

CIUDAD Y SÍNTOMAS FILMADOS: ESPACIO Y TIEMPO EN LA BARCELONA CINEMATOGRAFICA

City and symptoms in films: Space and time in filmic Barcelona

Inés Aquilué Junyent

Universitat Politècnica de Catalunya

ines.aquilue@upc.edu

Resumen

Este artículo presenta un análisis holístico y sincrónico de la evolución del sistema urbano de la ciudad de Barcelona a través de la cultura popular, en este caso, el cine. El objetivo es comprender las transformaciones de la ciudad a través de la realidad filmada. De este modo se identifican períodos de especial inestabilidad en los que se hayan producido transformaciones urbanas, y a su vez se analizan filmes rodados en estos períodos. Estas películas se caracterizan por emplear imágenes de la ciudad, que permiten registrar los cambios acaecidos en su masa material, seleccionadas en función de esta lectura espacial, de la contemporaneidad del relato en relación a los espacios grabados y del vínculo entre la narración y la propia ciudad. Los cinco filmes sobre los que se trabaja son: *Barrios bajos* (Puche, 1937); *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963); *Perros callejeros* (de la Loma, 1977); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999); y *Biutiful* (González Iñárritu, 2010). El registro e identificación de las escenas rodadas en la ciudad ha permitido trazar un continuo de relaciones entre la evolución material de la ciudad y la lectura espacial de los filmes analizados.

Palabras clave

Transformación urbana, análisis fílmico, inestabilidad urbana, cinema español.

Abstract

This article presents a holistic and synchronic analysis of the evolution of the urban system of Barcelona through popular culture, in this case, cinema. The objective is to understand the transformations of the city through filmed scenes. Thus, it is proposed to identify periods of special instability in which urban transformations have occurred, and in turn, film shots recorded in these periods are analysed. These films use images of the city, which record changes in their urban tissues, and they are selected based on this spatial reading, the contemporaneity of the story in relation to film locations and the link between its narration and the city. The five films selected are: *Barrios bajos* (Puche, 1937); *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963); *Perros callejeros* (de la Loma, 1977); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) and *Biutiful* (González Iñárritu, 2010). The recording and identification of the scenes shot in the city have made it possible to trace a continuum of relationships between its material evolution and the spatial reading of the films analysed.

Keywords

Urban transformations, film analysis, urban instability, Spanish cinema.

1. INTRODUCCIÓN

La comprensión de la ciudad no es lineal ni unívoca especialmente dado su carácter inherentemente complejo, a pesar de la constante búsqueda de su legibilidad (Lynch, 1960). Las múltiples capas que la definen provocan que su lectura no sea unidireccional, sino que requiera de múltiples perspectivas y que a veces estas no sólo sean complementarias, sino incluso contradictorias.

Si se mira bien, hablar de leer ciudades es metáfora ciertamente hermosa pero poco atinada: las ciudades son documentos *sui generis*, no textos. Eso lo nota cualquiera que se ponga con uno de tales documentos. Uno no lee ciudades, no son libros que tenga delante, que pueda hojear y mirar por encima. Leer ciudades tiene más bien algo de medir fuerzas, de duelo. ¿Satisfará uno sus demandas? ¿Aguantará firme? ¿Quién dejará rendido al otro? Se acaba por agotamiento a ver quién aguanta más. No sin argucias, las ciudades pueden engañarle a uno a primera vista, aun a segunda. Leer ciudades: peripecias, incursiones de reconocimiento sin garantías (Schlögel, 2003: 304).

Pese a esta dificultad, para incurrir en el reconocimiento de la ciudad en esta investigación trabajamos sobre procesos sintomáticos de los sistemas urbanos, es decir, procesos que se presentan en el observador como huella de un trastorno. El síntoma permite trabajar en las dos direcciones del tiempo, hacia el futuro y hacia el pasado. La búsqueda de los cambios, modificaciones y alteraciones de sistemas urbanos es posible gracias a las alteraciones informadas que dejan su impresión en el espacio. Esta lectura temporal permite concatenar los procesos acontecidos en la ciudad y producir un marco que permita analizar el cambio en la forma urbana.

La importancia del síntoma es su capacidad de reconstruir el pasado y construir el futuro a través de una huella en un tiempo dilatado pero relacional. Žižek (1989), citando a Lacan, lo explica gracias a la siguiente metáfora:

La única referencia al campo de la ciencia ficción en la obra de Lacan tiene que ver con la paradoja del tiempo. En su primer Seminario, Lacan se vale de la metáfora de Norbert Wiener sobre la dirección invertida del tiempo para explicar el síntoma como "un retorno de lo reprimido": «Wiener supone dos personajes cuyas dimensiones temporales irían en sentido inverso, la una de la otra. Desde luego, esto no quiere decir nada, y así es como las cosas que no quieren decir nada significan de pronto algo, pero en un dominio muy diferente. Si uno envía un mensaje al otro, por ejemplo, un cuadrado, el personaje que va en sentido contrario verá primero un cuadrado borrándose, antes de ver el cuadrado. Esto es también lo que nosotros vemos. El síntoma se nos presenta primero como una huella, que nunca será más que una huella, y que siempre permanecerá incomprendida hasta el momento en que el análisis haya avanzado suficientemente, y hasta el momento en que hayamos comprendido su sentido (Lacan, 1953-54: 239-240)» (Žižek, 1989: 87).

La historia ha construido cronologías sobre eventos ordenados, forzando el espacio a ser una variable fija y determinada. Sin embargo, el espacio es mucho más que un escenario, es en sí mismo un grabado de la memoria y un determinante del futuro y del pasado, un síntoma de la historia. La percepción de la ciudad a través del cine tiene al menos un doble valor: en primer lugar, el cine presenta directa o indirectamente una inquietud social y cultural en un momento dado; en segundo lugar, los contenidos y archivos de imagen reproducen espacios reales de manera interpretativa. Así, el cine se une en un tiempo y en un espacio muy específicos, que pueden representar el pasado, el futuro ya pasado y el futuro en el presente cultural.

Así, presentamos un análisis sobre la evolución del sistema urbano de la ciudad de Barcelona donde se identifican períodos de especial inestabilidad y cambio estructural, y a su vez se analizan los diversos filmes rodados en estos períodos. Estas películas se caracterizan por emplear imágenes de la ciudad, que permiten registrar los cambios acaecidos en su masa material, y se seleccionan en función de esta lectura espacial, de la contemporaneidad del relato en relación a los espacios grabados y del vínculo entre la narración y la propia ciudad. Los cinco filmes analizados son: *Barrios bajos* (Puche, 1937); *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963); *Perros callejeros* (de la Loma, 1977); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999); y *Biutiful* (González Iñárritu, 2010).

El estudio de la relación entre ciudad y cine permite acercarnos a las respuestas de las preguntas: ¿Cómo se imprime la evolución urbana en un filme? ¿Pueden afectar las dinámicas urbanas en los relatos filmicos? ¿Es posible interpretar los cambios en el espacio a través del análisis fílmico?

2. LOS ESPACIOS DE BARCELONA EN EL TIEMPO FILMADO I

La dificultad en la lectura de la ciudad y en la comprensión de los procesos que la generan requiere de herramientas de registro diverso. En este caso, el registro cinematográfico en filmes de ficción ha permitido secuenciar algunas de las transformaciones físicas acaecidas en la ciudad de Barcelona en el último siglo. La ciudad se ha alterado, y si bien algunos de sus espacios todavía permanecen casi intactos, otros han sido borrados de la presencia espacial en la ciudad. La filmografía seleccionada ha facilitado la localización de espacios transformados y espacios que pese a su escasa alteración física conllevan nuevos significados. La lectura temporal del espacio y la lectura espacial del tiempo, nos acercan a la ciudad desde la perspectiva fílmica.

En este primer apartado de análisis diseccionaremos tres filmes (*Barrios bajos*, *Los Tarantos* y *Perros callejeros*). Estas películas rodadas en el siglo pasado aportan escenificaciones desaparecidas en la Barcelona contemporánea.

2.1. Modernismo catalán, el barrio chino y el puerto en *Barrios bajos*

Barrios bajos (Puche, 1937) es un filme producido por el SIE Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo) estrenado en 1937. El SIE era la productora catalana afín a la CNT (Confederación Nacional de Trabajo) quien produjo gran parte del contenido audiovisual durante la guerra, dado su control sobre los medios de producción y las salas. *Barrios bajos* es un melodrama entre tres personajes, un burgués huido de la justicia, un estibador y una muchacha del servicio, ambientado principalmente en el barrio chino de Barcelona (el Raval). Aunque gran parte del material producido por el SIE tenía carácter documental y publicitario vinculado a la CNT, el SIE también produjo algunas películas de ficción, con escaso mensaje social o revolucionario. *Barrios bajos* es un filme de entretenimiento que se aleja de la propaganda anarquista, donde principalmente se disecciona una sociedad tradicional, marcada por la prostitución, la trata de blancas y el consumo de cocaína. De hecho, el filme fue cuestionado por la crítica por sus escenas extremadamente explícitas (del Amo, 2012). Esta expresión bastante desinhibida en torno a la prostitución y al consumo de drogas desaparecería en los años de la postguerra, pudiéndose considerar un filme avanzado a sus tiempos a pesar de su costumbrismo. Así, la película tiene un carácter dual, si bien no se trata de una película netamente anarquista, el protagonista es un estibador, un obrero honrado y valiente que encarna *el bien* y, por otro lado, el filme se mantiene en un plano absolutamente tradicional y patriarcal en cuestiones como el amor romántico y el honor entre hombres.

El registro de la ciudad de los años 1930 sucede durante la Guerra Civil Española (1936-1939), cuestión imperceptible en el filme. La película presenta una diversidad de imágenes de Barcelona, que se inicia con grandes planos de la Vía Laietana y contrapicados de algunas de sus esquinas más emblemáticas. Aparecen también imágenes de palacios modernistas de la ciudad, como el Palacio Macaya (arquitecto Josep Puig i Cadafalch, 1901), construidos en el Ensanche Cerdà, que poco a poco iba siendo colmatado. En frente del Palacio Macaya aparecen unos bancos del Paseo de Sant Joan, recubiertos por un elaborado *trencadís*.¹ unos bancos que en la actualidad ya no forman parte del paseo transformado.² Estos escenarios burgueses se contraponen a dos de los principales lugares de acción en la película, el Raval, con espacios difícilmente reconocibles y que a primera vista parecen estrechas calles de un pueblo de edificaciones encaladas y cubiertas de teja árabe, y el puerto, espacio logístico e industrial. Las callejuelas estrechas y sinuosas representan el trazado medieval y el grano de la casa artesanal donde las plazas son meros ensanchamientos de calles (Busquets, 2004: 43-47). Estos espacios se registran en las diversas escenas rodadas en los exteriores de la taberna *Casa Paco*, que es el escenario principal de la película.

Uno de los espacios con mayor impacto en el filme y que aparece como imagen de fondo durante el trabajo de los estibadores es el puerto. En él, pocos espacios son reconocibles dada su transformación.

¹ El *trencadís* es un tipo de acabado mosaico realizado a partir de fragmentos cerámicos irregulares unidos con argamasa, característico de la arquitectura modernista catalana.

² Entre 2007 y 2014, la arquitecta Lola Domènech se encargó de la remodelación del espacio público del paseo de Sant Joan, en el que se pretende reconvertir el paseo en conector verde.

Quizás el elemento más fácilmente identificable es la torre del Teleférico que conecta el puerto con la montaña de Montjuïc. El Teleférico había sido inaugurado en 1931, así que era relativamente reciente, un nuevo sistema de movilidad, que pretendía acercar el puerto a la feria de Montjuïc durante la Exposición Internacional de 1929. Estas imágenes se sitúan en el actual Port Vell de Barcelona, reconvertido en un puerto deportivo y zona de ocio, en el que no se mantiene ninguna de sus antiguas actividades productivas. Los muelles repletos de piedra y mercancías que aparecen en *Barrios bajos* han desaparecido. El puerto ha dejado de ser lugar logístico de la industria pesada para ser un espacio de ocio y desembarque de cruceros. ¿Qué ha permanecido de aquellas huellas portuarias? Tan sólo han permanecido algunos vestigios en forma de naves y la torre del Teleférico, pero el conjunto es prácticamente irreconocible.

2.2. La ciudad informal derribada en *Los Tarantos*

Los Tarantos (Rovira-Beleta, 1963) describe el amor imposible entre dos jóvenes gitanos hijos de sendas familias enfrentadas (los Tarantos y los Zorongos), y detrás de una historia y unos personajes de ficción, se muestran los escenarios reales de una Barcelona desaparecida. Un filme que además de considerarse cercano al *cinéma vérité* francés deviene un musical en el que la ciudad es coprotagonista. *Los Tarantos* no es un filme documental, pero ha conseguido registrar espacios de Barcelona actualmente erradicados (Villarmea, 2009; Villarmea 2010). El filme deviene una imagen versátil de un pasado difícil de reconstruir. En Barcelona, el *barraquismo*³ ha sido prácticamente eliminado (a excepción de algunas edificaciones en los Tres Turons y Collserola), pero fue de gran importancia en la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda (Tatjer & Larrea, 2010; Camino et al., 2011). La ciudad autoconstruida, lugar de centenares de familias, fue derribada y la administración no ha dejado demasiados vestigios de ella (Bohigas, 1986).

El síntoma es la huella del pasado, pero también la proyección del futuro. En 2020, muchos de los escenarios de *Los Tarantos* son casi asintomáticos, carecen de huellas y vestigios de este pasado. El Somorrostro en cuanto espacio construido ha desaparecido, así como el mar de barracas blancas que cubrían la montaña de Montjuïc. Así, el filme deviene un síntoma espacial olvidado. En *Los Tarantos* los paisajes desvelan una realidad desaparecida, un entorno construido ya materialmente invisible. Las barracas que ocupaban la playa del Somorrostro y parte de la playa de la Barceloneta, este entorno físico en forma de pequeñas edificaciones recubiertas de cal sobre la arena ya no existe, fue derribado, y sus habitantes relocalizados (Fig. 1).



Fig. 1 - Imagen aérea de las barracas del barrio del Somorrostro en los años 1960.
Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya

³ En catalán barraquisme es el movimiento de construcción informal con la tipología tipo barraca (chabola). Barraca es de uso habitual en Cataluña tanto en castellano como en catalán.

No sólo las barracas de la playa del Somorrostro forman parte del paisaje cultural del filme, sino que el baile de Carmen Amaya⁴ (la matriarca de los Tarantos) se mezcla con el entorno construido de las barracas de Montjuïc. Se genera una tensión, el duelo entre la montaña y la playa, entre el barrio alto y el barrio a la orilla del mar. Y de esta lucha entre dos fuerzas aparece también la de la clase social, que contrapone a los gitanos de las barracas con los gitanos de la casa noble donde vive Juana, la hija del Zorongo, un gitano que ha hecho fortuna con los caballos y el ganado. De hecho, las imágenes más lúgubres de la película ocurren en las caballerizas de la Plaza de Las Arenas, antigua plaza de toros que fue remodelada en 2011 por el arquitecto Richard Rogers y los arquitectos Luis Alonso y Sergio Balaguer para convertirse en un centro comercial. En el filme, la plaza aparece como un lugar de negocios y un espacio ocupado por caballos. Resulta difícil identificar la localización de las caballerizas, los establos y el matadero que se situaban alrededor de la Plaza de Las Arenas, puesto que fueron derribados en 1979 y convertidos en el Parque de Joan Miró (1982-1983),⁵ también conocido como parque del Escorxador (matadero en catalán).



Fig. 2 - Imagen de Bellvitge en 1977. Clip del film *Perros Callejeros*. Fuente: de la Loma (1977)

Otros escenarios de la película mantienen características físicas fácilmente distinguibles. Las famosas imágenes de Antonio Gades (en el papel de Mojigondo) bailando en La Rambla o en la plaza Reial muestran espacios que, pese a incorporar elementos formales propios de un tiempo y un paisaje, muestran un entorno físico reconocible y familiar. En la primera escena de *Los Tarantos* se escenifica una riña en un mercado, el mercado del Born del que no se da el nombre, y que, dado el cese de su actividad comercial en 1971, las imágenes evocan los usos del pasado.

En *Los Tarantos*, apreciamos las transformaciones que habían marcado la ciudad desde la llegada de grandes masas de población migrante que habían autoconstruido sus propios lugares de habitar (Candel, 1972). Los escenarios del filme se enmarcan en la dualidad entre el centro, reconocible y modernizado, y una periferia autoconstruida, dos realidades muy cercanas en localización, pero diferenciadas en su materialización física y socioeconómica.

2.3. La construcción del suburbio en *Perros callejeros*

Aclamada como el debut del cine quinqué, *Perros Callejeros* (de la Loma, 1977) muestra la ciudad recién construida en forma de polígonos de vivienda, esa ciudad de bloques ocupada mayormente por población realojada de las barracas o población trabajadora recién llegada. En *Perros Callejeros*, a través de la historia de un grupo de jóvenes de un barrio de la periferia de Barcelona, la ciudad se presenta como el escenario de múltiples persecuciones en coches, robos con estirón y atracos. Semejante a aquello que veíamos en *Los Tarantos*, la ciudad se presenta como un escenario dicotómico. Por un lado, aparece la ciudad donde se producen los delitos, un espacio de paso, con imágenes de las zonas altas de Barcelona, como la calle Muntaner o el paseo de la Bonanova, y por otro lado el “barrio”, el hogar al que siempre se vuelve y que imanta a sus personajes. Pase lo que pase, uno siempre vuelve al barrio. En el filme, no figura su nombre, y las imágenes de los bloques entre calles y plazas sin urbanizar, mezclan escenarios del barrio de la Mina (1969-1975) en Sant Adrià del Besós y del barrio de Bellvitge (1964-1968) en el Hospitalet de Llobregat (Fig. 2). La diferenciación entre la ciudad aburguesada, en la que se comenten los delitos, y los barrios de la periferia, donde habitan los protagonistas, es especialmente elocuente. La ciudad aburguesada de calles pavimentadas, aceras y árboles en hilera se contrapone a los bloques desnudos que emergen en descampados.

⁴ Actualmente en Barcelona, al lado de la playa del Somorrostro, una fuente diseñada por Lola Domènech recuerda a la bailarina Carmen Amaya hija del barrio desaparecido.

⁵ Los arquitectos y arquitecta Antoni Solanas, Màrius Quintana, Beth Galí y Andreu Arriola ganaron el concurso público para el parque con el proyecto Dafnis y Cloe.

Los polígonos de vivienda, como La Mina o Bellvitge, fueron la construcción del ideal arquitectónico moderno, edificios en altura con buen asoleo, ventilación cruzada y grandes espacios interbloque. En estos barrios la urbanización del espacio público se dilató mucho en el tiempo y por el contrario, los habitantes llegaron abruptamente (Luque, 2014). De hecho, el filme muestra un fuerte arraigo por parte de los personajes al barrio, siempre vuelven a él, incluso cuando son perseguidos. Su identidad parece muy arraigada al lugar, y aunque se trate de barrios que apenas tienen una década, se proyecta un control espacial por parte de los protagonistas respecto al entorno construido.

Generalmente, se considera *Perros Callejeros* como la primera y más depurada película del género quinquí, con mayor fuerza en el paisaje y menor sobreinterpretación de los actores, cuyos personajes juveniles eran mayormente personajes reales interpretados por actores no profesionales (Álfeo & González, 2011; Gordi 2013). Así, aunque se trata de una película de ficción, gran parte de los escenarios son identificables. A diferencia de la anterior película, los espacios construidos registrados permanecen a pesar de sus transformaciones urbanas, especialmente en el espacio público. Su permanencia permite trazar una línea entre la época del registro fílmico y la actualidad. De hecho, el filme recoge escenas de la transición entre el mundo rural que ocupaba el espacio previo a los bloques, y esta nueva ciudad periférica. *Perros Callejeros* es un registro audiovisual de esta transformación urbana.

3. LOS ESPACIOS DE BARCELONA EN EL TIEMPO FILMADO II

En este segundo apartado de análisis se trabaja en torno a dos filmes (*Todo sobre mi madre* y *Biutiful*) de las últimas dos décadas que nos presentan una ciudad más reconocible, la ciudad postolímpica.⁶ A pesar de que las transformaciones perceptibles son menores, y que en algunos casos se ciñen a materialidades muy concretas, el espacio sigue determinando el relato y continuaremos viendo transformaciones filmadas.

3.1. La ciudad como escenografía en *Todo sobre mi madre*

Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999) es uno de los filmes españoles de mayor impacto internacional, una historia punzante sobre la pérdida de un hijo y el reencuentro con personajes y lugares del pasado que acompañan a la madre en su luto. El inicio del filme transcurre en Madrid, sin embargo, los acontecimientos trágicos provocan que gran parte de la película se desarrolle en Barcelona. Así, tras la muerte accidental de su hijo, Manuela (Cecilia Roth) llega a Barcelona de madrugada, circulando con taxi por la ciudad, contempla algunos de sus edificios más emblemáticos como la plaza de Colón y la Sagrada Familia, un recorrido forzado que pretende mostrar en qué ciudad se desarrollará la acción. De hecho, la importancia del traslado se escenifica con una primera imagen aérea de la ciudad, presentando el nuevo escenario.

Desde este trayecto monumental, sucumbimos en un escenario periférico, un descampado en el que diversos coches se mueven en círculo rodeados de prostitutas trabajando. De las luces brillantes de la Sagrada Familia pasamos a los faros tenues de los coches. Nuevamente el espectador se enfrenta a la dicotomía entre la ciudad monumental y la otra ciudad, la que se esconde en el lugar sin nombre. En *Todo sobre mi madre*, vuelve a aparecer la droga y la prostitución que habíamos visto en *Barrios bajos*, pero la marginalidad se mezcla con la belleza de la ciudad, en una película donde gran parte de los escenarios son edificios y espacios de aspecto monumental.

Muchas de las escenas de la película suceden en el centro de la ciudad, en el Barrio Gótico, donde se muestran imágenes del Palau de la Música, en frente del que vive Manuela, y de la plaza del Duque de Medinaceli, una plaza abierta al mar, por donde el padre (Fernando Fernán Gómez) de Rosa, una joven monja (Penélope Cruz), pasea a su perro. A pesar de lo sórdido de la narración fílmica, la ciudad

⁶ Muchas de las grandes transformaciones de la ciudad tuvieron lugar antes de los Juegos Olímpicos de 1992, convirtiendo parte del suelo industrial en zonas residenciales y parques, construyendo zonas deportivas y mejorando la conectividad a través de nuevas vías rápidas que modificarían las relaciones de comunicación de la ciudad.

se muestra como un conjunto de escenarios exquisitamente seleccionados. En Ciutat Vella, el filme muestra espacios ya transformados, como la Allada Vermell, por donde las protagonistas pasean o las escenas en el Hospital del Mar, donde Manuela muestra a Rosa la playa donde discurre el Paseo Marítimo de la Barceloneta inaugurado escasos años antes (1992-1996).⁷ También destaca, la imagen del entierro de Rosa en el Cementerio de Montjuïc, un plano picado con vistas al puerto logístico de la ciudad en plena actividad (Fig. 3). En la actualidad, gran parte de los espacios se mantienen muy similares.



Fig. 3 - Imagen del cementerio de Montjuïc y el puerto en el entierro de Rosa. Clip del film *Todo sobre mi madre*. Fuente: Almodóvar (1999)

Todo sobre mi madre muestra espacios fácilmente identificables que forman parte del imaginario colectivo de Barcelona, un imaginario a veces excesivamente depurado, una ciudad que ya había vivido la gran transformación de los Juegos Olímpicos (1992). De hecho, a modo de contrapunte, se graban escenas de los descampados de las afueras, espacios sin nombre de difícil identificación.

3.2. La imagen de la otra ciudad en *Biutiful*

Biutiful (González Iñárritu, 2010) es un filme que relata la historia de Uxbal (Javier Bardem) un padre enfermo de cáncer que procura sacar adelante a sus dos hijos participando en diversos negocios ilegales, vinculados principalmente a la fabricación y venta de productos en el mercado negro. A diferencia de lo que ocurría en *Todo sobre mi madre*, el mundo subalterno se presenta con crueldad y escasa escenografía. Las condiciones de vida y los escenarios de desarrollo de gran parte de los protagonistas del filme destapan un subsuelo de la ciudad terrible y poco habitual en las películas de ficción de Barcelona. Los protagonistas ya no viajan en taxi como lo hacían en *Todo sobre mi madre*, sino que lo hacen en el metro, y no viven en céntricos pisos del Barrio Gótico sino que viven en el Carmel.

Algunas de las escenas de la película se filman en el centro de la ciudad, y ahí se muestra la plaza Catalunya, el paseo de Gracia y la Rambla de Catalunya, que son el lugar de trabajo de los vendedores ambulantes, la punta del iceberg de una trama de corrupción, trabajo ilegal y abusos policiales. Un sistema que persigue al vendedor ambulante, pero que no persigue al explotador o al policía corrupto. Así, las escenas de persecuciones policiales en el centro son violentas y se registran en escenarios céntricos y absolutamente reconocibles, donde prácticamente no se han producido transformaciones urbanas. Sin embargo, son los espacios de la periferia los que forman parte de la escenografía principal, imágenes de zonas menos icónicas. El Carmel se presenta como un barrio sin nombre, con identidad poco reconocible, calles empinadas flanqueadas por bloques de pisos y bajos comerciales, una ciudad densa de población mestiza y diversa.

Además del barrio del Carmel, también se registran imágenes de la central térmica de Sant Adrià, antigua propiedad de FECSA-ENDESA, que estuvo en funcionamiento hasta 2011. Las imágenes del interior del recinto son parte del síntoma de una desindustrialización que afectan ya no a la ciudad de Barcelona, sino a los municipios de la periferia, en un proceso de tercerización acelerado causado en este caso por los peligros ambientales de la central. Los espacios que aparecen en el filme, bodegas y naves industriales, fueron derribados en el desmantelamiento de la central que tuvo lugar entre 2012 y 2015. Las imágenes, de los interiores de la central, esas calles entre naves son legado para la historia industrial de la ciudad, escenarios desaparecidos que no tuvieron la oportunidad de ser reformados o reconstruidos, sino que su localización frente al mar les daba un potencial valor inmobiliario.

⁷ Los arquitectos y las arquitectas que diseñaron el Passeig Marítim de la Barceloneta (1992-1996) son: Jaume Artigues i Vidal, Ana María Castañeda, Jordi Henrich i Monràs, Miguel Roig, Olga Tarrasó Climent.

Actualmente está pendiente de aprobación definitiva el Plan director urbanístico de las Tres Chime-neas, con gran parte de reconversión del suelo de actividad económica a residencial. El abandono y la dejadez del lugar en el filme eran el síntoma del desmantelamiento próximo.

En *Biutiful*, las historias personales se entremezclan con un entorno diverso y complejo, donde la ciudad se muestra cruda pero también desnuda y extremadamente realista.

4. CODA

La filmografía escogida ha permitido relacionar escenas y lugares de grabación con diversas transfor-maciones de la ciudad de Barcelona. La lectura del espacio a través de los filmes ha permitido inmis-cuirse en una interpretación menos narrativa y más contextual de cada una de las películas, así como, comprender algunas de las claves de la transformación de la ciudad. Entre ellas, y dado el dilatado espectro de tiempo sobre el que se ha trabajado cabría destacar: la erradicación del barraquismo en el Somorrostro y en Montjuïc, la construcción de los polígonos de vivienda en la periferia, la transfor-mación de la ciudad durante los Juegos Olímpicos, el proceso de desindustrialización, y la permanente dualidad entre la ciudad burguesa y la ciudad informal, obrera o ilegal.



Fig. 4 - Imagen de la playa de la Barceloneta, y el barrio de la Barceloneta sin rastro del barrio del Somorrostro y con el Paseo Marítimo de la Barceloneta. Fuente: elaboración propia (2019)

En los filmes aparecen lugares que serán deconstruidos en un futuro ya pasado, y que por ello son registros valiosos para comprender la complejidad de la ciudad, puesto que la ciudad no puede leerse unidireccionalmente, sino que requiere de muchas capas de información y el registro cinematográfico nos permite captar espacios ya perdidos (Fig. 4).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo ha sido posible gracias al apoyo del proyecto *Las ciudades españolas en la ficción audiovisual. Registro documental y análisis territorial y audiovisual (FACES-50)* financiado por la Agencia estatal de investigación, un proyecto liderado por los investigadores Carlos Manuel Valdés y Agustín Gámir Orueta de la Universidad Carlos III de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFEO ÁLVAREZ, J. C.; GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, B. (2011), “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición”, *Actas Icono 14*, núm. 8, pp. 1-22.
- BOHIGAS, O. (1986), *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación (Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo).
- BUSQUETS, J. (2004), *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CAMINO, X.; CASASAYAS O.; DÍAZ, P.; DÍAS, M.; LARREA, C.; MUÑOZ, F.; TATJER, M. (2011), *Barraquisme, la ciutat (im)possible. Els barris de Can Valero, el Carmel y la Perona a la Barcelona del segle XX*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- CANDEL, F. (1972), *Apuntes para una sociología del barrio*. Barcelona: Ediciones Península.
- DEL AMO, A. (2012), “En el mundo burgués (II). Barrios bajos” en CONFEDERACIÓN NACIONAL DEL TRABAJO (2012), *Archivo cinematográfico de la Revolución española 1936-1939*. Barcelona: Confederación Nacional del Trabajo – AIT.
- GORDI, X. (2013), “Cinema bis / Sexe, drogues i rumba”, *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 191, pp. 47-52.
- LACAN, J. (1953-54), *Les écrits techniques de Freud. Seminar I*. París: Seminario dictado en el Hospital de Saint-Anne. [Versión consultada: LACAN, J. (1988), *The seminar of Jacques Lacan: Book I. Freud's papers on technique*. Cambridge: Cambridge University Press. Edición de Jacques-Alain Miller y traducción de John Forrester].
- LYNCH, K. (1960), *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The M.I.T Press.
- LUQUE SÁNCHEZ, B. (2014), “L'Hospitalet com a escenari. La imatge de l'Hospitalet a la producció audiovisual”, *Quaderns d'estudi*, núm. 28, pp. 105-137.
- SCHLÖGEL, K. (2003), *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Múnich y Viena: Carl Hanser Verlag. [Versión consultada: SCHLÖGEL, K. (2007), *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela. Traducción de José Luis Arántegui].
- TATJER, M.; LARREA, C. (eds.) (2010), *Barraques. La Barcelona informal del segle XX*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, I. (2009), “La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*”, en J. Pérez Perucha; F. J. Gómez Tarín; A. Rubio Alcover (eds.), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. Madrid: Ediciones del Imán, AEHC, pp. 255-271.
- ___ (2010), “Representaciones cinematográficas de la Barcelona marginal: del poblado del Somorrostro en *Los Tarantos* a la renovación del Raval en *De Nens* y *En construcció*”, en M. Doppelbauer; K. Saringen (eds.), *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. Múnich: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, pp. 139-158.
- ŽIŽEK, S. (1989), *The sublime object of ideology*. Londres y Nueva York: Verso. [Versión consultada: ŽIŽEK, S. (2003), *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Isabel Vericat Nuñez].

Filmografía

- ALMODÓVAR, P. (1999), *Todo sobre mi madre*. España y Francia: Renn Productions, El Deseo S.A., France 2 Cinema.
- DE LA LOMA, J. A. (1977), *Perros callejeros*. España: Profilmes, S.A.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, A. (2010), *Biutiful*. España y México: Televisió de Catalunya; Televisión Española; Cha Cha Cha Films; Focus Features International.
- PUCHE, P. (1937), *Barrios bajos*. España: SIE Films.
- ROVIRA-BELETA, F. (1963), *Los Tarantos*. España: Tecisa; Films Rovira Beleta.

