algunos elementos tópicos de la españolidad (tapas, guitarras, patios sevillanos, los personajes de Don Juan y Carmen), que hacen que al final la capital catalana se parezca a cualquier otra ciudad española. Finalmente, hemos señalado que Woody Allen convierte Barcelona en un parque temático para turistas y ciudadanos ricos, del que queda excluída la verdadera población de la ciudad.

Barcelona “al desnudo”: el lado oscuro de la ciudad revelado por el cine

6.1 Barcelona “al desnudo”

Al principio de *The Naked City* (Jules Dassin, 1948), una de las obras maestras del cine *noir* estadounidense, la voz en *off* del narrador, el productor Mark Hellinger, nos advierte de que vamos a ver una película distinta de las que se realizaban por entonces:

Ladies and gentleman, the motion picture you are about to see is called The Naked City. My name is Mark Hellinger, and I was in charge of its production. And I may as well tell you frankly, that it's a bit different than most of the films you've ever seen [...] As you see, we're flying over an island, a city. A particular city. And this is a story of a number of people, and also a story of the city itself. It was not photographed in a studio. Quite the contrary. Barry Fitzgerald, our star, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia, and the other actors, played out their roles in the streets, in the apartment houses, in the skyscrapers of New York itself... and along with them, a great many thousand New Yorkers played out their roles as well. This is the city as it is. Hot summer pavements, the children at play, the buildings in their naked stone, the people, without make-up.

Como remarca el narrador, lo que distingue el *noir* de Jules Dassin de las otras películas de los años cuarenta es el realismo con que retrata Nueva York: en lugar de ser filmada en los *backlots* de los estudios hollywoodienses, como era costumbre por entonces, *The Naked City* fue rodada enteramente en exteriores, en las calles y en los edificios de la Gran Manzana.

Además, la película no muestra una Nueva York de postal, como hace por ejemplo *On the town* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1949),¹³⁴ sino la ciudad real, tal cual es (o, al menos, tal como la ve el director), con sus defectos y sus contradicciones: “the city as it is”, la ciudad “al desnudo”. Como los maestros del neorrealismo italiano en el que se inspiraba, Jules Dassin no está interesado en mostrar los monumentos y los lugares más atractivos de la ciudad, ni la vida de la *upper class* norteamericana, sino en retratar la compleja geografía urbana y humana de la Nueva York de los años cuarenta: a lo largo de la película, siguiendo las investigaciones sobre un asesinato, recorreremos las callejuelas oscuras y peligrosas del Lower East Side, nos adentramos en los barrios marginales donde se esconde el submundo neoyorquino, y asistimos a la vida cotidiana de los habitantes reales de la ciudad (“the people, without make-up”). Jules Dassin no mira Nueva York con los ojos de un visitante extranjero, reduciéndola a una serie de vistas de postal, sino desde la perspectiva de uno de sus ocho millones de ciudadanos, que se enfrentan cada día a la dureza de la vida en la metrópolis. Así, *The Naked City* es un ejemplo excelente de cómo el cine puede ser empleado para documentar la heterogeneidad del ambiente urbano y social de la gran ciudad, sin ocultar sus aspectos negativos (los barrios marginales, la criminalidad, la pobreza de las clases populares).¹³⁵

A lo largo de este capítulo veremos cómo dos cineastas contemporáneos, el catalán José Luis Guerín y el mexicano Alejandro González Iñárritu, han retratado Barcelona adoptando como Jules Dassin un punto de vista distinto al del visitante, dando cuenta de la compleja realidad urbanística, social y cultural de la capital catalana. Las dos películas que analizaremos a continuación, *En construcción* y *Biutiful*, revelan el lado oscuro de la

¹³⁴ *On the town*, estrenada un año después de *The naked City*, fue la primera película musical rodada, al menos en parte, en exteriores. Las secuencias iniciales de este *musical* parecen un *spot* de Nueva York: en menos de cinco minutos desfilan ante los ojos del espectador las principales atracciones turísticas de la ciudad (el puente de Brooklyn, Wall Street, Little Italy, Chinatown, la Estatua de la Libertad, el Empire State Building, Central Park, la Fifth Avenue) acompañadas por una canción cautivadora.

¹³⁵ Sobre la representación de la geografía urbana y social de Nueva York en *The Naked City* véase el capítulo “Naked cities” del ensayo *Film Noir and the Spaces of Modernity* (2004) de Edward Dimendberg.

Barcelona turística y modélica retratada por Almodóvar, Klapisch y Allen, y exaltada por el *city marketing*. De hecho, estos dos films muestran algunos de los conflictos y de los problemas sociales que caracterizan la Barcelona contemporánea, y que permanecen ocultos en *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*: el primero desenmascara los fenómenos de especulación inmobiliaria y gentrificación asociados a la reforma urbanística del Barrio Chino; el segundo documenta la marginación, la miseria y la explotación de los inmigrantes ilegales. A la Barcelona turística y modélica donde transcurren las películas que hemos comentado en el capítulo anterior, *En construcción* y *Biutiful* contraponen una geografía urbana y humana radicalmente opuesta. En efecto, Guerín e Iñárritu muestran los suburbios y los barrios degradados de la ciudad que no figuran en las guías turísticas, y los protagonistas de sus películas son los pobres, los marginados y los inmigrantes, o sea los excluidos de la Barcelona “guapa”.

En el curso de este capítulo veremos cómo *En construcción* y *Biutiful*, en lugar de representar una Barcelona de postal, nos muestran la ciudad “without make-up”, con sus defectos y sus inevitables contrastes: Barcelona “as it is”, la Ciudad Condal “al desnudo”.

6.2 *En construcción*: especulación y gentrificación en el Barrio Chino

En construcción de José Luis Guerín, estrenada en 2001, documenta una fase de las grandes obras de regeneración urbanística que convirtieron el Barrio Chino de Barcelona, un barrio marginal y degradado, foco de prostitución y criminalidad, en un lugar de atracción turística y en un importante centro cultural. La transformación del Barrio Chino, que se inició en 1988 en el marco del proyecto olímpico y continuó hasta 2002, fue también simbólica: hoy el barrio es conocido como el Raval, un nombre de origen medieval más “políticamente correcto” que ha sido “fijado por la toponimia de la rehabilitación” (Vallbona 2001). Hablando en términos cinematográficos, *En construcción* muestra cómo se ha pasado del Barrio Chino oscuro y

degradado de *Bilbao* (Bigas Luna, 1978) y *Noche de vino tinto* (José Maria Nunes, 1966), al Raval luminoso y cool de *L'auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002) y *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). La película revela cómo esta transformación, justificada por la necesidad de recuperar un área urbana marginal y degradada, encubre una cruda especulación inmobiliaria y la reorganización de la estructura social del barrio. *En construcción* se realizó en el marco del Máster en Documental de Creación organizado en 1998 por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Entre 1998 y 2000, Guerín, ayudado por un grupo de estudiantes del máster,¹³⁶ filmó el Barrio Chino y sus vecinos, rodando cerca de 120 horas de imágenes, de las que finalmente se montaron poco más de dos. Con *En construcción* el cineasta barcelonés consiguió acercarse a un público más amplio, también gracias a los numerosos premios que ganó el film, entre los que cabe destacar el premio especial del jurado del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y el premio Goya 2002 al mejor documental. La película de Guerín sigue la construcción de un nuevo bloque de viviendas en el futuro Raval, desde la demolición de los viejos edificios deteriorados hasta el final de las obras y la venta de los apartamentos a ciudadanos de un nivel social y económico más alto del que tenían sus antiguos vecinos. El mismo Guerín explicó que con *En construcción* pretendía mostrar cómo los cambios del paisaje urbano implican también una mutación en el paisaje humano (2002): siguiendo la construcción del inmueble y la vida cotidiana de los habitantes del Barrio Chino, el film no documenta solamente la transformación del barrio, sino también la de su población, provocada por un proceso de gentrificación impulsado por la reforma urbanística y la especulación inmobiliaria. De hecho, la regeneración del espacio urbano y la mejora de la imagen del barrio, con la consecuente

¹³⁶ Amanda Villavieja y Marta Andreu se ocuparon del sonido; Mercedes Álvarez (que en 2005 realizará su primer largometraje, *El cielo gira*) y Núria Esquerra trabajaron en el montaje final de la película; Abel García fue ayudante de dirección; Alex Gaultier fue el director de la fotografía y Francina Cirera la ayudante de producción.

subida del valor del suelo y del precio de la vivienda, conlleva la expulsión de sus antiguos residentes, en gran parte ancianos, inmigrantes o marginados, que son reemplazados por nuevos habitantes de mayor poder adquisitivo.

En construcción se articula en tres partes, que corresponden a tres fases distintas de la historia del Barrio Chino. La primera, que coincide con las secuencias iniciales, nos muestra, a través de un montaje de imágenes en blanco y negro procedentes de otras películas, el aspecto y la población del barrio a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta del siglo pasado. Al principio de la película una panorámica aérea del puerto y de las fábricas de la capital catalana, sacada de *Sin la sonrisa de Dios* (Juli Salvador, 1955), nos sitúa en el tiempo y en el espacio: estamos en Barcelona, en una época en que la economía de la ciudad estaba basada todavía en el comercio y en la industria, y en que las chimeneas de las fábricas eran un elemento preponderante del paisaje urbano. Luego, a través de algunas escenas procedentes de *El alegre Paralelo* (Enric Ripoll-Freixes y Josep Maria Ramon, 1964) y de las filmaciones en 8 mm de Joan Colom (1960) nos adentramos en el Barrio Chino de principios de los años sesenta: un lugar degradado y marginal, repleto de prostíbulos, tabernas y teatros (en el film aparece la Bodega Apolo), y habitado sobre todo por pobres, prostitutas e inmigrantes. Sin embargo, estas secuencias caracterizan positivamente el Chino, presentándolo como un barrio lleno de bullicio y de vida, con un ambiente alegre y festivo, aunque marcado por el vicio y la miseria. Después de estas escenas iniciales, el blanco y negro deja paso al color y entramos en el Barrio Chino de finales de los años noventa filmado por Guerín. Es entonces cuando empieza la segunda parte de *En construcción*, que abarca casi toda la película, en la que asistimos a las obras de construcción de un nuevo bloque de viviendas en el barrio y a la vida cotidiana de los habitantes del Chino. La ubicación del inmueble escogido para el rodaje es muy significativa: el edificio está situado cerca de la antigua iglesia románica de Sant Pau del Camp, y desde sus ventanas se pueden ver el teatro

Apolo del Paral·lel y las tres chimeneas de la antigua central eléctrica conocida popularmente como La Canadenca, dos lugares que aparecían también en las secuencias iniciales en blanco y negro. A través de la elección de este sitio, Guerín nos presenta el Barrio Chino como un espacio urbano heterogéneo, donde se sobreponen distintas fases de la historia de Barcelona, y que aún mantiene vestigios de la dominación romana,¹³⁷ del pasado industrial de la ciudad y de la época en que el Paral·lel era el Broadway barcelonés. Un barrio lleno de historia que, sin embargo, está destinado a desaparecer al final del siglo XX, como anuncia el subtítulo de la película: “cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en El Chino, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”. En uno de los primeros planos de la segunda parte de *En construcció* un cartel del Ajuntament de Barcelona muestra la Rambla del Raval, una larga y ancha avenida con palmeras que será construida en el marco de las “obres d’urbanització del nou espai públic del Pla Central del Raval”. Además, si miramos con atención, nos damos cuenta de que en la parte baja del cartel alguien ha añadido una pintada de protesta: “asco de PERI”.¹³⁸ La imagen bonita, moderna y ordenada de la futura Rambla del Raval dibujada en el cartel contrasta con lo decrepito y caótico del entorno urbano que muestran los planos siguientes de la película: calles estrechas y sucias, edificios abigarrados, paredes desconchadas y llenas de pintadas (una de ellas dice: “Derribos no, rehabilitación sí”), balcones repletos de ropa tendida, descampados. Es un escenario que no difiere mucho del que retrataban *El alegre Paralelo* y Joan Colom, aunque aparezca aún más degradado por el paso del tiempo y la falta de rehabilitación. También los habitantes del barrio que se ven a continuación no han cambiado respecto al pasado: vagabundos, prostitutas, drogadictos, pobres, inmigrantes, marginados y muchos ancianos. Las secuencias iniciales de la segunda parte de *En construcció*, pues, desempeñan una triple función: en

¹³⁷ A lo largo de la película asistimos también al hallazgo de un grupo de tumbas de época tardorromana (siglo IV-VI) en el solar donde se excavan los cimientos del nuevo edificio.

¹³⁸ PERI es el acrónimo de “Plan Especial de Reforma Interior”.

primer lugar, introducen el argumento de la película, es decir la regeneración urbanística del Barrio Chino promovida por el Ajuntament de Barcelona a finales de los años noventa; luego, retratan el aspecto y la población del barrio antes de su transformación; por último, sugieren a través de algunos detalles (las pintadas de protesta “asco de PERI” y “Derribos no, rehabilitación sí”) que hay quien se opone al método adoptado para reformar el barrio, que no está basado en la rehabilitación de los edificios degradados sino en su demolición, que trae como consecuencia el desalojo de los vecinos. En la segunda parte de la película asistimos al levantamiento de un nuevo bloque de viviendas en el barrio, piso tras piso, y con ello también a las conversaciones que mantienen los obreros que trabajan en la construcción del edificio, y a la vida cotidiana de los habitantes del Chino, que se ve afectada por los cambios urbanísticos. El tejido social del barrio se desintegra a medida que se derriban los viejos inmuebles deteriorados para construir el nuevo bloque de apartamentos: las piquetas y los *bulldozers* no arrasan solamente los edificios, sino también las personas que viven dentro de ellos. De hecho, los vecinos desalojados no podrán volver a sus casas, como aprendemos de un diálogo entre dos obreros marroquíes en el que uno le dice al otro: “había muchos vecinos que han vivido toda su vida aquí y les han echado (...) les dan ochenta mil pesetas y ellos venden los pisos por veinte millones”. Es entonces cuando queda claro que detrás de la transformación del Barrio Chino hay una operación de especulación inmobiliaria, y que los destinatarios de los cambios urbanísticos que se están realizando no son los habitantes del barrio, sino otros ciudadanos de nivel social y económico más elevado que tienen los recursos para comprar las nuevas viviendas. En efecto, a través de la reforma urbanística del Barrio Chino, el Ajuntament de Barcelona y la empresa mixta Procivesa¹³⁹ se proponen también reorganizar la estructura social del barrio, favoreciendo un proceso de gentrificación que lleve a la progresiva sustitución de la población pobre y marginal del barrio por una nueva,

¹³⁹ Procivesa (Promoció de Ciutat Vella S.A.) es la sociedad, financiada de forma mayoritaria por el Ajuntament de Barcelona, que gestiona las intervenciones urbanísticas en el casco antiguo de la Ciudad Condal.

formada básicamente por ciudadanos de clase media. Los futuros habitantes del nuevo Raval aparecen en las secuencias que cierran la película, que coinciden con la tercera y última parte de *En construcció*n. En los minutos finales del film, Guerin muestra los potenciales compradores que visitan los nuevos apartamentos acompañados de una agente inmobiliaria. Se trata de ciudadanos de clase media, ajenos al barrio, que quieren instalarse allí por la posición central y el prestigio del inmueble, aunque no les gusten ni el entorno ni los vecinos. De hecho, se expresan en términos muy despectivos hacia el aspecto del barrio y de sus habitantes (“esperemos que con los años todo esto sean casas nuevas y las vistas sean todas mucho más bonitas”, “el que no vull és que pengin roba al balcó”), se preocupan por la seguridad del edificio, y hablan también de poner una cortina en el balcón para ocultar la vista de las fachadas desconchadas de los edificios circunstantes porque “fa lleig”. Guerin caracteriza estos potenciales inquilinos de manera negativa, presentándolos como unos “intrusos”, unos “conquistadores” que toman posesión de un barrio que no les pertenece, quitando a los antiguos vecinos su espacio vital. Con la llegada de los futuros propietarios de las nuevas viviendas se concluye el proceso de transformación del microcosmo urbano y social del Barrio Chino documentado por *En construcció*n: en el plano urbano un inmueble moderno, espacioso y confortable ha reemplazado unos viejos edificios degradados; en el plano social nuevos inquilinos de mayor poder adquisitivo han sustituido los antiguos vecinos (gentrificación). El proceso de construcción (y destrucción) urbana y humana¹⁴⁰ al que hemos asistido a lo largo del film es precisamente el que determinará, con el paso del tiempo y el avance de la especulación inmobiliaria, la muerte del Barrio Chino anunciada por el subtítulo de la película. La historia de los vecinos del inmueble cerca de Sant Pau del Camp es análoga a aquella de los habitantes de otras zonas del Chino, desalojados para construir el MACBA

¹⁴⁰ Como comentó Núria Ecur, “uno va a ver la película pensando que es ésta una historia de construcción y destrucción de edificios y se encuentra con la construcción y destrucción de seres humanos. Unos degradados, otros a punto de salvarse, varios con poco futuro, muchos sin presente” (1)

(1995) o más recientemente la Filmoteca de Catalunya (2012), solo por citar algunos ejemplos.¹⁴¹ Estas intervenciones urbanísticas han supuesto el derribo de manzanas enteras de edificios, y con ello la transformación del paisaje urbano y social de otras áreas del barrio. Así, lo que está desapareciendo no es solamente el pequeño mundo urbano y humano retratado por Guerín, sino el Barrio Chino entero, y con él un pedazo de la historia de Barcelona. *En construcción* nos muestra un ejemplo de cómo se ha actuado (y se sigue actuando) el *esponjament* del centro histórico de Barcelona, o sea, según explica el antropólogo Manuel Delgado (2006), deshaciéndose “de los elementos tanto inmuebles como humanos que pudieran suponer un obstáculo para la reapropiación del barrio por parte de clases medias y altas ansiosas de un baño de venerabilidad histórica”. Para ello, “se inyecta saber, cultura y sano ambiente juvenil allí donde antes había solamente vida” mientras “prosigue la campaña de deportación y borrado de pobres en marcha desde hace años en el sector” (11). En el caso del Barrio Chino el resultado de este proceso de *esponjament* o “higienización” es, como decíamos más arriba, su conversión en el Raval de *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*, un barrio glamuroso que atrae turistas, estudiantes, inversores y nuevos residentes “políticamente correctos”. En otras palabras, un barrio convertido en un simple atractivo de la Barcelona “guapa” y modélica proyectada por las autoridades.

Recapitulando, *En construcción* desenmascara los fenómenos de especulación y gentrificación asociados a la conversión del Barrio Chino en el actual Raval, revelando así el lado oscuro de la regeneración urbanística de la capital catalana. Guerín muestra como la reforma de un barrio degradado del centro histórico de la ciudad se realiza arrasando edificios

¹⁴¹ O de los vecinos del barrio de La Ribera cuyas viviendas fueron derribadas en el año 2000 para construir un parking a disposición de los turistas que acuden al Museo Picasso, al Born y a la iglesia de Santa Maria del Mar. El solar antes ocupado por los edificios demolidos, donde al final no se construyó el aparcamiento previsto por el Ajuntament, es conocido como el “forat de la vergonya”.

y personas que no encajan en la Barcelona limpia, segura y atractiva proyectada por las autoridades. Además, los cambios urbanísticos no benefician a los vecinos originales del barrio, expulsados de sus casas, sino a nuevos residentes de nivel social y económico superior. Por lo tanto, vivir en el nuevo Raval (y en la nueva Barcelona) no está al alcance de todos los ciudadanos, sino solamente de una minoría de privilegiados. Los otros, o sea los excluidos de la ciudad modélica y oficial, viven en los suburbios, frecuentemente en condiciones muy duras, como veremos en *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu.

6.3 *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu: el lado oscuro de la Barcelona “guapa”

Biutiful de Alejandro González Iñárritu es la película que ha proporcionado más visibilidad internacional a la capital catalana, junto a *Vicky Cristina Barcelona* y a *Todo sobre mi madre*. Estrenado en 2010, este film cuenta los últimos meses de vida de un hombre llamado Uxbal, padre de dos hijos pequeños, que sobrevive en el submundo de Barcelona haciendo de intermediario en negocios ilegales como el tráfico de inmigrantes sin papeles o el comercio de productos falsificados. A través de las vicisitudes de Uxbal, Iñárritu aborda algunos problemas muy actuales que afectan no solamente a Barcelona, sino también a otras grandes ciudades del mundo: la inmigración clandestina, la explotación laboral, la pobreza y la marginación social. Para acercarse a estas realidades y conocer el submundo barcelonés que quería retratar, el director mexicano vivió dos años en la capital catalana, explorando los suburbios y los barrios marginales de la ciudad y entrevistando a muchos inmigrantes chinos y africanos. Luego, en función de conseguir un mayor realismo, incorporó algunos de ellos a la película como actores no profesionales (un recurso que ya había utilizado en *Babel*, su film anterior de 2006).¹⁴² *Biutiful* muestra la Barcelona compleja y conflictiva que permanece

¹⁴² Con respecto a las investigaciones previas al rodaje, Iñárritu explicó lo siguiente: “I interviewed hundreds of Chinese immigrants, I went to the real places, I went with the police to riots and to get the people that were doing the exploiting. Some of the places that I shot the film are places where these things really happened.

oculta en *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*. A la ciudad atractiva, excitante y cosmopolita que retratan estas películas, Iñárritu contrapone una geografía urbana y humana completamente diferente. De hecho, en *Biutiful* cobran protagonismo los excluidos de la ciudad turística y modélica proyectada por las autoridades y promocionada por el *city marketing*, o sea los inmigrantes y los sectores más pobres y marginales de la sociedad barcelonesa. Estas categorías sociales no están presentes en las películas que hemos comentado en el capítulo anterior, o si aparecen, como en *Todo sobre mi madre*, es solamente para mostrar y exaltar un “multiculturalismo escénico” (Delgado 2008: 143), que esconde los reales problemas de marginación y de falta de integración de los inmigrantes que afligen a la Ciudad Condal. En cambio, todos los personajes de la película de Iñárritu son inmigrantes, comenzando por el protagonista, que es un *xarnego*,¹⁴³ o sea un inmigrante español de habla no catalana. Si en *Vicky Cristina Barcelona* y en *L'auberge espagnole* la capital catalana es retratada desde el punto de vista de unos extranjeros relativamente acomodados (turistas o estudiantes Erasmus), en *Biutiful* es vista desde la perspectiva completamente distinta del protagonista, un ciudadano pobre que lucha cada día por sobrevivir. Su vida transcurre en sitios de Barcelona normalmente invisibles para los turistas y poco utilizados como localizaciones cinematográficas: los rincones más oscuros y

Ninety percent of the Chinese guys that are in *Biutiful* are people who have actually been in those conditions. The Africans live in those houses. So all that research I did. Then to cast all these people and use all these non-actors, I wanted to use all these hyper-realistic elements. Not as a documentary but to get truth to the universe that I was presenting. So all the things that you see in there are really, really, really, real” (en http://www.vulture.com/2010/12/biutiful_director_alejandro_go.html, consultado el 2 de octubre de 2017)

¹⁴³ Según el Diccionari de la Llengua Catalana del Institut d'Estudis Catalans el término *xarnego* significa “immigrant castellanoparlant resident a Catalunya, dit despectivament”. El uso de esta palabra se difundió en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, cuando llegaron a Cataluña grandes oleadas de inmigrantes procedentes de las otras regiones de España. Hoy, como explica Jordi Puntí, aunque “no s'utilitzi obertament, tothom la segueix tenint al cap. Té més de quaranta anys i continua vigent i despectiva, sense canviar el seu sentit inicial” (en http://www.ara.cat/cultura/Jordi_Punti-Els_castellans_0_464354008.html, consultado el 2 de octubre de 2017).

menos agradables del Raval (los que aún no han sufrido el proceso de *esponjament* que muestra *En construcció*), y algunos barrios de Badalona y Santa Coloma de Gramenet, dos municipios que forman parte del área metropolitana barcelonesa. Estas zonas marginales y degradadas de la capital catalana, habitadas por pobres e inmigrantes, constituyen el escenario principal de la película. La Barcelona retratada por Iñárritu, pues, es una metrópolis “fea”, oscura y lúgubre, radicalmente opuesta a la ciudad “guapa”, luminosa y variopinta de *Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*. En dos secuencias de *Biutiful*, en particular, el director mexicano subvierte la imagen turística de Barcelona basada en el modernismo y en la mediterraneidad que construyen estos films: en la primera, la Sagrada Família, el símbolo de la ciudad y su atracción más visitada, es convertida en una visión terrible y amenazadora, que parece presagiar la muerte del protagonista (Fig. 37). Las torres de la basílica de Gaudí, que se perfilan en un cielo oscuro y contaminado, recuerdan las tres chimeneas de la central térmica de Sant Adrià de Besòs, que aparecen en otras escenas de la película.¹⁴⁴ En la segunda secuencia, una de las más impresionantes del film, el mar lleva a la playa de la Barceloneta los cadáveres de unos inmigrantes chinos, convirtiendo así en una visión de pesadilla la Barcelona mediterránea retratada por Almodóvar, Klapisch y Allen, y exaltada por la propaganda municipal (Fig. 38).

Las primeras escenas de *Biutiful* ambientadas en la capital catalana nos introducen en el que será el escenario principal de la película, o sea la Barcelona más pobre y marginal. Siguiendo los desplazamientos de Uxbal, recorreremos calles oscuras y sucias, rodeadas de edificios viejos y deteriorados, y entramos en infraviviendas y en sótanos insalubres donde se hacían los inmigrantes clandestinos. Mientras que en las películas que hemos comentado en

¹⁴⁴ La central térmica con sus tres chimeneas aparece también en varias escenas de *The machinist* (Brad Anderson, 2004), un thriller psicológico rodado en los polígonos industriales de Badalona y Sant Adrià de Besòs (utilizados para recrear el ambiente de una ciudad industrial norteamericana), en *Petit indi* (2009) del director catalán Marc Recha, y en *Els nens salvatges* (2012) de Patricia Ferreira, un drama juvenil ambientado en la Barcelona más marginal.

el capítulo anterior prevalecen las escenas rodadas en exteriores, *Biutiful* transcurre en gran parte en interiores sombríos y claustrofóbicos, porque Iñárritu no está interesado en retratar las bellezas arquitectónicas y paisajísticas de la capital catalana, sino los ambientes miserables en que viven los inmigrantes. La metrópolis degradada, sórdida y gris donde se desarrollan las secuencias iniciales contrasta con la Barcelona que aparece a continuación, la de La Rambla y del passeig de Gràcia, donde la gente pasea, hace *shopping* o toma un aperitivo en las terrazas de los bares. Sin embargo, Iñárritu no saca la mejor cara de la Ciudad Condal ni cuando filma sus zonas más turísticas. De hecho, después de algunos breves planos en que retrata La Rambla de los turistas, el director mexicano revela el lado menos agradable del paseo más conocido de Barcelona, mostrando los inmigrantes africanos que venden copias de bolsos de marca y dvds pirateados en las aceras, justo al lado de las tiendas más lujosas. Además, La Rambla es el escenario de una larga y cruda secuencia en que la policía carga con violencia contra los manteros senegaleses, persiguiéndolos hasta la plaça Reial. Por lo tanto, mientras que en *Todo sobre mi madre* la presencia de los inmigrantes no comporta la escenificación de conflictos urbanos, en *Biutiful* en cambio produce violentos contrastes que se manifiestan abiertamente y conllevan la puesta en cuestión de la imagen turística de Barcelona exaltada por Almodóvar. Si el director manchego representa la capital catalana según el tópico de la “ciudad de acogida”, o sea como una urbe abierta, tolerante y solidaria, donde conviven pacíficamente personas de lenguas y culturas diferentes, Iñárritu nos ofrece de ella una visión radicalmente opuesta y marcada por un pesimismo sin salida. De hecho, en la Barcelona de *Biutiful* los inmigrantes son rechazados y marginados en los suburbios, donde viven, trabajan y mueren en condiciones inhumanas. No hay esperanza para ellos: morir es la única alternativa a la explotación laboral o a la deportación. A medida que nos acercamos al final de la película las muertes se multiplican: primero, a causa de una fuga de gas, mueren los inmigrantes chinos encerrados en un sótano insalubre; luego, el mafioso que los explotaba es

asesinado por su amante; por último, después de una larga agonía, el protagonista muere de cáncer. Así, mientras que las películas que hemos comentado en el capítulo anterior muestran una Barcelona alegre y vital, *Biutiful* retrata la capital catalana como un lugar donde reinan el dolor, la enfermedad y la muerte.

Resumiendo, *Biutiful* muestra la Barcelona compleja y conflictiva que se queda al margen de las representaciones oficiales y permanece oculta en *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*. A la ciudad modélica retratada por estas películas y exaltada por el *city marketing*, Iñárritu contrapone una geografía urbana y humana radicalmente opuesta. De hecho, *Biutiful* transcurre casi exclusivamente en los suburbios y en las zonas marginales y degradadas de la Ciudad Condal que no figuran en las guías turísticas, y sus protagonistas son los pobres y los inmigrantes, o sea los excluidos de la Barcelona “guapa”. Iñárritu subvierte la imagen turística de la capital catalana mostrando una ciudad gris y lúgubre, sin modernismo (excluyendo una aparición fugaz de la Sagrada Familia) y sin mediterraneidad. Además, *Biutiful* le da la vuelta al tópico de Barcelona como “ciudad de acogida”, revelando los problemas de marginación y de explotación de los inmigrantes que se ocultan bajo el “multiculturalismo escénico” exaltado por *Todo sobre mi madre* y la propaganda municipal.

Conclusiones

*The worst thing is that when you finish the typewriter
doesn't applaud.*

Orson Welles

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo desde sus orígenes el cine ha mantenido una estrecha relación con la ciudad de Barcelona, documentando sus transformaciones sociales, culturales y urbanísticas, e influyendo con sus imágenes en nuestra manera de percibir, recordar e imaginar la capital catalana. Tras haber recorrido a través de una selección de películas la historia de Barcelona desde 1896 –fecha del primer film rodado en la ciudad– hasta hoy, nos hemos centrado en dos períodos clave en la evolución de la fisonomía y de la imagen de la capital catalana, y en cómo el cine los ha representado: el desarrollismo franquista, que coincide con la larga alcaldía de José María de Porcioles (1957-1973), y el período post-olímpico (1992-hoy). Hemos explicado que la Barcelona actual es el resultado del llamado “modelo Barcelona”, un complejo proceso de regeneración urbanística que se inaugura durante la Transición y experimenta un desarrollo extraordinario a partir de 1986, cuando la capital catalana es designada como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. Las Olimpiadas permitieron por un lado realizar rápidamente una serie de intervenciones urbanísticas de gran alcance, como la rehabilitación del centro histórico y la apertura del frente marítimo, y por otro promocionar la “nueva” Barcelona y “ponerla en el mapa” –según una expresión popularizada por el alcalde Maragall– como destino atractivo para turistas e inversores. Las Olimpiadas marcan un antes y un después no sólo en la historia de Barcelona, sino también en su relación con el cine. En efecto, tras la regeneración urbanística, el éxito de los Juegos y la puesta en marcha de una política de promoción específica, la capital catalana

se ha convertido en uno de los destinos turísticos más visitados del mundo, y también en un escenario de rodaje muy atractivo para los cineastas españoles y extranjeros, como prueba el gran número de películas que se han filmado en ella desde finales de los años noventa. Se ha construido una nueva imagen turística de la ciudad en torno a dos ejes fundamentales: el patrimonio arquitectónico modernista, revalorizado mediante la campaña “Barcelona, posa’t guapa”, y la mediterraneidad, reconquistada gracias a la transformación del frente marítimo. A estos elementos se asocian una serie de valores que connotan positivamente la capital catalana (modernidad, multiculturalismo, tolerancia, cosmopolitismo, alegría, sensualidad). Además, para que la imagen de la ciudad resulte siempre atractiva se ocultan los elementos negativos que podrían perjudicar su encanto: los lugares marginales y degradados, las tensiones y los conflictos sociales que agitan el tejido urbano, y también los fenómenos que el turismo fomenta y agudiza, como por ejemplo la gentrificación de los centros históricos y la especulación inmobiliaria. Es así que el Ajuntament, el Consorci Turisme de Barcelona y algunos medios de comunicación han promovido una representación idealizada de la capital catalana que se vende a turistas e inversores como si se tratara de un producto comercial: la llamada “marca Barcelona”. En los últimos años a la promoción de la capital catalana como marca en el mercado mundial ha contribuido también el cine, convertido en instrumento de *city marketing*, como demuestra la implicación del Ajuntament y de la Generalitat en la financiación de la película *Vicky Cristina Barcelona*, concebida como un *spot* o un infomercial para publicitar la capital catalana en el mercado turístico mundial. Frente a la Barcelona turística que las instituciones y el *city marketing* se esfuerzan constantemente en “poner guapa” para atraer turistas e inversores, está la ciudad real, sin maquillaje, con sus defectos y sus contradicciones. Una ciudad donde aumentan los niveles de miseria y de marginación, donde se derriban los barrios que no encajan en los proyectos de la administración y de los especuladores, expulsando a sus habitantes, y donde se convierten

zonas enteras en parques temáticos para turistas y ciudadanos ricos. Por lo tanto, hemos subrayado que hoy coexisten, de forma cada vez más conflictiva, dos Barcelonas: la de la “marca Barcelona”, o sea la ciudad-*fashion* modernista y mediterránea que se vende en el mercado global, y su reverso oscuro, que consiste en la Barcelona real, una metrópolis atravesada por profundas tensiones sociales, culturales y urbanísticas.

Partiendo de estas consideraciones, a lo largo de nuestra investigación hemos visto a través de una selección de películas cómo el cine ha conseguido retratar la doble cara de la capital catalana. Hemos distinguido a grandes rasgos dos maneras básicas de representar cinematográficamente la Barcelona post-olímpica: la primera utiliza la iconografía oficial a base de modernismo y mediterraneidad y elimina de la imagen de la ciudad cualquier aspecto indeseable para el espectador, contribuyendo así a reforzar la “marca Barcelona”; la segunda ofrece una mirada más crítica sobre la capital catalana, revelando los problemas que la afligen (especulación, gentrificación, inmigración) y retratando los barrios marginales y las duras condiciones en que viven sus habitantes. Para ilustrar la primera modalidad de representación cinematográfica de Barcelona hemos escogido *Todo sobre mi madre* (1999) del español Pedro Almodóvar, *L'auberge espagnole* (2002) del francés Cédric Klapisch y *Vicky Cristina Barcelona* (2008) del norteamericano Woody Allen. Estas tres películas retratan una ciudad idealizada, que no presenta ninguna de las tensiones sociales, culturales y urbanísticas que caracterizan la Barcelona post-olímpica. Una ciudad *top-model* que enseña al espectador (y potencial turista) su cara más guapa y seductora, y oculta bajo el maquillaje los elementos desagradables que podrían perjudicar su atractivo. En efecto, hemos visto que Almodóvar, Klapisch y Allen retratan los monumentos y los sitios sobresalientes de Barcelona, sin mostrar casi nunca los lugares degradados o la verdadera población de la capital catalana, formada también por pobres, marginados e inmigrantes. Así haciendo, construyen una imagen turística de la ciudad que parece salida de la antigua Guía Azul que Roland Barthes criticaba por

“reducir la geografía a la descripción de un mundo monumental” en que “la humanidad (...) desaparece en provecho exclusivo de sus monumentos” (106-107). Esta imagen, como apunta Barthes, no responde a ninguna de las preguntas que el lector, o en nuestro caso el espectador, puede plantearse sobre “un paisaje real, que existe” (107). Además, hemos subrayado que Almodóvar, Klapisch y Allen representan Barcelona utilizando también algunos de los tópicos sobre la ciudad o sobre España que pertenecen a su propia cultura: el primero la retrata desde el punto de vista de los españoles, o sea como “capital de la modernidad” frente a un Madrid más tradicionalista y conservador, “ciudad de acogida” y “ciudad de los prostíbulos”; el segundo la asocia a los tópicos de la españolidad (mar, sol, playa, fiesta) que caracterizan la visión estereotipada de España que tienen muchos franceses, y también los estudiantes Erasmus; el último la convierte en un compendio de los lugares comunes sobre España (tapas, guitarras, patios sevillanos, los personajes de Don Juan y Carmen) que forman parte del imaginario de los norteamericanos.

Para ilustrar la segunda manera de representar cinematográficamente la ciudad post-olímpica, hemos escogido *En construcción* (2001) del catalán José Luis Guerín y *Beautiful* (2010) del mexicano Alejandro González Iñárritu. Estas dos películas muestran la otra cara de la Barcelona post-olímpica que permanecía oculta en los filmes de Almodóvar, Klapisch y Allen. En ellas la Barcelona *top-model* aparece sin maquillaje, revelando sus imperfecciones y sus contrastes. De hecho, Guerín e Iñárritu dejan de lado la ciudad modernista y mediterránea de *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona* para retratar los suburbios y los barrios degradados donde viven los excluidos de la Barcelona-*fashion* (pobres, marginados, inmigrantes), y documentar algunos de los problemas que afectan a la capital catalana (especulación, gentrificación, inmigración, pobreza). De esta manera, construyen una imagen de Barcelona que, a causa de la ausencia casi total de monumentos y sitios sobresalientes, es difícilmente reconocible para quien no conoce a fondo la ciudad, pero

que al mismo tiempo resulta mucho menos reductora que aquella de las representaciones oficiales. Concluyendo, a lo largo de esta investigación hemos visto cómo el cine consigue retratar desde distintos puntos de vista la realidad compleja, problemática y contradictoria de la Barcelona postolímpica. Las películas que hemos analizado muestran dos ciudades, antitéticas pero al mismo tiempo complementarias, que conviven de forma cada vez más conflictiva: la Barcelona real, con su compleja geografía urbana y humana, y la Barcelona idealizada, de la que se han expulsado muchos elementos urbanos y humanos que no encajan en la ciudad atractiva pensada exclusivamente, como dice Miguel de Unamuno en sus *Andanzas y visiones españolas*, “para la galería, para asombrar al forastero” (1922: 153). En 1906, después de un viaje a la capital catalana, el escritor vasco describió Barcelona como una ciudad bifronte:

Es innegable que Barcelona es una hermosa ciudad, a lo menos por fuera, en su atavío y ornato de ropaje (...) Fachadas no faltan en Barcelona, y hasta podría decirse que es la ciudad de las fachadas. La fachada lo domina todo y casi todo es allí fachadoso, permítaseme el voquible. Y en esta espléndida ciudad, de magníficas fachadas, que parecen construidas para asombrar y deslumbrar a los visitantes y huéspedes, el tifus hace estragos por falta de un buen sistema de desagüe. Y ello se comprende: las fachadas se ven, desde luego; el alcantarillado no (1950: 398).

Las palabras de Unamuno ilustran, una vez más, el contraste entre una ciudad que las autoridades y el *city marketing* “ponen guapa” de cara a turistas, inversores y ciudadanos de elevado poder adquisitivo, y la ciudad pobre y marginal que se trata de silenciar y mantener

invisible. El cine puede rehuir la realidad, limitándose a mostrar una Barcelona “fachadosa”, o puede encararse a ella, revelando lo que la ciudad esconde bajo “su atavío y ornato de ropaje”.

Imágenes



Figura 1. *La forma della città*: encuadre que muestra la ciudad de Orte en su “forma perfecta, absoluta”.



Figura 2. *La forma della città*: encuadre que muestra los edificios modernos situados fuera de las murallas de Orte.



Figura 3. *The Cheetah Girls 2*. Palau Dalmases (Barcelona).



Figura 4. *The Cheetah Girls 2*. La Rambla (Barcelona).



Figura 5. *The Cheetah Girls 2*. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).



Figura 6. *The Cheetah Girls 2*. Park Güell (Barcelona).



Figura 7. *The Cheetah Girls 2*. Passeig del Born (Barcelona).



Figura 8. Mapa de Barcelona que muestra la elipsis espacial en *The Cheetah Girls 2*.

Leyenda

A: Palau Dalmau

B: La Rambla

C: Museu Nacional d'Art de Catalunya

D: Park Güell

E: Passeig del Born.



Figura 9. *Place des Cordeliers à Lyon* (Auguste y Louis Lumière, 1895). En la imagen, uno de los primeros tranvías a tracción animal.



Figura 10. En *Die Straße* (Walter Grune, 1923) la ciudad es una entidad hostil que parece acechar al protagonista.



Figura 11. Spencer Tracy, en el papel de un hombre anuncio, y Loretta Young, en el de una desempleada, en la *hooverville* de *Man's castle* (Frank Borzage, 1933).



Figura 12. En *Scarface* (Howard Hawks, 1932) la ciudad es un lugar peligroso donde la muerte está a la vuelta de la esquina.



Figura 13. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1967). En el fondo, los bloques-colmena del barrio La Cité des Quatre Mille del municipio de La Courneuve, en la periferia de París.



Figura 14. La Villa Arpel de *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958) es una parodia de la *machine à habiter* lecorbuseriana.



Figura 15. Los bloques de viviendas de inspiración lecorbusierana del Alton Estate, en el barrio suburbano de Roehampton (Londres), en *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966).



Figura 16. *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971). En el fondo, los bloques de estilo brutalista del Thamesmead South Housing Estate, en el sureste de Londres.



Figura 17. *Vida en sombras* (1948). Carlos filma los enfrentamientos en las calles de Barcelona el día de la sublevación militar.



Figura 18. La primera película rodada en Barcelona: *Déchargement d'un navire* (1896) de Alexandre Promio

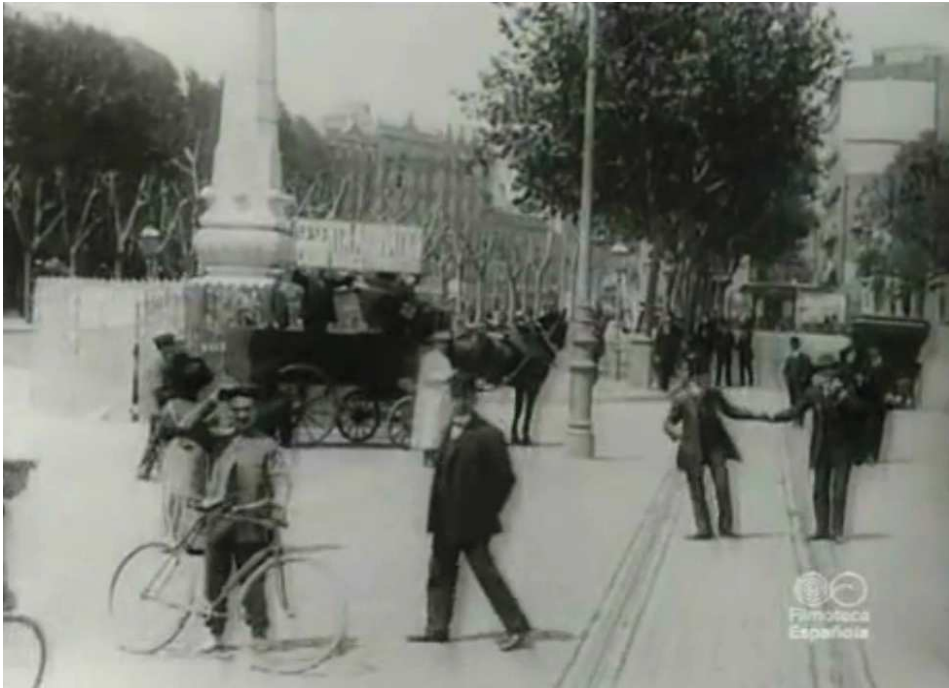


Figura 19. El passeig de Gràcia a principios del siglo XX en *Barcelona en tramvia* (1909) de Ricard de Baños.



Figura 20. *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936).



Figura 21. *The Passenger* (1975). La fachada de La Pedrera.



Figura 22. *The Passenger* (1975). La azotea de La Pedrera.



Figura 23. La Barcelona "informal" en *Los Tarantos* (1963).



Figura 24. Cartel de propaganda del Partido Nacional Escocés (SNP), ca. 1982.

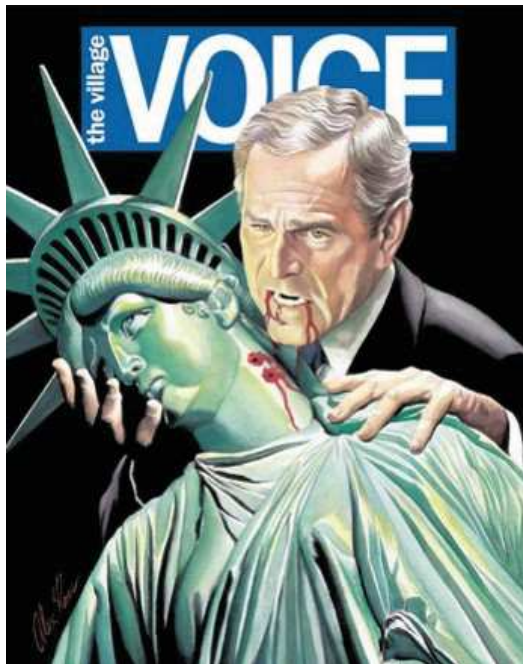


Figura 25. Portada de *The Village Voice* del 26 de octubre de 2004.



Figura 26. Portada de *The Economist* del 1 de noviembre de 2003.



Figura 27. Viñeta satírica de Giannelli en la portada del *Corriere della sera* del 7 de diciembre de 2011.



Figura 28. Cartel de protesta contra Goldman Sachs, realizado por la artista y activista de Occupy Wall Street Molly Crabapple, septiembre de 2011.

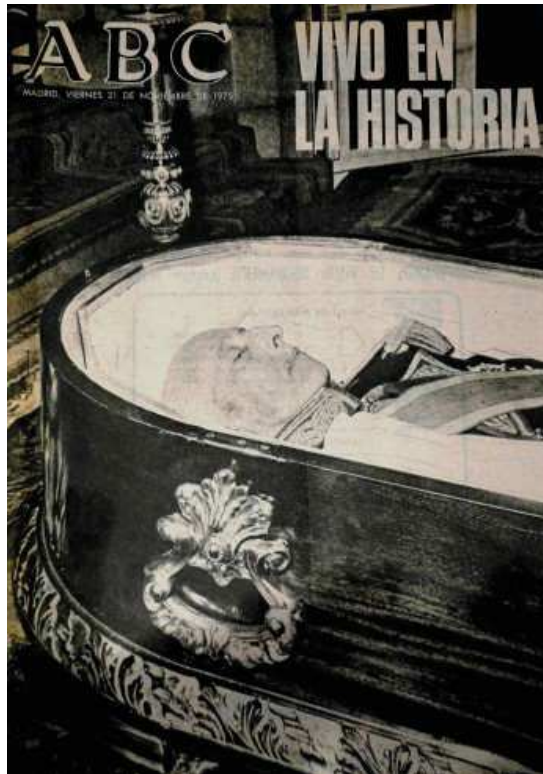


Figura 29. ¿Franco o Drácula? Portada de *ABC* del 21 de noviembre de 1975.

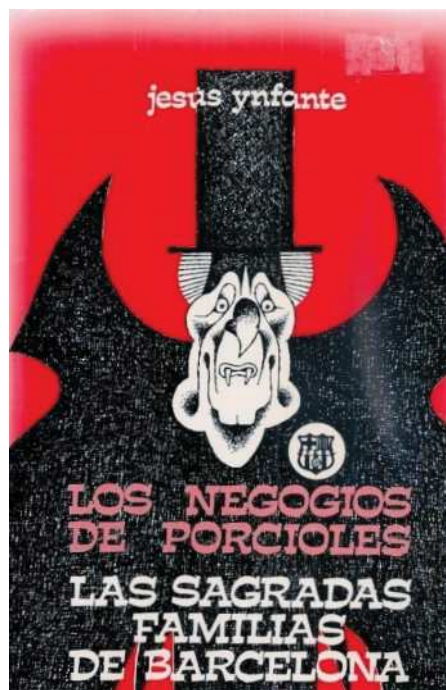


Figura 30. El alcalde de Barcelona José María de Porcioles ataviado de vampiro en la portada del libro *Los negocios de Porcioles* (1974) de Jesús Ynfante.

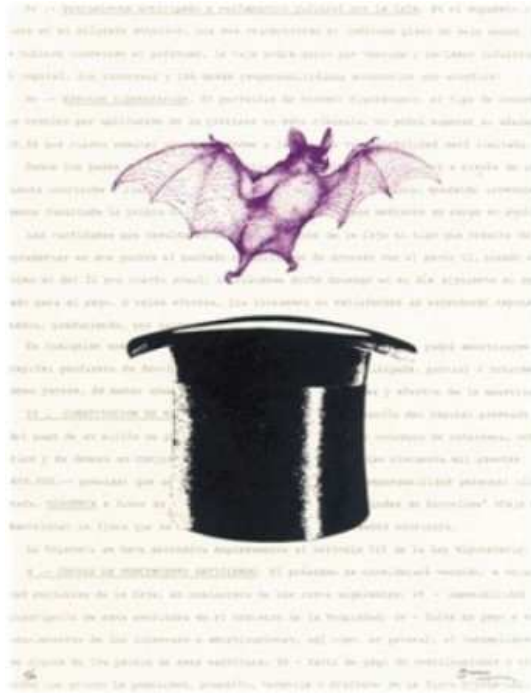


Figura 31. *Vampir* (1989), poema visual de Joan Brossa.



Figura 32. *Record d'un malson* (1989) de Joan Brossa. Es curioso notar que en las películas y novelas de terror la decapitación es precisamente uno de los métodos utilizados para matar a los vampiros.



"CONTRAFIGURA OLÍMPICA"

Figura 33. *Contrafigura olímpica* (1992), poema visual de Joan Brossa.



Figura 34. *Todo sobre mi madre* (1999). Manuela y Rosa conversan sentadas en un banco situado en el carrer Allada Vermell, en el barrio de La Ribera.



Figura 35. *L'auberge espagnole* (2002). Un panorama de Barcelona acompaña el momento en que Xavier y Anne Sophie hacen el amor.



Figura 36. *L'auberge espagnole* (2002). Xavier y Anne Sophie pasean por un Raval en plena transformación.



Figura 37. En *Biutiful* (2010), la Sagrada Família aparece como una visión terrible y amenazadora.

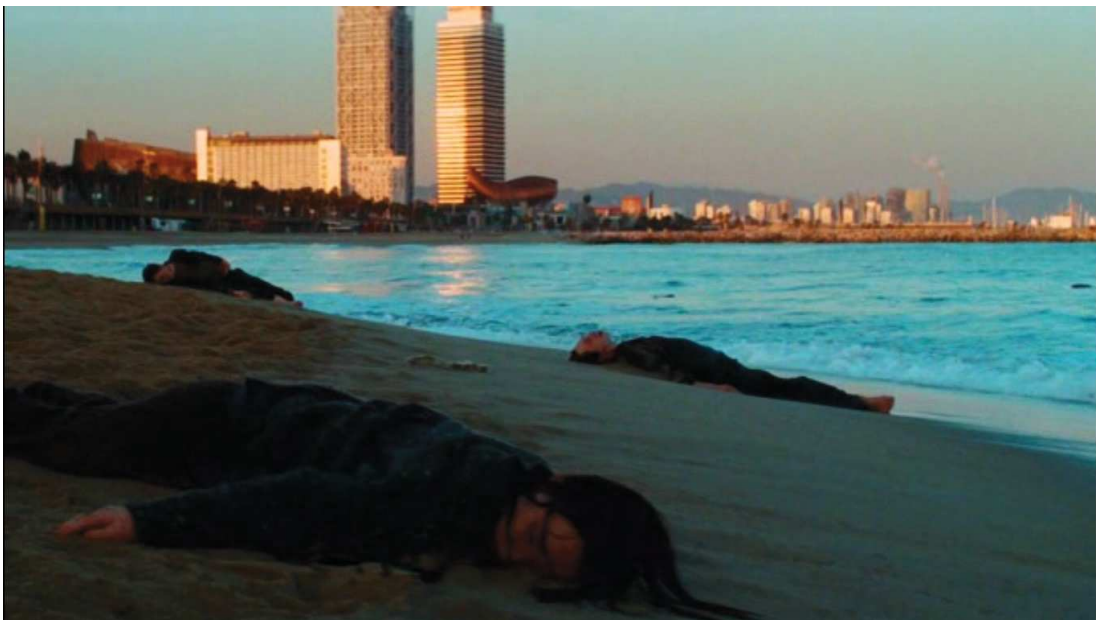


Figura 38. *Biutiful* (2010). Iñárritu convierte la Barcelona post-olímpica en una visión de pesadilla.

Bibliografía

- Acebillo, Josep Antoni. “El progresivo cambio de escala en las intervenciones urbanas de Barcelona (1980-1992)”. *Urbanismo* 17 (1992): 10-25.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. “The Body and Spain: Pedro Almodóvar’s All About My Mother”. *Quarterly Review of Film and Video* 21 (2004): 25-38.
- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida, 2 Tercero y cuarto libros (1931-1987)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Alibes, Josep Maria et al. *La Barcelona de Porcioles*. Barcelona: Laia, 1975.
- Amago, Samuel. “Todo sobre Barcelona: Refiguring Spanish Identities in Recent European Cinema”. *Hispanic Research Journal*, Vol. 8, 1 (2007): 11-25.
- Amorós, Andrés y José María Díez Borque (eds). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999.
- Aricó, Giuseppe, José Antonio Mansilla y Marco Luca Stanchieri. “El legado porciolista. Extracción de rentas, dinastías de poder y desplazamiento de clases populares en las políticas urbanísticas de la Barcelona contemporánea”. *Working Paper Series Contested_Cities*. Serie IV-3B, artículo 3-512.
- Arroyo, Francesc. “La Bienal de Venecia premia la arquitectura de Barcelona”. *El País*. N.p. 8 de setiembre de 2002. Web. 22 de setiembre 2017.
https://elpais.com/diario/2002/09/08/cultura/1031436005_850215.html
- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 1994.
- Badenas, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès editors, 1998.
- Baedeker, Karl. *Spain and Portugal: Handbook for Travellers*. Leipzig: Karl Baedeker, 1898.

- Balaguer, Víctor. *Guia de Barcelona á Tarrasa, por el ferro-carril*. Barcelona: Imprenta Nueva, de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1857.
- Balibrea, Mari Paz. “Barcelona: Del Modelo a la Marca”. Jesús Carrillo y Ignacio Estella Noriega (eds). *Desacuerdos 3. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku-MACBA-Universidad Internacional de Andalucía, 2005. 263-67.
- . “El ‘modelo Barcelona’: de *cool Britannia* a *London 2012*”. Josep Maria Montaner, Fernando Álvarez y Zaida Muxí (eds). *Archivo crítico modelo Barcelona 1973-2004*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Departament de Composició Arquitectònica de l’ETSAB-UPC, 2011. 248-53.
- Balló, Jordi. “Un fantàstic plató natural”. *Barcelona, Metròpolis Mediterrània* 6 (octubre-diciembre 1987): 91-95.
- Baños, Ramon de. *Un pioner del cinema català a l’Amazònia*. Barcelona: Ixia, 1991.
- Barber, Stephen. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. Londres: Reaktion Books, 2004.
- “Barcelona se abre al Mediterráneo”. *La Vanguardia* (15/03/1991): 20.
- Bastardes, Enric. “Entrevista a Pasqual Maragall: ‘de la ciutat dels prodigis a la ciutat del futur’”. *L’Opinió Socialista. Revista política i de pensament* 5 (1987): 87-100.
- Batlle, Jordi. “La llum de Hollywood en temps ombrívols”. *Barcelona Metròpolis Mediterrània* 6 (1987): 64-68.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.
- . *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Bosch, 1987.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

- Benach, Núria. “La reinención de la ciudad en un contenido global mercantilizado”. Marcelo Martínez Hermida (ed.). *Ciudad y comunicación*. Madrid: Editorial Fragua, 2010. 109-22.
- Benguereel, Xavier. *Memòria d'un exili*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- Benjamin, Walter. “On Some Motifs in Baudelaire”. *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*. Walter Benjamin. Harvard: Harvard University Press, 2003. 313-55.
- . *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- . “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Third Version”. *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*. Walter Benjamin. Harvard: Harvard University Press, 2003. 251-83.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1988.
- Biutiful*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Prod. Menageatroz, Mod Producciones, Focus Features, Televisión Española (TVE), Televisió de Catalunya (TV3), Ikiru Films, Cha Cha Films. España y México, 2010, 148 min.
- Blasco, José Antonio. “Intervenir en la ciudad consolidada: La Villa Olímpica de Barcelona”. *Urban Networks*, n.p. 20 de mayo de 2012. Web. 7 de noviembre de 2017. <http://urban-networks.blogspot.it/2012/05/intervenir-en-la-ciudad-consolidada-la.html#more>
- Bohigas, Oriol. “Los equipamientos de los años ochenta”. Marina Palà y Olga Subirós (eds). *Barcelona contemporánea, 1856-1999*. Barcelona: CCCB e Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1996.
- . *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: MOPU, 1986.
- Borja, Jordi. *Barcelona, un modelo de transformación urbana, 1980-1995*. Quito: Programa de Gestión Urbana, 1995.
- . *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. Barcelona: UOC, 2010.

- Boujut, Michel. “Cinemas, villes ouvertes”. François Niney y François Barré (eds). *Visions Urbaines. Villes d'Europe à l'écran*. París: Centre Georges Pompidou, 1994.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*. Londres y Nueva York: Verso, 2002.
- Busquets, Joan. *Barcelona: la construcción urbanística de una ciudad compacta*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- Butler, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe, 1900-1916*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Caballé, Francesc. “Desaparece el barrio de Icaria, nace la Vila Olímpica”. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* XV, 895 (9). 5 de noviembre de 2010. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-895/b3w-895-9.htm>
- Candel, Francisco. *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1964.
- . *Han matado a un hombre, han roto un paisaje*. Barcelona: José Janés, 1959.
- Caparrós Lera, José María. “Barcelona, escenario y protagonista de películas”. *Ciudades europeas en el cine*. M. Gloria Camarero Gómez (ed.). *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Akal, 2013. 47-65.
- . *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- . *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Caparrós Lera, José María et al. *El cine en Cataluña: una aproximación histórica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993.
- Capel, Horacio. *El modelo Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2005.
- Cardona Arnau, Rosa. “La recuperación de la versión para el mercado alemán de *La secta de los misteriosos* (Alberto Marro, 1917)”. *Secuencias* 26 (2013): 66-80.

- Carrière, Jean-Claude. *Le film qu'on ne voit pas*. París: Plon, 1996.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Casas, Enric. “Som una marca pública valorada pels ciutadans”. Enric Casas *et al.* *Barcelona comunica 2000-2003*. Barcelona: Actar/Ajuntament de Barcelona, 2003.
- Casellas, Antònia. “Las limitaciones del ‘modelo Barcelona’. Una lectura desde Urban Regime Analysis”. *Documents d’Anàlisi Geogràfica* 48 (2006): 61-81.
- Castellanos, Jordi. “Barcelona, las tres caras del espejo: del Barrio Chino al Raval”. *Revista de Filología Románica*, anejo III (2002): 189-202.
- Castells, Manuel. *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*. Londres: Edward Arnold, 1983.
- Castro de Paz, José Luis. “Cruzada, Revolución, reconciliación: visiones de la Guerra en el cine español durante el primer decenio posbélico”. *Cine + Guerra Civil: nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*. José Luis Castro de Paz y David Castro de Paz (eds). A Coruña: Universidade da Coruña, 2009.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad iberoamericana, 1996.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Casa editorial Saturnino Calleja Fernández, 1605.
- Charney, Leo y Vanessa Schwartz (eds). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1995.
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *La toile trouée*. París: Editions de l’Etoile, 1988.

- Ciervo, Joaquín. “Aquellos tiempos del Parque de la Ciudadela”. *La Vanguardia* (05/07/1956): 15.
- “Cinema mut a Horta: Estudis a Martí Codolar i al carrer Amilcar”. *Memòria dels barris*. N.p., 30 de octubre de 2013. Web. 19 de junio de 2017.
<http://memoriadelsbarris.blogspot.it/2013/10/marti-codolar-al-cinema.html>
- Claver Esteban, José María. *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012.
- Conley, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. México: Excelsior, 1975.
- Curry, Renée R. “Woody Allen’s Grand Scheme: The Whitening of Manhattan, London, and Barcelona”. Peter J. Bailey y Sam B. Girgus (eds). *A Companion to Woody Allen*. Wiley-Blackwell, 2013. 277-293.
- De Amicis, Edmondo. *España: impresiones de un viaje hecho durante el reinado de Don Amadeo I*. Barcelona: Maucci, 1899.
- De Lasa, Joan Francesc. *El món de Fructuós Gelabert*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 1988.
- Delgado, Manuel. “El forat de la vergonya”. *La Veu del Carrer* 98 (2006): 11.
- . *Elogi del vianant: del “model Barcelona” a la Barcelona real*. Barcelona: Edicions de 1984, 2005.
- . “El miedo al gueto (o porqué se procura evitar la concentración excesiva de pobres en la ciudad)”. *Exceso y escasez en la era global: la nueva complejidad de la política, la economía, el sujeto, la ciudad y el arte*. Las Palmas: Obra Social de la Caja de Canarias, 2008. 133-53.

- . *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Libros de la Catarata, 2007.
- . “La festivalització del espai públic”. *Barcelona contemporània 1856-1999*. Palà, Marina y Olga Subirós (eds). Barcelona: CCCB, Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 1996. 218.
- Derakhshani, Mana y Jennifer Zachman. “‘Une histoire de décollage’. The art of intercultural identity and sensivity in L’Auberge Espagnole”. *Transitions. Journal of franco-iberian studies* vol. 1, 1, (2005): 126-39.
- Díaz de Benjumea, Nicolás. *Costumbres del universo*, tomo 1. Barcelona: Librería de los Señores Alou Hermanos, 1864.
- DiGiacomo, Susan. “‘Vicky Cristina Barcelona’ vista per una antropòloga”. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia* 11/2008a. <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-116> (consultado el 2 de octubre de 2017)
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.
- Domènech, Joan de Déu. “Adéu a Christopher Lee”. *Núvol*. N.p., 17 de junio de 2015. Web. 26 de diciembre de 2016. <http://www.nuvol.com/opinio/adeu-a-christopher-lee>
- Domingo, Miquel y Maria Rosa Bonet. *Barcelona i els moviments socials urbans*. Barcelona: Editorial Mediterrània, 1998.
- Donald, James. *Imagining the Modern City*. Londres: Athlone Press, 1999.
- Donald, Stephanie y John G. Gammack. *Tourism and the Branded City. Film and Identity on the Pacific Rim*. Ashgate, 2007.
- D’Ors, Eugeni. *Obra catalana completa*, vol. 1. Barcelona: Editorial Selecta, 1950.
- Eisenstein, Sergei. “Manifiesto del sonido”. En *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1989.

- “El barraquismo en la Barcelona del siglo XX”. *Lameva.barcelona*. Web. 2 de agosto de 2017. <http://lameva.barcelona.cat/barcelonablog/es/tu-ayuntamiento/el-barraquismo-en-la-barcelona-del-siglo-xx>
- Elías, Francisco. *Anatomía de un fantasma: historia clínica del cine español*. Barcelona: obra inédita, 1971.
- Eliot, Thomas Stearns. *The annotated Waste Land, with Eliot's contemporary prose*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2006.
- En construcción*. Dir. José Luis Guerín. Prod. Ovídeo TV S.A. España, 2001, 125 min.
- Engels, Friedrich. “Outline of an appeal of the general council to the weavers’ and spinners’ trade unions of Manchester for assistance to the spanish textile workers’ strike”. *Collected Works*, vol. 22. Friedrich Engels y Karl Marx. Londres: Lawrence and Wishart, 1986. 295-96.
- Escur, Núria. “Cine contra el olvido. La película de Guerín ‘En construcción’ revive el Barrio Chino sepultado por el Raval”. *La Vanguardia, Vivir en Barcelona* (06/11/2001): 1.
- Espelt, Ramon. *Ficcio criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona: Laertes, 1998.
- Expósito, Marcelo (ed.). *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella*. Valencia: Ediciones de la Mirada y MACBA, 2001.
- Fabre, Jaume y Josep Maria Huertas. *Barcelona 1888-1988: la construcció d'una ciutat*. Barcelona: Publicacions de Barcelona, 1988.
- . “La ciutat durante el franquisme”. *Retrat de barcelona* 2. García Espuche, Albert y Teresa Navas (eds). Barcelona: CCCB y Ajuntament de Barcelona, 1995. 75-85.
- Fanés, Fèlix. *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Pòrtic, 2008.
- Favà, Maria. “La saga Sanahuja, els paletes de Porcioles”. *Avui* (14/11/2009): 7.
- Fernández, Luis Miguel. “Una figura desconocida del espectáculo finisecular español: el explicador de películas”. *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del congreso*

- internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*. Javier Serrano Alonso *et al.* (eds). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- Ferrer Viana, Ferran. *El paisatge urbà, un punt de trobada*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2001.
- . “El patrimonio de lo cotidiano: “Barcelona, posa’t guapa”. Josep Maria Montaner, Fernando Álvarez y Zaida Muxí (eds). *Archivo crítico modelo Barcelona 1973-2004*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Departament de Composició Arquitectònica de l’ETSAB-UPC, 2011. 196-201.
- Ferro, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Font, Domènec. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- Font, Alexandre. “El cinematógrafo”. *Juventut* (31/05/1906): 340-41.
- Ford, Richard. *A Hand-book for Travellers in Spain*, vol. 1. Londres: John Murray, 1845.
- Franco, Jesús. *Memorias del tío Jess*. Madrid: Suma de Letras, 2005.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas VII*. Sigmund Freud. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- Gallaher, Carolyn. “Anti-statism”. *Key Concepts in Political Geography*. Carolyn Gallaher, Carl Dahlman, Mary Gilmartin *et al.* (eds). Londres y Los Angeles: SAGE, 2009. 260-272.
- Gámir, Agustín. “La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine”. *Scripta Nova* XVI, 403 (2012): s.p. Web. 26 de febrero de 2017. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-403.htm>.
- Gelabert, Fructuós. “Aportaciones a la historia de la cinematografía española (1940-41)”. *Memorias de dos pioneros: Francisco Elias y Fructuós Gelabert*. José María Caparrós

- Lera (ed.). Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.
- Glauber, Bill. "Mayor of Barcelona stars in sequel to Inner Harbor". *The Baltimore Sun*. N.p. 22 de junio de 1992. Web. 27 de octubre de 2017. http://articles.baltimoresun.com/1992-07-22/sports/1992204203_1_maragall-waterfront-spain
- Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro. "La transformación del cine sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos". S.p. 1993. Web. 23 de mayo de 2017. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4q7v1>
- González López, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.
- . "Los quince primeros años del cine en cataluña". *Artigrama* 16 (2001): 39-74.
- . "La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900). *D'art: Revista del Departament d'Història de l'Art* 21 (1995): 37-56.
- Gorostiza, Jorge. *Panorámicas urbanas: 50 películas esenciales sobre la ciudad*. Barcelona: Editorial UOC, 2016.
- Goytisolo, José Agustín. *Novísima oda a Barcelona*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Goytisolo, Juan. *Pájaro que ensucia su propio nido*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- . *Señas de identidad*. Madrid: Alianza, 1999.
- Grindlay Moreno, Alejandro. "Ciudades y puertos". *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid* 11 (2008): 53-80.
- Guarner, José Luis. "Ocaña, Retrat Intermitent". *Els films de la Rambla*. Web. 10 de julio de 2017. <http://www.venturapons.cat/Castella/peli%20ocanya%20cast.html>

- Gubern, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”. *Historia del cine español*. Román Gubern et al. (eds). Madrid: Cátedra, 1995.
- . *El cine sonoro en la Segunda República, 1929-1936*. Barcelona: Lumen, 1977.
- . *Historia del cine*, vol. 1. Barcelona: Lumen, 1973.
- Guerín, José Luis. “Especial: *En construcción*”. *Media* (abril 2002).
- Guillamet, Jaume. *Història del periodisme: Notícies, periodistes i mitjans de comunicació*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2003.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*. Nueva York: Routledge, 2004.
- . “Urban Places in the ‘Global Village’: Reflections on the Urban Condition in Late Twentieth Century Capitalism”. *World Cities and the Future of the Metropolis*. Luigi Mazza (ed.). Milán: Electa, 1988. 21-33.
- . *The condition of postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.
- Hernández, Rubén. *Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata naturae, 2008.
- Hoover, Herbert. *Public papers of the Presidents of the United States: Herbert Hoover; Containing the public messages, speeches, and statements of the president*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1974.
- Hughes, Robert. *Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- . *Barcelona, the Great Enchantress*. Washington: National Geographic Society, 2004.
- . “Pregón de la Fiesta Mayor de la Mercè 2000”. *Laxarxa*. N.p., 15 de octubre de 2000. Web. 17 de septiembre de 2017. <http://www.laxarxa.com/altres/noticia/b-cataluna-y-barcelona-vistas-por-robert-hughes-pregon-de-la-fiesta-mayor-de-la-merce-2000-b>

- Jacobs, Steven. *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers, 2007.
- Jardí, Enric. *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.
- Jones, Ernest. *On the nightmare*. London: Hogarth press, 1931.
- Jou, Lluís. “Derechos históricos, Compilación y Código Civil: una misma legitimidad”. *Jado: Boletín de la Academia Vasca de Derecho* 21 (2011): 121-53.
- Juliana, Enric. “L’hora del Port Vell”. *Barcelona Metròpolis Mediterrània* 12 (1988): 80-83.
- Kaes, Anton. “Leaving Home: Film, Migration and the Urban Experience”. *New German Critique* 74 (Spring/Summer 1998): 179-92.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918. With a new preface*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.
- Koolhaas, Rem. “The Generic City”. 5’, *M, L, XL*. Rem Koolhaas, Hans Werlemann y Bruce Mau. Nueva York: The Monacelli Press, 1995. 1248-64.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton: Princeton UP, 2004.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of film: The Redemption of Physical Reality*. Nueva York: Oxford University Press, 1960.
- Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- “La consolidació del barraquisme. Dels anys quaranta als seixanta”. *Barraques*. N.p., 2008.
 Web. 7 de julio de 2017. <http://www.barraques.cat/ca/2-la-consolidacio-del-barraquisme-anys-40-60.php>
- Ladd, Brian. *Autophobia: love and hate in the automotive age*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

L'auberge espagnole. Dir. Cédric Klapisch. Prod. Bac Films, Ce Qui Me Meut Motion Pictures, France 2 Cinéma, Mate Films, Mate Producciones S.A., StudioCanal, Vía Digital. España y Francia. 2002, 122 min.

Lamster, Mark. *Architecture and Film*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000.

“La Maravilla/Salón Goya. Paral·lel 108. Cinematògraf i Teatre. (1900s-1912)”. *Barcelofilia*. N.p., 28 de febrero de 2014. Web. 2 de mayo de 2017. <http://barcelofilia.blogspot.it/2014/02/la-maravilla-salon-goya-cinematograf-i.html>

Lee, Christopher. “Christopher Lee: Billy Wilder és el director més brillant amb qui he treballat”. *Ara*. N.p., 18 de agosto de 2013. Web. 20 de julio de 2017. http://www.ara.cat/premium/cultura/Christopher-Lee-Billy-Wilder-treballat_0_976702339.html

Letamendi, Jon y Jean-Claude Seguin. *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona: CIMS, 1998.

—. *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2004.

Levaco, Ronald. “Introduction”. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Lev Kuleshov. Berkeley: University of California Press, 1974. 1-40.

Lynch, Kevin. *The image of the city*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1990.

Maldo, Teo. “Barcelona en la glocalització”. Unió temporal d’escribes (eds). *Barcelona: marca registrada. Un model per desarmar*. Barcelona: Virus, 2004. 13-25.

Maragall, Joan. *Obres completes. Obra castellana vol. 2*. Barcelona: Selecta, 1961.

Maragall, Pasqual. *L'estat de la ciutat 1983-1990. Discursos de balanç d'any de Pasqual Maragall i Mira, Alcalde de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.

—. *Urbanisme a Barcelona: Plans cap al 92*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988.

Marín, José María, Carme Molinero, y Pere Ysàs. *Historia política de España*. Madrid: Istmo, 2001.

- Marsé, Juan. *Si te dicen que caí*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2010.
- Martí, Francisco y Eduardo Moreno. *Barcelona ¿a dónde vas?*. Barcelona: Dirosa, 1974.
- Marx, Karl. *Capital. A critique of political economy*. New York: The Modern Library, 1906.
- Mayakovski, Vladimir. “El cinematógrafo, legislador de una ‘moda’ estética”. *La vanguardia en el cine*. François Albera (ed.). En Albera, François Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009. 201-03.
- Mauri, Luis y Lluís Uría. *La Gota malaia, una biografía de Pasqual Maragall*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- McNeill, Donald. “Barcelona: Urban identity 1992-2002”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6 (2002): 245-61.
- Mendes-Flohr, Paul. “The Berlin Jew as Cosmopolitan”. *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890-1918*. Emily D. Bilski. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1999. 14-31.
- Metken, Günter. “Regards sur la France et l’Allemagne”. *Paris-Berlin. Rapports et contrastes france-allemagne 1900-1933*. Marie-Laure Besnard-Bernadac y Günter Metken (eds). París: Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, 1992. 26-39.
- “Miliu”. “Els cines”. *De tots colors* (19/02/1909): 116-18.
- Minden, Michael. “The city in early cinema: *Metropolis*, *Berlin* and *October*”. *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. David Kelley y Edward Timms (eds). Manchester: Manchester University Press, 1985. 193-213.
- Mirbeau, Octave. *La 628-E8*. París: Éditions du Boucher, 2003.
- Moix, Llàtzer. *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Moix, Terenci. “De La Diosa Ocaña A Sebastián El Mártir”. *Els films de la Rambla*. Web. 10 de julio de 2017. <http://www.venturapons.cat/Castella/peli%20ocanya%20cast.html>

- Monclús, Francisco Javier. “El ‘modelo Barcelona’ ¿Una fórmula original? De la ‘reconstrucción’ a los proyectos urbanos estratégicos (1997-2004)” . *Perspectivas Urbanas/Urban Perspectives*. 2003. Web. 23 de setiembre de 2017. <http://www.etsav.upc.es/personals/iphs2004/urbper/num03/art03-3.htm>
- Montaner, Josep Maria. “La evolución del modelo Barcelona (1979-2004)”. 203-20. Jordi Borja et al. *Urbanismo en el siglo XXI: una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: UPC y Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, 2004.
- Mottet, Jean. “Elementos para una genealogía del paisaje estadounidense (1897-1912)”. *Historia mundial del cine* vol. 1, tomo 1. Gian Piero Brunetta (ed.). Madrid: Akal, 2011. 135-60.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. San Diego (Calif.): Harcourt Brace & Company, 1996.
- Munsó Cabús, Joan. *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Proa/Ajuntament de Barcelona, 1995.
- Muxí, Zaida. “La Villa Olímpica de Barcelona o el Plan de la Ribera revisitado”. Josep Maria Montaner, Fernando Álvarez y Zaida Muxí (eds). *Archivo crítico modelo Barcelona 1973-2004*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Departament de Composició Arquitectònica de l’ETSAB-UPC, 2011. 76-98.
- Nadal, Jordi y Xavier Tafunell. *Sant Martí de Provençals, pulmó industrial de Barcelona (1847-1992)*. Barcelona: Columna, 1992.
- Pagès Jordà, Vicenç. “Barcelona, ponte guapa”. *Catalònia* 17 (1990): 10-12.
- Palou i Rubio, Saida. *Barcelona, destinació turística. Un segle d’imatges i promoció pública*. Bellcaire d’Empordà: Edicions Vitel·la, 2012.

- . “La ciudad fingida. Representaciones y memorias de la Barcelona turística”. *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural* vol. 4, 1 (2006). 13-28.
- Pavlović, Tatjana. *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany: SUNY Press, 2003.
- Pomerance, Murray. *Cinema and Modernity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.
- Portabella, Pere. “Històries sense argument. Entrevista a Pere Portabella”. *Projeccions de cinema* 4 (2002): s. p.
- . “Nocturno año 30. Entrevista con Pere Portabella”. *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella*. Marcelo Expósito (ed.). Valencia: Ediciones de la Mirada y MACBA, 2001. 245-55.
- . “Sesión continua o la rutina del acomodador”. *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella*. Marcelo Expósito (ed.). Valencia: Ediciones de la Mirada y MACBA, 2001. 121-41.
- Penz, François. “From Topographical Coherence to Creative Geography: Rohmer’s *The Aviator’s Wife* and Rivette’s *Pont du Nord*”. *Cities in Transition: the moving image and the modern metropolis*. Andrew Webber y Emma Wilson (eds). Londres: Wallflower Press, 2008. 123-40.
- . “The Real City in the Reel City: Towards a Methodology through the Case of *Amélie*”. *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Richard Koeck y Les Roberts (eds). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Penz, François y Maureen Thomas (eds). *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*. Londres: British Film Institute, 1997.
- Penz, François y Andong Lu (eds). *Urban cinematics: understanding urban phenomena through the moving image*. Bristol: Intellect, 2011.

- Penz, François, Aileen Reid y Maureen Thomas. “Cinematic Urban Archaeology: The Battersea Case”. François Penz y Richard Koeck. *Cinematic Urban Geographies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Pérez Perucha, Julio. “Narración de un aciago destino (1896-1930)”. *Historia del cine español*. Román Gubern (ed.). Madrid: Cátedra, 1995. 19-121.
- Porter i Moix, Miquel. *Història del cinema a Catalunya 1895-1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.
- Pound, Ezra. “Review of Cocteau’s ‘Poesies 1917–1920’”. *The Dial* (1921): s.p.
- Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.
- Promio, Alexandre. “Carnet de route”. *Histoire du cinématographe*. Guillaume-Michel Coissac. París: Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925.
- Puig i Cadafalch, Josep. “El gèni del ordre econòmic”. *La Veu de Catalunya* (26/04/1909): 3.
- Quintana, Àngel. “Imatge, cinema i turisme. Algunes construccions imaginàries per al desig”. *Tour-ismes: la derrota de la dissensió: itineraris crítics*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/Fòrum de les Cultures, 2004.
- Rabinovitz, Lauren. *Electric dreamland: amusement parks, movies, and American modernism*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Ramoneda, Josep. “El espacio del cine”. Jordi Balló y Andrés Hispano (eds). *La ciutat dels cineastes*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Diputació de Barcelona, 2001. 6-7.
- “Record d’un malson”. *Accions i territori*. N.p., 13 de enero de 2013. Web. 21 de julio de 2017. <https://accionsiterritori.com/2013/01/13/record-dun-malson>

- Resina, Joan Ramon. *Barcelona's vocation of modernity: rise and decline of an urban image*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2008.
- Ribalta, Jorge. "La dictadura de Franco, 1940-1970". *Barcelona. La metropolis en la era de la fotografia, 1860-2004*. Jorge Ribalta (ed.). Barcelona: RM Verlag, 2016.
- Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Riera, Ignasi. *Los catalanes de Franco*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
- Rivera, David. *Tabula rasa: el Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005.
- Roberts, Les y Julia Hallam. "Film and Spatiality: Outline of a New Empiricism". *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*. Les Roberts y Julia Hallam (eds). Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2014. 1-30.
- Rodoreda, Mercè. *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- Roig, Montserrat y Xavier Miserachs. *Barcelona a vol d'ocell*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- Roig, Montserrat. *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- . *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- Rosenbaum, Jonathan. "Pere Portabella". *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella*. Marcelo Expósito (ed.). Valencia: Ediciones de la Mirada y MACBA, 2001. 301-06.
- Rovira, Josep Maria. *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1987.
- Ruiz Bautista, Eduardo. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Trea, 2008.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

- Sánchez Oliveira, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890 - 1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
- Sánchez Salas, Daniel. “La figura del explicador en los inicios del cine español”. *Cuadernos de la Academia 2* (Enero 1998): 73-84.
- . “*Vida en sombras* o la película del hechizado”. *El Espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*. Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds). Madrid: Ocho y Medio, 2009.
- Seguin, Jean-Claude. *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*. París: L’Harmattan, 1998.
- . *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras, 2009.
- Shiel, Mark. *Hollywood cinema and the real Los Angeles*. Londres: Reaktion Books, 2012.
- Shiel, Mark y Tony Fitzmaurice. *Screening the City*. Londres: Verso, 2003.
- Simmel, Georg. “La metrópolis y la vida mental”. *Antología de sociología urbana*. Mario Bassols *et al.* (eds). México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1988.
- Singer, Ben. “Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism”. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Leo Charney y Vanessa Schwartz (eds). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1995. 72-102.
- Smith, Andrew. “Conceptualizing City Image Change: The ‘Re-Imaging’ of Barcelona”. *Tourism Geographies 7*, 4 (2005): 398-423.
- Sobrer, Josep Miquel. “*La gran encisera*: three odes to Barcelona, and a film”. *Catalan Review*, XVIII, 1-2 (2004): 121-28.
- Soldevila, Carles. *L’art d’ensenyar Barcelona*. Barcelona: Llibres de l’Índex, 2007.
- Sorlin, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.

- Soja, Edward W. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Sunyer, Roger. “¡Barcelona ponte fea!”. *Rogersunyer*. N.p., 11 de octubre de 2016. Web. 2 de octubre de 2017. <http://www.rogersunyer.com/es/articulos/ciudades/barcelona-ponte-fea/>
- Taibbi, Matt. “The Great American Bubble Machine”. *Rolling Stone* 2009: n.p. Web. 20 Dec. 2016. <http://www.rollingstone.com/politics/news/the-great-american-bubble-machine-20100405>
- “The Royal Gold Medal 1999: the City of Barcelona”. *Journal of Architecture* 4, 3 (1999): 229-44.
- Todo sobre mi madre*. Dir. Pedro Almodóvar. Prod. El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinéma, Vía Digital. España y Francia, 1999, 101 min.
- Tooke, N. y M. Baker. “Seeing is believing: the effect of film on visitor numbers to screened locations”. *Tourism Management* 17, 2 (1996): 87-94.
- Torras, Jordi. “¡Al Doré, al Doré; hoy o nunca!’ (1)”. *La Vanguardia* (21/07/1992): 34.
- . “Metropolitan Cinemaway”. *La Vanguardia* (10/03/1973): 49.
- Torrell, Josep. “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”. *Cuadernos de la Academia* 6 (1999): 79-90.
- Torres García, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza, 1984.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Turvey, Malcom. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.
- Tusell, Javier. *Historia de España en el siglo XX: Del 98 a la proclamación de la República*. Tomo 1. Madrid: Taurus, 1998.

- Umbracle*. Dir. Pere Portabella. Prod. Films 59. España, 1972, min. 85.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Barcelonas*. Barcelona: Empúries, 1987.
- Vertov, Dziga. *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos, 1973.
- Vicky Cristina Barcelona*. Dir. Woody Allen. Prod. The Weinstein Company, Mediapro, Gravier Productions, Antena 3 Films, Antena 3 Televisión, Televisió de Catalunya (TV3). España y Estados Unidos, 2008, min. 96.
- Vigil y Vázquez, Manuel. *Entre el franquismo y el catalanismo: con Picasso en medio*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.
- Vila, Santiago. *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Villarroya, Joan. *Els bombardeigs de Barcelona durant la guerra civil (1936 - 1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- Voltaire. *Œuvres complètes de Voltaire VIII*. París: Furne, 1835-38.
- Weihsmann, Helmut. "Ciné-City Strolls: Imagery, Form, Language and Meaning of the City Film". *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*. François Penz y Andong Lu (eds). Bristol: Intellect, 2011.
- . "The City in Twilight: Charting the Genre of the 'City Film'". *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. François Penz y Maureen Thomas (eds). Londres: BFI, 1997.
- Welles, Orson. *Filming "Othello"*. 1978. Film.
- Wenders, Wim. *The Act of Seeing: Essays and Conversations*. Londres y Boston: Faber & Faber, 1997.
- "Wifred" (Antoni Rovira i Virgili). "L'edat del cinematograf". *L'esquella de la Torratxa* (15/04/1910): 226.

Ynfante, Jesús. *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafía*.

París: Ruedo Ibérico.

Zunzunegui, Santos. "Portabella extraterritorial". *Historias sin argumento: el cine de Pere*

Portabella. Marcelo Expósito (ed.). Valencia: Ediciones de la Mirada y MACBA, 2001.

29-41.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Sara Antoniazzi matricola: 797868

Dottorato in Lingue, culture e società moderne e Scienze del linguaggio

Ciclo XXX

Titolo della tesi: Cine ciudad e imagen filmica: Barcelona en pantalla

Abstract

La tesi analizza la rappresentazione cinematografica di Barcellona in due periodi chiave della sua evoluzione urbanistica: il *desarrollismo* franchista, che coincide con il lungo mandato dell'alcalde Porcioles (1957-1973), e la fase che va dalla restaurazione della democrazia fino a oggi. La tesi sviluppa due linee di ricerca legate a due diversi ruoli che il cinema può assumere rispetto alla città: da un lato, quella della *cinematic urban archaeology*, che utilizza il cinema come fonte storica per indagare le trasformazioni urbanistiche, culturali e socioeconomiche subite dalla città nel corso del tempo; dall'altro, quella che si dedica allo studio del cinema come strumento in grado di influenzare la percezione dello spazio urbano e contribuire, in modo più o meno volontario, alla costruzione dell'immagine della città e alla sua commercializzazione nel mercato turistico globale. Attraverso l'analisi comparata di un corpus di film di diverse nazionalità che hanno ritratto la capitale catalana nei due periodi scelti, la tesi indaga come si è evoluta l'immagine filmica di Barcellona in relazione alle profonde trasformazioni urbanistiche subite dalla città, e come il cinema ha partecipato al processo di costruzione e diffusione della nuova immagine della Barcellona post-olimpica, contribuendo inoltre a rilanciare la città come destinazione turistica.

Esta tesis analiza la representación cinematográfica de Barcelona en dos períodos clave de su evolución urbanística: el desarrollismo franquista, que coincide con la larga alcaldía de

Porcioles, y la etapa que va desde la restauración de la democracia hasta hoy. La tesis desarrolla dos líneas de investigación que corresponden a dos distintas maneras de considerar la relación entre cine y ciudad: por un lado, la de la *cinematic urban archaeology*, que utiliza el cine como fuente histórica para investigar las transformaciones urbanísticas, culturales y socioeconómicas experimentadas por la ciudad a lo largo del tiempo; por otro, la que estudia el cine como instrumento capaz de influir en la percepción del espacio urbano y contribuir, de forma más o menos voluntaria, a la construcción de la imagen de la ciudad y a su comercialización en el mercado turístico global. A través del análisis comparativo de un corpus de películas de distintas nacionalidades que han retratado la capital catalana en los dos períodos escogidos, la tesis indaga sobre cómo la imagen fílmica de Barcelona ha evolucionado en relación con las profundas transformaciones urbanísticas sufridas por la ciudad, y sobre cómo el cine ha influido en la construcción y en la difusión de la nueva imagen de la Barcelona post-olímpica, contribuyendo además a relanzar la ciudad como destino turístico.

The aim of this work is to analyse the cinematic representation of Barcelona in two key stages of its urban development: the era of Francoist *desarrollismo*, which coincides with Porcioles's municipal government (1957-1973), and the period that runs from the restoration of democracy until today. The thesis develops two main lines of inquiry related to two different ways of considering the relationship between cinema and the city: the first is the so called "cinematic urban archaeology", based on the use of cinema as a historical source to investigate the urban, cultural and socio-economic changes experienced by the city over time; the second considers cinema as a tool capable of conditioning the perception of urban space and contributing, more or less voluntarily, to the construction of the city's image and its commercialisation in the global market. Through the comparative analysis of a corpus of

films made by an international group of filmmakers that have portrayed the Catalan capital in the two chosen periods, the thesis critically explores how the film image of Barcelona has evolved in relation to the deep urban changes experienced by the city, and how cinema has participated in the construction and dissemination of the new image of post-Olympic Barcelona, thus contributing to relaunch the city as a tourist destination.

Firma dello studente

Sara Antoniazzi