

La ciudad turística y su trastienda: la imagen de la Barcelona contemporánea en el cine

*Pedro Poyato Sánchez**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

A través de sus imágenes, el cine, uno de los medios más importantes de globalización cultural, permite a los espectadores de todo el mundo conocer distintos aspectos de un país, entre ellos sus ciudades, de las que, a partir sobre todo de las vanguardias de los años veinte, ha forjado un determinado imaginario urbano. Barcelona ha resultado ser, en especial desde su conversión, con el cambio de siglo pasado, en icono popular, una de las ciudades atractivas para el cinematógrafo. El presente trabajo trata de reflexionar, a través de varias películas representativas, sobre la imagen que de la Barcelona turística contemporánea y su trastienda ha elaborado y proyectado el cine a través del espacio intercontinental.

Palabras clave:

Cine, Barcelona, turismo, globalización, remodelación urbana.

The touristic city and its back streets: the image of contemporary Barcelona in films

Abstract:

Through its images, cinema is one of the most important means of cultural globalization, as it enables audiences from around the world to learn about distinct aspects of a country, among them its cities, about which films have forged a certain urban imagery of sorts, above all since the vanguard days of the 1920s. Barcelona has become known for its appeal to filmmakers, especially becoming a popular icon with the turn of the last century. This paper aims, via several representative films from this decade, to reflect on the image of contemporary touristic Barcelona and its back streets that cinema has produced, projecting it across the continents.

Key words:

Cinema, Barcelona, tourism, globalization, urban renewal.

1. INTRODUCCIÓN

Nadie pone hoy en duda que el cine es uno de los medios de expresión artísticos más importantes de globalización cultural. A través de sus imágenes, el cine pone al alcance de los espectadores de todo el mundo los aspectos más diversos de un país, desde sus tradiciones, sus paisajes o sus gentes, hasta las problemáticas que lo atraviesan en el presente o en algún momento dado del pasado. Dentro de esta amplia temática, la ciudad ha venido ocupando, desde las vanguardias de los años veinte, uno de los lugares más relevantes hasta el punto de que de ella ha forjado y difundido el cine un determinado imaginario urbano con el que han acabado familiarizándose los individuos.

Como Nueva York, Berlín, París o Roma, entre otras, Barcelona ha resultado ser una de las ciudades atractivas

para el cinematógrafo, especialmente desde su conversión, con el último cambio de siglo, en icono popular. Las últimas operaciones de cirugía estética realizadas en la ciudad han convertido a Barcelona en icono urbano deseado por la literatura –*Cosas que hacen bum* (Kiko Amat, Anagrama, 2007), *Mundo Maravilloso* (Javier Calvo, Mondadori, 2007) o *El fin de la guerra fría* (Juan Trejo, La otra orilla, 2008)-, los video-juegos –*The Weelman* (John Singleton, 2008)-, el cómic –en su última entrega, Batman ha dejado «Gotham City» para trasladarse a Barcelona- y, como antes decía, el cine, medio que ha visto así acrecentado su interés por la ciudad catalana. Una muestra de ello son las cintas *The Cheetah Girls 2* (Kenny Ortega, 2006) o *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008), películas que recurren a la mostración, en clave de video-clip y de tarjeta postal respectivamente, de la ciudad como una amalgama de lugares típicos –La Sagrada Familia, el Parc Güell, la Barceloneta, La Pedrera...- que evidencian, como señala

Jorge Carrión¹, la fácil legibilidad de la ciudad. Otras películas, sin embargo, dejan de lado esta Barcelona turística para ofrecer otra visión de la ciudad interesada por los contenidos oscuros que se ocultan tras los iconos luminosos, como *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) o *El taxista ful* (Jo Sol, 2006).

Pero, en todo caso, el interés del cinematógrafo por Barcelona es anterior a este auge posmoderno que ha convertido la ciudad en escaparate cultural para ciudadanos, turistas y estudiantes de postgrado, como oportunamente plantea *Vicky Cristina Barcelona*. Y así, en los años cincuenta, la Barcelona franquista quiso emular cinematográficamente a la Nueva York de *The Naked City* (La ciudad desnuda, Jules Dassin, 1948) en *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950). Y en los sesenta, *Los tarantos* (Rovira Beleta, 1963), película de éxito internacional, se interesaría por exhibir el extrarradio gitano barcelonés, hoy desaparecido. Pero también algunas producciones cinematográficas internacionales mostraron la Barcelona turística al mundo bajo la batuta de reconocidos cineastas, como *Professione: reporter* (El reportero, Michelangelo Antonioni, 1974), cuyas imágenes ofrecieron una recreación de la ciudad a través de la arquitectura de Gaudí. Y más recientemente, Pedro Almodóvar, el cineasta español actual más *global*, abandonaba Madrid, su ciudad fetiche, para desvelar en *Todo sobre mi madre* (1999) los violentos contrastes de la Barcelona post-olímpica. Dentro de este amplio abanico icónico urbano, el presente trabajo quiere centrarse exclusivamente en la imagen que el cine ha elaborado y proyectado a los espectadores de todo el mundo de la Barcelona turística contemporánea y su trastienda.

2. LA CIUDAD TURÍSTICA: EL REPORTERO (MICHELANGELO ANTONIONI, 1974), VICKY CRISTINA BARCELONA (WOODY ALLEN, 2008)

Tras intercambiar su identidad con el personaje de Robertson, muerto de un ataque al corazón en un poblado casi abandonado de beduinos, en pleno desierto de un país africano, David Locke (Jack Nicholson), el protagonista de *El reportero*, se dispone a realizar un viaje por diversas ciudades europeas en busca de un camino que le lleve a alguna parte. Un pasaje de avión para Munich y una agenda con datos y nombres, que Locke encuentra entre las pertenencias personales de Robertson, son los elementos a partir de los cuales el personaje inicia una andadura errante que le llevará sucesivamente a Londres, donde visita a escondidas su propia casa, Mónaco, Munich, Barcelona y finalmente el sur de España, periplo al que el propio filme no hace ascos en caracterizar como turístico, especialmente en el caso de Barcelona, ciudad de la que van a ponerse en imágenes dos de sus edificios más representativos, el *Palacio Güell* y la Casa conocida popularmente como *La Pedrera*, del arquitecto Antoni Gaudí.

Sin embargo, la ciudad de Barcelona irrumpe en el filme a través de una serie de vistas desde el funicular de Montjuich, en un fragmento destacable tanto por el protagonismo visual de la ciudad, cuanto por posibilitar la imagen de Locke agitando sus brazos como una gaviota, en un plano muy atractivo que viene a subrayar el grado de euforia y exaltación que, coincidiendo con su llegada a Barcelona, vive el personaje². Pero, como si de Ícaro se tratara, este vuelo de libertad iniciado va a durar muy poco, justo hasta que en la escena siguiente Locke reconozca en una calle barcelonesa a Martin Knight (Ian Hendry), el productor de la cadena de televisión para la que trabajara como reportero, quien, como sabrá después, lo busca para, creyéndolo Robertson, solicitarle información sobre Locke. Con el fin de burlar a Knight, Locke-Robertson se ve obligado entonces a emprender una huida por las calles de Barcelona que acaba llevándolo, precisamente, al *Palacio Güell*, el primero de los edificios antes referidos. Aquí conocerá a una joven (Maria Schneider), no por casualidad estudiante de arquitectura, en quien a partir de este momento encuentra apoyo y compañía.

Pero atendamos con algo de detalle al desarrollo de esta secuencia en el *Palacio Güell*. Los diversos planos que la componen pasan revista a los elementos que identifican el lugar: así, al hilo de la llegada del personaje (F1), pueden verse, al fondo, las rejas de hierro forjado, a modo de trama de un tapiz metálico, de las puertas de entrada. Después de que Locke suba las escaleras de acceso a la planta principal, un nuevo plano se interesa por la gran cúpula que cierra el espacio central del palacio (F2): de



Foto 1.



Foto 2.

¹ CARRIÓN, J., «Barcelona, icono pop», *ABCD de las artes*, nº 903 (2009), p. 4.

² FONT, D., *Michelangelo Antonioni*, Madrid, 2003, p. 225.

apariciencia casi inmaterial, se trata de una cúpula parabólica perforada por unos círculos que, filtrando la luz exterior, le dan apariencia de *planetarium*. Este efecto es subrayado por la lenta panorámica posterior, en un movimiento que además permite ver, a lo largo de su recorrido, las grandes vidrieras y, sobre todo, los apliques de marquetería. Todo ello conforma un conjunto donde la madera de ébano se combina con el marfil y los mármoles de Garraf de las columnas, mostradas más de cerca en un plano posterior (F3), durante el breve paseo de los protagonistas por el gran salón, un majestuoso espacio que, como explica la chica a Locke, otrora acogió estrenos de obras musicales. Los planos de la escena de escala más amplia permiten ver, al fondo del salón (F4), la pared oeste con las dos grandes puertas de latón –que dan a la capilla-oratorio– así como, a la derecha, las pinturas de Aleix Clapés.

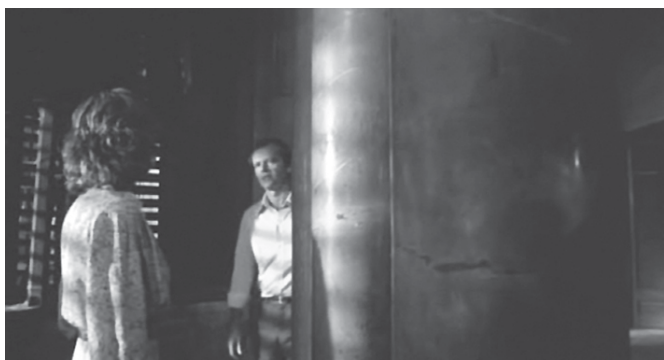


Foto 3.



Foto 4.

En este marco minuciosamente escrutado, como acabamos de ver, por la mirada antonioniana, no deja de resultar llamativo, por lo que a los diálogos se refiere, que cuando Locke-Robertson, nada más encontrar a la joven estudiante, le pregunta por el lugar dónde se encuentra, ella responde que el hombre que lo construyó murió arrollado por un tranvía. Vinculada así a la muerte, Barcelona es caracterizada como una estación más del vía-crucis³ del personaje en busca de un destino –y entraríamos así en la dimensión existencialista del viaje– presidido por el sacrificio y la muerte. Pero el gran salón del *Palacio Güell* se convierte también aquí en el marco donde el filme abunda en la

temática de la identidad, tan cara al cine de Antonioni:

-Locke: Solía ser otro... , pero lo intercambié. ¿Qué hay de ti?

-Chica: Bueno, estoy en Barcelona. Hablando con alguien que podría ser otro. Estaba con un grupo, pero veré los edificios de Gaudí por mi cuenta.

-Locke: ¿Todos ellos?

-Chica: Todos son buenos para esconderse. Depende de cuánto tiempo tengas

Como puede comprobarse, los marcos arquitectónicos son algo más que meros fondos postales de promoción turística, pues, además de minuciosamente descritos por las imágenes, forman parte del tejido dramático del filme. Y lo mismo sucede en la secuencia siguiente, cuando, tras asegurarse de que Knight quiere verlo, Locke acuda en busca de la chica. El encuentro tiene lugar entonces en *La Pedrera*, el otro edificio de Gaudí por el que, como decíamos, el filme va a interesarse.

Al hilo de la llegada de Locke al edificio, la cámara, en esta ocasión mediante una panorámica ascendente, describe la fachada (F5), su gran masa de piedra ondulante apoyada en un armazón de vigas y tirantes de hierro, horadada por huecos y salpicada de manojos de hierro enrevesados simulando plantas trepadoras que hacen de antepechos. El movimiento de cámara acaba mostrando, retranqueado en la parte superior (F6), un segundo cuerpo, la terraza, en forma de quilla invertida por la que asoma una



Foto 5.



Foto 6.

³ Como así ha sido oportunamente caracterizado el peregrinaje de Robertson-Locke en ARROWSMITH, W., *Antonioni, the poet of images*, Nueva York, 1995, pp. 157-158.



Foto 7.



Foto 8.

escultura, una de las chimeneas, que, vista desde abajo, parece un centinela amenazante. Posteriormente, cuando Locke entra en el edificio, podemos ver las escaleras (F7), con su enrejado de formas orgánicas, y las columnas de formas curvadas, en un plano que da paso a la terraza, concretamente a una de las torres de salida, una gran masa escultórica decorada con trencadís de cerámica de color blanco (F8). La panorámica descendente posterior permite apreciar la magnitud de la torre por cuya puerta vemos llegar a Locke. De los prolegómenos de su encuentro con la chica se sirven los siguientes planos para mostrar el bosque de figuras que componen las chimeneas, las salidas de las escaleras y las torres de ventilación de la terraza (F9); figuras, todas ellas, que sorprenden por su variedad y sobre todo por la plasticidad y vanguardismo de las formas. Algunos de los planos posteriores atienden, por ejemplo, a las chimeneas de formas helicoidales (F10) cuya parte superior recuerda a yelmos medievales; mientras que otros se interesan más por una visión de conjunto que permite



Foto 9.

apreciar el juego de ondulaciones y relieves del edificio (F11). La escena concluye con los personajes sentados en las escaleras de una de las salidas: vemos entonces la gran masa escultórica de la torre correspondiente y su decoración exterior con fragmentos irregulares de baldosas de mármol (F12), masa que gravita sobre los protagonistas mientras éstos conversan acerca de la ayuda que ella ha de prestar a Locke para salir de la ciudad.



Foto 10.



Foto 11.



Foto 12.

Cuando finalmente Locke y la chica abandonan Barcelona en un descapotable, un plano la muestra a ella incorporada en los asientos traseros, mirando hacia atrás y con los brazos abiertos. Es ésta una imagen que puede ponerse en relación con esa otra anterior donde él interpretaba, como decíamos, el mito de Ícaro: ambas imágenes, que abren y cierran este fragmento de *El reportero* ubicado en Barcelona, inscriben bien lo que separa el vuelo en picado de Locke, de este otro, en contrapicado de la

joven⁴, y por ende de sus respectivos destinos. Algo que podrá confirmarse en el siguiente lugar del viaje, y del que ya Locke no podrá escapar: en una habitación del hotel llamado no por casualidad *La gloria*, el personaje acata su funesto destino ofreciéndose a la muerte, en una escena que el filme formaliza en un virtuoso y único plano de más de siete minutos de duración.

Como este Antonioni de *El reportero*, el Woody Allen de *Vicky Cristina Barcelona*, aprovecha la propuesta de producir una película en Barcelona para publicitar indirectamente la ciudad, en este caso al hilo de un relato sobre el turismo interpretado por dos amigas americanas, Vicky (Rebecca Hall) y Cristina (Scarlett Johansson), que acuden a la ciudad con la excusa de analizar, la primera de ellas, la arquitectura de Gaudí. Se trata, como puede verse, de un tema en parte relacionado con lo tratado por *El reportero* –también aquí una estudiante londinense de arquitectura estudiaba a Gaudí-, pero, a diferencia de lo que sucede en el filme de Antonioni, el de Allen no sólo no se interesa en absoluto por escrutar la arquitectura que aparece en las imágenes, al modo en que lo hace *El reportero* –así los casos del *Palacio Güell* o *La Pedrera*-, sino que, además, los distintos escenarios urbanos recogidos en el filme, como *La Sagrada Familia*, el *Raval*, el *Tibidabo* o la misma Casa de *La Pedrera*, no pasan de constituirse en el fondo postal de un tejido dramático ciertamente endeble. Esta es la Barcelona que Allen construye y muestra en *Vicky Virginia Barcelona*, una mera colección postal incapaz de generar reflexión alguna sobre los escenarios urbanos filmados.

3. LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA Y SUS CONTRASTES: *TODO SOBRE MI MADRE* (PEDRO ALMODÓVAR, 1999)

Después de doce películas rodadas en Madrid, Almodóvar opta por la ciudad de Barcelona como marco geográfico para su siguiente filme, *Todo sobre mi madre*, por mucho que se trate de una Barcelona que el propio filme insiste en mostrar unida a Madrid por un largo túnel en el que, apelando a la metáfora corporal, Jean-Claude Seguin ha visto una especie de cordón umbilical que convierte a cada una de las dos ciudades en continuidad orgánica de la otra⁵.

Al final de ese largo túnel que la comunica con Madrid, irrumpe, al hilo de uno de los viajes de Manuela (Cecilia Roth), Barcelona, en un plano que, sobrevolándola, la muestra a vista de pájaro, en un atardecer donde los ríos de luces de los faros de los automóviles recorren las grandes arterias de la ciudad. Después de esta espectacular presentación de la urbe, la cámara desciende en el plano siguiente para acompañar a Manuela en su recorrido en taxi por las calles de la gran ciudad: aparece entonces el *Templo*



Foto 13.



Foto 14.



Foto 15.

Expiatorio de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí, símbolo espectacular de la potente Barcelona contemporánea y de su peculiar manera de entender la historia, la naturaleza y la eternidad⁶. Pero junto a esta Barcelona gaudiniana, esplendorosa, no tarda en aparecer, apoyada también en el recorrido de Manuela, la Barcelona marginal que la ciudad misma segrega a su costado, un arrabal al que se accede por esa especie de puerta siempre abierta que dibujan los vanos de los puentes y donde los transexuales comercian con el sexo y la droga (F13, F14). Irrumpen así en las imágenes dos Barcelonas muy contrastadas, la de Gaudí y la de *El Campo*.

La ubicación de la vivienda de Agrado (Antonia San Juan) frente al famoso *Palau de la Música* de Doménech i Montaner, motiva la incorporación de este edificio al filme. La primera imagen del *Palau* muestra un pórtico de columnas (F15) pertenecientes a una de sus fachadas que detalla, en primer término, la elaboración de las columnas a base de mosaicos cerámicos cuyo programa decorativo

⁴ Apelamos para estas nominaciones a la ubicación misma de la cámara.

⁵ SEGUIN, J.-C., «El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación», en ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ VARELA, C. (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*, Cuenca, 2005, pp. 229-242.

⁶ VILLAR MOVELLÁN, A., *Arte contemporáneo I*, Madrid, 1996, p. 83.

-obra de Lluís Bru- está compuesto por elementos florales muy coloristas. En segundo término, rompiendo la verticalidad de las columnas, aparece una gran mampara de cristal con entramado de hierro enmarcada en sus partes inferior y superior por sendos frisos de vidrio emplomado en cuya configuración dominan una amplia variedad de formas, como círculos, serpentines o roleos, y de colores. Pero enseguida el movimiento siguiente de la cámara fuerza el contraste al vincular, mediante una panorámica, la imagen anterior del *Palau* con la de una fotografía tomada muchos años antes, como remarca la propia Agrado, en la playa de la *Barceloneta*. Y así, la oposición Gaudí vs. *El Campo*, protagonista de las imágenes precedentes, se continúa ahora con Doménech vs. la *Barceloneta*.

Por lo demás, el esplendor del *Palau* se incorpora también al filme con motivo de que Manuela tienda ropa en el balcón, primero (F16), y del paseo de ella misma con Agrado, después (F17): si en el primer caso, la ligera inclinación contrapicada del plano permite apreciar mejor los capiteles florales de orden domenechiano de las columnas de la fachada, en el segundo, el movimiento de cámara –acompañando a los personajes- permite apreciar las gruesas columnas del exterior del palacio, con sus bases decoradas por cerámicas vidriadas con motivos florales de vivos colores y, más arriba, con las taquillas abiertas a modo de grandes bocas ovaladas.



Foto 16.



Foto 17.

Viene lo anterior a confirmar cómo Barcelona, al igual que en *El reportero* y a diferencia de *Vicky, Cristina, Barcelona*, es más que un mero telón de fondo sobre el que se recortan los personajes del relato: en efecto, la arquitectura de los edificios más conocidos de la ciudad se incorpora al texto –podríamos hablar por ello de una operación más de transtextualidad- enriqueciéndolo, tanto en lo que se refiere a su dimensión visual como narrativa, al interactuar, en unos casos más explícitamente que en otros, con los personajes y sus conflictos. No podía faltar

en este sentido la zona del ensanche barcelonés, allí donde se levantan los edificios modernistas, quizá los más representativos de la ciudad. En uno de ellos vive la familia de la hermana Rosa (Penélope Cruz), protagonista de la secuencia de la que nos ocupamos en lo que sigue.

La escenografía modernista va a convertirse de este modo en la auténtica protagonista visual, y ello desde el mismo comienzo de la secuencia, cuando una panorámica descendente pasea la cámara por la fachada del edificio (F18) hasta cuya entrada llegan, en el plano siguiente, Rosa y Manuela. La combinación de la racionalidad estructural con elementos ornamentales inspirados en el medievalismo permite poner a la fachada en relación con la obra de Doménech i Montaner. La imagen detalla el desarrollo horizontal del edificio, compuesto por distintos cuerpos en los que destacan una serie de balcones curvos dispuestos simétricamente, así como la gran balconada de la parte central, en la que puede apreciarse esa recuperación del pasado arquitectónico medieval propia de los modernistas catalanes. Posteriormente, el trayecto de las protagonistas hasta la puerta de entrada de la casa, permite la incorporación al filme de dos planos que visualizan la ornamentación interior de las zonas comunes del edificio: en el primero de ellos (F19) aparece, a la izquierda de la imagen, un friso que, a modo de zócalo, viste la parte inferior del muro con placas de mármol veteado dispuestas a diferente altura y rematadas por elementos florales. El segundo de los planos



Foto 18.



Foto 19.



Foto 20.

(F20) destaca la placa adosada a modo de yesería sobre el muro del fondo, con un trazado que es el mismo de las techumbres utilizadas por el arte islámico para cubrir muchos de sus edificios.

El posterior recibimiento dispensado por la madre de Rosa (Rosa María Sardá) a ambas mujeres sirve para mostrar la decoración mural del interior de la casa (F21): se trata de un diseño pictórico en colores verde y rojo sobre un fondo de tonos amarillentos que divide al muro en dos partes bien diferenciadas: una inferior, a modo de zócalo, en la que pueden apreciarse, dentro de ese *horror-vacui* característico de la decoración modernista catalana, motivos derivados de detalles islámicos como el árbol de la vida; y otra superior, más ligera de decoración y separada de la anterior por ondas desarrolladas horizontalmente. Dignas de mención resultan igualmente las estancias más interiores, como la habitación donde la madre de Rosa falsifica *chagalles*, con sus columnas cilíndricas pareadas y rematadas en su parte superior por anillos nazaries.



Foto 21.



Foto 22.

Luego, cuando Rosa abandona la casa, tras despedirse de su madre, la cámara la acompaña para focalizar, en primer lugar, adornando el hall de entrada (F22), un mueble de diseño gaudiniano: se trata de uno de los bancos cuya estructura recuerda a dos sillas siamesas unidas por un lateral que Gaudí ideara para la *Casa Batlló*. E inmediatamente después, cuando Rosa desciende desde el piso para tomar la calle, su encuentro con Vicenta, la criada, permite que la cámara fije su atención en la baranda de la escalera (F23), en la forma curva dibujada por el pasamanos y sobre todo en esas formas vegetales que, enredándose



Foto 23.



Foto 24.

unas en otras, dan lugar a un entramado simétrico de hierro forjado. Finalmente, en el plano que muestra a Rosa en las puertas del edificio buscando a Manuela, puede verse con detalle el tallado de la puerta (F24): elaborada a partir de madera de roble, en su decoración destacan sobre todo las rosetas realizadas en altorrelieve así como las dos anatómicas manijas de bronce.

Es claro, pues, el interés del texto almodovariano por exhibir, incorporándola a su tejido, toda la belleza del modernismo en sus distintas variantes de arquitectura, decoración y mobiliario, según una operación que, como antes apuntaba, puede ser entendida como una vertiente más del trabajo de transtextualidad que caracteriza al filme. Y no deja de resultar llamativo en este sentido que sea precisamente el texto modernista el incorporado, un texto que, como el de *Llegada* donde se inserta, se construye a partir de la integración y reelaboración, como hemos venido anotando, de elementos procedentes de otros movimientos artísticos (gótico, islámico...), en aras siempre de la creación de nuevas formas. Pero en todo caso esa plenitud artística de la casa de Rosa encuentra su contrapunto en el déficit simbólico familiar de quienes la habitan, con un padre en estado catatónico y una madre incapaz de entenderse con su propia hija, pues esta es la caracterización que de esta familia burguesa protagonista hace el filme⁷.

Por lo demás, y como viene siendo habitual en el filme, esta Barcelona de los edificios modernistas se continúa, durante el posterior paseo de Manuela y Rosa por la ciudad, con otra Barcelona que fuerza con respecto a la anterior un acusado contraste, la llamada *Habanera*. Por oposición a la

⁷ Para un estudio más detallado del tema, puede consultarse: POYATO, P., *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar (1999)*, Valencia / Barcelona, 2007.



Foto 25.

arquitectura modernista de la Barcelona burguesa, aparecen ahora las fachadas desconchadas de casas viejas (F25), con ropa tendida en sus tan pequeños como pobres balcones. A medida que la cámara desciende en panorámica para recoger a Manuela y Rosa, pueden verse, tapiadas y sin enlucir, las entradas y ventanas de algunos de los locales, y también los habitantes del barrio, inmigrantes en su mayoría, cuyo vestuario tiñe la escena de llamativos colores. Dos Barcelonas, en esta ocasión la modernista y burguesa del *Ensanche* y la anterior de la plaza llamada *D'Allada i Vermell*, pobre y marginal, habitada por inmigrantes, aparecen una vez más contrapuestas en esta recreación que de la Barcelona del último y todavía reciente cambio de siglo hace esta notable película de Almodóvar.

4. LA TRASTIENDA DE LA CIUDAD TURÍSTICA: *EN CONSTRUCCIÓN* (JOSÉ LUÍS GUERIN, 2001)

Si *Todo sobre mi madre* incorpora Barcelona como una ciudad de contrastes, *En construcción* va a ocuparse por entero de la trastienda de la Barcelona turística abordada por *El reportero* y que sirve de fondo a *Vicki, Cristina, Barcelona*. En efecto, las reformas llevadas a cabo en Barcelona a raíz de las Olimpiadas de 1992 motivaron un movimiento de reacción cinematográfica que se interesó sobre todo por los sentimientos de pérdida acarreados por la desaparición de los escenarios urbanos. Uno de los filmes más representativos de este movimiento es *En construcción*, película ambientada en el Barrio Chino, hoy Raval, a propósito de la demolición de uno de sus edificios.

El Raval es un barrio barcelonés marginal, en cuanto a su fisonomía y al perfil de sus habitantes, y central, por su posición geográfica en el mapa urbano. Situado en el centro histórico de Barcelona, está ocupado por obreros e inmigrantes extranjeros, en su mayoría marroquíes y ecuatorianos, muchos de ellos en situación ilegal, lo que potencia el incremento del deterioro y abandono del barrio. Viviendas infrahumanas, prostíbulos, pensiones de mala muerte, calles y plazas transitadas por prostitutas y traficantes de drogas dominan el paisaje urbano. Este desalentador panorama no ha impedido, sin embargo, que la especulación se haya adueñado de la zona y las constructoras demuelan los viejos edificios para levantar otros nuevos, en una operación que

conlleva a su vez la sustitución de los habitantes menos favorecidos por otros nuevos con mayor poder adquisitivo. De estas dinámicas urbana y humana trata *En construcción*.

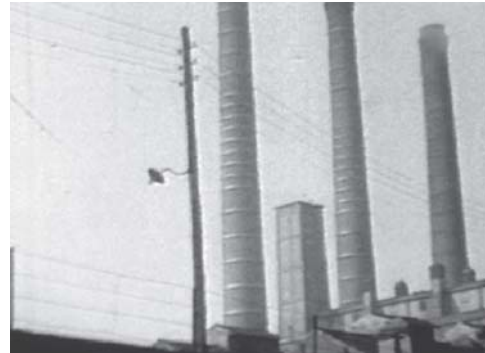


Foto 26.

Realizada en el marco del Master de Creación de la Universidad *Pompeu Fabra* de Barcelona, *En construcción* arranca con unas imágenes previas extraídas de tres filmes documentales –*Sin la sonrisa de Dios* (Julio Salvador, 1955), *El alegre Paralelo* (Enrique Ripoll Freixes, 1960) y *Filmaciones en 8 mm* (Joan Colom, 1959)- que muestran cómo era el Barrio Chino barcelonés de los años cincuenta. Las imágenes del primero de los filmes, una panorámica sobre la ciudad de Barcelona, concluyen en el barrio Chino con las tres chimeneas de una central térmica, subrayadas por un contrapicado, en el plano siguiente (F26). Las imágenes transferidas de la segunda película muestran, a través de doce planos breves, un barrio Chino animado, con las gentes transitando las calles, los niños jugando en la calzada, las prostitutas del brazo de algún cliente o abandonando las habitaciones de su lugar de trabajo, o el gentío abarrotando el local de diversiones «Apolo». El montaje rápido de estos planos imprime un ritmo al fragmento que, combinado con el propio ritmo interior del plano, acentúa el bulle-bulle del barrio. Finalmente, de la filmación de Colom se incorpora el prolongado *travelling* que sigue a un marinero ebrio –de alcohol y de sexo- en su tambaleante caminar por las calles del barrio, camino del puerto. Estas imágenes de Colom pertenecen a una única bobina de 28 minutos, rodada, como recoge el título del filme, en 8 mm y con la cámara escondida en la axila del filmador. Por las fechas de realización de esta película, el año 1959, el mismo Colom fotografiaba obsesivamente el Barrio Chino, también con la cámara escondida y disparando sin mirar por el visor para mejor pasar desapercibido, en unas imágenes que son hoy parte de la memoria colectiva de Barcelona. Por eso, las imágenes incorporadas a la película de Guerin están estrechamente vinculadas a las fotográficas, con una gran parte de los encuadres dejados en manos del azar, el grano propio de las emulsiones forzadas y los efectos de movido debidos a los movimientos inconstantes de la cámara oculta, si bien no se trata ahora de la captura de un instante, como en las fotografías, sino del flujo temporal incesante de las callejuelas del barrio y sus pobladores⁸.

⁸ «El cine tiene más capacidad de expresión que la fotografía, que depende mucho de un solo momento decisivo y quizás siempre deja la duda de si ese momento es el que uno ha fotografiado, o es otro. Si no coges el momento preciso, al cabo de un segundo la situación se ha transformado en algo intrascendente». En «Entrevista a Joan Colom», en BALSEÉIS, D. y RIBALTA, J. (Ed.), *El Carrer. Joan Colom a la sala Aixelà, 1961*, Barcelona, 1999, p. 121.



Foto 27.

En construcción se edifica, así, como el propio bloque de viviendas que va a protagonizar el filme, sobre la base de restos anteriores, en este caso las imágenes de archivo que le preceden; imágenes por lo demás muy diferentes por lo que a su puesta en forma se refiere, al edificarse a partir de la utilización, respectivamente, de la panorámica, el montaje externo y el *travelling*, y que, en su mostración de la Barcelona de hace cincuenta años, van de lo general (la ciudad) a lo particular (el barrio Chino, primero; y uno de sus visitantes, después, el marinero beodo caminando por las calles). Por otra parte, el primero de los fragmentos incorporados ancla, en su final, una de las coordenadas del barrio: las tres chimeneas humeantes de la central térmica (F26); chimeneas que, como así aparecen luego en las imágenes de Guerin, se convierten, con el andar del tiempo, en tres columnas vacías recubiertas de acero (F27), esto es, en monumento-huella de lo que un día fue parte y bandera de una fábrica de la primera zona industrial implantada en la ciudad, en el siglo XIX. Es así como esta coordenada topográfica del barrio se convierte, además, con el paso del tiempo, en coordenada histórica, como también sucede con las otras dos que el filme incorpora: el gran reloj circular y giratorio que corona el edificio del BBVA, en la plaza de Cataluña, huella del desarrollismo económico del siglo XX, y la iglesia de *San Pau del Camp*, uno de los edificios románicos –su construcción data del siglo XIII– mejor conservados de la ciudad, avistado una y otra vez desde el edificio en construcción que protagoniza el filme (F28).



Foto 28.

Pero como sucede con el paisaje urbano, estas imágenes documentales de la apertura encuentran su continuidad en las imágenes guerinianas también en lo que se refiere a los personajes. El documento del arranque enlaza en efecto con el texto primario al seguir a un marinero, primero acompañado por una prostituta, y luego beodo caminando por el barrio del Raval, que prefigura al personaje central del filme, un ex marino (Antonio Atar) aficionado también al alcohol y a las mujeres. La superposición de este *found footage* al texto matriz traza, pues, una línea continua entre el presente y el pasado a la vez que contrapone esta repetición de la historia al proceso de transformación que afecta al barrio. El pasado y el presente tejen así un mismo entramado abriendo una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la esencia cíclica de la historia, sobre la tensión entre continuidad y ruptura.



Foto 29.

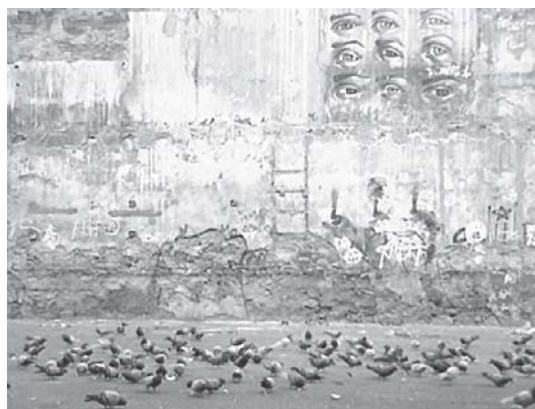


Foto 30.

La imagen de Colom en blanco y negro del marinero doblando una esquina que cierra el segmento de metraje encontrado (F29), da paso, mediante un corte de montaje, a la imagen en color del muro de uno de los edificios del Raval, cuarenta años después (F30). Es interesante el salto visual que, más allá de la introducción del color, puede percibirse en la transición de un plano a otro: por aparecer en un formato que no es el suyo, la incorporación anterior de la imagen de Colom acarrea una acentuación de las imperfecciones –los arañazos, las desgarraduras, las texturas...– propias de los procedimientos físico-químicos del cinematógrafo de los orígenes; cualidades que en absoluto aparecen en la imagen siguiente, cuyo perfecto acabado técnico, propio del siglo XXI, permite resaltar otra textura: la del muro. De manera que con esta transición nuestra atención se desplaza, como bien ha apuntado

Jacques Terrasa en su estudio del *incipit* del filme⁹, de la textura de la imagen a la textura del muro.

Mostrado en un plano fijo muy prolongado, el muro y sus texturas devienen en los grandes protagonistas de esta primera imagen en color del filme. Un muro que, como cualquier otro de los muchos que aparecen, se convierte en la gran pantalla donde los habitantes del barrio han podido proyectar sus anhelos y protestas –clandestinas, pero vivas– a lo largo de un siglo. Brassai, a propósito de esta temática del muro, apuntaba en el prefacio para el catálogo de su exposición de graffiti en Londres (1958):

Le mur donne la parole à cette part de l'homme qui sans lui serait condamnée à demeurer sans voix [...] Il est infiniment regrettable que rien n'ait pu être sauvé de cet art [des graffiti] dans le passé et que les quelques vestiges existant encore n'aient jamais été recueillis. La plupart des graffiti parisiens figurant à cette exposition ont deja disparu, eux aussi, hélas!, sous les pioches de démolisseurs¹⁰.

Al igual que los de la exposición de Brassai, ese muro anterior, también soporte de los trazos, ya deteriorados, de las pintadas de la gente, va a ser, como los otros muros de los viejos edificios, irremediamente demolido, presa de la especulación y de la renovación urbana. Pero antes de que ello suceda, el citado muro da paso, en la imagen siguiente, a unos paneles de papel (F31) donde aparece representada la futura Rambla del Raval, el barrio por venir. De manera que, prolongando la reflexión anterior sobre el paso del tiempo, estos paneles anteriores sitúan al muro de marcadas texturas en la bisagra del tiempo, inscribiendo un inestable presente entre el pasado del que proviene (recordemos que surge directamente de las imágenes de Colom tomadas cincuenta años atrás) y el futuro próximo



Foto 31.

al que conducirá su demolición (las imágenes de los paneles que muestran el nuevo barrio).

Pues bien, en este proceso de transformación que impide fijar el presente del paisaje urbano, el paisaje humano desempeña un papel esencial, hasta el punto de que prostitutas, gitanas, drogadictos, dementes, vagabundos y, sobre todo, inmigrantes ocupan en el filme la misma posición central que en el espacio urbano que habitan, El Raval. Lo local y único de este barrio singular se superpone de este modo a la imagen global que aportan los inmigrantes para dar paso a lo *glocal*, en un proceso que, como anota Marsha Kinder¹¹, ha desplazado definitivamente el concepto de nación. El dinamismo que, como resultado de los desplazamientos de un continente a otro, conlleva la globalización, los procesos acelerados de reconstrucción urbana, la expulsión de los habitantes de la ciudad de un barrio a otro, y la deshumanización del espacio urbano son por ello temas que de uno u otro modo son declinados por *En construcció*, un filme que trata de aprehender así la esencia híbrida e inestable de la realidad presente –entre el pasado y el futuro por venir– de nuestras ciudades sirviéndose para ello del poder del cine como aparato cultural. Y es que el cinematógrafo, como oportunamente ha apuntado Ackbar Abbas al referirse a su conexión con la ciudad, resulta un óptimo canal para la transmisión de esa inestabilidad propia de las ciudades del tercer milenio:

In the first place not only does the cinematic image come out of urban experience; it also incorporates such experience in a new aesthetic principle, an aesthetic of movement where instability becomes paradoxically the principle of structure [...] It is exactly the instability of the cinematic image that allows it to evoke the city in all its errancy in ways that stable images cannot¹².

Situémonos de nuevo en el muro que abre las imágenes en color del filme: junto a los graffiti, aparecen también en él nueve ojos pintados (F32)¹³, ojos que, además



Foto 32.

⁹ TERRASA, J., «La mémoire et le mur», *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Aix-en-Provence, 2007, pp. 101-114.

¹⁰ BRASSAI, G., «Préface pour le catalogue de mon exposition de graffiti à Londres», *Graffiti*, Paris, 1993, p. 12

¹¹ KINDER, M., «Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain», en KINDER, M. (Ed.), *Refiguring Spain*, Durham and London, 1997, p. 85.

¹² ABBAS, A., «Cinema, the City and the Cinematic», en KRAUSE, L. and PETRO, P. (Ed.), *Global Cities*, New Jersey and London, 2003, pp. 144-45.

¹³ Esos ojos tienen una historia cuyo punto de partida es un proyecto artístico intitulado *La Ciutat de les paraules*, propuesto en el marco de las actividades del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. La artista búlgara Eva Davidova fue quien los pintó, como también pintaría otras imágenes en un inmenso muro ubicado entre las calles Sant Jeroni y Aurora. La realidad del muro filmado por Guerin es, pues, afílmica.



Foto 33.



Foto 34.



Foto 35.

de contribuir a su identificación, diferenciándolo de los otros del barrio, lo convierten en un muro que *nos mira*, que nos interpela. De ahí la importancia que cobran las imágenes de su derribo posterior por las palas mecánicas, donde un plano detalle subraya el resquebrajamiento de uno de esos ojos (F33, F34), en una imagen que es un eco lejano del ojo cortado de *Un Chien andalou* (Buñuel, 1929). El intertexto convocado permite tachar así de traumática la desaparición de este muro singular, metonimia del edificio en construcción, metonimia a su vez del barrio del Raval. A partir de aquí, *En construcción* avanza hacia un final previsible donde cada nuevo plano incorpora un ladrillo al nuevo edificio, ladrillos que, luego enlucidos con las correspondientes láminas de yeso, se convierten en nuevos y blancos muros que vienen a sustituir a los viejos muros derribados: he ahí una nueva y virginal pantalla blanca (F35) donde se proyectará la vida de los nuevos habitantes.



Foto 36.

Por lo demás, por las ventanas de estos muros del edificio en construcción asoma el paisaje urbano y humano del viejo barrio, forzando un contraste que se explicita en los planos siguientes, con la llegada al nuevo bloque de viviendas de posibles compradores. Algunos de ellos manifiestan su malestar cuando avistan los edificios colindantes (F36), de fachadas viejas y sucias, con la ropa tendida en los balcones, proponiendo incluso a la constructora la separación más radical posible entre el nuevo edificio en construcción y los otros que le rodean. El único atisbo de integración vendrá del lado de una niña pequeña, quien, de la mano de su madre, acude hasta el balcón para saludar al vecino de enfrente, un anciano sentado en el balcón. En contraste con los personajes que determinan la fisonomía del barrio, estos nuevos habitantes se manifiestan como extraños, dispuestos a instalarse en un espacio deseado por su posición central, pero habitado por ciudadanos no deseados; de ahí su voluntad de hacerlos invisibles, de ignorar su presencia, de construir un muro delante de su ventana que oculte la miseria que tanto les incomoda.

En construcción muestra así cómo el plan de remodelación urbana de Barcelona (y por extensión las naciones identitarias) pasa por una demolición que arrasa en el proceso a individuos que no encajan en la comunidad imaginada, como estos vecinos anteriores a los que se pretende *invisibilizar*, o como Antonio, el marino, desaparecido con el muro de ojos pintados, o, también, como los dos protagonistas más jóvenes, la Juani, una prostituta apenas salida de la adolescencia, a quien vemos abandonar con su compañero Iván a cuestras los confines del barrio, en el notable plano que cierra el filme.

En suma: *En construcción* abre un espacio a lo *glocal* al fijar su atención en el Raval, un barrio barcelonés en derribo habitado por inmigrantes sobre cuyos escombros se levanta una nueva Barcelona. De esta mutación urbana -y humana-, cuyos orígenes se remontan en el filme a los años cincuenta, extraen las imágenes de Guerin su material; un material que, además de convertirse en arte cuando es



Foto 37.



Foto 38.

filtrado por la cámara cinematográfica (F37, F38), sirve de reflexión sobre los traumas, tensionados y contrastes que, con respecto a la del pasado, fuerza esta Barcelona, en construcción que mira al futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAS, A., «Cinema, the City and the Cinematic», en KRAUSE, L. and PETRO, P. (Ed.), *Global Cities*, New Jersey and London, 2003.
- ARROWSMITH, W., *Antonioni, the poet of images*, Nueva York, 1995.
- BALSEÉIS, D. y RIBALTA, J. (Ed.), «Entrevista a Joan Colom», *El Carrer. Joan Colom a la sala Aixelà, 1961*, Barcelona, 1999.
- BRASSAÏ, G., «Préface pour le catalogue de mon exposition de graffiti à Londres», *Graffiti*, Paris, 1993.
- CARRIÓN, J., «Barcelona, icono pop», *ABCD de las artes*, nº 903 (2009).
- FONT, D., *Michelangelo Antonioni*, Madrid, 2003.
- KINDER, M., «Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain», en KINDER, M. (Ed.), *Refiguring Spain*, Durham and London, 1997.
- POYATO, P., *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar (1999)*, Valencia / Barcelona, 2007.
- SEGUIN, J-C., «El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación», en ZURIÁN, F.A. y VÁZQUEZ VARELA, C. (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión, Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*, Cuenca, 2005.
- TERRASA, J.: «La mémoire et le mur», *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Aix-en-Provence, 2007.
- VILLAR MOVELLÁN, A., *Arte contemporáneo I*, Madrid, 1996.