



**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN COMUNICACIÓN E  
INTERCULTURALIDAD**

**DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LOS LENGUAJES Y CIENCIAS  
DE LA COMUNICACIÓN**

**FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ  
TESIS DOCTORAL**

**Barcelona en pantalla : dinámicas conjuntas de realización de una biografía urbana.**

**Estudio comparativo centrado en la evolución de las representaciones  
cinematográficas de la ciudad condal en la encrucijada de los siglos XX y XXI**

**(1992-2017)**

**Laura ISELY (GRIFOL)**

**DIRIGIDA EN COTUTELA POR**

**Don Vicente SÁNCHEZ BIOSCA (Universitat de València) y**

**Doña Nancy BERTHIER (Sorbonne Université)**

**Diciembre 2019**



## Agradecimientos

El presente estudio no habría sido posible sin la colaboración de todos los actores involucrados en la enseñanza universitaria, desde personal administrativo hasta estudiantes y docentes. La colaboración del Consejo Regional de l'Île-de-France también ha sido de gran ayuda. A todos ellos me gustaría expresarles mi agradecimiento por su disponibilidad, reacciones y acogida. A Esteve Riambau, Jordi Llucà y todo el personal de la Filmoteca de Catalunya, por sus consejos y la ayuda prestada, tanto facilitándome datos de contacto con los cineastas como films y material documental. Al personal de la Filmoteca Española, siempre dispuesto a prestar servicio. A quienes se encargan de dar acceso a la documentación publicada por el Ayuntamiento de Barcelona y dan vida al SEDAC. Igualmente, agradecemos la acogida del personal de Barcelona Film Commission y del Palau de la Virreina Centre de la Imatge. Y ¿cómo no? las siempre amables respuestas a nuestras miríadas de preguntas por parte de Román Gubern, Jordi Balló y Carles Mir. A todos los cineastas que aceptaron hablarnos sobre su trabajo haciéndonos partícipes de la pasión, el tesón y preocupaciones que embargan sus vidas y obra, mil gracias por ese tesoro de evocaciones y palabras que guardamos a buen recaudo como prolegómenos para futuros trabajos.

De manera especial, desearía expresar mi sincero agradecimiento a Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca, que me han acompañado y guiado durante todos estos años en esa difícil tarea de encontrar un equilibrio entre la profusión de datos, lecturas, documentos de toda índole ... y el planteamiento riguroso de una tesis. A ellos les debo un largo aprendizaje, imperturbablemente acompañado por la amabilidad con la que me han transmitido enseñanzas y amistad.

A Enrique, Kevin y Emma, por haber compartido conmigo su conocimiento de las nuevas tecnologías y haber acogido mis peticiones siempre con una sonrisa. A Manuel, por su paciencia y complicidad. A mis padres, por haberme enseñado a desdibujar fronteras. A toda mi familia, por su apoyo indefectible en todas mis empresas.



# ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>9</b>
1.- GESTACION Y PRE-TEXTOS .....	10
2.- CUESTION DE PERIODIZACION .....	13
3.- CUESTIONES METODOLOGICAS Y FILIACIONES CIENTIFICAS .....	16
4.- OBJETIVOS Y APORTES .....	23
5.- ESTRUCTURA Y CORPUS .....	26
.....	<b>30</b>
<b>PRIMERA PARTE.- HACIA UNA CAPITALIDAD COMPLEJA</b> .....	<b>31</b>
CAPITULO 1.- LA CONFIRMACIÓN DE UNA BIOGRAFÍA URBANA: RAÍCES HISTÓRICAS DE LA BARCELONA OLÍMPICA .....	33
<i>A.- Capitalizando centralidad frente a viento y marea</i> .....	34
<i>B.- El evento como estrategia sistémica de desarrollo: lo real como re-presentación</i> .....	45
<i>C.- «Barcelona, posa't guapa»: campaña publicitaria, programa político, aparato jurídico, concepción económica y modelo social «participativo»</i> .....	50
C. 1. - Una campaña publicitaria destinada a la ciudadanía: del «ellos» al «nosotros» .....	51
C.2.- Una norma para un sueño: las Ordenanzas Municipales de 1999 .....	53
C.3.- El refuerzo de los órganos de gobernanza locales .....	59
CAPITULO 2.- LA CULTURA COMO BALUARTE, ACUMULANDO CAPITAL SIMBÓLICO .....	63
<i>A.- La cultura y sus semas: la orgía festiva del 92</i> .....	66
<i>B.- Escrituras visuales y procesos de resemantización urbana: redefinición del espacio</i> .....	70
B.1.- La resemantización de la «Vila Olímpica» .....	71
B.2.- La resemantización del Vall d'Hebron.....	74
B.3.- La resemantización de las playas de La Barceloneta.....	75
B.4.- Clusterización y resemantización del espacio .....	77
<i>C.- La máscara del mundo anglosajón</i> .....	85
CAPITULO 3.- CAPITALIZANDO CENTRALIDAD A TRAVÉS DEL CINE.....	89
<i>A.- El cine, de «asignatura pendiente» a «plan» de «política audiovisual»</i> .....	89
<i>B.- Arquitecturas y espacios para el cine</i> .....	100
<i>C.- El caso del Festival de Cinema de Barcelona. Films i Directors</i> .....	105
<i>D.- Festividades cinematográficas: del evento a una visión integrada</i> .....	110
<i>E.- Barcelona, se rueda: redes de epicentralidad cinematográfica</i> .....	116
<b>SEGUNDA PARTE: LA BARCELONA OLÍMPICA Y SU(S) IMÁGEN(ES)</b> .....	<b>125</b>
CAPITULO 1.- ANTECEDENTES: LA CREACIÓN AUDIOVISUAL AL SERVICIO DE LA CANDIDATURA. LA BARCELONA'92 DE LEOPOLDO POMÉS (1984/86) .....	127
<i>A.- Leopoldo Pomés, fotógrafo y cineasta hacedor de “sueños” audiovisuales</i> .....	130
<i>B.- Un video significativo</i> .....	132
<i>C.- Enunciados visuales y su articulación narrativa: Las juventudes blancas del Anillo Olímpico</i> .....	135
C.1.- Apertura cromático-lumínica: reiteración rítmica del motivo de la ventana.....	135
C. 2.- Dimensión corpórea: de lo individual a lo colectivo.....	136
C.3.-La paloma de Picasso: hacia una concepción organicista del mosaico humano .....	138
C.4.-Unas juventudes sonrientes: integración, igualdad y ascensión socioprofesional .....	139
<i>D.- Historias de transmisión. Educación integral, pedagogía vigilante no autoritaria y complicidad colaborativa de las instituciones</i> .....	140
<i>E.- Espejismos y advertencias: el metalenguaje y su función paralela</i> .....	142

F.- <i>Un trayecto definitorio del futuro Anillo Olímpico: la redefinición del centro</i> .....	143
G.- <i>Fragmentación y a-monumentalidad integral</i> .....	145
H.- <i>Viejos tópicos y nuevas utopías: desmantilar/resemantizar lo hispánico</i> .....	147
CAPITULO 2.- CLARA FILMS, PRODUCTORA DE UNA MEMORIA DE TRANSFORMACIONES URBANAS .....	149
A.- <i>Un corto que deja huella: Transformació d'una ciutat olímpica, Barcelona 1986-1992</i> .....	149
B.- <i>Retóricas del derrumbe y de la desaparición</i> .....	150
C.- <i>La técnica del Time Lapse: aceleración y elipsis</i> .....	151
D.- <i>La utilización del símil del crecimiento natural y biológico</i> .....	153
E.- <i>Mercadeo y censura</i> .....	155
CAPITULO 3.- EL MARATHON DE CARLOS SAURA (1993): REPRESENTACIÓN Y REPRESENTATIVIDAD .....	157
A.- <i>Entre las fronteras de la representación</i> .....	158
B.- <i>Música e imagen reelaborando el imperio del signo: hacia la configuración de un tejido narrativo-emotivo-figural</i> .....	159
C.- <i>Una memoria de cuerpo, emoción y esfuerzo</i> .....	162
D.- <i>Procesos de remodelación de los perfiles de género</i> .....	166
E.- <i>La Barcelona de Marathon</i> .....	167
F.- <i>Meta-discursividad y re-presentación</i> .....	173
G.- <i>El encuentro con la Medusa de la Fura dels Baus</i> .....	176
H.- <i>Las instituciones</i> .....	177
<b>TERCERA PARTE: EN LA (IN)CONFLUENCIA DE LOS SIGLOS</b> .....	<b>181</b>
CAPITULO 1.- A NIVEL LOCAL: J. L. GUERÍN Y J. JORDÁ HACIENDO ESCUELA. EL DOCUMENTAL CREATIVO ABRIENDO BRECHAS .....	183
A.- <i>La Barcelona de En Construcción, un universo de fracturas</i> .....	187
A.1.- El ojo y la cámara: frente a la intermedialidad de la contundencia .....	188
A.2.- Un ecosistema de fracturas En construcción .....	195
B.- <i>De nens (Joaquín Jordá, 2003) deconstruyendo dinámicas estructurales</i> .....	201
B.1.- <i>De nens</i> en la confluencia de un juego de acontecimientos .....	202
B.2.- <i>De nens</i> escrutando los lenguajes del Palacio de Justicia .....	206
B.3.- <i>De nens</i> reinventando el montaje de atracciones .....	211
B.4.- Los muros hablan: la Barcelona popular, memorias de protesta .....	213
.....	225
CAPITULO 2.- A NIVEL FORÁNEO: ALMODÓVAR Y KLAPISCH FRENTE A TRAUMAS TRANSNACIONALES DE UN CAMBIO SECULAR .....	227
A.- <i>Las Barcelonas de Todo sobre mi madre (1998) sonando a Requiem por la movida</i> .....	229
A.1.- Las escalinatas de Montjuïc como metáfora del fin de una época .....	230
A.2.- Cierre y apertura .....	233
A.3.- De la monumentalidad al símbolo .....	236
A.4.- Barcelona, cuestiones de género .....	239
A.5.- El renuevo de la norma .....	242
A.6.- La Barcelona del boato y la hipérbole de la mimesis: cohesión y colisión .....	245
B.- <i>La Barcelona de Klapisch haciendo frente a los problemas de convivencia</i> .....	247
B.1.- Una casa de locos 2002, (L'Auberge espagnole), texto y contexto .....	248
B.2.- El espacio y sus criaturas: en busca de ubicación .....	250
B.3.- Barcelona y sus contrastes .....	255
B.4.- Barcelona, <i>locus amoenus</i> .....	258
<b>CUARTA PARTE.- 2010, LA CONFIRMACIÓN DE UN VIRAJE: CONTRA-MODELIZACIÓN Y DISTOPÍA</b> .....	<b>261</b>
CAPITULO 1.- A NIVEL LOCAL: BARCELONA Y EL DOCUMENTAL CREATIVO. CAPITALIZANDO CENTRALIDAD CRÍTICA .....	267
A.- <i>Antes y después de Ciutat Morta</i> .....	269
B.- <i>Ciutat Morta, el documental como vigía</i> .....	275
C.- <i>Ciutat Morta, cartografías y cronotopías de denuncia</i> .....	279
D.- <i>Geometrías (in)variables</i> .....	286
E.- <i>La icónica Agbar capitaneando modernidad, capitalismo y cuestiones de género</i> .....	288
CAPITULO 2.- LA CINEMATOGRAFÍA DE FICCIÓN TRANSNACIONAL FRENTE A LA CATÁSTROFE COTIDIANA. BARCELONA EN LOS IMAGINARIOS DE LA RESILIENCIA: <i>BIUTIFUL</i> (2010) Y <i>LOS ULTIMOS DIAS</i> (2013), PELICULAS PUENTE .....	291
A.- <i>Biutiful, una película con vocación transnacional</i> .....	295
A.1.- La catástrofe: <i>Biutiful</i> entre las fronteras de la globalización .....	297
A.2.- La gran catástrofe humana contemporánea: inmigración y victimación .....	298

A.3.- A la sombra del Guernica, destino individual y destino colectivo.....	301
A.4.- El cine: del compromiso a la(s) resistencia(s) .....	304
B.- <i>Cotidianeidad laboral, espacio urbano y catástrofe en Los últimos días</i> .....	305
B.1.- Entre la espectacularidad del cine hollywoodiense y el compromiso alternativo .....	307
B.2.- Factualidad y ficción.....	308
B.3.- La catástrofe vivida por las víctimas del despido (secuencia 28:10-31:03).....	313
B.4.- La catástrofe laboral y sus consecuencias en la configuración familiar y social.....	316
B.5.- La catástrofe de Los últimos días, entre el imaginario de la redención y la amenaza del estancamiento.....	318
B.6.- La frontera como resultado de la propagación de la conminación malthusiana ante la profecía de la rarefacción de los bienes.....	321
<b>QUINTA PARTE: EL SIGLO XXI RECONSTRUYENDO MEMORIAS. BARCELONA 2016-2017, MIRADAS RETROSPECTIVAS .....</b>	<b>325</b>
CAPITULO 1.- <i>BARCELONA'92</i> (FERRAN UREÑA, 2016) REESCRIBIENDO EL PASADO OLÍMPICO: UNA PELÍCULA SÍNTOMA.....	325
A.- El poder aglutinador del cine: afluencias e influencias. La película como evento .....	327
A.1.- Génesis de una obra: <i>Barcelona'92</i> , escuela de creación .....	330
A.2.- Huellas cinematográficas: intertextualidad y architextualidad.....	332
B.- <i>Barcelona'92, la(s) otra(s) Barcelona(s), la Barcelona «olvidada», la Barcelona silenciada</i> .....	334
B.1.- Una película síntoma.....	334
B.2.- A vuelo de alcón, la Barcelona de barrios, verdadero protagonista .....	339
B.3.- El bar como metáfora de la diversidad: lo uno y lo múltiple.....	342
B.4.- Sana mediocritas y escrituras visuales de la desmesura .....	344
B.5.- Señas de identidad inscritas en el espacio: amonumentalidad y ruinas .....	346
B.6.- No future: El impasse como perspectiva y «la reproducción».....	348
C.- <i>Estética de la fragmentación: la segmentación como sistema</i> .....	351
C.1.- La fragmentación de los cuerpos y el personaje-puzle .....	352
C.2.- Cine y escritura(s) plural(es): hibridación y re-presentación. ....	353
C.3. Fragmentación espacial, fragmentación social, fragmentación política .....	360
D.- Historia e historia(s): La Barcelona no oficial .....	361
D.1. La Operación Garzón.....	361
D.2.- Boixos Nois/ Brigadas Blanquiazules.....	364
D.3.- La ilusión etnográfica .....	367
D.4.- Del texto al paratexto .....	370
D.5.- La verdad como dilema.....	372
V. CAPITULO 2.- <i>FILLS DEL DEL 92</i> (ELISABETH ANGLARILL Y MANEL ARRANZ, 2017) CELEBRANDO EL PASADO OLÍMPICO: DE EVENTO A «LUGAR DE MEMORIA».....	375
A. <i>2017, la Barcelona olímpica como «lugar de memoria»</i> .....	379
B.- <i>2017 frente a la Barcelona Olímpica, frente a la Barcelona Modelo</i> .....	383
C.- <i>2017 recuperando monumentalidad</i> .....	385
D.- <i>2017 recuperando memorias</i> .....	387
E.- <i>De una icónica singular a una icónica plural</i> .....	391
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>393</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>406</b>
I.- FILMOGRAFÍA .....	407
<i>Corpus</i> .....	407
<i>Otros: referencias comparativas y contexto de creación</i> .....	407
II.- FUENTES .....	409
III.- BIBLIOGRAFÍA.....	427
<i>BARCELONA: Historia</i> .....	427
<i>BARCELONA: Población</i> .....	429
<i>BARCELONA: Transformaciones urbanas y JJOO</i> .....	431
<i>El Modelo Barcelona</i> .....	432
<i>BARCELONA: Cine y audiovisual</i> .....	434
<i>POLÍTICAS CULTURALES Y GOBERNANZA LOCAL</i> .....	435
<i>ARTE, ESPACIO, CUESTIÓN URBANA Y CAPITALIDAD</i> .....	437
<i>METODOLOGÍA Y CORRIENTES DE PENSAMIENTO</i> .....	439
<i>CRÍTICA LITERARIA, ARTE CONTEMPORÁNEO Y ESTÉTICA</i> .....	444
<i>ANÁLISIS, HISTORIA, IMAGINARIO Y LENGUAJES CINEMATográficos</i> .....	444
<i>CINE, CIUDAD, IMAGINARIOS URBANOS</i> .....	447

<i>A PROPÓSITO DE LAS PELÍCULAS DEL CORPUS Y SUS AUTORES</i> .....	448
Audiovisual de candidatura, Leopoldo Pomés .....	448
Clara Films: <i>Transformaciones de una ciudad Olímpica</i> .....	449
<i>Marathon</i> , Carlos Saura.....	450
<i>En construcción</i> , José Luis Guerín .....	451
<i>De nens</i> , Joaquín Jordá.....	452
<i>Todo sobre mi madre</i> , Pedro Almodóvar.....	453
<i>L'Auberge espagnole</i> , Cédric Klapisch .....	454
<i>Ciutat Morta</i> , Xavier Artigas y Xapo Ortega .....	455
<i>Biutiful</i> , Alejandro González Iñárritu .....	456
<i>Los últimos días</i> , Álex y David Pastor.....	457
<i>Barcelona'92</i> , Ferran Ureña .....	458
<i>Fills del 92</i> , Elisabeth Anglarill y Manel Arranz, situar la 2-RTVE Catalunya .....	458
<b>ANEXOS</b> .....	<b>461</b>
ANEXO I: .....	462
COMPENDIO PRELIMINAR PARA LA ELABORACION DE UNA LISTA DE RODAJES EN BARCELONA (MUNICIPIO Y ZONA METROPOLITANA)	
.....	462
ANEXO II: GRAFICOS EVOLUCION DE RODAJES EN BARCELONA 2004-2017 .....	490
(ELABORACION PROPIA) .....	490
ANEXO III: FRISO CRONOLOGICO .....	491
ANEXO IV: FESTIVALES AUDIOVISUAL BARCELONA-2017 .....	499
ANEXO V: .....	501
ENTREVISTA CON FERRÁN UREÑA Y JAUME CERVERA (10-06-2018).....	501
1.- TRAYECTORIAS.....	501
2.- AFLUENCIAS Y CONFLUENCIAS .....	502
3.- BARCELONA' 92, ESCUELA DE CREACIÓN .....	502
4.- FRENTE A LA BARCELONA OLÍMPICA.....	503
5.- ALGUNOS ES LABONES: RAÍCES POPULARES, DEL VILLANO A LA CONTRACULTURA .....	504
6.- CENSURA(S), DEMOCRACIA Y FRANQUISMO .....	505
7.- MOVIMIENTOS CULTURALES JUVENILES DE LOS OCHENTA .....	508
8.- AMASIO IDEOLÓGICO.....	508
9.- «LLEGADO A CIERTO PUNTO, NO HAY RETORNO».....	510
10.- FRENTE AL ETHOS: UN PUNTO DE VISTA EQUIDISTANTE.....	510
11.- «NO FUTURE», UNA GENERACIÓN PERDIDA.....	512
12.- LA CIUDAD COMO PROTAGONISTA.....	513
13.- PERSONAJES MARGINALES Y RECEPCIÓN.....	513
14.- PUNTO DE FUGA Y TEATRALIDAD.....	515
15.- CÁMARA OCULTA, INLUENCIAS Y ESTILO PROPIO.....	516
16.- SOBREVOLANDO BARCELONA Y SUS BARRIOS .....	516
17.- WORK IN PROGRESS Y ESTRUCTURA.....	518
18.- EXTRARRADIO Y AMONUMENTALIDAD.....	520
19.- CORRUPCIÓN, ESPECULACIÓN Y DESIGUALDADES.....	521
21.- LOCALIZACIONES .....	526
22.- EL PLANO-SECUENCIA.....	527
23.- RODAJE: LA HORA MÁGICA .....	528
24.- BANDA SONORA .....	529
25.- CINE, COMPROMISO SOCIAL, INTEGRACIÓN Y CONVIVENCIA .....	529
26.- FINANCIACIÓN Y COOPERACIÓN .....	531
27.- CONTRATIEMPOS Y ANÉCDOTAS: UNA BARCELONA' 92 QUE NO VA DE BARCELONA 92.....	532



*«La ville filmée est donc une construction qui intègre aussi les vitesses, les différences de potentiel, les rythmes, les sons, c'est à dire une totalité en perpétuelle expansion, jamais refermée, toujours en mouvement. C'est dire que le cinéma permet un accès privilégié à l'espace urbain, en tant qu'il est un mixte d'espace réel et d'espace mythique»*  
(Thierry Jousse, La ville au cinéma, 2005)

## INTRODUCCIÓN

Con motivo, y sobre todo con la «excusa», como señalaba Nel.lo Oriol, de los Juegos Olímpicos, la ciudad condal se dio en cuerpo y alma a una fiebre constructiva que ha llevado en gran parte a la configuración arquitectónica, urbanística, cultural y social de la Barcelona de hoy. Las transformaciones urbanas sin precedentes a las que dio lugar su nombramiento como sede olímpica desde 1986 modificaron porciones completas del paisaje urbano y con ello del tejido social de muchos de sus barrios. En 1992 se celebraban los Juegos y con ellos se producía lo que se ha dado en llamar la integración de Barcelona «en el mapa». Si la internacionalización de la ciudad es hoy más que evidente, el discurso del éxito del que se vio acompañada en los años 90 se encuentra ampliamente sometido, en estos principios del siglo XXI, a una revisión de sus logros, aciertos y desaciertos, cuando no a una verdadera puesta en tela de juicio. El cambio de percepción es sintomático del cambio de los tiempos y se halla ligado por una parte a la revisión de la ideología y pactos políticos de la transición y por otra al agotamiento del halo de legitimidad del que se sentían naturalmente investidas las democracias neoliberales hasta finales del siglo XX. El derrumbe de las torres gemelas en los atentados de 2001, la crisis de 2007-2008, los asuntos de corrupción que invaden la escena política a nivel global, los problemas de legitimidad a los que se enfrenta la comunidad europea, los movimientos ciudadanos clamando por una revisión y una transformación profunda de las estructuras y *la praxis* en las que se asientan las democracias occidentales, todo ello lo confirma.

El cine ya había reaccionado, aunque tímidamente, ante la complejidad de la apuesta olímpica dejando filtrar la polémica y el descontento de parte de la población en los años previos a la celebración de los Juegos, pero al mismo tiempo se creó y propagó a través del cine publicitario un discurso que apoyaba ampliamente la candidatura de Barcelona, tanto

ante el comité olímpico como ante la población española por medio, en este último caso, de la televisión, principalmente a través del audiovisual de candidatura y de una serie de cortometrajes que dejaban pasar casi unilateralmente los argumentos de las instituciones a favor de las transformaciones urbanas y acciones emprendidas durante la fase preolímpica.

Las acciones llevadas a cabo lograron abrir Barcelona al mundo y ante el mundo. El éxito, considerado desde el aspecto ‘afluencia y notoriedad a nivel internacional’, ha sido tal, que Barcelona se ha convertido en uno de los principales destinos turísticos y es escenario de rodaje de numerosas películas y anuncios publicitarios. Pero un problema ha ido surgiendo, no sólo en Barcelona sino en diversas ciudades europeas que reciben un turismo masivo: el de la sostenibilidad. Desde ángulos y temas distintos, ha ido emergiendo un «contradiscurso»<sup>1</sup> que ha encontrado medio de expresión y de comunicación en el cine. De ahí que el contenido del presente trabajo encuentre en el conocido recurso estilístico cinematográfico de *campo* y *contracampo* un modo de plasmar dos enfoques paradigmáticos opuestos idealmente -la realidad escapa a la pureza maniqueísta de los esquemas- a través de los cuales se hace patente que ha habido una evolución en la *imago mundi* con la que se va imponiendo el nuevo siglo.

## 1.- Gestación y pre-textos

El presente trabajo nace de una primera intuición hoy ampliamente compartida según la cual el cambio de siglo (fines del XX y principios del XXI) aporta una serie de transformaciones profundas de entre las cuales los desarrollos tecnológicos, sin minimizar su importancia, no son sino la punta de un iceberg cuyas profundidades, más ampliamente adivinadas que discernidas, incitan al cuestionamiento, a la indagación, a la búsqueda de indicios que permitan vislumbrar y comprender en aras a qué líneas de fuerza se va conformando nuestro presente, tan rápidamente fugitivo que entronca casi inmediatamente con aquello que le fue futuro, tan enraizado en el pasado que viene a ser la resultante de un complejo entramado de cambio y permanencias.

Desde el campo del cine del que aquí partimos, la declaración de Riggan Thomson, el protagonista de *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014), señalando que «ya no estamos en 1992» resuena como expresión de un síntoma de vuelco interplanetario y anuncia una sensibilidad compartida de la que la escritura cinematográfica contribuye a dejar huella. Del tono perentorio de la máxima se infiere el asentimiento inmediato esperado en el público,

---

<sup>1</sup> Expresión utilizada por Saida Palou en *Fills del 92* (46’10’’).

cuya recepción integra ya por adelantado procesos de reconocimiento e imitación, a la vez cognoscitivos, emotivos, performativos e incoativos. 1992 aparece a través de la voz del protagonista de *Birdman*, desde el otro lado del planeta, como la expresión compartida de un antes y un después para un público globalizado, blanco de una producción que aspira desde su concepción a ser objeto cultural de consumo transnacional, como suele ser el caso de buena parte de la producción estadounidense. Aun sin gozar de la legitimidad de un estudio científico, la cita conserva su pertinencia como síntoma de una sensibilidad compartida pre-supuesta y merece ser tomada en cuenta como indicio. Así, de lo particular a lo general, 1992 sellaba fin y principio de una época, no sólo para Barcelona, sino para España, Europa y la aldea global que apuntaba en el horizonte.

Si a ello se añade que ya en 1970 Henri Lefebvre vaticinaba el asentamiento efectivo de una «sociedad urbana» como resultado de una verdadera «revolución»<sup>2</sup> que desde la ciudad se acapararía de todo el espacio, incluso del campo, ámbito que desde la revolución industrial, con los hábitos de producción y exigencias derivadas de la sociedad de consumo habría dejado de ser su reverso para convertirse en una más de sus antenas, comprendemos la importancia que adquiere(n) la(s) praxis urbana(s) en la configuración del entramado social contemporáneo.

Si además se piensa en la importancia que el espacio ha ido adquiriendo desde las últimas décadas del siglo XX en el pensamiento y las nuevas vías de investigación que van tomando forma en torno a proyectos cartográficos, de entre los cuales cabe citar por ejemplo el que se está llevando actualmente a cabo desde l'École Normale de Paris con el fin de ubicar el mayor número de obras pictóricas y artísticas en el mapa internacional<sup>3</sup> o el Mapa de centros artísticos que se está realizando en Barcelona, o ya en el campo del cine, el artículo de Dudley Andrew titulado «An Atlas of World Cinema»<sup>4</sup>, así como la aparición de nuevas disciplinas como la geocrítica que Bertrand Westphal definía en el año 2000 como una «poética cuyo objeto sería no tanto las representaciones del espacio en literatura sino más bien las interacciones entre espacios humanos y literatura»<sup>5</sup>, comprendemos la relevancia

---

<sup>2</sup> Henri Lefebvre, 1970, *La révolution urbaine*, p7 : «Nous appellerons *société urbaine* la société qui résulte de l'urbanisation complète, aujourd'hui virtuelle, demain réelle».

<sup>3</sup> El proyecto Artl@s, bajo la dirección de Béatrice Joyeux-Prunel tiene como objetivo, tal y como reza en la web del grupo de investigación, poner el arte en su lugar aliando cartografía e Historia del Arte: «Putting the Arts in their Place. Cartography and Art History / Remettre les arts à leur place : La cartographie et l'histoire de l'art».

<sup>4</sup> Andrew, Dudley (2004), «An Atlas of World Cinema», *Framework: The Journal of Cinema and Media* Vol. 45, No. 2 (FALL 2004), pp. 9-23.

<sup>5</sup> Bertrand Westphal (2000), «Pour une approche géocritique des textes», in *La Géocritique mode d'emploi*, n°0, §15. Traducción propia de «(...) poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature (...)».

que la escritura visual cartográfica está adquiriendo como paradigma<sup>6</sup> epistemológico interdisciplinario<sup>7</sup> en el campo de la creación artística, las ciencias humanas y las ciencias sociales. Esta tendencia que se afirma y confirma en el siglo XXI no es sin embargo completamente nueva. Baste pensar en *La Poética del espacio* de Bachelard, o incluso en la noción de *cronotopía*<sup>8</sup> con la que Batjin anunciaba una cierta pérdida de hegemonía del tiempo como centro neurálgico del pensamiento occidental imperante durante los siglos XIX y buena parte del XX<sup>9</sup>. Las implicaciones gnoseológicas de este viraje hacia el espacio convertido hoy día al menos en una cuestión tan central como la de la «memoria» son fundamentales para comprender la relación del hombre contemporáneo con su medio, las relaciones del medio con el imaginario y, más concretamente, en lo que aquí nos concierne, con el imaginario cinematográfico.

Así pues, tres son los datos a través de los cuales se configuran algunas de las hipótesis de las que parte esta tesis: la posible importancia de 1992 como fecha faro en la configuración de las bases en las que se asientan algunos de los elementos estructurantes del siglo XXI; la importancia del espacio en la praxis humana y el pensamiento contemporáneos, hoy al menos equiparable a la que se le concede al tiempo; por último, la sobredeterminación del carácter de lo urbano en nuestras vidas y la centralidad de la cuestión urbana, ligada a la noción política de ciudadano y ciudadanía, al desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y a los problemas generados en torno a la convivencia en una sociedad cuyos fundamentos ideológicos presentes en el discurso oficial explícito se sustentan en valores tales como democracia, igualdad, justicia, libertad, educación, calidad de vida y vida digna.

A pesar de todo, si el contexto general al que se alude es responsable de buena parte de las orientaciones aquí adoptadas, el punto de partida son las representaciones de la ciudad de Barcelona a través del cine y el audiovisual que ha ido emergiendo tanto a nivel local (cine barcelonés fundamentalmente), nacional (cine español) e internacional en la encrucijada de los siglos XX y XXI. En este sentido, se concede especial importancia al cine rodado en la ciudad condal que cuestiona e incita a reflexionar sobre el llamado «modelo Barcelona».

---

<sup>6</sup> Para sus defensores, como en el caso de Louis-Claude Paquin y Cynthia Noury (Université du Québec à Montréal), (2018) , «si definir consiste en asignar límites a un objeto o fenómeno, (...) cartografiar por el contrario es aprehender y dar cuenta de la diversidad y de la singularidad de dichos objetos o fenómenos» (Traducción propia). Ver «Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques?», ACFAS, 14/02/2018.

<sup>7</sup> Así fue catalogada en la Jornada de Estudios Altermapping organizada por Karen O'Rourke (CIEREC) al darse como objetivo «Probl atiser la cartographie comme objet, méthode et expérience interdisciplinaire», 03/04/2015.

<sup>8</sup> Mijail Batjin , *Théorie et esthétique du roman*, Paris : Gallimard, 1987.

<sup>9</sup> El pensamiento del tiempo y sobre el tiempo ha ocupado un lugar primordial en la historia de la filosofía desde sus orígenes, encontrando nuevos impulsos a lo largo de su transcurso. Pero para el siglo XX, convendr a citar especialmente a Bergson y a Heidegger, por el impacto que tuvo y sigue teniendo su obra.

Considerado en sus inicios fundamentalmente como un modelo urbanístico y arquitectónico, es a partir de las críticas que surgen a finales del siglo XX y que se extienden y normalizan con el cambio de siglo cuando se empieza a entender la multiplicidad y complejidad de su extensión en cuanto a significados, formas, campos y *praxis* que conlleva. Los trabajos de Josep M. Montaner<sup>10</sup> permiten deducir que el modelo urbanístico que se impone con los Juegos Olímpicos se apoya en un modelo económico en el que la inversión privada juega un gran papel, pero también en un modelo de gestión y gobernanza institucional en el que la urgencia y el cambio de escala de los proyectos urbanísticos disminuyen la capacidad de diálogo, negociación, evaluación y revisión de los planteamientos. Entendiendo «Barcelona como un laboratorio urbano y social»<sup>11</sup>, se impone también como un modelo político de intervención institucional de claras consecuencias sociales. Es también un modelo económico en el que la iniciativa pública se funde y confunde con la privada, y un modelo de gobernanza local que busca imprimir un sello ciudad a través de la cultura, como puede observarse a través de los trabajos de Joaquin Rius Ulldemolins y María Victoria Sánchez Belando<sup>12</sup>. Por su parte, Manuel Delgado<sup>13</sup> ha mostrado que también responde a un modelo de control social y un modelo de sociedad controlable. Ligado a un modelo económico, político y social capitalista, lejos de constituir un modelo absolutamente innovador, se hallaría anclado en los modelos de gobernanza derivados del franquismo. Verdadero producto de marketing territorial, es para dicho autor un modelo de escenificación con el que se maquilla la heterogeneidad de la ciudad en aras a obedecer a un modelo de sociedad homogéneo completamente alejado de «la cultura urbana», esencialmente plural.

## 2.- Cuestión de periodización

Si fue a partir de la macro-crisis de 2007-2008 (económica, social y política) y de la cinematografía que iba emergiendo, rodada y centrada en la cuestión urbana de la ciudad de Barcelona, cuando y como fueron cuajando las primeras indagaciones en las que se sustenta el presente trabajo, pronto surgió la necesidad de ir remontando atrás en el tiempo hasta

---

<sup>10</sup> Remitimos al artículo del autor citado: «El Modelo Barcelona», Geometría Digital, 2015.», pp. 1-19.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>12</sup> Ver especialmente su artículo conjunto de 2015 : «Modelo Barcelona y política cultural : usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local», *Eure*, 41/122.

<sup>13</sup> Ver Manuel Delgado (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*, Madrid: Los libros de la Catarata.

encontrar en los Juegos Olímpicos no tanto el evento originario cuanto la cristalización cronológica, material y simbólica de una *praxis* política que, aun viniendo de lejos, encontró en el 92 un modo de expresión y de expansión que la convierten en una fecha faro. Fecha-meta en los años de negociación diplomática y los esfuerzos de preparación que la precedieron, pero también punto de partida de un modelo de acción que se impuso como un modelo de «éxito»<sup>14</sup>.

Indagando a través del cine rodado en Barcelona y preocupado por la cuestión urbana en y desde Barcelona, cotejando las formas por él elaboradas y las temáticas abordadas con los resultados de investigaciones contemporáneas sobre el arriba indicado *modelo Barcelona*, llegamos a la conclusión de la importancia que revestía para la ciudad la fecha de 1992, ligada en la memoria colectiva a los Juegos Olímpicos y Paralímpicos de verano. Pero ello también conducía a considerar la importancia de aquel año para España en su conjunto. Para Sevilla, representó su nombramiento como sede de la Exposición Universal. La hispanidad se halló paradójicamente reconfortada con la celebración de los quinientos años del Descubrimiento de América y Madrid fue elegida Capital Cultural Europea. Sin olvidar que el Tratado de adhesión por el que España pasaba a integrarse en la Comunidad Europea a partir del 1 de enero de 1986, año en que Barcelona fue elegida para albergar los futuros Juegos, preveía un período transitorio hasta 1993, fecha para la cual se proyectaba la creación del mercado único<sup>15</sup>. No cabe duda de que los Juegos Olímpicos de Barcelona debían cumplir con una misión política: además de Madrid y Sevilla, a Barcelona se le encomendaba la tarea de mostrar ante Europa y ante el mundo que España estaría a la altura para integrar el mercado único, no sólo a nivel económico, sino debido a su capacidad para reunir un *capital simbólico* (Bourdieu, 1980) que le otorgara legitimidad a nivel internacional.

El presente trabajo se centra en un lapso de tiempo que va desde 1992 hasta 2017, es decir, desde la celebración de los Juegos Olímpicos del 92 a la conmemoración de los veinticinco años de dicho evento que tuvo lugar en 2017. Nuestro estudio se propone investigar cómo ha ido reaccionando el cine a los múltiples significados, acciones y consecuencias, prácticas y simbólicas, generadas en torno a dicho acontecimiento, entendido como un macro-evento que no se limita ni al mundo del deporte ni a un año concreto. La

---

<sup>14</sup> Así califica Antonia Casellas, en una de sus intervenciones para *Fills del 92*, el tipo de discurso que se impuso en los 90 :«narrativa de ‘èxit’» / trad. propuesta, «narrativa de éxito» (36’05’’). Ver también bibliografía.

<sup>15</sup> Es interesante observar que en 1990 un pequeño opúsculo, verdadero ideario de la «cultura de empresa ‘Europa’» y de la «psicología del cambio», incentivaba en España la creación de empresas capaces de enfrentarse al «reto del 92». Ver Alain Desgris, *Preparando el reto del 92: cultura-management-formación-calidad*, Barcelona: Gestió 2000, 1990, págs. 25 y 35.

extensión tentacular de su influjo queda patente en el desarrollo arquitectónico-urbanístico al que dio lugar, en el modelo neoliberal que patentó, en los sucesivos macro y micro-eventos que le sucedieron amparados por el halo de legitimidad que se ha ido actualizando hasta la conmemoración de 2017. Ahora bien, en esta maraña de reactivaciones llevadas a cabo por iniciativa de las instituciones locales, cualquiera que sea el color político de sus gobernantes, llama la atención el lugar que el cine -en numerosas ocasiones con el apoyo de los principales canales televisivos- ha proporcionado a la disidencia y a la protesta, sobre todo en estas primeras décadas del siglo XXI.

2017 es también una fecha clave por la situación de impasse político en que se encuentra Cataluña desde el 1 de octubre. Y lo es porque dicho impasse confirma una capitalidad compleja que Barcelona ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo a medida que conseguía diversificar su influencia a nivel cultural, deportivo, comercial..., pero sin alcanzar el estatuto de capital de un Estado. El presente trabajo no pretende dar una solución a tan espinoso tema, pero tampoco elude completamente su tratamiento. Tanto más cuanto los problemas identitarios de una Barcelona capital catalana confluyen con problemas urbanos interplanetarios como la pauperización de buena parte de la población y conviven con la resurgencia de un cuestionamiento generalizado de los axiomas de la cultura y el arte hegemónicos mientras asistimos a una afirmación sin precedentes de la lengua anglosajona como lengua de comunicación imperante, mientras se confirman los problemas de definición de los contornos y modos de actuar de Europa y se mantienen situaciones de conflicto globales, que también tuvieron repercusiones en esa Barcelona Internacional que desde antes del 92 se había ido construyendo, como deja ver el atentado del 17 de agosto del mismo año.

A través del cine, veinticinco años de historia de la vida urbana de Barcelona van resurgiendo al tiempo que la historicidad misma del cine se hace patente, tanto a través de las novedades introducidas por la tecnología -a su vez acompañadas por cambios estéticos en la representación de su referente-, como de los puntos de vista adoptados por la cámara, en gran parte ligados al contexto, a las condiciones de realización y a las expectativas del público al que se dirige. A través de las creaciones cinematográficas que pretenden desvelar y revelar la complejidad de las transformaciones urbanas de la ciudad condal, veinticinco años de historia de Cataluña, de España y de Europa entrelazan su andadura al tiempo que se esbozan algunos de los eslabones de comprensión de las consecuencias de la globalización en la vida urbana de Barcelona. Sin carecer de rasgos específicos, la Barcelona contemporánea no es tampoco un caso aislado dentro del gran maremágnum macroeconómico y las tensiones políticas que invaden el planeta. Pero la rapidez con la que los poderes institucionales impulsaron, así como la magnitud de los cambios realizados o

previstos desde 1992 hasta nuestros días, la convierten en una especie de laboratorio de los logros y derivas de los sabios planeamientos del mundo occidental.

### 3.- Cuestiones metodológicas y filiaciones científicas

Tomar como epicentro de análisis la ciudad de Barcelona es ya en sí mismo adoptar un punto de partida complejo. La presente tesis pretende enraizar con los trabajos de Edgar Morin en torno a la complejidad cuando, rebuscando en la etimología de *complexus*, concluía que el conocimiento debía basarse en la ‘relación’ existente entre elementos que se entretajan, y que por lo tanto no deben ser observados como unidades estancas por el investigador: «Cuando hablo de complejidad, me refiero al sentido elemental del vocablo latino *complexus*» como «lo que está entretajido conjuntamente»<sup>16</sup>.

Las primeras dificultades a la hora de acotar el espacio territorial objeto de análisis son patentes desde un principio si se piensa en la homología onomástica existente entre Barcelona-ciudad y Barcelona-provincia. Pero a ello conviene añadir que el influjo de la *vicus* o ciudad de cierta importancia en su entorno es tal que ya en 1968 la ley establecía el reconocimiento de un área metropolitana que extendía el área de influencia de la ciudad de Barcelona a los ámbitos agrícolas y grandes áreas verdes de los alrededores (Delta del Llobregat, macizos del Garraf, Collserola y sierra de la Marina). Asimismo, en 1987 se definía el ámbito metropolitano de Barcelona como un territorio comprendido por los municipios de Barcelona, Hospitalet de Llobregat, Mataró, Badalona, Terrasa, Sabadell, Santa Coloma de Gramenet, Cornellá del Llobregat, Sant Cugat del Vallès, Rubí, Vilanova i la Geltrú, Viladecans, El Prat de Llobregat, Castelldefels, Cerdanyola del Vallès y Mollet del Vallès. De ahí que la noción de ciudad en la que se asienta nuestro estudio se acoja a la definición dada por Nel.lo Oriol: «Hablo de la ciudad real, no del municipio de Barcelona, es decir, hablo de aquel conjunto de municipios que funciona como una única unidad: económica; de movilidad; de mercado de trabajo; cultural e incluso de referencia simbólica»<sup>17</sup>.

La noción de espacio urbano remite a una concepción amplia. En tanto que biosfera, alude a lo vivo y a sus relaciones. En tanto que microcosmos, presupone la idea de un

---

<sup>16</sup> Traducción propia de: «Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot «complexus», «ce qui est tissé ensemble». Ver Edgar Morin, « La stratégie de reliance pour l’intelligence de la complexité», *Revue Internationale de Systémique*, 9/ 2, 1995, p. 110.

<sup>17</sup> Traducción propia. Ver Nel.lo Oriol, «Les repercussions urbanístiques dels Jocs Olímpics de Barcelona’92», Barcelona: CEO-UAB, 1992, p. 3. Transcripción de su intervención en el Curso Univeritario sobre Olimpismo organizado por el Centre d’Estudis Olímpics (CEO-UAB) el mes de febrero de 1992. Ref. WP003.



conjunto ordenado, es decir, regido con arreglo a un orden (lo que no excluye en su composición una multiplicidad de desórdenes) que le es propio, concebido como agregado de vectores de acción. Por ello se aborda el espacio urbano desde las relaciones que se establecen entre éste y las criaturas que lo pueblan, desde las relaciones que facilita, promueve o posibilita entre estas mismas criaturas que lo frecuentan y (re)crean. Así, el espacio territorial barcelonés aparece acotado en su función heurística no tanto desde el punto de vista topográfico sino como delimitación idealmente preconcebida, a modo de *ideal-tipo* weberiano<sup>18</sup>.

A través del cine, la cuestión urbana adopta a la vez visos locales y globales. La noción de *glocalización*<sup>19</sup> permite dar cuenta de este complejo nudo de relaciones que tienen lugar en la ciudad condal, y a través de las cuales se afirma tanto en la idiosincrasia que le es propia como en aquello que la convierte en *exemplum* de los procesos y problemas en los que se ven envueltas las grandes ciudades internacionales, hasta convertirse incluso en *caso* de la metrópolis global, a pesar de sus dimensiones relativamente pequeñas.

Al igual que la escritura literaria, la escritura cinematográfica da lugar a un texto complejo. En el lenguaje cinematográfico se entretajan diálogos, sonidos, imágenes, movimiento, contexto(s) de elocución e intertexto(s), es decir, referencias explícitas o implícitas a otros textos que pueden provenir de diversas artes y épocas. Al igual que las imágenes, los volúmenes que pueblan el espacio urbano imprimen con su propio lenguaje un texto y pueden ser considerados como enunciados discursivos. La focalización, encuadre y montaje cinematográficos proceden por remodelación de las relaciones entre volúmenes y cuerpos presentes en el encuadre o presupuestos en *off*, efectuando de este modo implícitamente una *mise-en-abîme* del discurso arquitectónico, urbanístico, artístico, social, y ofreciendo una interpretación múltiple e inacabada de sus contenidos. En la ciudad, se entrelazan diferentes lenguajes y escrituras en un diálogo intrínseco que conviene desentrañar cuando se presume a través de su co-presencia un ligamen interno. Los recursos cinematográficos permiten establecer relaciones insospechadas entre los objetos con los que se convive en la vida cotidiana, invirtiendo escalas, proponiendo ángulos inaccesibles,

---

<sup>18</sup> Dicho proceso de transferencia de la noción weberiana de «tipo ideal» a otro campo ya había sido utilizada con anterioridad por François Hartog. Ver *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps* (2003).

<sup>19</sup> Nacida en un contexto puramente comercial, la noción ha derivado hacia otros campos. Conviene citar a este respecto los trabajos del sociólogo Blaise Galland, para quien las nuevas tecnologías permiten asociar lo global y lo local, pues todo usuario puede comunicar con el mundo desde su asentamiento en un lugar específico. Ver su artículo «De l'urbanisation à la 'glocalisation'. L'impact des technologies de l'information et de la communication sur la vie et la forme urbaine», *Revue Terminal.org*, 1995. En el presente trabajo se adopta el vocablo con el objetivo de aludir a la intensa conectividad existente actualmente entre diversas zonas del planeta y en el interior mismo de la zona metropolitana de Barcelona. De este modo nace un nuevo concepto de identidad urbana concebido como tensión distendida entre identidades plurales y procesos de homogeneización locales, nacionales y transnacionales.

reuniendo por montaje lo disperso. El cine se ha fijado particularmente en las posibilidades creativas que le ofrece el espacio y más concretamente, por lo que aquí compete, en las escrituras (arquitectónicas, urbanísticas, comportamientos sociales...) que configuran el espacio urbano.

El presente estudio parte de los trabajos de Marc Ferro, para quien el cine es un excelente medio para la investigación histórica, ya que permite efectuar «un contra-análisis de la sociedad»<sup>20</sup> y con ello contrarrestar aparentes verdades consabidas del discurso oficial. El cine permite llegar a los intersticios, hurgar en ellos y rescatarlos dándoles visibilidad, confiriéndoles *praesentia*. Presencia múltiple que da cabida a la polisemia de la que se dota la *praxis*, a menudo más compleja que el discurso o discursos tras los cuales se enmascara parte de su complejidad. En este sentido, el cine puede actuar como instrumento en tanto que revela o puede revelar algo que otros documentos mantenían velado.

Con todo, este trabajo no se contenta con el valor instrumental de la imagen-sonido-en-movimiento como documento para el análisis historiográfico de nuestro tiempo. Paralelamente, en la línea del análisis cinematográfico, se entiende que forma y fondo están íntimamente ligados. Se aborda el cine desde el cine y para el área de conocimiento cinematográfico con la intención de contribuir, aunque sólo sea mínimamente, a la comprensión de las líneas de fuerza en las que se asienta el cine contemporáneo en algunas de sus vertientes: el cine barcelonés (producido en Barcelona y realizado por cineastas residentes en la ciudad condal y su extrarradio), catalán (realizado por directores de origen catalán y que pueden recurrir en parte o totalmente a la lengua catalana como modo de expresión), español e internacional. De ahí que se adopte una perspectiva comparativa que puede pasar del análisis pormenorizado de algunas de las partes u obras a una visión de conjunto que permita establecer relaciones de similitud o destacar diferencias.

Se trata de poner de relieve relaciones intrínsecas entre producciones cinematográficas de distinta índole, entre el cine y otras producciones artísticas, sobre todo en proveniencia de las artes visuales, entre el cine y otras fuentes como la prensa, informes, B.O.E..., a partir de los cuales se obtienen datos que permiten dar una imagen de conjunto, aunque parcial, del fenómeno *Barcelona*. Como re-presentación, el cine comparte con otros medios de expresión su carácter especular. Por ello es interesante cotejarlos para observar los procesos de imposición, negociación y deposición, a menudo incompleta, que la ideología imperante atraviesa. Cotejar documentos de diversa índole procedentes de

---

<sup>20</sup> Marc Ferro da a entender que a partir de los 60 el estudio de películas como documentos se impone por su capacidad a proceder a «une contre-analyse de la société», in *Cinéma et Histoire*, Paris : Gallimard, 1977, p. 11.

distintos microperíodos cronológicamente ordenados permite observar cómo un credo compartido por una minoría encuentra un modo de salir a flote. También permite observar que éste último no sepulta completamente el discurso con anterioridad imperante o más visible en un momento dado. Discurso y contradiscurso no se suceden, sino que se entretienen, sin excluir fricciones, evolución y confluencias.

Se concede especial importancia al contexto en el que aparece una obra cinematográfica a la hora de establecer cortes cronológicos. Tanto el período elegido como los microperíodos obedecen a un criterio de *pertinencia*. En Fonología son pertinentes «los rasgos distintivos de un fonema», únicos rasgos que «permiten distinguir unas palabras de otras»<sup>21</sup>. De acuerdo con ello, los rasgos pertinentes son eslabones esenciales para la comunicación, y a través de ellos se establece una relación entre fonología y significación. Por su parte, Roland Barthes definía *pertinencia* en su artículo *Éléments de Sémiologie* como «el elemento propiamente significante de la unidad» y extendía el término a «sintagmas y variaciones no-significantes»<sup>22</sup> a nivel fonológico, pero que no por ello dejaban de contener un significado de acuerdo con un rasgo distintivo: el ejemplo que daba era el del acento de un campesino, a través del cual se transmite en teatro, entre otras cosas convendría añadir, su condición de paisano. De manera general, es lo que ocurre con los estereotipos. En todos estos casos se puede observar que un rasgo pertinente permite a la vez distinguir e identificar. Es expresión de unidad y de relación, pues es a través de todo lo que no es por comparación a otro rasgo como se define su pertinencia. Eso significa que no se trata tanto o no únicamente de una cualidad intrínseca, sino de aquella que permite oponerle a otro rasgo y por lo tanto a otro objeto, fenómeno o configuración que a través de esa diferencia se revela portador de sentido. La pertinencia es también «un principio limitativo»<sup>23</sup> cuando nos enfrentamos a un campo de estudio excesivamente amplio. Es limitativo con respecto al *corpus* potencial, pero también lo es con respecto al abanico de posibilidades que ofrece una

---

<sup>21</sup> Manuel Benabén define los fonemas como aquellos «sonidos útiles a la comunicación lingüística» y explica su utilidad sirviéndose de la noción de *pertinencia*: «On donne le nom de phonèmes à tous les sons utiles à la communication linguistique dans une langue donnée (...). Les phonèmes se caractérisent par les traits distinctifs encore appelés traits pertinents». Ver *Manuel de linguistique espagnole*, Ophrys, 1993, p. 6 y p. 14.

<sup>22</sup> Roland Barthes dice concretamente: «Enfin le troisième problème (...) concerne les rapports entre la langue et la pertinence (c'est-à-dire de l'élément proprement signifiant de l'unité)», p. 95. Y añade: «d'un point de vue sémiologique, on en retiendra la nécessité d'adopter l'existence de (...) variations non-signifiantes qui soient cependant glottiques (...); cette linguistique (...) peut prendre une grande importance partout où règnent les syntagmes figés (ou stéréotypes) (...): le *r* roulé est une simple variation combinatoire au niveau de la détonation, mais le langage de théâtre (...) affiche l'accent paysan (...)», p. 96, *Éléments de sémiologie*.

<sup>23</sup> Ver «*Elementos de Semiología*», trad. de Alberto Mendez, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971, p. 99. Roland Barthes empleó dicho término heredado de la lingüística llevándolo al campo del análisis semiológico. Recordemos que la pertinencia lingüística de la que procede su aplicación a la Semiología, era aquella característica fonológica distintiva que permitía la diferenciación y la riqueza léxico-semántica que adquieren las palabras en su realización efectiva a partir de un número ínfimo de unidades básicas.

postura que toma asiento en un posicionamiento desde diversos ángulos. Se acotan pues cualitativa y cuantitativamente los emplazamientos desde los que se escruta el objeto de estudio.

Aplicada a la elección de determinados jalones temporales y a la composición de las películas de nuestro corpus, la noción de pertinencia alude a un rasgo significativo que adquiere tal período o documento en virtud de un rasgo distintivo con respecto a otros. Texto, contexto y co-textos interactúan y es sometiéndolos a relación como se destacan una serie de detalles altamente significativos. Significativos en función de sus divergencias, significativos en un acto de deambulación que el investigador adopta como método de aproximación e internamiento en su objeto de estudio. Como el cineasta documentalista, el investigador se deja llevar hacia aquellos detalles que llaman su atención en un contexto dado que a su vez influye en la carga sígnica que adquieren unos fragmentos con respecto a otros. De ahí que hablemos de pertinencia de conjunto, es decir, aquella que resulta de una disposición de elementos (períodos y corpus) determinada. Es pertinente, por ejemplo, hacer un recorrido partiendo de la *Barcelona'92* del audiovisual de candidatura a los Juegos Olímpicos y desembocar en la *Barcelona'92* de Ferrán Ureña por los detalles altamente significativos que proporciona el someterlas a interrelación, aunque sin dejar de recorrer algunos de los jalones que las separan, asimismo escogidos por sus virtudes sígnicas dentro del conjunto o *corpus* que se somete a examen. La pertinencia es la resultante de un *feedback* múltiple, un conjunto de relaciones dialógicas que depende del contexto de conexión en el que se sitúa un texto y de la riqueza de conexiones sinápticas que establece con otros rasgos diferenciales procedentes de otros textos. De ahí que el trabajo del investigador consista en intentar recorrer a la inversa parte de las conexiones sinápticas que el decurso del tiempo y la multiplicidad de ramificaciones hacen pasar por elementos dispares. La elección de determinados jalones tiene su origen en un primer ejercicio de interpretación.

De este modo la pertinencia es asimismo el resultado de un entretejido de factores que no descarta la subjetividad, pues en una configuración determinada, unos detalles pueden llamar la atención más que otros y adquirir pertinencia con arreglo a unos objetivos definidos y un contexto dado que influye en la memoria colectiva y por lo tanto en el investigador. La interpretación interviene tanto en el análisis de las obras como en el proceso de selección. Nos referimos a la interpretación tal y como ha sido definida por Jacques Aumont cuando indica que es «una actitud<sup>24</sup>» o también «un primer gesto<sup>25</sup>» «esencial, (...)»

---

<sup>24</sup> Aumont, Jacques, *L'Interprétation des films*, Paris : Armand Colin, 2017. Ver resumen portada trasera: «une attitude».

<sup>25</sup> Es así como lo define en la página 7 del libro citado. (Ibid., 2017) El autor lo llama concretamente : «un geste premier».

fuente misma de toda comprensión»<sup>26</sup>, que «nos permite» no sólo «comprender» sino «nombrar (...), organizar en redes de causalidad y similitud, (...) conferirles una existencia para nosotros»<sup>27</sup>. La interpretación es pues necesaria para la aprehensión o apropiación gnoseológica del objeto, pero ello no conduce a afirmar un solipsismo atómico. Como en el caso de la lectura de un texto, la *inventio* forma parte del proceso de apropiación de lo leído en el sentido en el que toda lectura comporta un proceso de (re)creación, y es a través de diversas lecturas como el texto va revelando algunas de sus posibilidades signícas (no sólo sémicas, sino cargadas de *deixis*), tanto más significativas cuanto más abierto y ambiguo, virtualidades que por cierto no se hallaban en él completamente contenidas de antemano sino que van surgiendo y resurgiendo en su diálogo con el lector.

Se evita de entrada todo intento de compilación exhaustiva para entresacar únicamente momentos aglutinadores que han tenido un impacto en la creación cinematográfica del imaginario urbano de Barcelona. Las líneas interpretativas y metodológicas adoptadas en este trabajo le deben mucho a toda una tradición epistemológica y crítica que ha venido marcando las ciencias humanas y las ciencias sociales, el análisis literario y cinematográfico desde la segunda mitad del siglo XX. Conviene destacar la teoría de la complejidad de Edgar Morin, en la que se sustenta su defensa de una búsqueda del conocimiento «transdisciplinar», ya avanzado por Piaget, quien en 1972 lo definía del siguiente modo:

Por fin, a la etapa de relaciones interdisciplinares cabe esperar que le suceda una etapa superior que sería *transdisciplinar*, que no se contentaría con alcanzar interacciones o reciprocidades entre investigaciones especializadas, sino que situaría dichos ligámenes en un sistema total sin fronteras estables entre disciplinas<sup>28</sup>.

Igualmente conviene tener en cuenta los aportes de Roland Barthes que trasladó a la teoría del signo algunas de las contribuciones más significativas de la lingüística. O la terminología y métodos de análisis narratológico sistematizados, entre otros, por Gérard Genette, así como los aportes en materia de análisis literario de, también entre otros, Mijail Batjín.

---

<sup>26</sup> Id., portada trasera. Incluimos la cita completa en la que aparece la expresión : « Il s'agit en fin de compte de réhabiliter une attitude mal considérée et cependant essentielle, en montrant qu'elle n'est pas condamné à l'erreur ni à l'arbitraire, mais qu'elle est la source même de toute compréhension ».

<sup>27</sup> Id., p. 7. Incluimos la cita completa : « Mais avant de livrer ce texte construit et argumenté qu'est une critique, nous sommes livrés, le plus souvent sans en avoir conscience, à un geste premier, qui nous a permis de comprendre certaines choses, de les nommer éventuellement, de les organiser en réseaux de causalité ou de similitude, de les apprivoiser, de leur conférer une existence pour nous -bref, nous avons *interprété* le film ».

<sup>28</sup> Traducción propia de : « Enfin, à l'étape des relations interdisciplinaires, on peut espérer voir succéder une étape supérieure qui serait « transdisciplinaire », qui ne se contenterait pas d'atteindre des interactions ou réciprocitys entre recherches spécialisées, mais situerait ces liaisons à l'intérieur d'un système total sans frontières stables entre les disciplines. ». Ver Jean Piaget: « L'Épistemologie des Relations Interdisciplinaires », p. 170.

Muchas de las conclusiones a las que se llega en el presente trabajo resultarían incomprensibles sin el soporte intelectual de lo que los investigadores estadounidenses han dado en llamar la *French theory* con las figuras destacadas de Bourdieu, Foucault y Deleuze. La noción de *deconstrucción* derridiana, o la de *ideograma* de Julia Kristeva<sup>29</sup>, con su posterior reinterpretación desde el campo de la sociocrítica<sup>30</sup>, se revelan particularmente útiles para comprender algunas de las producciones cinematográficas contemporáneas centradas en la ciudad de Barcelona, así como los esfuerzos de revisión de las ideologías imperantes en los años 90 llevados a cabo por sus cineastas desde principios del siglo XXI. En este sentido, ha habido que recurrir continuamente a aquellas nociones que permitían pensar la pervivencia de la memoria del pasado en nuestro presente tales como la de *memoria colectiva* de Halbwachs o la de *lugares de memoria* de Pierre Nora.

Decisivos han sido sobre todo los trabajos de investigación que, viniendo del campo del cine, permitían encontrar las herramientas y la metodología adecuadas para el análisis cinematográfico. Destaquemos de entre ellos los procedentes de figuras ya históricas como Sergei Eisenstein, Jean Mitry o Siegfried Kracauer. Destaquemos las investigaciones más recientes en materia de montaje y vanguardias cinematográficas, sobre todo en sus análisis en torno a la fragmentación y el montaje cinematográfico, de Vicente Sánchez-Biosca<sup>31</sup>, o la manera de abordar la historia a partir del cine desarrollada por Nancy Berthier<sup>32</sup>, así como los estudios relativos al análisis de la ciudad a través del cine de Charles Perraton y François Jost<sup>33</sup>. Sin renunciar a los aportes de la semiología, la historia cultural, tal y como la define Vicente Benet, como «la parte de la historia dedicada a observar los procesos de cambio

---

<sup>29</sup>En el Coloquio de Cluny (1968), Julia Kristeva lo definía en los siguientes términos: «L'idéogème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte) de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social», «Problèmes de la structuration du texte», p. 313. Con ello se refería a los aspectos ideológicos con los que se configura y hace inteligible un texto en un momento dado.

<sup>30</sup> Particularmente interesante es el artículo de Edmond Cros titulado «Redéfinir la notion d'idéogème», en el que, tras pasar revista a la noción tal y como fue concebida por Julia Kristeva, así como la que fue dada por Marc Anguenot para quien: «On appellera idéogème toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit ' la valeur morale ', ' le Juif ', ' la mission de la France ' ou ' l'instinct maternel '). Ces sujets sont déterminés et définis par l'ensemble des maximes où le système idéologique leur permet de figurer.» (Citado por Edmond Cros), pasa a darnos la suya propia: «Je définirai l'idéogème comme un microsystème sémiotique-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours. Cette dernière s'impose, à un moment donné, dans le discours social, où elle présente une récurrence supérieure à la récurrence moyenne des autres signes. Le microsystème ainsi mis en place s'organise autour de dominantes sémantiques et d'un ensemble de valeurs qui fluctuent au gré des circonstances historiques».

<sup>31</sup> Remitimos a los libros de Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995; y *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia: Textos Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991.

<sup>32</sup> Ver especialmente Nancy Berthier (1998), *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

<sup>33</sup> Ver: *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris: L'Harmattan, 2003.

social a través de los productos culturales», que es uno de los pilares en los que se apoya el presente trabajo. Pero a diferencia del autor, no excluimos «una consideración descriptiva o sintomática del cine», aunque como él y siguiendo los pasos de los autores que cita (Rafael Tranche, Román Gubern...), nos guíe la intención de «entrar» en la «textualidad» de «las producciones (audio)visuales»<sup>34</sup> y refutemos la validez de toda visión esencialista de la cultura.

Se nos podrá reprochar un excesivo eclecticismo en nuestra elección de citas de autores procedentes de escuelas y corrientes que pueden haber sido incluso consideradas como opuestas. Se trata de un eclecticismo asumido y un primer palió metodológico que no excluye una toma de postura ni unos criterios. A la noción de escuela oponemos la de pertinencia de las observaciones realizadas por un autor desde un prisma determinado. El perspectivismo es pues la postura epistemológica de la que partimos. Como el cineasta que sitúa su cámara en diversos puntos, como el artista cubista que procede por miradas fragmentarias desde distintos ángulos, como el cineasta que parte a la deriva para dejarse sorprender por los acontecimientos, proponemos un viaje por las películas que conforman nuestro corpus atendiendo a los factores relacionantes con el pasado, con el contexto, con otros medios, con otros textos, entendiendo por texto, de acuerdo con su sentido etimológico, todo tipo de tejido por el medio del cual se expresa algo. Intentamos observar el tejido desde distintos ángulos.

#### **4.- Objetivos y aportes**

Nuestro objetivo es intentar comprender el fenómeno Barcelona desde las miradas locales e internacionales que han ido configurando un imaginario cinematográfico centrado en ella. La mirada cuenta tanto como el espacio en el que se centra. Poniendo de relieve la historia e identidad personal de la ciudad condal, el presente trabajo fija su mirada en los desafíos a los que se enfrenta la ciudad contemporánea. Pero además se trata de observar cómo a través de la creación cinematográfica, incluyendo el audiovisual, concebida como factor aglutinante y medio de comunicación, se ha ido elaborando un mensaje de propaganda y cómo este mensaje se ha visto contrarrestado, también con ayuda del cine, por un movimiento de protesta con el que se ha puesto en tela de juicio tanto sus bases ideológicas como las prácticas que éstas han ido generando hasta agotamiento de su eficacia performativa.

---

<sup>34</sup>Benet, Vicente (2012), *El cine español : una historia cultural*, p.15.

Se trata de observar cómo a través del cine se ha ido recreando un espacio de expresión, una óptica y un modo de pensar (pensar es acción) capaces de poner masiva y visiblemente en tela de juicio muchos de los postulados ideológicos sobre los que se erigió el espíritu olímpico y el discurso del éxito del que se vio acompañado. Ante nuevos modos de censura hartos complejos, justo es preguntarse si el cine no está ocupando, en virtud de su polisemia, capacidad de expresión simbólica y de un discurso axial que da cabida a la ambigüedad, si no está –decíamos- ocupando parte del espacio informativo de los medios de comunicación en un momento en el que la exigencia social y la recepción del público han dejado de percibir el entretenimiento como principal objetivo de ese gran espectáculo de magia que desde sus orígenes ha sido y sigue siendo el cine. ¿Cómo se han ido contaminando mutuamente cine independiente, cine de autor, cine para el gran público y cine comercial? ¿Cómo se ha ido configurando una mezcla entre lo local y lo global, entre una idiosincrasia afirmada de una identidad propia y la expresión de una Barcelona representativa de la metrópoli global?

¿Qué aporta concretamente el siguiente trabajo? En primer lugar, una visión transversal del período en cuestión partiendo del análisis de una cinematografía rodada y centrada en la ciudad de Barcelona. Todavía no se había llevado a cabo un estudio en el que convergieran películas de distinta índole, alcance y procedencia sobre lo que cabría llamar el ciclo olímpico. Nos hemos centrado en comparar representaciones cinematográficas desde géneros, ámbitos, perspectivas y objetivos muy distintos. Tampoco existe ningún trabajo de conjunto sobre los rodajes realizados en Barcelona -y en los que la ciudad condal tiene un papel central- por cineastas locales, nacionales e internacionales. Se trata, pues, de aglutinar similitudes y diversidad. Sobre algunos de los cineastas incluidos en nuestro trabajo existe una bibliografía pasablemente consecuente. Incluso hay estudios sobre alguna de las obras, pero aun en este caso ni el autor ni su obra han sido exactamente abordados desde la perspectiva aquí adoptada, centrada en las representaciones del espacio urbano. En la mayoría de los casos, contamos con una bibliografía bastante escasa. Algunas de las películas ni siquiera circulan por vía comercial.

Existen varias tesis sobre el documental catalán: una de ellas, la de Myriam Mayer, se centra en la obra de José Luis Guerín y la autora ha escrito algunos artículos sobre *En construcción*. La de Beatriz Comella se centra en el documental catalán, sobre todo del que surge en torno al Master de la Universidad Pompeu Fabra, sin llegar hasta 2017, fecha tope del presente trabajo. Por fin, la de Brice Castagnon trata también el documental creativo nacido de dicho Master, verdadero aglutinante de sinergías e inquietudes cinematográficas desde 1998. También han aparecido diversos volúmenes sobre el cine catalán, de entre los



cuales cabría destacar, para el período más reciente, el de Àngel Comas<sup>35</sup>. Con anterioridad, algunos investigadores se habían preocupado por el cine independiente en Cataluña. Existen dos volúmenes sobre las localizaciones cinematográficas en Barcelona. En uno de ellos, un trabajo monográfico de la serie *World Film Locations*<sup>36</sup>, diversos autores tratan algunos de los aspectos simbólicos que reviste el espacio en películas de ficción de medio o gran alcance, incluyendo películas de cineastas catalanes, españoles y extranjeros. En dicho trabajo monográfico lo que importa es que la película haya sido rodada en Barcelona, incluso cuando la historia de la película ubica la acción en un lugar muy distinto, lo cual no es el caso del presente estudio. Por fin, Eugeni Osácar ha publicado dos volúmenes, uno de ellos de películas rodadas en Barcelona<sup>37</sup> y el otro en Cataluña<sup>38</sup>. Ambos aparecen en el marco de un dispositivo turístico de creación de rutas cinematográficas.

Tanto el objetivo como nuestros criterios y el período aquí propuesto son muy distintos. Las películas seleccionadas no sólo han sido rodadas en Barcelona, sino que tratan de cerca o de lejos la ciudad de Barcelona como tema central, su patrimonio cultural e histórico y/o los problemas sociales ligados a su desarrollo urbano en la época contemporánea. En todas ellas Barcelona es protagonista o comparte protagonismo con otras ciudades. Además, han sido seleccionados tanto películas de ficción como documentales, sin excluir el reportaje documental televisivo ni algunos fragmentos de creación audiovisual con fines publicitarios o creados dentro de un proyecto de legitimación institucional. Igualmente, conviene tener en cuenta el valor simbólico de las fechas de principio y fin de período de producción cinematográfica elegido, que no coincide con ninguno de los retenidos por los trabajos anteriormente citados. 1992 representa una fecha faro en el proceso de internacionalización de Barcelona. Diversos acontecimientos, incluso dramáticos, muestran que 2017 debe ser tomada como fecha representativa de la consagración de dicha internacionalización. También representa un fin de ciclo en la impulsión de conquista afianzada por el discurso del éxito que acompañó durante los noventa a la llama olímpica<sup>39</sup>. Fin de ciclo no significa fin de vida, y Barcelona inicia sin duda una nueva andadura desde distintas perspectivas, de entre las que cabría destacar la perspectiva crítica para con la Barcelona olímpica, perspectiva de la que el cine se ha encargado de dejar huella e incluso ha incentivado.

Por fin, se interroga sobre las tendencias del cine contemporáneo como respuesta y propuesta a la sociedad de nuestros días. Conscientes de que los sensores de la recepción

---

<sup>35</sup> Àngel Comas, *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*, Barcelona: Laertes, 2010.

<sup>36</sup> Lorenzo J. Torres y Helio San Miguel (eds.), *World Film Locations: Barcelona*, Bristol: Intellect, 2013.

<sup>37</sup> Eugeni Osácar, *Barcelona, una ciutat de pel·lícula*, Barcelona: Dièresis, Ajuntament de Barcelona, 2013.

<sup>38</sup> Idem, *Catalunya de pel·lícula*, Barcelona: Dièresis, Ajuntament de Barcelona, 2014.

<sup>39</sup> Lo cual no obsta para que se promuevan nuevas conmemoraciones olímpicas en el futuro.

han ido evolucionando con el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación, se incorporan muchos datos obtenidos vía internet, entendiendo que redes sociales y blogs ofrecen datos interesantes para un análisis cualitativo. Conscientes asimismo de la complejidad de establecer un estudio de la recepción en dichas condiciones y para un *corpus* potencial tan amplio como puede percibirse en anexo, se opta en consecuencia por una selección representativa atendiendo al mismo criterio de *pertinencia*. Algunos apuntes sobre la recepción se destacan desde la presentación de la película en cuestión, pues cada una de ellas es considerada desde su interrelación con la época, necesidades y tendencias de la sociedad en la que emerge, pero lo fundamental es el tratamiento formal del espacio urbano de la ciudad condal en la obra en cuestión y los haces de sentido que sugiere. Se procede a un vaivén continuo entre las películas del *corpus* y documentos de época, en numerosas ocasiones de procedencia institucional.

## 5.- Estructura y corpus

Nuestro corpus se compone de doce creaciones cinematográficas,<sup>40</sup> repartidas en cuatro partes y siguiendo un orden cronológico, dentro de una estructura global segmentada en cinco partes. En la primera, se trata de indagar en los factores condicionantes de un proceso histórico caracterizado por un objetivo de capitalización de centralidad. Se trata de indagar en el contexto de producción atendiendo a sus raíces históricas. Se concede especial importancia al papel del evento, del arte urbano, la arquitectura, la cultura y al papel jugado por el cine en ese proceso de capitalización de legitimidad y proyección internacional.

En la segunda parte consagramos este estudio al análisis de un fragmento publicitario del audiovisual de candidatura realizado por Leopoldo Pomés entre 1984-86. Se trata de buscar en los antecedentes a la celebración de los Juegos Olímpicos los argumentos a través de los cuales se van a constituir los enunciados de éxito dominantes en el 92. En la misma línea nos ocupamos de un corto audiovisual que fue realizado en un período que va desde los inicios de las transformaciones urbanas emprendidas en torno al proyecto olímpico, hasta el 92. *Elipsis*, *Time Lapse* y maquetas confluyen para resumir en pocos minutos un proceso que duró cuatro años. A continuación, nos centramos en la película Oficial de los Juegos rodada durante las Olimpiadas por Carlos Saura y concluida en 1993. Se trata de *Marathon*, fundamental para la memoria histórica del evento y el modo en que fue filtrado por el

---

<sup>40</sup> El cinematógrafo aglutinaba en sus orígenes tomas documentales, tomas con fines publicitarios y ficción, por lo que se adopta aquí como término genérico.

cineasta. A través del recorrido de *Marathon* (Mataró-Barcelona) asistimos al ritual de actualización de la centralidad de la ciudad condal.

En la tercera parte damos un salto en el tiempo porque es en la encrucijada de los siglos XX y XXI cuando se producen los filmes más representativos que promueven una reflexión sobre los cambios y factores determinantes, como es el caso de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1998), e integran las preocupaciones fundamentales del nuevo siglo como el problema de la convivencia (*Una casa de locos*, Cédric Klapisch, 2002), las desigualdades sociales y los procesos de gentrificación que se adueñan del centro histórico de las grandes ciudades (*En construcción*, José Luis Guerín, 2000), o la evolución del espacio urbano sumido en nuevos procesos de supranormatividad a través de los cuales se asegura la pervivencia de viejas estructuras de dominación (*De nens*, 2003).

Inmediatamente después, nos ocupamos del documental *Ciutat Morta* (Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2014) por el impacto que tuvo en la opinión pública. Realizado con los medios que aportan las nuevas tecnologías, supone un importante jalón en el camino iniciado por el documental creativo barcelonés hacia 1998, fecha de iniciación de un Master en el que Jordá y Guerín confirman sus rasgos de autor y se convierten en verdaderos maestros de una escuela que también echa raíces en la tradición de un cine independiente de tendencia activista.

También se incluyen entre las películas de ficción fruto de coproducciones internacionales dos films de temática y objetivos transnacionales. Se trata de *Beautiful*, realizada por un director mexicano (Alejandro González Iñárritu, 2010) afincado en Estados Unidos, en el que Barcelona funciona como sinécdoque de las grandes metrópolis en un mundo globalizado, y de *Los últimos días* (Álex y David Pastor, 2013), cuyos cineastas se formaron en el ESCAC de Barcelona y actualmente desarrollan su vida profesional en Estados Unidos. Existe un denominador común entre ambas: el hecho de que la catástrofe, que etimológicamente se encuentra ligada a una conmoción súbita y puntual, se convierte en ellas en continuidad repetida a nivel cotidiano. De ahí que revistan especial interés como contrapunto al imaginario de una Barcelona modélica supuestamente emplazada en el mejor de los *mundos posibles*. Ambas desplazan la imagen de Barcelona de la modelización a la distopía.

Por fin, consagramos una última parte al estudio de dos películas de fin de período. Se trata en primer lugar de *Barcelona '92* (Ferran Ureña, 2016), que lanza una mirada hacia la Barcelona Olímpica desde un extrarradio que no vivió pendiente de las Olimpiadas y no fue blanco de las transformaciones urbanas que se llevaron a cabo en torno al evento. Supone un elemento comparativo de primer orden confrontado con el fragmento para la candidatura

realizado por L. Pomés que lleva el mismo título. De ahí que el desarrollo cronológico propuesto se estructure diametralmente imitando ese particular procedimiento cinematográfico que permite observar una escena en campo (audiovisuales del período 1986-93) y contracampo (mirada retrospectiva hacia la Barcelona Olímpica). Para terminar, incluimos el reportaje documental realizado para la televisión (TVE-Catalunya) con el objetivo de conmemorar los veinticinco años de una Barcelona que se asienta, bajo impulsión institucional, en un pasado olímpico y adopta el evento como *lugar de memoria*<sup>41</sup>. Se trata de *Fills del 92* (Elisabeth Anglarill y Manel Arranz, 2017), pequeño biopic concentrado de una biografía urbana. Se nos podría reprochar el haber comparado lo incomparable, pues la creación de un cine publicitario o de un documental televisivo obedece a unos objetivos muy distintos de los que pueden influir en la creación de un cine independiente, por citar un ejemplo, mientras que aquí se les incluye indistintamente. Sin embargo, comparar lo incomparable permite adoptar diferentes perspectivas desde las cuales focalizar el objeto<sup>42</sup>. Perspectivismo, análisis del detalle por su *pertinencia* y lectura global se combinan como bases metodológicas fundamentales en este trabajo<sup>43</sup>.

La inclusión de una película en el *corpus* de esta tesis no significa que aquellas que no figuran no poseen el rasgo *pertinencia*. Si nuestra tesis se hubiera fijado como objetivo el estudio de la producción cinematográfica que trata de cerca o de lejos la Barcelona de los Juegos Olímpicos, *El complot dels anells* y *El laberinto griego* habrían ocupado un lugar central. Si nuestro objetivo hubiera sido la producción internacional, la *Barcelona* de Will Stillman o la de Woody Allen figurarían en primera línea. Si nuestra tesis se hubiera focalizado en la producción documental barcelonesa, los documentales de Pere Portabella,

---

<sup>41</sup> En francés *Lieux de mémoire*, título que Pierre Nora dio a una compilación de artículos recogidos en cuatro volúmenes.

<sup>42</sup> Con el objetivo de tomar en cuenta una muestra suficientemente representativa, es habitual proponer encuestas y entrevistas a distintos paneles poblacionales como mujeres/hombres, grupos de edades, categorías socioprofesionales... Si se admite que detrás del cine hay un público, este procedimiento permite tener en cuenta al menos cierto grado de diversidad de opiniones, intereses, medios, etc.

<sup>43</sup> El autor de estas líneas se ha preguntado en qué medida este trabajo respondía de alguna manera a algunas de las inquietudes compartidas e influencias que han dado lugar, en el campo disciplinario de la Geografía, al análisis *multiescalar*, es decir, el análisis que aborda un área geográfica concreta desde distintas perspectivas que se corresponden con diversas escalas de aproximación teniendo en cuenta las relaciones que se establecen entre el territorio en cuestión y otros territorios a nivel regional, estatal, global... (Yves Lacoste, *La Géographie ça sert d'abord à faire la guerre*, 1976). En cierto modo, el presente trabajo, adopta tres escalas focales: primero se focaliza un evento (fundamental y fundador pero único dentro del acontecer de la ciudad), después se focaliza la creación cinematográfica documental barcelonesa y por fin, la creación internacional y transnacional. Con todo, se ha preferido hablar de perspectivas sobre todo para enraizar con una corriente de pensamiento que, desde Montaigne hasta Nietzsche y desde éste a Ortega y Gasset, ha fundamentado lo que se suele conocer bajo el nombre de *perspectivismo*. La ventaja es que dicha corriente no presupone un cambio de escala in crescendo o decreciendo, menos adaptable a un trabajo en el que la noción de territorio adopta valores simbólicos. En cierto modo el presente trabajo comienza por enfocar un único evento para pasar a contemplar las representaciones que, desde la urbe recaen sobre sí misma y termina haciéndose eco del ámbito internacional.

Jacobo Sucari, Mireia Ros, Morrosko Vila-San-Juan y el equipo Sub, entre otros, habrían tenido un tratamiento mucho más detallado. Con el tiempo, esta tesis tomaba proporciones insospechadas y nos vimos obligados a acotar y dejar para más adelante un estudio sobre el documental barcelonés de fines del XX y principios del siglo XXI. De ahí que el presente trabajo tenga una función propedéutica. Elaborar un primer barrido global de las representaciones cinematográficas de Barcelona realizadas durante el período 1992-2017 se imponía como estudio prospectivo que, esperamos, cumpla la misión de suscitar ideas para futuros trabajos colectivos.



## PRIMERA PARTE.- HACIA UNA CAPITALIDAD COMPLEJA

Derivado del latín *caput, capitis*, (cabeza), el vocablo ‘capital’ se refiere a la parte principal, la que organiza. Aplicado a la urbe, se utiliza para designar aquellas ciudades que tienen una relevancia capital dentro de un conjunto. María Moliner precisa que se trata de una «población donde reside el gobierno de una nación o los organismos administrativos de una provincia, distrito, etc.» Por su parte, la RAE define ‘capitalidad’ aludiendo a la «calidad de ser una población cabeza o capital de partido, de provincia, región o Estado». De ahí se deduce que una capital asume un papel político y administrativo central en un territorio determinado en el que adquiere cierta preponderancia. María Moliner añade sin embargo otra definición menos estricta con la que toma en cuenta otras connotaciones, como puede ser el hecho de haber jugado «un papel preponderante en determinado acontecimiento». Es este último un aspecto fundamental. De hecho, la investigación ha puesto de relieve recientemente que se ha producido una «extensión léxica» en el uso del vocablo que se ve a su vez acompañada por «una disolución semántica» que «obliga a los historiadores a reapropiarse conceptualmente una noción esquivada»<sup>44</sup>:

Los mismos historiadores se dejan llevar por esta tendencia a la extensión de la noción de ciudad-capital y distinguen entre capitales – los hay quienes hablan más bien de centralidades- políticas, económicas, financieras, religiosas, intelectuales y culturales. Se elige incluso una ciudad cada año para hacer de ella la capital cultural Europea<sup>45</sup>.

De ahí que para P. Boucheron, D. Menjot y P. Monnet la aplicación misma del concepto, bien sea constriñéndolo a un contenido político o extendiéndolo a un campo semántico más amplio, deba ser considerada como «estrictamente histórica»<sup>46</sup>.

La historia de Barcelona se halla íntimamente ligada a un proceso de capitalización de centralidad. Dentro de este proceso, la celebración de los Juegos Olímpicos fue utilizada con el objetivo de dinamizar los cambios que habrían de llevarla a dar un gran salto y en este sentido, 1992 es una fecha clave en el desarrollo urbanístico y la expansión internacional de la imagen de marca de la ciudad de Barcelona. A la vez meta y puntal de arranque, los Juegos

---

<sup>44</sup> Traducción propia de (citamos la frase completa): « (...) cette extension lexicale accompagne une dilution sémantique. Elle oblige par conséquent les historiens à resaisir conceptuellement une notion qui s’échappe», in Boucheron, P. ; Menjot, D. y Monnet, P., *Les villes capitales au Moyen Âge*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2006, p. 13.

<sup>45</sup> *Idem* de: «Les historiens eux-mêmes sont entraînés par cette tendance à l’extension de la notion de ville-capitale et distinguent des capitales -alors que d’autres parlent des centralités- politiques, économiques, financières, religieuses, intellectuelles et culturelles. Une ville est d’ailleurs choisie chaque année pour être la capitale culturelle de l’Europe», *ibid.*, *id.*

<sup>46</sup> Traducción propia sacada de: «Qu’est-ce donc qu’une capitale ? Il convient tout d’abord de remarquer que la notion est strictement historique», in Boucheron, Patrick & al., *Les villes capitales au Moyen Âge*, op. cit., p. 14.

Olímpicos del 92 supusieron -como ya ha sido señalado en múltiples trabajos de investigación y divulgado por la prensa- una oportunidad de reconocimiento a nivel mundial para una ciudad, condenada por la historia a una relativa pérdida de su capitalidad adquirida e impulsada por la historia de las prácticas y acciones de sus pobladores a la creación y recreación de estrategias de mantenimiento de su centralidad económica, cultural y política. Como se ha señalado en numerosas ocasiones, se trataba de situar a Barcelona «en el mapa», expresión que se hacía eco de una anécdota ocurrida en Los Ángeles con motivo de la asistencia de una delegación barcelonesa a los Juegos Olímpicos de 1984 en los que Barcelona se disponía a presentar y popularizar su candidatura: «En el centro de Acreditaciones preguntaron al alcalde Pascual Maragall (...) si se había desplazado en coche». «El detalle estaba claro y el problema real: Barcelona era una ciudad desconocida y no estaba en el mapa»<sup>47</sup>.

La particular situación político-administrativa de Barcelona como capital de una comunidad autónoma y como ciudad-segunda a nivel nacional la ha llevado a establecer una serie de estrategias de entre las que destaca la importancia otorgada a la organización del evento y la opción de abogar por una capitalidad compleja entendida ésta en el sentido que Edgar Morin, rescatando sus raíces etimológicas, recuperó para el término «complejidad»:

¿Qué es la complejidad? Primeramente, la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está entretejido conjuntamente) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: ello plantea la paradoja de lo uno y lo múltiple. En segundo lugar, la complejidad es efectivamente el entretejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, elementos fortuitos, que constituyen nuestro mundo fenomenal<sup>48</sup>.

De ahí el interés para nuestro trabajo de volver la vista atrás con el objetivo de rebuscar en ese entretejido complejo algunos de los jalones que han ido conformando una praxis institucional que, sin dejar de evolucionar, presenta ciertas recurrencias. Recorrer algunas de las relaciones de la maraña en la que se ha ido construyendo la actual Barcelona es el objetivo de esta primera parte atendiendo a la fuerte relación que se ha venido estableciendo entre capitalización de centralidad, celebración de un evento, adquisición patrimonial artística y cultura, maraña dentro de la cual al cine le ha costado desgajar su parte, aunque va cobrando cada vez más importancia en forma de multi-micro-eventos.

---

<sup>47</sup>Roca, Josep, «La imagen olímpica», Congreso Fundación Olímpica, 1995, p. 34.

<sup>48</sup> Traducción propia de :«Qu'est-ce que la complexité? Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus*: ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés: elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal». Ver Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, p. 21.



Con el objetivo de mostrarlo, articularemos esta parte en torno a tres ejes de análisis. En primer lugar, haremos un recorrido histórico en esa marcha hacia la capitalización de centralidad que la ha caracterizado desde antiguo. A continuación, pasaremos a observar la estrecha relación que se establece ya en el 92 entre cultura y capitalidad. Por fin, nos detendremos en el papel que ha jugado el cine en esa acumulación de capital simbólico en la que se apoya su imagen.

## **Capítulo 1.- LA CONFIRMACIÓN DE UNA BIOGRAFÍA URBANA: RAÍCES HISTÓRICAS DE LA BARCELONA OLÍMPICA**

Las olimpiadas del verano del 92 no inventaron una nueva Barcelona. Los innumerables cambios urbanísticos y la fiebre constructiva de la que se vieron acompañadas desde la nominación de la ciudad como sede olímpica oficializada por Juan Antonio Samaranch en 1986 en Lausana con su ya célebre «à la ville de Barcelona» obedecían, tal y como ha sido destacado por Horacio Capel<sup>49</sup>, a unos modos de acción ya utilizados con anterioridad por los poderes locales. Se trataba pues de un procedimiento anclado en la memoria colectiva de los órganos administrativos institucionales que llevaban siglos aprovechando la organización de grandes eventos para el desarrollo urbanístico de una urbe cuyas necesidades, sobre todo con la revolución industrial, pero no únicamente, habían sido de manera recurrente mucho más fuertes y acuciantes que su capacidad para dar cabida a las distintas oleadas de inmigrantes que, en proveniencia del campo, de otras regiones de España y por fin de otras zonas del planeta, se han ido sintiendo atraídas por un desarrollo económico que ellas mismas han contribuido a forjar.

El aprovechamiento de los grandes eventos para el engrandecimiento y monumentalización de la ciudad conllevaba diversas ventajas para los órganos de gobierno local: permitía conseguir fondos del gobierno central y/o mantener o recuperar buena parte de la riqueza generada en el interior de la zona metropolitana, la provincia, la región o más recientemente, desde el ordenamiento jurídico proclamado por la Constitución de 1978, de la comunidad autónoma; permitía desarrollar el trazado urbanístico y recobrar la gobernanza de algunas de las zonas urbanas que se iban configurando de manera espontánea; permitían monumentalizar una urbe que por su posición secundaria y lateral no había sido beneficiaria de los grandes proyectos y del presupuesto de la capital del Estado.

---

<sup>49</sup> Capel, Horacio, *El Modelo Barcelona: un examen crítico*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2005.

## A.- Capitalizando centralidad frente a viento y marea

Si nos atenemos al ítem «capitalidad», la historia de Barcelona muestra que no siempre ha gozado de un estatuto administrativo, económico y jurídico central. Ni fue capital de colonia durante la ocupación romana, ni lo fue durante la ocupación árabe. Sí encontramos en cambio un pequeño precedente en el siglo V, con el rey visigodo Ataúlfo, de muy corta duración, renovado de manera intermitente por algunos de sus descendientes. Pero es en la Edad Media cuando el condado de Barcelona va a adquirir cada vez mayor protagonismo. A partir del momento en que el condado -que había pasado a formar parte de la Marca Hispánica dependiente de los francos en sus campañas militares contra la progresión de las tropas árabes- empieza a transmitirse hereditariamente, se van creando las primeras condiciones necesarias, aunque no suficientes, que con el tiempo le van confiriendo un papel central en un territorio de dimensiones variables dentro de un contexto bélico de fronteras inestables.

Aunque se suele citar la negativa, traducida en mutismo, de Borrell II de rendir vasallaje a Hugo Capeto como comienzo de un proceso de independización de los francos<sup>50</sup>, habrá que esperar a Jaime I el Conquistador para su confirmación jurídica, con la renuncia formal del rey Luis IX de Francia. Sin embargo, el condado de Barcelona ya contaba con anterioridad con cierta preeminencia sobre los condados limítrofes que también lograron su independencia jurídica con el Tratado de Corbell. De hecho, ya en el s. XI, Ramón Berenguer I había sido reconocido como *príncipe*, es decir, primero entre pares, de Barcelona, sobre un territorio del que también formaban parte Gerona y Osona, reconocido como Principado<sup>51</sup> en una primera compilación de los *Usatges* que fue realizada bajo su mandato y continuada por sus sucesores. La política de alianzas matrimoniales y de expansión militar llevada a cabo por éstos, así como su preocupación por continuar una compilación normativa basada en el derecho consuetudinario del condado de Barcelona, darán un fondo normativo formalizado que conferirá a los *Usatges* de la ciudad condal la preeminencia sobre los de los demás condados reunidos bajo el Principado de Catalunya.

Por su parte, Jaime I el Conquistador, Rey de Aragón y Conde de Barcelona, concedió a la ciudad ciertos privilegios que se tradujeron a nivel administrativo en la creación del *Consell de Cent*, órgano de gobierno municipal con el que la ciudad (o mejor

---

<sup>50</sup> Gran Enciclopèdia Catalana, «Barcelona. Història».

<sup>51</sup> Ver a este propósito Fita, Fidel (1902), «El Principado de Cataluña. Razón de este nombre», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 40, pp. 261-269.

el grupo o grupos estamentales llamados a dirigirla) se aseguraba no sólo la posibilidad de decidir sobre buena parte de los asuntos que la concernían, sino también de asegurar su influencia a nivel político, administrativo y jurídico en el territorio formado por los condados del Principado, que va a ir extendiendo su territorio durante la Reconquista<sup>52</sup>. El condado de Barcelona era también el que disponía de mayor número de representantes del Principado en las Cortes de Aragón. También fue el lugar de residencia de los condes y, más tarde, en el siglo XIII, residencia habitual de la Corte<sup>53</sup>. Hablando de las «capitales de principados regionales» -noción que, añadamos, no puede considerarse como menos histórica que la de capital- que se fueron formando durante la Edad Media, Régine Le Jan cita a Barcelona entre las que «se afirmaron rápidamente» en una época caracterizada por «la diversidad de los modelos de emergencia»<sup>54</sup>.

Las vicisitudes históricas (peste, hambre, guerras y luchas intestinas) que llevaron a Barcelona, junto con el Principado, a vivir una etapa de decadencia demográfica, económica y política se concretizan en una paulatina pérdida de algunos condados anexionados durante la etapa de expansión. La Caída de Constantinopla, la ocupación turca del Mediterráneo, la alianza matrimonial de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón denotan un desvío de centralidad económica y política que la toma de Granada confirma. Los Decretos de Nueva Planta acaban disolviendo tanto las instituciones representativas del municipio (Consell de Cent) como las de la Diputación (Generalitat) asentadas en la ciudad, asestando un fuerte golpe a una trayectoria que había pasado por un proceso de capitalización de centralidad política, administrativa, jurídica y económica.

Así, considerada desde este período -Edad Media/Edad Moderna, se puede apreciar que la ciudad ha ido pasando de una relativa capitalidad absoluta a una absoluta capitalidad relativa que toma raíces en un proceso de absorción de los reinos de la península (Portugal será la excepción), de centralización y de disolución del poder de los feudos, fase que ya había sido iniciada con anterioridad al reinado de Felipe V. Baste recordar para ello que Carlos V de Alemania y I de España ya mandaba a un vicescanciller de la Corte a Barcelona. Por su parte, Felipe IV ya había iniciado una reforma fiscal que suponía la introducción de

---

<sup>52</sup> Ver Balcells, Albert (dir.) (2006), *Historia de Catalunya*, Madrid : La Esfera de los Libros.

<sup>53</sup> Gran Enciclopèdia Catalana, entrada « Barcelona ».

<sup>54</sup> Traducción propia sacada de la siguiente cita : «Les capitales des pricipautés régionales (...) permettent également de comprendre la diversité des modèles d'émergence. Certaines se sont affirmées rapidement, comme Gand, Rouan ou Barcelone (...)», Prólogo a *Les villes capitales au Moyen Âge*, op. cit., p. 9.

una estructura de inspección tributaria<sup>55</sup> y se reservaba «(...) el hazer la insaculación de las personas que huvieren de concurrir, y tener oficios de gobierno de dicha Ciudad (...)»<sup>56</sup>.

Poco a poco se va definiendo su ámbito como capital de región en un contexto ideológico que sostiene la formación de las monarquías absolutas europeas y en una España que desde los Reyes Católicos se había ido dotando de instrumentos de unificación y centralización como la Inquisición española<sup>57</sup>, vista desde un principio por las instituciones barcelonesas como herramienta política de las Coronas de Castilla y Aragón, por lo que el *Consell de Cent* y *La Generalitat* se mostraron reacios, recordando sin cesar la necesidad de respetar sus fueros<sup>58</sup>. A pesar de todo, poco a poco el Santo Oficio, y a través de él la Monarquía que con el paso del tiempo se va a ir afirmando como Hispánica, con un claro protagonismo de Fernando el Católico en el Principado como rey de Aragón y conde de

---

<sup>55</sup> Hernández, Bernat, « Un assaig de reforma del sistema fisco-financer de la monarquia a Catalunya : l'impost del Quint sobre les imposicions locals, 1580-1640 », *Manuscrits* : revista d'Història moderna, N. 14 (1996), pp. 297-319, p. 300 : « La reclamació d'una part del producte de les imposicions locals suposava el previ procés de verificació comptable i d'intervenció notarial de tots els comptes locals que, fins al moment, havien estat el terreny de constitució dels marges financers dels poders locals urbans i que havien administrat a la seva voluntat. Per quant aquesta dinàmica conduiria a una delimitació dels parametres de la despesa autònoma local i a una inspecció concreta de les fonts d'ingrés, s'afermarien definitivament la xarxa d'agents monàrquics sobre Catalunya».

<sup>56</sup> *Dietari del Antich Consell Barceloní*, vol. XVI, Barcelona, 1918, p. 36. Citado por Sánchez Marcos, Fernando, « El autogobierno perdido en 1652 : el control por Madrid de la vida política en Cataluña durante el virreinato de Don Juan de Austria (1653-1656) », *Pedralbes*, núm. 2, 1982, pp. 101-135, p. 105.

<sup>57</sup> Ver Bennassar, Bartolomé, *L'Inquisition espagnole 15<sup>e</sup> -19<sup>e</sup> siècles*, Paris : Hachette, 2002 ; 2009 y « L'Inquisition espagnole au service de l'État », *L'Histoire*, mensuel 15, septiembre 1979, donde indica : « Il est patent que les rois catholiques et notamment Ferdinand d'Aragon ont vu dans l'Inquisition nouvelle manière un adjuvant puissant du centralisme monarchique, une force capable de désagréger les particularismes et les privilèges des « royaumes » ou principautés qui composaient l'Aragon».

Ver asimismo Pérez, Joseph, «L'idéologie de l'État», in Hermann, Christian (coord.), *Le Premier Âge de l'État en Espagne (1450-1700)*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 191-216, donde señala en pp. 230-231: «Systématiquement (...) l'action de l'Office tendait à renforcer la cohésion et l'unité culturelle de la nation. (...) Identité de but avec ce que recherchait l'État dans sa sphère: en travaillant pour Dieu, l'Inquisition servait aussi le Roi». Por su parte, González Novalín había destacado que los «Reyes Católicos (...) pretendieron (...) proteger (...) el principio de la Unidad del Estado» (p. 128 de «Organización y procedimientos del Santo Oficio», in González Novalín, J.L. (dir.), *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, III-2º de *Historia de la Iglesia en España*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1980.

<sup>58</sup> Mayoral López, Rubén, en «Los orígenes del Tribunal de Barcelona. Los Inquisidores del Santo Oficio catalán en el siglo XVI» (in *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (s. VXi-XVIII)*, Vol. 2, 2002, pp. 385-422), indica que el Consejo de Ciento ya había rechazado en dos ocasiones el nombramiento de un inquisidor monárquico, y que en repetidas ocasiones había recordado al rey la necesidad de respetar sus fueros. Con la instalación del Tribunal en 1487, enviaron al monarca numerosas quejas del modo de actuar de los inquisidores. Como respuesta, el rey, en «1505 escribía a las justicias de Cataluña que "la jurisdicción del Santo Oficio es superior a la de los fueros"» (p. 403). A pesar de todo, las hostilidades no fueron constantes, lo que el autor explica señalando que la institución «servía como una poderosa herramienta susceptible de otros usos, además del religioso, como el de control social y, sobre todo, el de cambio de élites dentro de la dinámica de lucha faccional» (p. 406).

Barcelona, irán acotando el espacio de libertades, intercambios e influencia de la urbe. Joan Bada Elías ha encontrado algunos rasgos ligados a la ubicación de Barcelona que muestran implícitamente cómo, con la Inquisición moderna, se va amurallando ideológicamente el recinto urbano en un proceso que para el conjunto territorial de la Monarquía Hispánica Joan Reglà llamó de «impermeabilización de España»<sup>59</sup> y que M. Ghazali ha calificado de «aculturación»<sup>60</sup>:

a) por ser zona fronteriza con Francia será notable el número de franceses juzgados por el Tribunal y, por lo que la frontera comporta de movimientos militares en el siglo XVII, serán también muchos los militares encausados; b) por ser puerto de mar, la vigilancia de los libros será también otra de las actividades notables <sup>61</sup>.

Cualesquiera que fueran los límites encontrados por los inquisidores de Los Reyes Católicos en Barcelona, y ello en dos frentes (escasos recursos, fueros y cierta animadversión institucional y popular, por una parte ; rechazo de la Suprema de editar el Catálogo de libros prohibidos de Trento<sup>62</sup>, por otra), lo cierto es que la institución se mantuvo en la ciudad condal hasta la llegada de Napoleón en medio de una red de relaciones complejas entre cuyas mallas Barcelona también pudo encontrar marcadores simbólicos que reforzaban el reconocimiento de su centralidad a través de la Inquisición, tanto la medieval (papal) como la moderna (monárquica).

Por lo que se refiere a esta última, la Inquisición moderna, Bada indica que fue ratificada «una antigua concesión papal» por la que se atribuía «a cada tribunal un beneficio de las catedrales y colegiatas que radicarán en el distrito inquisitorial. Al de Barcelona le correspondieron las catedrales de Tarragona, Barcelona, Gerona, Urgel, Vich y Elna <sup>63</sup>», además de algunas colegiatas. Por otra parte, los inquisidores debían realizar visitas<sup>64</sup> en su distrito. Por lo que se refiere a la primera, la Inquisición medieval, Carreras y Candi indica que el Consell pidió en dos ocasiones a la curia romana que se le concediera un inquisidor

---

<sup>59</sup> Citado por Bada, *opus cit*, p. 115.

<sup>60</sup> Ghazali, María, « L'Inquisition : un pouvoir au service d'une politique de répression et d'acculturation catholique. L'exemple d'El Toboso, village de La Manche », in Sánchez, Jean-Pierre (coord.), *L'Inquisition Espagnole et la Construction de la Monarchie Confessionnelle (1478-1561)*, Nantes : Éditions du Temps, 2002.

<sup>61</sup> Bada Elías, Joan, «El Tribunal de la Inquisición en Barcelona, ¿un Tribunal peculiar?», *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, N. 2, 1992, p. 119.

<sup>62</sup> Bada Elías indica concretamente que en «1568, a pesar de la existencia del Índice de Valdés, el Tribunal de Barcelona quiso editar un Catálogo de Trento, con los libros prohibidos, pero fue desautorizado por la Suprema», *Ibidem*, p. 120.

<sup>63</sup> Bada Elías, J., *ibidem*, p. 116.

<sup>64</sup> *Ibidem.*, p. 119.

«propio y especial <sup>65</sup>» para el Principado. En 1459 lo obtuvo, no para el Principado sino para Barcelona y su diócesis, lo cual fue ratificado dos años más tarde por Pío II. Aquel privilegio les permitía distinguirse de la Inquisición papal general y nombrar a su propio inquisidor, lo que Candi califica del siguiente modo: «Barcelona salió triunfante: a partir de entonces contaba con Inquisición propia, separada de la del resto de Cataluña <sup>66</sup>».

Todo lo anterior nos lleva a plantearnos la pregunta de en qué medida tanto la Iglesia como la Inquisición contribuyeron, en un toma y daca constante, a capitalizar centralidad para Barcelona circunscribiéndola en un ámbito específico, el territorio definido por el distrito o el obispado, lo cual también contribuía a delimitar su zona de influencia, mientras por otra parte la ciudad adquiría dosis de legitimación simbólica cargadas semánticamente en sentidos dispares pero no menos modelizantes, cada uno en su campo y con arreglo a su *régimen de veridicción*<sup>67</sup> flotante<sup>68</sup>. Se trata pues de un modelo bicéfalo que aúna legitimidad como irradiación de las estructuras de poder vigentes, Monarquía e Iglesia, detentadoras de instrumentos de control social, y memoria de negociación, protesta y resistencia.

Con el traslado de la Corte de Felipe II a Madrid, el marcaje arquitectónico y artístico de su nueva condición como centro administrativo, político y paulatinamente cultural, los sueños frustrados de los consejeros barceloneses que habían apoyado a Francia en la guerra contra Felipe IV y más tarde las no menos frustradas ilusiones de los afrancesados catalanes puestas momentáneamente en las tropas napoleónicas en las que vieron la expresión de la Ilustración, todo ello muestra una pérdida de centralidad de Barcelona a nivel peninsular que a lo largo del tiempo creará resistencias manifiestas tanto a través de una oposición abierta como de alianzas políticas con otros países, sobre todo con Francia e Inglaterra, también

---

<sup>65</sup> Carreras i Candi, Francesc (1898), *L'Inquisició Barcelonina substituïda per l'Inquisició castellana (1446-1487)*, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans (1909-1910), p. 131.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>67</sup> Michel Foucault definía «régime de vérité» como el conjunto discursivo e ideológico dominante en un momento dado que hace de dicho discurso y de sus postulados realidades incuestionables. Utilizada conjuntamente con la expresión «régime de vérité» con la que conviene conectarla, se mantiene aquí el neologismo de su creador porque no se trata simplemente de la verdad que se impone como tal en un momento dado sino también de su formalización discursiva, incluso considerada a través de la praxis. En la acepción que aquí se le da, el binomio teoría y praxis no son compartimentos estancos, pues la teoría es también una praxis y toda praxis contiene un discurso teórico más o menos consciente. La cuestión relativa al régimen de veridicción, tal y como fue definido por el autor citado, será tratada con más detalle en el tercer capítulo.

<sup>68</sup> Hablaremos de régimen de veridicción flotante en el caso en que distintos regímenes de veridicción confluyen organizados de manera polifacética en una relación compleja en la que las estructuras de dominación encuentran modos de pervivencia incluso cuando el desgaste resulta patente a través de la conformación de un grupo que aspira a convertirse en dominante a través de un discurso, un relato e incluso en ocasiones una ideología radicalmente diferente pero cuyas acciones no destierran el régimen de veridicción dominante hasta el punto de que en ocasiones pueden contribuir parcialmente a su supervivencia a pesar de estar motivados por una voluntad contraria.

pretendientes a la expansión dentro de una concepción universalista del poder, también pendientes de poner freno a la política expansionista de los monarcas españoles.

No obstante, dicha pérdida de centralidad a nivel peninsular se ha visto compensada por el mantenimiento – e incluso quizás el refuerzo- de su centralidad como capital catalana, a pesar de que la historia también ofrezca momentos de tanteo muy probablemente ligados a los procesos de negociación-imposición propios de las luchas de poder. Apoyándose en Bruniquer<sup>69</sup>, así como en Carreras i Candi<sup>70</sup>, Nuria Florensa i Soler afirma:

En época medieval y moderna fue cuestionada su capitalidad por otras ciudades, sin por ello dejar de reconocer el papel de protagonista y directivo asumido por Barcelona en diversos acontecimientos que implicaban al conjunto de Cataluña, y su creciente responsabilidad y ascendiente político respecto a otras instituciones. De modo progresivo, la Ciudad Condal fue representando a los catalanes, y en caso de necesidad, conflictos, peligro, etc. las poblaciones catalanas le escribían solicitando su ayuda. En los escritos coetáneos la consideraban «cabeza del Reino y refugio de toda Cataluña»<sup>71</sup>.

Muchos son los investigadores que han señalado el papel que jugaron las instituciones barcelonesas como modelo de resistencia para otras ciudades catalanas. Tanto en su acercamiento a la Edad Media como a la Modernidad, los historiadores han ido destacando numerosos ejemplos con los que se ha ido construyendo una memoria de resistencia en numerosas ocasiones sobrellevada por iniciativa institucional<sup>72</sup>. Mostrando su

---

<sup>69</sup> Bruniquer, Esteve Gilabert, « Ceremonial dels magnífics consellers y regiment de la ciutat de Barcelona » (*Rúbriques*, obra de 1614), 5 vols., Barcelona, 1912-1916, vol. I, pp. 193-194, 211, vol. IV, p. 338. Citado por Florensa Soler.

<sup>70</sup> Carreras i Candi, Francesc, « Hegemonía de Barcelona en Cataluña durante el siglo XV », Barcelona, 1898. Citado por Florensa Soler.

<sup>71</sup> Florensa i Soler, Nuria, « La ciudad de Barcelona en la guerra contra Felipe IV : el Consell de Cent, más que gobierno municipal », in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, t. 12, 1999, pp. 181-188, p.182.

<sup>72</sup> Tal fue el caso, por ejemplo, de Florensa I Soler al poner de relieve las tensiones entre la realeza y las instituciones municipales y catalanas ante la Pragmática real por la que se instaba a la población a alojar a las tropas que se preparaban para luchar contra Francia: «Los alojamientos y los excesos de los soldados empujaron a la *Generalitat* a redactar diversos informes y memoriales de quejas y del mismo modo operó el *Consell de Cent*. El 4 de febrero de 1640, los *consellers* de Barcelona enviaron una carta al rey, la primera de una larga serie sobre los excesos de los soldados. Por privilegios reales, la ciudad estaba exenta de alojamientos, pero puntualmente recibía noticias de las poblaciones que los sufrían, además de las informaciones que le transmitían los *diputats*. Los *consellers* hicieron las protestas necesarias a todas las instituciones (Rey, Consejo de Aragón, etc.) y a las personalidades de la Corte vinculadas con Cataluña. A finales de febrero, el regente devolvió una escritura al *Consell de Cent* para que se suprimiera la palabra *protesta* y en su lugar se hiciera constar *representen a v. ex*. El pleno acordó negarse a modificarlo, puesto que Barcelona tenía el derecho de aconsejar y de protestar ante el virrey. Pocos días después, el virrey detuvo a dos jurados del *Consell* por algunas propuestas atrevidas, como la de que los *consellers* y los jurados de la ciudad vistiesen la *gramalla* negra, para mostrar el luto, puesto que se habían violado las leyes de la patria», *Opus cit.* p. 190.

Del mismo modo, B. Hernández, en un estudio sobre la demanda real de que le fuera pagada la quinta parte de los impuestos percibidos por el municipio entre 1599 y 1617, concluye: «Barcelona, la gran ciudad catalana

disconformidad, hasta el punto de recibir en ocasiones el castigo real, inventando nuevas formas de adaptación con el fin de minimizar costes materiales y humanos, asimismo de mantener el posicionamiento de la élite, el Consell legitimaba su posición y con ella, la del lugar que ocupaba. A su vez, era a través de la urbe como podía ejercer una influencia cuya legitimidad necesitaba renovar continuamente por medio de un buen obrar para con sus conciudadanos. La retroalimentación sólo podía funcionar en un sistema de creencias compartido en el que los actantes renuevan el mito que les une por medio de acciones codificadas visibles y por lo tanto reconocibles y reconocidas. La modelización actuaba de acuerdo con un sistema de economía del esfuerzo por aprendizaje de estrategias frente a la avidez in crescendo de las monarquías españolas y Estados limítrofes, como ocurrió con la invasión napoleónica, frente a la cual Barcelona ya no disponía de los mismos resortes.

Con el desarrollo económico, una industrialización creciente y el auge de la burguesía catalana reaparecen viejas aspiraciones dotadas de nuevos medios. Aspiraciones profundamente arraigadas en la memoria colectiva que van a encontrar en el arte y las letras un modo de expresión, de visibilidad y un cauce de reivindicaciones amparadas en el nacionalismo romántico y la historia de sus instituciones. Con la II República y la aprobación del Estatuto de Autonomía, Barcelona iniciaba un viaje hacia la conquista de parte de su centralidad perdida. Estos datos que podrían parecer residuales en un estudio fundado en la creación cinematográfica son en realidad primordiales si se quieren entender las razones por las cuales la Barcelona de los siglos XIX a XXI se ha ido acogiendo de manera recurrente al evento como estrategia de desarrollo, ya que, al no recibir las dotaciones económicas de la capital del Estado, no contaba con los presupuestos necesarios para darse marcadores arquitectónicos y artísticos de prestigio mientras generaba una burguesía deseosa de formar parte de los órganos de poder que encontraba en la cultura un medio para cultivarse, también para elevarse, además de un espacio de sociabilidad mundano y un instrumento de *reproducción* e incluso de ascensión social (Gaudí constituye un ejemplo, pero no el único),

---

del momento, será en su postura resistente el ejemplo que vivificará la oposición y permitirá la paulatina uniformidad de posiciones de la peculiar objeción fiscal de los quintos del conjunto de Cataluña». Traducción propia del original :«Barcelona, la gran ciutat catalana del moment, serà en la seva postura resistent l'exemple que vivificarà l'oposició i permetrà la paulatina uniformitat de posicions de la peculiar objecció fiscal dels quints del conjunt de Catalunya ». *Opus cit*, p. 315.

Por su parte, Carreras i Candi le atribuye el mismo papel modélico, esta vez refiriéndose a la actitud institucional con respecto al barrio judío: «(...) algunas poblaciones catalanas evolucionaron imitando el ejemplo de Barcelona, suprimiendo, como hizo Cervera en 1438, la incomunicación del barrio judío con el de los cristianos». Traducción propia de : « (...) algunes poblacions catalanes evolucionaren imitant l'exemple de Barcelona, suprimint, com feu Cervera en 1438, la incomunicació del call juich ab el barri dels cristians ». *Op. cit*, p. 130.



mientras su desarrollo económico atraía grandes flujos migratorios para los que la ciudad no disponía ni de infraestructuras, ni de suficientes viviendas, ni siquiera de un programa social adecuado para recibirlos.

La llegada del franquismo volvió a frustrar las esperanzas de aquella burguesía que veía en Barcelona un emblema representativo de un pueblo sumido en una historia jalonada por actos políticos que han dejado su impronta en una memoria de lucha y fracaso, memoria renovada a través de la actual conmemoración de la Diada en la Plaza de Cataluña, dotada de una fuerte carga simbólica como expresión de ocupación espacial y presencia de la nación y cultura catalanas. Con respecto al final del franquismo, Nancy Berthier<sup>73</sup> ha destacado, a partir de un corpus cinematográfico, el posicionamiento irreverente y carnavalesco con el que el cine barcelonés alternativo se situó parodiando las imágenes a través de las cuales se daba a conocer en los medios televisivos la noticia de la muerte de Franco, lo que de nuevo nos lleva a observar cómo se va volviendo en la época contemporánea a recrear una memoria de resistencia que se apoya y sustenta en el emplazamiento espacial de la ciudad de Barcelona.

Con todo, la confluencia de intereses y acciones entre la urbe, las instituciones y la nación no siempre ha sido tan idílica. En la Edad Media, los privilegios estamentales, que hacían que los esfuerzos exigidos por los monarcas españoles, como Felipe IV para alimentar sus campañas militares, recayeran sobre todo en los campesinos, los privilegios otorgados a la ciudad condal de los que no era beneficiario el conjunto del Principado, también desembocaron en un descontento general que puso a prueba la legitimidad de los órganos institucionales municipales a pesar de que éstos se negaran a realizar las levadas y pagar los tributos exigidos para el mantenimiento de las tropas de la corona española. El conflicto desembocó en la guerra de los Segadores, de la que se inspira el himno nacional de la Cataluña actual, himno a través del cual se expresa una voluntad discursiva de inclusión popular, por lo tanto teóricamente no elitista.

Paralelamente, la actitud de la burguesía y la fuerte represión policial<sup>74</sup> como respuesta a las manifestaciones obreras que desembocaron en los levantamientos de la Semana Trágica

---

<sup>73</sup> Nos referimos a su ponencia titulada «La mort de Franco sur les écrans barcelonais, sous le signe du carnaval», in *Barcelona 70's. Antifranquisme & Contreculture*, Colloque International 21-23 mars 2019, Sorbonne Université.

<sup>74</sup> El lienzo *La Carga* (Ramón Casas, 1899-1903) ha guardado la memoria de la represión con la que fueron acogidas las manifestaciones populares de la Barcelona industrial de finales del XIX a principios del XX, antes de 1909, fecha en que se produjeron, los acontecimientos conocidos bajo el nombre de Semana Trágica (26 de julio- 2 de agosto).

dan buena prueba de la escisión del pueblo con las élites y plantea el problema de la dispersión plural del llamado «espíritu del pueblo» o *Weltanschauung* con la que el idealismo alemán concebía la confluencia espiritual de la nación. La película *Barcelona '92*, de la que nos ocuparemos en la quinta parte, conlleva una reflexión explícita sobre los contenidos olvidados del espectro semántico y emotivo que abarca «la nación» y una revisión implícita del contenido singular y genérico de dicha noción a favor de una visión pluralista, ni sujeta a un modelo ni en adecuación a una idea sino fruto de la praxis cotidiana y la experiencia del día a día en un pueblo que se habría ido construyendo no tanto con arreglo a un *idearium* de élite, sino a fuerza de olas migratorias. También plantea de alguna manera el problema de la demarcación espacial de la capitalidad de Barcelona como símbolo de catalanidad haciéndola extensible al extrarradio, menos beneficiario de los atributos simbólicos de los que se ha dotado el centro y menos favorecido por la monumentalidad de la que se ha ido dotando el municipio. Por fin, hace de la noción de catalanidad una idea difusa, con fuerte presencia en el conjunto del territorio de la comunidad, pero ni única ni suficiente para expresar los vínculos entre habitantes y territorio.

Cómo se ha ido configurando en la época contemporánea la centralidad simbólica de Barcelona como expresión de la cultura y nación catalanas es una pregunta que rebasa los objetivos de este estudio. Ahora bien, algunas de las indicaciones precedentes permiten comprender el peso histórico en el que se apoya como memoria de capitulaciones, como memoria de luchas. ¿Cómo ha ido compensando Barcelona la pérdida de centralidad que suponía la paulatina pérdida de soberanía del Principado, cómo ha ido extendiendo su centralidad en distintos ámbitos desde su constitución, tras el franquismo, como capital de la Comunidad Autónoma de Cataluña? Algunas de las claves de respuesta hay que buscarlas en la capitalización simbólica adquirida como bastión de oposición y, al mismo tiempo, aunque parezca paradójico, en su capacidad para darse a sí misma las marcas de legitimidad al uso de acuerdo con el contexto de la época. A este respecto, conviene comprender el papel jugado por la cultura del evento, del que nos encargaremos en el apartado siguiente.

Por fin, en la actualidad, Barcelona sigue acumulando capitalidad a través de una explosión tentacular de contenidos de capitalización simbólica que le han permitido alcanzar una posición privilegiada en diversos campos. Uno de los aspectos que se intentaron poner de relieve en las ceremonias de apertura y de clausura de los Juegos fue, como Miquel Roca, responsable de su organización, indicó en la conferencia anteriormente citada, el factor mediterraneidad. De hecho, en la ceremonia de apertura, la representación del mito

fundacional de los orígenes de los Juegos hacía emerger los orígenes de la ciudad de los mitos fundacionales de las luchas del hombre contra los elementos y contra los monstruos marinos, entreverando referencias a la mitología griega (el caballo de Troya, el encuentro con la Medusa) con referencias implícitas a aquella Barca Nona que según algunas interpretaciones, escapando a la tempestad, derivó hacia las costas de Barcino, la actual Barcelona. Recordemos además que Joan Busquets tituló un capítulo de la *Història de Barcelona* confeccionada en aquellos tiempos (1991-1997) haciendo mención explícita a su centralidad mediterránea: «Formació d'una gran ciutat metropolitana. Del creixement desordenat a la consolidació d'una capital mediterrànea». El artículo forma parte del octavo volumen, editado en 1997, en el que se recoge la segunda parte de la *Historia de Barcelona* del Siglo XX. Si el título del citado volumen ya habla por sí mismo, haciendo de la celebración del evento un punto y aparte que recuerda la explayación del espíritu absoluto hegeliano recorriendo la historia hasta alcanzar su completud, aquí lograda en la época olímpica: «Del creixement desordenat a la ciutat olímpica», conviene no obstante no olvidar que el último capítulo del citado volumen, cuyo título ya es revelador («El futur de Barcelona i la seva projecció internacional»), fue escrito por el mismísimo alcalde Pasqual Maragall, que insistía en los nuevos cauces que se perfilaban ante aquella Barcelona que, como el ave Fénix, iniciaba una nueva andadura proyectándose hacia el mundo, un mundo que a su vez le ofrecía múltiples pantallas, probablemente no menos condicionantes de su identidad<sup>75</sup>.

De este modo Barcelona compensaba la ausencia y momentánea renuncia a toda pretensión a alcanzar el estatus de capital estatal (en un contexto de desmantelamiento de Terra Lliure, facción independentista que incluía entre sus modos de acción la lucha armada) confirmando su presencia como nueva centralidad global y abogando por una capitalidad compleja. Durante los años venideros, Barcelona entretejerá diversos aspectos heterogéneos con los que irá elaborando una capitalidad heterogénea con proyecciones múltiples pero ligadas mutuamente y entreveradas en torno a un objetivo común: una proyección internacional que adopta múltiples facetas.

En 2014 Barcelona fue nombrada «Capital Europea del Voluntariado<sup>76</sup>» y la prensa no dudó en calificarla como la «capital del altruismo<sup>77</sup>». El mismo año fue nombrada

---

<sup>75</sup> Véase Maragall, Pasqual, 1997, «El futur de Barcelona i la seva projecció internacional», in Sobrequés i Callicó, Jaume (1991-1997), *Història de Barcelona*, Vol. 8, pp. 403-421.

<sup>76</sup> Ver Parlament Europeu Oficina a Barcelona, 05/12/13, «Barcelona escollida Capital Europea del Voluntariat 2014».

<sup>77</sup> Espiga, Francesc, «Capital del altruisme», *El Punt Avui*, 04/03/2014.

«Capital Europea de la Innovación<sup>78</sup>» por la Comisión Europea. Además de ser galardonada como *iCapital*, ha sido considerada como la cuarta *Smart City* europea<sup>79</sup>. El *Cultural and Creative Cities Monitor* la ha situado en el noveno lugar de entre las grandes ciudades culturales y creativas europeas que cuentan con más de un millón de habitantes<sup>80</sup>. Mari Paz Balibrea no ha dudado llamarla «The Global Cultural Capital<sup>81</sup>» y es posible encontrar sitios internet en los que aparece caracterizada como «capitale multi-culturelle<sup>82</sup>». En 2015 recibió el reconocimiento de la UNESCO como ciudad de la literatura, lo que le valió ser calificada por la prensa española de «capital literaria<sup>83</sup>». Asimismo, en 2018 la prensa anunciaba que el European Institute of Innovation and Technology (EIT) había decidido «en Budapest la creación de una comunidad de innovación» tecnológica «liderada por la capital catalana», y lo hacía bajo el título «Barcelona ya es la capital europea de la movilidad urbana<sup>84</sup>». También en el campo del cine, al que dedicaremos capítulo aparte en virtud de su pertinencia para el presente trabajo, la prensa la ha llamado «capital del cine europeo<sup>85</sup>» e incluso antigua «capital de la prensa cinematográfica<sup>86</sup>».

Aunque muchos de esos artículos vienen circunstanciados por el contexto (proceso de independencia<sup>87</sup>, situación de desmembramiento europeo, dificultades de la prensa escrita que conducen a utilizar grandes titulares, proliferación de rankings y competencia entre ciudades...), todos ellos guardan un elemento en común: la noción política de capitalidad como centro de un Estado ha cedido el paso a una noción compleja que tiene en cuenta una

---

<sup>78</sup> Commission Européenne. Base de données des communiqués de presse, «Barcelona, Capital Europea de la Innovación», Bruxelles, 11/03/2014.

<sup>79</sup> Agencia Efe, in *La Vanguardia* (19/01/2014), «Barcelona asciende al cuarto lugar entre las Smart City europeas».

<sup>80</sup> Alós, Ernest, «Barcelona, novena capital europea», *El Periódico*, 02/04/2018, actualizado el 03/04/2018.

<sup>81</sup> Balibrea, Mari Paz, *The Global Cultural Capital: Addressing the Citizen Producing the City in Barcelona*, London: Palgrave, 2017.

<sup>82</sup> Tal es el caso en un blog de los estudiantes de la Université d'Angers: «Barcelona, capitale multi-culturelle», 15/03/2017.

<sup>83</sup> Morán, David, «Barcelona, de ciudad de los prodigios a capital de la literatura», *ABC*, 11/12/2015.

<sup>84</sup> Suñé, Ramón, *La Vanguardia*, 12/12/2018, actualizado el 13/12/2018. Este artículo fue precedido por «Barcelona será la capital europea de la movilidad urbana» del mismo autor, *La Vanguardia*, 07/12/2018.

<sup>85</sup> Amiguet, Teresa, «Barcelona, capital de cine europeo: directores en pie de guerra», *La Vanguardia*, 21/07/2017.

<sup>86</sup> Iglesias, Eulalia, «De quan Barcelona era la capital de la premsa cinematográfica», *Entreacte*, Revista d'arts escèniques i audiovisuals, 27/12/2018.

<sup>87</sup> El 9 de noviembre de 2014 una votación simbólica daba por mayoría un resultado a favor de la independencia de Cataluña. En 2017, el Parlamento catalán aprobó la propuesta de celebrar referéndum. El 1 de octubre los resultados se inclinaron a favor y Carles Puigdemont proclamó la independencia de la República catalana el 27 del mismo mes mientras el Tribunal Constitucional español la declaraba ilegal. El gobierno central, apoyado por el monarca Felipe VI, detuvo a varios representantes acogidos al artículo 155, capítulo 3, por el que, «si una Comunidad Autónoma no cumpliere las obligaciones (...), con la aprobación por mayoría absoluta del Senado, podrá adoptar las medidas necesarias para obligar a aquella al cumplimiento forzoso de dichas obligaciones para la protección del mencionado interés general». Quedaba sellada una escisión política marcada a golpes de historia. Barcelona no sería tampoco esta vez capital de un Estado.

pluralidad de contenidos que giran en torno a la capacidad de federar voluntades y sinergias transnacionales en el ámbito de la innovación, de la participación ciudadana, del conocimiento y de las industrias culturales y creativas. De entre las extensiones polifacéticas en las que Barcelona ha buscado afirmar y confirmar su capitalidad, debe destacarse el lugar que ha ocupado y sigue ocupando la cultura. Es sintomático al respecto que el balance realizado por el Ayuntamiento sobre la política cultural llevada a cabo durante el período 2011-2015 gire en torno al «proyecto de capitalidad cultural de Barcelona»<sup>88</sup>.

## **B.- El evento como estrategia sistémica de desarrollo: lo real como re-presentación**

Las investigaciones se han ceñido tanto en fundamentar o en dejar sin fundamento las raíces históricas de la soberanía de Cataluña, que el tema de la capitalidad de Barcelona, ya sea presupuesta como capital de un posible Estado independiente o considerada como capital de comunidad autónoma *ad vitam aeternam*, no ha suscitado los estudios que merece. Las pretensiones del presente trabajo no aspiran a rellenar en pocas líneas un vacío cognoscitivo. Nuestra intención es únicamente recordar el profundo anclaje de la capitalidad de Barcelona -posición de contenido zigzagueante desde un punto de vista diacrónico- en la memoria colectiva del territorio que actualmente conforma la Comunidad Autónoma de Cataluña, con una doble finalidad: se trata de comprender, por un lado, el recurso sistemático al evento por parte de las instituciones municipales para impulsar el desarrollo urbanístico-arquitectónico y monumentalizar la ciudad en la época contemporánea. Por otro, se trata de indagar brevemente en el proceso a través del cual se ha ido identificando a lo largo del tiempo la ciudad condal con la catalanidad, adoptando también con el tiempo como epicentro físico y simbólico la Plaza de Cataluña, y/o promoviendo una epicentralidad extendida. De ahí que a continuación se señalen muy por encima únicamente algunas huellas de un entramado diegético demasiado complejo para ser contenido en pocas líneas.

Barcelona no constituye una excepción dentro de un panorama mundial en el que, como señala François Dosse, «se asiste por doquier a un ‘retorno’ al evento» hasta el punto

---

<sup>88</sup> Jaume Ciurana dice concretamente : « (...) ens ha de servir per a continuar bastint el projecte de capitalitat de Barcelona », « El patrimoni cultural de Barcelona », in *Politiques i programes culturals a Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Memoria 2015, p. 5. En el mismo balance, el entonces alcalde Xavier Trias lo da por hecho cuando titula su capítulo introductorio « Barcelona, capital cultural » p. 3. Aunque este último texto explicita que se trata de una capitalidad cultural circunscrita a Catalunya, a lo largo de la memoria el motivo de la capitalidad cultural surge varias veces sin mencionar límites territoriales.

de que lo que caracteriza a «la nueva era» es «una nueva relación con la historicidad marcada por una evenemencialización del sentido en cualquier dominio»<sup>89</sup>. Habría que rebuscar en la historia y hacer un estudio comparativo con otras ciudades para observar en qué medida la ciudad condal comparte un elenco que echa raíces en el pasado o si, por el contrario, la pulsión del recurso al evento constituye históricamente un rasgo que le es específico. En cualquier caso, una mirada hacia el pasado permite observar que en Barcelona el recurso al evento, incluso como factor que confiere identidad y sentido, fue sistemáticamente utilizado. El 92 no vino sino a reforzar y amplificar un proceso que al fin y al cabo le ha llevado a convertirse en cierta manera, y aun salvando las distancias con respecto al Mayo del 68 al que se aplicó la noción, con ayuda de las instituciones y sus instrumentos de comunicación, en lo que Pierre Nora llamó «acontecimiento monstruo»<sup>90</sup>, es decir, un acontecimiento que ha ido siendo interiorizado con ayuda de los mass-media. Veamos esquemáticamente cómo se ha ido propiciando este proceso.

En la historia de Barcelona lucha armada, capitulaciones, pactismo, oportunismo de facciones y obediencia estratégica se han ido conjugando con modos de resistencia que, al margen de la lucha abierta y las protestas de la sociedad civil, también han encontrado en la fiesta y en la celebración de un evento elementos de persuasión en situaciones definidas por una voluntad de reequilibrio de fuerzas, voluntad con la que se intentaba maximizar las posibilidades que le ofrecía su capitalidad regional, cumplir con los deberes que ello conllevaba para con la comunidad que le otorgaba un papel referencial como capital nacional y superar las limitaciones derivadas del mantenimiento de un Estado unitario que confería a la negociación un papel fundamental. La cultura del evento, como ha sido señalado, le permitía contrarrestar algunos de los efectos de la negligencia para con su patrimonio cultural y artístico derivada de una concepción centralista, también para con las necesidades urbanas generadas por la afluencia masiva de inmigrantes principalmente españoles hasta los ochenta y extranjeros a partir de los noventa<sup>91</sup>, atraídos por las oportunidades de trabajo

---

<sup>89</sup> Traducción propia de : « On assiste de toutes parts au ‘retour’ de l’événement. (...) [L’objet de cette investigation est de rechercher les clés de compréhension de] l’ère nouvelle [que nous traversons], celle d’un nouveau rapport à l’historicité marqué par une événementialisation du sens dans tous les domaines», in Dosse, François, *Renaissance de l’événement. Un défi pour l’historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris : PUF, 2010, p. 1.

<sup>90</sup> Nora, Pierre, «L’événement monstre», *Communications*, n°18, 1972. Citado por F. Dosse, *op. cit.*, 241.

<sup>91</sup> Así se deduce del estudio de Bayona i Carrasco, Jordi y Gil Alonso, Fernando, en el que además destacan un estancamiento demográfico, incluso una ligera disminución debida al envejecimiento de la población y al traslado de parte de la población hacia los municipios circundantes: «El papel de la inmigración extranjera en la expansión de las áreas urbanas. El caso de Barcelona», in Coloquio Internacional de Geocrítica *Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008.

y el desarrollo económico de la urbe. Permitía aumentar su atractivo y su visibilidad tanto a nivel nacional como internacional, e incluso local.

Desde la Exposición Universal de 1888, Barcelona había aprendido a aprovechar el evento para promover su desarrollo urbanístico y arquitectónico. De dicha época procede su Arco de Triunfo y el Modernismo que se irá imponiendo como marca estilístico-arquitectónica de la ciudad. La exposición también fue aprovechada para mejorar las infraestructuras urbanas, reformar la Ciudadela y el barrio de la Ribera. Por su parte, la *Renaixença* impulsó la cultura catalana, e importantes cambios urbanísticos que se iban a canalizar hasta el tardofranquismo en dos frentes: modernización y asentamiento de sus bases culturales en la época de máximo esplendor, la Edad Media, con lo que se prodigó el oximórico proceso de desmedievalización y posterior remedievalización del antiguo barrio de la Catedral, hoy barrio gótico. Seguida por la Exposición Internacional de 1929, a esta última se le deben los trabajos de remodelación de Montjuïc, la Plaza de España, el Palau Nacional, la Fuente Mágica, el Pueblo Español y el Estadio Olímpico. También es un momento álgido para la cultura catalana que encuentra expresión artística y vehículo en el *Noucentisme*. En 1952 le sigue el XXXV Congreso Eucarístico Internacional, con reformas urbanísticas que se coronan con la inauguración de la Plaza Pío XII, con el monumento a los Caídos de la Diagonal, reformas en el barrio de Pedralbes, la fuente del cruce entre Gran Vía y el Paseo de Gracia, así como una cruz que fue emplazada en la Plaza de Cataluña<sup>92</sup>.

Pero es con los Juegos Olímpicos del 92 cuando asistimos a un cambio de escala, pues se emprende una ingente labor urbanística<sup>93</sup> en diversos frentes simultáneamente que afectan a los cuatro puntos cardinales, el centro y la red de comunicaciones, tanto con los demás municipios de la zona metropolitana como con el exterior: la Villa Olímpica, las reformas del Estadio de Montjuïc, del Palacio Nacional y de la Fuente Mágica, la construcción de la Torre de Calatrava que además de ser un hito arquitectónico tenía que cumplir con el cometido de mejorar la red de telecomunicaciones, las reformas del Vall

---

<sup>92</sup> Ver AAVV, *Barcelona Metròpolis en la Era de la Fotografia, 1860-2004*, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2016. También se puede consultar el «Repositori obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona» que permite acceder a algunas monografías.

<sup>93</sup> El segundo volumen de *La Memoria Oficial de los Juegos de la XXV Olimpiada: Barcelona 1992. (Los medios: objetivos, recursos y escenarios)* ofrece información detallada sobre los «escenarios» de las transformaciones urbanas que precedieron a los Juegos, Barcelona: COOB'92, S.A., 1992, pp. 127-267. Disponible en la web de *Barcelona Olímpica*, nacida con el objetivo de «coordinar las diversas fuentes documentales del legado de los Juegos». Además, para la celebración de los veinticinco años del olimpismo barcelonés, el Ayuntamiento de Barcelona puso en línea al servicio del usuario un resumen de las transformaciones de la ciudad que se produjeron anticipando la celebración de los Juegos Olímpicos. Ver fuentes.

d'Hebron y del velódromo, la continuación de las obras de «esponjamiento» del centro ciudad, así como la construcción de una nueva red de carreteras, la ampliación del aeropuerto del Prat y las reformas de la Barcelona subterránea, con sustitución de cableado y mejora de las alcantarillas. Cada una de las zonas de obras se vio puntuada por una serie de esculturas con las que se iba procediendo al marcaje y resemantización de la nueva Barcelona. Al mismo tiempo, se proyectaba para el centro la creación de un clúster cultural y en el Vall d'Hebron se construía el Pabellón de la República. Todo ello supone una impulsión a la que se lanza la urbe de manera desenfadada a partir de su proclamación como Sede Olímpica, lo que a su vez denota un cambio en la representación de la medida de todas las cosas que vamos a ir encontrando a lo largo del período en el que el pulso del 92 se prolonga hasta el Fórum de las Culturas de 2004.

Por lo que se refiere a este último, si bien supuso un proyecto urbanístico colosal (central de depuración subterránea del Besòs, construcción del edificio del Fórum y plaza dura adyacente, impulsión al barrio tecnológico 22@, instalación de paneles solares) que volvía a utilizar el evento como dínamo, debe ser considerado como corolario de unos modos de hacer que se habían ido imponiendo a través de un *régimen de veridicción* que había encontrado motivos y figuras de legitimación en el 92 y que en 2004, a juzgar por las críticas, que también han encontrado en el cine y más concretamente en el documental<sup>94</sup> expresión y memoria, ha dejado de funcionar fruto de la erosión de argumentos y expectativas frustradas.

En cualquier caso, la cultura del evento da cuenta del papel jugado por el imaginario en la construcción de la Barcelona de hoy. En efecto, si pensamos en la etimología de la palabra representación, del latín *repraesentatio*, *-onis*, en cuya composición intervienen los prefijos 're-'(movimiento hacia atrás, reiteración) y 'prae-'(delante, ante, anterioridad), la raíz verbal indoeuropea 'es-' que ha derivado en el verbo latino *esse* (ser), y los sufijos '-nt-'(participio) y '-tio, -tionis' (indica acción y efecto), cabe colegir que se trata del resultado de una acción por la que se vuelve a estar presente o por la que se confiere de nuevo presencia a algo o alguien. Es decir, que la cosa, *res*, o referente es reactualizada, puesta de nuevo en evidencia, vuelve a hacerse presencia o presencialidad segunda sin ser mera copia. La teoría aristotélica hacía de la creación artística una imitación, por lo que este estar de nuevo presente no podía confundirse con su referente. Sin confusión posible, la representación

---

<sup>94</sup> No se ha incluido en el corpus el documental de Sonia Trigo *La Marca Barcelona* (2006) por razones de extensión y de pertinencia. Habiendo incorporado el estudio de *En construcción y Ciutat Morta*, a pesar de las enormes diferencias, se corría el riesgo de caer en redundancias innecesarias para los objetivos del presente trabajo.



teatral era una puesta en escena no analógica pero que mantenía una relación con el objeto -concreto o abstracto- inicial. En el caso de Barcelona, esta relación por imitación entre el referente y su representación se ha invertido en numerosas ocasiones, sobretodo cuando el referente ha sido condicionado por una Barcelona imaginada e imaginaria que ha ido desplegando un modelo al que lo real debía ajustarse o que ha terminado configurando los contornos de la no menos real, aunque también «soñada<sup>95</sup>» y «reinventada<sup>96</sup>» Barcelona de hoy. Barcelona se sueña a través de la realización de sí misma y deviene substancia (subestare) de dicha ensoñación, es decir, que construye su esencia a partir de las proyecciones que desea para sí misma. El caso más sintomático lo tenemos en el barrio gótico, fruto de una remodelación de la ciudad realizada en el siglo XX<sup>97</sup> a imagen y semejanza del modo en que los arquitectos de la *Renaixença* querían ver su ciudad, del modo en que quisieron que fuera vista, del modo en que la concibieron como ciudad para deslumbrar, del modo en que impulsaron su reconstrucción como símbolo y legado del re-nacimiento de una nación. Pero otros muchos ejemplos podrían ser citados: el Arco de Triunfo de Barcelona no fue creado con el objetivo de conmemorar ninguna batalla ni alberga la tumba de ningún soldado, sino que fue el pórtico de entrada para la Exposición Universal de 1888, es decir, una construcción arquitectónica destinada a actuar como representación simbólica y umbral a franquear para internarse en un microcosmos acotado espacial y cronológicamente como pórtico de acceso al espectáculo y la re-presentación de los países participantes, aunque dicho uso primigenio haya sido resemantizado y recuperado como memorándum político

---

<sup>95</sup> Vera-Cruz, Miranda, «La Barcelona soñada: un paseo por el falso gótico», blog *Historiadors de Catalunya*, 26/02/2018.

<sup>96</sup> Carles Cols, «La impostura del barrio Gòtic queda al descubierto en una tesis doctoral. La ciudad reinventada», *El Periódico*, 23/10/2011; actualizado el 12/07/2018.

<sup>97</sup> Agustín Cocola Gant ha mostrado, en su artículo «El barrio gótico de Barcelona. De símbolo nacional a Parque Temático» que: «El Barrio Gótico de Barcelona fue construido en las décadas centrales del siglo XX. De hecho, su nombre también es una creación moderna, ya que tradicionalmente el espacio era conocido como barrio de la Catedral. Aunque en teoría los monumentos históricos nos remiten a épocas pasadas, en muchos casos han sido fabricados recientemente, tanto en su forma como en su función social. La medievalización del centro histórico de Barcelona transformó físicamente el barrio institucional de la ciudad, dotándolo de nuevos significados simbólicos y de una apariencia antigua que hasta entonces no poseía. Si desde mediados del siglo XIX Barcelona comenzó a adaptarse a las necesidades del nuevo sistema productivo, su transformación no sólo afectó a la nueva ciudad extramuros que proyectaría Cerdà, sino que al mismo tiempo iniciaría la modificación del viejo núcleo que hasta 1854 había estado amurallado, y que pocos años más tarde comenzaría a ser llamado «ciutat vella». La burguesía industrial, ante la necesidad de circulación, control e higiene destruiría el trazado urbano medieval y todos los edificios históricos que allí se encontraban, pero ante la necesidad de signos de identificación colectiva comenzaría a planificar la exhibición de su propia historia. Este proceso se inició con la construcción de la fachada de la Catedral entre 1887 y 1912, y concluiría con la monumentalización historicista de todo el barrio que la rodea, aproximadamente entre 1927 y 1970» (*Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universitat de Barcelona, Vol. XV, nº 371, 10/08/2011. Nueva serie de Geocrítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana. Ver también su tesis doctoral *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*, publicada en Barcelona: Ediciones Madroño, 2011; 2014.

con el posterior emplazamiento del Arco a la entrada del actual Paseo de Lluís Companys. Del mismo modo, el edificio de la Biblioteca del Pabellón de la República es una réplica del Pabellón que representó a la España Republicana en la Exposición Universal de París que tuvo lugar en 1937. Fue construido en 1992 y alberga una réplica del *Guernica* de Picasso.

¿Se trata por tanto de una «falsa» Barcelona? Sin duda no, pues es de su reinención de donde extrae su realidad. Como también ha ocurrido de alguna manera con todas aquellas ciudades que se han reinventado con arreglo a un trazado, a las necesidades entendidas como tales por sus gobernantes en un momento dado, a la ideología en las que se ha nutrido la imaginación de sus creadores y promotores, al estatuto de sus conceptores dentro de las estructuras de dominación en las que fueron concebidas. ¿Convendría sin embargo reservar para Barcelona un papel de excelencia en lo que Joan Ramon Resina señalaba como el fruto de una vasta labor de «maquillaje<sup>98</sup>»? ¿Qué decir de la «Barcelona mentirosa», la «Barcelona-espectáculo» de Manuel Delgado<sup>99</sup> o de la Barcelona «top-model<sup>100</sup>» de Mónica Degen? Cualquiera que sea la respuesta, todas estas acepciones tienen algo en común: hacen coincidir representación, escenificación y máscara con la realidad de la Barcelona de hoy, una Barcelona entretejida arquitectónica, social, cultural, política y económicamente como un texto ficcional de importantes consecuencias en la *praxis urbana*.

### **C.- «Barcelona, posa't guapa»: campaña publicitaria, programa político, aparato jurídico, concepción económica y modelo social «participativo»**

La campaña *Barcelona, posa't guapa* muestra como pocas la estrecha relación que existe entre la publicidad institucional, la política, la economía, el modelo social y los fundamentos ideológicos en los que se basan las acciones emprendidas. Veamos a continuación algunos de sus rasgos.

---

<sup>98</sup> Joan Ramon Resina declaraba en una entrevista: «I en el setè i darrer capítol del llibre tracto el Model Barcelona, on estudio què ha estat l'administració socialista de la ciutat, entre els Jocs Olímpics, concebuts com una gran operació de maquillatge i de llançament de la imatge ultramoderna de Barcelona, a nivell internacional, i l'esdeveniment frustrat del Fòrum de les Cultures, que vol ser la repetició de l'èxit internacional i que en canvi marca la caiguda definitiva d'aquest model». En «Barcelona ha entrat en crisi», VilaWeb. Lletres, 21/11/2007.

<sup>99</sup> Delgado, Manuel, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*, Madrid: Catarata, 2010.

<sup>100</sup> Idea destacada por Manuel Delgado en su libro *La ciudad mentirosa...*, p. 32, basada en una cita de un artículo de Mónica Degen: «Passejant per la passarel.la global: ciutats i turismo urbà», in *Espai públic. Espai crític, Revista Transversal*, n° 23.

### C. 1. - Una campaña publicitaria destinada a la ciudadanía: del «ellos» al «nosotros»

Barcelona no constituye una excepción sino un ejemplo paradigmático de una tendencia a imponerse como marca, impulsada por las autoridades locales que, aun viniendo de lejos (fiestas, eventos, mercado itinerante, templos, arquitecturas monumentales, teatro y otras manifestaciones culturales..., han contribuido desde siempre a dejar una impronta ciudad-polo de atracción en el imaginario colectivo) se ha ido imponiendo a nivel mundial a medida que las técnicas de mercadotecnia se iban adaptando a la venta simbólica de productos complejos y que los ayuntamientos integraban entre sus estrategias la comunicación, la publicidad y el marketing territorial con el objetivo de aumentar su atractivo hacia el exterior y reforzar el sentimiento de pertenencia entre sus ciudadanos, dicit *cohesión social*, fundamento y principio de un orden supuestamente integrado. A nivel internacional, se suele citar como ejemplo la campaña *I love NY* (Milton Glaser, 1977). En Barcelona, la primera campaña de la reciente democracia española se centró en los tópicos de la publicidad dirigida al turismo de masas ya presentes en el tardofranquismo, aunque dándoles un aire joven, dinámico y desenfadado que además ponía de relieve la idiosincrasia cultural y lingüística no hermética, pues fácilmente comprensible y ritmada, de *Bar-Cel-Ona*, que en castellano equivaldría, con pérdida del juego semántico-silábico, a *Bar-Cielo-Ola* (Javier Mariscal, 1979).

Muy distinta fue la campaña de finales de 1985, cuyo blanco era primeramente el ciudadano barcelonés, presuntamente favorable a una política de internacionalización en un contexto que se interpretaba y se inducía a interpretar como una oportunidad de apertura (democracia, Europa, economía global...). Su principal objetivo, entendido como un primer paso necesario para efectuar el salto: dar un gran barrido a la materialidad visual de los lastres presupuestarios del centralismo franquista<sup>101</sup>. Cristina Savall señala en un artículo de prensa que fue lanzada «antes de la designación de Barcelona como **sede olímpica**»<sup>102</sup>, lo que confirma que el programa de embellecimiento de la ciudad comenzó con antelación para hacer factible la candidatura. Con la fuerte presencia que le procuraban los toldos que ocultaban los andamios, la publicidad se centró en un lema que en castellano equivaldría a

---

<sup>101</sup> Así lo da a entender J. Rius siguiendo a Font en su artículo: «La ciudad de Barcelona llegó a finales de los años setenta, después del largo periodo dictatorial, con grandes déficits en política cultural (Font, 1991). En esta etapa, el gobierno local se abocó casi en solitario a recuperar el importante patrimonio cultural heredado, ya que la Administración Central Estatal dedicaba la mayor parte de los recursos a los equipamientos culturales madrileños y el gobierno autonómico<sup>4</sup> orientaba sus esfuerzos a dotarse de una administración cultural propia, al margen de la realidad cultural de los municipios de la provincia de Barcelona», op. cit., §20.

<sup>102</sup> En negrita en el texto. Ver artículo «El mejor eslogan municipal del siglo XX», *El Periódico*, 30/07/2016, actualizado el 07/02/2017.

*Barcelona, ponte guapa* (Ajuntament de Barcelona, 1985-2017). Emprendida el 11 de diciembre por el recién creado Institut Municipal del Paisatge Urbà i Qualitat de Vida como campaña de comunicación que debía acompañar y promover la rehabilitación de edificios públicos y privados, así como la restauración del patrimonio artístico, debía finalizar en principio, según reza en el mismo artículo, en 1992<sup>103</sup>, «después de reinaugurar la reformada Font Màgica». Las estadísticas del Ayuntamiento<sup>104</sup> muestran sin embargo, como también deja entender el artículo citado («El mejor eslogan municipal del siglo XX»), que en 2017 todavía estaba en funcionamiento.

En realidad, el éxito de la campaña, que sobrepasa con mucho el mero eslogan publicitario, pues a través de ella se expresa todo un programa político, social y económico, no ha dado únicamente mucho que hablar, sino que ha generado incluso sus propias conmemoraciones. Tanto en 1992 como en 2010 la creación audiovisual, a través de la televisión y las autopistas de la información, ha constituido un arma de comunicación para los órganos administrativos locales, como prueba el spot televisivo emitido en el 92 celebrando los cinco años de un embellecimiento que se impulsaba a continuar y un video promocional de 2010<sup>105</sup> realizado por encargo del Ayuntamiento para celebrar, con renovado vitalismo, los veinticinco años de una campaña que cabría calificar de programática.

Entretanto, el lema había servido para justificar las acciones y estrategias de inculcación de comportamientos urbanos acordes con la imagen y el impacto visual que se quería dar de Barcelona y hacer pasar una normativa cuyo incumplimiento podía llevar a la sanción e incentivaba la delación entre vecinos<sup>106</sup>. En el artículo citado más arriba, la

---

<sup>103</sup> Lo que, dicho sea de paso, da muestra de su estrecha interdependencia con la celebración programada de los Juegos.

<sup>104</sup> Pueden ser consultadas en Estadística Ajuntament de Barcelona, cifras de la ciudad, seleccionando como tabla «Obras de restauración íntegra de fachadas dentro de la campaña ‘Barcelona posa’t guapa’».

<sup>105</sup> Spot televisivo de 1992 colgado en You Tube con el título «1992. Spot 5 anys de *Barcelona posa’t guapa*» y video de 2010 bajo el nombre «Promo 25 anys *Barcelona posa’t guapa* HD». A propósito de este último, realizado cuando la crisis de la burbuja inmobiliaria ya ha llegado a Barcelona, conviene destacar que el único de sus detractores interrogado, Manuel Delgado, aparece unos segundos indicando que la ciudad es gris. La estrategia consiste en recoger su argumento y hacer de la misma nota un elemento valorativo en boca de otro personaje que participa en la entrevista-tertulia celebrada en el bar: «es gris, sí, el gris de la piedra, y es azul, azul porque se ha abierto al mar» Se recoge pues una única crítica, se le conceden muy pocos segundos, y se le da un viraje de 360°. Ambos videos han sido subidos por BCN Paisatge Urbà. Ver fuentes.

<sup>106</sup> Artículo 43. Exigencia del deber de conservación de los edificios, p. 18/63, «Ordenanza de los usos del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona. Acuerdo del Consejo Plenario de 26-03-1999». Texto consolidado. Incluye las modificaciones posteriores:

«1. El procedimiento para exigir el deber de conservación de las fachadas exteriores interiores y cubiertas se puede iniciar de oficio o a instancia de cualquier persona que tenga conocimiento de su incumplimiento.

periodista reproduce las declaraciones de Manuel Clavillé, director técnico del Instituto Municipal de Paisaje Urbano, quien declara: «Los ciudadanos han aportado su granito de arena para mejorar la ciudad (...). Entre todos conseguimos una ciudad más digna, limpia y bonita con las fachadas arregladas sin aparatos de aire acondicionado ni contraventanas pintadas de diferentes colores»<sup>107</sup>.

## C.2.- Una norma para un sueño: las Ordenanzas Municipales de 1999

La voluntad institucional de hacer participar<sup>108</sup> a los ciudadanos, muy acorde con los ideales democráticos con los que se pretendía enterrar Dictadura, centralismo y pauperismo, se tradujo en las ordenanzas municipales de 1999<sup>109</sup>, ordenanzas que se daban como objetivo «específico (...) la protección, el mantenimiento y la mejora de (...) la imagen de Barcelona»<sup>110</sup>, y para ello establecían la obligación por parte de los «propietarios» de «velar por el mantenimiento de la composición arquitectónica de la fachada»<sup>111</sup>, de «mantener la homogeneidad prevista en el proyecto constructivo o acordada por la propiedad o comunidad de propietarios»<sup>112</sup>, de eliminar todo tipo de artilugios que pudieran tener un efecto «contaminante»<sup>113</sup> sobre la «armonía» del conjunto y de preservar la idiosincrasia cultural de los edificios: «Quedan especialmente prohibidas», en aras al «mantenimiento de un paisaje urbano armónico, estético y respetuoso hacia las perspectivas de las construcciones histórico-artísticas, tradicionales y típicas»<sup>114</sup>, «las actuaciones parciales que alteren las fachadas con chapados y añadidos ajenos a la arquitectura del edificio»<sup>115</sup>. «No se admitirán actuaciones individuales que distorsionen el cromatismo, la textura y las soluciones constructivas de los edificios<sup>116</sup> » y «se consideran como agentes potencialmente contaminantes del paisaje urbano las instalaciones técnicas de las construcciones o del resto

---

2. El incumplimiento por parte del propietario de la obligación de conservación de las fachadas interiores, exteriores y cubiertas facultará la Administración para requerir su cumplimiento en el plazo de un mes, salvo que se aprecien circunstancias de peligrosidad que justifiquen una intervención urgente ».

<sup>107</sup> Savall, Cristina, «El mejor eslogan municipal del siglo XX», *op.cit.*, §3.

<sup>108</sup> Responsabilidad y disfrute son las dos vertientes en las que se traduce dicha participación como se indica en el Título 1, Cap. I, Art. 2 : « El desarrollo de la participación de la sociedad civil y del sector privado, tanto en la responsabilidad del mantenimiento como en la directa recuperación del paisaje » ; « Esta Ordenanza regula el derecho colectivo de los ciudadanos a disfrutar de un paisaje urbano armónico (...) ».

<sup>109</sup> *Ibidem*, artículo 40. Mantenimiento de la composición de la fachada, p.17/63.

<sup>110</sup> *Ibid.*, artículo 2. Finalidad y objeto, p. 3/63.

<sup>111</sup> *Ibid.*, art. 40.1, p. 16.

<sup>112</sup> *Idem*.

<sup>113</sup> El artículo 8 permite colegir que se trata de agentes contaminantes visuales (*ibidem*, ver p. 5, citada más abajo).

<sup>114</sup> Ver « Exposición de motivos », *ibidem*, §7, p.2.

<sup>115</sup> *Ibid.*, art. 41, §4, p. 17.

<sup>116</sup> *Ibid.*, art. 38, §1, pp. 15-16.

de elementos (...) que puedan incidir en él negativamente, así como también las alarmas, antenas, aparatos de aire acondicionado, captadores solares, toldos o cualquier otra instalación (...)»<sup>117</sup> ».

La « percepción visual y estética »<sup>118</sup>, definida sobre todo a partir de « los parámetros exteriores de los edificios<sup>119</sup>», constituye un elemento determinante dentro del paisaje urbano, que a su vez llega a condicionar incluso la « calidad de vida »<sup>120</sup> a la que todo ciudadano tiene « derecho<sup>121</sup> » y el « deber<sup>122</sup>» de preservar, hasta el punto de que la obligación de mantener en condiciones un inmueble contempla por igual los deberes de « conservación, limpieza, seguridad, salubridad y ornamento público<sup>123</sup>». Tampoco «se puede instalar ni almacenar ningún objeto o elemento en las superficies de terrazas o balcones, excepto los previstos<sup>124</sup> » por la Ordenanza, -a saber, «instalaciones básicas de servicio, telefonía, electricidad y gas-, y con las condiciones y en los ámbitos permitidos<sup>125</sup> ». Una división zonal<sup>126</sup> permite distinguir el grado de intervencionismo municipal que se traduce en una escala de obligaciones y sanciones -principalmente multas<sup>127</sup>, aunque en algunos casos se permite su permutación por trabajos de bien público<sup>128</sup>- por incumplimiento o daños, tanto más estrictas cuando se trata de edificios catalogados<sup>129</sup> y zonas prioritarias, pero se establece de manera general que «la obligación de mantenimiento incluye toda la piel del edificio<sup>130</sup>», definida ésta a partir de toda la superficie del inmueble, de la zona ocupada por la propiedad (jardines...) y signos incrustados (números, nombres de calles, insignias comerciales), así como «los portales profundos que se dejan ver, a través de las

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, art. 8, p. 5.

<sup>118</sup> *Ibid.* «Exposición de motivos», §6, p.1.

<sup>119</sup> *Ibid.*, título I, cap. I, art. 1 §2, p. 3.

<sup>120</sup> *Ibid.*, «Exposición de motivos», §1, p. 1: «El paisaje urbano es uno de los elementos del medio ambiente urbano que necesita protección para garantizar a todos los habitantes de la ciudad una adecuada calidad de vida».

<sup>121</sup> *Idem*, «Exposición de motivos», §5, p.1: «El derecho colectivo a disfrutar del paisaje urbano constituye un límite, incluso constitucional, para cualquiera de las formas de los posibles derechos individuales que en segundo y tercer lugar regula la ordenanza».

<sup>122</sup> *Ibidem*: «(...) todos los vecinos (...), incluida la Administración municipal (...) tienen el deber de cumplir las normas contenidas en esta Ordenanza» (Cap. II, art. 3, §5, pp. 3-4).

<sup>123</sup> *Ibid.*, art. 38, §3, p.16.

<sup>124</sup> *Idem*, art. 38, §6, p. 16.

<sup>125</sup> *Id.*, art. 40, §3, p. 16.

<sup>126</sup> *Ibidem*, «Exposición de motivos», §7, p.2. «Se distingue así entre las normas de aplicación general a toda la ciudad (...) y las normas especiales, propias de las zonas de prohibición, de restricción o de transición según el mayor o menor grado de intervención administrativa otorgado a la Administración municipal (...)».

<sup>127</sup> En el art. 117, *ibidem.*, p. 59, se establece el siguiente «Régimen general de sanciones»: para las infracciones leves, multas de hasta 450,75€ o 75.000 pts.; para las graves, hasta 901, 52€ o 150.000 pts ; para las muy graves, hasta 1.803,04€ o 300.000 pts.

<sup>128</sup> Ver art. 120: «Sanciones por daños», *ibid.*, p. 60.

<sup>129</sup> *Ibidem*, art. 40, §3b, p. 16: «Las fachadas de los edificios catalogados no serán, en ningún caso, objeto de instalaciones y conducciones adosadas».

<sup>130</sup> *Idem*, art. 38, §4, 16.

rejas, desde la fachada<sup>131</sup>». En caso de disidencia por parte de uno o varios de los copropietarios, aquel o aquellos que «impiden la realización de las obras» de «conservación o adaptación» será(n) considerado(s) como «responsables de las infracciones previstas en esta Ordenanza<sup>132</sup>». Por su parte, el Ayuntamiento se comprometía a colaborar por medio de un régimen de subvenciones.

Así es como se definían oficialmente las normas de intervención municipal que habían de impulsar las obras de renovación y remodelación del patrimonio arquitectónico -público y privado- de Barcelona, así como los derechos y los deberes de los ciudadanos, seis años después del 92, año clave puesto que, como queda indicado en la Ordenanza, fue entonces cuando se estableció «el fundamento legal de carácter básico en el art. 138 del TRLS/1992, aún vigente» en 1999 y siguientes, así como «en los artículos 107 y 247.1 del DL 1/1990, de las disposiciones urbanísticas vigentes en Cataluña<sup>133</sup>». La Ordenanza toma pues asiento jurídico en los años 90, de manera que a través del texto todavía hoy vigente, aun con modificaciones, el 92, meta, fundamento y principio, se prolonga hasta nuestros días.

Para comprender el contexto en el que aparecieron dichas normas, conviene recordar que la Ley de Propiedad Horizontal española de 1960 ha sufrido distintas modificaciones que han ido repercutiendo en el mismo sentido, es decir, incentivar la iniciativa privada a la hora de realizar reformas en las comunidades de copropietarios. La primera reforma de la Ley Horizontal data de 1988 y responde al mismo impulso reformista. También conviene recordar que dichas medidas tuvieron un fuerte impacto en el proceso inflacionario de los bienes inmuebles, tanto en el conjunto del territorio español<sup>134</sup> como en el área metropolitana de Barcelona<sup>135</sup>. El rápido valor añadido creó un sentimiento compartido de ganancia que se

---

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*, «Infracciones de las normas», cap. III, art. 116 b, p. 59.

<sup>133</sup> *Ibid.*, «Exposición de motivos», §2, p.1.

<sup>134</sup> Basándose en el «Estudio de mercado» realizado por la Sociedad de tasación en 2012, D. Montero, en un artículo realizado para la web de la empresa *Idealista* llegaba a las siguientes conclusiones: «El precio de la vivienda nueva en España ha crecido de media un 578,5% en los últimos 27 años, es decir, se ha multiplicado por casi siete veces, según los [datos de sociedad de tasación](#). El alza supone un incremento más de tres veces superior a la inflación en el mismo periodo (175%) (...). Si nos adentramos en el detalle, la comunidad autónoma con mayor ascenso en estos últimos 27 años es Catalunya, con un alza del 912%, (...). Entre las grandes ciudades, el precio de la vivienda nueva en Madrid ha subido un 543%, mientras que en Barcelona el ascenso es del 976%, el dato más alto de España.». Ver artículo del 06/02/2013 titulado «¿Cuánto ha subido en los últimos 27 años el precio de la vivienda nueva en la ciudad?». Ver fuentes, *Idealista/News* 2013.

<sup>135</sup> Manuel Herce indica, para el período 1980-2000: «La ciudad se ha hecho enorme en las dos últimas décadas; casi sin crecimiento de población se ha duplicado el suelo urbanizado existente. Desde 1980 se ha pasado de un indicador de 52 m<sup>2</sup> totales urbanizados por habitante en el conjunto metropolitano a 110 en 2000, lo que es reflejo fundamentalmente del fuerte ritmo de construcción de nuevas viviendas, superior al de épocas

traduce en un aumento exponencial de nuevas viviendas. El empuje de la construcción disminuyó el paro y generalizó en el conjunto del territorio un sentimiento compartido de éxito que se tradujo discursivamente, incluso desde el exterior, en el sintagma «el milagro español». Barcelona encontró pues en el evento de los Juegos un modo de dinamizar, acelerar, focalizar y concentrar los esfuerzos, pero no fue ni la única ciudad ni la única capital autonómica en dotarse de una nueva piel. Sí fue probablemente una de las que mejor alcanzaron sus objetivos, cualquiera que sean las reticencias que se planteen con respecto a la determinación de sus fines, las acciones emprendidas para su obtención y las consecuencias sociales a las que han conducido, reticencias que, como se verá más adelante, han encontrado voz en la creación cinematográfica contemporánea.

Detengámonos sin embargo un instante en hacer algunas observaciones como corolario y avance, antes de ocuparnos de observar que el refuerzo de la autoridad de los órganos de gobernanza locales jugó un papel fundamental en la conformación de la Barcelona actual. De hecho, la campaña *Barcelona, posa't guapa* y las ordenanzas municipales que han ido encontrando en ella un excelente dispositivo de imposición y propaganda, permiten apuntar:

- 1992 en realidad comienza mucho antes y se prolonga hasta nuestros días, con algunas variaciones. Una de ellas, es la acogida que se da a la publicidad: en la ordenanza de 1999 el espacio aéreo no podía ser ocupado por ningún objeto publicitario y se establecía un marco de limitaciones a los anuncios y enseres publicitarios con el objetivo de preservar los rasgos culturales del conjunto arquitectónico, aunque podía en algunos casos obtenerse un permiso con carácter excepcional. Una de las imágenes del *Marathon* de Saura mostraba por ejemplo el montgolfier de Cobi sobrevolando la ciudad, lo cual sólo hubiera podido justificarse, según esta ordenanza algo más tardía, por la excepcionalidad del evento. En este aspecto, en 2013, tras la crisis, el gobierno de Trías empieza a pensar en levantar algunas de las limitaciones a la publicidad. En 2014 hay una modificación en este sentido que implica una consideración dinámica de lo aceptable o incluso recomendable en materia de paisaje

---

anteriores, con una evolución del precio de las mismas análoga en la Primera Corona y en Barcelona (que se dispara en el último cuatrienio en esta ciudad). Fenómeno éste también lógico, en cuanto este espacio recibe la onda de influencia del crecimiento físico del Área y refuerza su posición central geográfica con las operaciones de reforma de la red viaria regional.». Ver su artículo «Urbanización, precios del suelo y modelo territorial: la evolución reciente del área metropolitana de Barcelona», apartado 8: «Urbanización e incremento. De precio del suelo y de la vivienda», §1, p. 45, in *Revista Eure*, Vol. XXXI, n° 939; pp. 35-51, Santiago de Chile, agosto 2005.



urbano y una evolución en el modelo visual de la ciudad, en un momento en el que la obtención inmediata de ingresos económicos se impone con urgencia y parece justificarse por sí misma.

- Así es como se entendía y se tipificaba en los noventa el contenido semántico y la praxis participativa de la sociedad civil: las instituciones democráticas ponían a todo el mundo manos a la obra en un proyecto o serie de proyectos que ellas mismas elaboraban, reafirmando así un intervencionismo institucional de proximidad. Las comisiones consultativas para la remodelación de los distritos servían también de aparato de comunicación a unos vectores municipales que necesitaban la adhesión de su público para imponer medidas coercitivas que venían a ratificar la pertinencia de las estrategias adoptadas, pertinencia legitimada por el valor añadido de los bienes inmuebles tras unas reformas a las que el Ayuntamiento podía contribuir mediante subvención. A su vez, los órganos de gobernanza se hacían eco de la demanda de algunas facciones de una sociedad civil en proceso de mutación. A propósito de ello, Manuel Herce ha destacado los procesos de terciarización de la ciudad y el aumento de vivienda en los municipios de los alrededores. A través de una tabla realizada a partir de los Censos de población del Institut d'Estadística de Catalunya, de la Revista Barcelona Economía (Ajuntament de Barcelona) y del anuario del Institut de Turisme de Barcelona, llega a la conclusión, tomando en cuenta el período 1981-2001, de que:

(...) los indicadores económicos (...) muestran el cambio importante de la base económica de la ciudad de Barcelona, convertida en un centro regional de servicios y con un importantísimo papel como destino turístico de primer orden (el sector terciario ha alcanzado ya un 72% de la población activa; el incremento del techo destinado a oficinas ha sido enorme y se ha disparado la ya importante capacidad hotelera de la ciudad existente antes de las Olimpiadas). Junto a ello se ha dado una progresiva pérdida del rol industrial productivo del continuo urbano de la Primera Corona, con reforzamiento de su carácter residencial; a pesar del estancamiento demográfico de sus municipios en el periodo, el ritmo de construcción de nuevas viviendas ha sido fuerte, con una evolución del precio análoga a la de Barcelona<sup>136</sup>.

- El intervencionismo local no ha sido ni diacrónica ni unánimemente considerado negativamente por los barceloneses. Al contrario, en múltiples ocasiones ha sido apreciado como expresión de nuevas libertades y como promotor de desarrollo económico, urbanístico y cultural. De hecho, Ferran Ferrer Viana ha señalado que la primera fase de la campaña tuvo que darse por zanjada en 1993 por falta de presupuesto ante la avalancha de demandas

---

<sup>136</sup> M. Herce, *op. cit.*, p. 38.

de subvenciones<sup>137</sup>. Carismático y providencial, el poder local ha sido incluso momentáneamente entendido como un contra-poder capaz de activar los procesos de rescate de una cultura olvidada. La devolución de la escultura *Empordà. Oda Nova a Barcelona* a su lugar de origen, los Jardines de Salvador Espriu, más conocidos como los Jardinetes de Gràcia<sup>138</sup>, es un ejemplo de ello.

El alcalde Pasqual Maragall la rescató de un barrio limítrofe confiriéndole de nuevo su centralidad específica. A lo que conviene añadir, entre otros, la desaparición del Monumento a los Caídos de la Diagonal<sup>139</sup> y el bautizo del renovado Estadio de Montjuïc con el nombre de Lluís Companys, actos simbólicos con los que, junto con algunos cambios en la nomenclatura de sus calles, comenzó una intensa labor de resemantización del espacio urbano y por ende, de una capital catalana que iba a ir amplificando su halo como símbolo de catalanidad a medida que iba redefiniendo su territorio con un capital simbólico identitario e integrando de entre sus rasgos un marcado carácter cosmopolita materializado en el arte urbano y las creaciones arquitectónicas de reconocidos artistas extranjeros.

- Tras el franquismo, la nueva imagen de Barcelona, y con ella la de la España moderna de la que se convertía en medio y vehículo de marca, exigía el borrado no sólo de la imagen de una España paupérrima y dictatorial, sino de las desastrosas consecuencias de un

---

<sup>137</sup> Ferrer Viana, F., *El paisatge urbà, un punt de trobada* (Model Barcelona, quaderns de gestió; 12), Barcelona: Aula Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001, pp. 29-30: «(...ens vam trobar amb una aglomeració tan gran de peticions que el pressupost disponible era clarament insuficient. Es plantejà, llavors, que la cultura del manteniment estava ja suficientment arrelada en la ciutadania i que era bo donar per tancada la Campanya i dedicar el pressupost de 1993 a cobrir el cost de les innombrables obres en curs en aquells moments».

<sup>138</sup> Al menos así ha sido indicado, sin dar fuentes, por Jordi Norton, Josep Pérez y Esther Bose en la web «Sitios de Barcelona»: «La obra representa a dos mujeres, una desnuda y otra con una finísima ropa. Por este motivo en aquellos años algunas autoridades se escandalizaron, y la obra de Ernest Maragall hijo del poeta fue confinada a un rincón del parque de Cervantes. En el año 1985 el alcalde y sobrino del escultor Pasqual Maragall, retornó la escultura a su lugar original.» La misma noticia aparece en la revista online *Bonart* en un artículo titulado «‘L’Empordà. Oda Nova a Barcelona’ d’Ernest Maragall Noble, candidata a ‘Escultura Universal a Barcelona’». Ver fuentes, Norton y Bonart.

<sup>139</sup> Ver Lluís Pellicer, «Los últimos vestigios del franquismo», *El País*, 27/03/2005: «En el callejero de Barcelona ya no constan nombres de dirigentes franquistas o fechas señaladas para el régimen. En 1979, por ejemplo, la plaza de Calvo Sotelo adquirió el nombre del ex presidente de la Generalitat Francesc Macià y la avenida del Generalísimo Franco pasó a conocerse de forma oficial como la Diagonal.

La presión popular tuvo mucho que ver en el cambio de esta nomenclatura. En muchas ocasiones, los vecinos se anticiparon a las modificaciones oficiales: “En el barrio barcelonés de Sant Martí, por ejemplo, había la calle del Movimiento Nacional, que antes de la guerra se llamaba calle de la Democracia. En 1976, los vecinos pegaron encima de la placa otra que recuperaba el nombre que tenía durante la República (...)”. Prácticamente han desaparecido de la capital catalana los monumentos a los dirigentes franquistas. La última figura de Franco que quedaba en Barcelona presidió hasta 1986 el castillo de Montjuïc. (...) El proceso de retirada de estas piezas culminó en 2003. Entonces, se sacó de su emplazamiento el Monumento a los Caídos de la Diagonal, que el escultor Josep Clarà terminó en 1951. Cuando se proyectó su sustitución, ya estaba medio destrozado».

centralismo que había dejado en un estado pésimo el patrimonio arquitectónico y las infraestructuras de una ciudad mantenida en algunos aspectos a distancia como periférica y secundona. Barcelona, apoyándose en su historia republicana, se convertía en algo así como la dama de la República del cuadro de Delacroix. Pero al mismo tiempo, también apoyándose en la historia, en sus propias historias de dominación, adoptaba modos y formas de un capitalismo neoliberal en el que los fondos públicos y privados iban a converger en torno a un objetivo común que dejaba a los sin fondos, cualquiera que sean los paliativos puestos a su disposición, fuera de objetivo, como cabe colegir a través de buena parte de las películas de nuestro corpus y como se irá observando de manera paulatina.

### C.3.- El refuerzo de los órganos de gobernanza locales

Las mismas preocupaciones estéticas y de legitimación van a regir las ingentes reformas del patrimonio arquitectónico y artístico urbano que encontrarán en el motivo de los Juegos un excelente *catalizador*, o lo que es lo mismo, un vector dinamizador para llevar a cabo una inmensa labor de restauración del patrimonio urbano, proceder a numerosas adquisiciones y sembrar signos arquitectónicos de prosperidad económica, dominio tecnológico y modernidad<sup>140</sup>. Se trataba de conferir marcas visuales de nobleza al espacio confiriéndole una fuerte carga simbólica y una contundente presencia material, cuando no borrar una imagen deteriorada de algunos barrios. Había que dotar la ciudad de nuevos espacios museísticos y centros culturales, atraer capitales financieros, dotarla de liderazgo a nivel internacional, diversificar el turismo y desarrollar la faceta conocimiento y negocios en un momento en que el concepto de «industrias creativas»<sup>141</sup> empezaba a imponerse. Pero también había que promover el orgullo de sus ciudadanos y el sentimiento de pertenencia y

---

<sup>140</sup> A propósito de este último aspecto, ver Resina, Joan Ramón, *La vocació de la modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

<sup>141</sup> Según Mario d'Angelo, el «concepto de industrias creativas irrumpe como categoría de intervención pública a partir de 1997 en el Reino Unido». Traducción propia de: «Le concept d'industries créatives a fait irruption en tant que catégorie de l'intervention publique dès 1997, au Royaume-Uni», p. 39, op. cit. Por su parte, la UNESCO, que acabó reuniendo en un mismo concepto « las industrias culturales y creativas », entendidas como « *Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial* », señala, con un marcado desplazamiento con respecto a la noción de « industria cultural » elaborada por Adorno y Horkheimer con la intención de criticar la cultura de masas : « En los años 90, emerge el concepto de economía creativa que entiende la creatividad –en un sentido amplio– como el motor de la innovación, el cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios. Ello da lugar, primero en Australia y más tarde en el Reino Unido, al concepto de industrias creativas, entendidas como aquellas que ‘tienen su origen en la creatividad individual, la destreza y el talento y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual’». Ver «Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. Sobre definiciones: ¿Qué se entiende por industrias culturales y creativas?». Ver bibliografía, políticas culturales y gobernanza local.

por ello confirmarla como centro de una unidad territorial<sup>142</sup>, lo cual a su vez implicaba la necesidad de conferirle un marco referencial de diferenciación, distinción e identidad con bases culturales e históricas profundas.

Para comprender la fiebre constructiva que se apoderó del ambiente, convendría recordar el contexto que da sentido, de acuerdo con la racionalidad institucional de aquel momento, a la ingente labor emprendida con el objetivo de capitalizar valor simbólico en y para aquella Barcelona de los noventa. Para ello, se hace necesario recordar que la Barcelona del 92 surge oficialmente en 1986 en el Palacio de Beaulieu, aunque ya venía preparándose con antelación, ya que había que satisfacer las exigencias explícitas e implícitas del Comité Olímpico para presentar candidatura, había que convencer a los órganos del gobierno central del interés para España en apoyarla – no olvidemos que Barcelona no era la única ciudad española que aspiraba a convertirse en Sede Olímpica- y a la Generalitat del impacto positivo para la cultura y economía catalanas.

De hecho, la Barcelona del 92, que no se resume en absoluto al período de celebración de los Juegos, fue minuciosamente preparada desde las instituciones y contó desde el principio con la impulsión de Pasqual Maragall, que hizo sus primeros pasos en el Ayuntamiento como teniente alcalde bajo el mandato de Narcís Serra, que en 1991 se convertiría en Vicepresidente de gobierno bajo la Presidencia de Felipe González y figura destacada de las negociaciones con el gobierno central que hicieron factible la candidatura de Barcelona. Una vez convertido en alcalde, un fragmento de su discurso en la toma de posesión de su cargo (1982) deja clara la importancia por éste atribuida al valor simbólico del arte y su intención de hacer de Barcelona una ciudad internacional capaz de establecer vínculos con ciudades prestigiosas, no sólo en el ámbito artístico, sino en el de la tecnología, el diseño y las finanzas, una ciudad capaz de proyectar la cultura catalana más allá del Atlántico en un mundo globalizado en el que la capitalidad adquiere un sentido complejo y se define sobre todo por la influencia y liderazgo ejercido a nivel internacional en múltiples aspectos como en el caso de la modélica Nueva York, denominada por éste «capital mundial»:

A Barcelona, el *leadership* de los municipios españoles, las manifestaciones artísticas y los contactos internacionales la han situado en un nivel superior, que hay que mantener y reforzar.

---

<sup>142</sup> El Diccionario etimológico de Chile señala que el vocablo territorio, procedente del latino *territorium*, se compone del sustantivo terra (tierra) y del sufijo '-orio' que significa 'pertenencia'. Ver fuentes.

Me propogo, en este sentido, asegurar sólidamente los vínculos de hermandad con Colonia, Milán y Boston, que nos proyectan hacia espacios hacia los que por motivos diversos la ciudad se dirige; desarrollar las relaciones iniciadas con la administración local inglesa, maestra en tantos aspectos; acudir por segunda vez al mercado internacional de capitales para financiar nuestro programa de inversiones de 1983; y firmar con la ciudad de Nueva York, la Universitat de Barcelona i la New York University un convenio de colaboración que ha de proyectar con fuerza la cultura catalana en la capital mundial, que además es, para mí personalmente, la segunda ciudad en recuerdo y en estima<sup>143</sup>.

Cabe señalar que su programa no sólo seguía las pautas de ese gran maestro que podía ser el mundo anglosajón, sino que además coincidía en muchos aspectos con algunos de los objetivos del futuro tratado de Maastricht (1993), que al menos en principio veía en la diversidad cultural, la recuperación de su múltiple y coloso patrimonio artístico europeo y la cooperación entre Estados miembros, un medio de cohesión, desarrollo y promoción. Los problemas de una España que afirmaba su unidad a través de la pluralidad se correspondían sin duda en gran medida con los problemas a los que se enfrentaba la construcción europea. Pero lo importante es destacar que la Barcelona del 92 en gran medida hizo lo que se esperaba de ella -centrípeta y centrífugamente- adoptando, y dándose a ello con tesón, las vías que se imponían en el mundo occidental a través de un doble discurso, a la vez mesiánico y catastrófico.

En efecto, el Tratado<sup>144</sup> apostaba en su artículo 128.1. por la multiculturalidad como pilar en la construcción de una identidad unitario-pluralista europea: «La Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común». Y para ello abogaba por la enseñanza de dos lenguas comunitarias además de la materna, aunque la distinción entre lenguas oficiales, lenguas regionales y lenguas de trabajo haya contribuido en la práctica a asentar el uso dominante del inglés. Pero sobre todo

---

<sup>143</sup> Traducción propia de: «Barcelona, el *leadership* dels municipis espanyols, les manifestacions artístiques i els contactes internacionals l'han situat en una cota superior, que cal mantenir i reforçar. Em proposo, en aquest sentit, assentar sòlidament els vincles de germanat amb Colònia, Milà i Boston, que ens projecten cap als espais on per motius diversos la ciutat s'adreça; desenvolupar les relacions iniciades amb l'administració local anglesa, mestra en tants aspectes; acudir per segona vegada al mercat internacional de capitals per finançar el nostre programa d'inversions de 1983; i signar amb la ciutat de Nova York, la Universitat de Barcelona i la New York University un conveni de col·laboració que ha de projectar amb força la cultura catalana a la capital del món, que és a més, per a mi personalment, la segona ciutat en el record i en l'estimació». Fragmentos de textos de Pasqual Maragall incorporados al documento realizado como memoria de la entrega de la Medalla d'Or de la Ciutat al mismo el 1 de julio de 2008 en el Saló de Cent, Ajuntament de Barcelona, p. 10. Ver fuentes, Maragall, Pasqual.

<sup>144</sup> Tratado de la Unión Europea (92/C 191/1) hecho en Maastricht, in *Diario Oficial de las Comunidades Europeas*, 29.7.92, N°C.

el fomento de «la cultura de los Estados miembros» (art.3) se hacía subrayando, en «el contexto de un sistema de mercados abiertos y competitivos» (art. 129 B.2), los efectos de una desindustrialización anunciada: el art. 130 C preveía «la reconversión de las regiones industriales en declive»; el 127 «la adaptación a las transformaciones industriales, especialmente mediante la formación y la reconversión profesionales»; por fin, el art. 130.1 se proponía «acelerar la adaptación de la industria a los cambios estructurales».

En el mencionado contexto, la economía del conocimiento, también vinculada a las industrias creativas en un ámbito transnacional, se convertía en una especie de tabla salvavidas: «(...) la Comunidad estimulará (...) a las empresas (...), a los centros de investigación y desarrollo tecnológico de calidad (...)» (art. 130 F) y la «promoción de la cooperación en materia de investigación, de desarrollo tecnológico y de demostración comunitarios con los terceros países y organizaciones internacionales» (art. 130 G).

A cambio de los innumerables esfuerzos que la adaptación a los cambios estructurales había de suponer, el Tratado prometía: «un desarrollo armonioso y equilibrado de las actividades económicas en el conjunto de la Comunidad, un crecimiento sostenible y no inflacionista que respete el medio ambiente, un alto grado de convergencia de los resultados económicos, un alto nivel de empleo y de protección social, la elevación del nivel y la calidad de vida, la cohesión económica y social y la solidaridad entre los Estados miembros» (art. 3A), además de su apoyo «mediante los Fondos con finalidad estructural» (art. 130 B).

De este modo, aquella Barcelona a la que se dirigía la voz poética de la *Oda nova a Barcelona* (Joan Maragall, 1909) exhortándola a ser otra para convertirse en la que debería ser («que ja et cal ésser una altra per ésser la que deus»<sup>145</sup>), emprendía su andadura hacia una Europa en construcción en un mundo globalizado en el que diferenciación y unificación, arte y economía, localismo e internacionalización conjugaban estrategias con la promesa de una mejor calidad de vida, que por cierto confería a la epidermis urbana un lugar preponderante.

---

<sup>145</sup> Poema incorporado a *Seqüències*, Barcelona: L'Avenç, 1911.

## Capítulo 2.- LA CULTURA COMO BALUARTE, ACUMULANDO CAPITAL SIMBÓLICO

Noción intuitivamente aprehensible, no fue fácil sin embargo para Bourdieu elaborar una definición satisfactoria de lo que entendía por *capital simbólico*, como puede percibirse a través de la siguiente enunciación: «en el fondo, (...), es el capital económico, cultural o social cuando es percibido según las categorías de percepción adecuadas, es decir, acordes con las condiciones sociales de producción y de funcionamiento de este tipo de capital»<sup>146</sup>. Definición bastante general que conviene completar con otros textos si se quiere comprender parte de la amplitud de connotaciones que encierra. Estrechamente ligada al léxico nocional bourdieusiano (*habitus, illusio, nomos, campo, reproducción, distinción*), así como al contexto vivencial del mismo autor, retendremos aquí únicamente los aspectos más pertinentes para nuestro propósito. Uno de estos aspectos es la especial atención con la que Bourdieu, de entre los distintos tipos de capital simbólico citados, se adentró en el análisis de las lógicas de acción que rigen «el Mercado de los Bienes simbólicos»<sup>147</sup> en el ámbito cultural y, dentro de éste, especialmente en el artístico.

En efecto, bajo la óptica bourdieusiana, «el capital cultural» era «particularmente proclive a funcionar como capital simbólico, como carisma, como don (...)»<sup>148</sup> que confería a aquellos que lo detentaban una legitimidad que a su vez se traducía en un posicionamiento privilegiado dentro de las estructuras de dominación social y les ungía con una marca distintiva. De este modo, el capital cultural, sobre todo en el medio artístico, concedía a sus portadores una autoridad y un reconocimiento compartidos dentro de un mundo en el que dicho capital era positivamente estimado con arreglo a un sistema de valoración que, sin depender del valor financiero más o menos fluctuante del objeto artístico, ni del desembolso generado durante el proceso de producción, podía sin embargo dar lugar a un provecho, tanto más cuanto más desinteresado parecía el objetivo perseguido.

Ahora bien, a pesar de que su análisis se apoye en el aserto del carácter secundario del «provecho puramente económico (...) con respecto a la acumulación de capital

---

<sup>146</sup> Traducción propia de : « Au fond, le capital symbolique, c'est le capital économique, culturel ou social lorsqu'il est perçu selon des catégories de perception adéquates, c'est-à-dire, conformes aux conditions sociales de production et de fonctionnement de cette espèce de capital ». Ver P. Bourdieu, « Cours du 17 avril 1986 », in *Sociologie Générale*, Vol. 2, Capital, Paris : Seuil, col. Raisons d'agir, 2016, p. 816.

<sup>147</sup> Título de un artículo de Bourdieu publicado en 1971.

<sup>148</sup> Traducción propia de : « Le capital culturel est particulièrement prédisposé à fonctionner comme capital symbolique, comme charisme, comme don, dans la mesure où il est prédisposé à être connu et méconnu », *opus cit.*, P. Bourdieu, 2016, p. 817. Basada en las explicaciones siguientes : « La légitimité, dans cette logique, est une forme de reconnaissance fondée sur la méconnaissance », *ibid.*, p. 818.

simbólico»<sup>149</sup> en el comercio del objeto artístico, las dificultades para mantener dicho aserto hasta sus últimas consecuencias quedan patentes cuando aludiendo a la doble naturaleza de los bienes simbólicos, « realidades con doble cara, mercancías y significaciones, en las que el valor propiamente simbólico y el valor mercante se mantienen relativamente independientes, incluso cuando la sanción económica viene a duplicar la consagración cultural (...)»<sup>150</sup>, concluye que esta doble cualidad de los bienes artísticos como bienes culturales dotados de significación y de un valor económico no-preestablecido y variable, pero sometido a tasación, confería a las transacciones ciertos riesgos que los «banqueros culturales»<sup>151</sup>, con el concurso de todos los actores comprometidos de cerca o de lejos en el campo artístico, procuraban minimizar, o lo que es lo mismo, maximizar las posibilidades de recuperar en material simbólico y financiero (a corto o a largo plazo) la inversión en material humano y pecuniario aportada, con lo que «*la acumulación de capital simbólico*»<sup>152</sup> acababa incluyendo «un modo de racionalidad económica»<sup>153</sup>.

La noción de «capital simbólico» obedece a una de esas intuiciones del autor citado que han marcado toda una época y muy probablemente coadyuvado a extender una aproximación crítica de los modos de acción que rigen en las altas esferas del mercado del arte. Sus formulaciones, tanto a través de una lectura directa como a través de la impregnación de temáticas, problemas y modos de abordarlos, han derivado en una revisión generalizada de los usos institucionales de la praxis artística.

También fue probablemente el autor que mejor concibió y dio forma teórica a observaciones menos formalizadas -pero no menos conscientemente utilizadas por las

---

<sup>149</sup> Traducción propia de : « Dans le commerce d'art, qui obéit à une logique proche de celle de l'économie pré-capitaliste, le profit proprement économique est second par rapport à l'accumulation de capital symbolique, dont une condition nécessaire sinon suffisante, est le désintéressement économique. » Ver Bourdieu Pierre, Résumé, § 1 : « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 13, février 1977. L'économie des biens symboliques. pp. 3-43.

<sup>150</sup> Traducción propia de : « (...) la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes, même lorsque la sanction économique vient redoubler la consécration culturelle (...) ». Ver P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 37. In : *L'Année sociologique (1940/1948-), Troisième série*, Vol. 22 (1971), pp. 49-126 Publicado en : Presses Universitaires de France.

<sup>151</sup> P. Bourdieu, 1977, *op. cit.*, p. 5.

<sup>152</sup> En cursiva en el texto original: « Autrement dit, à côté de la recherche du profit «économique» (...), il y a place pour *l'accumulation du capital symbolique*, comme capital économique ou politique dénié, méconnu et reconnu, donc légitime, « crédit » capable d'assurer, sous certaines conditions, et toujours à terme, des profits « économiques », p.4, P. Bourdieu (1971).

<sup>153</sup> P. Bourdieu (1971), p. 4.



instituciones- de las complejidades del universo cultural y el campo artístico, así como del peso del capital cultural que, de haber sido entendido por Bourdieu como motor del mantenimiento de las estructuras sociales de dominación, pasaba a ser reconocido en el ámbito disciplinario del marketing territorial como fundamento de prestigio en las no menos jerárquicas escalas del panorama geopolítico y a ser concebido como materialización simbólica de una marca identitaria que a su vez redundaba en la proyección internacional del territorio en cuestión, entendida como un excelente instrumento para el desarrollo urbanístico, económico y político. El aparato teórico elaborado por Bourdieu, que a su vez se hacía eco de una sensibilidad compartida, encontró pues múltiples aplicaciones, en ocasiones acordes con la intención con la que fueron concebidas, y otras con intenciones opuestas.

De este modo, también desembocaron en actuaciones que reforzaban las estrategias de acumulación de capital simbólico como generador de atractivo económico para unas ciudades concebidas como sujetos con personalidad propia e incluso personificadas (la literatura y las artes visuales ofrecen numerosos ejemplos) que buscaban a través del arte la *distinción*<sup>154</sup> e instrumentalizaban el objeto artístico, cualquiera que fuera el valor inherente reconocido, como vehículo para la formación de una marca que les garantizara identidad, prestigio, proyección internacional, recursos financieros y políticos e incluso, aunque desde una perspectiva denotativa limitada, cohesión social. Con este objetivo programaban sus acciones, no sin rebuscar entre los entresijos del City Branding algunas recetas que contribuyeron a re-crear. Así, por ejemplo, en su análisis de la política cultural del *Modelo Barcelona*, entendido como «un proyecto de ciudad liderado por el gobierno local, cuyo objetivo es transformar económica, social y culturalmente la ciudad», J. Rius destacaba la « creciente adopción de una percepción de la cultura como ‘herramienta de’ hacia una instrumentalización puramente economicista (...)»<sup>155</sup>. A su vez, Mario d’Angelo concluía,

---

<sup>154</sup> P. Bourdieu, *La distinción. Critique sociale du jugement*, Paris : Les éditions de Minuit, 1979, pp. VIII, 59 y 70. Utilizamos dicho vocablo, que también forma parte del vocabulario bourdieusiano, en su doble sentido, es decir, a la vez como modo de diferenciarse o distinguirse y de ser visto como alguien o algo distinguido, distinto y en posesión de atributos o modos juzgados positivamente en un entorno determinado. Para Bourdieu, el «capital cultural» se hallaba íntimamente ligado a la «disposición estética» y ambos contribuían a marcar o distinguir la clase social de pertenencia contribuyendo así a perpetuar las diferencias de clase. Aplicar dicha noción al análisis de la lucha por el prestigio a nivel urbano puede ser interpretado como una extrapolación abusiva, sobre todo si se tiene en cuenta que la noción de clase social ha evolucionado y en todo caso sería difícilmente aplicable a la ciudad. Sin embargo, el estudio de las estrategias llevadas a cabo en Barcelona nos permitirá observar la pertinencia de dicha extrapolación.

<sup>155</sup> J. Rius, y M. V. Sánchez Belando, 2015, « Modelo Barcelona y política cultural : usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local », Universidad de Barcelona, 2015. Ver concretamente apartados: «El modelo Barcelona : transformación urbana, gobernanza, cultura y participación », §1 y « Conclusiones » §5. El autor basa la conclusión señalada en el estudio de Kagan y Hahn, J. (2011), Kagan, S.

en su estudio sobre las políticas culturales europeas que, en «lo que concierne a las industrias culturales, asistimos a partir de los años ochenta al desarrollo de un nuevo paradigma fundado en la relación entre economía y cultura<sup>156</sup>», lo cual implica un giro copernicano respecto a la idea sobre la que Bourdieu asentaba su noción de capital simbólico cuando lo consideraba independiente del económico. De hecho, el argumento de sus repercusiones financieras ha servido para legitimar el lugar creciente que adquiere, como ha demostrado Mario d'Angelo, en los presupuestos locales del gasto público de las grandes ciudades europeas<sup>157</sup>, entre las que España ocupa un lugar destacado de entre aquellos países en los que las políticas culturales son sobrellevadas principalmente desde los ayuntamientos<sup>158</sup>. De este modo, la acumulación de capital simbólico formaba parte de las estrategias de configuración de una marca cuyos efectos positivos se planteaban – e incluso se daban por sentado- con antelación, ya que el supuesto éxito de la empresa era condición sine qua non para la obtención de fondos, acciones de voluntariado y barrido de reticencias.

#### **A.- La cultura y sus semas: la orgía festiva del 92**

Tal y como se indicaba más arriba, 1992 es una fecha clave para entender los procesos de internacionalización de los que resulta la Barcelona actual. Lo cierto es que actuó como aglutinador de un significativo proceso de transformaciones urbanas que vinieron acompañadas de múltiples eventos deportivos, culturales y artísticos. Heredera de lógicas de acción bien ancladas en el imaginario colectivo en las que la iniciativa pública y la privada aunaban sus esfuerzos en torno a un gran evento que actuaba tanto como instrumento de ampliación de la ciudad cuanto como vector de monumentalización, 1992 vino a reforzar la imagen de marca de una ciudad que se quería a sí misma como ciudad pluralista y cosmopolita, joven, moderna y dinámica, pero también apegada a sus propias tradiciones. Deudora de un pasado mítico que la hacía única, diversa pero integrada y abierta, intensamente creativa e innovadora, capaz de las mayores proezas técnicas o artísticas, profundamente arraigada en el parlamentarismo e impregnada por las doctrinas democráticas

---

& Hahn, J. (2011). Creative cities and (un)sustainability: From creative class to sustainable creative cities. *Culture and Local Governance*, 3(1-2), 11-27.

<sup>156</sup> Traducción propia de : « En ce qui concerne les industries culturelles, on assiste à partir des années 1980 au développement d'un nouveau paradigme fondé sur le lien entre économie et culture », *Gouvernance des politiques publiques de la culture en Europe*, Paris : Éditions IDÉE Europe, Col. Innovations et Développement, 2013, p. 38.

<sup>157</sup> « En Europe, les collectivités locales et principalement les villes se tiennent au premier plan de l'intervention dans la culture », *Ibidem*, p. 83.

<sup>158</sup> Las tablas mostradas por el autor dan cuenta de un fuerte aumento del gasto cultural en las administraciones locales, sobre todo desde 2010. España forma parte de los países europeos de menor intervención del Estado y a partir de la crisis ha habido una estagnación en su participación. Ver pp. 87 y 89 del estudio arriba citado.

europeas, cultivada y creativa, industriosa y pragmática, tal era el mensaje que las instituciones querían transmitir, principalmente en dirección a los países desarrollados entre los que quería figurar como gran urbe. Ya de espaldas al franquismo y de manera voluntariamente marcada, bajo la euforia festiva de su propio advenimiento como ciudad que cuenta, la Barcelona del 92 iniciaba su andadura hacia un futuro que fue casi unívocamente entendido como fuente de prosperidad y de progreso.

Entre 1986 y 1992, con los Juegos Olímpicos como «pretexto» y como «catalizador», según ha sido señalado por Nel.lo Oriol<sup>159</sup>, se emprendieron una serie de acciones urbanísticas de gran envergadura y de grandes consecuencias para el paisaje urbano y para la (re)configuración del tejido social, con fuertes implicaciones a nivel político, económico y humano. Los nuevos perfiles de la ciudad se afirmaban a través de su tantas veces vitoreada vinculación al mar, la desindustrialización, la ocupación de buena parte de aquellos terrenos agrícolas que habían resistido a la revolución industrial mediante la construcción de una red de carreteras, y el llamado *esponjamiento* del casco antiguo. La ocupación del territorio bajo la iniciativa institucional fue tan intensa que se dejó en manos de una generación de arquitectos destacados de la época buena parte de las posibilidades de desarrollo de una urbe que por su situación geográfica y el relieve de su suelo se encuentra entre las desembocaduras de dos ríos, de norte a sur, así como entre el mar y una cadena montañosa de este a oeste. Lo que significa a su vez que con el cambio de escala<sup>160</sup> en las transformaciones urbanas que supusieron los Juegos Olímpicos se comprometieron buena parte de las posibilidades de desarrollo que la ciudad hubiera tenido en manos de generaciones venideras. Herederas de las consecuencias de decisiones que no han tomado, parte de dichas generaciones han decidido alzar sus voces para revisar los postulados ideológicos que marcaron los arbitrajes de aquella época, algunas de las cuales han encontrado en el cine su modo de expresión.

La villa olímpica no fue el único proyecto lanzado por el entonces alcalde socialista Pasqual Maragall, como tampoco ha sido el único plan urbanístico lanzado desde la etapa que gira en torno al olimpismo. Los megaproyectos ligados al Plan 22@ (2000) y el Forum de las culturas (2004) durante el mandato de Joan Clos dan buena muestra de ello. Pero sí ha constituido un precedente. Y lo ha sido con efectos múltiples. Desde 1992, fecha emblemática en la inclusión de Barcelona dentro del grupo de *ciudades internacionales*<sup>161</sup>,

---

<sup>159</sup> Oriol, Nel.lo, 1992, *Opus cit.*, p. 6.

<sup>160</sup> Nel.lo Oriol utiliza las expresiones «salt qualitatiu notable» («salto cualitativo notable») en la p. 6 del mismo artículo y «salt d'escala pressupostària» («salto de escala presupuestaria») en la p. 7.

<sup>161</sup> El reconocimiento de Barcelona como ciudad internacional es hoy un hecho como prueba, por ejemplo, el que haya sido incluida, sin explicaciones suplementarias sobre su inclusión, en el libro colectivo titulado *Villes*

hasta 2017, fecha de conmemoración de los veinticinco años de los Juegos, el cuerpo de la urbe ha ido sufriendo distintas transformaciones que con el tiempo han ido borrando la memoria de los cambios acumulados, y ello a pesar de, o incluso junto con, los esfuerzos realizados por las instituciones locales para señalar o también rememorar, promoviendo *lugares de memoria*<sup>162</sup>.

En un entorno de difícil equilibrio de fuerzas políticas se alzó el proyecto de los Juegos Olímpicos como único capaz de reunir los esfuerzos del gobierno local, el gobierno autonómico, el gobierno central y el poder monárquico, como único capaz de convencer a Europa y al mundo del buen entendimiento que reinaba en una España que se quería a sí misma como un Estado multicultural definitivamente pluralista y democrático. Y en este entorno de difícil equilibrio se ha optado por la conmemoración oficial de los veinticinco años de la llama olímpica iluminando el pebetero de Montjuïc, a pesar de las múltiples voces que desde el sector académico, vecinal y cinematográfico se han ido levantando contra la fiebre constructivista que encontraba justificación en la organización de un gran evento, así como frente a la masificación turística derivada de la internacionalización.

Por «Barcelona Olímpica»<sup>163</sup> debe entenderse un conjunto de aspectos que exceden con mucho el ámbito estrictamente deportivo. Para ello, y aun sin negar su importancia, conviene recordar que dicho evento no sólo jugó el papel de «catalizador» de una serie de megaproyectos urbanísticos sin precedentes en la ciudad condal, sino que fue sobre todo una

---

*internationales. Entre tensions et réactions des habitants*, Paris : La Découverte, 2007. Además, otro barómetro excelente para comprender la notoriedad internacional de Barcelona lo constituyen las citas en series televisivas de creación estadounidense que han tenido un gran alcance, como por ejemplo *Friends*, « The One With The Video Tape », temporada 8, episodio 04, 2001, donde uno de los personajes dice: « (...) I was just outside of Barcelona, hiking in the foothills of Mount Tibidabo ».

<sup>162</sup> Se adopta aquí la nomenclatura avanzada por Pierre Nora (ed.) en los tres volúmenes titulados precisamente *Les lieux de mémoire*, Gallimard, col. Quarto, 1997, para aludir a una serie de acciones como por ejemplo la implantación de carteles recordatorios de cada una de las playas de las que se compone el litoral adyacente a la Villa Olímpica. Aunque no se hace especial hincapié en el Somorrostro, ni aparece un cartel señalando el Campo de la Bota, cabe presuponer un intercambio dialógico con exposiciones y publicaciones que permiten comprender y ahondar en su significado. La creación cinematográfica también ha contribuido a explicitar su contenido simbólico colaborando a crear y recrear un lugar de memoria para entendidos. Es decir, que se han creado estratos de inteligibilidad que hacen que para una comunidad determinada la información contenida en el cartel apunte hacia un lugar de memoria y, por ende, memorialice el lugar para una comunidad que ha recibido otras señales de advertencia por diversas vías. Eso significa que la señal adquiere un sentido memorializador únicamente en tanto que indicio de una narración confeccionada plural y colectivamente, y que viene a constituir uno de los lugares comunes y seña de identidad de un grupo o grupos pertenecientes a una comunidad.

<sup>163</sup> Así figuraba en el índice del Anuario de Estadísticas del Ayuntamiento desde 1989, año a partir del cual empieza a consagrarse un capítulo hasta el anuario de 1991 incluido. Actualmente es el nombre de un archivo consultable en línea que recoge documentos de la Fundación Barcelona Olímpica, el Centro de Estudios Olímpicos (CEO-UAB) y el Ayuntamiento de Barcelona.

«excusa» para emprenderlos<sup>164</sup>. Arquitectura, comunicación, urbanismo, nuevas tecnologías y diseño serán las bases disciplinarias sobre las que se alzará una nueva imagen de ciudad, asentada en marcadores sémicos de innovación artística, una oferta cultural amplia y variada, y una calidad de vida que un corto audiovisual realizado bajo el patrocinio municipal resumía bajo el lema *Marcelona*<sup>165</sup>. Asistimos a la apertura de numerosos proyectos cuya realización efectiva se va a prolongar a lo largo del período hasta los inicios del siglo XXI. Las numerosas transformaciones urbanístico-arquitectónicas que reciben su impulso del olimpismo, se vieron acompañadas de numerosas adquisiciones de escultura urbana, de un extraordinario énfasis en la experiencia vivencial de la olimpiada deportiva cualquiera que fuera el lugar ocupado en la gran arena como deportista, espectador, trabajador o voluntario, y de una olimpiada cultural polifacética que, rebasando las manifestaciones culturales a las que dio lugar con motivo de los Juegos, juzgadas por diversos investigadores<sup>166</sup> como escasas y supeditadas a la olimpiada deportiva, va a encontrar expresión y vehículo de existencia en el espectáculo, la performance y las artes visuales de manera prolongada.

Se trataba de dar una imagen de Barcelona acorde con los valores al uso que trascendiera al ámbito internacional y promoviera el orgullo de pertenencia haciendo de la emoción de vivir una experiencia única un sentimiento vinculante con alta capacidad mnemotécnica. Y para ello se preparó meticulosamente un espectáculo festivo apoteósico destinado a abarcar un amplio espectro de público cualquiera que fuera su condición social, origen, edad y gustos culturales. También fue entonces cuando se gestó el proyecto que ha

---

<sup>164</sup> En 2010, el argumento estaba ya tan extendido que F. Caballé afirma lo siguiente: «A nadie le escapa que los grandes acontecimientos mundiales -como son la celebración de los Juegos Olímpicos- se erigen como los catalizadores y la excusa perfecta para la ejecución de grandes proyectos de transformación urbanística que, sin ellos, serían difícilmente ejecutables». Ver Caballé, Francesc, «Desaparece el barrio de Icària, nace la Vila Olímpica». *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XV, nº895 (9), 5 de noviembre de 2010. Con anterioridad, la expresión fue utilizada por Oriol Nel.lo en su artículo de 1992 titulado «Les repercussions urbanístiques dels Jocs Olímpics de Barcelona».

<sup>165</sup> Título de otro corto de Clara Films, con el que se abrió una campaña publicitaria que hacía hincapié en las posibilidades de una ciudad que, a modo de tríptico, jugando intertextualmente con el conocido eslogan de Mariscal, se hallaba al fin representada por el Mar, el Cielo y las Olas. En su nueva versión, el corto pretendía en parte transmitir que las transformaciones del litoral con las que Barcelona *se abriría al mar* iban a redundar en el bien público.

<sup>166</sup> Tal es el caso, por ejemplo, de M. Moragas, para quien «(...) la Olimpiada Cultural (...) terminó quedando al margen de los grandes pactos y del consenso general entre Administraciones e instituciones sociales para la organización de los Juegos, como una actividad menor en el contexto del gran acontecimiento que se preparaba. Moragas, Miquel de (2008): «La Olimpiada Cultural de Barcelona en 1992: Luces y sombras. Lecciones para el futuro»[artículo en línea]. Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB, p. 6

dado lugar, con el tiempo y la llegada ritmada de nuevos aportes financieros, a la creación de un verdadero clúster cultural en el barrio del Raval, dotación con la que se confería perennidad a una olimpiada cultural que, a falta de medios suficientes en el 92, ha ido encontrando un cauce en la contundente materialidad de su progresiva presencia arquitectónica y la multiplicación de talleres, actividades o eventos. Asimismo, los proyectos de clusterización se fueron extendiendo hacia barrios populares periféricos en un intento de redefinición de las relaciones centro/periferia mientras las actividades culturales se afirmaban al unísono como vector de internacionalización, prestigio, elitismo, socialización y equidad.

### **B.- Escrituras visuales y procesos de resemantización urbana: redefinición del espacio**

Con el 92 como horizonte y perspectiva, se abrieron en Barcelona obras en múltiples frentes. Norte, Sur, Este, Centro y Oeste se vieron afectados por planificaciones sectoriales de gran escala. Se trataba de cubrir vacíos estructurales, como en el caso de las torres de telecomunicaciones (Torre de Calatrava-Montjuïc y torre de Foster-Collserola), pero también de monumentalizar la ciudad, hacerla más atractiva para el turismo y para los inversores, dotarla de marcas inequívocas para reforzar su capitalidad dentro de la Comunidad Catalana, cultivar una imagen demócrata, abrir sectores de negocio y para ello, recuperar territorio. La recuperación material y simbólica de amplios paneles territoriales se vio acompañada de un intenso proceso de resemantización del espacio en el que la cultura y el arte han jugado y siguen jugando un papel fundamental. Concretamente, importaría sobre todo señalar el marcaje icónico con el que el Ayuntamiento emprendía la re-semantización de la nueva Barcelona, y esto por distintas vías. Urbanismo, escultura y arquitectura fueron los encargados de transmitir el mensaje de modernidad, situando a Barcelona entre las ciudades puntera en el uso de la tecnología, los materiales, una estética de vanguardia y la racionalidad más en boga en aquella época. Su misión era conferir notas de nobleza a espacios que la memoria colectiva asociaba con la periferia, la pobreza, barrios populares que habían acumulado múltiples carencias, zonas de cabañas y casetas, inmediaciones ferroviarias, zonas industriales, o territorios que guardaban la memoria de viejas utopías como la de la primigenia Icaria. También se trataba de crear identidades urbanas por medio de expresiones artísticas encargadas de puntear el espacio con pequeñas notas significativas que habían de conferir cualidades diferenciadoras a un territorio propicio a la deambulación. Con todo, a través del arte, se entremezclaban algunos contenidos sémicos que, sin dejar de

cobrar el significado instrumental que se les confería, incitaban a la reflexión e incluso en ocasiones desembocaban en la autocrítica.

En este apartado no se trata de hacer un estudio exhaustivo sobre un tema que, habiendo sido tratado desde distintos campos, sería hoy más apropiado abordar como un trabajo de investigación colaborativo capaz de aunar los esfuerzos de especialistas de diversas disciplinas (cinematografía, urbanismo, arquitectura, sociología, antropología, ciencias políticas, ciencias de la comunicación, hispanismo, economía, geografía, derecho, historia, bellas artes) y corrientes o ámbitos de investigación heterogéneos (geocrítica, sociocrítica, semiología, estudios culturales e interculturalidad, literatura comparada, narratología y análisis textual, crítica cinematográfica...). De ahí que las líneas con las que a continuación se aborda la tarea de resemantización del espacio barcelonés llevada a cabo en torno y con la ayuda del fenómeno olímpico se ciñan a trazar únicamente algunos de los rasgos del papel que han jugado las artes visuales en la configuración de una imagen de Barcelona que, como veremos en los capítulos siguientes, ha tenido un fuerte impacto en el imaginario cinematográfico. No serán tratadas todas las obras que se han ido incorporando al tejido artístico urbano durante el período, sino únicamente aquellas que resultan más pertinentes para nuestro análisis. Algunas de ellas ocupan un lugar destacado en la filmografía de nuestro corpus, pero en otras es precisamente el hecho de haber sido silenciadas lo que cobra sentido.

### **B.1.- La resemantización de la «Vila Olímpica»**

Bajo iniciativa municipal, se creó un Holding Olímpico que implicó la entrada de fondos privados para la construcción de la Villa Olímpica. La principal ventaja, como se pone en evidencia en la Memoria del Municipio y como señala Ferran Ureña en entrevista anexa, fue que «el Ayuntamiento no se endeudó». Pero al mismo tiempo, como también da a entender el cineasta, el procedimiento no acarreó únicamente ventajas, pues derivó, para el conjunto de transformaciones urbanas programadas en la ciudad condal, en una recalificación del suelo que vino acompañada de un proceso inflacionario a la vez causante del desplazamiento hacia otras zonas de los grupos con menos recursos.

También implicó la privatización de parte del espacio recuperado con la cesión de RENFE, así como el derribo de buena parte del patrimonio industrial<sup>167</sup> y el desalojo de los barracones del Campo de la Bota, territorio adyacente en el que se acabará construyendo el

---

<sup>167</sup> Para más detalles, ver el artículo de Francesc Caballé titulado «Desaparece el barrio de Icaria, nace la Vila Olímpica», *Revista de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XV, nº 895, (9) 5/11/2010, Serie documental de Geo Crítica. Cuadernos críticos de Geografía Humana.

Fórum. El corto *Transformación de una Ciudad Olímpica* da constancia de que no se trataba de una zona completamente baldía y de que se procedió sistemáticamente a hacer tabula rasa de la ocupación del espacio. Por su parte, *Yo, el Vaquilla* (Antonio de la Loma, 1985) es probablemente una de las últimas filmaciones de aquellos habitantes que en 1989 fueron trasladados al barrio de la Mina<sup>168</sup>, dato imprescindible para comprender algunos diálogos de la película de Ureña, como el vocativo «minero» con el que se alude a la cualidad de aquel que vive en y por lo tanto recrea vínculos de pertenencia con el citado barrio.

Numerosos son los trabajos, blogs y artículos que han puesto de relieve «la cara oculta de los Juegos Olímpicos»<sup>169</sup>, incorporándose al debate sobre los lastres y beneficios que conllevan en general. Aunque *La Barceloneta* y *El Raval* hayan suscitado mucha tinta y dado lugar a una intensa actividad filmográfica, todo hace suponer que los mismos procedimientos fueron aplicados al conjunto del territorio: expropiaciones, no reconducción de contratos para chiringuitos, la recuperación definitiva de antiguas zonas de hábitats informales que ya había sido iniciada durante el franquismo, de fábricas que el impulso de la desindustrialización había dejado en desuso o amenazaba con hacerlo y de talleres que a pesar de todo habían logrado mantenerse sin amplios beneficios y que pudieron ver en la inflación generada por el proyecto inmobiliario una oportunidad. Un dato interesante para comprender la re-semantización que se estaba operando lo encontramos en el doble proceso de mantenimiento y cambio onomástico de la zona hoy ocupada por la llamada Nueva Icaria. Nacida de una utopía comunitaria, aquella Icaria de los inicios se ha convertido en memoria de un sueño desvanecido y nuevo templo de los procesos de privatización del espacio que

---

<sup>168</sup> Así se afirma en el artículo «Camp de la Bota» de la Gran Enciclopèdia de Catalunya».

<sup>169</sup> La expresión ha sido recientemente utilizada por Nilay Vardar con la intención de resumir los argumentos de oposición a la celebración de los Juegos de 2020 en Estambul. Lo interesante es que sus entrevistados toman como referencia el 92: «Desde 1992, los Juegos Olímpicos se han desviado de sus ideales, sirviendo a los intereses de las políticas neoliberales en pro de la comercialización de las ciudades. Éstas se han convertido en herramientas del capital con todo el glamour y el entretenimiento. Algunos ven las Olimpiadas como una oportunidad para el crecimiento económico: con **gigantescos esfuerzos en infraestructuras, remodelaciones urbanas, inversiones inmobiliarias**, etc. Tales esfuerzos son considerados como obras rutinarias de una ciudad olímpica. De la misma manera, el informe sobre los Juegos Olímpicos en Turquía también prevé una perspectiva de construcción similar (...).Estos proyectos traen consigo muchas demoliciones. Por lo general, **éstos se manifiestan con la expulsión de "lo sucio", "lo feo", las personas de clase baja "irregulares" hacia los límites de la ciudad**. Los desalojos forzosos y las demoliciones de algunos barrios son la cara sucia, oculta de los Juegos Olímpicos». (*Diagonal, El Periódico*, 04/09/2013). El debate se mantiene, pues en el 2004 encontramos la misma expresión para los de Atenas, aunque refiriéndose sobre todo a la pérdida de libertades de sus ciudadanos. Para Pekín (2008) se habla de las ruinas en que acabaron algunas de las instalaciones deportivas construidas para la ocasión (*Libremercado*, 07/09/2013). Para la candidatura de Madrid se habla de la reproducción o transmisión hereditaria de los puestos en el Comité Olímpico y para los de Brasil de las desigualdades sociales y la prostitución infantil (*Salamanca RTV Al Dia.es*, 18/08/2016) Si escribimos «la cara oculta de los juegos olímpicos» en google, en 0,46 segundos se nos anuncian 611.000 resultados con algunas variantes como «la cara oscura de los JJOO» o «las ruinas olímpicas» No cabe duda de que nos encontramos ante un debate que se confirma con el cambio de siglo.



acompañaron las transformaciones urbanas bajo el impulso de la HOLSA (Barcelona Holding Olímpic, S.A.). La escultura *David y Goliat* (Antoni Llena, 1992), implantada en una pequeña zona ajardinada entre la Nueva Icaria y la Ronda del Litoral, contribuye paradójicamente a monumentalizar la plaza de *Les Cascades*, junto con *El Poder de la Palabra* (Auke De Vries, 1992), mientras siembra una advertencia incómoda.

Se prestó especialmente atención a no cometer los errores del urbanismo salvaje de la costa mediterránea que acompañaron el boom turístico durante la época franquista, aunque esto no impidió la reproducción de algunos de sus esquemas: el trazado de calles se realizó antes de empezar las obras y el tiempo de construcción, excepcionalmente corto, dio pie a pocos cambios con respecto a la planificación primigenia. Se utilizó el material de derribo para apuntalar el nuevo puerto, con lo que todos los restos acabaron enterrados bajo el mar. Un corto de Clara Films indica que un grupo de investigadores realizó mediciones y planos de las viejas dependencias con el objetivo de dejar un rastro escrito de la arquitectura industrial barcelonesa. También se intentó mantener un frente marítimo relativamente horizontal, aunque asentado en un pórtico formado por dos rascacielos, la torre MAPFRE y la del Hotel Arts, que junto con el Pez de Gehry y la Esfera imprimían en la zona los signos de modernidad, higiene y opulencia. Marcadores del portal marítimo de la futura ciudad sede del mundo de los negocios en TIC e industrias creativas (proyecto que todavía sigue vigente), ambas torres daban por zanjada la imagen de una España paupérrima. Joan Resina ha destacado con acierto la renovada importancia que las clases dirigentes de Barcelona han conferido a la modernidad desde el siglo XIX<sup>170</sup>. Todavía a finales del XX, se trataba en efecto de dar una imagen moderna de una Barcelona que quería mostrar ante el mundo que se había subido al tren de los nuevos tiempos.

Volviendo al propósito inicial, el pórtico formado por las torres Mapfre y Arts actúa de alguna manera a modo de arco del triunfo de la modernidad en su vertiente higienista, marcando un paso abierto hacia y desde el litoral, abierto hacia las corrientes culturales venidas de fuera, es decir, al cultivo de modos cultural y económicamente admitidos como “mejores” en una Barcelona que se esfuerza por adoptar a marchas forzadas todas las vías a su alcance para borrar parte de su pasado y darse marcadores de vanguardia. Cualquiera que fuera este pasado del que se avergüenza, las transformaciones de la Vila Olímpica prefiguran algunas de las tendencias de mayor peso económico, político y social con las que se inicia el siglo XXI en tanto que marcador icónico de los procesos de desindustrialización y tecnocratización del mundo occidental.

---

<sup>170</sup> Resina, Joan Ramón, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Aquella Barcelona olímpica que proclamaba como uno de sus mayores logros haber abierto Barcelona al mar, complicada en el reparto de los beneficios a una inversión privada que como se ha indicado le permitió terminar los Juegos sin déficit financiero, ratificó el acotamiento de algunas zonas de su litoral para usos privados, como puede observarse en algunos emplazamientos del paseo marítimo destinados a servir de embarcadero para yates de lujo, perfectamente acordonados por verjas. Nuevamente se observa cómo esa memoria de forma ha mantenido y mantiene de espaldas al mar, en pequeñas zonas, buena parte del tejido social barcelonés.

## **B.2.- La resemantización del Vall d'Hebron**

La zona del Vall d'Hebron también se vio dotada de marcadores arquitectónicos y escultóricos con los que se pretendía resemantizar un barrio popular que había ido creciendo durante el franquismo siguiendo el modelo de las ciudades dormitorio y por lo tanto sin dotarse de todos esos elementos que definen la vida urbana: bares, tiendas, transeúntes, lugares para el ocio y el esparcimiento...Para el 92, fueron previstos distintos espacios deportivos como el Centro Municipal de Tenis o el Campo de Tiro al Arco y un gran espacio para el esparcimiento como el Parque del Valle de Hebrón (Eduard Bru). Lo interesante es que dichos espacios fueron acompañados de marcadores icónicos con los que las instituciones inscribían la zona para confirmar que se había producido un contundente viraje político asociado a un fuerte compromiso social.

En el Parque se instaló una réplica del Pabellón de la República que representó a España en la Exposición Internacional que tuvo lugar en París en 1937. En su interior fue emplazada una reproducción del *Guernica* de Picasso. Con ello Barcelona daba por zanjada la ocupación de la España dictatorial en su territorio. Fiel a la república que otrora defendió, fiel a los valores democráticos, marcaba su hora y su propio sello antifranquista a través de la ocupación física y simbólica del espacio. Con la cesión del edificio por parte del Ayuntamiento a la Universitat de Barcelona en 1994, se convirtió en Biblioteca y Centro de Estudios de Historia contemporánea. Actualmente alberga el Centro de Estudios Históricos Internacionales, con archivos sobre la II Guerra Mundial, el sovietismo y la política internacional, y el Centro de Estudios para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI)<sup>171</sup>, con archivos sobre la guerra civil, el franquismo, el exilio, la transición (España y Cataluña) y los movimientos feministas. Con ello, Barcelona se dispone a contribuir en la reescritura de nuestra historia contemporánea sin olvidar su relación con importantes jalones de la historia

---

<sup>171</sup> Ver página web del CRAI. Biblioteca del Pabellón de la República.

mundial, y se afirma como guardián de una memoria ocultada. Qué papel ha podido o no jugar en la proclamación de la Ley para la Memoria Histórica de 2007 y su posterior reforma de 2018<sup>172</sup> es algo que excede los objetivos de este estudio, pero sí debe ser tenido en cuenta como indicio y escritura de la búsqueda de nuevos lugares de referencia para una democracia naciente que encuentra en una arquitectura marcada histórica y simbólicamente un haz de confluencias que han conducido a una revisión de los argumentos y puntos de vista estructurantes de la comunicación e interpretación de nuestro pasado más reciente.

Con todo, las connotaciones sémicas del Pabellón no debieron ser juzgadas como suficientes para resemantizar un espacio que había ido acumulando déficits de expresividad urbana. Recordemos que a través del Plan Comarcal de 1953 se trataba de albergar a toda una masa salarial que se iba desarrollando al ritmo de las necesidades de mano de obra de Barcelona. Antigua zona de recreo residencial, se encontró de pronto con una serie de bloques de viviendas cuya distancia respecto al centro neurálgico venía marcada por la escasez de transportes, de comercios y de vida de barrio. Sigue siendo una de las zonas de más baja densidad, donde la vivienda no ha sufrido el empuje especulativo de los barrios más turísticos. No cabe duda de que los JJOO fueron utilizados para mejorar el atractivo de la zona y para ello, dentro del recinto del Parque fue incorporada una fuente de Juan Bordes (*Cabriola*) y una escultura de Susana Solano (*Dime, dime, querido*). Pero para la parte más visible, a ambos lados de la reciente carretera, se reservó el conjunto escultórico *Cerillas* de Claes Oldenbourg y Coosje van Bruggen, que insiste figurativa y simbólicamente en este segundo aliento o llama que se pretendía dar al barrio.

### **B.3.- La resemantización de las playas de La Barceloneta<sup>173</sup>**

Tanto la prensa como la investigación han dejado constancia de que las playas de los alrededores de la Barceloneta no se mantuvieron a la espera del 92 para llenarse de ocupantes y que su frente marítimo albergaba una serie de chiringuitos que tuvieron que desalojar la zona con la planificación urbanística programada para los Juegos. También el cine había dejado constancia mucho antes de la existencia de asentamientos informales en la playa del Somorrostro: *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), adaptación de la obra teatral de Alfredo Mañas *Historia de los Tarantos*(1962) y *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá,

---

<sup>172</sup> Real Decreto Ley 10/2018, de 24 de agosto, por el que se modifica la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. Ver BOE A 2018/11836 (enlace en fuentes).

<sup>173</sup> *La Vanguardia* dispone de una serie de fotografías de época consultables en su hemeroteca. Ver enlace en fuentes.

1989) son prueba de la huella que dejaron en la creación cinematográfica, aunque la última producción no cuente con imágenes tomadas en la época que precedió a su desaparición, ya que en pleno boom turístico Franco ordenó su traslado. La temática del borrado ha vuelto a encontrar eco en una producción realizada para TV3: se trata del telefilm *Amics per sempre* (Román Parrado, 2017), realizado con motivo de la celebración de los 25 años de los Juegos Olímpicos y Paralímpicos de verano. En él se combina el influjo ejercido por el *star system* deportivo (Michael Jordan) con el proceso de desalojo de los chiringuitos a que dio lugar la marca olímpica. Actualmente algunos restos señalan la memoria de sus antiguos moradores, como un cartel que anuncia la playa de Somorrostro y la Gamba de Javier Mariscal que le había sido encargada para hacer de reclamo de uno de los restaurantes que no pudieron renovar su contrato.

En esta ocasión se procedió a una resemantización del espacio a través de la escultura urbana. En el paseo marítimo se instaló *Una habitación donde siempre llueve* (Juan Muñoz), en la arena, *La Estrella Herida* (Rebecca Horn) y en el Paseo Colón, la *Cabeza de Barcelona* (Roy Lichtenstein). Su presencia nos habla al mismo tiempo de los procesos de museificación de la ciudad concebida como espacio museístico a cielo abierto, del papel del arte y de los criterios que se conjugan en la determinación de sus funciones, así como del cuestionamiento al que se somete en estas obras a la sociedad contemporánea mientras el arte se somete a las reglas de juego del valor legitimado y del capital, lo cual da una idea de las connotaciones axiales con las que se iba redefiniendo un espacio en el que convergían semas oximóricos como complejidad y simplificación, apología neoliberal y autocrítica, utopía consumista y distopía. De este modo la urbe se acogía de pleno al neoliberalismo insinuándose como impulsora de autorreflexividad.

El barrio, situado junto a la recién nacida Villa Olímpica, había sido objeto de múltiples obras de renovación, junto con el barrio chino de sus alrededores. Según un artículo anónimo de Barcelona Turisme<sup>174</sup> así se explica lo que motivó el encargo: «Corría el año 1992 y se hacía necesario limpiarle la cara a los barrios más degradados abriendo la ciudad al mar y decorándolos con esculturas a menudo innovadoras». Se trataba pues de limpiarle la cara al barrio, de resemantizar el espacio dándole una coloración más acorde con los proyectos higienistas y la imagen de marca que se quería dar a la ciudad y de la ciudad, sobre todo en la zona del litoral, convertida en zona turística.

---

<sup>174</sup> Ver Barcelona Turisme, Visit Barcelona, ficha «L'Estel ferit (La Estrella herida), Rebecca Horn». Enlace en fuentes.

#### B.4.- Clusterización y resemantización del espacio

Con anterioridad a 1992 ya se había previsto la clusterización del entonces llamado «barrio chino». Hacia el 2000, se aplicó el mismo modelo para el llamado Plan 22@ con el que se había de clusterizar el barrio de Poblenou, considerado hasta entonces como el inicio de las afueras. La construcción de la Villa Olímpica hacía de este último una zona limítrofe que se acomodaba difícilmente con el paisaje urbano creado en el litoral. Los megaproyectos arquitectónicos permitían incentivar la inversión privada y federar los esfuerzos de distintos organismos públicos. El Modelo Barcelona había encontrado adeptos a nivel internacional, aportando nuevos argumentos para su reutilización a nivel local. La fusión y confusión entre arquitectura, urbanismo, economía, política, sociedad y cultura confluyeron en la creación de clústeres culturales pretendidamente propiciadores de una regeneración urbana, catalizadores de desarrollo económico, coadyuvantes en la adaptación del tejido industrial a las necesidades, posibilidades y límites de la nueva era, co-partícipes en el diseño de una imagen de ciudad exportable y por lo tanto situable en el panorama global de *ciudades creativas* en las que arte y cultura debían funcionar como factores propiciatorios de equidad y sociabilidad.

Bajo la influencia del modelo anglosajón, identificado por D. Harvey con la expresión *entrepreneurial turn*<sup>175</sup>, tendencia que empieza a imponerse en el panorama internacional bajo el factor condicionante de la *inter-urban competition*, Barcelona se dispone a hacer frente, como deja entender Rodríguez Morató<sup>176</sup>, al «hundimiento del sistema fordista de organización industrial y la crisis del Estado del bienestar keynesiano y de su modo de regulación», adoptando un nuevo paradigma:

Este “entrepreneurial turn” de las políticas locales, que las orientaba hacia la reforma y la reanimación urbana, tanto de los centros como de los barrios industriales obsoletos, sobre la base de los grandes proyectos arquitectónicos y de los acontecimientos espectaculares, del desarrollo de los servicios y de las nuevas industrias, tenía un fuerte carácter cultural. De hecho, se trataba a menudo de favorecer la constitución de barrios artísticos o de distritos de industrias culturales, o bien de organizar grandes eventos culturales, tales como las capitales europeas de la cultura<sup>177</sup>.

Aunque el calificativo «obsoleto» comporte un juicio de valor que en su momento fue utilizado como argumento legitimador para la recalificación del territorio, justo es considerar que la desindustrialización condujo a elaborar estrategias de compensación que vieron en el

---

<sup>175</sup> Harvey, David, «From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17, p. 14. Citado por J. Rius y M.V. Sanchez-Belando, op. cit., p. 105.

<sup>176</sup> Rodríguez Morató, Arturo, «La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona», in *Sociedade e Estado*, Brasilia: 2005, v. 20, n° 2, pp. 351-376, maio/ag., p. 357.

<sup>177</sup> Rodríguez Morató, Arturo, op. cit, ídem.

sector inmobiliario y en el turismo dos válvulas de escape al deterioro del tejido económico industrial, y en este contexto la recuperación de antiguos edificios fue entendida como una operación de salvamento del patrimonio cultural e histórico de la ciudad con capacidad de refuerzo simbólico de una identidad urbana que reivindicaba un pasado industrial, popular y proletario en el caso de Poblenou, o un pasado cultural rico y variado, de profundas raíces en un pasado que, desde el punto de vista de las instituciones, convenía recuperar para la alta cultura, como en el caso del Raval. Tanto en el Raval como en Poblenou se procedió a una resemantización del espacio por el procedimiento de clusterización.

Como ha sido señalado por J. Rius y M.V. Sanchez-Belando, el proyecto de clusterización del Raval arranca «a inicios de los años ochenta» bajo el impulso conjunto de la Diputación y del Ayuntamiento de Barcelona, con la intención de crear «una gran institución cultural que combinara diversos servicios (...) (museo, centro cultural, biblioteca, etcétera), siguiendo el modelo del Pompidou parisino», aunque los mismos autores señalan también la influencia de Gran Bretaña, donde la política cultural fue por entonces «concebida como un motor de la economía de las ciudades y una palanca de la regeneración de los centros urbanos (Landry & Bianchini, 1995<sup>178</sup>)»<sup>179</sup>. Asimismo, junto con M. Zarlenga, los mismos autores señalan la continuidad del modelo durante los años noventa, no sin indicar una tendencia evolutiva en los postulados de los planes de Cultura, no siempre verificable en la práctica. De hecho, algunas de las contradicciones entre teoría y práctica podrían derivarse de los objetivos a los que fue supeditada la política de regeneración cultural, ya que la «ubicación» de los «equipamientos culturales» con los que se afirmaba la actitud voluntarista de llenar «huecos históricos en el mapa de servicios culturales de la ciudad», en realidad «fue decidida en función del plan general de desarrollo urbano, con vistas a crear nuevas centralidades o a reactivar áreas», consideradas en su momento como «deprimidas»<sup>180</sup>. Tal fue el caso del llamado *barrio chino*, oficialmente *Distrito V* en aquella época y actualmente denominado *El Raval*, cuya primera utilización del sobrenombre se remite, tal y como ha indicado S. Ramos Alquezar<sup>181</sup>, a 1925 con la publicación de un

---

<sup>178</sup> Ver Landry, Charles & Bianchini, Franco, *The creative city*, London: DEMOS, Comedia, 1995.

<sup>179</sup> Rius, Joaquim y Sánchez-Belando, M. Victoria, «Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local», *EURE*, vol. 41, N° 122, Enero 2015, p. 106.

<sup>180</sup> Sánchez-Belardo, M. Victoria; Rius Ulldemolins, Joaquim y Zarlenga, Matías I., «¿Ciudad creativa y ciudad sostenible?: Un análisis crítico del “modelo Barcelona” de políticas culturales», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, 2012, pp. 31-50, p.41.

<sup>181</sup> Ramos Alquezar, Sergi, «Une promenade documentaire dans les quartiers de Barcelone», in *En construcción*, L'Avant-Scène Cinéma, 665 sept. 2018, pp. 30-33, p. 31.

artículo de Francisco Madrid en la revista *Escándalo* titulado «Los bajos fondos de Barcelona».

Las imágenes de archivo del preámbulo de *En construcción* con las que Guérin, a través de la cámara de Joan Colom<sup>182</sup> siguiendo el deambular zigzagueante de un marinero, incitan al espectador a introducirse en la *semiosis* variopinta del barrio, constituyen una memoria de su estrecha relación -física y simbólica- con el Puerto, memoria de un cinturón territorial en cierto sentido anómico<sup>183</sup>, al menos en tanto que conjunto social no sometido a las mismas normas imperantes en el resto, normas dominantes que suelen encontrar expresión en las regulaciones asumidas a través de los códigos jurídicos o de un buen ver mayoritariamente compartido en un momento dado bajo el efecto de factores estructurantes como *el habitus* para P. Bourdieu o, vistos de una manera menos determinista, como *los hábitos* para J.P. Kauffman.

Al igual, se proyecta por entonces un proceso de ampliación de la oferta museística de la capital catalana. Como en muchas otras ciudades españolas (en Madrid el Reina Sofía abre sus puertas en 1992, poco después de los J.J.O.O. de Barcelona, y en Valencia el IVAM ya había celebrado su inauguración en 1986, año de la proclamación de Barcelona como futura sede olímpica), en las instituciones catalanas y municipales se considera como tarea urgente el dotarse de un museo de arte contemporáneo. En Barcelona, en 1986, Pasqual Maragall retoma un proyecto que, tomando raíces en la segunda mitad del siglo XX, había sido recuperado apenas un año antes, y le confía la realización del MACBA al arquitecto estadounidense Richard Meyer, conocido por sus cubos blancos. El Museo será inaugurado en 1995, pero le debe mucho al impulso constructivista ligado a los Juegos.

De entre los equipamientos culturales a los que les fue confiada la tarea de resemantizar el espacio, destacaremos no sólo el MACBA, sino también la instalación del CCCB, aunque ambos constituyen un epicentro de un entablado cultural complejo. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona se sitúa en una de las zonas del centro ciudad que quedaron libres con el *esponjamiento*. Poco antes, en 1994, había sido inaugurado el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). Emplazado este último en la antigua Casa

---

<sup>182</sup> Nos referimos a *Filmaciones en 8mm.*, 1959.

<sup>183</sup> Aunque el vocablo *anomia* ya existía con anterioridad, es a partir de Durkheim cuando se sistematiza su uso. Utilizado por éste para explicar la pérdida del poder de regulación de las normas sociales sobre los individuos ligada a la división del trabajo, así como el hecho de que dicha pérdida de regulación pueda conducir al suicidio, la noción ha sido revisada desde interpretaciones muy distintas y en todo caso opuestas a la defensa del carácter necesario que el autor citado confería al *nomos* (ley, orden...). Ver Émile Durkheim, *De la division du travail social* (PUF, 2013), *Le suicide: étude de sociologie* (PUF, 1930), *L'éducation morale* (Librairie Félix Alcan, 1934) y *Textes* (presentación de Victor Karidy, Éditions de Minuit, Vol. 2: Religion, morale, anomie, 1975). Para otras opciones que pueden ver en la anomía un estímulo benéfico: Jean Duvignaud, *Hérésie et subversión. Essai sur l'anomie* (La Découverte, 1986).

provincial de la Caridad, construida en 1802, fue el resultado de una serie de trabajos de rehabilitación emprendidos por los arquitectos Helio Piñón y Albert Vilaplana a partir de 1989, en pleno período preolímpico. El emplazamiento arquitectónico de instituciones culturales que promueven el arte contemporáneo se inserta en un entorno urbano céntrico, diversificado y neurálgico culturalmente hablando: Biblioteca de Cataluña, Palau de la Virreina...circundan el museo y dibujan una ciudad cultural dentro de la ciudad.

A ello conviene añadir que también las universidades quedaron involucradas en el proyecto de crear un clúster cultural en el barrio del Raval. Un artículo redactado por un estudiante pone en evidencia la pregnancia de la metáfora del lavado de cara y subraya el papel que debían jugar las instituciones que participaron en un proyecto de ocupación y definición del espacio, en el que arte y conocimiento iban a jugar un papel fundamental dentro de una guerra de trincheras (nótese<sup>184</sup> el uso de expresiones como «abrió el fuego» o «han tomado posiciones»). En definitiva, los centros del saber ocuparon posiciones físicamente centrales modificando los perfiles de los alrededores de la zona del viejo puerto, que integraba con ello el universo de la era del conocimiento, y actuando como anzuelos para el mundo de los «negocios» y la especulación inmobiliaria («grupos inmobiliarios»).

En 1990 el Parlamento de Cataluña aprueba la creación de una nueva universidad pública, la UPF. Entre 1993 y 1995 se rehabilita el edificio que se encuentra frente a la plaza de la Mercè (cercana al Paseo Colón), plaza asimismo fruto de uno de esos procesos de derribo por esponjamiento que tuvo lugar en 1981. Actualmente es el edificio que alberga el Rectorado. En 1990 se crea la universidad privada Ramón Llull, que recibe la aprobación del Parlamento un año más tarde. En 1994, el área de dicha universidad conocida como *Blanquerna* crea la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Entre 1994 y 1996 se

---

<sup>184</sup> Véase la cita completa de Playá Maset, Josep, «Una Facultad para dinamizar el Raval», *Revista breve. Desde el Campus*, Barcelona, Metròpolis Mediterrànea, bmm.62, otoño 03: «Primero fue la Universidad Pompeu Fabra la que se instaló al final de la Rambla y en la plaza de la Mercè. La experiencia, puesta en marcha por el rector Enric Argullol casi como una apuesta personal pero con todo el apoyo municipal, fue un éxito. Una zona marcada por la presencia de la prostitución, considerada peligrosa y escasamente atractiva para los negocios se reconvertía de forma acelerada y atraía a los grupos inmobiliarios que muy pronto lavaban la cara a muchos edificios, y, además, surgían nuevos restaurantes y tiendas. Después fue la Universidad Ramon Llull la que abrió el fuego en la zona del Raval con la facultad de Periodismo abierta en la calle Valldonzella. Se trataba en este caso de una facultad de poco peso demográfico pero con un gran valor simbólico. Y, seguramente, uno de los mejores ejemplos de esta sinergia -una palabra que repiten a menudo los políticos- es la puesta en marcha de la revista Ciutat Vella por parte de profesores y estudiantes de Periodismo, que ha permitido dar una visión del barrio dejando a un lado los estereotipos habituales sobre delincuencia y marginalidad. Pero el auténtico golpe de efecto para el barrio lo supondrá la presencia de la facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona en la calle Montalegre, justo delante del CCCB. No tanto por el nuevo edificio, que tendrá también un considerable impacto visual, sino porque aportará unos 5.000 jóvenes estudiantes y no menos de 300 profesores. La consecuencia inmediata no se hará esperar. De hecho, establecimientos de fotocopias, librerías, galerías de arte y restaurantes han tomado posiciones pensando en la perspectiva de septiembre de 2004, momento en el que se calcula que podrán llegar los primeros estudiantes».



inauguran dos alas del edificio que la alberga en la calle Valdonzella, muy cerca del CCCB y del MACBA. Por su parte, la Facultad de Historia y Geografía de la UAB se instala frente al CCCB, en la calle Montalegre, en el llamado edificio del Raval que fue inaugurado en 2006 y ocupa el antiguo emplazamiento de una fábrica. Por fin, para completar la oferta cultural del Raval, se abre concurso en 2004 para la construcción de un edificio que debía albergar la actual Fimoteca. Tras aprobación de la propuesta de Lluís Mateo, arquitecto creador del centro de convenciones del Fórum, se abre al público en 2012, junto a la plaza de Salvador Seguí, cerca de la Rambla del Raval.

El artículo arriba indicado, «Una Facultad para dinamizar el Raval», da cuenta del complejo entramado discursivo en el que se producen las transformaciones urbanas a través de las cuales el centro se va redefiniendo como lugar de conocimiento, arte, cultura, industrias creativas, negocios inmobiliarios, restaurantes y ocio cultural. Al papel mesiánico que se les atribuye a las Facultades, «estudiantes», «profesores», «establecimientos de fotocopias, librerías, galerías de arte y restaurantes», «restaurantes y tiendas» (nótese la reduplicación de ‘restaurantes’), verdaderos instrumentos de un lavado de cara en un antro de «prostitución», «delincuencia y marginalidad», le sucede el papel jugado por esas mismas facultades, profesores y estudiantes «de Periodismo» que han llevado adelante la iniciativa de crear una revista con el objetivo de «dar una visión del barrio dejando a un lado los estereotipos habituales»<sup>185</sup>.

Ahora bien, la tarea de no dejarse enredar por dichos estereotipos ya había sido iniciada con anterioridad y nutrida a lo largo del período que aquí nos ocupa por algunos intelectuales que en ocasiones compartían curiosidad y espíritu crítico con la docencia universitaria y que han ido dejando constancia de ello tanto bajo la forma de artículos científicos como bajo formulaciones ensayísticas o incluso a través de la creación cinematográfica. Los artículos de Manuel Delgado redactados en los noventa que han sido compilados -con algunos cambios- finalmente en su *Barcelona mentirosa* de 2010 arriba citada, los trabajos realizados bajo la dirección de J. Subirats y J. Rius Ulldemolins como «L’impacte del cluster cultural del Raval»<sup>186</sup> o el documental *En construcció* del año 2000 dan buena cuenta no sólo de preocupaciones compartidas, sino de un diálogo interno entre producciones que utilizan medios de expresión y distribución distintos, y que a medida del tiempo han ido encontrando una visibilidad expositiva *in crescendo* en un mundo en el que el discurso del éxito se ha encontrado frente a múltiples fracturas.

---

<sup>185</sup> Playá Maset, Josep, *Ibid.*

<sup>186</sup> Subproyecto de investigación Barcelona, UAB, 2005. Ver bibliografía, transformaciones urbanas y JJ.OO.

La misma técnica que había sido utilizada antes, durante e inmediatamente después de los Juegos fue reutilizada posteriormente para la remodelación de los barrios adyacentes a la Villa Olímpica. Con el proyecto 22@<sup>187</sup> se pretendía crear una zona de negocios centrada en las nuevas tecnologías y el audiovisual. Con el Fórum de las Culturas, se buscaba dotar la ciudad de un nuevo foco cultural que descongestionara y ampliara la oferta de un centro extremadamente frecuentado y denso, de acuerdo con un modelo urbanístico que proyectaba la creación de nuevas centralidades en plena crisis del modelo de turismo masivo. Además, el Fórum proyectaba de nuevo Barcelona a nivel internacional<sup>188</sup> confirmándola en su capacidad de liderazgo de renovados valores al uso<sup>189</sup> mediante la celebración de un evento que recibió apoyo y fue plebiscitado por la UNESCO.

Del 92 se retuvo un modelo de gestión en el que participaban distintos organismos de gobernanza (Municipio, Generalitat y Administración General del Estado) así como una financiación en la que se reunía la inversión pública y la privada bajo la iniciativa del gobierno local. Del mismo modo, se estableció un Plan de desarrollo urbano en el que la cultura y el conocimiento debían jugar un papel preponderante. Arquitectura, urbanismo, economía, cultura y sociedad se entrelazaban de nuevo, con una clara intensificación discursiva de un compromiso social multicultural, con todo ya presente en los enunciados visuales de los Juegos, como puede percibirse en el *Marathon* de Saura.

Pero a diferencia de la aceleración con la que fueron llevadas a cabo las transformaciones urbanas durante los años 90, esta vez se preveía un período de veinte años adaptable y flexible conforme fueran llegando los proyectos y las inversiones. La aceleración fue sin embargo mantenida y concentrada en la zona Fórum, pero sólo se mantuvo puntualmente en algunos puntos estratégicos de Poblenou. También a diferencia del 92, se

---

<sup>187</sup> Todos los datos han sido sacados de la Memoria realizada en 2012 por el Ayuntamiento, publicada bajo el título *El Plan 22@ Barcelona. Un programa de transformación urbana, económica y social*, Dirección de urbanismo 22@, Barcelona, junio 2012.

<sup>188</sup> La oficina de gestión cultural citaba entre sus objetivos: «conseguir una importante repercusión mediática en el ámbito internacional e internacional» (Reproducimos el lapsus tal cual como dato revelador de su relevancia).

<sup>189</sup> Así se presentaba la Fundación Fórum: «Con el nuevo milenio nace el Fórum Universal de las Culturas, que fomenta el compromiso ciudadano con el diálogo, la creatividad y el sentido común para un desarrollo justo, humano, sostenible y pacífico». mientras que entre sus objetivos incluía: «convertir al Fórum Universal de las Culturas en la tercera generación de eventos internacionales y en un espacio para mejorar la convivencia de nuestro mundo», «velar por la protección de la marca y por los valores del evento Fórum así como también la calidad de los programas y organizaciones», «coordinar el proceso de selección de candidaturas para la organización de futuros Fórum», «asesorar y realizar el seguimiento de la organización y programación de los Fórum», «impulsar la organización de actividades pre-Fórum en coordinación con las ciudades candidatas», «impulsar los legados, ideas y valores del Fórum Universal de las Culturas especialmente la promoción de los Objetivos para el Desarrollo del Milenio», «gestionar el Barcelona Center for the Support of the Global Compact», «organizar permanentemente diálogos en Barcelona», «organizar el Campamento de la Paz y y «publicar las ideas y buenas prácticas originadas durante la celebración del los Fórum»

anunciaba una transformación del 30% de la propiedad privada en propiedad pública, de acuerdo con una serie de porcentajes que debían permitir la reconversión de algunos espacios para uso público, jardines y vivienda protegida, aunque habrá que esperar a 2018 para que la Modificación del Plan General Metropolitano (MPGM) establezca la obligación de que la «vivienda asequible»<sup>190</sup> represente un 30% repartido en todo el territorio, medida sin embargo limitada pues se contemplan restricciones a su aplicación por «inviabilidad».

No obstante, a pesar de la flexibilidad anunciada, hubo un rasgo que no sólo se mantuvo sino que fue elevado a la enésima potencia: se trata del ítem ‘a lo grande’. En efecto, el plan 22@ formaba parte de un proyecto de transformación urbana que comprendía toda la zona del Levante. Integraban dicho proyecto el Plan de la Sagrera, barrio en el que se construiría una nueva estación para los trenes de alta velocidad, el plan de la Plaza de Les Glòries, que debía permitir una extensión del eje central con una mejora de la conectividad entre el aeropuerto, la Plaza de Catalunya y el barrio de Poblenou, también comunicado con la estación del AVE, así como una mejora de su viabilidad para el paso de transeúntes, la construcción del Fórum de las Culturas en la superficie que resultaría del soterramiento de la Central de depuración del Besòs y por fin, la recalificación del suelo de Poblenou con la intención de crear un barrio tecnológico.

El proyecto 22@ debe su nombre a su precedente calificación como barrio industrial -el 22 a-, que ya supuso en su momento una ruptura para los antiguos ocupantes de viviendas sometidas a un proceso de recalificación basado en la zonificación de actividades. Como indica Ferrán Ureña en la entrevista anexa, estos procesos de recalificación han sido una constante en Barcelona y se han visto continuamente acompañados por desplazamientos de los grupos poblacionales con menos recursos hacia la periferia en un proceso dinámico de redefinición de los contornos de la ciudad central, así como de su zona de influencia<sup>191</sup>. Los procesos obedecían a un ciclo: las zonas periféricas, mientras lo eran, carecían de infraestructuras y de conectividad. En cuanto se procedía a la recalificación y se invertía en la zona mejorando la red de comunicaciones y dotándola de infraestructuras, se volvía a

---

<sup>190</sup> Ver Comunicado del Ayuntamiento del 14/12/2018 bajo el título «Entra en vigor la medida de reservar el 30% de las nuevas promociones a vivienda de protección pública».

<sup>191</sup> Ver Nel·lo Oriol, «Les dinàmiques territorials a la Regió Metropolitana de Barcelona (1985-2006). Hipòtesis interpretatives», *Papers. Regió Metropolitana de Barcelona. Territori, estratègies, planejament*, 51, 2010: «El procés de metropolitanització —és a dir, el progressiu aprofundiment de la interdependència dels llocs— ha estat, sens dubte, una de les característiques més destacades de la transformació del territori català en les darreres dècades. Es tracta, com és sabut, d'un procés que afecta el conjunt de Catalunya, però que ha tingut la seva expressió més alta i característica a la ciutat de Barcelona i el seu entorn. A través d'aquest procés, s'han anat eixamplant més i més el territori que els ciutadans usen quotidianament, l'espai en el qual accedeixen als serveis, les conques del mercat laboral, així com els àmbits del sòl i de l'habitatge».

proceder a un desplazamiento hacia la nueva periferia. De este modo, las transformaciones se veían acompañadas del mantenimiento de las estructuras de «dominación»<sup>192</sup> previas.

Convertido en zona industrial, el barrio se encontró inserto dentro de un proceso altamente contaminante que confluía en la desembocadura del Besòs. El Parque del Fórum debía resolver el problema apostando por la creación de infraestructuras acordes con las reglas que iba dictando el discurso sobre la sostenibilidad: central de depuración y paneles solares, que por demás no contaminan el paisaje visual particularmente ocupado por la estructura vanguardista del Fórum y el vacío de la esplanada delantera. Actualmente dicho espacio es objeto de un reclamo<sup>193</sup> para filmaciones en el que se recuerdan los numerosos anuncios publicitarios para automóviles que lo han elegido como localización, sin hacer mención expresa a la sostenibilidad energética. Pero también se ha visto enriquecido recientemente con una función memorial con el memorándum a las víctimas de la guerra civil fusiladas en el entonces llamado *Campo de la Bota*. Se diría que fue inaugurado en 2019 cuando los argumentos con los que se pretendió resemantizar el espacio en la zona Fórum ya no eran suficientes para legitimar acciones ante la opinión pública que sin embargo fueron masivamente plebiscitadas en el 92.

Para el barrio de Poblenou el Plan 22@ elaborado en el año 2000 preveía la creación de varios clústeres como «estrategia de renovación económica»<sup>194</sup>: el clúster Media dedicado al sector audiovisual, el clúster TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación), muy próximo al primero tanto espacialmente como por sus contenidos, el clúster Tecnologías Médicas, lo que también redundaba en la importancia que adquiere la creación audiovisual y la comunicación en la divulgación de la «biotecnología y la ingeniería biomédica»<sup>195</sup>, actividades en las que se centra, y el clúster energía, destinado a la investigación. Una parte del barrio sería utilizada como «laboratorio de experimentación e innovación»<sup>196</sup> de las nuevas tecnologías, con lo que Barcelona se proyectaba hacia el futuro como *Smart City*. Como en los 90, las universidades barcelonesas tendrían su representación en el barrio. Se

---

<sup>192</sup> Noción utilizada por Max Weber para explicar el funcionamiento de la sociedad. Ver *Economía y Sociedad*, México : FCE, 2014 (1964) (1922).

<sup>193</sup> «El Parc del Fórum dispone de grandes espacios versátiles y únicos por la producción de rodajes y fotografías publicitarias para grandes marcas. En los últimos años se han realizado más de 500 actividades entre rodajes y sesiones fotográficas. Las principales marcas automovilísticas (...) han elegido este espacio, para llevar a cabo sus spots. También han elegido el espacio marcas tan conocidas como (...).», Web Parc del Fórum, Ayuntamiento de Barcelona.

<sup>194</sup> En efecto, el Plan los incluye dentro del apartado ‘Proyectos de renovación económica’ como ‘Proyectos de atracción de actividad: los clústeres/Servicios para empresas’, que son «considerados como ‘motores’ del desarrollo económico del territorio (...)», *El Plan 22@ Barcelona. Un programa de transformación urbana, económica y social*, Dirección de urbanismo, Ajuntament de Barcelona, Junio 2012, p. 42.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 40.

proyectaba la apertura de un campus audiovisual y de un campus para ingenieros, con la intención de configurar un espacio favorable al encuentro entre el mundo académico y el profesional, entre la investigación y el espíritu emprendedor. A nivel arquitectónico, la marca vanguardista fue dejada en manos de la iniciativa privada, como el edificio *Imagina* en el que se instaló MEDIAPRO, productora que se autodefine como «un grupo líder en el sector audiovisual europeo único en integración de contenidos, producción y distribución»<sup>197</sup>. La marca tradición, en cambio, fue plenamente asumida por los órganos de gobierno territoriales, procediendo así a la rehabilitación de viejos centros fabriles y su reconversión en fábricas creativas, como en el caso de Hangar, situado en *Can Ricart*, o en centros universitarios, como en el caso de la Facultad de Comunicación de la UPF, «que abrió sus puertas en 2009<sup>198</sup>» y está situada en *Ca l'Aranyó*.

### **C.- La máscara del mundo anglosajón**

Aunque el evento dio lugar a compras de objetos artísticos y contratación de artistas locales, llama la atención los contactos y adquisiciones que generó a nivel internacional y más particularmente con el mundo anglosajón, hasta el punto de que se confirma un cierto viraje en lo que se refiere a la adopción de patrones culturales estructurantes. La cultura francesa, tan cargada con el signo de la distinción entre los siglos XVIII-XIX, sin pasar al olvido, va a dejar de ocupar un papel preponderante. De hecho, los Juegos Olímpicos, a través de distintos proyectos artísticos y adquisiciones promovidos desde el ámbito institucional, refuerzan modelos a través de los cuales la ciudad condal comienza un camino iniciático hacia su prosecución como gran urbe a la vez española, catalana, europea e internacional provista de la máscara cultural que ya se va imponiendo a nivel planetario.

Fue sobre todo Estados Unidos el país con el cual se intentaron establecer puentes a través del deporte, el arte y la cultura. El apartado precedente permitía observar algunas de las transferencias culturales que en este sentido se operaron en materia de arquitectura y escultura urbana. Roy Lichtenstein, Claes Oldenberg y Coosje Van Bruggen tenían su estudio en Nueva York, y más concretamente en Manhattan, ciudad y barrio que ocupaban un lugar destacado en el escenario artístico del Pop Art. Richard Meier había abierto primero una agencia en Nueva York y poco más tarde en Los Ángeles, Beverly Pepper proyectaba su trabajo desde Brooklyn-NY, Frank Gehry se había instalado en California y Bruce Graham en Chicago. Además, se le adjudicó a Norman Foster, cuyo estudio tenía su sede en

---

<sup>197</sup> Ver enlace en fuentes, Mediapro.

<sup>198</sup> Ajuntament de Barcelona, *El Plan 22@ Barcelona*, p. 45.

Londres, la realización de la torre de telecomunicaciones de Collserola, cerca del Tibidabo, de 288,4 metros de altura. Todos ellos confirman la hipótesis de una tendencia a integrar e intentar integrarse en las redes del mercado del arte dominado por el mundo anglosajón.

Las Olimpiadas de Barcelona marcaron un hito en la historia de los Juegos, pues por primera vez fue admitida la participación del *Dream Team*<sup>199</sup>. Dicha decisión subraya la importancia concedida al evento espectacular por encima de la idea de una competición equitativa entre los participantes. Barcelona quiere dar a ver, quiere ser vista, se afirma como ciudad-espectáculo pionera en la organización de grandes eventos internacionales y lo hace sobrepasando la frontera marítima a través del interés que podía suscitar la retransmisión de los partidos al otro lado del Atlántico.

Para lo bueno y para lo malo, Barcelona se adentra en su marcha hacia la globalización y la modernización practicando durante la celebración olímpica una transfrontería interna (Peret cantando la rumba dedicada a Barcelona<sup>200</sup> en la ceremonia de clausura de los Juegos), cronológica (espectáculo del mito fundacional en la apertura de la Fura dels Baus), cromática y figurativa (vestuario artistas y voluntarios), transnacional y transcultural, con fuerte presencia de creaciones de artistas anglosajones y mezcla de géneros, públicos y tendencias, como en la paradigmática y ya mítica canción que Freddy Mercury y Montserrat Caballé dedicaron a Barcelona<sup>201</sup>, y sobre todo multifestiva. Pero fue ante todo esta canción la que se convirtió en el himno a Barcelona, la que daría la vuelta al mundo transmitiendo los ítems: esplendor, cultura, modernidad, apertura, tradición y distinción. Tanto en el concierto *La Nit* de 1988 como en los conciertos programados para las festividades de los Juegos Olímpicos es donde se observa mejor cómo la cultura musical se pone al servicio de una re-semantización simbólica del espacio, cargándola de un contenido ideológico múltiple, pero bien acorde con la imagen de marca que se pretendía transmitir.

Simultáneamente cantada a dúo en inglés y en castellano, la canción de Freddie Mercury convertida en himno puede considerarse como histórica, pero también emblemática

---

<sup>199</sup> Equipo estadounidense de baloncesto cuya excelencia había mantenido al margen de los Juegos Olímpicos. Es únicamente a partir de Barcelona'92 cuando se les autoriza a participar en la competición.

<sup>200</sup> Con ello se apostaba por la multiculturalidad como marca de Barcelona. Hablamos ya de rumba catalana. La Barcelona del 92 se proponía como modelo de integración al incluir como marca identitaria («Barcelona tiene poder» repetía el estribillo) la historia y cultura de una inmigración suburbana que los distintos planes de desarrollo, desde el franquismo, habían contribuido a invisibilizar, al menos parcialmente.

<sup>201</sup> Mezcla de rock y de ópera, celebración intergeneracional, interlingüística (inglés y castellano se alternan) e intercultural, con ella Barcelona se lanzaba ante el mundo depositaria de un legado cultural de linaje tradicional que la incluía en las altas esferas de la distinción, pero lo hacía provista de un impulso hacia la modernidad no menos legítimo de una cultura de masas que por el mismo acto afirmaba su condición de *par*.

del viraje global hacia la cultura anglosajona, que poco a poco irá cubriendo más espacio cultural por encima de la francesa, cuya emulación en la primera exposición universal había ocupado un lugar privilegiado, como queda patente a través del Arco del Triunfo<sup>202</sup>. En la cuarta parte veremos cómo se recogen en la cinematografía contemporánea los procesos evolutivos que afectan a las relaciones del Arco del Triunfo con su entorno.

De la mano del arte conceptual, en 1986 se iniciaron los esponsales del *Honey Moon Project* (Antony Miralda) que debían finalizar con el matrimonio entre la Estatua de la Libertad (Nueva York) y la de Cristóbal Colón en las Vegas, tras haber representado a España en la Bienal de Venecia de 1990. Anticipando el esperado Centenario del emblema de la Libertad en Nueva York y el quinto Centenario del Descubrimiento de América previsto en España, Miralda concibió un proyecto performance en el que consiguió implicar no sólo a Barcelona, sino a otras comunidades autónomas como la valenciana, que fue encargada de confeccionar el anillo nupcial en cuyo interior se mezclaban aguas procedentes de diversos mares y océanos. También consiguió implicar al alcalde de Nueva York, y el evento tuvo repercusiones mediáticas hasta en el Japón.

De connotaciones complejas e incluso ambiguas, el proyecto establecía un primer parangón implícito entre dos ciudades que, sin gozar del estatuto de capital del país, se afirmaban conjuntamente como capitales culturales, lo que implicaba una subida de rango para Barcelona como metrópolis artística. En Estados Unidos, las protestas fueron tales que la boda tuvo que celebrarse en el desierto. Y es que la unión no podía sino ser interpretada de manera múltiple y compleja, ya que las intenciones de hermandad entre los pueblos que se pusieron por delante para dar cauce al acontecimiento se enfrentaban a los contenidos de sobra conocidos ligados a la Conquista. También en varias ocasiones se ha puesto de realce la mercadería a que dio lugar, y que supone una clara adaptación para el mundo del arte de las técnicas comerciales utilizadas en las tiendas de *souvenirs*: camisetas, huchas, mecheros, postales y pegatinas se pusieron a la venta para sufragar sin duda parte del coste del evento.

Pero por otra parte el proyecto, que aprovechó al máximo una coyuntura favorable a la desmesura de la representación, contenía atisbos de una crítica, como cabe observar a partir de una fotografía del animal sacrificado previsto para el banquete que figura en el álbum, que asombrosamente ha sido pasada por alto<sup>203</sup>. Figura metonímica de los rituales de

---

<sup>202</sup> Aunque existen diversos Arcos del Triunfo esparcidos por el mundo, el de París es sin duda uno de los más emblemáticos. El blog *Mil Viatges* ha hecho el esfuerzo de recoger imágenes de diez de ellos, dos de los cuales se encuentran en Francia. Enlace en fuentes.

<sup>203</sup> Todavía en 2016, con motivo de la Exposición *Miralda Madeinusa* (MACBA y Capella-Barcelona), la Vanguardia interpretaba así, intentando reproducir las palabras del autor, las intenciones de la obra: «A su juicio son una ‘pareja perfecta’ puesto que uno simboliza el concepto de conquista y el otro de libertad y los

victimización en los que se asientan diversos mitos de renovación cíclica de una comunidad, quizás prefiguración simbólica de los daños adyacentes al apetito insaciable de un mundo que compartía la euforia festiva de un desarrollo imparable con la ocupación tecnocrática del espacio, un discurso afín a la igualdad de los pueblos y una praxis político-económica expansionista cuya validez quedaba desmentida por la figura del pavo como símbolo de vanidad. Era el momento de la Guerra del Golfo, y la dama de la libertad, nutridora y tutelar del globo terrestre como daba a entender el mapamundi estampado en la parte superior del vestido *Honeymoon*, aparecía como contagiada por los sueños de conquista de un viejo soldadito que apuntaba hacia un más allá de manera permanente. Sin dejar de poner de manifiesto el fasto de aquella época, el matrimonio transfronterizo planteaba de pasada, a través de la hipérbole nupcial, una serie de interrogantes sobre posibles recurrencias entre distintas épocas históricas tomando como eje problematizador la tríada colonización, libertad y conquista. Olvidando muchos de los aspectos ideológicos contenidos en esa búsqueda a marchas forzadas de un matrimonio en el que la diferencia de talla revela con la contundencia de su materialidad específica el carácter jerárquico de dicha unión, de manera simultánea, el boato barroco y carnalesco<sup>204</sup> de la unión simbólica ponía en evidencia el funcionamiento de procesos sempiternos de sistemas de influencia y de poder.




---

intercambios culturales entre Europa y América». Ver «El MACBA muestra la obra de Antoni Miralda en EEUU en una exposición pionera», *La Vanguardia*, 21/10/2016.

<sup>204</sup>A partir de su análisis de las manifestaciones populares festivas en la Edad Media, Mitjail Bajtin llegaba a la conclusión de que existía «una lengua carnalesca» (p. 11) mediante la que el pueblo conseguía «la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana y creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria» (p.14), operando así una serie de inversiones. Ver *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, (versión de J. Forcat y C. Conroy), Madrid: Alianza Editorial, 1987;2003. Aunque los actores implicados en el proyecto de Miralda siempre han puesto por delante el objetivo de la comunicación entre los pueblos, no deja de sugerirse una inversión carnalesca de las jerarquías en un panorama geopolítico que durante el período *Honeymoon* (1986-1992) se va decantando hacia la dominación de una sola potencia cuyo peso se confirma con la caída de la Unión Soviética en 1990. La seriedad con la que fue llevado a cabo el proyecto le aleja de la parodia carnalesca, pero lo hace jugando con lo grotesco, en un toma y daca que conduce a una expansión axial del sentido.



### **Capítulo 3.- CAPITALIZANDO CENTRALIDAD A TRAVÉS DEL CINE**

En los capítulos precedentes destacábamos el estrecho ligamen que unía las transformaciones urbanas que se han ido acumulando desde finales de los ochenta con los Juegos Olímpicos como pretexto y el papel que ha ido jugando la cultura en la capitalización de valor simbólico para la ciudad. En las partes siguientes se tratará de poner de relieve algunos de los semblantes que ha ido adoptando la imagen de la ciudad en el período 1986-2017 a través de la creación cinematográfica. Ahora bien, la ingente labor fílmica que ha encontrado inspiración y enclave en la ciudad de Barcelona (véase compilación en anexo I) también se apoya en una serie de estructuras e instituciones que, siguiendo el modelo de gobernanza de liderazgo local y participación consorciada de distintos organismos gubernamentales, sobre todo autonómicos, e incluso en ocasiones un modelo emprendedor público-privado, han ido surgiendo en torno al cine.

En este capítulo, se trata de poner de relieve someramente algunos de los rasgos del papel que han podido jugar dichas estructuras aportando unas condiciones adecuadas para la recreación de sinergias, tanto a nivel local como internacional, a medida que la cinematografía iba teniendo cabida en el conjunto de «industrias» y posteriormente «empresas culturales» con impacto presuntamente positivo para la ciudad tanto a nivel simbólico como económico y social. Con todo, el presente capítulo no pretende agotar temática tan ardua que por sí misma daría materia para múltiples trabajos de investigación, por lo que ofrece únicamente algunos apuntes a tener en cuenta para comprender que el cine también es un factor que conviene considerar para comprender las estrategias institucionales de capitalización de centralidad para la urbe, concomitantemente dependientes de procesos dinámicos de capitalización de legitimidad para el cine.

#### **A.- El cine, de «asignatura pendiente» a «plan» de «política audiovisual»**

La consulta de los Anuarios de Estadísticas Municipales contiene mucha más información que la estrictamente cuantitativa, porque proporcionan datos sémicos que permiten comparar el peso que se le ha ido adjudicando desde las instituciones locales a la cultura y al cine con respecto a otras actividades. Al igual que la consideración de la cultura ha ido evolucionando, la del cine como actividad cultural y aun artística no ha variado menos. Basta con ojear dichos Anuarios para comprender que no sólo la consideración hacia la cultura ha ido cambiando para darle cada vez mayor protagonismo en la medida en la que se le iba adjudicando un valor económico, simbólico y social, sino que el cine ha ido pasando

de arte menor a industria cultural indispensable conforme se le iba adjudicando un valor instrumental<sup>205</sup> cada vez más amplio.

La observación atenta de los Anuarios de Estadísticas Municipales de finales de los ochenta permite llegar a las siguientes conclusiones: Entre 1986 y 1989, la cultura todavía no tenía apartado propio. Tanto ella como el deporte quedaban englobados en el capítulo «Educación y Cultura», con clara preeminencia de la primera. Al mismo tiempo, se le concedía capítulo aparte a la «Barcelona Olímpica». No existía ningún apartado dedicado a las subvenciones y tampoco a los Festivales, aunque los festivales de teatro quedaban implícitamente tratados en el apartado «Espacios». Es sólo a partir de 1990 cuando la cultura tiene capítulo propio y se aportan por primera vez datos sobre la Olimpiada Cultural aludiendo al «Festival de la tardor» celebrado ese mismo año. También se alude al Museo de Arte Contemporáneo, con datos sobre la aportación financiera del Consorcio mientras se sigue ofreciendo, en capítulo aparte, información sobre la Barcelona Olímpica, incorporando un organigrama sobre el «Barcelona Holding Olímpic, S.A. (HOLSA)». En 1991 se especifican datos por salas de exposiciones y se añade información sobre «el incremento de presupuestos de 1991» en «Gasto Público en Cultura» así como sobre «Premios».

Por lo que se refiere al cine, en el anuario de 1987 se le dedican seis líneas, agrupando los datos cuantitativos sobre salas y espectadores por categorías: comercial de estreno, comercial de reestreno, comercial de arte y ensayo, sala «X», no comercial y Fimoteca, y ni siquiera se cita el «Festival de Cinema de Barcelona. Films i autors» que había celebrado su primera edición en 1987, ni en 1986 la «Semana de Cinema en Color» que le había precedido. A partir del 88 sólo se distinguen dos categorías: cines de estreno y cines de reestreno, con apartado propio independiente de las salas de actuación. Se pierde información explícita sobre el cine de arte y ensayo que por lo tanto pierde visibilidad como categoría específica. Sigue sin darse información sobre las subvenciones, en un momento en el que se concentran los esfuerzos en aportar datos financieros sobre la Barcelona Olímpica. A partir de 1990, en el apartado «Exposiciones», empiezan a figurar las realizadas en el Palau de la Virreina, recientemente abierto como centro expositivo de la imagen. El cine mantiene su propio apartado, pero sigue sin aparecer nada sobre eventos cinematográficos entre los indicadores sobre festivales, destinados a dar información sobre música y teatro.

---

<sup>205</sup> Conviene precisar que la sémica instrumental no desaparece completamente de los anuarios y otros informes elaborados por el Ayuntamiento incluso con la aprobación de la inclusión de Barcelona en la «Agenda 21 de la Cultura», en la que se afirma, literalmente: «el papel de la cultura no como un instrumento al servicio de otros objetivos, sino como una dimensión del desarrollo». Ver «Plan Estratégico de Cultura. Agenda 21»: enlace en fuentes, Ayuntamiento.

A pesar de todo, en el apartado «Área de Cultura. Ayuntamiento de Barcelona. Subvenciones 1990», subapartado «Aportaciones a otras Entidades y Asociaciones Culturales», los tres datos que aparecen en torno a la «Imagen» se refieren únicamente al cine y al audiovisual. Según dichos datos, la Federació Catalana de Cine-Clubs recibió 350.000 pts de subvención para celebrar su III Congreso de Cine-Clubs del Estado Español, el Drac Màgic. Cooperativa d'Audiovisuals, 3.800.000 pts por su «Campanya Municipal» y la Asociación «Festival de Cinema de Barcelona» 40.000.000 para la celebración del mismo. Por primera vez se especifican dotaciones para un festival que había nacido en 1987 y que en 1990, a falta de subvenciones a la altura de las operaciones emprendidas, ya daba claros signos de agotamiento en aquella que se revelaría, con la anulación tardía a la que se procedió al año siguiente, su última edición.

En cualquier caso, se observa un mayor protagonismo de la creación «audiovisual» en el anuario de 1991, donde por primera vez la fotografía introductoria al espacio dedicado a la cultura hace alusión explícita a la cámara, aunque en el mismo se perciba un claro deslizamiento semántico del cine al audiovisual<sup>206</sup>, y que en los años venideros la iconografía cinematográfica desaparezca completamente como marco referencial de la fotografía introductoria al capítulo consagrado a la cultura. El mismo desplazamiento hacia el audiovisual ha sido observado por Esteve Rimbau en lo que concierne a la Generalitat Catalana a partir de 1994, como consecuencia de las modificaciones de la Ley reguladora de las subvenciones estatales que fueron puestas en vigor durante el mismo año, más condicionadas por la taquilla. La consecuencia sería una política de subvenciones – el autor habla del cine catalán y los doblajes al catalán- más favorable a la producción de series televisivas, con un claro «cambio de rumbo» que fue «precedido por una hábil maniobra semántica destinada a sustituir el concepto *cinema* por el de *audiovisual*»<sup>207</sup>. Dicho deslizamiento no sería pues únicamente lingüístico y la consecuencia inmediata es que el cine se diluye en estos finales de siglo en una nomenclatura en la que se incluye la

---

<sup>206</sup> Bajo la misma categoría audio-visual en 1992 el Ayuntamiento destina una aportación a la «Campanya cinema escoles» ligeramente inferior (Drac Màgic, 4.000.000), a la «1ª. Trobada creadors audiovisuals» (1.000.000) organizada por el Instituto Europeo de la Imagen, a la «Producció *Video-drama*» (1.000.000) de Julián Álvarez -Round Vídeo y a diversas solicitudes (500.000) de la Asociación de Fotógrafos Profesionales de Prensa.

<sup>207</sup> Rimbau, Esteve. Véase la cita original completa: «Donant per perdut un sector escassament rendible, en termes econòmics però també culturals i polítics, la Generalitat concentra els seus esforços en un terreny molt més controlat com és el de la televisió pública. Precedit per una hábil maniobra semántica destinada a substituir el concepte *cinema* pel de *l'audiovisual*, el canvi de rumb tapa la boca als famèlics productors catalans amb les subvencions per a rodar telefilms (...) més barats que qualsevol llargmetratge (...)». In «El cinema i la producció audiovisual», in *Informe per a la Catalunya del 2000. Societat, Economia, Política, Cultura*, Barcelona: Editorial Mediterrània, Fundació Jaume Bofill, 1999, p. 646.

producción televisiva, al mismo tiempo que en ocasiones encuentra en la televisión uno de los pocos cauces de visibilidad existentes para un cine no rentable o escasamente rentable.

Volviendo al anuario de 1991, se observa que el vocablo «imagen» aparece explícitamente en varias exposiciones, pero vinculado de manera exclusiva y específica a la imagen fotográfica, que mantiene todavía un lugar destacado en materia de artes visuales museísticas, mientras el cine toma asiento en asociaciones y casas de barrio: en el apartado «Iniciativas en los distritos» figuran «Cinema a la Casa Elizalde», el «III Marató Cinema Fantàstic», el «Cinema a Can Deu», todos ellos receptores del apoyo financiero del Ayuntamiento. De entre las «Aportaciones a otras entidades y asociaciones culturales» que por lo tanto no se confunden con los «Consortios y Entidades Culturales que cooperan», se desgaja un subapartado que bajo el título «Imatge» en realidad sólo hace referencia a la imagen cinematográfica, pues sólo incluye aportaciones a la «Campanya Cinema Escoles» (4.500.000 ptas.) llevada a cabo por el Drac Màgic y al «Festival de Cinema de Barcelona» (25.000.000 ptas.).

Dentro de los premios otorgados por el Ayuntamiento en la Biennial 91 figura el de «Cinema i video» por un importe de 1.000.000 ptas. La misma cantidad fue adjudicada en la categoría «Cinema», que todavía mantiene una nomenclatura que desaparece fatalmente a partir del 92, en el marco del Premio Ciudad de Barcelona. El mismo año, la Generalitat concedía diversos premios, todavía vinculados a la sección «Cinematografia», multiplicando reconocimientos<sup>208</sup> que con el tiempo se van a ir concentrando en pocas producciones. La bienal, como era de esperar, no fue celebrada en 1992, pero tampoco consta en los anuarios siguientes. Por su parte, los premios de la Generalitat se mantienen en el 92, tanto en la sección cinematografía como videografía, aunque no por mucho tiempo en todas sus categorías. A partir de 1995, la Generalitat concede un único premio a la cinematografía, de 3.000.000, concentrado en una única película (en 1995 *El perquè de tot plegat* de Ventura Pons), idéntica cantidad y procedimiento que se impone en periodismo, teatro, danza, literatura y patrimonio cultural, a la «aportación a la música catalana» y al «fomento del uso de la lengua catalana».

---

<sup>208</sup> Empresa productora mejor largometraje en catalán (5.000.000), empresa productora mejor cortometraje en catalán (1.000.000), mejor sala de exhibición (1.000.000), mejor distribuidora (1.000.000), mejor director (500.000), tres premios por mejor actuación profesional (500.000x3), mejor actor (500.000), mejor actriz (500.000), mejor contribución cultural/personal y colectiva al incremento del patrimonio cinematográfico (500.000), mejor cine-club (250.000, aunque desaparece a partir del año siguiente) y uno o dos premios extraordinarios honoríficos, además de varios premios en «videografía»: productor mejor videograma en catalán de creación libre (1.000.000), empresa productora mejor videograma en catalán creado por encargo (1.000.000), mejor realizador (500.000), y mejor trabajo técnico y artístico con el mismo importe. Mientras tanto, la Generalitat otorgaba cuatro premios de literatura de 2.000.000 cada uno: teatro, ensayo, traducción al catalán y literatura infantil y juvenil.

En 1992 el apartado cine conserva su independencia dentro del capítulo «Cultura», pero esta vez se añade un nuevo espacio, el de «Películas con mayor número de espectadores», aunque la misma suerte le ha sido reservada al teatro, a las salas de concierto y en cierto modo a la información cultural, que empieza a publicar datos de frecuencia sobre su actividad. La palma se la llevó *Basic Instinct* con más de medio millón de espectadores repartidos en diez cines/salas del municipio. La misma tendencia de concentración de frecuencia en unas pocas películas comerciales estadounidenses se confirma los años siguientes.

De entre las exposiciones realizadas en los espacios municipales, centros cívicos y de distrito durante el 92 que hacen referencia al mundo del cine, cabe destacar la de «Cartelismo cinematográfico en la URSS» en Casa Elizalde, el «IV Marató cinema fantàstic» celebrado en el Centro Cívico Cotxeres de Sants, «De la novel.la negra al cinema» en el Centro Cívico Can Deu y, en los espacios de la Generalitat, la de «Càmeres indiscretes». En el Palau de la Virreina, la exposición *Arthur Cravan, poeta i boxador* pudo encontrar correlato cinematográfico en el posterior *Cravan vs Cravan* (2002) de Isaki Lacuesta, con lo que se observa la existencia de unos filamentos complejos que se van trazando entre distintas artes y soportes visuales a partir de los programas y políticas culturales que toman asiento en la ocupación arquitectónica del espacio urbano.

El triunfo del audiovisual televisivo se hace patente en 1994 cuando el premio *Ciutat de Barcelona* en esta categoría se le concede al programa «Eutanasia. Morir para vivir» Línea 900 TVE. En 1995 se conceden dos premios ex-aequo con la habitual dotación repartida entre *Costa Brava* (Marta Balletbó) y *Atolladero* (Arturo Duque, CFDG video). El mismo año, 1995, se produce un aumento en las cantidades otorgadas por el Ayuntamiento en materia de subvenciones a «otras entidades y asociaciones culturales» en la categoría audiovisuales con el reparto siguiente (Fuente: Anuario):

Federació catalana de cine-clubs	“Barcelona, sessió continua”	500.000 pts
Associació cultural Contrabanda	Activitats 95	400.000
La fàbrica del cinema alternatiu	III Mostra Internacional de cinema alt.	2.000.000
Cía general de pel.lícules, SL	Activitats centenari	1.000.000
Institut universitari del audiovisual	“Sala Hal” cicle audiovisuals	2.000.000
Coop. Prom. Mitj. Audiovisuals Drac Màgic	Conveni cinema escolars	5.000.000
Institut Europeu de la Imatge	Conveni activitats	2.000.000

Mientras tanto, en 1994, le fueron concedidos 4.000.000 al Drac Màgic en el marco del convenio para escolares y 2.000.000 al Instituto Europeo de la Imagen también bajo

convenio, lo que denota una perennización en los proyectos colaborativos con fines pedagógicos, fines sociales, innovación e internacionalización, con aportes financieros ligeramente variables, que pueden verse o no acompañados con ayudas a otras entidades: En 1993 el Drac Mágic recibió 4.000.500, el Instituto Europeo 2.000.000, la Asociación Cultural Contrabanda 195.000 y Art Futura 3.000.000.

De lo dicho se colige que desde la época preolímpica hasta la celebración de los Juegos la oferta cultural recibe un fuerte impulso desde las instituciones que se traduce en una ocupación cada vez mayor de datos culturales en el Anuario de Estadísticas que, en apenas tres años, pasa a considerarlo como capítulo aparte. Esto se halla también vinculado a una evidente preocupación creciente por hacer del Anuario un vehículo de comunicación político, dar una imagen de transparencia y re-semantizar los órganos de gobernanza institucionales marcando diferencias con respecto al franquismo con subvenciones a entidades cinematográficas de tradición activista. Aunque en el Anuario no constan todas las ayudas otorgadas por el conjunto de las instituciones, se deja constancia de que la Diputación y la Generalitat participan financieramente en la cultura, al mismo tiempo que aparecen consorcios en los que se mezcla la iniciativa pública con la privada. Es de señalar que dichos consorcios reciben subvenciones, es decir, que la iniciativa privada, actúe o no como mecenas, encuentra respaldo económico en las instituciones, que asimismo encuentran respaldo o no en la iniciativa privada.

El cine recibe sobre todo el impulso del Municipio y de la Generalitat a medida que va cobrando importancia dentro de la programación cultural, en ocasiones asociado a una política lingüística sin embargo no siempre favorable a la producción local<sup>209</sup>. Al principio el cine se desgaja tímidamente de la fotografía, asociado principalmente al espectáculo de visionado en las salas. Cuando se le adjudican subvenciones, es en gran parte otorgándole una labor pedagógica dentro del programa «Cine en la escuela» o cumpliendo con un papel social (Centros Cívicos), o incluso como vehículo de promoción y desarrollo de la lengua y cultura catalanas (Premios Generalitat). Parte de los premios se adjudican a documentales que permiten poner de relieve la belleza del territorio de la Comunidad.

Apenas comenzada su andadura como creación artística legítima y reconocida como tal por los premios, el cine debe justificar su impacto comercial. Paralelamente, premios y Centros Cívicos permiten incentivar la creación de otro cine y dar continuidad, aunque limitada, a un modelo de negocio diversificado que, según Martí Rom, había encontrado

---

<sup>209</sup> Como deja ver E. Riambau, se trata de una política lingüística doble, ya que buena parte de los fondos previstos para el cine se utiliza para promover «el doblaje -pagado con dinero público- de películas extranjeras», *op. cit.*, p. 644.

durante la etapa de la transición enormes dificultades para asegurar su supervivencia<sup>210</sup>. Esto significa también que este cine alternativo encuentra un marco de desarrollo bajo la tutela de unas instituciones que también tienen sus propios objetivos y que a través de dichas ayudas expresan la voluntad de transmitir el mensaje de que ha habido un cambio. En un marco utilitarista, la cultura cinematográfica, como el resto, tiene que mostrar su utilidad, aunque las herramientas de medición sean complejas y diversas.

Ahora bien, inmediatamente después del 92, se observa una disminución drástica del presupuesto de la Generalitat para cine y TV, pasando del 7,8% en 1992 a un 4,2% en 1993, más o menos mantenido en los años siguientes con un ligero aumento observable entre 1994 (4,6%) y 1995 (4,7%)<sup>211</sup>, mientras en el Ayuntamiento se consolida la intención de hacer de Barcelona una capital cultural y una voluntad de promoción de la ciudad a través del cine. De este modo, el bajón de las subvenciones de la Generalitat tras los Juegos se ve ligeramente compensado por la estrategia emprendida por el Ayuntamiento en su esfuerzo por mantener la ciudad como centro neurálgico de actividad cinematográfica, buscando alternativas plurales y menos costosas a los megaproyectos capaces de atraer las subvenciones estatales, aunque el sector no haya renunciado completamente a ellos, como podrá observarse a partir de los proyectos co-financiados por Mediapro, sobre todo con la entrada en el nuevo siglo.

Entretanto, la creación del ICUB (Institut de Cultura de Barcelona) y de Barcelona Plató Film Commission en 1996 son claros exponentes de las esperanzas puestas por la municipalidad en la cultura y el cine. La evolución posterior de Barcelona Plató a Barcelona Catalunya Film Commission da cuenta de la importancia que se le va concediendo en el conjunto del territorio catalán a la promoción de los rodajes, el impacto esperado atendiendo principalmente a su potencial como incentivo turístico y desarrollo económico, la percepción favorable de los resultados conseguidos y el contagio de la iniciativa al conjunto territorial. Esto no tiene nada de extraño, pues como indica Antonia del Rey-Reguillo, «el cine y el turismo han desarrollado sus trayectorias casi en paralelo» desde sus inicios. Herederas de la literatura de viajes, las imágenes-sonido-en-movimiento van imponiendo su impronta conforme va avanzando el siglo XX:

Así, el cine devino un proveedor de viajes virtuales para disfrute de todos los públicos, en una dinámica según la cual las imágenes animadas actuaban como un eficaz instrumento de configuración del

---

<sup>210</sup> Rom, Martí, «La crisis del cine marginal», *Cinema 2002*, núm. 61-62 (3-4) (1980).

<sup>211</sup> Corominas, M., Bergés, L., Badía, L. y Guimerà, À., «Els actors culturals», in *Informe per a la Catalunya del 2000. Societat, Economia, Política, Cultura*, op. cit., pp. 583-627. Ver recuadro 1.12 : Distribució de la despesa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya per àmbits. Cinema i vídeo, p. 596.

imaginario individual y colectivo, pues (...) a partir de 1985 fue el cine el que empezó a comportarse como el más poderoso fabricante de las modernas mitologías<sup>212</sup>.

Fruto del aliento que inspira a la ciudad condal sus ansias de internacionalización, Barcelona también afirma su centralidad en el seno de la comunidad autónoma a partir de los dispositivos puestos en marcha para incentivar los rodajes sentando las bases que podrían convertirla en capital cinematográfica, lo que a su vez implica una concepción de capitalidad ligada a la praxis, es decir, que por encima de la condición de capital de gobierno, se consolida una noción de capitalidad efectiva dentro de un ámbito determinado. Jean Pelletier y Charles Delfante han subrayado el hecho de que «la palabra *capital* es poco utilizable, pues las ciudades situadas a la cabeza de un Estado no son necesariamente las más importantes»<sup>213</sup>, lo que significa que una determinación efectiva como capital puede superponerse a la capitalidad nominativa. Nueva York es un ejemplo, y no olvidemos que constituía un modelo para Barcelona. Concomitantemente, la ciudad condal promueve su internacionalización y se mantiene dentro del panorama cinematográfico español en un contexto particularmente competitivo.

Con el cambio de siglo, frente a la crisis económica, los profesionales del departamento de cultura reafirman y recuerdan aquellos objetivos:

Barcelona, una ciudad con carácter, valores y sensibilidad, no es una capital económica o financiera, tampoco una capital política, pero su ubicación geográfica, su mediterraneidad, su catalanismo cosmopolita, lengua y cultura propias son elementos que trabajan en la consolidación de una capital cultural capaz de situarse frente a frente cualquier otra realidad urbana internacional.<sup>214</sup>

Bien sea con la intención de hacer de ella una «capital cultural» o «una capital de la creatividad»<sup>215</sup>, lo cierto es que en 2010 para Josep Martí «la cultura es una inversión estratégica»<sup>216</sup> «en un mundo global»<sup>217</sup> en el que la crisis «ha mostrado la cara más oscura de la globalización»<sup>218</sup>. De entre las artes y actividades más dinámicas en ese sentido, el autor destaca «las artes escénicas, los diferentes festivales y la producción audiovisual registrada en la ciudad»<sup>219</sup>.

De hecho, aunque tras los Juegos la política de subvenciones de la Generalitat supedita el cine a la política lingüística al conceder ayudas a los doblajes de películas taquilleras en

---

<sup>212</sup> Del Rey-Reguillo, Antonia, «Introducción», in A. del Rey-Reguillo (Ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Tirant lo Blanc, 2007, p. 9.

<sup>213</sup> Pelletier, J. y Delfante, Ch., *Villes et urbanisme dans le monde*, Paris : 2000, p. 69. Citado por Boucheron, P., Menjot, D. y Monnet, P., *op. cit.*, p. 15.

<sup>214</sup> Martí, Jordi, *Informe anual 2010*, p. 6.

<sup>215</sup> Ramoneda, Josep, *El País*, 15/02/2011. Citado por Jordi Martí, *op. cit.*, p. 11.

<sup>216</sup> Martí, J., *op. cit.*, p. 7.

<sup>217</sup> Expresión de J. Ramoneda citada por J. Martí, *op. cit.*, p. 11.

<sup>218</sup> *Ibidem, id.*, p. 6.

<sup>219</sup> *Id.*



su mayoría de origen estadounidense en lugar de promocionar la producción de empresas catalanas<sup>220</sup>, la tendencia entre 2003 y 2006 se invierte, pues en un estudio sobre la producción audiovisual en Cataluña durante este período los autores, tras señalar el papel jugado por las televisiones y administraciones públicas en la financiación de proyectos cinematográficos en la comunidad autónoma, llegaban a la conclusión de que «la provisión de recursos públicos por parte del gobierno autonómico de Cataluña parece proporcionar una ventaja competitiva a las empresas catalanas en comparación con otras comunidades autónomas»<sup>221</sup>.

Aunque por supuesto no pueda confundirse Barcelona con la Comunidad Autónoma, en el mismo estudio se indica que «el crecimiento del sector de la producción audiovisual en Cataluña se está produciendo paralelamente a una progresiva concentración de la actividad en muy pocas productoras», y se ofrece un listado de películas de productoras catalanas que han registrado mayor recaudación. De entre las productoras de películas más taquilleras destacan aquellas que como Mediaproducción S.L. tienen sede en Barcelona. Por otra parte, a pesar de la ausencia de estudios fehacientes comparativos para el conjunto del período aquí propuesto, en el Balance de 2010 elaborado por el ICUB se indica, sin aportar datos para probarlo, como si fuera del dominio público, que «el cine catalán, concebido mayoritariamente desde Barcelona, vive en estos momentos -se refiere a 2010- una situación esperanzadora»<sup>222</sup>, mientras deja ver que por producción catalana entiende aquella que se produce o co-produce en/con empresas catalanas, definición por cierto acorde con la legislación española, como en el caso de las películas que cita como ejemplo: *Pa negre* (Agustí Villaronga), o *Elisa K* (Judith Colell y Jordi Cadena), *Rita* (José María de Orbe) o *El Gran Vázquez* (Oscar Aibar). Por su parte, el VAB (Valor Añadido de las Empresas Culturales, nueva categoría de evaluación del impacto de la cultura) de 2018 dejaba bien sentada la parte que le correspondía a Barcelona dentro del sector cultural de Catalunya, parte que cifraba en un 56,2% para 2015. La ciudad condal ocupa pues un papel preeminente dentro del territorio catalán en materia de producción cinematográfica.

---

<sup>220</sup> Esteve Riambau, op. cit., p. 646. Citado anteriormente.

<sup>221</sup> Joan Giñau & Jose Corbella, *La Producció Audiovisual a Catalunya 2005-2007*: «En conclusió, la provisió de recursos públics per part del govern autonòmic de Catalunya sembla proporcionar un avantatge competitiu a les empreses catalanes, respecte a les d'altres comunitats autònomes». Conclusión a la que llegan a partir de un recuadro comparativo entre las ayudas aportadas por diversas comunidades. Durante el período que va de 2003 a 2006 la Generalitat catalana ha mantenido sus ayudas a un nivel muy superior al de las otras 14 comunidades citadas. Los mismos autores señalan la colaboración de los medios televisivos: «Atès el relativament baix rendiment en taquilla de les pel·lícules catalanes, cal suposar que els principals factors que durant aquests anys han contribuït a finançar els projectes cinematogràfics a Catalunya han estat les aportacions realitzades per les televisions, i el suport de les administracions públiques».

<sup>222</sup> *Balanç 2010*: «(...) el cinema català, concebut majoritàriament des de Barcelona, viu en aquests moments una situació esperanzadora»

A pesar de su relevancia dentro del VAB de Barcelona de las Empresas Culturales realizado a partir de datos compilados entre 2010 y 2015, pues éstas generaron en 2015 un VAB «de más de dos millones de euros»<sup>223</sup>, lo que representa un 3,1% del VAB de la ciudad, la crisis ha supuesto importantes recortes y ha afectado especialmente al sector cultural, y dentro de este al Audiovisual y Multimedia, aunque en menor medida que a la Arquitectura. El Balance de 2010 señalaba fuertes recortes para la cultura por parte de la Generalitat y en menor medida del Ayuntamiento<sup>224</sup>, aunque no especificaba cuáles iban a ser los sectores más afectados. Lo cierto es que en 2016, tras una serie de mesas de trabajo entre profesionales del sector, se establece un Plan de Culturas Cine y Audiovisuales. En ellas se incluyen como «valores estratégicos del cine y del audiovisual» un «valor cultural», «industrial y social», «comunicativo», «elemento de mediación social» y «educacional»<sup>225</sup>. En 2017 le sucede una propuesta de Política Audiovisual que prevé el desarrollo y extensión de actividades de Barcelona Film Commission y cifra como previsión económica anual para el programa audiovisual del ICUB la cantidad de 1. 437. 500 euros a repartir entre la gestión de Film Commission (que ve sus competencias aumentadas al cederle la misión de apoyo a los rodajes de cineastas y productoras locales), la coordinación y promoción de festivales de cine, el Mercado de derechos, un programa de extensión social del audiovisual catalán, un fondo para la mejora de infraestructuras de salas de cine, programas de investigación e innovación y un convenio con BTV<sup>226</sup>.

En definitiva, si se observa el período aquí tratado en su conjunto, se puede constatar una evolución favorable al cine considerado cada vez más como factor de centralidad dentro de una concepción en la que la cultura juega un gran papel en la capitalización de bienes simbólicos y con ello de imagen de marca con proyección internacional además de ser reconocida como factor de cohesión social y vehículo de participación de la ciudadanía. Una mirada sobre los años que precedieron a las Olimpiadas permite concluir que, aunque al hablar del cine en su artículo de 1999 para el Informe de la Fundación Bofill, Esteve Rimbau empleaba la expresión «asignatura pendiente»<sup>227</sup> únicamente para calificar la

---

<sup>223</sup> Ajuntament de Barcelona, Departament d'Anàlisi-Gabinet Tècnic de Programació, Oficina Municipal de Dades, «El Valor Afegit de les Empreses Culturals. Barcelona 2010-2015», maig de 2018, p. 10.

<sup>224</sup> Jordi Martí (Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona 2007-2011): «Cada vegada es nota més l'impacte de la crisi econòmica en les polítiques culturals. Les retallades en el Pressupost municipal de cultura son en aquest moment menors que les que proposa la Generalitat, però no son insignificants, i sobretot no es pot preveure quan s'invertirà la tendència, o si ho arribarà a fer», «Informe Anual 2010», Consell de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2011, p.15.

<sup>225</sup> Reproducimos literalmente los valores indicados en el «Plan de Culturas Cine y Audiovisuales», Oficina Técnica, Ayuntamiento de Barcelona, Mayo 2016, pp. 19-21.

<sup>226</sup> Ver «Política audiovisual de l'Ajuntament de Barcelona, implementada des de l'Institut de Cultura de Barcelona. Mesura de Govern», Ajuntament de Barcelona. Cultura, p. 20.

<sup>227</sup> Rimbau, Esteve, *op. cit.*, p.643.

situación del cine catalán, los Anuarios Estadísticos de los años preolímpicos confirman la utilidad de la misma para referirse a la consideración que en el seno de las instituciones locales se le otorgaba al séptimo arte dentro de la cultura a finales de los ochenta. Nacido y crecido echando raíces en la cultura popular, el cine no siempre ha sido considerado como una actividad artística plena ni como una actividad cultural legítima con capacidad de elevación simbólica para aquellos que poseen un bagaje cultural cinematográfico.

No obstante, aunque la consideración artística no sea la única que le ha valido una relativa subida de rango, la capacidad polifacética del cine le ha permitido alcanzar un estatus incluso en territorio artístico, como puede comprobarse, por ejemplo, a través de la prensa. Baste para ello recordar una entrevista realizada en 2016 con Jordi Balló en la que el crítico destacaba la centralidad adquirida por el cine y su influencia en las artes visuales:

El cine cerró el siglo XX siendo reconocido como el arte central del siglo (...). El cine inicia el siglo XXI con ese trofeo en sus vitrinas. El cine influye tanto en los otros lenguajes visuales que una de sus formas de centralidad en el momento actual es el haber servido de vehículo para que se desarrollen otro tipo de dispositivos visuales (...) Es decir, el cine ha regalado al campo de la narrativa visual lo mejor que atesoraba<sup>228</sup>.

Así, pasando de espectáculo de recinto ferial a creación artística, el cine habría ido escalando peldaños como bien simbólico. Paralelamente, contribuía a acumular centralidad para la capital del Principado. Este proceso no es exclusivo de la ciudad condal. Ciudades como Los Ángeles o Cannes ya habían demostrado con anterioridad los efectos de la industria del cine sobre la imagen de marca, la visibilidad y aun el desarrollo de la urbe. Por lo que a la ciudad condal se refiere, trataremos de mostrar que también así ha sido, aunque no debe olvidarse que la noción misma de *ciudad creativa* recupera como aspectos envolventes de una misma realidad matices simbólicos, económicos, políticos y sociales en su relación conjunta, lo que significa que el desarrollo del cine tendrá efectos múltiples que rebasan la simple creación de una marca.

Cómo se ha ido produciendo este cambio de percepción de la posición del llamado *séptimo arte* tanto entre especialistas como en el seno de las instituciones, bien sea tomando en cuenta consideraciones estéticas, bien económicas o incluso sociales, es la cuestión a la que intentaremos dar algunas pistas de respuesta en los capítulos siguientes. Con todo, como se observará en el apartado siguiente, el cine todavía no ha alcanzado completamente un estatuto que le permita equipararse a las creaciones visuales que han encontrado territorio

---

<sup>228</sup> López Iglesias, Javier, «El cine es el arte del siglo XX», entrevista con Jordi Balló, hoyesarte.com, 21/09/2016.

de acción en las fábricas creativas, quizá en virtud de los diferentes resortes de los que extrae su fuerza.

## **B.- Arquitecturas y espacios para el cine**

Conviene destacar que las acciones emprendidas por las instituciones para sedimentar arquitectónicamente y dar consistencia física a la creación de un objeto cultural que toma cuerpo únicamente durante su proyección, fueron algo más tardías que las llevadas a cabo en otras artes. A pesar de todo, es en los años postolímpicos cuando asistimos a una proliferación de centros para el estudio, la conservación y la promoción del cine, también considerado como factor de fomento territorial por raíces históricas, pues la Dirección General de Cinematografía había sido creada en España como dependencia del Ministerio de Información y Turismo que había hecho su aparición en los años cincuenta<sup>229</sup>, claro preliminar del boom turístico de los sesenta.

Terminados los Juegos, asistimos a la explosión de una amplia oferta formativa universitaria que muestra una voluntad de profesionalización del sector, así como unas expectativas institucionales depositadas en la creación cinematográfica y audiovisual. En 1993 se crea el ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales) en Terrassa, en una zona algo deprimida del área metropolitana de Barcelona, lo que denota el uso de la misma estrategia que había conducido a la construcción de nuevos edificios universitarios tanto en el Raval como en Poblenou. La clusterización de una zona de Terrassa como ciudad del cine queda patente cuando se abre allí el Parque Audiovisual de Cataluña y el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Cataluña. Con el Parque de Terrassa, Barcelona se dotaba de los mismos instrumentos de los que pronto se dotará la capital del Estado cuando en 2014 se inaugure la Ciudad de la Imagen en unas parcelas en Pozuelo de Alcorcón que le fueron cedidas por una empresa pública en 1990, período en el que ya se gestaba el proyecto de instalar en las cercanías de la comunidad madrileña el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española. Cabe observar pues cierta sincronía entre ambos proyectos que conduce a verlos como la afirmación de una tendencia en una situación de competencia complementaria que va delineando los perfiles de una España que está procediendo a cartografiar los contornos de nuevas áreas de actividad económica y buscando en la industria del cine, no sólo una rueda de salvamento entre otras, sino la preservación de un patrimonio multicultural y la constitución de una reserva memorial en la

---

<sup>229</sup> Datos aportados por la Enciclopèdia General de Catalunya, artículo de Miquel Porter i Moix titulado «Història del Cinema a Catalunya».

que el cine y el audiovisual tienen la palabra. De este modo el cine se integra dentro de las políticas de irrigación de centralidad al conjunto de la zona metropolitana mientras se le reconoce en tanto patrimonio cultural y como depósito de memoria (social, política, estética...). De hecho, el ESCAC y el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya han situado a Terrassa en el mapa de ciudades cinematográficas, como puede comprobarse si se piensa en que en 2017 fue reconocida como «Ciudad Creativa por la UNESCO en la categoría de cine»<sup>230</sup>.

Paralelamente, la ocupación arquitectónica de las Facultades de Comunicación y Creación Audiovisual de diversas Universidades en el centro y Poblenou empieza a generar un mundillo de intercambio de información y servicios, con un alumnado presto a poner en práctica sus conocimientos y capitalizar experiencias. Las reformas del sistema universitario llevan a la creación de Masters e incitan a una pedagogía de proyectos colaborativos en los que los estudiantes tienen un papel activo. En el campo del cine, dicha pedagogía tiene una clara incidencia en el abaratamiento de los costes de producción, pues el tiempo invertido por los estudiantes se ve retribuido por lo que podría considerarse como valores de conocimientos prácticos y experiencia. Diversos Masters se consagran al cine. La Universitat de Barcelona integra en el año 2000 a un grupo de investigación cuyos miembros se habían agrupado ya en 1983 para crear un Centro de Investigaciones Film-Historia. Entre 1994 y 1998 se crean dos Masters de Documental Creativo: uno en la UPF (Universitat Pompeu Fabra), en cuya creación interviene Jordi Balló y toma asiento en la Facultad de Economía de la calle Balmes, en el Eixample, primigenio emplazamiento de la universidad en cuestión, y otro en la UAB bajo la dirección de Román Gubern. Ambos organizadores entienden el cine como un verdadero arte visual con un lenguaje propio que conviene analizar. En el primer caso, el Master se dota de un profesorado vinculado a la búsqueda formal de un cine independiente o no comercial que echaba raíces en la Escuela de Barcelona, como en el caso de Joaquim Jordá, o que había jugado un papel activo en la creación del grupo Cinema-Art, fundado en 1990 por el Centro de Estudios Cinematográficos, como José Luis Guerín. Cabe señalar que el Centro introdujo un sistema pedagógico que permitía la colaboración de los estudiantes en proyectos de sus profesores. En el segundo caso, el de la UAB, se ofrece además una formación para futuros responsables de la cultura audiovisual. Mientras, la Facultad de Comunicación y Audiovisual Blanquerna consagra buena parte de sus esfuerzos a la formación de futuros creadores de series

---

<sup>230</sup> Ver fuentes, *El Periódico*, 05/11/2017; actualizado 06/11/2017.

televisivas. Todo este mundillo de profesionales y aspirantes en torno al cine y al audiovisual genera sin duda nuevas necesidades para Barcelona que se traducen en la creación de la Academia del Cinema Catalá y los premios Gaudí.

Simultáneamente, conviene poner de relieve el papel que los masters en documental creativo han podido jugar en la normalización de una problematización de la ciudad entendida ésta como un organismo vivo en el que interactúan y al que dan vida quienes lo pueblan, construyen y conforman. Pasar revista a los títulos de las creaciones a las que han dado lugar tanto el Master de documental creativo de la UPF como al de la UAB, permite observar que Barcelona ha sido musa de múltiples creaciones cinematográficas y con ello centro de atención, reflexión y diálogo para las nuevas generaciones de estudiantes (de extracción potencialmente local, regional, nacional e internacional), ombligo de un microcosmos heredero de preocupaciones transnacionales frente a las configuraciones urbanas contemporáneas. Títulos como *Suburbano* (2003), *La ciutat tipogràfica* (2012) o *Ciutat Meridiana* (2012), realizados por estudiantes y profesores de la UAB, o *En construcció* y *De niños*, realizados en el marco del Master de la UPF, dan buena muestra del papel que juega Barcelona como fuente de inspiración, reflexión, transmisión y camino iniciático hacia la constitución de nuevas autorías.

El conjunto de sinergias que se han ido federando en torno a la creación cinematográfica barcelonesa también ha encontrado émulos en una oferta formativa privada basada en la práctica como método de aprendizaje y consolidación de conocimientos. Diversas escuelas de cine han ido surgiendo, como el ECIB (Escola de Cinema de Barcelona), Fxcinema, Cine en Acció, Plató de Cinema, Bande à Part, La Casa del Cine... Mientras tanto, universidades y centros privados se lanzaban a la creación de webs adoptando una tendencia generalizada con la que se difuminaban los límites entre información académica y publicidad al tiempo que los servicios de «Barcelona en Pantalla» abrían blogs publicitarios, aumentando con ello el número de portales digitales que en su conjunto conferían centralidad para la urbe como ciudad de formación cinematográfica.<sup>231</sup>.

Paralelamente, en 1991, fecha próxima a las Olimpiadas, se había procedido al cierre definitivo de una fábrica textil conocida como Can Ricart, situada en el barrio de Poblenou. En 1996, la AAVC (Associació d'Artistes Visuals de Catalunya), de carácter privado, alquila

---

<sup>231</sup> Puede citarse como ejemplo un anuncio de 2013 colgado en la página web del ESCAC titulado «Barcelona es la mejor ciudad para estudiar cine», 04/2013. El artículo viene seguido por una entrevista, realizada por Estela del Rincón y Sheila Castro, con un estudiante del ESCAC.

una de sus naves y en 1997 abre sus puertas bajo la denominación de HANGAR. El mismo proceso de afirmación paulatina de la imagen en movimiento se verifica en la evolución de aquel primer proyecto que nació con el objetivo de «apoyar a creadores y artistas» visuales. Como se indica en la página web de HANGAR, «(...) subvencionado principalmente por la Generalitat y el Ayuntamiento», «cuenta con la colaboración específica del Banco de Sabadell», del «Ministerio de Cultura y la Comisión Europea para el desarrollo de proyectos específicos». La Fundación privada AAVC se encarga de la gestión, pero varios si no todos sus directores han sido nombrados por «concurso público». Con el tiempo, HANGAR ha ido aumentando el número de naves, extendiendo su campo de actuación e incluyendo entre sus actividades el apoyo a la creación audiovisual (principalmente digital y multimedia). En 1998 se crea *Medialab* (laboratorio de imagen digital e interacción), se incluyen actividades de formación de artistas «en técnicas de edición y programación» y se procede a la creación de un «archivo de net-art». De momento pues la imagen digital se pone al servicio de los artistas visuales y el cine al servicio de las instalaciones multimedia. Con la construcción de la nave Ricson, se podría pensar que la creación audiovisual subía un peldaño, pues en ella se procedió a la construcción de «un plató polivalente, (...) camerinos, sala de producción y cabinas de control de escena». Otra nave, llamada Microfugas, «contiene los laboratorios de video, imagen, software, interactivos (...)». Junto con la residencia para artistas, se establecen vínculos con universidades y centros de investigación, mientras Hangar se va afianzando en el panorama creativo multimedia «a nivel nacional e internacional»<sup>232</sup> y confiriendo a Barcelona la posibilidad de participar en un contexto colaborativo que interviene en la formación, movilidad y apoyo a la creación.

Con todo, en las mesas de trabajo convocadas por el Ayuntamiento en 2016 para la elaboración del Plan de Culturas Cine y Audiovisual, se reclamaba un espacio de este tipo en el ámbito de una creación cinematográfica que pedía ser dotada de los mismos medios -lo que significa que no se sentía completamente incluida en las fábricas creativas existentes- por su capacidad para «levantar políticas de memoria», su «dimensión comunicativa (...) capaz de estructurar una concepción de interculturalidad compleja (...) radicada en el diálogo, en la escucha activa y en la empatía, en el encuentro con la alteridad»<sup>233</sup>. Para llevar a cabo este programa se pide la creación «de un Centro del Audiovisual de Barcelona» que adopta algunos de los objetivos de HANGAR («programar, mediar, investigar, pensar») pero sin olvidar una misión educativa de cara al público y sin incluir al menos explícitamente la

---

<sup>232</sup> Ver para el conjunto de citas fragmentarias la página web de HANGAR.

<sup>233</sup> «Plan de Culturas Cine y Audiovisuales», Ayuntamiento de Barcelona, 2016, p. 3.

formación de artistas, conforme a una posición horizontal reivindicada. Para ello, propone como espacios posibles los centros cívicos, las fábricas de creación, sobre todo escénicas y visuales (lo que significa que sugiere que se le ceda un espacio en HANGAR del que por lo tanto no disponía) y el Canòdrom (situado en La Sagrera, se autodefine como «Parque de investigación creativa», «espacio de innovación y emprendeduría cultural» «para la ciudad y el ciudadano» y «lugar de trabajo increíble con una comunidad global»<sup>234</sup>), al que de manera evidente tampoco tenía o creía tener acceso:

Hasta ahora, en el Ayuntamiento de Barcelona, las políticas audiovisuales y cinematográficas se reducen a las pequeñas ayudas a festivales, a la Barcelona Film Commission (...) y a una mínima acción vinculada a la enseñanza mediante «creadores en residencia». La ciudadanía no dispone de ninguna sala de cine municipal; de la decena de fábricas de creación existentes, ninguna está dedicada al cine y al audiovisual; los barrios no tienen acceso a ningún tipo de equipamiento dedicado a la cultura audiovisual y, en muchos de ellos, el acceso privativo -es decir, las salas de cine comerciales- han desaparecido. La creación y la empresa barcelonesa reclaman políticas municipales articuladoras del sector (...)»<sup>235</sup>.

Entretanto, la Filmoteca de Cataluña, tras diversos traslados, fue instalada definitivamente en el Raval, en la Plaza Salvador Seguí, donde abrió sus puertas al público a partir de 2012. Si su edificación tardía confirma la expresión de «asignatura pendiente», pues la construcción de su flamante edificio tuvo que esperar a la del Fórum, considerado sin duda como prioritario, cabe sin embargo recordar que es obra del mismo arquitecto y que con la Filmoteca se daba por completa la clusterización del barrio. Al cine le fue confiada la tarea de rellenar uno de esos huecos procedentes del esponjamiento con los que se enterraba una antigua cárcel de mujeres<sup>236</sup>. A pesar del retraso con el que se le solicitaba, también al cine le correspondía la tarea de resemantizar el barrio, en una situación en la que se convertía en heredero de un doble proceso parcialmente paradójico: por una parte se le confirmaba como arte entre las artes; por otra parte se le solicitaba como arte popular para coadyuvar a la integración y domesticación de un barrio en el que todavía quedaban y quedan algunos bastiones de resistencia al lavado de cara emprendido con la excusa de los Juegos. Pero también al mismo tiempo se confirmaba arquitectónicamente la presencia de uno de esos portales de apertura hacia el mundo que han ido tomando distintas formas en el imaginario

---

<sup>234</sup> Ver website Canòdrom. Enlace en fuentes.

<sup>235</sup> Ver «Plan de Culturas Cine y Audiovisuales», 2016, *op. cit.*, p.4.

<sup>236</sup> Ver Priore Lima, Renata, «Un espacio público en transformación y conflicto: la plaza Salvador Seguí y la Filmoteca de Cataluña en el Raval de Barcelona.», "V Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, junio 2013". Barcelona: DUOT, 2013, p. 869-876.



a través de la creación cinematográfica, y que adoptan la forma de ciclos programados entre las actividades y eventos de la Filmoteca. A este respecto, convendría recordar algunas de las declinaciones que adoptaba una «internacionalización» asumida en las tesis defendidas por Josep Ramoneda poco antes de la apertura del nuevo edificio:

La internacionalización de la cultura comienza por una buena recepción de las culturas foráneas. Es muy difícil relacionarnos con aquel a quien no conocemos. Por eso es muy importante disponer de instituciones que nos lleven aquí las cosas que se crean, se piensan, se dicen y se producen fuera, y que las hagan entrar en relación con las que se hacen aquí.<sup>237</sup>

¿Qué duda cabe que la Filmoteca es uno de esos bastiones por los que se integra lo foráneo, en ocasiones en forma de festivales, como puede ser el festival de cine judío o también africano, o en forma de jornadas o semanas dedicadas a un autor, de ayer y de hoy, que ha dejado su impronta en la historia del cine, o incluso un área temática a través de la cual se convocan distintas miradas tanto foráneas como locales? ¿Acaso no coadyuva la Filmoteca a afirmar una voluntad doblemente universalista, a la vez centrípeta y centrífuga en la que se interrelacionan lo local y lo global?

### **C.- El caso del Festival de Cinema de Barcelona. Films i Directors**

El caso del Festival de Cinema de Barcelona es sintomático de la doble situación en la que se encontraba el cine en los noventa. Por una parte, como «asignatura pendiente», no se considera como legítimo que consuma unos bienes pecuniarios que por entonces fueron considerados como una inversión desproporcionada. Por otra, es clara muestra de las elevadas expectativas que las instituciones depositaban en el cine en términos de capitalización simbólica e internacionalización.

Antes de convertirse en Festival en 1987, se celebraba en Barcelona, desde 1959, la Semana Internacional de Cine en Color. Entre 1980 y 1986, pasa a denominarse la Semana Internacional de Cine de Barcelona, con lo que se observa un viraje a nivel de los objetivos, menos decantados hacia una puesta de relieve de un formato de cine que con el tiempo se ha ido normalizando, que hacia la ciudad en la que se celebra el certamen. A partir del 62 empieza a celebrarse en el Palacio de Congresos, donde se verá acompañada, valga la redundancia, de un congreso en el que se promueven debates, primero sobre el color, y después sobre temáticas variadas como avances técnicos, derechos de autor sobre la integridad de la obra... Cabe notar que esta última temática será recobrada por el Festival de Cinema de Barcelona en su primera edición (1987). Lo curioso es que los Anuarios

---

<sup>237</sup> Ramoneda, J., «13 tesis sobre la internacionalització», in *Balanç Anual Cultura 2010, op. cit.*, p. 49.

Estadísticos del Ayuntamiento ni siquiera hacían mención de dichos eventos. En 1990, en lo que debió ser su cuarta y última edición, como ha sido señalado, se incluye un dato dentro del apartado «Área de Cultura. Ayuntamiento de Barcelona. Subvenciones», subapartado «Aportaciones a otras Entidades y Asociaciones Culturales» al aludir a los 40.000.000 de ptas otorgados a la Asociación «Festival de Cinema de Barcelona» para la celebración del mismo. En 1991, al «Festival de Cinema de Barcelona» le fueron adjudicados 25.000.000 ptas, lo que representaba una clara disminución que quedaba compensada con la dotación de 30.000.000 ptas para la Asociación por parte de la Generalitat destinadas a sufragar la deuda contraída por el Festival, importe equiparable a la subvención del Festival de la tardor, principal exponente de la Olimpiada Cultural, pero claramente inferior al otorgado por la Generalitat al Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo, que recibió 449.449.000 ptas o al Auditorio de Música de Barcelona con 523.333.333. A pesar de todo, según un artículo de *La Vanguardia*<sup>238</sup>, el que debía ser el V Certamen no se celebró por falta de financiación.

En 1992, El Festival de Cinema sigue sin aparecer citado entre los festivales pero pasa a formar parte de los «Consortios y Entidades Culturales que prestan servicios o cooperan» con unas subvenciones municipales que se mantienen, con una dotación municipal ligeramente en alza (35.000.000 ptas) aunque inferior a la de la Olimpiada Cultural (40.000.000). El Anuario no especifica si se trataba o no de pagar deudas, hipótesis que podría explicar su inclusión en las concesiones, pero por primera vez se le incluye en la categoría de consortios y cooperación, sistema ampliamente utilizado para reunir esfuerzos de entidades públicas y privadas como en el caso de la Olimpiada deportiva y en el consorcio creado en torno al proyecto que aboca en la creación del MACBA, por citar un ejemplo. Es de notar sin embargo que dicha categorización se produce cuando la búsqueda de patrocinadores privados no ha dado los resultados esperados, contrariamente al Holding Olímpico que ha encontrado en los proyectos urbanísticos un incentivo para el capital privado. El fracaso comercial del Festival tuvo probablemente enormes consecuencias en la denominación con la que a partir de entonces se atribuyen aportaciones económicas al cine,

---

<sup>238</sup> *La Vanguardia*, 08/06/1991, «Suspendida la edición de este año del Festival de Cinema»: «El Festival de Cinema de Barcelona no se celebrará este año, según anunció la oficina del certamen en una nota remitida a última hora (...) en la que se hacía referencia a un ‘acuerdo institucional’ suscrito por la Generalitat y el Ayuntamiento. La suspensión se produce a raíz de los problemas económicos por los que atraviesa el certamen desde su creación hace casi cinco años, las deudas contraídas y la falta de patrocinadores para celebrar una quinta edición». Artículo disponible en la Hemeroteca on-line del periódico: <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE08/HEM/1991/06/08/LVG19910608-046.pdf>. Recuperado por Teresa Amiguet en «Barcelona, capital del cine europeo: directores en pie de guerra», *La Vanguardia*, 21/07/2017; actualizado el 22/07/2017 : «El 7 de junio de 1991, la oficina del certamen emitía un comunicado: la quinta edición no podía celebrarse por crisis financiera».

ya que este vocablo desaparece como tal de los premios *Ciutat de Barcelona* a partir de 1992 para dar paso a la denominación de «Audio-Visuals».

De lo dicho cabe colegir que el Festival de Cine de Barcelona zigzaguea en una oferta cultural en la que, sin formar parte de las prioridades institucionales, encuentra ciertos márgenes de apertura aunque limitados, llevado por la oleada de la euforia olímpica preparatoria. Es dentro de este ambiente en el que la Semana de cine de Barcelona se convierte en un vasto proyecto que lleva a la invención del Premio de cine *Europa*, por el que se le concedía a un cineasta europeo una ayuda económica de 30.000.000 de ptas para su próxima película. En aquel contexto preolímpico, el Festival llegó a compartir espacio y fondos públicos con la Olimpiada Cultural y el Centro de Cultura Contemporánea, aunque dichos fondos llegaron en parte tras su desaparición. Su participación en el reparto post-mortem será de poca duración, pues en el 93 ya no figura dentro de las dotaciones presupuestarias. La mezcla entre la inversión pública, en la que se combinan voluntades y objetivos dispares de varias instituciones simultáneamente involucradas en un sinfín de megaproyectos, así como la falta de incentivos comerciales claramente identificables para la inversión privada del sector cinematográfico, fueron sin duda algunas de las razones del fracaso comercial de un Festival que sin embargo obtuvo otros logros, como el reconocimiento de su capacidad para liderar una vía parcialmente contestataria, aunque no encontró el modo de permanecer coherente respecto a la línea de fuerza temática iniciada al entremezclar reivindicaciones antisistema gran industria con modos de proceder heredados de la industria hollywoodiense<sup>239</sup>, cine al que le fue consagrada la segunda edición.

A pesar de su corta vida, el Festival de Cinema de Barcelona, subtítulo «Films i Directors», ya había golpeado con fuerza en el terreno de la internacionalización haciendo de la Pedrera, desde donde fue leído el Manifiesto, y la Rambla de Catalunya, donde fue emplazada una lápida conmemorativa al año siguiente, los portavoces de un Manifiesto en el que conocidos directores internacionales firmaban una petición bilingüe (catalán e inglés) para el reconocimiento de los derechos de autor que pudo reforzar, en la línea interpretativa que deja abierta Carlos Benpar (*Cineastas contra magnates*, 2005) la legitimidad de la «reforma» de la Ley de Propiedad Intelectual del mismo año<sup>240</sup> :

---

<sup>239</sup> Amiguet, Teresa, *opus cit.*, 2017: «Finalmente, emulando a Hollywood, como parte de la clausura se tributarían homenajes a los cincuenta años de la *Directors Guild of America*, al centenario de Hollywood, y a George Sydney. Veterano realizador norteamericano.»

<sup>240</sup> Cabrera, Kenny, *El País*, 15/07/2005, «La manipulación cinematográfica. *Cineastas contra magnates* incluye testimonios de Allen, Pollack, Donen y otros directores»: «Benpar comentó, durante la presentación del largometraje en Madrid, que la Ley de propiedad Intelectual que databa del s. XIX no contemplaba el cine. Después de la reforma de 1987 se incluyeron los derechos morales de los directores. En efecto, la ley de Propiedad Intelectual 22/1987 establece: « En cuanto al derecho de propiedad intelectual del autor, la Ley

El contundente *Manifest de Barcelona* fue proclamado por este último (se refiere a Fred Zinneman) desde la terraza de La Pedrera. El alegato fue respaldado por un amplio espectro de la élite de la industria del celuloide. Rubricado por más de 700 protagonistas del séptimo arte ya desde su convocatoria, figuras tan dispares como destacadas engrosaron sus listas entre ellas, Oliver Stone, Woody Allen, Sydney Pollack o Milos Forman. (...) Una placa de mármol esculpida en inglés y catalán recogía el enunciado *Manifest de Barcelona*...El séptimo arte se manifestaba así en contra de las manipulaciones a las que eran sometidas sus obras (coloración, destrucción panorámica, rodajes deplorables, violación del formato panorámico, rodajes televisivos...etc.)<sup>241</sup>

La voluntad de capitalizar centralidad a través del cine en aquella Europa que España pasaba a integrar plenamente queda manifiesta en la denominación y características de un Premio destinado a promocionar e impulsar la producción europea:

Durante nueve días la Ciudad Condal fue capital europea del Séptimo Arte. (...) el certamen pretendía rivalizar con el resto de los festivales europeos y convertir su alfombra roja en una proyección mundial de la ciudad. Un dragón, clara referencia a Gaudí, sería su logotipo. Este emblema evidenciaba los objetivos del certamen, una clara reivindicación de Barcelona como enclave cultural y, por ende, turístico. (...) . A la par, el Festival tenía una clara intención: pugnar en pro del desarrollo cultural y urbanístico de la ciudad. Para ello la Rambla de Catalunya se transformó en un auténtico boulevard cinematográfico<sup>242</sup>.

En su segunda edición, acudió al certamen Simone Weil como Presidenta de la Comisión de Cine de la Comunidad Europea, lo que permite observar que buena parte de los objetivos, sobre todo en lo que se refiere a internacionalización y proyección europea, fueron logrados. A pesar de su pronta desaparición, el espíritu con el que desde su primera edición se proclamó el Manifiesto en defensa del «derecho moral» de los autores sobre su obra encontró posteriormente un terreno de escucha institucional en modos y prácticas cinematográficas menos elitistas y onerosas como deja ver el hecho de que a partir del 95 se incluya entre los programas de ayudas municipales de manera explícita la creación de un cine alternativo que ya formaba parte de la tradición cinematográfica barcelonesa<sup>243</sup>. Las

---

contiene como innovaciones de relevancia su reconocimiento y tutela por el solo hecho de la creación de la obra; la expresa regulación del derecho moral, que, integrado por un conjunto de derechos inherentes a la persona del autor, tiene carácter irrenunciable e inalienable y constituye la más clara manifestación de la soberanía del autor sobre su obra; la determinación de la duración y límites de acuerdo con los criterios mayoritariamente aplicados por los países de nuestro entorno cultural y político, así como el establecimiento de un régimen de general aplicación sobre la transmisión de los derechos de carácter patrimonial». Ahora bien, la ley aparece en el BOE el 17 de Noviembre, lo que suscita una pregunta: ¿Fueron suficientes unos meses para que se propusiera, aprobara y divulgara la nueva ley o más bien se estaba ya gestando cuando Barcelona decide instituirse en portavoz de una propuesta ya ampliamente avanzada?

<sup>241</sup> Amiguet, Teresa, *La Vanguardia*, 2017, *opus cit.*

<sup>242</sup> *Id.*

<sup>243</sup> Aunque se suele asociar el cine alternativo con las vanguardias estéticas de la Escuela de Barcelona y el cine de Portabella, la Cooperativa del Cinema Alternatiu, junto con el Colectivo de Cine de Madrid definieron en el *Manifiesto de Almería* (1975) el cine alternativo como un cine que abogaba «por el cambio político» y que se distinguía del cine amateur y por lo tanto no puede confundirse con el cine independiente de los sesenta.

reivindicaciones de aquellos genios de reconocida fama como fue el caso de Woody Allen (co-firmante del Manifiesto de Barcelona) o de Fred Zinneman (leyendo el Manifiesto desde La Pedrera) han ido evolucionado a lo largo del tiempo, como se puede comprobar a través de la Cooperativa de Cinema Alternatiu que en los años setenta defendía una «concepción colectiva del trabajo» o a través del más reciente *Manifiesto del Cine sin Autor*<sup>244</sup>, pero la legitimidad del impulso contestatario se mantiene.

Las limitaciones financieras, a pesar del frenesí que acompañó a las primeras ediciones del «Festival de Cinema de Barcelona», no permitieron al cine afianzarse únicamente en el territorio de la creación cinematográfica como práctica artística, por lo que el cine tuvo que compartir parte de las dotaciones presupuestarias presumiblemente consagradas a la actividad cinematográfica con campañas institucionales o amalgamar producciones con la televisión, cuando no encontrar subvenciones en proyectos de instalaciones museísticas que conllevasen y transmitieran el sema de «innovación creativa tecnológica» y permitieran poner de relieve el patrimonio arquitectónico y artístico de la ciudad.

Pero al mismo tiempo que se promueven los rankings de las películas más taquilleras, señalando el camino a seguir para la industria cinematográfica supeditada a la instalación de unos cánones que van delimitando criterios de selección de proyectos subvencionables de acuerdo con las previsiones de frecuentación, el cine barcelonés va imponiendo su presencia de entre las artes consagradas a la imagen aunque sin ser equiparado a la pintura o a la escultura, sin dejar de lado sus raíces populares, pero reencontrando en ellas y a través de ellas otro modo de hacer cine, una alternativa ante la aculturación que conlleva el imperialismo cinematográfico dominante. Si por una parte la institucionalización de los premios podía jugar un papel limitativo orientando hacia la realización de la obra premiable, por otra parte, a través de escuelas y centros vecinales se sigue transmitiendo el cultivo del cine y de un cine no comercial, con el aditivo legitimador de su estatuto como vía de conocimiento, entretenimiento y factor de cohesión social de bajo coste.

---

La cooperativa surgió en los años setenta con el objetivo de propulsar el cambio político. Estaba constituida por dos grupos de rodaje, uno de ellos relacionado con un cine-club y el otro, «el grupo de L'Hospitalet», que reivindicaba su afinidad política con la figura de Salvador Puig Antich. Estaba vinculada a la distribuidora *Colectivo de Clase*, que permitió la distribución de un cine considerado como «marginal». Ver artículo de Martí Rom en *Revista MACBA*, nº 0, verano 2005. Los Anuarios de Estadística del Ayuntamiento ponen en evidencia que existía un convenio por el que la Municipalidad se comprometía a verter una subvención por la que se reconocía, en definitiva, que tanto el Colectivo de Clase como la Cooperativa que dará lugar al Drac Màgic, realizaban una labor de utilidad pública. Pero también significa una voluntad de identificación con los movimientos antifranquistas y por lo tanto una estrategia de resemantización por parte de los órganos de gobernanza locales.

<sup>244</sup> Tudorí, Gerardo, *Manifiesto del Cine sin Autor*, Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2008.

#### **D.- Festividades cinematográficas: del evento a una visión integrada**

El mismo año (1993) que el ESCAC, se crea el Festival de Cinema independent l'Alternativa. Presumiblemente hay un hilo conductor entre el desaparecido Festival de Cine de Barcelona y la mecha que se abre hacia un cine independiente, pues la mascota del festival era un dragón y la nomenclatura del grupo Drac Màgic coincide en el motivo. El festival de cine independiente que nace en 1993 intenta conjugar amateurismo, independencia y alternativa, elementos no siempre coincidentes con el proyecto político-cinematográfico activista que había tomado como figura emblemática al desaparecido Salvador Puig Antich (último preso político condenado por el franquismo al garrote vil), ya que el cine amateur no excluía una finalidad comercial a corto o largo plazo mientras que el cine alternativo-activista había adoptado durante el tardofranquismo una misión y un papel activo para el cambio político. Pero al mismo tiempo aparece liberado de la parafernalia espectacular y el peso económico del antiguo Festival. En adelante, Barcelona dará a sus estudiantes y futuros profesionales la oportunidad de ejercitarse y encontrar una vía de visibilidad para sus producciones en una creación de objetivos no comerciales y bajo presupuesto que acomete a través del cine un papel de vigía.

La desaparición de aquel frustrado festival se ha visto compensada a lo largo del período aquí tratado por la multiplicación de festivales repartidos durante todo el año<sup>245</sup>, que al menos en sus inicios tenían unas pretensiones más limitadas, se asentaban en una tradición cinematográfica que por su duración y mantenimiento había probado su viabilidad, o se iban afianzando un camino teniendo en cuenta un nuevo concepto, el de la sostenibilidad, que pasa a formar parte de los criterios a tener en cuenta en las políticas culturales<sup>246</sup>. De acuerdo con estas pautas, en 2007 asistimos a la primera edición del Festival DOCS Barcelona. Seguimos en la misma línea de un cine alternativo y un sistema de transmisión cuyos frutos han encontrado un eco favorable en la crítica: *En construcció* fue una de esas creaciones que encontraron una vía en el marco del Master de la Pompeu Fabra, que acabó alcanzando amplias repercusiones favorables tanto a nivel nacional como internacional. Los premios cosechados, Premio Ciutat de Barcelona y Premio Goya lo confirman.

---

<sup>245</sup> Aunque puede haber variaciones en el calendario anual, hay una voluntad institucional de estabilizar el calendario. Se puede acceder al calendario de festivales a través de la web del Ayuntamiento. Ver fuentes.

<sup>246</sup> Martí, J., lo incluía entre los criterios a tener en cuenta en el Balance de 2010 : «El suport públic a les iniciatives culturals s'ha de guiar per certs criteris que no es poden perdre de vista com l'excel·lència , la sostenibilitat, la competitivitat i el retorn social, és a dir, una sèrie d'indicadors que no sempre són fàcilment mesurables», *op. cit.*, p. 11.

Entre tanto, las escuelas de cine privadas han ido proliferando en Barcelona. Las nuevas posibilidades generadas por las cámaras digitales renuevan el elenco barcelonés de los años 50 hacia un cine amateur de tendencias variadas. En 2017 se crea el Festival de cine artesanal *Craft Film Festival*. No es el único festival barcelonés con el que la urbe se conecta a la red de ciudades globales utilizando como lengua de comunicación el inglés, que se confirma como lengua de comunicación a nivel mundial. De este modo lo que se planteaba como modelo a seguir en los ochenta, se convierte en las primeras décadas del siglo XXI en canon o al menos es percibido como tal para toda ciudad que desee ocupar un puesto en la esfera internacional.

A propósito de los festivales, tanto los que acoge anualmente la Filmoteca como los que encuentran asiento en otros emplazamientos de la ciudad, así como las distintas actividades que promueven dinámicas de creación y acogida de artistas, el mismo autor prosigue explicando que también son un factor de internacionalización:

La internacionalización cultural de una ciudad se puede valorar de distintos modos: por las aportaciones a los diferentes cánones mundiales, pero también por su capacidad para atraer a actores culturales diversos, es decir, porque es una ciudad imán para creadores y contribuidores culturales<sup>247</sup>.

Una ciudad imán pues, a nivel internacional, es lo que se proponían conseguir aquellos actores culturales que, a pesar de la crisis económica anunciada a finales de 2007, han seguido incentivando la creación de festivales, talleres de creación y residencias de artistas, además de intercambios culturales para la investigación. De los 186 festivales celebrados en la ciudad en 2017, cincuenta y cuatro son festivales de cine, de entre los que sólo uno es itinerante (Ver ficha anexa). Conviene destacar la variedad de tipologías y contenidos que cubren, así como los colectivos e identidades que agrupan, confiriendo a la ciudad una visibilidad como ciudad multicultural. Variedad y especialización de festivales se encargan de transmitir los semas de ciudad dinámica e innovadora (crowdfunding, Loop...), tolerante para con la diversidad de opciones vitales (Lambda), comprometida con la ecología (Medio ambiente), partidaria de la igualdad (Mujeres, cine asiático, africano, latinoamericano ...), la sociabilidad (cine al aire libre) e impulsora de la diversidad (fantástico, animación, documental...). La influencia estadounidense e intercambios culturales con el mundillo cinematográfico anglosajón se percibe en múltiples festivales, aunque Barcelona se decante principalmente por una veta crítica, un cine independiente y un cine de autor ( el Festival de cine americano independiente, l'Alternativa, d'A Festival, son algunos de los ejemplos que han adquirido mayor notoriedad y han permitido situar a la

---

<sup>247</sup> *Id.*

ciudad como uno de los epicentros de encuentro en materia de cine alternativo), reclamando para sí una línea específica que la distingue de las ciudades que han adquirido gran centralidad en la visibilidad, producción y distribución de un cine comercial.

Volviendo sobre los aspectos cuantitativos relacionados con el número de festivales y su posible evolución, si tenemos en cuenta el período 1992-2017, aunque resulta muy difícil disponer de datos fiables ya que las instituciones no han utilizado los mismos indicadores ni con los mismos criterios a lo largo del tiempo, cabe observar que ha habido un aumento significativo. Ofrecemos en anexo una lista de festivales en activo en 2017, con indicaciones sobre la fecha en que emergieron como tales. Además, si se comparan los datos con los que contamos a partir de los Anuarios, se observa que de seis manifestaciones contabilizadas en el 92 (Filmoteca -no se especifica el número de festivales que acogió-, cinema a les escoles, cinema a casa Elizalde, Marató de Cinema Fantàstic, Primer encuentro de creadores audiovisuales y Casal Lamba) hemos pasado a más de cincuenta en 2017, y muchos de ellos han visto nacer su primera edición con el cambio de siglo.

Asimismo, la oferta se reparte en un calendario anual con el que el evento cinematográfico se integra a la vida cotidiana en un programa recurrente que apela a la cualidad de lo excepcional normalizado. La extensión espacial es también un elemento que conviene tener en cuenta. A través de los festivales, se reactualiza el lugar central de los enclaves más visitados por los turistas, en los que se concentra el mayor número de festivales, pero también se extienden a barrios periféricos con la intención de redinamizar la zona, creando espacios de convivencia e intercambio para los habitantes del barrio y procurando atraer a un público más extenso, con el objetivo de romper al menos momentáneamente con esas fronteras invisibles que separan los barrios y descongestionar el centro. Centros cívicos y bibliotecas repartidos por el conjunto del municipio se hallan igualmente comprometidos en una programación cíclica de cine-clubs y festivales destinados a mejorar la cultura cinematográfica, promover la reflexión a través del cine, dotar de visibilidad a un cine alternativo y en ocasiones mejorar la imagen del barrio.

A través de una reiterada festivalización cinematográfica, también se tiene en cuenta al público, promoviendo lugares de encuentro como el cine al aire libre de la época estival en enclaves culturales o patrimonio-arquitectónicos, o incluyendo en sus programas una oferta que no excluye ni el cine comercial ni los cines alternativos. A este respecto, las palabras de Jordi Balló resuenan como una declaración de principios a favor del público: «Cabe preguntarse por qué funciona tanto tiempo el cine frente a otros sistemas de representación.



La respuesta puede que esté en que posiblemente el cine considera a su público»<sup>248</sup>. Al mismo tiempo, es también a través de la organización de festivales cinematográficos, entre muchas labores emprendidas con el objetivo de fortalecer una dimensión social, como la oferta museística encuentra una oportunidad de entroncar con el público. Esto implica un deslizamiento de una legitimidad intrínseca al valor de sus colecciones, a una legitimidad adquirida por su función pedagógica (en el caso de la acogida de escuelas), de recreación de cohesión social, divulgación de conocimiento, justificación del gasto público y de ocupación de un espacio central por medio de la celebración de un microevento. De este modo, a través de los festivales de cine, Barcelona intenta promover una imagen cosmopolita, festiva e integradora, de una ciudad abierta, aunque quepa pensar, como deja ver Josep Ramoneda, que «la apuesta por la grandilocuencia formal» que se ha ido implementando de cara al turismo no siempre implique «dignificación cultural»<sup>249</sup>.

Muchos de ellos van dirigidos a un público joven de autores noveles que se ejercitan por medio de la creación de cortos en una ciudad que dispone de numerosos centros de formación y que con ello atrae a creadores de otros centros, aumentando así sus posibilidades de ocupación de esos espacios internacionales que han sido abiertos con las redes. De este modo, la ciudad imán se convierte en centro comunicacional glocal, entendiendo tal vocablo desde la perspectiva de Blaise Galland<sup>250</sup>, quien entre otros investigadores, trabaja sobre la multiubicuidad (local y global, es decir, glocal) o capacidad de estar al mismo tiempo en el lugar que se ocupa físicamente y los lugares a los que se llega por medio de las *nuevas tecnologías*.

El Festival Sant Jordi, cine y literatura, creado en 2017, es una muestra más de un doble proceso de continuidad y ruptura que se afirma para el cine en este final de ciclo. Continuidad porque de alguna manera retoma la llama del frustrado *Festival de Cinema de Barcelona. Films i Directors*, como posible festival de marca de una ciudad que se afirma como capital cultural de una línea transversal no explorada en otros festivales internacionales ni nacionales, al aunar e interrelacionar cine y literatura, en un momento en el que la edición<sup>251</sup> y las butacas<sup>252</sup> se resienten de los efectos de variables múltiples (neoliberalismo, oligopolios

---

<sup>248</sup> López Iglesias, Javier, *op. cit.*, respuesta a la décima pregunta.

<sup>249</sup> Ramoneda, J., *op. cit.*, p. 51.

<sup>250</sup> Galland, Blaise, «La glocalisation d'un territoire. Ville, espace public et réseau d'informations», in Montero, L., Katsika, K., Ca, L. y Álvarez, M. (Éd.), *Espacios de la crise. Crise de l'espace*, Binges : Orbis Tertius, 2019.

<sup>251</sup> Aunque el sector del libro y la prensa sigue ocupando las cifras más altas del VAB a lo largo del período 2010-2015, ha sufrido una fuerte caída al pasar en sólo cinco años de 968.148 a 737.961. Ver VAB Cultural 2010-2015, Departament d'Anàlisi-Gabinet Tècnic de programació, Oficina Municipal de Dades, Ajuntament de Barcelona, Mayo 2018.

<sup>252</sup> Los datos aportados por el ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals) sobre los Cines de Circuito Comercial de Barcelona para el período 2010-2017 revelan una disminución considerable en el número de cines (de 33 en 2010 se ha pasado a 24 en 2017), en número de salas (de 194 a 172), de sesiones (de 260.176

de grandes empresas internacionales, cambios tecnológicos con efectos a gran escala, recesión económica, precios entradas...).

Continuidad porque, como en el caso de otros festivales de cine, se promueve la relación entre la iniciativa privada y la pública, modelo que, recordemos, había sido ampliamente utilizado por el Holding olímpico, pero que desde 2010, con la crisis en los talones, lejos de la grandilocuencia del 92, empezó a utilizarse en los sectores culturales y más concretamente en el cine con el objetivo de rescatar algunas salas de exhibición del centro-ciudad sometidas a un proceso de substitución de las salas de cine concebidas como centros de encuentro y sociabilidad a las salas de cine concebidas exclusivamente como espacios de consumo.

La solución a la que se llegó en 2010 se basaba en conceder exoneraciones fiscales a las salas que incluyeran en su programación películas de cine no comercial. Así, en el Balance de 2010, Jordi Martí, el entonces Delegado de Cultura del Ayuntamiento, incitaba a impulsar «una nueva alianza público-privada» que conllevaba la necesidad de «reconocer el papel que tienen dentro del sistema cultural empresas como librerías y salas de cine que confeccionan sus programas con criterios alternativos al cine comercial». Dichas empresas, proseguía el Delegado, «merecen ser reconocidas como equipos culturales y deberían recibir un trato especial en términos fiscales y normativos»<sup>253</sup>. De este modo, el cine alternativo ha contribuido a salvar algunas salas del centro cuya rentabilidad dejaba mucho que desear<sup>254</sup>, e incluso ha favorecido la aparición de otras nuevas bajo el régimen de cooperativa, contribuyendo a crear un ciclo de sinergias entre creación y frecuentación. En 2017 se establecieron acuerdos que aseguran al público un precio módico de entrada a los cines que proyectan las películas del festival Sant Jordi, entre otros, estrategia que ya había sido adoptada por los profesionales de la cinematografía en lo que se ha dado en llamar la *Fiesta del cine*. También en 2017 asistimos a la primera edición del programa *Pantalla Barcelona*<sup>255</sup>, implementada por el Instituto de Cultura de Barcelona, a través de la plataforma Barcelona Film Commission, con la intención de «estimular y consolidar la

---

a 218.702), en espectadores (de 7.494.529 a 6.153.031) y aforo ofrecido (58.734.004 a 44.020.129), a pesar del aumento de películas exhibidas (de 706 a 979), Observatori de dades culturals de Barcelona, Barcelona Cultura, Sales de cinema, evolució dades de cinema.

<sup>253</sup> Martí, Jordi, «Consell de la cultura de Barcelona. Informe anual 2010», in *Barcelona Cultura. Balanç 10*, Barcelona : ICUB, 2011, p. 16.

<sup>254</sup> En nuestro artículo «La ciudad y sus emergencias : el caso de Metromuster, productora de los documentales *NO-RES* y *Ciutat Morta*» proporcionábamos datos cuantitativos y cualitativos sobre la desaparición progresiva de algunas salas de visionado del centro-ciudad. In A. del REY-REGUILLO/ N. BERTHIER (coords.), *Cine y Audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, Shangrila, 2018, pp. 50-52.

<sup>255</sup> Retazos de prensa incluidos en el Balance de Film Commission de 2017. Artículo titulado «Barcelona es una Pantalla». Ver p. 54 del Balance.

producción cinematográfica y audiovisual en Barcelona y darla a conocer a la ciudadanía». El primer ciclo se realizó repartiendo la programación en salas y centros cívicos, como el Auditorio de San Martín, el Centro Cívico Can Clariana y los cines Verdi Park, Aribau Club, Maldà, Cinesa Heron City y Yelmo Icaria<sup>256</sup>. La iniciativa demuestra que hay un público que desea no sólo ver otro cine, sino verlo de otro modo, pues la programación incluía un corto, un largo y una presentación.

Hablábamos de ruptura con respecto a las prioridades del 92 porque en este final de ciclo ya no se trata únicamente de mantener a Barcelona en el mapa, ni aun de empaparse de lo foráneo, ni siquiera de mantenerse como imán, sino que además se aboga por una internacionalización de la producción local, la sostenibilidad del efecto atracción y el papel social como objetivo básico. Este es uno de los elementos que se ponen de relieve en las mesas de trabajo que han llevado al plan de 2016 y han conducido a las medidas adoptadas por el municipio en 2017 para el desarrollo del sector. Por primera vez se adopta una «Política Audiovisual» como Medida de Gobierno en el Ayuntamiento de Barcelona. Se trata a la par de promocionar internacionalmente los trabajos de cineastas, equipos y productoras formados y/o establecidos en Barcelona y en Cataluña, así como de revertir los beneficios culturales en la sociedad civil, promover la transmisión de conocimientos, destacar el papel del cine como guardián de memoria y contribuir a recrear ciudadanía. Al cine también se le atribuye un papel transversal por medio de la creación de un mercado bianual de derechos audiovisuales en el que Barcelona se propone ejercer un liderazgo, sobre todo en el sector del cómic y la literatura. Se promueven convenios con las salas de exhibición privadas y con la televisión de Barcelona. Se pasa de una concepción basada en la multimicrofestivalidad a una concepción organicista unitaria que recupera la imagen del mosaico como superación en un conjunto armónico de las partes, sin negar su individualidad o particularismos: «la suma de festivales de cine y audiovisual de Barcelona se convierte en (...) el gran festival de cine de Barcelona», adoptando de este modo la forma de mosaico integrado en una unidad superior. Se abandona un modelo organizativo individualizado y relativamente espontáneo como sucesión de eventos cinematográficos dispares, desgajados y no necesariamente encajados en cronologías cíclicas.

La petición de los profesionales del sector ha sido al menos en parte escuchada, pues se le atribuye a la investigación audiovisual un espacio en el Canòdrom. También se crea una Mesa del Audiovisual de Barcelona con carácter estable concebida como espacio de

---

<sup>256</sup> Ver website Barcelona en Pantalla : <http://lameva.barcelona.cat/pantallabarcelona/es/ediciones-antiores-0>.

«seguimiento y diálogo» con representantes de toda la gama de profesionales involucrados en el audiovisual: producción, distribución, exhibición, realización, confección de guiones, festivales, asociaciones, formación... Pero contrariamente a la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña, que conserva su independencia en la gestión de HANGAR, en el caso de los profesionales del audiovisual, del funcionamiento del departamento de investigación audiovisual en el Canòdrom nada se dice, y por lo que se refiere a los demás proyectos, se dejan en su mayoría en manos de Barcelona Film Commission, que ve reconocida su labor y aumentadas sus competencias.

### **E.- Barcelona, se rueda: redes de epicentralidad cinematográfica**

Tal y como ha sido demostrado por Palmira González y Jean-Claude Seguin, la historia de Barcelona como ciudad de rodaje está íntimamente ligada a los inicios del cinematógrafo, del mismo modo que el desarrollo de éste en las distintas formas que fue adoptando hasta la invención de los hermanos Lumière encontró en Barcelona un excelente emplazamiento como lugar de exhibición. En ella, desde sus comienzos, la proyección cinematográfica encontrará un caldo de cultivo adecuado., sobre todo en zonas céntricas de fuerte raigambre popular, y más concretamente en el triángulo espacial que va de la Plaza de Cataluña a la Rambla del Raval y el Paralelo, donde surgirán numerosos enclaves, en su mayoría transitorios, en muchas ocasiones ligados a circuitos feriales, a los que el público asistirá atraído por el espectáculo que ofrece el nuevo invento. A través de dicho espectáculo, plenamente democratizado por su bajo coste (yendo de 15 céntimos a una peseta según el enclave y la categoría social de quienes lo frecuentan<sup>257</sup>), el público podrá visualizar imágenes tomadas en otros mundos, igualmente imágenes que reconoce de espacios y formas de vida que conforman el suyo propio, pero que a través de la cámara se desgajan de lo ordinario y adquieren protagonismo.

Jean-Claude Seguin ha destacado que «la primera película rodada en España fue anunciada por la prensa como *Place du port à Barcelone*, probablemente a principios de Junio de 1896»<sup>258</sup>, durante el viaje de Alexandre Promio, encargado de tomar vistas en España para los hermanos Lumière. Por su parte, Palmira González indica que «la presentación oficial del Cinematógrafo» «se celebró en la sala *Napoleón de Barcelona*» el «10 de diciembre de 1896» en presencia de «los hermanos Lumière» y que «la apertura al

---

<sup>257</sup> Ver González, Palmira, «La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)», pp. 39-41.

<sup>258</sup> Seguin, Jean Claude, « Alexandre Promio y las películas españolas Lumière », p. 5.

público en general fue cuatro días más tarde»<sup>259</sup>. De entre la programación presentada, que no fue exactamente la misma para la élite el día de la inauguración que la de las proyecciones que le sucedieron, destaquemos algunas de las apuntadas por la investigadora: *Desfile del regimiento de lanceros de la reina en Madrid* (nº264 Archivos Lumière), *Paso de un río por caballos y jinetes* (nº186), *Montañas rusas náuticas en el lago Lehman de Ginebra* (nº 98), *Llegada de un tren a la estación* (nº 8), *Hora del rancho en un cuartel* (Vistas militares extranjeras. España, nº 270) y *El regador regado* (nº99).

Si se tiene en cuenta tanto el viaje de Promio con el objetivo de compilar un material cinematográfico rodado en diferentes países como los títulos de las primeras proyecciones en Barcelona, parece evidente que el cine comienza su expansión impulsado por una intención de rebasar límites territoriales, y que Barcelona fue uno de los enclaves elegidos en su marcha hacia la comercialización e internacionalización, no sólo por lo que se refiere a la distribución y proyección sino incluso como espacio de rodaje. A través de la pantalla, Barcelona exportaba su imagen o representación portuaria, que algo más tarde se irá completando con vistas de corridas de toros y marchas militares, además de convertirse en principal receptora de aquellas miradas foráneas con vocación especular por medio de las cuales se creaba la ilusión de acceder a otros mundos o de acceder de otro modo al suyo propio. A través de una representación siempre ritualizada por una serie de códigos de entrada al local de visionado, se procedía a la espectacularización de lo foráneo en aras a lograr un gran rendimiento sémico-emotivo en el campo de lo excepcional, incluso cuando se trata de una escena de la vida cotidiana, o con el objetivo de hacer reír al público mediante la parodia de lo ordinario, también en ocasiones para enaltecer facetas y grupos socioprofesionales que en un contexto bélico como el de la guerra de Cuba encontraron en el cine un instrumento de legitimación.

En cualquier caso, una doble dimensión, a la vez internacional (tomas en diversos países poniendo de relieve la idiosincrasia del lugar) y transnacional (temas y universos de acción compartidos), es consubstancial a la rápida extensión del cinematógrafo y al *debut* de Barcelona como ciudad de rodaje. A este propósito, María Moliner distingue entre los prefijos *inter-* (entre, dentro, interior) y *trans-* (paso al lado opuesto o situación del lado opuesto, a través de, pasar de un lado a otro, situado detrás o a continuación, cambio o trastorno...). De acuerdo con ello, se deduce fácilmente que el prefijo *inter-*, aplicado a lo nacional, hace referencia a las relaciones que se establecen entre naciones, contempladas cada una de ellas como unidades con identidad propia. Lo transnacional implica sin embargo

---

<sup>259</sup> González, P., *Ibid.*, p. 39.

una idea de superación de las líneas divisorias entre dichas unidades, de algún modo negadas por elementos comunes que las atraviesan y reúnen. Lo transnacional no implica una (con)fusión sino una conjunción en torno a una serie de cuestiones o actividades, incluso a un modo de cuestionamiento, que traspasan fronteras.

La evolución posterior no ha hecho sino magnificar estos procesos de creación-transmisión internacionales y transculturales en el campo cinematográfico. Si por una parte en la época contemporánea los estudios culturales han demostrado la creciente colaboración transfronteriza a nivel global a la hora de producir, distribuir y exponer una película, con clara incidencia sobre las temáticas abordadas y su tratamiento, por otra, la internacionalización de un lugar como espacio de rodaje genera miradas transnacionales en tanto que promueve representaciones en las que intervienen tanto los lugares de origen de los equipos implicados como los flujos de comercialización abiertos por colaboraciones internacionales, además de la idiosincrasia del lugar, propicia o no para la creación de un espacio que se quiere en ocasiones puramente ficcional, sin referencia explícita a su referente.

Aunque toda categorización pase por un proceso de simplificación, proponemos varias categorías de películas rodadas en Barcelona procedentes de producciones o coproducciones internacionales: aquellas en las que Barcelona representa otro lugar ( París, por ejemplo, en *El Perfume*, Tom Tykwer, 2006); aquellas en las que Barcelona es protagonista pero se destina a un público básicamente extranjero, a modo de guía o compendio informativo (*Barcelona*, Whit Stillman, 1994), aunque en ocasiones no se excluya un público local (*Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, 2008) y en otras se trate de un documental televisivo (*Baba de Barcelona*, Peter Stuart y Antoine De Caunes, 2011); aquellas en las que se escruta Barcelona desde una mirada condicionada por problemas globales ( *Biútiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010); aquellas en las que Barcelona se exporta de la mano de cineastas locales a través de productoras extranjeras o coproducciones internacionales con objetivos muy diversos pero abordando, central o tangencialmente, temáticas urbanas transnacionales, bien sea con fuerte marca de autoría (*Recuerdos de una mañana*, José Luis Guerín, 2011, que representó a Corea en el Festival Internacional de Jeonju el mismo año), bien sea con fuertes marcas de un cine comercial estadounidense ( *Los últimos días*, Alex y David Pastor, 2013).

De hecho, cada vez resulta más difícil adjudicar una nacionalidad a un bien cultural cinematográfico, como indica Libia Villazana:

La producción contemporánea de un film, por ejemplo, que se caracteriza en gran medida por colaboraciones que atraviesan fronteras, ya no puede estar ligada a un único territorio porque hoy día las películas tienden a adquirir, con fines financieros y de exposición, más de una identidad nacional<sup>260</sup>.

De ahí que preguntas tales como las de Deborah Shaw sean fundamentales para indagar en la noción que aquí nos interesa: «¿de qué depende la nacionalidad de una película? - pregunta la autora- ¿de la película?, ¿de su producción financiera?, ¿de su significado?, ¿de su tema?, ¿de la nacionalidad de su director?»<sup>261</sup>»

Partiendo de dichas consideraciones, nos detendremos en observar algunos aspectos que conviene tener en cuenta a la hora de comprender los procesos en virtud de los cuales Barcelona ha ido adquiriendo centralidad a la vez como ciudad de rodaje y como ciudad de producción cinematográfica, además de como lugar referente dentro de la cinematografía nacional e internacional. Con respecto a este último aspecto, nos detendremos únicamente en aportar algunos datos: Con el cambio de siglo, Barcelona ha empezado a ser mentada en series y filmes de alcance internacional, como puede ser el caso de *Friends* (Octava sesión, episodio 4), *Invictus* (Clint Eastwood, 2009) o *Magic in the Moonlight*, Woody Allen, 2014. Se puede decir incluso que a partir de 2018 Barcelona inicia un nuevo ciclo como referente cinematográfico a nivel nacional, pues con la película *La sombra de la ley* (también llamada *Gun City*, Dani de la Torre), ambientada en Barcelona pero en gran parte filmada en el Norte de España, la ciudad condal, que había actuado como ciudad maquillaje, ciudad decorado y pura forma, principalmente en virtud de su patrimonio fabril en *El Maquinista* (Brad Anderson, 2004), por citar un ejemplo, se confirma como ciudad objeto de representación y protagonista.

Barcelona no ha renunciado completamente al glamour del *star system* que no había dado los resultados esperados en los 90 con el desaparecido Festival de Barcelona. La intención de dedicarle un Museo a Woody Allen ejemplifica el mantenimiento de aquellos sueños. Por otra parte, la ciudad, desde finales del siglo XIX se había ido preparando para convertirse en un inmenso plató de cine con su barrio gótico, su modernismo y sus rascacielos futuristas de última ola. En 1996 Barcelona Plató Film Commission abre su primera oficina con la intención evidente de promocionar internacionalmente la ciudad como un inmenso Plató de cine. A partir de los datos cuantitativos disponibles, es posible observar que la iniciativa ha sido un éxito. Igualmente se ha destacado la influencia del cine en la

---

<sup>260</sup> Villazana, Libia (2013), 'Redefining Transnational Cinemas: A Transdisciplinary perspective' in Stephanie Dennison (ed) *Contemporary Hispanic Cinema*, Tamesis Books, pp. 25-46, p. 30.

<sup>261</sup> Shaw, Deborah, *Deconstructing and Reconstructing ' Transnational Cinema '* , pp 47-65, p.30.

elección de destinos para el turismo<sup>262</sup>. Por fin, el papel jugado por el cine en la internacionalización de la ciudad y en la configuración de su imagen de marca no puede medirse únicamente en términos de rodajes. Barcelona es hoy uno de los principales destinos turísticos, hasta el punto de haber llegado a una situación de saturación, como puede observarse en *Bye bye Barcelona* (Eduardo Chibás, 2014), por lo que se puede decir que las operaciones de marketing territorial llevadas a cabo, y entre las que también se ha utilizado el cine, han sido un éxito. Pero también se busca en el cine un incentivo turístico capaz de ampliar el horizonte de atracción y extenderlo al conjunto del territorio en una Barcelona que año tras año comprueba a pesar de todo que el máximo número de rodajes se producen en Ciutat Vella.

Por lo que se refiere a su centralidad como ciudad de rodaje, los datos aportados por Film Commission permiten observar que Barcelona es una de las ciudades en las que más se rueda. Como instancia relativamente joven, la estructura encargada de incentivar los rodajes en Barcelona abre sus puertas como Barcelona Plató Film Commission en 1996. A partir del 2000, sus servicios comienzan a ser externalizados. En 2007 funde sus esfuerzos con la Comunidad Autónoma pasando a llamarse Barcelona Catalunya Film Commission. A partir de 2013 se produce una escisión, pero manteniendo una relación estrecha en todo lo que las compete a ambas. A lo largo de este tiempo, la oficina destinada a la promoción de rodajes ha ido evolucionando en materia de objetivos prioritarios. Esto significa que a pesar de los esfuerzos de transparencia de la entidad, no existe una compilación con los mismos indicadores que permita realizar una comparación entre 1992 y 2017. Pero los datos obtenidos de los Anuarios Municipales y de Film Commission permiten afirmar que ha habido un aumento exponencial en el número de rodajes realizados en Barcelona. En efecto, se ha pasado de 402 rodajes en 2004 a 3223 en 2017. Ahora bien, este aumento se debe sobre todo a un crecimiento impresionante de anuncios publicitarios. Si nos fijamos en el número de largometrajes, el crecimiento disminuye pero se constata que la cuantía casi ha doblado: en 2004 se contabilizaban 35 largometrajes mientras que en 2017 fueron contabilizados 68.

El papel jugado por la oficina de promoción de rodajes ha sido repetidamente reconocido en las memorias de actividad del ICUB y continuamente puesto de relieve en las memorias realizadas por Barcelona Film Commission, basándose en una cuantificación del crecimiento de rodajes y en los aportes financieros ligados a las grandes superproducciones. Con el tiempo, la oficina ha ido ejerciendo una labor que puede considerarse como

---

<sup>262</sup> El Balance de 2015 de Film Commission incluye varios recortes de prensa que lo prueban. Ver pp.34-36. Destaquemos los títulos y subtítulos de algunos artículos que hablan por sí mismos: «El gran viatge a les pel.lícules. Milions de turistes decideixen què visiten influïts pel cinema, i Barcelona n'és un exemple», *El País. Quadern*, 1/10/2015 ; «El Cineturismo se abre camino», *La Vanguardia*, 07/10/2015.



diplomático-comercial, al asegurar su presencia y con ello la de Barcelona en los principales festivales y encuentros cinematográficos. También ha adquirido centralidad dentro del conjunto internacional de oficinas Film Commission como puede observarse por el hecho de que en 2015 se celebró en Barcelona el Cineposium, es decir, un congreso de la AFCI (Association of Film Commission International) bajo la temática «cine y turismo». Como en el malogrado Festival de Autors y Directors, Barcelona no ha renunciado al liderazgo como vehículo de protesta y auto-reflexividad. En su alocución de bienvenida al congreso, la alcaldesa recordaba la necesidad de contemplar la variable sostenibilidad en las acciones de promoción turística. Se trataba pues de seguir cautivando centralidad, pero asegurándose una captación más acorde con la capacidad de absorción del territorio. Con el fin de dirigir sus estrategias con arreglo a estas pautas, se le encomendó un estudio «a Olsberg-SPI, consultora de estrategia internacional pionera, especializada en las industrias creativas audiovisuales», con la intención de «maximizar el turismo cinematográfico», entendido como «un turismo de calidad» y «alto valor», más motivado por «explorar diferentes partes de la ciudad, fuera de la zona más típica y turística»<sup>263</sup>. En definitiva, Barcelona Plató de cine busca nuevos públicos, pero no deja de pensarse a sí misma en términos de representación. Sólo que dicha representación se va a dejar no tanto en manos de la arquitectura como en la (re)creación de un imaginario que toma asiento en la (in)materialidad del cine y del audiovisual.

Desde el Ayuntamiento, se ha incentivado la creación de rutas cinematográficas editando los libros de Eugeni Osácar y varios investigadores han participado en la redacción del volumen *Barcelona Location*, que forma parte de una serie de trabajos editados por la Universidad de Chicago sobre ciudades de rodaje. La misma Barcelona Film Commission, en el Balance de 2015, dejaba bien sentado el interés para Barcelona de promocionar el turismo cinematográfico, entendido de manera evidente como un turismo distinto al turismo de masas. Estos datos no pueden ser tratados de manera inconexa, sino relacionados con la creación y los diversos avatares por los que ha ido pasando la oficina que había adoptado como objetivo principal promocionar la ciudad como plató de rodaje y a través de ello, del territorio, entendido éste de manera concomitante, según el punto de vista adoptado, como factor de atracción o como factor de relación entre elementos complejos (configuraciones espacio-temporales, patrimonio, eventos, habitantes, ciudadanía, visitantes con objetivos diversos...).

---

<sup>263</sup> *Balanç Film Commission 2015*, p. 26.

A pesar de todo, una nueva vuelta de tuerca se produce en 2016, cuando las mesas de trabajo del Plan de Audiovisual imprimen un nuevo sello reclamando más amplios beneficios a nivel local: las acciones de Film Commission deberán dirigirse no sólo hacia el extranjero, como fue decidido en 2015, sino favorecer la visibilidad y el retorno social de las producciones realizadas en Barcelona. Las Medidas de Gobierno de 2017 adoptadas por el Ayuntamiento en torno a la Política Audiovisual suponen a la vez un reconocimiento de la labor de Film Commission y una nueva visión de sus objetivos. El Balance de 2017 deja claro que en adelante la oficina asumirá las siguientes tareas: «Reforzar el papel de Festivales y Muestras como epicentro de una nueva relación entre la industria y los públicos activos, participativos y autónomos con gran potencial creativo», «Impulsar las interrelaciones entre Festivales y Muestras de Cine, y los ámbitos del sector audiovisual y cinematográfico de la ciudad, tanto del tejido asociativo como empresarial<sup>264</sup>», «Mejorar» su «visibilidad » por medio de «estrategias de comunicación, marketing e internet», promover «programas de alfabetización al audiovisual que fomenten el espíritu crítico y la creación de nuevos públicos»<sup>265</sup>, «Impulsar un cine de proximidad» a través del programa «Pantalla Barcelona»<sup>266</sup> y abrir un MPAB (Mercado de Derechos Audiovisuales de Barcelona) para promover «adaptación y preparación de las obras literarias para su acceso al mercado audiovisual»<sup>267</sup>.

El mismo año se creaba, como ha sido expuesto más arriba, el Festival Sant Jordi. Cine, Historia y Literatura, también conocido como BCN Film Fest. Barcelona no ha renunciado pues a tener un festival de cine con identidad propia, a incentivar la sociabilidad por medio de un cine de proximidad, a salvar su tejido empresarial en torno al cine y a la edición, a mantenerse en el mapa global, a asegurar la transmisión de un área de conocimiento y de actividad, a mantener un modelo de gobernanza local, a procurarse centralidad a través de la cultura, a educar y guiar a través del cine (incluso con el loable objetivo de promover el espíritu crítico), a reconducir la energía de sus gentes retomando las riendas de un impulso activo y participativo ya existente que ha adoptado como modo de expresión y junción la creación cinematográfica. Y todo ello sirviéndose de una plataforma digital asentada en un emplazamiento físico de una oficina que, junto con el Canòdrom, centros cívicos, etc., deberá asumir la tarea de reunir objetivos aunando lo global con lo local con un discurso

---

<sup>264</sup> *Balanç Film Commission 2017*, p. 33.

<sup>265</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>266</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>267</sup> *Balanç Film Commission 2017*, p. 39.

-y con una *praxis* si se aspira a la coherencia- que pretende ir más allá de lo glocal<sup>268</sup> agrupando digitalización, economía y humanismo.

A pesar de todo, ni los datos cuantitativos aportados por Film Commission ni las políticas culturales son suficientes para rendir cuenta del impacto de los rodajes en una ciudad como Barcelona. Basta con detenerse en el impacto comercial de *Vicky Cristina Barcelona*. En un artículo reciente de *El comercio* se indicaba a este propósito: «(...) uno de los filmes más taquilleros de Woody Allen, que recaudó más de 73 millones de dólares en todo el mundo»<sup>269</sup>. Las dinámicas financieras, en parte ligadas a los recortes, pero también al coste elevado de numerosos proyectos, que conducen a las co-producciones o a producciones extranjeras, nutren la creación de objetos culturales cinematográficos transculturales y difuminan la nacionalidad ligada a los orígenes del autor-cineasta. En los flujos globales de producción, la centralidad también se afirma a partir de la exportación de los profesionales formados en Barcelona y de su capacidad de atracción de profesionales extranjeros de reconocida fama.

No obstante, tampoco los aspectos financieros bastan para hacerse una idea del impacto que ejercen los rodajes en el público y por ende en el atractivo de la ciudad o territorio filmado, pues hay algo mucho más potente que se juega en el visionado de una película: se trata del poder de las imágenes, de su capacidad sinestésica, de las propiedades mnemotécnicas de las emociones que suscita. El cine constituye un medio excepcional en el camino emprendido por Barcelona hacia su internacionalización y su constitución como capital cultural, pero también juega un papel fundamental en la huella que deja en el imaginario. La constitución de una marca es hoy una de las prioridades de numerosos municipios. Una película como la de Woody Allen ha contribuido fuertemente a impregnar en el imaginario colectivo una imagen de marca de Barcelona como espacio propicio para la evasión, cubriendo un amplio abanico de posibilidades en lo que puede entenderse por tal: los tópicos del *latin lover* y la *latina sexy pasional* sabiamente orquestados con la sensación de vértigo interior de dos chicas norteamericanas en el tejado de la Pedrera con los guardianes de la norma representados por las famosas chimeneas de Gaudí como escolta, una impresión de dominación con las vistas de conjunto tomadas desde un restaurante chic

---

<sup>268</sup> En el ámbito de la información y la comunicación se entiende por «glocalización» la capacidad que tiene un individuo, con ayuda de internet y las nuevas tecnologías, de situarse a la vez físicamente en un lugar y virtualmente en otro. Utilizamos aquí la expresión porque se puede decir que Barcelona Film Commission ya ha acometido dicha misión con la web, que permite visitar localizaciones desde todo el mundo y rellenar formularios sin desplazarse. Pero el nuevo reto que se abre ante ella es de conjugar a la vez un objetivo de mantener Barcelona como ciudad global, entendiendo el término de manera completa, y local, sin olvidar ni lo general ni lo particular.

<sup>269</sup> *El Comercio*, 21/02/2019.

de la parte alta y tradicionalmente aburguesada de Barcelona donde se podía degustar una gastronomía light con condimentos de excepción en un ambiente depurado a la temperatura justa, un paseo fundiéndose con la masa en las Ramblas, sorbiendo las atmósferas de un entorno histórico, atemporal y hecho presente, en un ambiente urbano que deja espacio a la naturaleza (pájaros, árboles, flores de tenderetes y mercadillos) y deambulando al ritmo de sus propios deseos, dejándose tentar por las manzanas de una frutería pero corriendo riesgos limitados, enmarcados por un paréntesis tempo-espacial, y enriqueciéndose casi imperceptiblemente por el arte y la cultura en una situación de completa inmersión, todo ello ha podido contribuir a concebir Barcelona como un espacio fuera de normas disponible en las cantidades aceptables para cada cual en el momento deseado. Y eso es lo que tiene de interesante el cine: descubre pulsiones compartidas que encubren contextos.

De ahí la importancia de explorar con ayuda de las herramientas que nos han legado los expertos en análisis cinematográfico un corpus de películas y audiovisuales que ha sido elegido en función de las respuestas que nos permitían encontrar a la pregunta: ¿qué aportan a la aprehensión y comprensión de la construcción del imaginario urbano de Barcelona?

## SEGUNDA PARTE: LA BARCELONA OLÍMPICA Y SU(S) IMÁGEN(ES)<sup>270</sup>

Se trata, en primer lugar, de observar cómo se fue configurando el imaginario que había de representar los valores y el ideario sobre el que se asentaría la legitimación de los cambios urbanos programados en torno al olimpismo. De ahí que se consagre especial atención al estudio de los audiovisuales creados con motivo de los Juegos Olímpicos. Para ello, conviene analizar cómo se fue construyendo la narrativa del éxito y en qué medida contribuyó el cine a fraguar una imagen de Barcelona que coincidía con el modo en que Europa y el mundo occidental querían verse a sí mismos.

Un fragmento de la película presentada para la candidatura (Leopoldo Pomés, 1984?-1986) permite dar cuenta, no sólo de la imagen que se pretendía dar de Barcelona, y aun de España, frente al mundo entero, sino de los *ideologemas*<sup>271</sup> que funcionaban por entonces como claves de triunfo a nivel mundial. Sin duda sería pretencioso considerar que aquel vídeo logró por sí sólo convencer a los miembros del jurado del comité olímpico, sobre todo si se tiene en cuenta la ingente labor diplomática, logística y comunicativa realizada incluso antes de presentar oficialmente la candidatura, empero sí puede afirmarse que logró aglutinar las expectativas del público al que iba dirigido. A continuación, un corto sobre las Transformaciones urbanas (1993, Mariona Omedes y al.) permite recoger la memoria de las transformaciones urbanísticas a las que dieron lugar aquellos Juegos. Para completar el panorama de lo que supusieron y comprender las líneas de fuerza, a veces encontradas, que marcaron sus representaciones cinematográficas, es necesario detenerse en el *Marathon* de Carlos Saura, película oficial de los Juegos del 92.

Herramientas de promoción y propaganda en grados variables, con mayor o menor efecto de consentimiento por parte del cineasta, coadyuvaron en mayor o menor grado a la creación de un mito a partir de unos enunciados visuales que en algunos casos han envejecido, pues han perdido su poder de convicción. Prueba del talante diacrónico de la imagen, cuyo ciclo vital -íntimamente ligado al contexto, general y particular, sobre todo en

---

<sup>270</sup> Con el título « Barcelona Olímpica y su(s) imagen(es) se hace aquí referencia explícita al volumen de Nancy Berthier «Le franquisme et son image», obra clave en el análisis de una cinematografía a través de la cual quedaron plasmados algunos de los valores y vericuetos de la etapa franquista que además aporta una metodología harto adecuada a la hora de acercarse a un cine que incluye entre sus funciones una misión de propaganda, sin eludir la complejidad en la que se ven envueltos los procesos e intentos de legitimación del aparato institucional.

<sup>271</sup> Haciéndola depender del método transformacional y del análisis intertextual, Julia Kristeva definía en 1968 la noción de *ideograma* del siguiente modo: «On définira l'idéogème d'un texte à travers ses rapports avec les autres textes (...). L'idéogème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social» («Problèmes de la structuration d'un texte», in *Théorie d'ensemble*, Seuil, Col. Tel Quel, 1968, pp. 313-314).

el caso de un discurso encomiástico- anuncia estrepitosamente un cambio de percepción y por lo tanto de recepción por parte del público.

Por razones de extensión y pertinencia, con la intención de evitar redundancias y en virtud de las cualidades comparativas de la película en cuestión atendiendo al eje de análisis cine y capitalidad sobre el que se articula el presente trabajo, se evita en este capítulo *El complot dels anells* (Francesc Bellmunt, 1987), película que se hizo eco de los movimientos de protesta que surgieron por entonces llevando a la gran pantalla la historia de preparación de un atentado en el estadio olímpico. Nótese además la ambigüedad contenida en el título, ya que puede ser interpretado no sólo como el complot contra los anillos sino sobre todo como el complot realizado por los anillos contra la población, entendido desde el bando insurgente. De hecho, en clave de comedia, se filtran a través de ella las protestas de la sociedad civil de aquella época frente al *modelo Barcelona* que ya se estaba imponiendo.

Del mismo modo, únicamente se trata aquí muy de pasada *El laberinto griego*, del que retendremos únicamente que ya contenía la intuición de que los cambios urbanos acontecidos en torno a los Juegos eran huella, expresión y foco de transmisión de los profundos cambios sociales que se estaban produciendo. Ambas han sido omitidas en el corpus de nuestro trabajo porque no se trata de rastrear en él el modo en que fueron percibidos los Juegos sino el modo en el que se ha ido percibiendo el modelo de ciudad que se impuso en aquella época y las ramificaciones a través de las cuales ha ido encontrando continuidad y rupturas. Incluimos sin embargo algunas notas sobre los contenidos hacia los que apuntaban ambas películas porque permiten dar cuenta de la complejidad de los procesos evolutivos e involutivos de la percepción del modelo que se impone con los Juegos Olímpicos.

Las ambigüedades de aquella época en la que entusiasmo y reticencias e incluso desconfianza pudieron convivir, pueden ser rastreadas en la cinematografía que opta prospectivamente – ambas fueron rodadas con anterioridad- por el 92 olímpico barcelonés como trasfondo ideal para el thriller. *El laberinto griego* (Rafael Alcázar, 1992) situaba una intriga policíaca en el escenario de aquella Barcelona olímpica y lo hacía con la suficiente ambigüedad para ir deslizando «imágenes turísticas» de una Barcelona diurna laberíntica en la que no resultaba fácil encontrar puntos de referencia que permitieran avanzar hacia la solución final del enigma. También de una Barcelona nocturna que, celebrando indirectamente la tan repetida nueva salida al mar, se convertía en proyección del laberinto de una subjetividad siempre al borde de la norma, en un juego continuo entre la reafirmación de una prohibición como el incesto y la tentación constantemente reiterada de transgredirla en un espacio propicio.

El título mismo enlazaba con la mitología griega mientras dejaba deslizar implícitamente aquellos diseños de capitalidad mediterránea que contenían las ceremonias. A pesar de que el mismo Vázquez Montalbán presintió los cambios normativos que se avecinaban como una amenaza, tal y como deja entender en su entrevista con Ángel Quintana cuando indicaba que se estaban cargando a la Barcelona «del pecado»<sup>272</sup>, la película deja entrever algunos segmentos de la urbe como un espacio aparte más allá del bien y del mal, con lo que hace de reclamo para turistas deseosos de un espacio donde la relajación de las costumbres todavía es posible. En definitiva, aun en clave de novela negra intrigante en un trasfondo de Barcelona olímpica oscura y ambigua, la película no dejaba de dotar a la ciudad de una marca transgresora muy acorde con una demanda turística de espacios para el fuera de normas. Es interesante subrayar que este aspecto lo volvemos a encontrar en películas realizadas por cineastas de origen estadounidense como Whit Stillman (*Barcelona*, 1994) y Woody Allen (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008). De este modo, Barcelona asienta como base de representación internacional la imagen de un espacio aparte en un mundo global falto de oasis a-supranormativo mientras por otra parte se esfuerza por mostrar ante el mundo que ha integrado de pleno las lecciones de la modernidad, los valores del mérito y el esfuerzo, la capacidad de superación y de liderazgo.

## **Capítulo 1.- ANTECEDENTES: LA CREACIÓN AUDIOVISUAL AL SERVICIO DE LA CANDIDATURA. LA BARCELONA'92 DE LEOPOLDO POMÉS (1984/86)**

*La Memoria Oficial de los Juegos de la XXV Olimpiada Barcelona 1992* menciona en su primer volumen, realizado como condición sine qua non para la presentación de su candidatura, la existencia de un audiovisual que debía cumplir, cabe colegir, con una función comunicativa de presentación, oficialización, divulgación, internacionalización y legitimación. Literalmente se nos indica, sin citar el nombre de su autor ni dar explicaciones

---

<sup>272</sup> Quintana, Ángel, «Dagoll Dagom estrena avui *Flor de nit*, un espectacle sobre el Paral·lel», *El Punt*, 7 abril 1992, p. 20. En el artículo se reproducen unas declaraciones muy interesantes de Manuel Vázquez Montalbán en su entrevista con el crítico de cine a quien debemos el artículo. Además del libreto para *Flor de nit*, Manuel Vázquez Montalbán es el autor del guión de la película *El laberinto griego*, además del libro que lleva el mismo título: «L'espectacle *Flor de nit* pot entendre's com una metàfora d'una ciutat que ha tingut una doble vida i on s'ha jugat sempre amb les aparences i el pecat. Els covards han transformat Barcelona en una ciutat escèptica i nosaltres tenim el deure de reconstruir la ciutat del pecat, perquè se l'han carregada», explicava l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán durant un dels darrers assajos de l'espectacle *Flor de nit*».

suplementarias: «En 1984 se hizo un primer audiovisual con el título genérico de «**Barcelona'92**» para que fuese presenta\* durante los Juegos Olímpicos de Los Angeles»<sup>273</sup>. Cabe pues suponer que se trataba al menos de una primera versión del audiovisual de candidatura.

De cualquier modo, conviene destacar que fue creado con el objetivo de lograr un gran impacto entre el público presencial y los posibles receptores de la retransmisión televisiva completa o parcial que tuvo lugar desde Los Ángeles. Eso significa que desde un principio fue concebido no tanto, o no únicamente, como producto audiovisual destinado a la llamada «Familia olímpica», órgano competente al que se debe el fallo decisivo de la asignación de los Juegos, sino como escaparate promocional y medio de comunicación de masas, tanto a nivel internacional como nacional, pues hay que pensar en el efecto que pudo tener en las audiencias españolas al ver algunas imágenes de la candidatura proyectadas a través de las pantallas de un estadio de Los Ángeles.

El escaso espacio que se le otorga en el primer volumen de la *Memoria* contrasta con la magnitud de su alcance potencial. De manera evidente, tampoco se previó en aquel momento ningún estudio de audiencia o de impacto<sup>274</sup> del video de candidatura, aunque sí se nos da a entender que las distintas acciones emprendidas en materia de comunicación (publicaciones, exposiciones, asistencia a grandes eventos internacionales por parte de los miembros de la delegación involucrada en el proyecto, montaje de la Casa de Barcelona en Los Ángeles, creación de una imagen gráfica, autobús olímpico...) fueron un éxito, pues según «una primera encuesta encargada por la Oficina Olímpica», ya en 1985, un año antes de su proclamación como futura villa olímpica, «el 64% de los españoles consideraba que la adjudicación de los Juegos Olímpicos a Barcelona sería beneficiosa para España»<sup>275</sup>, y ello a pesar de que con el objetivo de «concentrar todos los esfuerzos en la obtención de la designación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de verano», «las candidaturas de Jaca y Granada para la organización de los Juegos de invierno de 1992» fueron desestimadas<sup>276</sup>.

En su conferencia titulada «La imagen de los Juegos», Josep Roca, entonces Director-gerente de Barcelona Televisió y antiguo director de las Ceremonias, señalaba la gran «operación de imagen»<sup>277</sup> que acompañó a aquellos Juegos. Basándose en las

---

<sup>273</sup> *Memoria Oficial de los Juegos de la XXV Olimpiada Barcelona 1992*, Vol. I: El reto. De la idea a la nominación, Barcelona: COOB'92, p.232. Se reproduce la errata del documento original.

<sup>274</sup> De hecho, se han barajado hipótesis sobre la audiencia de la retransmisión de los Juegos, así como de las Ceremonias, pero no tenemos noticia de que se haya hecho con la película de candidatura *Barcelona '92*.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>277</sup> Josep Roca, *opus cit.*, p. 34.



ceremonias de apertura y cierre, en el logotipo (Josep M. Trias), la mascota (Javier Mariscal), la antorcha (André Ricard), el pebetero (Ramón Bigas) y el lema "Amics per sempre", llega a la conclusión de que todos ellos transmitían «los mismos mensajes (...): mediterraneidad, modernidad, color, humanismo, calidez, amistad, participación»<sup>278</sup>, a excepción de «la antorcha», cuya nota dominante sugería «clasicismo», con la intención de afirmar su «atadura histórica con el olimpismo y la coherencia con la secuencia de antorchas de los Juegos anteriores»<sup>279</sup>. Tradición y modernidad conjugaban influencias mutuas en pro de un renovado humanismo en el que las formas redondas y los colores cálidos, con notas dominantes de amarillo (simbología solar), rojo (vitalismo) y azul (matriz marítimo-mediterránea: identidad, pluralismo, buen vivir) se fundían en un conjunto de símbolos y valores con los que se destacaba que «Barcelona es una ciudad abierta y hospitalaria», festiva y multicultural<sup>280</sup>.

Miquel de Moragas, por su parte, insiste en los mismos aspectos para afirmar que «se trataba de una gran tarea de semantización de valores (...) ante la necesidad (...) de sintetizar una realidad compleja a través de una imagen compuesta por unos pocos rasgos pertinentes»<sup>281</sup>. Para ello, por una parte, se «siguió un proceso de selección de identidad» de entre los que subraya «la priorización de los signos de identidad visualizables y aptos para su expresión fotográfica y audiovisual (por ejemplo, imágenes de edificios modernistas)», una «selección de los valores culturales» de «reconocida (...) proyección internacional (por ejemplo, Dalí y Miró)», la «selección de edificios y monumentos singulares como principales símbolos emblemáticos de la arquitectura deportiva y olímpica (Estadio de Montjuïc, Palau Sant Jordi), como representación de la arquitectura civil y religiosa de la ciudad (Sagrada Familia, La Pedrera, Monumento a Colón, etc.) o como definidores de su "Sky Line"», «una selección de imágenes de la cultura popular y del folklore, pero también de la economía, de la tecnología y del carácter cosmopolita de la ciudad» y una «selección de actores (Montserrat Caballé, Josep Carreras, etc.) para representar los signos de identidad de su cultura»<sup>282</sup>. Pero por otra descartó algunos de los tópicos harto repetidos de las representaciones habituales precedentes, como «toros, flamenco, vino, mujeres, palomas, folklore, española, alegre, laboriosa»<sup>283</sup>, aunque se mantuvieron «valores turísticos

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>279</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>280</sup> *Ibid.* pp. 36-37.

<sup>281</sup> Miquel de Moragas, «Juegos Olímpicos: símbolos, comunicación y culturas», *Semiótica y modernidad. Investigaciones semióticas V*, Conferencias plenarias, p.101.

<sup>282</sup> *Idem*, pp. 101-102.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 103.

convencionales (mar, sol, museos)»<sup>284</sup>. También quedaron «fuera de aquella selección y semantización, como es habitual en toda estrategia publicitaria, los elementos negativos también presentes en la ciudad (contaminación, marginación, basura, carestía, tráfico, ruido, transportes, humedad, asfalto, etc)»<sup>285</sup>.

Veamos pues a continuación qué fue de todo ello en el audiovisual de candidatura de Leopoldo Pomés tras dar algunas notas sobre el autor y su obra.

### **A.- Leopoldo Pomés, fotógrafo y cineasta hacedor de “sueños” audiovisuales**

Así lo definía Alexandre Cirici Pellicer, como «un gran fabricante de sueños»<sup>286</sup>, al hablar de su trabajo fotográfico. Figura destacada de la fotografía hispano-catalana<sup>287</sup> que irrumpe en la escena cultural en la época del tardofranquismo, Leopoldo Pomés (Barcelona, 1931-), influido por la *Gauche Divine* y la pintura crepuscular paisajística de Modesto Urgell, inicia su carrera con una serie de fotografías de los miembros del grupo *Dau al Set* (Joan Brossa, Joan Pons, Antoni Tàpies...), grupo que, hacia mediados del siglo XX se autodefinía como movimiento artístico de segunda vanguardia y que fue determinante, tanto en algunos de los aspectos formales de su creación fotográfica (misticismo, expresionismo, cromatismo con acotaciones de negro..., según declara el propio autor en la entrevista citada a pie de página) como en su carrera.

Tras haber realizado algunos álbumes de fotografías que debían en principio acompañar textos de Hemingway y Goytisolo pero que no encontraron ni el éxito ni la apertura editorial deseadas en un contexto en el que sus *atmósferas barcelonesas* sufrían un cierto desajuste con respecto a las leyes del mercado que se imponían de manera drástica, Leopoldo Pomés encontró una salida profesional en la creación de la fotografía publicitaria que pronto, gracias a la creación de *Studio Pomés* en 1961, acabó decantándose, aun sin perder de vista la fotografía, hacia la creación de una cinematografía publicitaria. Por su capacidad de transformar la fotografía publicitaria a través del arte, «**por su contribución a la historia de la imagen en España**, con una trayectoria vinculada en sus inicios a la vanguardia artística (...) siempre comprometida con la modernidad», por haber «participado en la

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>286</sup> Ver títulos de crédito en entrevista audiovisual con Leopoldo Pomés, proyecto de promoción del arte «La voz de la imagen», realizado por Begoña Torres González y Antonio J. Sánchez Luengo, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2012. Disponible en Vimeo el 09/07/2018, URL.: <https://vimeo.com/82282505>.

<sup>287</sup> Adoptamos la nomenclatura hispano-catalana para hacer referencia a la creación realizada en la Cataluña de la España franquista y la división territorial y administrativo-regional de la época, en la que las culturas regionales tenían menor cabida.

configuración de nuestro imaginario colectivo, introduciendo **un nuevo lenguaje fotográfico dentro de la publicidad**, con una mirada renovada a la sociedad de su época»<sup>288</sup>, ha sido galardonado con el Premio Nacional de Fotografía 2018.

Si sus fotografías recogen escenas de la vida cotidiana en la Barcelona de aquella época, también se le deben algunas ya míticas de artistas y escritores destacados como Picasso, Cortázar o García Márquez. Además, buena parte de su producción audiovisual toma como protagonista la ciudad de Barcelona, como en *Barcelona, ciudad abierta* (1988)<sup>289</sup> y *Barcelona, una pasión* (1992). Fue encargado de cubrir la ceremonia de apertura del mundial de fútbol del 82 que tuvo lugar en el Camp Nou y que ha pasado a la memoria colectiva con la imagen del mosaico humano formando la paloma de la Paz de Picasso, justo un año después de la constitución del grupo ultra de hinchas conocidos como los Boixos Nois y tres años antes de la fundación de Brigadas Blanciazules.

Tanto su biografía profesional como su propia obra dan muestra de los complejos engranajes en los que se va construyendo la historia de Barcelona, de Cataluña y de España durante la transición española, tanto a nivel económico y político como cultural y artístico, de ahí que se le conceda un apartado especial. Leopoldo Pomés contribuyó sin duda a legitimar un *idearium* ideológico de propaganda de las acciones y eventos promovidos por las instancias gubernamentales locales y autonómicas de la transición, e incluso de las estatales, todas ellas en busca de un equilibrio que diera cabida a la pluralidad dentro de la unidad. Pero sería un error resumir su trabajo y restringirlo a una obra puramente propagandística, a la que sin embargo se dio y cedió con gran maestría. De hecho, la Fundación Foto Colectania, que organizó la exposición «Barcelona 1957», hacía notar, a propósito de las fotografías de las que ésta se componía: «Lejos de retratar una ciudad de escaparate, Pomés (Barcelona, 1931) planteó un recorrido por la verdadera esencia de la Barcelona de finales de los cincuenta, ofreciendo su mirada sobre la urbe en su totalidad. De este modo, el Raval o el Ensanche no escaparon a su objetivo, como tampoco lo hicieron la vida en barriadas como la Barceloneta, Verdum o Los Encantes, situadas por aquel entonces en los límites de la ciudad»<sup>290</sup>. Además, un análisis del audiovisual de candidatura permite comprobar que el mismo Leopoldo Pomés nos advertía del carácter artificial de la cinta, y lo hacía introduciendo un metalenguaje en el que la manipulación se hacía visible sobre todo

---

<sup>288</sup> Ver *El Cultural*, 02/10/2018. También *Veinte minutos*, misma fecha. Al igual que *El Mundo*,

<sup>289</sup> Como prueba de la vigencia de su obra baste citar el programa de actividades promovido por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento bajo el mismo nombre, *Ciutat Oberta. Biennial*, cuya vocación es hacer reflexionar e incentivar la participar en la construcción de una ciudad inclusiva con una serie de actividades culturales, festivas y artísticas repartidas en el ámbito urbano y centros culturales de Barcelona ciudad (desde el 21 de octubre hasta el mes de diciembre de 2018).

<sup>290</sup>Fundación Foto Colectania,

a través de minúsculas pistas localizables en el encuadre, aditivos de sonido, la visión fragmentaria de los monumentos, la imperceptibilidad o incluso olvido de otros y la saturación de la imagen por medio del montaje.

### **B.- Un video significativo**

El audiovisual de candidatura se compone de 12 minutos y treinta y tres segundos. La figura central del *incipit* transmite el mensaje de renovación. De un plano general sobre el antiguo estadio, la cámara nos conduce mediante un travelling lateral hacia el objeto, para hacernos descubrir que se encuentra en proceso de renovación integral. Por medio de un picado que actúa a modo de *deixis*, se nos hace observar que del antiguo edificio sólo se conserva la fachada. La cámara, por medio de una elipsis, nos acerca tanto al escenario de obras que, como desarrollará más tarde José Luis Guerín, se perciben con detalle los meandros de la tierra escarbada bajo la acción de la pala. Pero el tono grandilocuente de la voz en off, la música, el contrapicado con el que se da inicialmente protagonismo a los jóvenes que asisten a las obras, así como el fundido encadenado a través del cual se funden y confunden territorio, juventudes (futuro) y fuego (referencia a la llama olímpica y al mito de renovación), confieren un tono laudativo al fragmento que no deja lugar a dudas sobre el significado que en aquel momento se le daba a las obras para una Barcelona que se disponía a renacer de entre sus cenizas como el ave Fénix.



De las imágenes diurnas evocadoras del atardecer, símbolo del ocaso y de la desaparición, la cámara nos traslada mediante diversos saltos con *corte* hacia una Barcelona nocturna en cuya penumbra se vislumbran diversas siluetas monumentales como la estatua de Colón o la Sagrada Familia. Pero lo hace practicando una focalización que evita la figura integral. Se adivina la presencia casi fantasmal de la Sagrada Familia y se insiste, mediante tres tomas distintas, alejando la cámara para dejar paso al contexto, en la figura inconfundible de la Estatua de Colón. Al alejarse, parte del encuadre permite percibir el mástil de una réplica de la Santa María que, tras haber sido construida, según se indica en

varios informativos<sup>291</sup>, para la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), había pasado a formar parte de la oferta de atracciones turísticas junto al monumento a Colón. Llevando a cuestras, de entre sus connotaciones, la figura simbólica de la hispanidad, entre 1986 y 1990, la embarcación sufrió varios intentos de incendio por parte de los independentistas hasta que fue desarmada y hundida, quizá por iniciativa institucional, en las playas de los alrededores. En la *Barcelona '92* de Leopoldo Pomés, una última toma más alejada permite asegurarse de que el ítem España ha sido percibido, aunque su presencia se mantenga de soslayo, bastante escamoteada, pues en ningún momento se nos muestra el cuerpo de la nave.

De derecha a izquierda del encuadre, jugando con la superposición de distancias focales, la cámara invita, por medio de la figura de la reduplicación, a fijar la mirada en la Estatua de Colón, mientras la imagen nocturna supone el rechazo de formas ajadas en la representación monumental. Operando un doble desplazamiento (cerca-lejos, derecha-izquierda) la cámara toma sus distancias con respecto a un icono que por otra parte, por medio de la reduplicación (superposición sucesiva por medio de cortes de tres tomas con zoom hacia atrás) y el consiguiente mantenimiento temporal del monumento en el encuadre, no deja de ensalzar. Cada vez más empequeñecida, se la va dirigiendo hacia un fuera del encuadre, vaticinando por una parte la extinción de un icono que, representando el ocaso que precede a la renovación, no volverá a aparecer en la cinta, mientras por otra se transmiten los ítems 'Barcelona ayer y siempre protagonista asumiendo un papel visionario', 'enclave y acervo de la construcción del mundo de hoy', 'punto neurálgico en la edificación de una hispanidad' que también se contempla como pretensión irrisoriamente desfasada. De este modo, el film promueve connotaciones axiales e incluso opuestas que pasan desapercibidas bajo formas comunicativas enfáticas.



---

<sup>291</sup> En 1995 fue realizado para TV3 un reportaje (Josep María Castellví y Antonio Novella) titulado «El pecio de la carabela 'Santa María' tras el descubrimiento por parte de un submarinista de parte de la embarcación en las playas de Calella. Fue emitido en septiembre del mismo año en el programa «Reportatge». Y se encuentra actualmente disponible en You tube. Asimismo, *La Vanguardia* también se hizo eco de parte de la historia de la embarcación en un artículo de F.C. García titulado «¿Dónde está la carabela de Barcelona?» (28/04/2011).

Las imágenes nocturnas comienzan con un plano general en el que se destaca la iluminación de la ciudad, imagen mimética que apela a la memoria colectiva de *La ciudad de las luces*. A continuación, feria, cultura clásica (música de cámara, teatro), patrimonio cultural medieval y modernista, ambiente selecto de restaurantes frecuentados por la burguesía, van desfilando ante el espectador hasta que se insiste en la figura del cierre (cierre de balcones, cierre de luces), hasta el fundido en negro (3'33"), verdadera puntuación que contrasta con el amanecer y la repetición del motivo de apertura de puertas y ventanas. Amanece pues una nueva Barcelona.

La banda sonora es casi exclusivamente musical, e incluye algunos efectos sonoros que permiten situarse en el espacio urbano, añaden una dimensión simbólica y un efecto emotivo (ruido del agua de una fuente) o bien aportan una nota o comentario sobre la cualidad de lo mostrado, como en el paso por el puente de la ciudadela, en el que un ruido de paso de tropas acompaña durante unos segundos la travesía de los corredores quienes, bajo su efecto, se convierten, incluso con cierto tono humorístico que actúa a modo de guiño para con un público advertido<sup>292</sup>, en soldadesca de la paz. Únicamente al final del fragmento dos de los personajes, el Alcalde Pasqual Maragall y un niño, toman la palabra abiertamente para plantear la candidatura de Barcelona, y también de España, mientras parte del discurso aflora en subtítulos en francés y en inglés. De manera sucesiva, por orden de aparición, véase el contenido del discurso oral que clausura el fragmento:

P.M.- Nunca nadie me había hecho correr tanto siendo alcalde como estos jóvenes. Pero ellos me comunican la energía y la ilusión para conseguir para Barcelona los Juegos Olímpicos del 92.

Niño.- Yo soy uno de los miles de jóvenes que desean con fervor los Juegos del 92 para España. Tenemos fe en el mensaje olímpico. En 1992 Barcelona y todos nosotros estaremos preparados.

A la luz de dicho discurso, se plantea abiertamente la completa adhesión a la ideología ("fe") del espíritu olímpico y la promesa de capacidad de acogida de la ciudad de Barcelona como compromiso de continuidad y transformación. Anclada tanto en una voluntad institucional como en un voluntariado civil de unas juventudes blancas prestas a adoptar el legado de las generaciones que las han precedido –la obediencia atenta consentida

---

<sup>292</sup> En su nota introductoria al primer volumen de la *Memoria Oficial...*, Josep Miguel Abad, Consejero Delegado del COOB'92, indicaba: «En más de una ocasión se ha comparado la organización de unos juegos olímpicos con la de una campaña militar, y si bien los objetivos son antagónicos, no dejan de tener algunos paralelismos. La complejidad logística es comparable y no se da por cumplida la misión hasta que no se haya alcanzado el objetivo. Las batallas diarias son importantes pero sólo la acción final es decisiva». Y poco más abajo añadía: «Si somos capaces de movilizar tantas personas y tantos recursos, de concentrar a tantos jóvenes de tantos países, de captar la atención de audiencias tan diversas alrededor de ideales tan nobles, en una gran fiesta de paz y juventud..., quiere decir que podemos seguir confiando en la condición humana», *opus cit.*, p. 24.

será una de sus principales características-, a su vez deseosas de mejorar el legado patrimonial tanto en su consistencia material como cultural y simbólica para unas generaciones venideras. La solidaridad intergeneracional que se destaca por medio de este discurso se combina con la afirmación de una solidaridad nacional unitaria donde la identidad afirmada es extensible a toda “España”. La utilización del castellano como una de las «cuatro lenguas oficiales de la candidatura»<sup>293</sup>, junto con el catalán, el inglés y el francés, no hace sino reforzar dicha idea, aunque el acento del alcalde hablando castellano deje constancia de una cierta aculturación y sobre todo superposición cultural entre la lengua de comunicación oficial en el ámbito nacional y la lengua de uso cotidiano en el ámbito local.

### C.- Enunciados visuales y su articulación narrativa: Las juventudes blancas del Anillo Olímpico

Una serie de jóvenes vestidos con chándales blancos –el colorido distintivo de los anillos olímpicos está impreso en la parte superior- van incorporándose, individualmente o por pequeños grupos, al conjunto de chicos y chicas de diferentes edades que recorren la ciudad de Barcelona haciendo footing. Al final del recorrido, de entre ellos destaca la figura del Alcalde.



#### C.1.- Apertura cromático-lumínica: reiteración rítmica del motivo de la ventana

La segunda parte del audiovisual se abre con el amanecer. Desde un telón negro se asiste a la entrada tamizada y paulatina de luz por la ventana que abre un deportista. Reminiscencia intratextual de uno de los precedentes trabajos del fotógrafo-cineasta, que dio imagen a la traducción del poemario *Fenêtres* de R. M. Rilke, el montaje reúne distintas perspectivas de la apertura, en doble movimiento, desde el interior hasta el exterior y viceversa, insistiendo en la importancia del motivo a modo de variaciones sobre un mismo tema. A través de dicha reiteración variable, se introduce y presenta a los distintos protagonistas de la narración, desde la figura humana de los jóvenes deportistas y voluntarios

<sup>293</sup> El primer volumen de la *Memoria Oficial* así lo explicita, *op. cit.*, p. 232.

hasta la figura estilizada de una ciudad rica en patrimonio cultural, arquitectónico, infraestructuras deportivas, transportes, logística de mantenimiento cotidiano, comercios, laboriosa y creativa, en la que destaca la amabilidad de sus gentes, y un equilibrio perfecto entre tradición y modernidad, entre espacio urbano (planos medios, planos medios largos) y entorno natural (planos generales y panorámica).



El motivo de la apertura de la ventana desde la oscuridad interior permite enlazar con la cultura catalana, destacando un patrimonio artístico-arquitectónico vinculado al desarrollo de la burguesía y a la cultura española, mediante un sutil encuentro de la imagen en movimiento con la huella dejada en la memoria colectiva por el imaginario pictórico de las *Meninas* de Velázquez. Al mismo tiempo, la imagen profundamente evocadora de la obra citada, advierte de entrada al espectador sobre el carácter de artificio de la representación filmica a la que da entrada, como apertura de la sinfonía que se va a desarrollar ante los sentidos -sinestesia obliga: vista, oídos, tacto, evocación de olores (parajes naturales) y sabores (gastronomía regional) del espectador. La imagen especular que más que sobre la escena planea hacia el espectador, se concretiza a través de la mirada adivinada de la imagen de la pareja de ilustres del lienzo del fondo que desde la altura central del encuadre parecen reinar entre la benevolencia y la severidad con la que esperan pacientes que la obra antaño comenzada sea continuada por las nuevas generaciones y reactualizada por el presente.

## C. 2.- Dimensión corpórea: de lo individual a lo colectivo







Verdadero canto a la sensibilidad, a la plasticidad corporal y a la belleza hercúlea, el audiovisual de candidatura confiere gran importancia a la uniformidad colectiva de individualidades integradas. Pasando de lo individual (primeros planos del rostro o planos medios y planos medios cortos sobre el torso, espalda y expresión facial o gestual) a lo colectivo (planos generales y planos de conjunto), desde la individualidad anónima representada de espaldas a la identificación individuada por primeros planos que, tras los matices aportados por la expresión, permiten entronizar en ella y afirmar la subjetividad del individuo focalizado, el aporte cromático del chándal blanco in crescendo (los jóvenes se van uniendo al grupo durante el trayecto) pone en evidencia e insiste de manera recurrente en el ideal de la junción de las partes en un cuerpo colectivo único. La materialización de dicho ideal se construye a través de un relato que, tras introducir la firma de Picasso en las banderolas rojas situadas en la calle del Museo, culmina en la configuración de la paloma de la paz a través del mosaico humano y la reunión de los cuerpos. La forma así conseguida da materialidad corpórea al viejo ideal hegeliano de la consecución del espíritu absoluto como resultado del viaje dialéctico a través del cual se consigue la compenetración entre lo particular y lo general, entre los intereses individuales y el bien colectivo.

La formación irreprochablemente acompasada en filas y columnas de estas juventudes blancas recuerda el paso de las tropas que antaño poblaron el lugar (Ciudadela) y transmite la idea de un orden geométrico perfecto mediante el sonido del ritmo acompasado de estos soldados de la paz.

Sólo la magia del cine podía hacer posible que unas imágenes tomadas con anterioridad clausurasen el fragmento. En efecto, la imagen del mosaico humano formando la paloma de la Paz había sido tomada en la ceremonia inaugural del Mundial de fútbol de 1982 que tuvo lugar en el Camp Nou. El espectáculo con el que se había iniciado el evento ya formaba parte de la memoria colectiva. Y aquel niño que, ataviado con el rojigrana, había sacado como un mago una paloma del balón de fútbol, tomaba ahora de nuevo protagonismo con la promesa de unas juventudes responsables que aceptaban la cesión de la llama olímpica y se comprometían en un trabajo de conjunto por el bien de una colectividad viva (el rojo de las banderolas, uno de los anillos del logotipo olímpico, el autobús o la escultura de Miró

introduciendo rimas cromáticas internas), organizada, orgánica, dinámica y pacífica, amante de la cultura y relevo de la salvaguarda del patrimonio cultural.



### **C.3.-La paloma de Picasso: hacia una concepción organicista del mosaico humano**

Como se acaba de indicar, el motivo ya había sido utilizado en el mundial de fútbol celebrado en España en 1982. El Camp Nou había sido elegido para celebrar la inauguración (en Madrid debía disputarse la final) y a Leopoldo Pomés se le encargó la cobertura audiovisual del evento. Ya en aquel mundial, Barcelona incluyó el espectáculo en un encuentro deportivo, lo que era bastante original. En él, un niño vestido con el clásico azul-grana del equipo del Barça, sacaba una paloma de un balón mientras un grupo de niños vestidos de blanco se reunían en medio del campo de fútbol para formar con sus cuerpos una paloma de la paz perceptible desde lo alto del estadio.

La secuencia del mosaico humano de la paloma se inserta de nuevo en el audiovisual para la candidatura, hacia el final, intercambiando los papeles entre antecedente y consecuente, entre pasado, presente y futuro, sin dejar de recordar y sugerir a un público conocedor que del mismo modo que fueron capaces de dar un espectáculo inolvidable en los Mundiales, todo permitía vaticinar que así iba a ocurrir en el 92. También el niño-mago que sacó la paloma del balón se parece extraordinariamente al niño, algo más crecido, que en el audiovisual de la candidatura (1986) promete una buena preparación del evento para el 92. La voluntad de asociación es evidente. Y lo es todavía más si consideramos la relación que se establece entre la Barcelona artística y la Barcelona deportiva, además de la Barcelona cosmopolita y respetuosa de los Derechos Humanos que contenía la figura metafórica de la paloma.

Leopoldo Pomés había fotografiado a Pablo Picasso y de sobra es conocida su vinculación al arte. En el audiovisual de candidatura incluye de manera casi imperceptible algunos de los trazos de su propia biografía profesional al mismo tiempo que deja algunas notas intratextuales de su propia obra. Prolepsis y analepsis se conjugan en torno a la figura del conocido pintor cuando hace que la trayectoria de los jóvenes pase por el museo Picasso y que culmine con la figura de la paloma humana. La ilusión de que son esos mismos jóvenes que se van uniendo al grupo durante el trayecto los que conforman la imagen final del

símbolo de la paz es perfecta. La vocación del cine, desde sus comienzos, ha consistido en crear la ilusión de realidad, e incluso de superar las barreras de lo inverosímil. Pero aquí el objetivo no es dar un buen espectáculo de magia. Se trataba de convencer. Implícitamente, la figura de la paloma humana perdía sus cualidades de espectáculo visual para convertirse en argumento multisensorial. Se trataba de reunir formando un solo cuerpo, metáfora visual de un ser vivo, a una serie de jóvenes, que los planos medios y primerísimos planos habían permitido individualizar durante el trayecto. El sueño eterno de la confluencia entre lo individual y lo general quedaba así materializado en la formación de una unidad superior, que a lo general y lo individual añadía su valor simbólico, sin perder de vista el carácter dinámico de un ser vivo, verdadero cuerpo orgánico superior a cada uno de los órganos que lo componen, verdadero cuerpo orgánico que da vida a cada uno de los órganos de los que se compone. Es decir, el sueño del *Espíritu Absoluto* de Hegel y el sueño del cuerpo místico de Cristo. La comunión de un pueblo formando un cuerpo social vivo en el que cada uno de los individuos que lo nutren encuentra en el bien general el mejor modo de desarrollar sus posibilidades.

#### C.4-Unas juventudes sonrientes: integración, igualdad y ascensión socioprofesional



Algunas imágenes, con gran economía de medios, plantean la idea de una integración lograda, además del reconocimiento de una inmigración globalizada. Todavía en una etapa incipiente, la Barcelona que se perfila en el horizonte olímpico cumple con las expectativas de una sociedad que se quiere y se piensa a sí misma como igualitaria. Reafirmando su cosmopolitismo como imagen de marca, la Barcelona prometida para el 92 da la bienvenida y acoge en su seno a todos aquellos jóvenes de familias inmigrantes que, deseosos de integrar el equipo, se conviertan en portadores y embajadores de los mismos valores, de los que el chándal blanco es signo y metáfora.

Otra variación del motivo de la igualdad aparece con la integración de un joven que, desde el otro lado del mostrador de un puesto de venta de flores de las Ramblas, acompañando probablemente a su padre en lo que podría ser un negocio familiar, se integra,

cambiando de lado, dentro de la comitiva. La posible Barcelona olímpica se afirma como factor de ascensión social.

La igualdad de género, en una sociedad en la que las mujeres adquieren protagonismo y tienen la capacidad y la posibilidad de llevar las riendas, como la joven del casco que conduce a uno de los chicos integrantes del grupo, o la joven policía, que representa la integración de la mujer en el mundo laboral, incluso en profesiones cargadas con connotaciones de masculinidad, también es uno de los rasgos de la imagen de marca de una Barcelona que conjuga modos de vida variopintos continuadores de la tradición, como las flores del balcón desde el que una mujer mayor saluda a la comitiva, con la emergencia de la mujer moderna integrada a la vida activa, pero capaz de asegurar y dar continuidad a los valores tradicionales de la familia. La imagen del trío formado por dos adolescentes, un chico y una chica, con un niño en medio, reconforta sin duda y tranquiliza frente a los miedos colectivos de la revolución sexual y social que sin embargo ya ha tenido lugar y no cesará de afirmarse hasta la proclamación en 2005 de una ley que autoriza el matrimonio homosexual y la adopción entre parejas del mismo sexo.



Ahora bien, el film no hace ni siquiera mención de los jóvenes que tras la aceptación de su candidatura como sede, participarán en las pruebas de los Juegos Paralímpicos de verano. Las juventudes blancas y sonrientes del fragmento no representan la totalidad, sino una totalidad fragmentaria que avanza al margen de todo signo de *pathos*.

#### **D.- Historias de transmisión. Educación integral, pedagogía vigilante no autoritaria y complicidad colaborativa de las instituciones**



En la línea de la Institución Libre de la Enseñanza, y de las ideas desarrolladas por el Marqués de Coubertin, la *Barcelona '92* de Leopoldo Pomés promueve implícitamente una educación integral en la que la transmisión de valores por el deporte juega un papel preponderante. Se concede gran importancia a la transmisión intra- e intergeneracional apelando a la huella dejada en la memoria colectiva por el imaginario literario y la figura de mamá pato seguida por sus patitos o por el gesto simbólico de la transmisión por el tacto, como en el caso del Alcalde con su mano apoyada en el hombro del niño, o en la vigilancia atenta sin ser excesivamente directiva (no ocupa un lugar central en la pantalla) de la maestra de gimnasia rítmica.

Reina una armonía perfecta entre las fuerzas del orden, encargadas más bien de escoltar y auspiciar a los jóvenes, de contribuir al mantenimiento de las condiciones de ejercicio de unos valores ampliamente compartidos y las juventudes blancas implicadas en la candidatura de la Barcelona olímpica. También implicadas en la transmisión, son, ateniéndonos a la *Morfología del cuento* de Propp, depositarias del papel de colaborador auxiliar de todos estos jóvenes, y por ende, de la ciudadanía en general. La escena del *ceda el paso* sitúa a los policías dentro del sector de los servicios, imagen muy alejada de la que se tenía de ellos durante la época franquista. Lejos de cualquier tipo de autoritarismo, estos policías son más bien garantía de buena convivencia, y forman parte del tejido de la ciudadanía como seres humanos y personas individuales, tal y como se observa a través del plano medio corto sobre la sonrisa de la mujer policía. Una policía pantocrática y benevolente que se impone a sí misma el saludo militar frente a los soldados de la paz que representan estas juventudes blancas. También una policía subalterna que saluda complaciente la emergencia de una nueva élite (ya que, no lo olvidemos, se promueve la ascensión socioprofesional). Una policía garante de las libertades (su gesto permite reiniciar el recorrido) dentro de un respeto compartido de las normas (los jóvenes esperan pacientemente que se les dé la señal para ponerse en marcha).



## E.- Espejismos y advertencias: el metalenguaje y su función paralela

La representación se afirma como tal a través del reflejo de esos jóvenes que en su trayectoria se desdoblan a través de la imagen especular que emana de los cristales de un edificio que, además de poner de relieve la existencia de una arquitectura urbana contemporánea (juego dialógico de diversas vertientes: grandes cristales y transparencias en contraste con la contundencia abigarrada de la piedra, materialidad corpórea de los jóvenes y su espectro), insiste en el papel de las imágenes como instrumentos de representación y no de reproducción de su referente, en el papel de la imaginación y el carácter artificial de la cinta, también visible a través del pie del chico (fragmento a la izquierda casi fuera de cuadro) que esperaba al grupo para unirse a él. Espejismo redoblado dando lugar a la multiplicidad del ser a través del fundido encadenado de dos imágenes superpuestas, en ocasiones correspondiéndose con distintos momentos del movimiento del sujeto en cuestión.



La manipulación de la representación también se pone en evidencia cuando, contrastando con el ruido de caída de uno de los contrincantes en el judo, se disloca la imagen desencajonando algunos de sus fragmentos, se la desdobra y divide de manera invertida, recordando los procedimientos del cine experimental, así como las cacofonías y el gráfico modular del sonido. Y es que no resulta nada fácil saltar por encima del oxímoron de una confrontación pacífica a menos que se explicita su calidad contradictoria o se hiperbolice la representación como tal desdoblado y desencajando fragmentos a modo de pixels.



## F.- Un trayecto definitorio del futuro Anillo Olímpico: la redefinición del centro

El montaje permite crear la ilusión de una coincidencia entre el espacio central habitable y el espacio ocupado por la burocracia institucional en el centro-ciudad, pues se llega rápidamente, si consideramos el tiempo filmico, desde la primera ventana abierta a la plaza Sant Jaume donde se encuentran frente a frente el Ayuntamiento y el Palau de la Generalitat, cruce, enclave y lugar de encuentro de dos grupos de jóvenes, símbolo de la confluencia de intereses que reina entre ambos órganos de gobernanza. Con todo, la relativa elipsis cronológica representativa de la distancia espacial verosímilmente esperable se suple aquí con el motivo de la bicicleta y la exploración de parajes naturales que nos llevan de una colina a las dunas, de estas a la playa y por fin al río. El carácter polisémico del enlace permite hacer coincidir concesión a lo verosímil y creación de una nueva ilusión, la de una naturaleza salvaje a poca distancia (el desplazamiento-paseo en bicicleta es posible y plausible) del espacio urbano. Naturaleza y artificio se combinan en los edificios y vidrieras modernistas, a modo de eco de la profusión creativa del espacio natural, como también dan prueba de ello las torres de la Sagrada Familia y la parte superior de una de las farolas de la calle Gaudí, que el montaje con *corte* introduce a modo de superposición acumulativa de elementos originales en los que la mimesis cede ante el placer de la representación.



Del plano general sobre la plaza Sant Jaume como cruce de encuentro de dos grupos de jóvenes en picado, que permite poner en evidencia su poder de confluencia al servicio de la ciudadanía así como las callejuelas adyacentes que, al fondo, se abren a modo de compuertas sobre un punto de fuga que implica la apertura de la plaza hacia y desde las zonas contiguas, símbolo y signo de la asequibilidad de los organismos administrativos cuya magnificencia monumental queda fuera de campo, la cámara pasa a adoptar otra posición, esta vez frontal, sobre la hilera de jóvenes que actúa a modo de guía llevándonos por los meandros del casco antiguo, desde la Barcelona medieval hasta la Catedral, de la que sólo se percibe un fragmento del pórtico, nueva variación de la figura de la apertura reiterada con insistencia. El trayecto se prosigue de ahí al barrio gótico, la Ciudadela y el antiguo puerto.

Contrastando con ello, esta vez por medio de una cámara fija, los desplazamientos de unas camionetas de limpieza ponen en evidencia las estructuras logísticas de mantenimiento de una ciudad moderna, la boca de metro, las escalinatas de Montjuïc, el estadio-velódromo de Sarriá reformado, para volver hacia el centro y su mercado de flores, y realizar pequeñas incursiones en sus barrios pasando de lo emblemático a lo cotidiano. Como en el álbum fotográfico *Barcelona 1957*, Leopoldo Pomés insiste aquí en la vida del vecindario, con un guiño especial hacia los balcones floridos y un ambiente de buena convivencia. Pocas son las imágenes focalizadas en monumentos, y cuando las hay son fragmentarias, evitando los planos generales de postal. Con todo, el protagonismo del barrio del Born ya anuncia proyectos urbanísticos ulteriores y se convierte en enunciado declarativo-afirmativo de una especulación inmobiliaria prevista y anunciada. El paso por la “Antiga Casa Cotxet, fundada l’any 1820”, aparece como vestigio de un pasado fabril dedicado a la actividad textil y como prueba de la pervivencia de una lengua, cultura e idiosincrasia propias, del mantenimiento de unas tradiciones compatible con la adaptación a los nuevos tiempos.

De ahí a la zona portuaria, sin focalizar el monumento a Colón, incluso evitándolo, para volver hacia las inmediaciones de la Catedral y recorrer los alrededores de la Ciudadela, callejuelas rústicas de tipo residencial y jardines interiores antes de internarse en distintos establecimientos deportivos, alternando por medio de un montaje con *corte* tomas de interiores con espacios exteriores, movimientos de los personajes hacia la cámara con movimientos de cámara en travelling vertical hacia arriba, travelling lateral hacia abajo sobre edificios de las zonas comerciales del Paseo de Gracia y alrededores o poniendo en evidencia las tiendas de productos regionales, vino y gastronomía, calzado y diseño de ropa de moda. Sin olvidar la atmósfera artística de las inmediaciones de la Catedral, el Museo y Fundación Miró de la montaña de Montjuïc, el ronroneo del agua de sus fuentes borboteando continuamente, el vuelo de palomas y las Ramblas. Así se definían los principales ejes de la Barcelona olímpica y se delimitaban algunas de las zonas que mayores transformaciones habían de sufrir, pero evitando la monumentalidad.







La soldadesca blanca era sobretodo en el sueño del 92 una generación sonriente en un mundo en el que la ascensión social y la integración no sólo eran posibles, sino que formaban parte del programa. Es decir, que en cierto modo se concebían como consecuencia inmediata y necesaria, ligada al sistema que se imponía, un sistema en el que los empleados de la limpieza cubrían y aseguraban de igual a igual el día a día de una ciudad abierta o, como se suele decir actualmente, inclusiva. Bastaba con la voluntad, el esfuerzo, la colaboración, una pedagogía de transmisión no autoritaria y una confianza compartida para asegurarla.

Mientras tanto, especulación y meritocracia se imponían, dando al traste los sueños y la confianza de aquella comunidad que hizo suyas parte de las esperanzas y exigencias que sobre ella recaían. Muy a pesar de las intenciones de muchos de los actores que hicieron posible la Barcelona olímpica, la especulación urbanística encontró fundamentos de legitimación en los sueños que insufló en parte a través de la creación audiovisual en torno a este gran evento. Aquel anfiteatro de los 90 vino marcado por una impulsión voluntaria a colaborar en un proyecto común que se veía y mostraba unilateralmente desde efectos comúnmente entendidos como benéficos: integración, ascensión socioprofesional, conservación patrimonial, revalorización del patrimonio cultural y artístico, deporte, transmisión de valores no autoritaria, convivencia armónica y articulada, coincidencia entre el bien particular y el bien común. Pero también se establecía, a través del recorrido de estas juventudes blancas sonrientes, parte del trazado de algunos de los territorios que iban a sufrir mayores transformaciones y que por tanto quedaban abiertos a la especulación.

### **G.- Fragmentación y a-monumentalidad integral**

Cabe observar en el audiovisual de Leopoldo Pomés el rechazo de una monumentalidad estática, perfectamente encuadrada en torno a un eje central, con planos ilusoriamente integrales de un monumento o pieza del patrimonio arquitectónico o artístico, como se nos había venido acostumbrando en las clásicas postales o en las guías turísticas. En su lugar, Leopoldo Pomés va dando pinceladas de fragmentos, en ocasiones desde diferentes puntos de vista o distintas zonas del monumento en cuestión, con un montaje

suficientemente discontinuo para que el puzzle no pueda ser reconstituido fácilmente por el neófito. A modo de guiño hacia autóctonos y conocedores de Barcelona, el audiovisual va esparciendo datos, e incitando a operar un reconocimiento de los fragmentos. Se establece así un juego que superpone aquello que se deja ver con lo que se va dejando adivinar, incluyendo así a un amplio espectro de público, yendo mucho más allá de los clásicos audiovisuales para turistas.

La fragmentación de algunos de los rasgos monumentales que aparecen en el encuadre contribuye, junto con el montaje, como ya ha sido indicado, a poner de relieve y revalorizar la atmósfera cotidiana de una ciudad en la que la convivencia se convierte en el patrimonio fundamental. Arte y artesanía conviven formando parte integrante del día a día de sus gentes, de un día a día en el que las jerarquías entre el patrimonio arquitectónico y las labores de mantenimiento y limpieza de la ciudad se suspenden momentáneamente. Se suspenden, pero no se invierten. Lengua, cultura, historia y tradiciones conviven en la modernidad, o quizá convendría hablar de posmodernidad, del mismo modo que las distintas generaciones se van saludando y asegurando la transmisión de unos valores que no pueden resumirse al tallado y superposición de un mosaico de piedras cuya materialidad adquiere en este audiovisual un claro valor simbólico representativo de la solidez y riqueza de la herencia cultural.

Sin embargo, cabe hablar incluso de una cierta a-monumentalidad en beneficio de una puesta de relieve del valor de la vida cotidiana y de la amabilidad de sus gentes. Por encima de los muros, dentro de la tónica general de las distintas operaciones de promoción emprendidas, está el factor humano. Los monumentos aparecen en filigrana, en numerosas ocasiones ocupando un segundo término, y de ellos se destacan sobre todo puertas y ventanas, sin olvidar ese otro portal hacia el imaginario, el mundo interior y simbólico que representa una fuente. En definitiva, la grandeza se hace a partir de lo pequeño, del fragmento, de esas unidades fragmentarias y esos colectivos de fragmentos que confieren sentido y forma a una ciudad en la que lo uno y lo múltiple se sustentan mutuamente. La insistencia del encuadre en focalizar puertas y ventanas, así como el gesto de apertura, visto desde el interior y desde el exterior, el implícito juego intertextual a modo de variaciones por el que se recrea el lienzo de Dalí *Muchacha mirando por la ventana*, enfatiza y extrae de su aparente banalidad el motivo. Conviene no olvidar que las fotografías de Leopoldo Pomés habían ilustrado la traducción del poemario *Ventanas* (1961) de Rilke, y que poco después de esta creación audiovisual para la candidatura, sus fotografías servirán para ilustrar el libro *Barcelona, ciudad abierta* (1988).

## H.- Viejos tópicos y nuevas utopías: desementizar/resementizar lo hispánico

De las imágenes mostradas se infiere fácilmente que *Barcelona '92* presentaba una imagen novedosa, no sólo de Barcelona, sino de lo hispánico, haciendo mención especial de la lengua y cultura catalanas, pero sin referencias folklóricas. Ni torres humanas ni tablaos, ni toros ni fanfarrias, el fragmento se concentra en la atmósfera de sus calles y la calidad humana de sus gentes. Incluyendo brevemente una referencia solar obligada así como una serie de referencias marítimas, prácticas turístico-artísticas al estilo del Montmartre parisino, además de las referencias a Gaudí y el paso obligado por La Sagrada Familia que constituyeron los ítems comunes de la imagen que se buscaba, el fragmento también mantiene la clásica presencia de las palomas y el vino, pero enlazando con la Barcelona moderna del diseño. Sin excluir la referencia a las basuras y al tráfico, sin olvidar los barrios populares ni el asfalto, se ponía en evidencia lo extraordinario cotidiano y la cotidiana frecuentación de lo extraordinario mediante una sabia conjunción entre lo útil y lo bello, la integración del arte en la vida corriente (escultura urbana y modernismo en los edificios habitados), la laboriosidad de sus gentes, un estilo de vida volcado hacia la calle, unos parajes naturales y unas instalaciones propicias para el ejercicio del deporte individual y colectivo, así como un ritmo de vida acompasado. Todo ello sin ocultar algunas estridencias (tráfico), sin ausencias cromáticas definitorias y una predilección por el azul cargada de connotaciones románticas virando hacia el sueño y la imaginación.

Evitando la monumentalidad integral, la única escultura urbana a la que Leopoldo Pomés dedicaba un espacio consecuente en las escenas diurnas de la segunda parte de su cinta (plano medio largo, breve recorrido panorámico y ligero zoom hacia atrás con cambio óptico focalizado en el segundo término) era la de *Oda a Barcelona* recientemente trasladada al Paseo de Gracia. Ataviadas de blanco, las juventudes voluntarias liberaban el espacio borrando viejos semas y resementizaban no sólo el anillo olímpico, sino una urbe que se convertía en modelo de otra hispanidad y renovaba la catalanidad, haciendo de la ciudad condal el nudo central. A través de la manipulación técnica de la imagen, del paso por el edificio acristalado arriba indicado, se expresaban los procesos de modernización ya bien avanzados, pero también se abría un espacio metadiscursivo propicio a la reflexión. Simultáneamente, se afirmaba abiertamente una total y completa afiliación a unos valores y normas que en definitiva legitimaban una obediencia colectiva participativa, se prodigaba inconscientemente la continuidad de viejos usos y se sentaban las bases para el asentamiento de una élite política que había de tener gran peso en las decisiones en una Barcelona que quería vivirse en una etapa de liberación y expansión.



## Capítulo 2.- CLARA FILMS, PRODUCTORA DE UNA MEMORIA DE TRANSFORMACIONES URBANAS

El corto *Transformació d'una ciutat olímpica, Barcelona 1986-1992* (Emili Vendrell, Josep Clanchet, Mariona Omedes y Tomás Pladevall, 1992) empieza con el derribo de un edificio. Una panorámica hacia la derecha permite visualizar de manera acelerada las distintas etapas de las obras de transformación que siguieron. El dispositivo pasa revista a distintas zonas de Barcelona que sufrieron el mismo proceso de transformación en un tiempo récord, como la Villa Olímpica, con la Nueva Icaria, la avenida de la Marina y los rascacielos con que culmina frente al mar, el complejo olímpico de Montjuïc, con el nuevo Palau Sant Jordi, y las zonas de Horta y la Vall d'Hebron en las que se construyeron las rondas.



### A.- Un corto que deja huella: *Transformació d'una ciutat olímpica, Barcelona 1986-1992*

De una duración de 8'25'', utilizando la técnica del *Time Lapse*, el corto resume las transformaciones urbanas realizadas durante seis años, desde 1986 hasta 1992. Los títulos de crédito con los que se abre la película permiten observar que desde su concepción estaba destinada, entre otras cosas, a formar parte de la programación televisiva. Carecemos de datos sobre la frecuencia y número global de veces que fue pasada por la televisión, así como de los canales. Mariona Omedes, en su blog, ha dejado indicaciones sobre los premios ganados por la película: Medalla de Oro en el Festival Internacional de Cine y Vídeo de Chicago; Medalla de Plata en el Festival Internacional de Cine y Vídeo de Nueva York, ambas en 1993. La película, así como muchas otras con las que Clara Films ha ido recogiendo la memoria de las transformaciones urbanas de Barcelona, ha tenido un gran impacto, pues actualmente se puede tener acceso a ella por You tube desde distintas fuentes. Una de ellas proviene de *El Periódico*, que el 29/06/2018 contaba con 23.717 visualizaciones. Otra, de proveniencia desconocida, con 124.976. El vídeo también puede ser visualizado a partir del blog de Josep María March, autor de *Barcelona, ciutat de vestigis*, editado por el Ajuntament de Barcelona. Algunos fragmentos han sido recogidos como

imágenes de archivo por jóvenes cineastas, como en el caso de Ferrán Ureña, que recoge algunos segundos de las transformaciones de la Nueva Icaria en su película *Barcelona '92*. También Sonia Trigo recogió un fragmento de otra película realizada por Clara Films en torno a las transformaciones que dieron lugar al Fórum de las culturas, en las que se utiliza la misma técnica del *Time Lapse*. Por su parte, TV3 realizó un reportaje a partir de este material.

*Transformaciones de una ciudad olímpica* forma parte de un conjunto de cortos que se agrupó bajo el título de *Programa cero*, material de conjunto que formaba parte del itinerario museístico propuesto por el Virreina en la exposición titulada *Barcelona. La Metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004*<sup>294</sup>. Se tienen noticias de que forma parte de los fondos documentales de la videoteca de la Fundación Olímpica y el Ayuntamiento de Barcelona.

## **B.- Retóricas del derrumbe y de la desaparición**<sup>295</sup>



El corto se abre con un plano de conjunto sobre un edificio de grandes proporciones al estilo de los edificios isla rectangulares de Courbet que incluían varias escaleras, aunque en este caso la uniformidad queda rota al otorgar distintas dimensiones a las partes de las que se compone, que, además, no se encuentran alineadas en torno a una sola línea recta ni alcanzan el número de alturas del modelo francés. El edificio se encuentra en muy mal estado y es visualizado desde un punto de vista frontal y lateral alternativamente por medio de imágenes que, con ayuda de la técnica del fundido encadenado, se van superponiendo. En fracciones de segundos, asistimos al derribo del edificio. Una fractura medial junto con el derrumbe de fragmentos de la parte superior convierten al edificio en protagonista de una biografía que le es propia y hacen de él figura clave del patetismo de la situación. La materialidad de su pronta inconsistencia emparenta el derrumbe con la simbología y figura

---

<sup>294</sup> Comisariada por Jorge Ribalta, la exposición, prevista para tres meses (24/03/2016- 26/06/2016), fue prorrogada hasta el 25/09 del mismo año.

<sup>295</sup> El título contiene una referencia intertextual implícita a *Retóricas del miedo* (Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca,(Eds), Colección de la Casa de Velázquez , 2012) así como a *Esthétique de la disparition* (Virilio, Paul, Galilée, 1989).

de la desaparición y personifica de manera dramática el patetismo de la dispersión material del edificio convertido en polvo, una inmensa polvareda que invade el encuadre. El adagio (enunciado implícito) tan anclado en la memoria colectiva según el cual “polvo eres y en polvo te convertirás” rompe con la distancia entre lo humano y la materia aumentando su efecto en el espectador, al convertirse en metáfora de su propio destino. El fundido encadenado hace todavía más patente el efecto de borrado: los restos del edificio se van borrando tras la polvareda, la nube de polvo se va borrando tras el polvo. Las huellas de lo que fue y quienes vivieron en aquel lugar desaparecen completamente para dar paso, panorámica hacia la derecha, a un futuro ya presente, en el que los artilugios de la transformación urbanística invaden el espacio desde sus cimientos (surco y piezas de hormigón para tuberías del plano general sobre el que se fija la cámara).

La posición preliminar del derribo advierte al espectador de su importancia, a pesar de la elipsis y borrado reiterado que se va operando a medida que el montaje va mostrando alternativamente zonas alisadas donde la presencia de lo que allí había ha sido borrada y zonas donde el vacío se va colmando por la abundancia de calles, edificios y carreteras. La elipsis del derribo y borrado, así como los trabajos de alisado del terreno, es la figura que preside el desarrollo del corto. A pesar de todo, por su posición de preámbulo, por la relativa cercanía de la cámara si se compara con los planos de conjunto que le suceden, mantiene la secuencia del derribo como fantasma que planea a lo largo de todo el tiempo fílmico.

### C.- La técnica del Time Lapse: aceleración y elipsis



La lógica misma del *Time Lapse* hace de la elipsis su figura más representativa. Pero la reiterada elipsis, a medida que se van mostrando las zonas de obras, del borrado del derribo, hace de ello un elemento significativo que va mucho más allá de la voluntad sintética inherente al uso del procedimiento. Por si el espectador no lo hubiera captado, la banda sonora, después de los últimos títulos de crédito, acompaña el fundido en negro final de un ruido de explosión, confirmando a la pieza un carácter circular. La circularidad prohíbe el olvido del derribo inicial y advierte de la continuidad y vigencia de los contenidos narrados

al principio, aunque dicha narración haya sido dejada en manos de la imagen en movimiento y una banda sonora musical. El relato se deja completamente en manos del montaje, las figuras cinematográficas y una banda sonora que no deja paso a ninguna voz narrativa.

La técnica utilizada es claramente reiterativa, pues se trata de reunir distintas variaciones sobre un mismo tema. De acuerdo con ello, se van alternando los desplazamientos de la cámara en panorámica para emprender focalizaciones sucesivas en zonas contiguas. La continuidad se va rompiendo alternativamente con el montaje en *cut*. El procedimiento suele ser el siguiente: la cámara se desplaza en panorámica hasta posarse en un nuevo punto, o el montaje con corte nos sitúa en un nuevo punto que se supone entonces no contiguo u ofreciendo una perspectiva distinta sobre el mismo objeto (zona de obras delimitada por el encuadre y apoyada en unos puntos de referencia, que suelen ser edificios existentes con anterioridad). Inmediatamente, la cámara bate en retirada por medio de un zoom hacia atrás, que le permite tomar cierta distancia o ampliar el campo y obtener así una visión más general y contextualizada de la zona elegida. A continuación, haciendo elipsis del derribo y escombros (otro corto de Clara Films nos informa de que nada fue desaprovechado, pues los escombros sirvieron para apuntalar los cimientos del nuevo puerto olímpico, y por lo tanto nada permite prever que se les pueda rescatar del lugar donde están), se tapiza la escena horizontal y verticalmente por capas sucesivas. Las distintas capas que el montaje resume en unos segundos se corresponden con las distintas etapas de la construcción registradas a medida que iban avanzando las obras durante los seis años que precedieron la celebración de los Juegos. Pero no únicamente. El montaje también procede por disposición sucesiva de fotogramas en los que se ha practicado un borrado parcial y gradual de la zona en su estado final, o incluso en ocasiones, tomando como base de borrado las maquetas. De esta manera el referente, con la toma final de las obras acabadas, se va combinando casi imperceptiblemente con su representación imaginaria anticipada. El resultado es ambiguo, pues si por una parte induce a concluir una correspondencia perfecta entre el proyecto y la obra final, con la idea que conlleva de promesa realizada, la sustitución de la imagen de la etapa final por la maqueta inicial mantiene lo realizado en su condición de imaginario, lo que induce a pensar que el proyecto se quedó e incluso mantuvo limitado por sus buenas intenciones quizá más teóricas que realizables.

Doblemente ambiguo si se tiene en cuenta que la primera panorámica que lleva al espectador de la imagen del derribo al repetido tapizado del terreno con carreteras y edificios bien pudo y vino a significar, en la etapa higienista y desarrollista todavía vigente durante la transición, un contra-argumento frente a las críticas, movimientos ciudadanos y particulares que se vieron afectados de cerca o de lejos por las expropiaciones forzosas, la reubicación



en otras zonas de la ciudad y los cambios en el tejido social que las transformaciones masivas aportaron. Así, tras el derribo preambular, la panorámica a la derecha, junto con el *Time Lapse*, actuaban como argumento a favor de las transformaciones urbanas, portadoras de mejoras y progreso respecto al inmueble desvencijado objeto de derribo.

La cinta insiste en el carácter masivo de las transformaciones realizadas durante el período. El carácter acumulativo e incluso desproporcionado cuantitativamente hablando con respecto a muchos de los cambios urbanísticos que le precedieron, incluso en épocas en las que también acompañaron esos macro-eventos que se habían convertido en condición sine qua non, aparece denotado por el uso de la panorámica que, reiterada, equivale al polisíndeton. Un fundido en negro inacabado que procede por oscurecimiento parcial de un plano de conjunto sobre una zona se ve inmediatamente invadido por un *corte*, que a su vez enlaza con el plano de conjunto siguiente por el proceso lumínico inverso, es decir, por aclarado de la imagen que le sucede. La yuxtaposición de distintos puntos de vista sobre una misma zona densifica el contenido de la cinta, aumenta la impresión de profusión, e insiste visualmente en la representación del mismo contenido que convencionalmente se atribuye al signo sumatorio sigma ( $\Sigma$ ).

#### **D.- La utilización del símil del crecimiento natural y biológico**

Conocedores sin duda del análisis de *Nosferatu* emprendido por Murnau sobre las líneas de fuerza trazadas por los movimientos, gestos y posición de los personajes en el campo del encuadre, así como del espectáculo de magia del cine de los orígenes, los miembros del equipo de Clara Films dominan perfectamente la técnica para dar una impresión de ligereza al espectáculo de ocupación de cemento armado al que se asiste a lo largo de los ocho minutos de película. Dejando fuera de encuadre al prestidigitador pero dejando constancia del procedimiento vía aceleración, con la técnica del tapizado horizontal por borrado paulatino y montaje sucesivo por inversión de las etapas de borrado, así como la superposición de las distintas etapas de construcción con las que se describe el crecimiento vertical de los edificios con un ritmo acelerado, el resultado final es el sentimiento de que todas estas carreteras y edificios van surgiendo como las setas, flores y plantas, de manera natural, impulsados por su propia energía interna, una especie de impulso vital interior o como diría Aristóteles, obedeciendo a su propia *entelequia* que conduciría simplemente a actualizar lo que ya estaba contenido en ellos mismos en potencia, haciendo funcionar por asociación el desarrollo urbanístico extensivo como si se tratara del ADN de un ser vivo. Así, inscrita en el ADN de la propia urbe, la pulsión urbanística se confunde con un elemento

natural y biológico que no hace sino mejorar lo dado, tanto si se trata de un patrimonio urbanístico desvencijado (edificio inicial en mal estado) como natural. Subrayando la pericia técnica (ese Palau de Sant Jordi que se va erigiendo por sí mismo como un champiñón gigante, o esas carreteras capaces de salvar el desnivel natural del relieve), haciendo elipsis del esfuerzo y creando la ilusión de ingravidez de la masa, la cinta obedece al imperativo de propaganda que motivó el encargo. La reiteración del motivo lo convierte en nota dominante que, en una cinta de ocho minutos deja entrever difícilmente la invitación esporádica, pero no menos presente, a la reflexión y al cuestionamiento.

En definitiva, cabe comprobar que tanto el montaje como la banda sonora plantean un discurso ideológico que la rapidez de las imágenes, la práctica sistemática de la elipsis y el acompañamiento musical hacen incuestionables. La palabra ausente y el ritmo que no deja paso al silencio confieren mayor dinamismo y ligereza a la impronta vertical de la que el espacio está como poseído. Los edificios emergen del suelo como si se tratara de materia orgánica en crecimiento siguiendo un ciclo natural. Al igual que la imagen del Palau San Jordi aparecía subliminalmente comparada a la formación y crecimiento de un champiñón, las torres Mapfre y Arts emergen como tallos hasta alcanzar completud y madurez. Las redes y circuitos de carreteras surgen como trazos de un dibujo esbozado en la arena hasta formar cruces cuyo encuentro se celebra con la reunión en un círculo, forma simbólica que transmite la idea de reunión de una amplia gama de comensales, en lo que podría seguir siendo tierra yerma sin fruto alguno. La técnica aparece magnificada como si el desarrollo urbano hubiera sido el único capaz de transformar un suelo inservible en pura civilización preparada para recibir el futuro a pleno gas y a pleno pulmón.

Algunos indicios nos advierten sin embargo del carácter ambivalente de lo mostrado: como ha sido dicho, el vídeo empieza con la imagen de un edificio dinamitado, en derrucción. La polvareda levantada invadía la cámara hasta que adivinábamos su desaparición. La panorámica que daba paso al proceso de transformación del espacio llevaba a inferir la justificación del acto en aras a conseguir un bien mayor. Pero al mismo tiempo, el sonido en off que daba fin a la cinta sugiriendo y recordando la explosión, abría el sentido hacia otro tipo de interpretación. Otro detonante, por lo que se refiere a la armonía sugerida por el motivo de la germinación, es que por unos instantes la melodía deja pasar un momento de tensión dramática que contrasta con el tono dinámico y la armonía del *happy end*, corolario de una cementación abundante. En picado, la cámara enfoca a un campesino cruzando un campo de vegetación no menos profusa. La fertilidad del campo mostrado contrasta con el cemento armado de la(s) nueva(s) ronda(s). Un segundo de notas musicales destinadas a comunicar dramatismo acompañan la imagen del campesino caminando por la

huerta, inmediatamente sepultado por una red de carreteras. Un segundo para incitar al espectador, perdido completamente en el recurso dominante del imaginario del crecimiento natural y profusión de la abundancia de una red de infraestructuras y nuevos barrios, a plantearse la posibilidad de un contra-discurso y una contra-ideología.

Para entender las transferencias culturales que en el vídeo se insertan y ponernos en el lugar del espectador de aquella época, habría que recordar -sin duda entre muchos más- el anuncio de un programa televisivo llamado “Metrópolis” que empezó en 1984. El programa en cuestión permitía a los españoles de aquella época recibir noticias de lo que se estaba haciendo en el campo artístico en otras partes del planeta, y sobre todo en las grandes metrópolis del mundo occidental. Las imágenes con que se abría el programa utilizaban la misma técnica del *Time Lapse* aplicadas sobre una grabación nocturna de una gran metrópolis, sobre todo centrada en el paso de vehículos por una red de autopistas. La elipsis acentuaba la velocidad y las luces de los coches corrían raudas formando estelas continuas de colores. El carácter semanal del programa sin duda ha contribuido a normalizar la asociación entre los trazos dinámicos que dibujaban las luces de los vehículos con el progreso del que la urbe cimentada, cultural y artísticamente dinámica, se convertía en expresión.

### **E. Mercadeo y censura**

Seis años han sido suficientes para pasar de una cinta de candidatura que dejaba perfilar su artificialidad barroca como representación de un imaginario deseado, a la introducción de pequeñas notas de aviso dejadas en clave dramática. Para Leopoldo Pomés resultaba relativamente fácil confeccionar un discurso promocional haciendo de él la representación de un deseo y un sueño compartido, que sin duda contribuyó a reforzar. Para Mariona Omedes y el equipo de Clara Films, confeccionar un discurso de propaganda convincente y compartido resultaba más difícil después de seis años de expropiaciones y traslados forzados, práctica institucional corriente cuyo objetivo era embellecer, modernizar, arquitecturizar y urbanizar un espacio que en ocasiones, con las transformaciones aportadas, se resistía a ser creador de convivencia.

La técnica del *Time Lapse* permitía jerarquizar el discurso y situar los argumentos y enunciados acordes con las expectativas del cliente en un primer nivel de estímulo a la percepción del espectador, es decir, de conferir mayor intensidad al discurso dominante de los grupos dominantes que habían invertido en las transformaciones urbanas o que tenían bastante que ganar con ellas. A modo de escasas notas, sin embargo, se esparce un

metadiscursos que pone en entredicho el enunciado dominante, pero cuya legibilidad no es inmediata<sup>296</sup>. Lo que nos lleva a pensar en las transformaciones y metamorfosis de la censura.

El héroe de los ochenta se ve impulsado a transgredir los límites de libertad personal y privada que le imponía el franquismo. Haciendo frente a las convenciones sociales, consigue, o sufre, intentando imponer nuevas reglas. La *movida* se vio acompañada de una explosión de la expresión del deseo, vocablo que no por nada sirvió para denominar a la productora recién creada por los hermanos Almodóvar. Los años noventa, que todavía no han terminado con el espíritu transgresor y hedonista de la *movida*, van a operar un cambio o desvío hacia posturas neoliberales que van imponiendo otro tipo de censura, mucho más compleja que aquella que en la época franquista consiguieron burlar cantautores y cineastas. El mismo Leopoldo Pomés se había visto confrontado, muchos años antes, en plena etapa franquista, a ese otro tipo de censura que suponen las leyes del mercado, que habían impedido la edición de su *Barcelona 1957*. Si vender sueños resultaba mucho más rentable, esto también da una idea de las líneas de fuerza que dominaban entre los receptores potenciales en una época en la que la imagen-sonido-en-movimiento se había especializado en la distracción (pensemos, por ejemplo, en las películas de destape) y tenía dificultades para desprenderse de la imagen de producto cultural popular, careciendo como carecía de la legitimidad de la literatura.

En qué medida el poder coercitivo de los grupos a los que el 92 dio mayor notoriedad, presencia y capacidad de acción encontraron resistencias en los mismos órganos institucionales y en la producción cinematográfica para que incluso el cine publicitario transmitiera ciertas reticencias aunque bastante veladas, es un tema en el que convendría ahondar pero que excede con mucho los objetivos de este trabajo. ¿En qué medida las inquietudes que se perciben tímidamente revelan inquietudes que el vídeo intenta simplemente apaciguar? ¿En qué medida el discurso que se erigía como argumentación convincente ha perdido vigencia hasta el punto de desvelar *ideologemas* que ya no funcionan como verdades evidentes otrora imperceptibles? ¿En qué medida las reticencias observadas obedecían a una voluntad expresa por parte de los autores, o al contrario, a la polisemia<sup>297</sup> inherente a la imagen, capaz de emitir haces de sentido incluso entre sí paradójicos?

---

<sup>296</sup> A propósito de ello, permítasenos avanzar la hipótesis de que el conjunto de Clara Films contenga otros elementos de denuncia mucho más explícitos, al menos en una de las versiones. Nos referimos a un fundido encadenado de uno de los cortos expuestos en el Virreina que, tal es nuestra interpretación, dejaba adivinar la represión policial de las protestas que tuvieron lugar por aquellos años. Dato interesante que convendría comprobar.

<sup>297</sup> En su artículo «Narration(s) : en deçà et au)-delà», François Jost ponía en evidencia la polifonía de la narración cinematográfica. In *Communications*, n° 38 : Enonciation et cinéma, 1983, pp. 192-212.

### Capítulo 3.- EL *MARATHON* DE CARLOS SAURA (1993): REPRESENTACIÓN Y REPRESENTATIVIDAD

En el décimo capítulo del tercer volumen de la *Memoria Oficial de los Juegos de la XXV Olimpiada* se nos habla de la génesis del proyecto. La realización de una película oficial era uno de los requisitos sine qua non a los que la ciudad candidata elegida se comprometía contractualmente. El contrato regía, entre otras cosas, la cuestión de la propiedad intelectual y los derechos de explotación. En el caso de *Marathon*, la productora Ibergroup S.A. (formada tras la fusión de Group Films, Iberoamericana Films Internacional y Lola Films, que habían elaborado conjuntamente el proyecto ganador del concurso) se comprometía a ceder los derechos al COI (Comité Olímpico Internacional) al cabo de «siete años»<sup>298</sup> renovables.

En un primer momento, posiblemente influida por la tendencia que se había ido afirmando en la cinematografía oficial de los Juegos desde las olimpiadas de Berlín<sup>299</sup>, tendencia que había llevado a dramatizar y despegarse con ello de una intención únicamente documental –en tanto que presunta memoria resumida de lo acontecido-, la productora hizo un primer encargo a Hugh Hudson, director británico que en 1981 había inundado las pantallas con *Carros de fuego*, drama ambientado en la Inglaterra de los años 20 en torno a un grupo de atletas. Ya entonces la productora había propuesto un proyecto de «documental titulado Maratón que incluía momentos de reconstrucción histórica y momentos dramáticos». Queda claro que desde su concepción, una de las finalidades de la proyectada cinta era la de crear un fuerte efecto emotivo en el espectador, como también el hecho de que este primer proyecto había bebido a la vez en las fuentes de un cine de propaganda y de un cine de espectáculo. Otra finalidad, cabe inferir, respondía a unos objetivos de rentabilidad, pues se nos indica que «para conseguir un producto más atractivo desde el punto de vista comercial, se contrató al prestigioso guionista de televisión británico Melvin Bragg»<sup>300</sup>. La cinta debía desarrollarse en torno al Maratón como «eje argumental» y debía contar con un guión cuya narración quedaría «a cargo de actores famosos». Se irían insertando en torno a dicho eje «imágenes de los diferentes deportes, de la ciudad y de temas de interés relacionados con el olimpismo (el dopaje, la comercialización, etc.)» Asimismo, debía incluir «imágenes de ficción, evidentemente, de la carrera de Fiüpidés después de la

---

<sup>298</sup> Contrariamente a los cuatro habituales según reza en la *Memoria Oficial de los Juegos de la XXV Olimpiada Barcelona 1992*, Vol. III, p. 372.

<sup>299</sup> Con un vídeo que constituía, así queda señalado en la memoria, «una verdadera apología de la Alemania nazi», *Memoria Oficial, Ibídem*, p. 371.

<sup>300</sup> *Ibíd.*, p.372.

batalla que libraron griegos y persas en el año 490 a C., y de la carrera de Spiridon Louis en los primeros juegos de la era moderna»<sup>301</sup>. De este modo el proyecto memorializaba la entrada de Barcelona en la historia del olimpismo.

Muchos de los detalles de este primer esbozo se dieron al traste cuando «Hugh Hudson abandonó el proyecto por discrepancias con Ibergroup y por razones presupuestarias». Con la llegada de Carlos Saura, el «guión fue modificado: se suprimieron los narradores y se centró la atención, sobre todo, en el universo del deportista. Además, después de presenciar la ceremonia inaugural, Carlos Saura decidió que la reconstrucción de la batalla de Maratón se hiciera con la colaboración de la Fura dels Baus, que se incorporaron al equipo de la película»<sup>302</sup>.

### **A.-Entre las fronteras de la representación**

Por lo que se refiere al último punto arriba indicado, la memoria da a entender que al menos parte de las imágenes con la Fura dels Baus fueron expresamente grabadas para la película, desdibujando con ello las fronteras entre documental y cine de ficción. Concretamente, la *Memoria* indica que el «rodaje comenzó en Barcelona una semana antes de los Juegos» y que en veintidós jornadas de rodaje, entre el 19 de julio y el 9 de agosto, se filmaron más de 200.000 m. de película (seis o siete veces más de lo que se acostumbra a rodar para un largometraje normal). Además, para el montaje, iniciado en octubre, «se dispuso también de las grabaciones hechas por RTO'92, y se rodaron algunas secuencias necesarias para completar el material (como la batalla entre griegos y persas)»<sup>303</sup>.

Si tal fue el caso, es decir, si el montaje entrelazó imágenes tomadas durante los Juegos con rodajes anticipados e incluso pospuestos, Saura no habría optado por una reconstrucción, como se preveía en el primer encargo, sino por una puesta en escena, como si la representación del mito fundador no pudiera realizarse sino adentrándose en la naturaleza misma del mito como narración de los orígenes.

El primitivismo espectacular de la Fura dels Baus, la lucha de la condición humana expresada a través del gesto característica de su estética, la depuración minimalista de la palabra a través de la expresión gutural del esfuerzo, el miedo, la sorpresa, la decisión de seguir adelante afrontando los peligros..., convenían sin duda a un cineasta interesado por la multiplicidad de lenguajes, por la plurivocidad de los instrumentos de comunicación y por la naturaleza polifacética del ser humano. Por otra parte, la representación anticipada,

---

<sup>301</sup> *Id.*, pp. 372-373.

<sup>302</sup> *Id.* p. 373.

<sup>303</sup> *Idem*, p. 373.

probablemente beneficiando de los ensayos previos, permitía al cineasta reforzar la dimensión simbólica y mítica de los Juegos reproduciendo, a modo de pequeños atisbos, el papel que pudieron jugar los coros en el teatro griego y estableciendo paralelismos interesantes con el público. Yendo y viniendo del público que durante unos días pobló aquellas gradas al escenario y de este último a las primeras, la cámara invita a un viaje a través del tiempo, así como del referente a la representación, dejando pasar algunas imágenes de las máscaras de aquellos voluntarios esporádicamente espectadores que también participaron en la representación en primer grado (espectáculo de la ceremonia de apertura). De este modo la cámara desdibuja las fronteras entre actantes y espectadores y hace que el público forme parte del escenario y el objetivo de la cámara. Del plano general de perfil de una multitud abigarrada pasamos a un plano de conjunto frontal sobre el espectador-máscara y de ahí a distintas tomas desde distintas perspectivas que pueden ir desde el plano general sobre la masa compacta del público como personaje colectivo hasta el plano medio corto sobre el espectador anónimo.



## **B.- Música e imagen reelaborando el imperio del signo: hacia la configuración de un tejido narrativo-emotivo-figural**

En sus reflexiones sobre la aplicación al cine de la noción de lo figural elaborada por Lyotard y continuada por Deleuze, Jacques Aumont y sus colaboradores daban a entender que es muy difícil en el cine extirpar completamente lo narrativo y lo figurativo, elementos hacia los que la imagen cinematográfica tiende sin cesar<sup>304</sup>. Así, mientras para Lyotard una de las características de lo figural era su «opacidad», lo que le llevaba a afirmar su falta de

---

<sup>304</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma*, Paris : Armand Collin, 2004,2008,2016, p. 74 : « Le figural est souvent proche d'une défiguration (au sens littéral : une attaque de la figure, une perte de la figuration) ; or, dans une image de film la défiguration est souvent provisoire, et la figure est rétablie avec le temps. Par ailleurs, le rôle narratif des figures, qui leur est souvent essentiel, ne va pas aisément avec leur perte dans le figural (lequel suppose une absence de sens déterminée) ».

transparencia e irreductibilidad a cualquier «sistema de significación»<sup>305</sup>, mientras para Deleuze lo figural, en su análisis sobre la pintura, abandonaba el campo de lo representativo y de lo narrativo para «*captar fuerzas* y darles una forma sensible»<sup>306</sup>, para los autores arriba citados, aunque es posible -siguiendo a Lyotard- encontrar en el cine instantes en los que la imagen «escapa a la narración y a la verbalización», sobre todo a través de la inmovilidad y la duración, capaces de producir «un efecto sensorial fuerte y paradójico»<sup>307</sup> o también de «singularizar eventos, detalles, potencialidades (Dubois, 2001) o motivos (André, 2007)», lo figural es una «idea elástica» y sobre todo «un principio de intensificación»<sup>308</sup> que cabe emparentar con las figuras retóricas y tropos tan utilizados en literatura<sup>309</sup>.

Dicho sea esto para indicar que la película de Saura constituye uno de esos ejemplos en los que el cine explora su capacidad polisémica recorriendo sus propias posibilidades de creación del sentido, de entre las cuales narración e intelección no son sino algunos de sus componentes. Sin dejar de ir más allá, hacia la captación y expresión de fuerzas y emociones, verdaderos protagonistas del *Marathon* de Saura, dichas fuerzas, emociones y detalles presuponen un universo de intelección compartido intersubjetivo propio de un contexto saturado de narraciones en las que la película no necesita insistir pero que la impregnan implícitamente. Muy probablemente más que en otras películas por su estrechísima relación con un evento circunstancial y por el fondo musical que recorre, manipula y confiere un contenido polifónico a las imágenes, dejando filtrar la presencia del cineasta como voz que ordena y da sentido, voz intradiegetica que a través de la música comenta, emite juicios o también incita a dejarlos en suspensión, dicho universo de intelección compartido, saturado de narraciones, encuentra expresión a través de múltiples figuras sin dejar de servirse de lo figurativo y sin evitar miríadas de historias que se cuentan por medio del gesto, movimientos de la cámara, la banda sonora, el montaje..., sin dejar de planear entre lo concreto y lo simbólico.

---

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 72 : « Le figural est *opaque* (et non transparent à un représenté comme l'est l'image figurative) ; il existe sur un mode autre que la transitivité et la transparence : il est un *événement d'image*, qui ne se réduit à aucun système de sens ».

<sup>306</sup> *Idem* : « (...) Deleuze (1981), pour qui la picturalité fondée sur le figural quitte le domaine du représentatif et du narratif pour *capter les forces* et leur donner une forme sensible (...) ».

<sup>307</sup> *Ibid.*, pp. 74-75 : « On peut par exemple identifier comme instance du figural le jeu sur la durée pure (...) où la très longue immobilité inexpressive des (...) acteurs fait échapper quasi totalement cette image durative à la narration et même à la verbalisation, produisant un effet sensoriel fort et paradoxal, dû au seul passage du temps ».

<sup>308</sup> *Id.*, p. 74 : « Le figural est une idée élastique (...) ; surtout, il est moins une notion qu'un principe d'intensification (...). Il peut singulariser, au choix et selon les cas, des événements, des détails, des puissances (Dubois, 2001) ou des motifs (André, 2007) ».

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 192-193 : « (...) la figure se rattache au trope -métaphore, métonymie, synecdoque, etc. -comme l'avaient bien compris Genette et Eco : la figure de rhétorique est une forme signifiante par arrangement d'éléments dans un texte. (... Le film peut produire l'équivalent de beaucoup de tropes, par exemple, l'emphase, la litote, l'analepse (retour en arrière), la prolepse (l'anticipation), l'ellipse, etc. ».



De una duración de 2h03'02'', *Marathon* comienza con una imagen solar de un amarillo vibrante en medio de la oscuridad del anochecer desde lo alto de la montaña de Montjuïc donde apenas se puede adivinar la torre de Calatrava, mientras la banda sonora permite escuchar el estribillo de la canción de Freddie Mercury y Montserrat Caballé.

De la mano de un plano aéreo la cámara nos introduce en el interior del estadio, donde asistimos a algunas imágenes de la ceremonia de apertura centradas en el relato mítico y fundacional de la ciudad de Barcelona mientras van desfilando los títulos de crédito que dan cuenta de las distintas funciones del equipo de la película y terminan con una dedicatoria al pueblo de Barcelona. Inmediatamente después, vemos desfilar distintas delegaciones de atletas mientras, desde el palco presidencial, el saludo del Rey Juan Carlos I en catalán, tras la invitación de Samaranch, la última transmisión de la llama olímpica y el encendido del pebetero, da comienzo a los Juegos. A los 11'14'' de tiempo fílmico, la cámara se concentra en los deportistas.

Como ha sido indicado, el Maratón, sobre todo masculino, actúa como eje de un entramado argumental en el que se van mezclando imágenes de distintos deportes, con un fuerte predominio de las pruebas de atletismo realizadas en el estadio de Montjuïc. Carreras femeninas y masculinas se van alternando sin una correlación exacta por pares de las mismas pruebas. En realidad, no se trata de confrontar resultados, sino de situar a todos los deportistas en un plano de igualdad. A medida que vamos asistiendo a las carreras, se intercalan imágenes de halterofilia, salto de pértiga, discos, lucha, baloncesto, fútbol, hípica, natación, aparatos, piragüismo, bicicleta, pelota vasca, boxeo y gimnasia rítmica (los tres últimos únicamente a través de los entrenamientos). Conforme avanza el Maratón, se nos van dando algunos atisbos y es con esta prueba como termina el espacio dedicado a los deportistas. La música, omnipresente y variada, confluye con la imagen en la búsqueda del sentido dejando pocos márgenes a la palabra mientras los tropos adquieren protagonismo.

Han pasado dos horas cuando al ritmo de una rumba de Peret un panel anuncia la Fiesta del Fuego de la Ceremonia de clausura. En las últimas imágenes van desfilando representaciones de planetas cargadas de representaciones icónicas que recuerdan los mitos de su formación mientras el elenco hace desfilar agradecimientos, instituciones y nombres que han hecho posible el proyecto. De nuevo un plano aéreo da fin a la cinta, mientras un helicóptero traza horizontalmente una línea imaginaria divisoria entre cielo y tierra, en sentido inverso al trayecto con el que se iniciaba el plano aéreo del exordio de la película, recordando con ello el movimiento de cierre de una cremallera.

### C.- Una memoria de cuerpo, emoción y esfuerzo

En la forma que el proyecto adoptó finalmente, no deja de ser interesante que la voz narrativa haya sido sustituida por un fondo musical, que es casi el único que, junto con la imagen, toma literalmente la palabra. El poder de la imagen, el poder del sonido que en el *Marathon* de Saura deja de ser mero acompañamiento musical para cobrar voz propia, quedan así simultánea y complementariamente reforzados, dejando puertas abiertas a la lectura, interpretación y apropiación de cada espectador, solicitando que éste busque en sus propias vivencias la posibilidad misma de aprehender, más allá de lo que está viendo pasar ante sus ojos, lo que el atleta y los atletas están sintiendo. El espectador se identifica y es capaz de experimentar empatía acompañando emotivamente al deportista en sus esfuerzos hacia objetivos a veces logrados, nunca vanos. El fondo musical cede la palabra únicamente de vez en cuando al sonido gutural emitido por los atletas como expresión de un esfuerzo sobrehumano, al altavoz pidiendo silencio al público como anticipación del sonido-sema indicador de la salida o dando información sobre la clasificación, informando asimismo de pasada sobre la utilización de varios idiomas o incluso sobre el papel adquirido por el audiovisual en la era moderna, pues en numerosas ocasiones se hace necesario pasar de nuevo las imágenes a cámara lenta para determinar el ganador. Igualmente, la banda sonora integra el sonido de la pelota vasca y la voz en ocasiones inteligible del cantante, además de dar acceso a fragmentos del discurso de Samaranch y de Juan Carlos I como anticipación y señal de inicio oficial de los Juegos. Únicamente en una ocasión se adentra en una conversación a modo de cámara indiscreta: se trata de los entrenamientos de los deportistas vascos, lo que permite poner de relieve la diversidad cultural y lingüística del modelo España<sup>310</sup>.

Contrariamente a lo previsto en el primer proyecto, no se deja filtrar ninguna entrevista. Yendo y viniendo de un fragmento corporal a otro con primeros o primerísimos planos y planos de detalle, el espectador capta tensiones, emociones, estados de ánimo y las respuestas corporales de adaptación a los estímulos y obligaciones contextuales, de modo que la cámara pone en evidencia la inteligencia corporal que encuentra expresión en las modulaciones musculares adaptadas a la situación y rompe con la dualidad cuerpo/alma tan cara a la hagiografía cinematográfica del franquismo. Hombre y animal participan por igual

---

<sup>310</sup> En el marco de su clásico discurso navideño, en 2005, Juan Carlos I afirmaba: «Nuestro modelo de convivencia se ha convertido en referencia para otros (...) Vemos que nuestro país es hoy una realidad de libertad y progreso organizado territorialmente en el respeto a su rica pluralidad y diversidad. Tenemos motivos para sentirnos particularmente orgullosos del rico patrimonio histórico, cultural y lingüístico de España», 24/12/2005, RTVE.

de la misma inteligencia, rompiendo de pasada la vieja distinción entre la parte noble (superior) y la parte inferior del ser humano, como cuando se nos muestra la perfecta simbiosis entre el jinete y el caballo que monta, cuyas patas vienen a ser como una prolongación del primero y una redefinición del mito de la figura del Centauro.



La decisión de no acudir a actores famosos para cumplir con la función narrativa implica el rechazo de dar prioridad a lógicas de acción puramente comerciales, pero también apostar por el ser humano. Ante la clásica dicotomía barroca entre el ser y el parecer, Carlos Saura apostó más bien por la substancia humana, elemento por cierto constante, como indicaba Josep Roca, en los símbolos, en la mascota y en las ceremonias de los Juegos de aquella Barcelona que también resemantizaba su imagen con el rasgo ‘humanismo’. Dato que tampoco carece de interés y debe ser contextualizado para comprender lo que pudo significar para la *intelligenza* española de aquel tiempo. Acogerse al humanismo implicaba una afirmación del carácter inmanente de la existencia, un reconocimiento de la naturaleza corpórea y la sensibilidad muy por encima de las infravaloraciones sufridas cuando la creencia en la dualidad cuerpo y alma había servido a situar a esta última en una escala superior.

Implicaba también un enfoque atento para con una naturaleza humana compleja, sin amputar la capacidad de superación de sus propios límites, sin minimizar el sufrimiento que acompaña a un esfuerzo extremo ni la decepción cuando la voluntad tropieza con obstáculos que se resisten o cuando simplemente se ve confrontada al nivel de excepción de los demás concursantes. Sin escamotear la crispación de la espera, a través de primeros planos y planos medios cortos sobre el rostro del deportista y las huellas de tensión más visibles en su cuerpo, o también planos de conjunto del encuentro con sus allegados, la cámara subraya el papel determinante de los premios ahondando en la historia de esfuerzos y padeceres acumulados, a menudo sobrellevados a nivel familiar, así como el panel de emociones encontradas que suscita, que pueden ir del desmayo a las lágrimas y de éstas a la euforia, y todo ello en ocasiones por diferencias de tiempo mínimas pero decisivas. Un primer plano del panel de resultados de la prueba de los doscientos metros masculina pone en evidencia a qué nivel se

juegan los primeros puestos, donde oro, plata y bronce se conceden por pocos segundos de diferencia.



Esta apuesta fundamental por el humanismo hace que Saura no se detenga únicamente en destacar el esfuerzo y los resultados de los ganadores. El éxito, del que también el cineasta deja constancia, no es el único criterio de selección de las imágenes. Lo que busca el director es poner de relieve el esfuerzo, el esfuerzo hasta el desfallecimiento, el dolor y la angustia. Como ha destacado Pascale Thibaudeau, los «cuerpos exultantes y exaltados del principio acaban extenuados y exangües, puro sufrimiento y humanidad devuelta a sus límites (...). Pues la exhibición de la proeza lograda se ve acompañada por la de la derrota, y el espectáculo de las pruebas de resistencia es indisoluble del de la extinción»<sup>311</sup>. Dejando filtrar, como señala la misma autora<sup>312</sup>, reminiscencias de *They Shoot Horses, Don't They?* (Sidney Pollack, 1969), el *Marathon* de Saura se pronuncia críticamente contra las prácticas sociales que empujan a cometer tales atropellos contra sí mismos. Frente al espectáculo que genera, destaca la pequeñez del atleta, pero también el tesón con el que invierte su relativa fragilidad en fuerza frente al coloso de los Juegos, así como el ímpetu imparable del que parece poseído. Mediante la sobreexposición, la cámara juega con el motivo solar del mito de los orígenes de los Juegos Olímpicos y del viaje de Hércules en su décimo trabajo, provocando haces de sentidos dispares en los que el brillo solar se convierte en luz cegadora y llega incluso a provocar la invisibilidad parcial de su portador. El plano general a través del cual se le observa subido al podio, de perfil, no alterna con primerísimos planos frontales sobre su rostro, como si hubiera perdido para siempre jamás parte del principio de individuación. El gesto de postración para recibir la medalla señala dicho acto como un ritual

<sup>311</sup> Traducción propia de: «Les corps exaltés et exultants du début sont exténués et exsangues, pure souffrance et humanité ramenée à ses limites (...). Car l'exhibition de l'exploit ne va pas sans celle de la défaite, et le spectacle des épreuves d'endurance est indissociable de celui de l'exténuation», p. 242. Ver Pascale Thibaudeau, «Marathon de Carlos Saura : du corps glorifié au corps souffrant de l'athlète», in Actes du Xe Congrès International du GRIMH, *Image et Sport*, 17-18-19 novembre 2016, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, Publications du GRIMH, 2018, pp. 233-243.

<sup>312</sup> *Idem*, p. 243.

de reproducción de una jerarquía piramidal que impone obediencia a través del recurso al mérito.



Frente al esfuerzo llevado al extremo, no hay perdedores. A pesar de que la cámara permita ver los asientos ya vacíos que muestran la deserción del público tras la publicación de los primeros puestos, sobre todo en el Maratón de mujeres que quizá suscitó menor interés, la cámara de Saura se mantiene a la espera de llegadas tardías. Todos ellos, hombres y mujeres, son héroes, todos ellos han participado y realizado una acción singular, como en el caso de los corredores del Maratón que, aun sabiendo que la suerte estaba echada, continuaban hasta la meta donde también muchos de ellos, a la imagen del ganador, caían exhaustos. De hecho, a excepción del atleta coreano ganador de la medalla de oro del Maratón, la cámara de Saura, que como indicábamos no duda en filmar los entrenamientos, no se detiene en ninguna otra atribución de medallas. El podio aparece en filigrana en algunas carreras cuando el seguimiento de los atletas conduce a observar su presencia como una espera silente y vacía.

Con todo, la cámara deambula deslizándose por momentos en el *star system*, otorgando importancia a algunas figuras destacadas como si la ola de curiosidad y legitimación ambiente condujera parte de sus pasos hacia la focalización de la excelencia reconocida. Poco es el tiempo que cederá al último partido de baloncesto que dará la victoria final al equipo favorito, el *Dream Team*, equipo profesional aceptado por primera vez en la historia de los Juegos Olímpicos, pero su mirada se desliza con insistencia hacia la delegación estadounidense durante el desfile destacando especialmente a alguna de sus grandes figuras. A pesar de ello, la grandeza humana se sitúa más bien en los actos de solidaridad, en el establecimiento de vínculos de amistad, en la colaboración y el espíritu de equipo, como dejan ver los procedimientos utilizados para poner de relieve un detalle o un gesto significativo como el pase de una botella de agua.



No lejos de los valores olímpicos de fraternidad entre los pueblos, la cámara focaliza el saludo de delegaciones de deportistas en un contexto de conflicto (abierto, incipiente o todavía no resuelto)<sup>313</sup> y pone de relieve la diversidad cultural allí reunida, buscando acentuar particularismos y universalismo, aquello que distingue y aquello que une, también de acuerdo con el ideario del olimpismo y de la imagen de marca que la Barcelona olímpica buscaba para sí misma, una Barcelona capaz de reunir facciones e intereses opuestos en torno a un proyecto común, asegurándose para sí misma y para España cierto liderazgo en el campo de las relaciones internacionales y la política mundial<sup>314</sup>, en un momento en el que el multiculturalismo inunda el ambiente intelectual internacional, en el que las identidades nacionales europeas se encuentran implicadas en la construcción de un proyecto común y en el que la defensa del pluralismo lingüístico se ha convertido en uno de los pilares de la democracia española como marca y huella de cambio.



#### **D.- Procesos de remodelación de los perfiles de género**

Hombres y mujeres, ni idénticos ni completamente distintos, alternan sus desafíos como iguales en derecho y desiguales en constitución. La cámara explora porciones fragmentarias

<sup>313</sup> La guerra de Kuwait (1990-1991), el conflicto ruso-afgano (1978-1992), el conflicto entre Mauritania y Senegal (1989-1991), el problema africano que desembocará algo más tarde en el genocidio de Ruanda (1994) y las Guerras del Congo (1996-97 y 1998-2004), la pauperización de Mongolia tras la caída de la URSS, el conflicto de los Balcanes (1991-2001), la invasión de Panamá por parte de los EEUU. (1989-1990), la Revolución Sandinista (1979-1990), la guerra civil de El Salvador (1979-1992), la reciente abolición legal del apartheid (1991), los disturbios de Los Ángeles (1992), los problemas del narcotráfico...dan una idea del contexto histórico internacional en el que se desarrollaron aquellos Juegos.

<sup>314</sup> Así lo dejaba entender el discurso navideño de Juan Carlos I en 1992: «La Segunda Cumbre Iberoamericana realizada en Madrid ha consolidado esa comunidad de Naciones» y «Nuestros soldados están prestando su colaboración a la paz de esa Europa hermana, que es la paz de todos».

de sus cuerpos hasta la indiscreción y se convierte en memoria de procesos de indefinición y redefinición de género. Atletas femeninos con pequeños toques de alhajas, atletas masculinos con melena y/o cadenas de oro mientras la voz en off del altavoz anuncia la velocidad del viento, la exploración de las formas renunciando a todo tipo de tabúes, la música sensual de los instrumentos de viento recordando ritmos del desierto que acompaña la lucha masculina en cámara lenta, o los gestos de la ganadora argelina, su corte de pelo con insinuaciones de patillas anticipando su melena y dejando percibir unos pendientes, todo ello da cuenta de que los tiempos están cambiando y que aquel 92 barcelonés presentaba ante el mundo que una vuelta de página se estaba produciendo, no sin dejar constancia de desigualdades ancladas en la memoria colectiva como dejaban ver las gradas vacías del final del maratón femenino.



### **E.-La Barcelona de *Marathon***

Cuarenta y dos kilómetros separan Mataró, lugar desde el que arrancaba el Maratón, del municipio de Barcelona donde finalizaba. En su recorrido hasta la meta en el Estadio Olímpico de Montjuïc, los atletas debían pasar por diversos pueblos y ciudades costeras entre los que se encontraba, por ejemplo, Vilasar de Mar, Badalona y Sant Adrià, antes de internarse en el municipio de Barcelona donde estaba previsto que pasaran por el barrio de la Sagrada Familia, la Avenida Diagonal, el Paseo de Gracia, la Plaza de Cataluña, la plaza Sant Jaume, algunas calles del centro histórico, uno de los paseos adyacentes a la Ciudadela, el Paseo Colom, la Plaza de España, la Avenida del Paral.lel y el Anillo Olímpico.

Llama la atención sin embargo la escasez de iconos presentes en el encuadre de la cámara así como la relativamente escasa atención al entorno en el que se desarrolla la prueba. El primer término lo suelen ocupar los deportistas, hasta el punto de que las calles por las que pasan, relegadas a un segundo término, pueden incluso quedar como diluidas en un fondo borroso. Las calles permanecen anónimas, salvo en el caso en el que una señal indica que nos adentramos en la zona de Poble Sec, indicador significativo del pronto vencimiento de la carrera con el que aumenta la situación de suspense incentivando el interés del público al que se dirige la película. La disolución de puntos de referencia reconocibles y destacados se practica al mismo tiempo que también se diluyen en un borrado forzado algunas de las

marcas propias de las zonas del extrarradio industrial -Mataró ha sido uno de los centros neurálgicos de fabricación de vehículos pesados Pegaso- e incluso un borrado forzado de los grafitis de protesta que suelen poblar sobre todo los muros urbanos de solares en situación transitoria. Cabe pensar que del mismo modo que la cámara se resiste a convertirse en instrumento de marketing territorial, también intenta evitar el “feísmo” de los grafitis de protesta y de los barrios populares de la Barcelona industrial, dejando pasar sin embargo, aún por espacio de segundos, uno de los carteles oficiales que intentaban transmitir apertura cordial y buen vivir deseando al transeúnte un “feliç 92”.



En escasas ocasiones es sin embargo la calle la que cobra protagonismo, ya sea a través de un plano de conjunto en el que el asfalto permite destacar la distancia recorrida e inferir la que todavía queda por recorrer, así como la logística de acompañamiento, o cuando la cámara se inserta en el medio con la pretensión de recoger un pedazo de atmósfera, o incluso cuando se hace eco de la dimensión publicitaria que acompaña al evento. También cuando se detiene en los símbolos identitarios del entorno.



Es de notar que el Maratón masculino tuvo lugar un domingo. Puertas, ventanas y comercios permanecen cerrados ante la cámara de manera patente, acentuando el contraste entre el descanso dominical y la ruptura del precepto. Casi imperceptiblemente se dibujan, a través de dicho contraste, algunos de los procesos de transformación que conllevan la modernidad y la globalización, globalización de la que también el Maratón olímpico es expresión, apuntando a una evolución de la obligación de descanso semanal a la obligación de rendimiento a cualquier precio. Pero no únicamente. La Barcelona de Saura no se corresponde únicamente con la Barcelona abierta que saluda y anima con entusiasmo a los



corredores, sino más bien con una zona urbana variopinta también caracterizada por el hermetismo de los cierres que jalonan el trayecto. Y lo es no únicamente de cara al exterior<sup>315</sup>, sino también para con sus habitantes, pues puertas, ventanas y comercios permanecen cerrados para todos cuantos comparten la calle, como esa farmacia cerrada a cal y canto, símbolo de un clima inhospitalario, también de indefensión y falta de salidas en una zona afectada por los procesos de desindustrialización y los planes de reestructuración, reducción de plantilla, flexibilización laboral y cierre de fábricas que ya se están produciendo<sup>316</sup>.



La Barcelona metropolitana variopinta va dibujando algunos de sus perfiles a medida que el Maratón avanza. El plano aéreo con zoom sobre las vías de comunicación del litoral

<sup>315</sup> Haciéndose eco de las ambigüedades encontradas por Calvo Buezas (*Los racistas son los otros*, Editorial Popular, 1989) en los manuales escolares y de una encuesta realizada por el Ayuntamiento de Barcelona en 1991, Federico Javaloy señalaba, refiriéndose a esta última, una serie de contradicciones: «Las declaraciones generales de carácter tolerante y favorable a la inmigración contrastan con la evaluación negativa que se hace de la presencia de trabajadores extranjeros en Barcelona. (...) Notablemente más negativa es la opinión barcelonesa respecto a la compatibilidad de nuestro modo de vida con algunas minorías étnicas (...)», p. 20 de «El nuevo rostro del racismo», *Anales de Psicología* 1994, 10(1). Tema monográfico: «Acerca de la inmigración», Por su parte, Edgar Morin, en su célebre discurso de Barcelona titulado «Alerte en Méditerranée» (agosto 1995) recibía el premio que se le concedía afirmando su condición de heredero de la diversidad y alertaba contra los peligros de la discriminación.

<sup>316</sup> La fábrica Pegaso de Mataró fue vendida a Iveco en 1990. Tras el traslado de su producción a la zona franca de Barcelona en 2004, esta última fue cerrada en 2011 al mismo tiempo que la producción se redistribuía entre Francia, Italia, República Checa y posteriormente Marruecos. Los terrenos de Mataró pasaron a manos de PUMSA, empresa municipal que con el tiempo fue acumulando una deuda colosal. Utilizados como aparcamiento provisional tras su demolición en 2007(según declaraciones dejadas en las redes sociales), han sido comprados por Iniesta en 2018 con el objetivo de lanzar un proyecto inmobiliario por el que se prevé construir unos 700 pisos en la franja marítima, de los cuales 235 deberán ser de protección oficial según *La Vanguardia*.

Ver en fuentes: «Una fabrica d'autobusos a Barcelona?», Associació d'Estudis Històrics de l'automoció, ; *Tot Mataró i Maresme*, (10/04/2003), «PUMSA fa una gran inversió i compra els terrenys de la fàbrica d'Iveco-Pegaso, situats a primera línia»; *Idem*, (23/06/2009), « La zona Iveco-Pegaso serà un aparcament provisional de vehicles»; Pressrider *La Vanguardia* (25/03/2018), «Mataró dignifica la franja marítima con 700 pisos», ; *Iveco 7*, «La Historia de Pegaso», «1990: Pegaso se integra en Iveco»; *El Periódico* (28/06/2011), « Cierra la fábrica de autobuses de Iveco en la Zona Franca»; Jorsa Mataró - (Enasa) De Pegaso Camiones: «Contrucciones Jové, Obiols y Rossel S.A. con base en Mataró (Barcelona) y desde 1965 englobada dentro del Grupo ENASA. La producción de esta empresa como tal cesó a inicios de la década de los 2000 (ya englobada primero en Iveco Pegaso y luego en Irisbus Ibérica S.A.). La fábrica fue demolida en 2007 y su producción trasladada al centro productivo de Zona Franca. Este último cerrado por Irisbus Iveco en Julio de 2011 para llevar su producción a las fábricas del grupo en Francia, Italia y República Checa. (...)», en; Web camionesclasicos.com (22/04/2007), «Último adiós a la factoría Jorsa Monotral de Mataró»: «Hola compañeros./ En estos días se está procediendo a derribar la factoría de Pegaso (...). Es una lástima que derriben el último bastión de Pegaso, para hacer los bloques de pisos frente al marítimo de Mataró con su consecuente especulación (...)».

subraya el papel instrumental con el que surgieron o se desarrollaron aquellas ciudades y pueblos de la periferia de la Barcelona industrial. La combinatoria entre espacios de solaz residenciales, campings, pequeños reductos agrícolas, construcciones geométricas con barreras que acentúan una impresión de impenetrabilidad en medio de destartaladas avenidas, edificios o casas en construcción, las aceras estructuradas prefigurando sucedáneos de arboledas, los chaflanes del *Ensanche*, carreteras nacionales o principales cortando poblaciones y barrios populares de abigarrada densidad, así como las pendientes que ponen en evidencia las irregularidades del relieve, se suceden a ritmo de *Marathon* confundiendo su destino y convirtiéndose ellos mismos en huellas de otro *Marathon*, el sobrellevado por una biografía urbana.



En su trayecto, la cámara se detiene sin embargo en algunos iconos representativos de la ciudad condal, dejando de prestar atención a la carrera por unos instantes para ir dando pistas sobre el trazado y el recorrido a través del cual Barcelona recupera la memoria de los rasgos que ha ido adquiriendo con el tiempo. La Sagrada Familia es el primero que aparece en el trayecto del Maratón como marca indiscutible de Barcelona. Adivinada tras los árboles, en ruptura con el cielo y la tierra en la que se suspende, sorprende con su súbita presencia de mastodonte en medio de la urbe y participa del esfuerzo maratoniano con el que prosigue su construcción sin desvelar todos los misterios que en ella anidan.



A continuación la cámara se detiene en esos monumentos a la modernidad, otro de los mensajes que la Barcelona olímpica quiso transmitir al mundo, que constituyen las torres de la villa olímpica, la llamada torre Mapfre y la torre Arts. Para ello desplaza su atención yendo del recorrido territorial del Maratón a las pruebas de vela del Puerto Olímpico. Es desde el mar como aparecen visualizadas, y es desde el mar desde donde conforman el fondo de la imagen del entonces Príncipe Felipe participando en las pruebas. Yendo de la claridad a la bruma, las torres se revelan cual figuras fantasmales frente a un Mediterráneo –recordemos que la nota mediterraneidad era otro de los ítems que las instituciones querían destacar- de una extraordinaria claridad y belleza. También se convierten en el escenario de actuación de las clases altas a pesar del picado sobre las velas que hace de la embarcación capitaneada por el príncipe una entre tantas otras, nimias –en recuerdo del viejo tema de *vanidad de vanidades*- todas ellas frente a la inconmensurable inmensidad –el plano aéreo debe conformarse con un fragmento- del mar .



El siguiente icono que aparece en el trayecto es la estatua de Colón. La cámara escruta su contenido manteniéndose a cierta distancia y de arriba a bajo. Cediendo a la celebración de los quinientos años del Descubrimiento, el encuadre le concede un relativo protagonismo –el cartel en primer término con indicaciones relativas a la carrera se encarga de contrarrestarlo-, pero lo hace ofreciendo una visión ladeada de su zócalo, haciéndole perder equilibrio y acentuando la impresión de caída. En definitiva, ese minúsculo Colón que se observa resumido a un gesto de mostración así como la rigidez con la que arborea una actitud de guía resultan irrisorias cuando descubrimos que las bases en las que se apoya se revelan inciertas.



Por fin, a través de las inmediaciones de la estatua, desde el Paseo Colón y la plaza del Portal de la Paz, se perciben atisbos del edificio, construido para la Exposición Universal de 1888, que desde 1992 alberga la máxima Autoridad Portuaria de Barcelona, así como del edificio del Gobierno Militar de Barcelona, allí presente desde 1932, dando constancia, a través de la concentración de usos del espacio y de la honomástica (invisible en la imagen), de las paradojas, vericuetos y decursos históricos que han ido depositando posos discursivos más o menos dispares que revelan la complejidad y ambigüedades de las intenciones y enunciados pacíficos de nuestra era (la concentración de diversos cuerpos de policía en el lugar es un indicio). El rápido desplazamiento hacia la Plaza de España, apenas insinuada a través de sus icónicas columnas, sigue aportando datos sobre el poso histórico de un toma y daca entre el gobierno central y el actual gobierno autonómico, sin detenerse en ello –tema ya candente en 1992-, pero sin dejar de dar constancia, constancia ambigua en la que la observación de esa España presente en Barcelona también es constatación de un poso histórico que habita la memoria colectiva, como dejan ver los esporádicos atisbos de la bandera española confundándose entre las banderas catalanas del estadio y las también presentes banderas inglesas.

De ahí la cámara va centrándose en un movimiento hacia la derecha y travelling hacia atrás en la Fuente Mágica y el Palacio Nacional en versión diurna, es decir, presentando una nueva faceta del conjunto arquitectónico con el que se iniciaba la película, del mismo modo en que los impresionistas podían ofrecer variaciones en la representación del objeto pictórico atendiendo a los diferentes matices de luz ligados al instante en el que el artista pretendía captarlos.



## F.- Meta-discursividad y re-presentación

En 1992 *El sol del membrillo* de Victor Erice sorprendía al mundo reclamando dentro del panorama cinematográfico un lugar para un cine que, situándose en las antípodas del cine comercial de espectáculo, ahondaba en la dimensión signica del lenguaje cinematográfico y del cine como lenguaje<sup>317</sup>, línea que, entre otros, había dejado abierta Jean Mitry<sup>318</sup>. En 1993, la imagen de apertura de *Marathon*, tal es nuestra hipótesis, establecía una relación intertextual dialógica por alusión con el documental citado. Y lo hacía mediante un guiño con connotaciones múltiples. En la interpretación aquí propuesta, la referencia implícita constituía una marca de adhesión hacia un cine que en España había encontrado tanto entusiasmo como detractores. Con ella, Saura intenta conferir presencia en y a través del cine, del mismo modo que el pintor Antonio López lo hacía en el filme de Erice, a la luz solar en un instante preciso en el que el contraste entre la intensidad cromática del amarillo anaranjado y la oscuridad de la noche que invade el paisaje bate al máximo. Varias dimensiones sémicas se confunden en una imagen que va cobrando sentido en su relación con las que le siguen y con el contexto de filmación.

En primer lugar, conviene recordar que las imágenes representando amaneceres y anocheceres han formado parte de una ingente cantidad de anuncios publicitarios destinados a incentivar la llegada de turistas, por lo que se han convertido en una imagen icónica bastante trillada dentro de las guías y carteles turísticos. A menudo acompañadas de una o varias palmeras, es de notar que su función es aquí reemplazada por la torre de Calatrava apenas amputada de su vértice, adoptando una posición que la emparenta con el clásico personaje enmascarado del cómic y las fantasmagóricas presencias de la penumbra cinematográfica. La relativa banalidad de la imagen y su parentesco con producciones con

---

<sup>317</sup> Además del célebre *Esthétique du cinema* (Jacques Aumont éd., donde se puede encontrar una bibliografía detallada sobre el tema, Ernesto Flomenbaum, Presidente de UNCIPAR (Festival de cine no profesional que intenta dar impulso al cine independiente) entre 2011 y 2014, en un artículo titulado «El cine como lenguaje» publicado por la revista *Hablando de Cine*, n°19, recoge en un resumen buena parte de las corrientes y autores que han contribuido a desarrollar el análisis cinematográfico y el reconocimiento del cine como lenguaje y como creación artística equiparable en valor, aunque diferente por sus medios, a la creación literaria, de la que también es heredero.

<sup>318</sup> Si su documental *Écrire en images* (1953) puede ser considerado como un verdadero manifiesto filmico de esta tendencia, el mismo Jean Mitry se preocupó de teorizar su concepción de la escritura cinematográfica como expresión lingüística del pensamiento: «En cierta medida, el cine surge como una nueva forma de lenguaje ideográfico, con una diferencia importante: los símbolos cristalizados y convencionales de éste son reemplazados por valores simbólicos fugitivos que dependen menos de los objetos o los acontecimientos representados que del contexto visual en medio del cual se los sitúa. Contexto que, mediante las relaciones o las implicaciones que determina, carga a estos objetos o estos acontecimientos con una significación momentánea», *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*, trad. de René Palacios More, Madrid y México: Siglo XXI, p.49. Y añade: «toda escritura supone necesariamente el lenguaje del que es forma simbólica fijada en las palabras o en cualquier otra representación. Al no emplearse las imágenes filmicas como una simple reproducción (...) sino como un medio de transmitir ideas, se trata de un lenguaje», *Ibidem*, p. 50.

finés turísticos actúa a modo de advertencia de la cualidad publicitaria de la película, pero al mismo tiempo el hecho de que el elemento natural habitual haya sido reemplazado por la mencionada torre apunta hacia los nuevos iconos de la modernidad en un momento en el que la Exposición Universal de Sevilla daba constancia de la relevancia que adquirirían los medios de comunicación. Además, la relación intertextual que establece con el documental de Erice le permite introducir otros sentidos y poner en evidencia la importancia de lo aparentemente simple. El amarillo anaranjado y el contraste con el negro nos recuerdan el arte naïf y preparan la mirada del espectador hacia lo aparentemente nimio por cotidiano, hacia el detalle que confiere sentido. Los motivos de la barandilla que el contraste cromático pone de relieve inciden en la expresión de la mediterraneidad, pero confiriéndole toques exótico-orientales y una horizontalidad que contrastan con la modernidad geométrico-vertical de la torre de Calatrava. La oscuridad que envuelve a esta última, casi imperceptible, exhorta al espectador a buscar esos detalles que la penumbra mantiene velados y a desviar la mirada desde lo más llamativo a lo casi invisible para obtener una visión de conjunto.

Y por si no quedara lo suficientemente claro, las primeras imágenes que permiten adentrarnos en el estadio lleno a reborar, ya de día, integran por medio de un cartel a un narrador-creador intradieгético que, dirigiéndose al pueblo de Barcelona, le dedica el fruto de su creación. Así, desde un principio, la película se anuncia no como una captación objetiva de la realidad sino como una re-creación de lo acontecido. Del mismo modo, llama la atención que en los títulos de crédito Saura reivindique dos veces su autoría. Redundancia inhabitual que merece ser interpretada. En realidad, está advirtiéndole al público de Barcelona sobre el carácter dual de su representación operando a la vez conforme a las normas que le son impuestas en tanto que productor de la imagen acorde con el modo en que la oficialidad quiere verse y ver representada a la Barcelona de los Juegos Olímpicos, y de acuerdo con un movimiento de distanciamiento en el que la *mise-en-abîme* de la representación (pasando de un primero a un segundo grado) sirve para rendir cuenta del carácter guiado y construido que la anima.

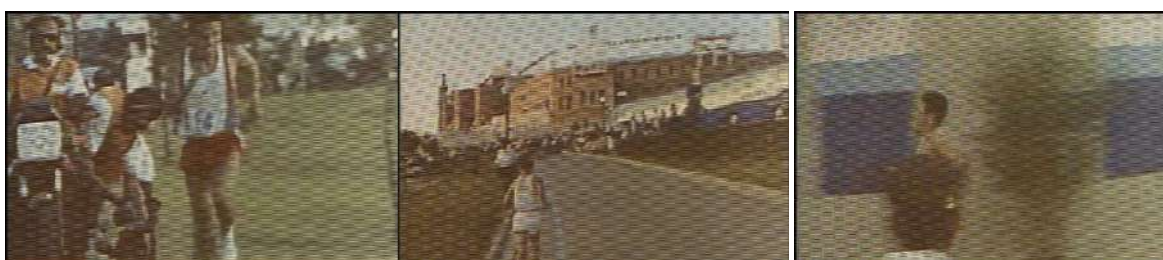


De hecho, la presencia de las cámaras es continua. En ocasiones sirve para poner en evidencia las difíciles condiciones de filmación y el *Marathon* que también los profesionales

del audiovisual están llevando a cabo; en otras, permite destacar el factor humano y el papel que juegan todos cuantos hacen posible el espectáculo. Por fin, se trata también de esbozar una crítica social, como cuando el ganador del Maratón cae rendido mientras un paparazzi se esfuerza por encontrar el mejor ángulo para la toma mientras un enfermero se precipita a ayudarlo.



La intención de transmitir que las imágenes que se ofrecen no son mera copia de la realidad resulta evidente a través de un procedimiento meta-cinematográfico que permite poner de relieve la labor de filtrado de la creación cinematográfica. Véanse las siguientes imágenes tamizadas por el filtro del parabrisas e imagen especular de la representación representada.



La película se afirma como objeto fílmico a través de otra alusión intertextual. Centrando el encuadre sobre el Palacio Nacional con los focos destellando hacia el cielo, no deja de recordar la marca creativa de las películas de Walt Disney. De esta manera la toma, que obedece a las expectativas oficiales de valoración de la ciudad, nos advierte al mismo tiempo de la composición, dato que a continuación refuerza con información sobre el contexto, la autoría y su cualidad como creación fílmica. El plano aéreo nocturno apela en la memoria colectiva a una comparación con la Ciudad de las Luces, pero al mismo tiempo los títulos de crédito relegan momentánea y continuamente los parajes mostrados a un segundo término.



## G.- El encuentro con la Medusa de la Fura dels Baus

La torre de Calatrava permitía ubicar la puesta de sol en la montaña de Montjuïc, en los alrededores del Estadio donde se disputaron las pruebas de atletismo, mientras la imagen solar adquiría valor simbólico apuntando hacia el mito fundacional del viaje de Hércules, a quien el sol cedió su copa con la intención de facilitarle su travesía por Occidente tras haber despertado la atención y la cólera del héroe con su luz cegadora. Aunque las hipótesis sobre la fundación de Barcelona divergen, la leyenda de su formación durante el viaje emprendido por el héroe, mitad dios y mitad hombre, a bordo de la barca nona que, envuelta en una tempestad, habría encallado en las costas de Barcelona, y más concretamente en las faldas de Montjuïc, es la que mantuvo *La Fura dels Baus* en la Ceremonia de apertura y es la que retuvo Saura como motivo narrativo y punto de partida de una película que presenta una estructura cíclica. La imagen solar presidiendo el anochecer se convierte en motor de narración, pues, junto con la banda sonora en off cantando la apoteósica *Barcelona* de Freddie Mercury, actúa como preludeo del plano aéreo nocturno sobrevolando la ciudad y como prolepsis de la secuencia nocturna de la ceremonia de clausura con la que termina la película, mientras la voz en off de Peret cantando *Barcelona tiene poder* incide, aunque con variaciones, en esta idea de final de ciclo. La entrada en campo del Mongolfier de Cobi, mascota representativa de los Juegos de Barcelona, así como de un helicóptero surcando el cielo de derecha a izquierda en el plano aéreo del principio, y de izquierda a derecha en la secuencia nocturna del final no hacen sino reforzarla.

No deja de ser sintomático que de la batalla entre griegos y persas de la que nos habla la *Memoria*, Saura haya mantenido únicamente el episodio mítico del caballo de Troya y una breve aparición de la no menos mítica Helena jugando un papel activo en un enfrentamiento que por montaje se convierte en un combate del hombre contra los monstruos marinos y, por ende, contra los elementos. El cartón explicativo así lo confirma, fundiendo diversos relatos míticos como el de la batalla de Troya, el de Maratón y el de la fundación de la ciudad de Barcelona. Retengamos de ello el motivo central del mito como relato de los orígenes, la



representación teatral (primer grado) y cinematográfica (segundo grado) como rito de renovación cíclica y reactualización de memoria, así como la transformación de relatos de enfrentamientos humanos consuetudinarios en el de la capacidad humana de la colectividad para, con ayuda de su inteligencia, voluntad y *techne*, hacer frente a un gigantismo que también de manera renovada la sobrepasa.



A pesar de todo, la técnica no aparece divinizada en *Marathon*, donde se pone de relieve el factor humano como motor de todo cuanto parece moverse por sí mismo, haciendo así evidentes las estrategias de creación de la ilusión. Tanto los voluntarios, como los actores que hacen rodar los globos-planetas, como periodistas y cámaras aseguran el buen funcionamiento de un espectáculo que fue concebido para lo que la *Memoria* califica de “cita mágica”.



## H.- Las instituciones

Por lo que se refiere a las instituciones que han promovido el proyecto olímpico, el *Marathon* de Saura les concede en general voz y visibilidad. El alcalde Pasqual Maragall aparece una vez, acompañando a Juan Antonio Samaranch y sin tomar la palabra, en una toma bastante inexpresiva, expectante, lejos de la efusión y el gesto de victoria con los que acogió la noticia de la elección de Barcelona como sede olímpica. Parte del discurso de

apertura de Samaranch, sobretodo cediendo la palabra a Juan Carlos I, es enfocado con primeros planos y planos medios cortos concediendo importancia a su palabra, pero en la atribución de la medalla de oro del Maratón masculino, sólo aparece de perfil en un plano de conjunto que hace de él un mandatario o un emisario, negándole el prestigio relacionado con su puesto de Presidente del COI. Con la atribución de medallas, todo concluye, incluso la función que hasta entonces se le había atribuido.

Pero es la familia real la que sale mejor parada. Una aparición de la familia en el desfile de apertura, poniendo en evidencia el entusiasmo que les embarga, otra aparición de los entonces Reyes Juan Carlos I y Sofía en el fútbol, en la que destaca el entusiasmo humano con el que Juan Carlos participa del partido. Por fin, dos apariciones del Príncipe Felipe, una en el desfile de la comitiva española, como un deportista más, aunque capitaneando la delegación, y otra en el velero con el que participó en la competición. No cabe duda que en aquel momento la familia real era muy bien percibida por el pueblo español, como se deja oír a través de la ovación en la que se detiene la cámara y el plano de conjunto que permite percibir los aplausos de miembros del gobierno socialista. Y es que aquel Rey que se había pronunciado oficialmente en contra del Golpe de Estado, que había acompañado activamente el proceso de transición y apoyaba en sus discursos navideños la validez y legitimidad de la constitución, el mismo que daba la bienvenida en catalán durante los Juegos, había roto con la imagen que se tenía de él como sucesor de su padre adoptivo.



El mismo proceso afecta la representación de las fuerzas policiales, al menos en un primer nivel. Los policías son vistos en general como espectadores interesados al igual que el público y en su ejercicio de una función de protección y vigilancia benevolente y magnánima. A pesar de todo, algunas -aunque escasas- imágenes dejan filtrar una representación inquietante, a través de la fragmentación y el enfoque de una parte de la moto de la guardia motorizada que va abriendo el camino al paso de los primeros atletas del Maratón, metonimia del cuerpo policial y metáfora de la mecánica que también se impone como guía de sus actuaciones. Notemos que en su acercamiento la moto casi invade el marco de la cámara.



Por lo que se refiere a los símbolos institucionales, todos ellos tienen su espacio ante la cámara. A menudo de forma fragmentaria, con primerísimos planos, pero también en ocasiones en planos de conjunto que permiten percibir la integralidad de su masa corporal o icónica.



Tampoco elude la cámara patrocinadores, recordatorios de la ciudad donde se juegan las olimpiadas e imágenes que permiten enfatizar lo extra-ordinario de aquellos Juegos.



Pero todo ello enmarcado y presidido siempre por el tiempo, que es el que va dando la medida de todas las cosas, no sólo en su papel cronometrador de las carreras, sino también como cuenta atrás yendo a marchas forzadas hacia el final del plazo marcado en un período que tiene comienzo y fin. En definitiva, con la estructura circular Saura advertía la presencia del devenir que todo lleva tras de sí, insistiendo en la fugacidad de la gloria.





### TERCERA PARTE: EN LA (IN)CONFLUENCIA DE LOS SIGLOS

Hay algo de paradójicamente pretencioso en los cortes que operamos sobre el paso del tiempo, por cuanto presuponen la ilusión de que el flujo continuado al que nos somete es fácilmente manipulable. En la encrucijada de los siglos, confluyen momentos y tendencias que se van afirmando en sus diferencias específicas sin dejar de adoptar como herencia aquello de lo que parten, por lo que las parcelaciones fragmentarias que le imponemos se resisten a ser esquematizadas rígidamente. Cambio y permanencias se entrelazan en nudos inextricablemente dispares, aporéticamente emparentados. De ahí que a la hora de periodizar convenga visualizar el cambio de siglo a partir del conjunto oximórico «(in)confluencia».

En el capítulo precedente, nos hemos acercado a tres creaciones audiovisuales que nos permitían visualizar las imágenes con las que se fue construyendo el mito de la Barcelona Olímpica. En el presente capítulo se trata de acercarnos a las representaciones de Barcelona que nacen en torno a la encrucijada de los siglos XX y XXI con el objetivo de observar qué ocurre a nivel de las representaciones de la ciudad condal construidas sobre las bases de la Barcelona modélica nacida con el olimpismo. Esto significa que se abandona cualquier pretensión de seguir una cronología detallada para optar por jalones representativos. Las películas de nuestro corpus incluidas en este capítulo permiten concluir que hay una serie de elementos determinantes en este cambio de siglo: el peso del capitalismo en las democracias occidentales neoliberales, el peso de la norma que se instala en Barcelona junto a la conquista de nuevas libertades, los efectos del VHS y los problemas de convivencia en un contexto bélico más o menos alejado, pero siempre influyente.

Se propone aquí una distinción, insuficiente para rendir cuenta de la complejidad de factores que intervienen, pero eficaz si se tienen en cuenta las dimensiones del presente trabajo, entre la producción local y la producción internacional. Por lo que se refiere a la producción local rodada en Barcelona que toma Barcelona como protagonista, hemos elegido el campo documental como un sector en el que la producción barcelonesa ha destacado y en el que ha desarrollado un campo de creación cinematográfica propio y característico. En cambio, a nivel foráneo, es decir, extrabarcelonés, hemos elegido una producción extranjera y una que cabría incluir bajo la categoría de nacional, ambas con impacto internacional, y ello se ha producido en la creación de un cine de ficción. Se eligen pues películas de ámbitos y objetivos muy distintos con la misma intención de reforzar

contrastes que a su vez vehiculan un incremento de contingencias a tener en cuenta a la hora de efectuar un análisis comparativo.

## Capítulo 1.- A NIVEL LOCAL: J. L. GUERÍN Y y J. JORDÁ HACIENDO ESCUELA. EL DOCUMENTAL CREATIVO ABRIENDO BRECHAS

En 1996 Aznar sucedía a Felipe González en la Presidencia del Gobierno. Para gobernar, había tenido que establecer alianzas con los partidos mayoritarios de algunas comunidades autónomas, entre las que figuraba Cataluña. En el año 2000 vuelve a ganar las elecciones, pero esta vez por mayoría absoluta. ¿Qué había ocurrido entretanto, qué factores pudieron jugar a su favor para garantizarle estabilidad en la jefatura del Estado? Cualquiera que sea la respuesta, tanto la investigación como la prensa han destacado el papel nefasto que ha jugado en España la Ley 6/1998 del 13 de abril sobre el «Régimen del suelo y valoraciones». La Ley contemplaba una completa liberalización del suelo, hasta el punto de que en el artículo 4.3 se establecía que incluso «en los supuestos de actuación pública, la Administración actuante promoverá, en el marco de la legislación urbanística, la participación de la iniciativa privada aunque esta no ostente la propiedad del suelo». Además, en la exposición de motivos, se justificaba la ley apoyándola en el derecho a la igualdad de acceso a la propiedad, derecho ante el cual se contemplaban como factibles las «expropiaciones forzosas»<sup>319</sup> al mismo tiempo que en el artículo 2.2 se afirmaba que la «ordenación del uso de los terrenos y construcciones establecida en el planeamiento no conferirá derecho a los propietarios a exigir indemnización, salvo en los casos expresamente establecidos en las leyes» y se preveía ya entonces, en el artículo 3, que uno de sus efectos sería la generación de «plusvalías»<sup>320</sup>. La burbuja inmobiliaria estaba lanzada y con ella el llamado «milagro español». Con la llegada de Rodríguez Zapatero en 2004 ni la Ley ni el milagro encontraron un freno inmediato. Sólo la crisis de 2007-2008 pondrá en entredicho el modelo económico que se había impuesto y encontraba cauce de desarrollo al amparo de la ley.

En este contexto, el documental creativo barcelonés adopta como centralidad discursiva una opción a contracorriente con respecto a los discursos del éxito que se expanden por

---

<sup>319</sup> Se trataba de «regular las condiciones básicas que garanticen la igualdad en el ejercicio del derecho de propiedad del suelo en todo el territorio nacional, así como regular otras materias que inciden en el urbanismo como son la expropiación forzosa, las valoraciones, la responsabilidad de las Administraciones públicas (...)), BOE núm. 89, 14/04/1998, «Exposición de motivos», «I. Disposiciones Generales», p. 12296.

<sup>320</sup> Art. 3: «La participación de la comunidad en las plusvalías generadas por la acción urbanística de los entes públicos, se producirá en los términos fijados por la presente Ley y las demás que sean de aplicación», BOE n°89, *Ibidem*, p. 12297.

doquier y que encuentran en la prensa un excelente medio de comunicación. Y lo hacen dentro de un dispositivo que ya contaba con unas raíces, y que en la época posterior a las olimpiadas gozará de una coyuntura adecuada. En 1990 se crea, en el marco del Centro de Estudios Cinematográficos, el Grupo Cinema-Art. José Luis Guerín forma parte del Grupo. A nivel pedagógico, el grupo utiliza un sistema que permite la colaboración de los estudiantes en proyectos de sus profesores. En 1996 se inaugura oficialmente la Universidad Pompeu Fabra y al año siguiente, bajo la dirección de Jordi Balló, el Master en Documental creativo acoge a sus primeros estudiantes. José Luis Guerín participa como profesor. Según Irene H. Liberia Vayá, Joaquín Jordá en «1995 se integró en la plantilla de la Universitat Pompeu Fabra (...)» y en «1997», tras sufrir un ictus cerebral, «se fue a vivir a Barcelona»<sup>321</sup>. En el marco del Master, ambos cineastas pudieron llevar a cabo proyectos como el de *En construcción* y *De nens*, de los que nos ocuparemos someramente a continuación atendiendo únicamente a algunos de sus aspectos.

Brice Castanon ha subrayado la importancia de la constitución de un equipo en cuyas manos se produce lo que llama la «renovación» del cine documental español. Por encima de la noción de autor, el investigador destaca el MDC (Master en Documental Creativo) como un conjunto «dinámico cuyos principales responsables no son únicamente los cineastas, sino sus iniciadores y animadores del proyecto propuesto», condiciones que han permitido configurar «una forma lo suficientemente perenne como para transformar una parte del audiovisual español»<sup>322</sup>. Para explicar esta transformación, señala que se ha producido un cambio de paradigma basado «en un modo (...) de resistencia que adopta formas variadas».<sup>323</sup>

Ahora bien, conviene no olvidar que en 1981 en Barcelona se celebró la I Mostra de Cinema Marginal, por iniciativa de la *Central del Curt* y que, ya en el tardofranquismo, el cine independiente había encontrado en la creación documental barcelonesa un excelente

---

<sup>321</sup> Liberia Vayá, «Joaquín Jordá y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato», p. 373, Revista Comunicación, No10, Vol.1, año 2012, PP.371-386. ISSN 1989-600X.

<sup>322</sup> Traducción propia de Castanon, B., «Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan», [Thèse Université Reims Champagne-Ardenne, 2011], p. 9: «envisager le MDC comme une dynamique dont les principaux responsables ne sont plus seulement les cinéastes, mais les initiateurs et animateurs du projet qui a été envisagé, de telle sorte qu'il puisse prendre une forme suffisamment pérenne pour transformer une partie de l'audiovisuel espagnol. Il s'agit de considérer également la constitution de certaines équipes, de certains groupes ».

<sup>323</sup> Ver Castanon, B., *Idem*, p. 10 : « le MDC et les films qui en sont issus semblent opposer une forme de résistance à celle-ci, une résistance qui prend des formes variées ».



caldo de cultivo, adoptando como principal objetivo favorecer un cambio político. También es necesario recordar que el cine independiente, fundamentalmente documental, adoptaba para sí una labor pedagógica y optaba por el cine como expresión y comunicación de grupos de resistencia. Con la transición, la situación del cine «alternativo» barcelonés se deteriora, como deja entender Martí Rom en su artículo «La crisis del cine marginal», donde explica, pidiendo para este cine independiente que asume una función crítica las subvenciones necesarias a su supervivencia frente a las leyes del mercado que se imponen, algunos de los factores que han afectado a la producción de filmes militantes a pesar de contar con «un público (...) estable y tendente a ampliarse»<sup>324</sup> y de que cumplan con una función:

«Paralelamente a la crisis económica, se ha ido definiendo a lo largo de estos dos últimos años (desde las elecciones del 15-J de 1977 más o menos) una crisis ideológica de producción de filmes militantes. Las causas podemos encontrarlas, quizás, en un cierto desencanto cinematográfico al comprobar la generalizada falta de concienciación popular en torno a la utilización del cine como medio de divulgación de las luchas y problemática de la clase trabajadora; y en un desencanto generalizado producido por el desarrollo del Estado Español en estos últimos años, desencanto que presenta tres frentes: el político, el sindical y cultural<sup>325</sup>.

Hacia finales de los noventa, las luchas de clases han pasado a adoptar otras formas de resistencia, con la desindustrialización y la desaparición de buena parte de aquel tejido social y político que había configurado el proletariado industrial. Pero las desigualdades que habían motivado aquellas luchas no han desaparecido. Hacia finales de los noventa asistimos a un doble fenómeno. Por una parte, existe un dispositivo que favorece la creación de un cine documental de resistencia en Barcelona. Por otro, existe un público para un cine alternativo militante no necesariamente de adscripción política, sino de compromiso social, como prueba la excelente acogida que tuvo *En construcción*, que pudo contar con la asistencia de 144.982 espectadores y ha ido multiplicando reconocimientos<sup>326</sup>: Premio Goya Mejor Largometraje Documental (2002) y Premio especial del jurado en el Festival de Cine de San Sebastián (2001). Con menos espectadores (5.438), la obra de Jordá obtuvo un reconocimiento internacional en la XIX Muestra de Cine de Guadalajara. Los datos aportados por el ICAA permiten observar que ambos documentales tuvieron incluso un impacto comercial positivo. *En construcción* había recibido en subvenciones la cantidad de 111.212,70 € y permitió recaudar 692.675,34. *De nens* recibió una subvención de 4.295,35

---

<sup>324</sup> Martí Rom, «La crisis del cine marginal», *Cinema 2002*, n° 61-62 (3-4/1980), p. 107.

<sup>325</sup> Martí Rom, *Ibid.*, p. 103.

<sup>326</sup> Su misma inclusión en el programa del CAPES (oposiciones para candidatos a la integración en la Enseñanza Media pública) en Francia (sesiones 2019 y 2020) constituye una prueba del reconocimiento que ha merecido entre especialistas allende fronteras.

€ y permitió recaudar 29.063,30. Pero es sobre todo por los lenguajes cinematográficos que exploran por lo que ambos documentales se imponen como creadores de escuela. A pesar de las diferencias, un enunciado visual las emparenta a modo de firma como marca de preocupaciones compartidas y afirmación conjunta de una búsqueda estética. A través de *En construcción* y *De nens*, el documental creativo toma la palabra para abrir brechas en los relatos del milagro español en una toma de la calle Robadors, uno de los principales objetivos de las transformaciones urbanas efectuadas en el actualmente llamado barrio del Raval.

*En construcción*



*De nens*



## A.- La Barcelona de En Construcción, un universo de fracturas

Cuando la expresión de «fractura social» llegaba a la pequeña pantalla para divulgarse y adueñarse del debate público llevada por el uso que de ella se hacía entre los actores del mundo político<sup>327</sup>, empezaba, impulsada por su propio éxito y la instrumentalización política de la que era objeto, a correr el riesgo de convertirse en pura mención a-significante cuando no significativamente parcial y doctrinaria. El documental de José Luis Guerín *En construcción* hace suya una meditación que pudo haber tenido lugar de no haber sido por una apropiación simplista de la postura crítica que abría el campo semántico de la fragmentación (brecha, fractura, fisura, rotura, diseminación...) aplicado tanto al estudio de la urbe y sus espacios fronterizos más o menos visibles con fuertes connotaciones sociales, o también a lo que hoy se ha convertido en una aserción de dominio público cuando se habla del aumento de las desigualdades. Al conferirle singularidad y consistencia visual, reflexiva y anímica, el documental recupera la noción de fractura para explorarla en profundidad y extensión. Se podría decir incluso que la fractura se convierte en personaje y protagonista. Dotándola de consistencia y personalidad propia, la fractura, máscara, *perisona*, haz de sinestesias, materia hecha forma y forma de lo inmaterial, se convierte en palanca que conmueve y empuja hacia el encuentro de emociones compartidas, en compuerta comprensiva<sup>328</sup> para el estudio de lo social.

---

<sup>327</sup> En su intento de explicar la expresión de «fractura social» y analizar algunas de sus connotaciones, Vandenberghe Elise indicaba lo siguiente: «Concebida por el filósofo francés Marcel Gauchet, (...), debe su éxito al hecho de haber sido el tema central de la campaña presidencial de Jacques Chirac en 1995 (...). La fórmula sacudió los espíritus, resonó en las columnas de los periódicos, en los platós de televisión hasta llegar a imponerse a la vez como fórmula de choque de un candidato y como descripción pertinente de una realidad que hasta entonces no había sido tomada en cuenta», pp.46-47. Traducción propia de «Fracture (sociale, numérique, etc.)». In: Quaderni, n°63, Printemps 2007. Nouveaux mots du pouvoir : fragments d'un abécédaire. pp. 46-48. Ligando la expresión fundamentalmente al uso que se le dio durante y a partir de la campaña, la autora pone de relieve los fundamentos ideológicos en los que se fundamenta la aplicación de la metáfora médica al análisis de la estructura social y nos pone en guardia ante los peligros que conlleva, al conducir a pensar la nación de manera unitaria, al borrar las pistas de los agentes de exclusión y al inducir a olvidar que lejos de existir una fractura entre excluyentes y excluidos, la existencia misma de los excluidos «es necesaria al sistema económico que les empobrece», p. 48. Las críticas de la investigadora nos parecen muy acertadas si se tiene en cuenta el uso conservador de la expresión. Pero *En construcción* nos muestra que otros significados son posibles atendiendo a su relación con una praxis social en la que las estructuras de dominación se amparan y conquistan nuevos espacios dejando cada vez más sin márgenes al excluido. Es decir, que la película nos habla de los procesos por medio de los cuales la división con los márgenes deja de existir practicando con ello un fuera de página y un fuera de marco para el excluido.

<sup>328</sup> Utilizamos expresamente comprensivo en el sentido weberiano del término. Entre otros significados, entendemos que la fractura no es únicamente signo o sema, sino también relato, y como tal también requiere un intercambio dialógico en el que se requiere una actitud comparable a la que el investigador adopta en una entrevista comprensiva.

*En construcción* es una obra de madurez. A través de ella, el autor de *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* (1983), *Innisfree* (1990) y *Tren de sombras* (1996), por no citar sino algunas de las que le precedieron, vuelve a explorar las posibilidades que le ofrecen los retazos de vida y que a pesar del montaje se mantienen con insistencia como partículas con savia propia. Toda su obra posterior, destaquemos particularmente *Unas fotos de la ciudad de Silvia* (2007) y *Correspondencia Jonas Mekas, José Luis Guerín* (2011), vuelve a explorar los lenguajes visuales que quedan abiertos a través de tomas tangencialmente fragmentarias que encuentran en el encuadre un modo de decir sus propios límites como espacios desencadenantes insistentemente de un encuentro con la finitud. La osadía de cada toma fragmentaria por rebasar esas limitaciones genera sugerencias en virtud de sus articulaciones con el conjunto, pero sin conducir a formulaciones discursivas claramente identificables. Vicente Sánchez-Biosca ya registraba con acierto «la fractura histórica con que se abre la modernidad»<sup>329</sup>, una modernidad en la que el montaje también se encarga de acentuar la desmembración, la discontinuidad. Pero es a través de *En construcción* como el fragmento y la fragmentación abandonan su estatuto como piezas para el artilugio de la representación y traspasan al espectador creando la impresión de contundencia. Con ello la contundencia fractal deviene el acontecimiento por excelencia.

### **A.1.- El ojo y la cámara: frente a la intermedialidad de la contundencia**

Varios son los investigadores que han fijado su atención en algunos de los planos de *En construcción* centrados en los grafitis que Eva Davidova realizó en 1998 en el marco del proyecto artístico *La Ciutat de les paraules*. Francisco Javier Gómez le dedica unas líneas<sup>330</sup>, sobre todo para destacar el juego de miradas que se va desarrollando a lo largo de la película y del que la primera imagen con la que se anuncia el documental constituye un claro indicio, indicio de una mirada « documental (que *documenta*), sobre el barrio que muere y que nace» e indicio de una mirada «fílmica, sobre la generación del discurso, capaz de construir una narración y no sólo atender a objetivos mostrativos»<sup>331</sup>. Pero es fundamentalmente Jacques Terrassa quien ha elaborado un artículo sobre el *incipit* de la película. Para él, los grafitis de Eva Davidova, junto con una serie de imágenes de archivo, conforman una especie de

---

<sup>329</sup> Sánchez-Biosca, V., *Teoría del Montaje Cinematográfico*, Valencia: Textos Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991, p. 36. El autor somete a revisión las teorías que entienden el montaje como un artilugio destinado a dar la impresión de continuidad o a hacer «imperceptible» «la fragmentación» (p. 31).

<sup>330</sup> Concretamente: «Sobre el muro, nueve ojos dibujados miran a la cámara (al espectador), cuestión que Guerín subrayará de inmediato al hacer un plano más corto de los ojos. Más tarde, casi al final, aparecerán de nuevo al ser demolidos». Ver su artículo titulado «El documental en construcción y la cámara urbana», *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 16 | 2007.

<sup>331</sup> Gómez Tarín, Francisco J., *Idem*, &23.

epígrafe» en el que se nos ofrece a la vez «el espíritu del lugar y de la película»<sup>332</sup>. Igualmente, para ninguno de ambos investigadores ha pasado desapercibido el hecho de que el motivo vuelva a aparecer hacia el final de la película para poner de relieve el proceso de destrucción. Como indica este último:

(...) en el minuto 98 del film, el mismo muro que observábamos en plano fijo cerca de un minuto en el momento del incipit, será también destruido, como el resto de pantallas deterioradas. Los revestimientos cubiertos de grafitis y pintadas, los muros de ladrillos sucios en los que los habitantes del barrio chino proyectaron sus deseos y sus revueltas durante un siglo. Los nueve ojos grises que nos observan en el plano serán presa de las palas hacia el final de la película, como tantos otros muros del barrio, volcados o destruidos por la fiebre especulativa y la renovación urbana<sup>333</sup>.

Como ambos han visto, los recursos estilísticos utilizados por José Luis Guerín y su equipo ponen de relieve el motivo ocular como altamente significativo. El recurso a la cámara fija, la inclusión del título de la película y la afirmación de autoría tomándolo como fondo, la inclusión de un cartón explicativo sobre un muro de ojos que pasa a formar un segundo término sólo después de que el plano fijo haya dejado su impronta en la memoria del espectador, el paso de un plano general a un plano de detalle, las palomas confiriendo movimiento a la imagen estática y una multidireccionalidad en su vuelo que acentúa por contraste el efecto deíctico del plano fijo, así como la recurrencia del motivo volviendo hacia el final de la película para acentuar un crescendo dramático que conduce al clímax, todos estos procedimientos contribuyen a fijar la atención del espectador, crear un suspense e inducirle a reflexionar sobre los efectos polifónicos que sugiere.



<sup>332</sup> Terrassa, Jacques, «La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En construcción*», pp. 101-114.

<sup>333</sup> *Idem.*

Se nos podría objetar que dicha observación resulta forzada por «la superpercepción indicial»<sup>334</sup> a la que conduce la posibilidad, para el investigador citado, de parar y capturar la imagen con ayuda de los procedimientos técnicos de los que se dispone actualmente, contrariamente al movimiento característico de lo que Deleuze dio en llamar *l'image-mouvement*. La objeción se sostiene por sí misma, pero tropieza con algunos contraargumentos: por una parte, sería una lástima no aprovechar las posibilidades que nos ofrece la técnica a la hora de descomponer, para recorrer a la inversa, parte del proceso creativo-constructivo de la obra. Por otra parte, el uso sistemático de la cámara fija en los planos que nos disponemos a analizar constituyen por sí mismos un acto deíctico por parte del cineasta que conviene tener en cuenta y hay que tomar como un acto con significación propia, cualquiera que sean los contenidos, siempre parciales, que se le atribuyan. Por fin, el contexto en el que fueron pintados los grafitis nos hablan del proceso creador del cineasta, ya que nos llevan a observar que su aparición en el documental obedece a un proceso de elección altamente selectivo y por ello mismo fuertemente cargado de significación.

Organizado por el MACBA dentro del taller *Tierra de Nadie*, el proyecto *La ciutat de les paraules*, que ha dado lugar a la creación de una asociación, dio lugar a «cuarenta intervenciones en el espacio público»<sup>335</sup> del barrio del Raval durante la semana de las fiestas de San Jordi de 1998. De entre ellas, *En construcció* sólo retuvo los grafitis correspondientes a las figuras icónicas que representaban una cara de perfil y nueve ojos.

Si comparamos las siguientes imágenes que en forma de fotografía -no sabemos si remodelada- o de capturas de imagen a partir de algunos documentos audiovisuales que circulan por internet como memoria de las actividades artísticas realizadas durante la semana, si las comparamos, decíamos, con sus correlatos en el documental de Guerin, es posible observar algunas diferencias significativas.



<sup>334</sup> Traducción propia de la expresión «sur-perception indicielle», que Jacques Terrassa opone al movimiento narrativo del film, que es aquello a lo que accede el espectador en un visionado normal, sin cortes, mediciones y paradas, de la película.

<sup>335</sup> Entrevista con miembro de la Asociación Almacen. La Ciutat de les paraules, Ver fuentes.

Durante la realización de sus frescos murales, Eva dio algunas indicaciones sobre su trabajo en una entrevista. Sus ‘ojos’ eran, en principio, el resultado de captaciones de miradas, «ojos de gente que pasaba». No fue lo único que pintó. También le debemos el perfil que figura arriba. Y además dice haber incluido unos versos de Pessoa. El audiovisual en el que se incluye la entrevista la sitúa entre diversas actuaciones realizadas en la Calle San Rafael<sup>336</sup> y por otra parte muestra perfectamente que las pintadas fueron realizadas en el marco de un proyecto evento para las fiestas de Sant Jordi en las que se celebra la feria del libro. En el evento participaron estudiantes de conocidas escuelas de diseño de Barcelona. Los artistas invitados habían sido seleccionados por medio de un concurso previo. Y los actores involucrados explican cada cual a su modo las motivaciones y usos de sus creaciones en un contexto en el que de manera evidente el arte urbano necesita convencer y para ello tiene que poner por delante un valor instrumental: para uno de los miembros de la asociación Almacen, se trataba de hacer «legibles» las calles del Raval y promover un trabajo colectivo para favorecer la «cohesión social». Para otra artista entrevistada, cuyo trabajo reflexionaba sobre lo uno y lo múltiple, el muro en el que estaba pintando era una «pared» en la que se veía «todo el mundo» y que «ahora» -lo decía hablando de su intervención-, estaba «limpia y blanca». El audiovisual incluía una entrevista con el Alcalde de entonces y algunas críticas de vecinos, sin dejar de destacar el carácter de evento, un evento en el que arte urbano, literatura, política, urbanismo, preocupaciones sociales y pedagogía universitaria cruzaban motivaciones y recursos.

De todo este evento y el contexto que dio lugar a la creación de los grafitis, Guerín no guardó ni plasmó nada. Al ser superpuestos a grafitis de protesta en el acontecer filmico, se crea la ilusión de que fueron creados como medio de expresión de un descontento general. Guerín desgaja la figura de la mirada de su contexto y del resto de grafitis para otorgarle el papel de protagonista, que comparte con algunos personajes, como sinécdoque de la mirada de un colectivo, el pueblo del Xino. En lugar de intentar hacer legible el barrio, se interna en él para recuperar la dignidad del pobre, algo de lo que se le estaba desposeyendo. Bajo el ritmo detenido de la cámara de Guerín, las miradas de Eva Davidova, en su voluntad de representación de los transeúntes, se convierten, desgajadas de las demás pintadas, en expresión de la voz del *demos*.

Con el encuadre y el ritmo detenido, la figura de los nueve ojos se convierte en imagen sacra de lo profano al desligarla del resto pidiendo ser observada con detenimiento.

---

<sup>336</sup> Jacques Terrasa, las sitúa entre la calle Sant Jeroni y Aurora. Ver Terrasa, J., «La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En construcción*». El catálogo editado por Macarena G. de la Vega y Xavier Mas *La Ciutat de les paraules, també la sitúa per esa zona*. Barcelona : Edicions de l'Eixample, 1998.

Reuniendo la simbología numérica del duplo (tres elevado al cuadrado) y la contundente repetición de la tríada (3x3), hay algo de tribal en el sentido de ancestral que se desgaja de una figura que no admite la imagen triangular (se mantiene horizontalidad y elevación compartida en un doble movimiento interno) al configurar suspensivamente cuatro lados, jugando con la idea de fragmento y completud. Triple serialidad triádica, lo que cuenta es que esos nueve hacen legión, sin alcanzar el número diez, símbolo de la totalidad y la perfección en la tradición Pitagórica. Paralelamente, a modo de variaciones sobre un mismo tema, la figura se inscribe en la contemporaneidad y se afirma como aquello que reúne en la diversidad. Pero también se autoproclama como mirada vigilante y denuncia de opacidad. La multidireccionalidad de miradas plantea un diálogo interno sin dejar de interpelar al espectador. La expresividad de cada uno de esos ojos permite emitir enunciados visuales que no pueden reducirse a un mensaje ni a una gramática ni a un único lenguaje. Reunidos, a través de esos ojos dispares se dicen presencias: una serie de singularidades anónimas que asumen el papel de vigía. Fuertes por su capacidad de penetración, frágiles ante el poder de la pala, la cámara nos convierte en testigos del proceso de resquebrajamiento al que se les somete. Figuración con carácter especular y fractalidad<sup>337</sup> se aúnan para provocar una emoción en el espectador que de pronto se siente identificado e inmerso, también conminado, es decir, emotiva e intelectualmente obligado a mirar lo que está ocurriendo, a internarse entre esos ojos cuya destrucción última se adivina en elipsis.



¿Cómo se asiste al proceso de fracturación de los ojos de Eva Davidova y hacia qué complejo de significaciones apunta? Veamos en primer lugar cómo se desarrolla lo que llamaremos la escena de fractura (1:37:39-1:38:12), de una duración de sesenta y nueve segundos: se trata de una escena de derribo de una de esas paredes que habían resistido a uno de esos procesos de transformación urbana en los que se procede a un proceso paulatino que muy justamente se llama “desventrament” en catalán, aludiendo al hecho de que de

---

<sup>337</sup> La repetición de la figura ocular incluyendo variaciones recuerda la figura matemática fractal de Benoît Mandelbrot, que entre 1973 y 1975 elaboraba una teoría sobre objetos y lenguaje fractal, lenguaje que permitía tomar en cuenta simultáneamente regularidad y diferencia.

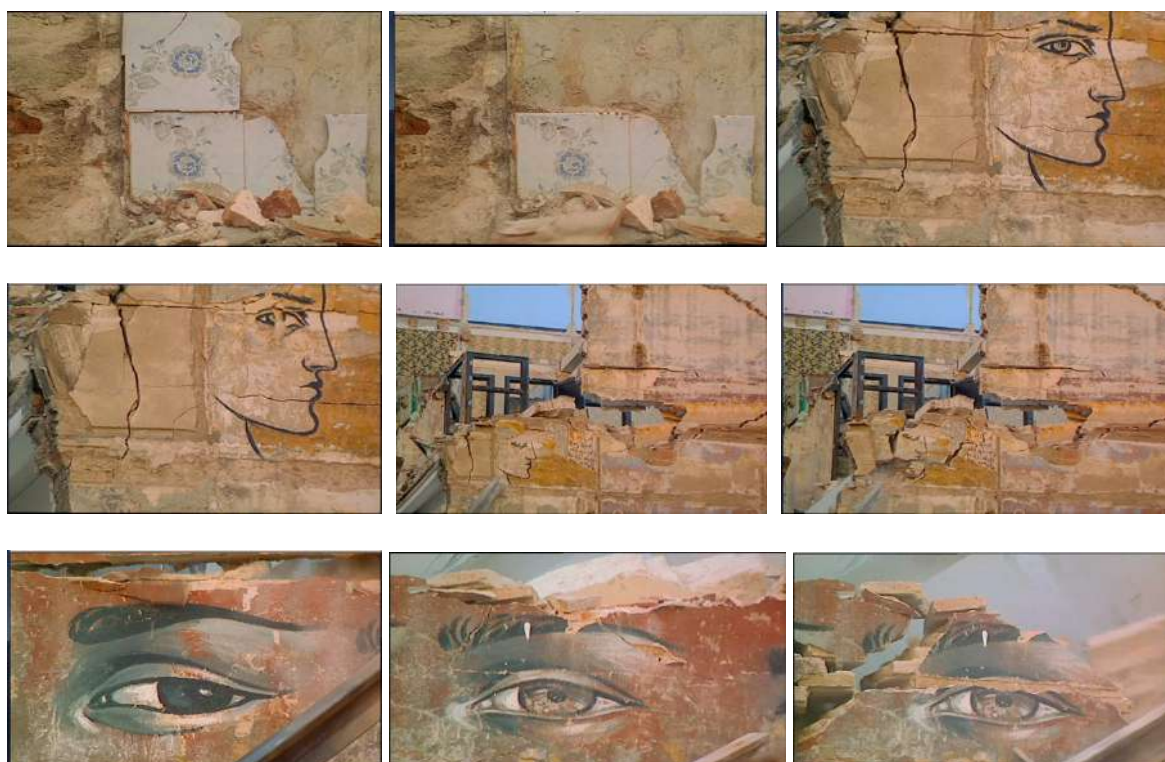


alguna manera se destripa al edificio. La escena puede considerarse como un enlace entre una secuencia que tiene lugar entre los trabajadores que están construyendo un edificio próximo a Sant Pau del Camp y cuya conversación permite adentrarse en temáticas como inmigración, multiculturalidad, transmisión, revolución comunista, experiencia del tiempo, soledad, imaginario cinematográfico como referente y fuente de conocimiento, etc..., y una secuencia que tiene lugar en el bar, entre Antonio el marino y un vecino, cuya conversación gira en torno a la inflación.

Sin embargo la escena es mucho más que un enlace. A lo largo del documental, Guerin ya ha mostrado en numerosas ocasiones su capacidad para estilizar un enlace hasta convertirlo en una ventana hacia una dimensión simbólica que se superpone a las peripecias, como en el caso de la secuencia de las excavaciones, que termina con un primer plano nocturno sobre una calavera y un plano de conjunto en el que se puede observar la luna a través de una de las ventanas de Sant Pau del Camp. En este caso se utiliza de nuevo el procedimiento, no únicamente para desembocar en una dimensión simbólica, mucho más evidente en el ejemplo de los restos de esqueletos, con los cuales se establece un nuevo eslabón a través del motivo del polvo, sino rítmica y gnóstica.

La escena comienza con un plano de detalle sobre unos azulejos que de manera evidente han resistido a un primer derribo. Como en el caso de los esqueletos encontrados, se trata de restos del pasado, aunque mucho más reciente. A través de los objetos, se adivina la presencia de antiguos ocupantes hecha ausencia. Las huellas de los estragos recibidos con el tiempo, perceptibles en las fisuras, surcos y trazos de antiguos azulejos pegados que ofrecieron menor resistencia, les confieren el peso metafísico, en el sentido de más allá de lo físico que les condiciona como objetos, de una biografía propia, metonimia del destino incierto de antiguos ocupantes. Con cámara fija durante apenas tres segundos, asistimos al desplome de la parte superior, con elipsis de la caída de los últimos, aunque el efecto enumerativo que produce el empleo repetido del *corte* no deja dudas sobre el final aciago que se cierne sobre el conjunto. A continuación, se desplaza la cámara, al menos ilusoriamente, hacia otro punto del muro, para observar el mismo acontecimiento. Un plano de detalle sobre un fragmento de la pared crea la ilusión de un primer plano sobre el ‘perfil vidente’ de Eva Davidova. El perfil ocupa la parte derecha del encuadre, lo que permite poner de relieve las fisuras de la izquierda. Las fisuras aparentes dejan adivinar resiliencias pasadas, hasta que la figura se resquebraja en un plano de conjunto que permite situarla en el contexto mural en el que se mantiene como suspendida a una caída inminente, acentuando con ello su fragilidad.

Nuevamente *corte* y un plano de conjunto (se percibe la situación de derribo, con pared carcomida, redes y excavadora) sobre imagen visualmente fragmentaria que reconocemos como la de los nueve ojos. La pala de la excavadora se apodera de buena parte del encuadre en cámara fija, prolepsis de la figura de la desaparición que de nuevo quedará suspendida por elisión. Montaje en *corte* y plano de detalle sobre uno de los ojos. El plano de detalle confiere protagonismo a la segmentación. El proceso se repite tras *corte* y nuevo plano de detalle sobre el último ojo que se mantiene erguido con su figura piramidal, confiriendo al plano una dimensión narrativa, rítmica y simbólica. Simbólica como clara referencia a la *gnosis* (el ojo que ve y observa en el interior de una figura triangular), narrativa (desarrollo del acontecer fílmico) y rítmica (ecos de la figura de las pirámides, frágil tentativa de desafiar el paso del tiempo que a su vez reitera el motivo del *vanitas vanitatis* desarrollado en la secuencia del descubrimiento de los esqueletos). Lo interesante es que nuevamente se elide la caída, confirmando por tercera vez el poder de resistencia de ese polvo que es a su vez piedra, metonimia de un pueblo que se resiste a ceder a la desaparición.



Como ha indicado Jacques Terrassa, algo de nosotros mismos se quiebra y nos hace partícipes de un mismo destino:

Ese muro que nos mira, dispositivo especular que nos remite a nuestro propio ojo de espectador- es un coloso con pies de arcilla; su base está hecha a imagen del « Chino », a quien sustituye por sinécdoque. Presentimos su derrumbe desde las primeras imágenes, cuando se nos muestra en pantalla el cartel que

anuncia la reestructuración del Raval; asistimos a ello en el minuto 98, y sentimos la fisura en el ojo como nuestra propia herida. «Esa conciencia de pérdida y esa incertidumbre en lo que respecta al objeto de esa pérdida» - retomando una definición que Jean Louis Schefer da de la melancolía-, nos dejan la extraña impresión de que es parte de nuestro pasado lo que se llevan esas imágenes de archivo, una parte de nosotros mismos que se refleja en el muro<sup>338</sup>.

## A.2.- Un ecosistema de fracturas En construcción

El documental se estructura en torno a diversas temáticas que van apareciendo en torno a una serie de situaciones que se van sucediendo. Como ha indicado Jean-Marc Suardi a propósito de José Luis Guerín, «del mismo modo que Robert Flaherty, Joris Ivens o Robert Bresson, él se define a sí mismo como un director que se encarga de poner en situación y no como un director de la puesta en escena»<sup>339</sup>. Una de esas temáticas que recorren las diversas situaciones imprimiendo un ritmo particular al conjunto es la de la fragmentación.

Myriam Mayer ha relacionado con acierto la secuencia en la que asistimos al derribo de la pared en la que Juani había dibujado su mano junto a la de Iván con el plano de detalle sobre la pared de la Iglesia de Sant Pau centrado en una mano esculpida, la discusión del encargado de la obra con un compañero y la película *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955) de la que se van captando algunos fragmentos a través de las ventanas en mise en abîme y abre la conversación de los obreros en torno a los misterios que rodean la construcción de las pirámides. Pero para la investigadora, existe una diferencia fundamental entre el lugar que el presente le concede a la mano que proyectó las pirámides, la mano esculpida en Sant Pau y las manos del dibujo de Juani. Con respecto a estas últimas, indica: «(...) pero éstas están condenadas al olvido y pronto formarán parte de los escombros de la obra. Frente a la mano de Dios, inmutable, frente a la pirámide de Keops, inviolable, la mano de Juani y su piso no representan gran cosa»<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Traducción propia de: « Ce mur qui nous regarde – dispositif spéculaire qui renvoie à notre propre œil spectatorial – est un colosse aux pieds d’argile ; son soubassement est à l’image du « Chino », auquel il se substitue par synecdoque. On pressent son effondrement dès les premières images, lorsque le panneau annonçant la restructuration du Raval est montré à l’écran ; on y assiste à la 98<sup>e</sup> minute, et la fissure sur l’œil est ressentie comme notre propre blessure. « Cette conscience de la perte et cette incertitude quant à l’objet de cette perte » – pour reprendre une définition que Jean Louis Schefer donne de la mélancolie –, nous laissent l’étrange impression que c’est une partie de notre passé qu’emportent ces images d’archive, une part de nous-même que reflète le mur». Ver Terrasa, J., «La mémoire et le mur (...), Id., & 25. Referencia de la cita de Schefer, J.L. usada por el autor: «Paradis perdu», in *L’écrit du temps*, n°13, «Figures de la mélancolie», Paris : Les Éditions de Minuit, 1987, p. 4.

<sup>339</sup> Suardi, J.-M., «Mettre le réel en situation», in «En construcción», *op.cit.*, p. 4. Traducción propia.

<sup>340</sup> Traducción propia de: «(...) mais celles-ci sont vouées à l’oubli, elles feront rapidement partie des décombres du chantier. Face à la main de Dieu, immuable, face à la pyramide de Kheops inviolable, la main de Juani, son appartement ne représentent pas grand-chose». Ver Mayer, M., « La condition urbaine : *En construcción*, un film de José Luis Guerín », *Cahiers d’études romanes* [En ligne], 19 | 2008.

El mismo proceso de borrado les espera a esos enseres que nadie recupera del contenedor, planteando indirectamente la pregunta sobre las dinámicas que conducen a la transmisión, la preservación y por lo tanto continuidad de un patrimonio cultural mientras parte de ese mismo patrimonio cae en el olvido. Con humor, Guerín muestra que la preservación es el fruto de un encuentro entre el que deja y el que toma: la reproducción de un cuadro campestre de casa de Juani tirado en el contenedor es recuperado por una de las vecinas que se había parado a reflexionar sobre el sentido de las querellas personales frente a la muerte. Pero cuando parecía que Antonio iba a hacer lo mismo con una reproducción marina, vemos que decide no llevárselo. De igual modo, un padre con su hijo no le hacen ni caso, mucho más atraídos por objetos de utilidad directa, como la cocina, o herramientas lo suficientemente absurdas para un niño como para convertirse en juego improvisado. En cuestión de gustos, sí parece haber algo escrito, pero también se plantea con ello la cuestión de la legitimación, así como el posible papel de lo fortuito en la elección de los fragmentos del pasado que se mantienen en un momento dado. Siendo que ese mismo momento es efímero, quién sabe qué quedará de nuestro presente y de todos los fragmentos del pasado en los que ese presente hoy actual desea sentirse representado.



Del mismo modo que esos objetos que quedan cortados de la cadena de la transmisión, condenados a la desaparición, un barrio eminentemente popular está sufriendo los mismos procesos de borrado. La cultura popular, la pobreza y sus modos de expresión (arquitectura, urbanismo, ropa tendida, comportamientos del entre dentro y entre fuera, bares, grafitis espontáneos...), todo eso se va a pique, se fragmenta, se divide, disuelve, se almacena en

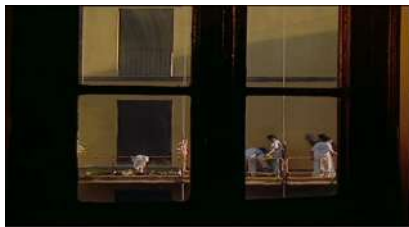
contenedores que serán llevados a lugares cuya función consiste en hacerlos desaparecer sin dejar huella. Todos esos modos de expresión son considerados como despojos que por supuesto no forman parte de la cultura legítima. Lo popular y la pobreza ya no caben en el Raval. Nuevos ocupantes se implantan y para mostrar la fractura que existe entre ambos mundos, Guerin utiliza la cita por alusión intertextual al cine de extraterrestres y anticipa la posterior película de animación *Up: una aventura de altura* (Pete Docter y Bob Peterson, 2009). Numerosas imágenes tomadas en cámara fija o alternando puntos de vista y distancias focales siguen el movimiento aéreo de poleas, grúas, contenedores de cemento, módulos prefabricados o cabañas extirpadas que cruzan el encuadre horizontalmente, así como de uñas hidráulicas que parten el espacio de arriba abajo, reproduciendo dos movimientos también presentes en la secuencia de cierre de pirámides de *Tierra de faraones*. De este modo, los nuevos invasores dicen los miedos que se han ido traduciendo en una creación futurista de ciencia ficción, dentro de una doble tradición de películas de extraterrestres (platillos volantes e invasores de otros planetas) y que, en definitiva, dicen también miedos venidos de antaño ante la reproducción de viejas formas de poder. Pasado, presente y futuro diciendo fracturas eternas o al menos lo suficientemente perennes como para que sigan pasando desapercibidas.



La banda sonora, a través de la cual se expresan taladradoras, martillos y ruidos diversos, machaca con ritmo continuo e incansable la voracidad de esos nuevos invasores de la especulación, interfiriendo en las vidas de sus pobladores habituales y sin que a estos se les ceda más que destrucción, borrado y molestias, en el mejor de los casos.



Las referencias intertextuales por alusión a las películas de catástrofes por contagio o por la acción de agentes contaminantes altamente nocivos recuerdan, no sin humor, el cine de corte estadounidense y las series televisivas en las que el Estado acaba enviando a sus próceres para desinfectar el lugar afectado por una infección o descontaminar un lugar. Metáfora del higienismo, aquí los factores contaminantes proceden de la nueva construcción, con lo que se produce una inversión irónica que apunta a constatar una conjunción de destinos en configuraciones no comunes. La inversión higienista permite observar que la nueva construcción tiene un efecto en el entorno, ya que a pesar de tener una vista increíble sobre Sant Pau del Camp desde uno de los pisos (la distancia focal allana la imagen haciendo que la Iglesia parezca un cuadro colgado en el interior), el nuevo edificio la va tapiando hasta dejar únicamente visible la parte superior.

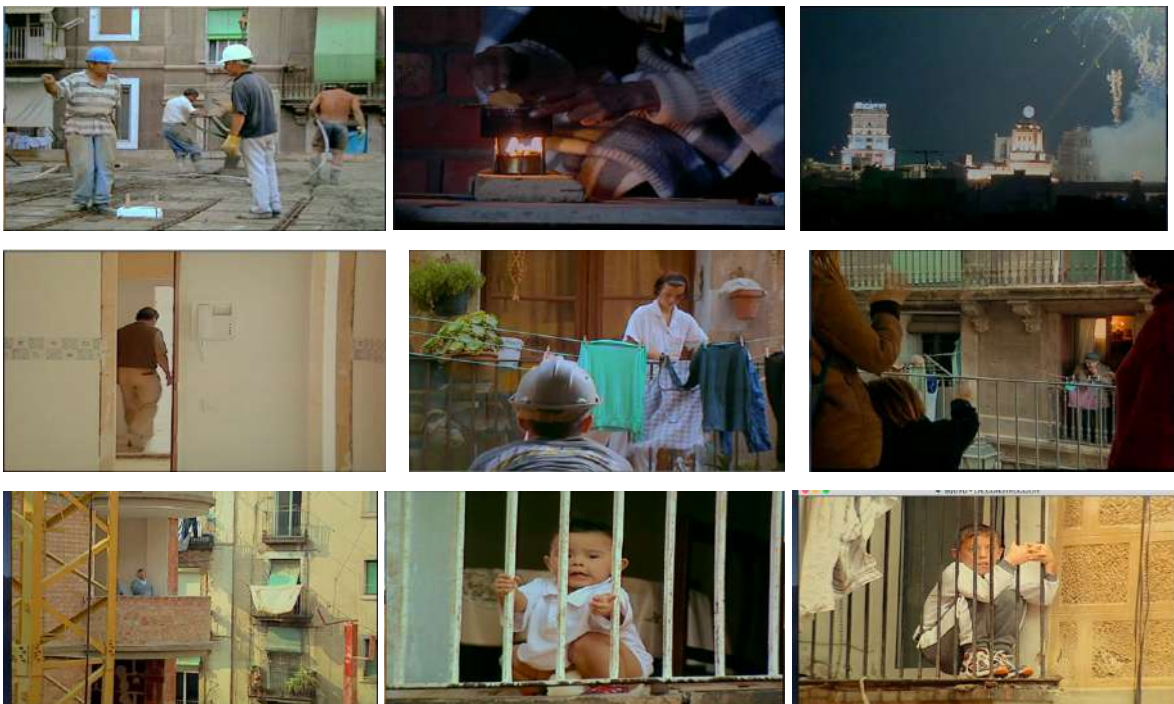


Los carteles anunciadores del proyecto de “rehabilitación”, así como los grafitis, permiten situar la acción en 1998. La fecha es sintomática de un cambio de siglo en el que los megaproyectos parecen justificarse por sí mismos, a pesar de las protestas de los vecinos. Esquemáticamente, muestra cómo se utiliza a sus mismos pobladores, reclutando a algunos de ellos para efectuar los trabajos de construcción dentro de un proceso de gentrificación que, se adivina, acabará expulsándoles. Como en la película *Tierra de faraones*, acabarán enterrados contribuyendo a la gloria de grupos más pudientes. Hay una línea infranqueable que separa a los obreros de los nuevos pobladores que llegarán con un poder adquisitivo ajustado a los nuevos precios. Como los antiguos esclavos, trabajarán día y noche construyendo moradas que no ocuparán, no sin tensiones.

La misma línea infranqueable se observa cuando el montaje alternado muestra algunas imágenes (plano de detalle sobre frágil fuego que alimenta un hogar improvisado, plano medio, plano general y plano medio corto) de un vagabundo y paralelamente las de un plano general sobre la parte superior de algunos edificios de la plaza de Catalunya, en cámara fija. Con ello se subraya el fuerte contraste entre la riqueza y los lugares donde se toman las decisiones financieras que afectarán las vidas de muchos sin tener resguardo frente a los procesos de victimización que generan. Dueños del tiempo y del espacio, tal las dos facetas

de Cronos, el reloj de un conocido banco gira imposible repitiendo y reproduciendo una y otra vez el ciclo desde su vértice de poder mientras los fuegos artificiales celebran apoteósicamente sus éxitos, mientras se procede a la ocupación de un territorio que no le pertenecía.

La frontera que separa grupos sociales es tal que las aspiraciones del joven aprendiz de encofrador se verán frustradas cuando la bella, sonriente pero firmemente convencida le indica, frente a unos pequeños atisbos del elenco conquistador del joven: «Porque yo con un paleta no me quiero casar, eso está claro». A la réplica del joven corrigiendo: «Encofrador, perdona, encofrador», la bella le responde: «Da igual, sois todos iguales». Por fin, la ruptura bate al máximo cuando los nuevos pobladores del edificio manifiestan su repugnancia con respecto a las vistas frontales, que dan a un edificio de pobres, demasiado feo e intolerablemente desobediente por tender ropa en el balcón. Incluso en el ejemplo en el que una mujer incita a su hijo pequeño a saludar al vecino de enfrente, se diría que ha llevado a su hijo de visita al zoo. Por fin, el detalle del videoporta es suficiente para entender que la fractura entre ambos mundos es infranqueable en una sociedad que, como el balcón que uno de los visitantes compara con un teatro (desde el balcón en forma de palco se puede observar cuanto hay alrededor en un ángulo de 180°, se define como una *sociedad del espectáculo*, mientras las jóvenes generaciones se encuentran circundadas por fuertes barreras, barreras socioprofesionales, barreras de género (a Juani no se la toma en serio cuando se ofrece para trabajar en la obra y la única perspectiva de ascensión que ve Iván es entrar en la Legión).



Como indica Sonia Kerfa retomando el vocablo «escisión» utilizado por Gérard Althabe y Jean-Louis Comolli, «las imágenes de separación se suceden en avalancha en la película. Se declinan en función de un campo semántico en el que abundan los verbos que contienen la idea de partición: cortar, tallar, taladrar, atravesar, aislar son acciones que puntúan la película desde el principio hasta el fin»<sup>341</sup>. Efectuando el movimiento contrario a lo que significa la complejidad, las múltiples escisiones y fracturas a las que asistimos vienen a constituir un revulsivo contra la simplificación. Reiterada e insistentemente la cámara toma nota de estas fracturas que encuentran justificación en discursos simplificadores tras los cuales se esconden intenciones inconfesables y absconditas de una lucha de poder que, anclada en el pasado, marca el fin de un mundo y una época en la que, sin llegar a defender que «cualquiera tiempo pasado siempre parece mejor», a la pobreza no se le negaba todo espacio y toda visibilidad. Reiterada e insistentemente la cámara toma nota de las fracturas que, en definitiva, muestran un estado de guerra de todos con la norma. Más allá y más acá del Xino y del Raval, no se trata únicamente de un fin de partida para las clases populares y para un barrio, sino de un fin de partida de una época y una urbe que estableció parte de sus bases culturales en una aspiración a la tolerancia y a la libertad. De la ensoñación (luna) e incluso el delirio (fuegos artificiales) Barcelona ha pasado a ser una sociedad de la vigilancia (video-porta). La fractura es total, es cultural, es normativa. Para observar sus efectos, nada mejor que planos de conjunto sobre sus múltiples fracturas objetivadas en el cemento armado, metáfora de fracturas sociales, personales, urbanas y normativas. ¿Acaso no se observa en ese pilar ladeado la agonía de todo un pueblo? ¿Qué ha quedado de las puertas cerradas del *Marathon* de Saura? Expoliación, violación del domicilio (marco de puerta desvencijado y fuera de lugar), roturas en masa.



---

<sup>341</sup> Traducción propia. Ver Kerfa, S., «Du social au sensible. Jeu d'échelle», in «En construcción», *op. cit.*, p. 20.



Pilares ladeados y roturas representan lo que Myriam Mayer ha llamado «cuerpos urbanos»<sup>342</sup>. A través de ellos, como indicaba Jean Luis Comolli al referirse a la relación que se establece entre los objetos del decorado y el espectador, se mezclan y e intercambian posiciones en «una relación de reciprocidad entre el mundo representado y el espectador, una trama de indistinción entre lo uno y lo otro, una confusión de objeto y sujeto, una duplicidad de lugares»<sup>343</sup>. Sólo que en Guerín esos objetos no forman parte del decorado. Son protagonistas en sentido pleno. Beatriz Comella Dorda ha visto con acierto que en numerosas ocasiones aparecen encuadres «sin personajes», «normalmente exteriores», que suelen marcar «transiciones entre secuencias» a modo de «puntuaciones»<sup>344</sup>. En efecto, una de esas puntuaciones la encontramos en la calavera, fragmento de osatura con la que se cierra la secuencia inicial del encuentro con restos de pobladores pasados. Esas transiciones no son sin embargo «encuadres vacíos», no sólo por el mantenimiento de la cámara en posición frontal que los hace particularmente propicios para «provocar la revelación» a través de «una digresión expresiva»<sup>345</sup>, como diría Guerín, sino porque generan una serie de rimas visuales que establecen nudos de sentido. Así, la aparente digresión se convierte en motivo fundamental mientras los fragmentos de osatura de restos humanos encuentran correlación en los fragmentos de osatura de varios edificios, haciendo del fragmento (unidad sémica relacionante, ladrillos y montaje conservan algo en común) el motivo central de una obra (documental, urbana, humana) *En construcción*.

## **B.- De nens (Joaquín Jordá, 2003) deconstruyendo dinámicas estructurales**

En 2003 Joaquín Jordá y su equipo daban por terminado el montaje del documental *De nens* y se procedía a su estreno en pantalla<sup>346</sup>. Conocido por su temprana adscripción a la Escuela de Barcelona con *Dante no es únicamente severo*, realizada con Jacinto Esteva

---

<sup>342</sup> Así titula la investigadora el capítulo 5 de su tesis «Le temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerín», Diffusion ANRT, Thèse Aix-Marseille Université et UPF soutenue en 2002, p. 229.

<sup>343</sup> Traducción propia de: «(...) une relation de réciprocité entre le monde représenté et le spectateur, une trame d'insdistinction entre l'un et l'autre, une confusion de l'objet et du sujet, une duplicité des places». Ver Comolli, Jean-Louis, « Du promeneur au spectateur », in Thierry Jousse y Thierry Paquot (dirs.), *La Ville au Cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2005, p. 31.

<sup>344</sup> Comella Dorda, B., «Mirar la realidad : una aproximación al Master en documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona», [Tesis : Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009], p. 282, Vol. I. Una versión más corta que el original de tres volúmenes ha sido publicada bajo el título *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la Universidad*, Tarragona : URV (Univ. Rovira i Virgili), 2014.

<sup>345</sup> Beatriz Comella Dorda utiliza ambas expresiones atribuyéndoselas a José Luis Guerín. *Op. cit.*, pp. 283-284. Da como referencias dos entrevistas : Carrión, 2003 y Ràfols, 2000 :24.

<sup>346</sup> Los datos aportados por el ICAA indican como fecha de estreno el 10/12/2003. Sin embargo, en un artículo de *El País* se menciona su estreno en Barcelona en 2004, cuando todavía no ha llegado a las pantallas españolas.

en 1967, el cineasta rinde homenaje y se separa al mismo tiempo del grupo con *El encargo del cazador* (1990), documental en el que apuesta abiertamente por las nuevas generaciones, la autocrítica, el cuestionamiento ideológico y estético, los flujos de relación/distorsión entre teoría y praxis, al mismo tiempo que se adentra en una búsqueda formal menos enfáticamente vanguardista. Entretanto, había realizado documentales como *Númax presenta* (1979) y *Monos como Becky* (1999), en los que Carles Guerra ya detectaba lo que, siguiendo a Foucault, ha dado en llamar «una militancia biopolítica»<sup>347</sup> que se confirma con *Veinte años no es nada* (2004). La observación nos parece particularmente acertada para abordar *De nens*, película en la que la influencia del filósofo francés, sobre todo de su ensayo *Vigilar y castigar*, es patente.

### **B.1.- De nens en la confluencia de un juego de acontecimientos**

La película se hace eco y alimenta con su visión propia una enorme polémica surgida en torno al denominado caso del Raval. En 1997 la prensa hace circular una noticia según la cual se habría descubierto en Barcelona una red de pederastia en la que incluso las estructuras de servicios sociales y asociaciones vecinales del barrio estarían implicadas. En un primer juicio se descarta la idea de la existencia de una red, pero los niños son separados de sus familias, acusadas de haber colaborado e incluso percibido dinero a cambio de los favores de sus hijos. Sucede a la publicación en el año 2000 del libro de Arcadi Espada titulado *Raval. Del amor a los niños*, en el que su autor denunciaba el modo en que se había llevado el caso, el papel que había jugado la prensa divulgando noticias falsas y rumores no contrastados, así como las consecuencias extremadamente negativas a las que había llevado un amor a los niños unánimemente compartido pero que, en definitiva, les victimizaba: asociaciones de protección a la infancia, policías, pedófilos, abogados, medios de comunicación, denunciante, todos tenían como denominador común ese amor hacia los niños. Poniendo en evidencia implícitamente que una «ética de buenas intenciones» no basta para que el resultado se ajuste a lo deseado, el periodista llegaba a la conclusión de que se había ido acumulando una serie de errores y deficiencias en la instrucción del caso y que se había pronunciado un veredicto sin pruebas suficientes pero con daños irreparables. Tras su publicación se volvió a abrir el caso con un nuevo juicio que tuvo lugar en 2001. La sentencia se pronunció a favor de la absolución de los padres y estableció una condena de 17 años de

---

<sup>347</sup> Guerra, Carles, «La militancia biopolítica de Joaquín Jordá», *Cinema Comparative Cinema*, n. 5, 2014, pp. 50-55. En su artículo, el autor pone de relieve que es un rasgo compartido por las obras citadas, de entre las cuales incluye *De nens*. Aunque su intención es hablar sobretodo de *Numax presenta* y *Veinte años no es nada*, establece una relación hartó interesante con *Monos como Becky* y la película que aquí nos ocupa.

prisión para uno de los acusados por abuso de menores y de 66 para el otro, que se encontraba en libertad condicional cuando se decidió celebrar el juicio.

Joaquín Jordá cuenta en una entrevista que había sentido una atmósfera pesada en el barrio y que asistió a la presentación del libro en Barcelona, factores que le llevaron a pensar «que podía ser un tema interesante para plantear una película»<sup>348</sup>. Cuando junto con Laia Manresa deciden hacerla, empiezan a recorrer las calles y a dialogar con los vecinos y la idea de incluir el juicio se impone como una evidencia:

Después me entero del juicio. Descubro que en un juicio está contenida una gran carga dramática, hablo desde un punto de vista formal, no de lo que ocurre dentro, sino de la estructura del juicio, que es una estructura dramática perfecta. Descubres que un juicio español tiene muy poco que ver con el juicio cinematográfico que estamos acostumbrados a ver, con el juicio americano, que funciona de otra manera, tiene otra dramaturgia. Pero el ordenamiento de un juicio por sí mismo ya tiene una dramaturgia perfecta: primero hablan unos, después hablan otros y luego, si se da el caso, hablan los acusados, y luego hay un suspense, porque no se sabe qué va a ocurrir, y al cabo de unos días, de una semana, de un tiempo, sale el desenlace, la sentencia, todo este conjunto.

De ahí que, lo que es cierto para los documentales arriba citados, lo sea especialmente refiriéndose a *De nens*, como claro exponente de un «cine de situación», expresión utilizada por Carles Guerra para caracterizar la producción documental de Joaquín Jordá. Y lo es no sólo porque el cineasta haya creado unas situaciones que va dejando hablar por sí mismas, como indica el investigador<sup>349</sup>, sino porque sitúa su cámara en un conglomerado situacional que va revelando el entramado complejo de interrelaciones que conlleva, aquello que los situacionistas denominaron «juego de acontecimientos»<sup>350</sup>:

---

<sup>348</sup> Seifert, Anuschka y Castillo, Adriana: «De vuelta de Madrid e instalado aquí percibí algo que estaba ocurriendo, un barrio que guardaba algo muy catastrófico, y de ese algo no se hablaba, había como misterios, como secretos y como miradas enfrentadas, veías que alguien no se hablaba con alguien, gente que vivía en la misma calle, o extrañas enemistades. Una ciudad dividida en dos, entonces apareció el libro de Arcadi Espada y acudí a su presentación. Vi al autor y a algunos de los personajes de la historia, y me impresionó el dolor con que contaban los hechos y pensé que podía ser un tema interesante para plantear una película», *Revista Lateral*, 114, 2004.

<sup>349</sup> Guerra, Carles, basándose en las palabras del autor, lamentablemente en cita indocumentada: «Tal como ha sugerido alguna vez, a él solo le interesa producir la situación. «Yo me preocupo más por la *mise en place* de la escena y el plano, que no por cómo lo captará la cámara. Organizo la situación y después me retiro. Podría irme a tomar un café y regresar cuando todo esté hecho.» Esto es lo que podríamos calificar, sin ningún género de dudas, un «cine de situación».

<sup>350</sup> La Internacional Situacionista definía la expresión «situación construida» como un «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos», p. 17. Pero al mismo tiempo se nos indicaba que «el constructor de situaciones debe llegar a leer las situaciones en sus elementos constructivos y reconstruibles. A través de esta lectura, comenzamos a entender el lenguaje de las situaciones», p. 126. Si aplicamos dichos conceptos al análisis de *De nens* cabe observar un doble juego constructivo: por una parte, el juicio, fruto de una estrategia social de puesta en

Pensé que aquellos once días que estuvimos con las cámaras eran un material que podía servir de soporte a todo lo que yo pensaba que tenía que estar metido dentro de esa película: la historia del barrio, el por qué de este juicio, las derivaciones de este juicio, los mass-media, tanto los escritos como los televisivos, los políticos, las asociaciones de vecinos enfrentados, la especulación. Es todo lo que ves a través de este juicio.<sup>351</sup>

Como prueba de ello, baste recordar que el título inicial tomaba como eje la idea de juego. *Juego de niños* se habría llamado la película de no haber sido porque «ese título estaba registrado». Aunque dándole un sentido más restringido, el realizador destaca que se trataba de poner de relieve que «todos jugaban como niños: los fiscales, los periodistas, todos»: «'Juego de niños' me gustaba mucho más, porque abarcaba a todos. Están jugando a los niños, de niños, con niños, y muy infantilmente están jugando los jueces»<sup>352</sup>.

En el documental se practica, también dentro de la tónica de lo que puede ser considerado como el manifiesto de los situacionistas, un «desvío» de la función primera del juicio, pues no se trata en absoluto de acompañar a jueces, testigos y acusados en el esclarecimiento de la culpabilidad o inocencia de las personas sentadas en el banquillo. De hecho, la película deja filtrar tantas dudas con respecto a la culpabilidad de los condenados como de una inocencia simplificadora de los absueltos, porque no se trata de juzgarles sino de revelar la parte de humanidad de todos los actores que de cerca o de lejos, incluso sin tener conciencia de ello, se hallan realmente implicados en el juicio<sup>353</sup>. Como indicaba Jean-Paul Aubert partiendo de *Numax presenta*, para Jordá no se trata tanto de captar «el acontecimiento en sí mismo», sino «el relato del acontecimiento tal y como lo restituyen aquellos que lo han vivido»<sup>354</sup> y, añadamos centrándonos en *De nens*, los micro relatos que se van construyendo en torno a él. Porque de lo que en realidad se

---

situación en el que se intenta precipitar, por medio de un juego de acontecimientos, la resolución por medio de una deliberación presuntamente basada y por lo tanto legitimada, por dicho juego de acontecimientos. Por otra, al incorporar el juicio, pero sin constreñirse a él, Jordá construye una nueva situación con un juego de acontecimientos más amplio, que permite leer la situación del juicio teniendo en cuenta e invitando a recorrer relaciones que de otro modo velarían parte de su complejidad.

<sup>351</sup> Seifert, A. y Castillo, A., «Entrevista a Joaquín Jordá», *op. cit.*

<sup>352</sup> Seifert, A. y Castillo, A., «Entrevista a Joaquín Jordá», *op. cit.*

<sup>353</sup> Incluso con respecto a la infancia, Jordá apunta hacia una visión compleja dando a entender que la imagen que se tiene actualmente de ella está marcada por su tiempo, es decir, que responde a lo que F. Hartog ha dado en llamar *Régimes d'historicité*. Para Jordá, la imagen que se impone actualmente del niño tiende a escamotear aspectos que también forman parte de la infancia: «Los niños no siempre son tan indefensos, los niños también tienen su juego» (Ver Seifert, A. y Castillo, A., «Entrevista a Joaquín Jordá», *op. cit.*).

<sup>354</sup> Jean-Paul Aubert dice concretamente: «Si *Numax presenta* intéresse notre démonstration, c'est que pour Jordá, le sujet du documentaire est moins l'événement en lui-même que le récit de cet événement tel que le restituent ceux qui l'ont vécu». Ver su artículo «Le documentaire à l'épreuve de l'imaginaire. Au-delà du miroir et de ce que Jordá y trouva», p. 175 in *L'Ailleurs*, 2011, Centre Aixois d'Études romanes.

trata, como ha sido destacado por el autor citado, no es tanto de «hacer ver» como de «hacer pensar»<sup>355</sup>. Para ello, Jordá utiliza una serie de estrategias. Utiliza el juicio como hilo conductor, y a través del montaje, introduce paralelamente una serie de entrevistas realizadas por el equipo de Jordá con miembros de asociaciones del barrio, urbanistas del Ayuntamiento, periodistas y especialistas como el antropólogo Manuel Delgado, además de entrevistas tomadas de archivos televisivos como la realizada con la denunciante, fragmentos de una obra de teatro y puesta en escena de relatos del pasado representados por la compañía «La Vuelta», intervenciones de vecinos del barrio, canciones de Albert Pla compuestas para la película, un inserto que recuerda el teatro de guiñol, algunos cartones explicativos guardando un silencio absoluto, imágenes del barrio tomadas a la «deriva» o para ilustrar el contexto de una cita y hasta una escena en la que se incluye el autor con parte de su equipo e introduce al espectador dirigiéndose a él a través de la cámara. En la línea de Guy Debord, se trata de denunciar *La sociedad del espectáculo*, de la que el mismo documental forma parte<sup>356</sup>. En la línea de Calderón de la Barca, se recupera y deconstruye *El gran teatro del mundo* en el que también autor y público actúan como personajes.

El montaje entre la *diégesis* principal y las distintas situaciones, diálogos e insertos es principalmente paralelo. Con ello el autor se hace eco de la escisión que constata a su llegada al barrio:

De vuelta de Madrid e instalado aquí percibí algo que estaba ocurriendo, un barrio que guardaba algo muy catastrófico, y de ese algo no se hablaba, había como misterios, como secretos y como miradas enfrentadas, veías que alguien no se hablaba con alguien, gente que vivía en la misma calle, o extrañas enemistades. Una ciudad dividida en dos (...)

El montaje paralelo también se hace eco de las dos Barcelonas de las que habla Delgado en una entrevista que se incluye en la cinta:

Bueno, mira, es como si hubiese dos ciudades. Por una parte está la ciudad planificada, la ciudad de los diseñadores, de los políticos, una ciudad en que existe la paz absoluta de los planos, de las maquetas,

---

<sup>355</sup> Jean-Paul Aubert, *Id*, p. 168.

<sup>356</sup> En su entrevista con Seifert, A. y Castillo, al hablar de la carga dramática contenida en cualquier juicio, sobre todo español, A. Jordá indicaba: «Entonces dije: Hay que rodar el juicio y familiarizarnos con los personajes, verles llegar, ahí, salir, y a los acusados verles hundirse» (*Op. cit.*). El documental también deja entrever el posible impacto de las declaraciones del autor del libro *Raval. Del amor a los menores* en el juicio. Pobreza y enfermedad reparten culpabilidades incluso a pesar del autor, a pesar de sus buenas intenciones. En cualquier caso, los hechos demuestran el papel activo de este segundo juicio y el documental de Jordá reparte la actoría y la responsabilidad llegando incluso a incluirse a sí mismo y a su público.

una ciudad soñada. Y luego, al margen, o contra esa ciudad (...), lo que hay es, bueno, la ciudad, que es otra cosa.

Como exponentes arquitectónicos de esa dualidad, la cámara se detiene en observar y confrontar, desde distintas perspectivas, el Palacio de Justicia de Barcelona (Enric Sagnier y Josp Doménech i Estapà, 1887-1908), situado en el vértice de Ciutat Vella, en sus límites con el Ensanche, muy cerca del Arco de Triunfo y del espacio donde fue emplazada la Exposición Universal de 1888.

## **B.2.- De *nens* escrutando los lenguajes del Palacio de Justicia**

Aunque el proyecto arranca en 1879, año en el que el Ayuntamiento aprueba el proyecto de construirlo, la primera piedra fue puesta en 1887, poco antes de la celebración del evento. Se trataba ya entonces de monumentalizar los edificios públicos<sup>357</sup> que albergarían los órganos institucionales de la ciudad, y para ello se eligió la piedra como símbolo de consistencia, firmeza, orden y estabilidad para un edificio que debía cumplir con la función de representar arquitectónicamente «la solidez del poder judicial<sup>358</sup>» y dar prestancia al «entramado legislativo de la capital catalana»<sup>359</sup>. De este modo, «la significación del Palacio de Justicia debe enmarcarse en la operación de crecimiento urbanístico del Ensanche», comprenderse como uno de los efectos de la euforia constructiva que vio en la Exposición de 1888 el evento adecuado para dar cauce a un proyecto elaborado con anterioridad y que respondía a la necesidad de ampliación de unas dependencias para las que el edificio de la Generalitat quedaba estrecho, la intención de conferir monumentalidad a una ciudad relativamente pequeña usando modelos autóctonos (Palacio de la Generalitat de la Edad Media), y foráneos (Palacio de Justicia de Bruselas), con la intención de aumentar su atractivo turístico siguiendo el modelo parisino. También como un instrumento de afirmación de capitalidad.

Veamos el modo en que la cámara de Jordá escruta sus significados situándose en diferentes ángulos y distancias de focalización, como si la ilusión de completud no fuera posible sino a partir de la articulación de diferentes perspectivas fragmentarias. A través de una multiplicidad de contrapicados muy elocuentes, la cámara recoge visiones fragmentarias que se van superponiendo a la *diégesis* central y con ella a los distintos

---

<sup>357</sup> Fantova, Rosario y Vázquez, Federico, *1908-2008. Cent anys del Palau de Justicia de Barcelona*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2008, p. 29.

<sup>358</sup> *Idem*: «El Palau de Justícia de Barcelona domina, amb la seva arquitectura severa i regular, representació arquitectònica de la solidesa del poder judicial, un tram considerable del Passeig Lluís Companys», p. 16.

<sup>359</sup> *Idem*, p. 16.

acontecimientos que se van entrelazando. Utilizando diversos grados de contrapicado, la cámara pone en evidencia lo que Alexandre Cirici i Pellicer llamó «colosalismo» al referirse al edificio-monumento. Al ocupar la mayor parte del encuadre, las tomas hiperbolizan el factor muralla sin que se ofrezca una visión general del lugar en el que se enmarca ni del espacio que amuralla. Con ello se refuerza el papel simbólico del edificio, visto más como continente que como contenido.



La combinatoria de imágenes fragmentarias de exteriores desde perspectivas distintas no deja lugar a dudas sobre la presencia de la cámara y del operador, por lo que sus significados se deslizan entre las tomas habituales de las postales que ensalzan la magnificencia de su monumentalidad y el plano subjetivo a través del cual se destaca su presencia como la de una realidad contundentemente aplastante. Los planos de detalle buscan indicios suplementarios para escrutar entre los volúmenes de su piel la polisemia de significados que encierra. De entre estos, un escudo guarda la memoria de un juego de afirmación de soberanía y luchas de poder con claras referencias simbólicas a la identidad de un pueblo. Pero para llegar a una visión de conjunto, es necesario prestar atención a sus interacciones con el mundo que le rodea. Visto en su contexto, ocupando la parte central de la parte superior del pórtico de entrada, la cámara da la palabra a los relatos de hierro y columnas que preside el escudo, y con ello interroga el sentido o sentidos que guarda como afirmación de la soberanía popular. Al contrastarlo por medio de un primerísimo plano del pórtico, la cámara permite percibir el detalle de los grafitis de las columnas, también expresión de la voz popular. La pregunta sobre la constitución de ese pueblo queda intacta, abriendo nudos de significados heterogéneos y complejos, mientras la fachada, a la vez muralla, compuerta de tránsito y espacio de confrontación, se afirma como espacio limítrofe entre dos mundos que poseen cada uno su propio lenguaje y no cuentan con los mismos medios:



Internándose en sus entrañas la cámara vuelve a rebuscar entre sus objetos arquitectónicos y decorativos los mensajes que contienen, guardan y transmiten. Vidrieras, decorados ornamentales de madera, lámparas de orfebrería, columnas de mármol, comunican enfática y grandilocuente el ítem ‘excelencia’.



Adueñándose del tiempo cronológico como permite observar un plano de detalle, guardianes del espacio y la eternidad, pórticos, arcos, pedestales, estatuas y escaleras propicias a la escenificación del poder conjugan sus efectos y contribuyen a la legitimación de estructuras circularmente triangulares mediante lo que, en definitiva, no es sino puesta en escena.



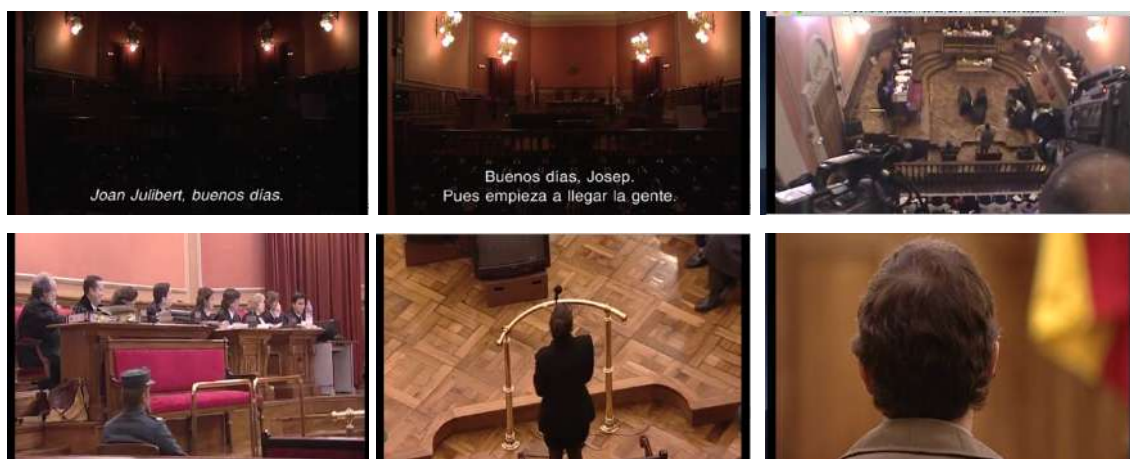
A modo de variaciones sobre un mismo tema se insiste en la idea de escenificación. Togas colgadas, juez enfundando su atuendo-máscara ayudado por un empleado, adornos vehementes en las mangas de los jueces desligando persona y función, recordando incansablemente su calidad de personaje.



La sala misma donde se celebra el juicio es percibida como un dispositivo de escenificación. En primer lugar, con cámara fija, un plano de detalle sobre las lámparas pone en evidencia la fase de encendido del escenario: de una luz tenue a una luz viva, se reproduce el ritual de aviso que señala que va a empezar la función. Los diferentes planos



en picado ponen en evidencia la disposición de los distintos actores: jueces ocupando la parte central, fiscalía y defensa a ambos lados, banquillo de los acusados frente al jurado con barra delantera para la deposición y palco para el público detrás. Al mismo tiempo, las tomas laterales frontales ponen en evidencia la disposición jerárquica de los actores situados verticalmente en el espacio de acuerdo con su rango. Las tomas dorsales de los acusados, frontales o en picado, subrayan la pérdida de personalidad propia y la incapacidad en la que se encuentran de elegir su propia máscara (el vocablo griego *perisona* significa máscara), convertidos en meras figuras. Sólo en contadas ocasiones adquieren profundidad dramática con primeros o primerísimos planos de su rostro. La mayoría de las veces la cámara, sin posibilidad de desplazarse por todo el espacio, se contenta con perfiles. Pero Jordá hace que esas limitaciones se conviertan en recurso estilísticos, buscando rimas internas en encuadres dorsales o de perfil, tanto en el interior de la sala como en las calles, cualquiera que sea la condición del personaje enfocado.



Dentro de esta pantomima ocupa un lugar destacado la prensa. Radio, televisión, prensa escrita, actúan como espejos deformantes, a la zaga de la noticia, y como verdaderos francotiradores situados en puestos estratégicos desde cuyas posiciones la cámara se convierte en un arma con la que apuntan a los acusados, declarados culpables de antemano, y sin ningún respeto de la presunción de inocencia. Son cámaras que roban toda dignidad a los acusados, verdaderas agresiones que refuerzan la violencia simbólica de las estructuras de poder. La intertextualidad por alusión a películas de guerra, terrorismo y espionaje, o al *2 de mayo* de Goya (con inversión del sentido de la carga de las tropas), no deja duda sobre la violencia que ejercen.



Por demás, siguiendo a Foucault, médicos, psicólogos, policías, escritor-periodista, se suceden para aportar su testimonio con voz de entendidos. Pero la voz científica, la voz del que posee un saber, cualesquiera que sean las intenciones y límites que se den a sí mismos, converge coadyuvando a perpetuar unas estructuras de dominación en las que vigilancia y castigo se reparte entre los diferentes actores involucrados de cerca o de lejos en la aplicación de modos de regulación constrictivos. A través de la cámara de Jordá, las palabras de Foucault en su análisis sobre el modo de funcionamiento del sistema judicial y penitenciario que se impone en la época contemporánea siguen resonando con pertinencia:

A lo largo del procedimiento penal, y de la ejecución de la pena, bullen toda una serie de instancias anejas. En torno del juicio principal se han multiplicado justicias menores y jueces paralelos: expertos psiquiatras o psicólogos, magistrados de la aplicación de las penas, educadores, funcionarios de la administración penitenciaria se dividen el poder legal de castigar (...)<sup>360</sup>

La cita plantea sin embargo una pregunta insoslayable: ¿qué papel ejerce *De nens* en ese gran teatro del mundo en el que convergen tantos actores en la escenificación y reactualización de la imposición del castigo? Una de las estrategias utilizadas por Jordá para salvar este obstáculo consiste en recuperar adaptándolas al cine las técnicas teatrales con las que Brecht invitaba a operar un distanciamiento y provocar un extrañamiento que permita hacer visibles algunos de los significados que se esconden bajo el reparto de papeles. Canciones, escenificación, tomas en las que participan los miembros del equipo bien sea en entrevistas o en trayectos de seguimiento por el barrio, fragmentos teatrales que actúan a modo de ecos distorsionadores del juego dramático e incluso circense que se desarrolla durante el juicio, y que a menudo apelan al espectador, son algunas de las técnicas a través de las cuales *De nens* enlaza con la *Verfremdungseffekt* brechtiana<sup>361</sup> y

---

<sup>360</sup> Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, trad. A. Garzón del Camino, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina 2002; 1976, Siglo XXI, p. 23. Título original: *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975.

<sup>361</sup> Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Madrid: Alba, 2004.

rompe parcialmente la barrera entre público y pantalla, apelando a una reflexión sobre la responsabilidad de cada cual. Pero estos procedimientos que apelan a la reflexión y al juicio crítico son insuficientes para ponerse a sí mismo en tela de juicio. Para salvar este obstáculo, el autor se expone, poniéndose a sí mismo en escena y revelando fragmentos de una anécdota de su niñez.



Por fin, la cámara de Jordá dice una y otra vez su presencia a través de los procedimientos de anonimización de los personajes. La obligación de proteger a los niños se convierte en un recurso estilístico a través del cual se interrogan los comportamientos sociales y las cronologías de des-responsabilización del Estado, las normas y las instituciones. La imagen semiborrada de una mujer del barrio hablando de los malos tratos que sufre retumba en las repetidas imágenes de niños. A través del artilugio se establece una relación intrínseca que pone en evidencia una comunidad de destinos y carencias en diversas etapas de la vida de los grupos más frágiles. La reiterada utilización del procedimiento emite como señal indiscutible el borrado sistemático de la infancia en una sociedad que pretende proteger, pero finalmente encierra entre las redes de un juego, como deja ver la fotografía anonimizada de un niño contra las redes de una cancha de fútbol, en el que se les niega el ejercicio de su libre arbitrio. Mientras tanto, las cartografías de computación y localización de los seiscientos niños señalados con chinchetas con el beneplácito de un grupo de personas de una asociación resuenan en la memoria del espectador como métodos normalizados de reificación.



### **B.3.- *De nens* reinventando el montaje de atracciones**

Distanciación, deconstrucción y desvío se logran por medio de un uso muy *sui generis* del montaje de atracciones. Con el fin de deconstruir en el sentido derridiano del

término, es decir, entendido como «un interrogante que se aplica a todo aquello que va más allá del puro interrogar»<sup>362</sup>, sería algo así como una actitud que se adopta frente a todo aquello que no se plantea interrogativamente, una operación -y no un método- por medio de la cual se somete un entramado discursivo a un recorrido inverso al de su producción, de eslabón en eslabón hasta observar la fragilidad de las bases en las que se asienta y captar motivos, argumentos, producción social, contexto y enunciados que la estructura superficial del discurso o texto enmascara.

Con el fin de operar la deconstrucción de los procesos de elaboración de la falsa noticia difundida por la prensa, según la cual habría habido gran afluencia de público y expectación ante el caso del Raval, la cámara de Jordá se sitúa en posición estática frente a la puerta. Los hechos muestran una concurrencia muy limitada. Con el fin de alertar al espectador, en el momento en el que los periodistas se ponen de acuerdo (negociación implícita) sobre el texto a divulgar, la luz de la moto situada frente a la cámara se ilumina. Para destacar la connivencia entre un testigo policía y los empleados ocupados en el juicio, Jordá utiliza la sobreexposición del segundo término.



En múltiples ocasiones, es la realidad misma la que le da los elementos que configuran contrastes y sorpresas propicios a abrir nuevos sentidos, a veces incluso a enfocar paradojas que ponen de relieve dinámicas disyuntivas entre el discurso y la praxis. Tal es el caso, por ejemplo, cuando la voz en off del ex Presidente de la asociación de vecinos de *La Taula* habla de las cuatrocientas mil pesetas de indemnización que les fueron dadas a los vecinos que, tras muchos años habían conseguido ser propietarios de un piso que debían desalojar para dar cauce a los planes de esponjamiento previstos. A través de un plano general del exterior del local se percibe, a la izquierda, una nimia estrella de Navidad iluminada, provocando con ello asociaciones (regalos navideños y expulsión finamente enmascarada) de las que resulta inmediatamente una ironía amarga. Del mismo modo, se invita al espectador a observar la dicotomía entre teoría y praxis

---

<sup>362</sup> Ver Derrida, Jacques, «Qu'est-ce que la déconstruction (entretien de Roger Pol Droit avec Jacques Derrida, 1992)», *Le Monde*, 12/10/2004. Dice concretamente: «Elle est en effet une interrogation sur tout ce qui est plus qu'une interrogation».

cuando Manuel Delgado habla de la intención velada de constreñir a una norma y a unos criterios de normalidad a un barrio que se resistía a obedecer a la planificación y al diseño, un sueño programado y unos postulados ideológicos. La maqueta se convierte en símbolo de una ingeniería humana en la que urbanismo y arquitectura son expresión de una voluntad de higienización comportamental que la imagen de un perro pasando por el paso cebra ilustra con una nota de humor.



También puede haber fabricación de un contrarrelato, como en el inserto de una representación contrastada del teatro de guiñol en el que se reproduce una escena de tortura hasta que se descubre la máscara de un monstruo con claras reminiscencias intertextuales al personaje de Freddy Krueger (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984-2010) del cine de terror. Por medio de una mise en abyme, las imágenes que ofrece son lo suficientemente inesperadas para producir un choque en el espectador y actúan como verdadero revulsivo de la máquina institucional que se cierne sobre el cuerpo de los niños negando aquello que pretenden defender.



#### **B.4.-Los muros hablan: la Barcelona popular, memorias de protesta**

Pero todo ello sería insuficiente para comprender la complejidad del barrio y de las interrelaciones de acontecimientos implícitos en el caso. Para ello, Jordá utiliza lo que llamaremos entronización, como movimiento complementario de la distanciamiento. Frente a la magnificencia del Palacio de Justicia, un recorrido por la Barcelona popular descubre Ciutat Vella como coliseo en cuyas arenas se libra una verdadera batalla por la posesión del espacio urbano. A través de un deambular que no tiene nada de errático, motivado a

la vez por el azar y la necesidad, la cámara de Jordá se detiene en los papiros murales que contienen memorias de protesta:



Denuncias contra la especulación, la privatización del espacio, las desigualdades, la corrupción política, el papel desinformativo de la prensa y llamadas a la participación ciudadana unida en una causa común se suceden como mensajes de alerta en un universo circunscrito y de alguna manera sellado por esa colosal muralla que representa física y simbólicamente el Palacio de Justicia, garante de asegurar los medios de reproducción de la violencia a la vez simbólica y física de las estructuras de dominación.

Es así como se establece un puente entre el Palacio de Justicia y el barrio. Se van generando confluencias, momentos en los que la diégesis principal se encabalga con una situación distinta, o viceversa, al desencajar los enunciados visuales y la banda sonora que se prolonga o abre con entrevistas, historias de barrio e historias de vida. De este modo se subraya la interrelación de acontecimientos en principio dispares. La asincronía entre la voz en off y la imagen, como por ejemplo cuando la cámara sigue a algunas de las personas presentes en el juicio hasta que cruzan el umbral de salida hacia la calle mientras la banda sonora hace que la voz de Manuel Delgado resuene en el interior del edificio. Del mismo modo, la luz solar penetra en el vestíbulo, como avance y presagio de la relación que existe entre la calle y el juicio, los acontecimientos ligados a los planes de urbanismo y la sanción, la vigilancia a la que se somete al barrio y el castigo ejemplar.



Una ciudad «opaca» y compleja, a decir del antropólogo, que no tiene cabida entre las estrechas líneas simplificadas de sus cartografías y la serialidad cuantificadora de los programas regeneracionistas cronológicamente preestablecidos. Al combinar en mise en abîme a través de la ventana interior una nueva heráldica de carteles de anuncio de Planes de rehabilitación para Ciutat Vella con la acusación de Josefa, planes y cartografías adquieren un significado estratégico dentro de la lucha por el espacio y los consejos de guerra por medio de los cuales se somete a conquista un territorio urbano.



De ahí que a la simplificación esquemática de sus líneas, la cámara de Jordá oponga un viaje por los entresijos de sus patios interiores y trastiendas, para descubrir un mundo repleto de objetos, enseres y gentes diversas, donde lo específico es la junción densa, heterogénea, multicultural y heteronormativa.



Ciutat Vella, ciudad dentro de la ciudad, un microorganismo con personalidad propia como sugieren las constantes referencias a los nombres de sus calles, bares y locales que son asimismo memorias de okupación y narraciones contenidas, historias de vida e interrelación:



Un microcosmos en el que suciedad y pobreza se resisten al envite de los procesos de homogeneización promovidos desde las instituciones y secundados por diferentes agentes de las arenas de lo social, económico y político. Un microcosmos que se afirma en su derecho a la existencia con la elocuencia del que se niega a adoptar el nombre del Raval, a aceptar el borrado del Xino y los cambios eidéticos que conlleva esta nueva nomenclatura impuesta desde las instituciones, desde arriba.



Memoria de afirmación de axiologías y modos de vida disidentes, no siempre acordes con la Barcelona industriosa para la que la inmigración significaba sobre todo mano de obra barata, una Barcelona que se resiste a dejarse atrapar por los modos de absorción planificados por las instituciones. Los muros hablan de protestas escondidas e inconfesables frente a un *régimen de veridicción* en el que el trabajo se erige en valor absoluto en una época caracterizada por la inestabilidad laboral (uno de los acusados está en paro). Dentro de este contexto, el vocablo «inserción» se utiliza como si se tratara de un sortilegio dotado de virtudes mágicas, pero las sacerdotisas del Xino hacen profesión de fe por otras misas y menos dogmas. Cuando la cámara les cede la palabra, abren el campo hacia una reflexión en torno a la polisemia que guarda la palabra «inserción», no convencidas por sus propiedades milagrosas. Por medio de diversos planos medios y primeros planos, la cámara pone de relieve que también ellas tienen un criterio. El plano medio deja ver que están jugando a cartas. Una reflexión en torno a su situación precaria, así como sobre las aspiraciones al reconocimiento jurídico de su actividad como trabajadores autónomos con derecho a jubilación, o pequeños atisbos sobre los determinismos que se ciernen en travestis y transexuales en una sociedad menos tolerante de lo que confiesa, se entremezclan con una pequeña diatriba en torno a la inserción. Jugando a cartas, una de las prostitutas pide el derecho a elegir su profesión. A través de sus declaraciones se adivinan otras voces, la de los servicios sociales sugiriéndole la inserción. Un conjunto polifónico vocalizando en sentidos opuestos permite tomar consciencia de que esta palabra, en ciertos ámbitos, no es sino ruido. Dos interpretaciones disyuntivas de la palabra («yo no necesito insertarme, yo ya estoy insertada») permiten mostrar la otra cara de la inserción, aquella por medio de la cual la sociedad expresa que no está dispuesta a tolerar que cada cual haga su juego, que hay que



someterse a las reglas que rigen el reparto y redistribución del tiempo de ocio, mientras la prostituta reclama el derecho a elegir por sí misma el juego en el que quiere participar, el derecho probablemente a no someterse a una medición externa de su tiempo, y el derecho al ocio que en la antigua democracia griega era el privilegio de los ciudadanos libres en contraposición a los esclavos.



Espacio de resiliencia y mestizaje, de comercios de proximidad y plazuelas escondidas donde todavía existen pequeños reductos de libertad y convivencia pacífica, territorio de nadie y de todos en plena globalización, con sus propias reglas, su propia estética, su propio sentido de la combinación entre lo uno y lo múltiple, sus propios modos de elevación.



Un barrio popular, constituido y reconstituido a golpes de migraciones, en el que lo humano se funde y confunde con lo urbano (hombre-muro, ropa tendida-ausencia metonímica) espacio fronterizo y sin embargo permeable, como dejan ver las frágiles cabinas telefónicas y la presencia de locutorios.



Un microcosmos no menos opaco, oscuro y laberíntico en el que, como señala Delgado, también «pasaban cosas, y no demasiado amables», pero que en definitiva mantiene los rasgos definitorios de lo que es una ciudad, rasgos esencialmente reconocibles a través de los interrogantes que suscita:

Lo que caracteriza esta ciudad es que, de hecho, es opaca. No es que sea invisible, sino que de hecho es inextricable. Es demasiado compleja y vive demasiado de la complejidad que nunca deja de generar como para que pueda ser ni siquiera comprensible a ojos de urbanista, que por encima de cualquier cosa, lo que desea es que la ciudad sea eso, cuadriculada, pacificada y especialmente sumisa. El caso de lo que antes era el barrio chino y ahora dicen que es el Raval, es básicamente eso. Si tuviéramos que definir de alguna forma lo que han sido las políticas urbanísticas en los últimos años en Barcelona, creo que se podría definir como la consecuencia de una especie de odio a muerte, al tiempo que temor, ante justamente eso, la ciudad, mejor dicho, lo urbano, lo que se mueve, lo que se agita, lo que pasa.



Un universo en el que la mayor opacidad se desarrolla en plena calle a plena luz del día, repetitiva y duraderamente. La cámara de Jordá recorre espacios en derribo, andamios, muros de acordonamiento tras los que se anuncian futuros proyectos y edificios *En construcción*. Y lo hace explorando sus efectos en el entorno humano, sobretodo en su interrelación con los habitantes del barrio, espectadores de un mundo que se viene abajo o actores de transformación.



Verdaderos guiños intertextuales con los que Jordá integra y alimenta un foro de discusión<sup>363</sup>, que es también el reflejo de una búsqueda formal, como puede verse de manera palpable a partir de la mise en abîme arriba incluida. Todo ello desemboca en una estética propia pero anclada en un universo cultural híbrido con el que reinventa un cine documental creativo de investigación. A partir de unas imágenes de archivo televisivo, Jordá utiliza la redundancia para destacar la importancia del papel activo que jugaron las instituciones en las transformaciones urbanas del casco antiguo. La imagen recurrente (tres veces) de Joan Clos pala en mano sacando tierra de un lado y rellenando con ella un agujero por el otro

---

<sup>363</sup> Carles Guerra ha indicado con acierto que «se diría que Jordá produjo plataformas compartidas con una vigencia insólita. Sus películas no serían reflejos de un debate sino espacios comunes para que ese debate se sostenga en público», «La militancia biopolítica de Joaquín Jordá» en: *Cinema Comparative Cinema*, n.5, 2014, pp. 50-55.

como acto simbólico de inauguración de un proceso urbanístico intensivo, se combina con encuadres que permiten percibir los nombres de las empresas encargadas de los derribos. En *De nens* se trata principalmente de derribar, de destruir un tejido urbano que a pesar de todo se resiste a desaparecer.



Yendo de pesquisa en pesquisa, encuentra que muchos factores convergen, cualquiera que sea el origen, orientación política e intenciones manifestadas por los actantes. A este respecto, el lenguaje es revelador. Diferentes colectivos utilizan en sus respectivos contextos la palabra «lucha» para calificar actos realizados o por realizar. La infinidad de contextos en los que se utiliza, con sentidos completamente distintos, hace de la palabra una especie de vocablo herramienta donde todo cabe hasta hacer que pierda sentido. La periodista de la secuencia inicial, tras ponerse de acuerdo con su compañero sobre el texto con el que darán la noticia, completamente manipulado para añadir sensacionalismo, dice que se dispone a entrar a «luchar» para obtener información. Una de las impulsoras del Casal dels Infants indica que la iniciativa fue tomada cuando eran jóvenes y tenían ganas de «luchar». El Presidente de la Asociación de vecinos del Raval indica que hubo que «luchar mucho» para conseguir una parte de lo que se les prometió. Y los expropiados han luchado durante toda su vida para tener un piso en propiedad. También se nos ofrecen varias imágenes de colectivos en lucha. Y sin embargo, no todas las luchas significan lo mismo. Los muros hablan de luchas silenciadas que se dan literalmente contra un muro mientras la praxis observada en algunos contextos opera un desvío con el que se cuestiona la pertinencia de uso del vocablo.



Es así como mostrando la banalización de la palabra, el cineasta invita a distinguir entre la polisemia de sentidos, y lo hace, entre otras cosas, invitando a observar

comparativamente la pérdida de significado de los símbolos de pertenencia y adhesión política, al mismo tiempo que confiere a los signos normativos urbanos por excelencia, utilizados para regular los flujos de circulación vial, un valor metafórico. Bajo cualquier bandera, bajo adscripciones políticas de derecha e izquierda, un entramado complejo de motivaciones haciendo que el monstruo y lo monstruoso sea el resultado de acciones dispersas aparentemente inconexas a las que coadyuvan diversos colectivos que, aun inconscientemente, contribuyen a perennizar estructuras de dominación.



Una misma estructura, como el Casal dels Infants, puede tener efectos positivos y negativos, revelando con ello la complejidad de la praxis política participativa. Del mismo modo, los movimientos vecinales, como la Asociación de vecinos del Raval, pueden permitir la participación de la ciudadanía en las decisiones de y para la urbe, e incorporar así las necesidades, la experiencia y el conocimiento del barrio. Pero también pueden ser utilizadas como herramientas de mediación para imponer los proyectos elaborados por las instituciones. El documental muestra bien el entramado: se consulta a los miembros de las asociaciones vecinales. Convencidos de la utilidad de su trabajo, la consulta lleva a la realización de un libro, en el que se pide, entre otras cosas, que se mantenga el tejido social del barrio y se acepta la transformación del Xino en Raval (*Raval: historia de un barrio servidor de la ciudad*). Las instituciones guardan el libro a buen recaudo y llevan a cabo los planes institucionales. Entretanto, las asociaciones vecinales se constituyen en trampolín político para algunos de sus miembros. Aunque algunas de las acciones previstas en los planes del Ayuntamiento no concuerden con las decisiones de las asambleas vecinales, como indica el Presidente de la Asociación de vecinos del Raval, se mira «hacia otro lado», con el fin de que se les conceda algunas de sus peticiones. La absorción de los sindicatos, como en el caso de la UGT cuya sede se ubica en las operaciones de esponjamiento del Raval, hace que las instancias en principio concebidas para dar una voz a las protestas de los trabajadores queden completamente escindidas de la *vox populi*. Cuando surgen movimientos de protesta molestos, se utilizan otros medios como el descrédito, mezclando la esfera de lo privado con la esfera de lo público. En definitiva, el fin justifica los medios y hay una nebulosa entre el bien personal, el bien público y el bien común que intercambian objetivos, lenguaje y

medios, con las consiguientes ambigüedades que rodean la toma de decisión. De este modo, el caso del Raval desemboca en una reflexión en torno al funcionamiento del sistema democrático en Barcelona, y por ende, en tanto que microcosmos especular y sinécdoque, en Cataluña y en España.

Jordá es sin embargo consciente de los peligros de la autocrítica, ya que podría conducir a exacerbar la nostalgia de dictaduras del pasado. Nada más lejos de su intención. Por ello su cámara toma buena nota de los restos de regímenes autoritarios que se mantienen en nuestro presente. Algunos indicios inconfundibles siguen transmitiéndose en forma de símbolos cuya banalización ha llevado a dejar de percibir buena parte de sus significados. La pervivencia de los símbolos muestra que un pasado dictatorial cuyo anclaje habría que buscar mucho antes que en el franquismo sigue filtrando en las decisiones, prácticas y costumbres de la España contemporánea. Es en las imágenes preliminares al juicio de *De nens* donde se observa la fuerte pregnancia de un pasado todavía más lejano que siguen custodiando y vigilando el funcionamiento de las instituciones del Poder Judicial. La presencia de la Guardia Civil, aquí tomada en su función simbólica, ataviada con el clásico uniforme verde y el inconfundible tricornio, es sintomática y muestra la complejidad y doblez de significados que contiene como fundamento y garantía del funcionamiento de la regla en su ejercicio de salvaguarda y de vigilancia del sistema judicial español. Acercamiento y distanciamiento es el doble movimiento que efectúa la cámara con respecto a la función simbólica que representa, a modo de parpadeo, indicativo formal de la perplejidad del operador.



Fundada en 1844 para garantizar la seguridad y estabilidad con independencia del bando político del gobierno, la historia nos muestra sin embargo las numerosas vicisitudes políticas en las que este cuerpo militar nacional se ha visto involucrado. Aunque la Constitución le atribuye la misión de salvaguardar los derechos y libertades de los ciudadanos, además de garantizar su seguridad, a lo largo de la historia también ha sido utilizada como fuerza de coerción y represión de movimientos de protesta populares y ha protagonizado numerosos levantamientos y golpes de Estado. Que el aparato judicial repose en la custodia de la

Guardia Civil, immortalizada por Ramón Casas en su lienzo titulado «La carga» (1899), y lo haga además manteniendo un uniforme que data del siglo XIX, introduce la sospecha de que el reloj se ha parado para salvaguardar la soberanía de viejas estructuras de dominación ancladas en el imaginario (plano de conjunto interior Palacio con perspectiva que subraya su aspecto escénico), de que nuestro sistema judicial y político reposan en estructuras heredadas que le impiden alzar el vuelo hacia lo que un grupo de investigadores del EHESS llama «democratizar la democracia»<sup>364</sup>.

En definitiva, el documental de J. Jordá se apoya en un caso de pederastia que fue ampliamente mediatizado por la prensa y se convirtió en la novela por entregas que llenó «el aburrido verano», como indica la voz en off de un programa radiofónico, de 1997, época en la que en Bélgica se juzgaba el caso Dutroux. Pero lo que encuentra el cineasta en Barcelona es un caso que enmascara las expropiaciones realizadas por el Ayuntamiento con el fin de reformar el barrio del Raval, popularmente conocido como el barrio chino. Antiguo barrio de la ciudad de gran densidad que albergaba buen número de prostitutas, se había convertido en uno de los objetivos primordiales de los planes de reforma elaborados tanto por la derecha como por la izquierda. Barcelona quería mejorar su imagen y, para conseguirlo, echaba de sus casas a buen número de vecinos que, como indica el expresidente de la asociación La Taula del Raval, «habían luchado toda la vida para conseguir un piso en propiedad, y luego, cuando se lo expropiaban, no les daban uno nuevo. Les daban 400.000 pesetas y les echaban a la calle». Contrariamente a la asociación de vecinos del Raval, la Taula se había formado con la intención de paralizar las expropiaciones.

El mismo presidente de la asociación a favor de la reforma del barrio reconoce que hubo que hacer «un esfuerzo sobrehumano para que todo el mundo entendiera que ese sacrificio había que pagarlo», pues como indica:

No podíamos continuar como estábamos: las casas se nos caían, no había corriente prácticamente en ninguna vivienda (...), cuartos de baño el que lo tenía era un afortunado, y tuvimos que entrar en una línea de, de un mirar a veces hacia otro lao, en muy pocas ocasiones, tengo que decirlo, porque a mí me cuesta mucho, delante de la injusticia, mirar hacia otro lao, ¿no?, pero es cierto que algún sacrificio tuvimos que pagar.

Es decir, que no sólo se hallan en juego dos concepciones distintas del ideal de hábitat para el barrio, sino que se trata de dos posturas muy distintas con respecto a lo que de manera

---

<sup>364</sup> El 27 de noviembre de 2014 el EHESS organizó una jornada en torno al tema «Démocratiser la démocratie. Les nouvelles formes du politique».

obvia era presentado por todos como una injusticia. En este contexto, desacreditar al enemigo permitía avanzar buen número de fichas en el tablero. Para desacreditar, se echaba mano de un higienismo moral paralelo al higienismo urbanístico que iba a permitir a buen número de vecinos disponer de un baño y de instalaciones deportivas mientras se sacrificaba a otros.

En *De nens*, el cineasta no indaga en la culpabilidad o inocencia del principal acusado. Lo que le importa a la cámara es hacer un retrato dinámico del comportamiento de las instituciones y el estrecho entramado en el que finalmente prensa, asociaciones, vecinos, servicios de urbanismo, testigos y especialistas, todos contribuyen inconscientemente haciendo posible una violencia de Estado que cabría llamar de guante blanco. Aunque no se pretende incurrir aquí en extrapolaciones abusivas, el pensamiento de Hannah Arendt en su intento por comprender *Los orígenes del totalitarismo*<sup>365</sup> puede llevarnos a reflexionar en posibles pervivencias de lógicas de acción propias de los regímenes totalitarios. En cualquier caso, la intervención con la que se abre el documental («este mundo no es para mí», indica una mujer interpelada en la calle ante la cámara) muestra hasta qué punto las estructuras de dominación de antaño se han ido adaptando y adoptando formas más larvadas pero igualmente coercitivas. Como indicaba Foucault (1976: 18-19):

El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos. Y si le es preciso todavía a la justicia manipular y llegar al cuerpo de los justiciables, será de lejos, limpiamente, según unas reglas austeras, y tendiendo a un objetivo mucho más "elevado". Como efecto de esta nueva circunspección, un ejército entero de técnicos ha venido a relevar al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores.

La capacidad para involucrar en número y calidad indefinidos actantes evacúa el problema de la responsabilidad de los daños colaterales y el de la utilización del chivo expiatorio esgrimiendo valores comunes en un régimen de verdad cuyo tenor puede percibirse en la Convención de las Naciones Unidas sobre los derechos del niño de 1989, en la que se establece la obligación para los Estados de tomar las medidas necesarias para impedir la incitación (...) para que cualquier niño se dedique a cualquier actividad sexual ilegal». En 1987, el Parlamento de Cataluña aprobó la Resolución 137/II sobre los maltratos infligidos a menores. Y en 1999 se firmó el Protocolo básico de actuaciones en abusos sexuales y otros maltratos a menores en la demarcación de Barcelona. En este contexto,

---

<sup>365</sup> Hannah Arendt, 1951, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, 1998.

como indica el cineasta, con el documental no se trataba de «mostrar el lado amable de la pederastia», sino «la utilización social de una historia»<sup>366</sup>. Quienquiera que ocupe la posición del débil, Jordá llegaba a una conclusión amarga: «el abuso de la fuerza siempre es abominable, y, sin embargo, toda la sociedad está montada sobre el abuso de la fuerza»<sup>367</sup>.

De lo que se trataba era de observar cómo se va implantando un mecanismo de vigilancia «panóptico»<sup>368</sup> en el que se decide quién y lo que hay que castigar y cuándo y cómo se debe mirar hacia otro lado, sin que se proceda a una toma de decisión explícita pero en la que participan diversos actantes y colectivos hasta el punto de que las responsabilidades se diluyen. Con sus tres horas de duración (el mismo Jordá explica que el montaje de las historias entrelazadas se resistía a una duración normal de hora y media<sup>369</sup>), el documental concluye con imágenes del mundo carcelario. Haciendo confluír la historia personal de los condenados por el juicio con la historia colectiva de los mecanismos de poder, los planos de detalle sobre los nombres de personas cuya ausencia grita presencias, los planos de detalle sobre escrituras gravadas en los muros de las celdas, los fundidos encadenados que redoblan rejas y efectos de vigilancias fantasmales funden y confunden en ambos sentidos el universo carcelario, donde también viven hombres, emisarios de la voz popular castigados por el delito de ser pueblo, y el universo urbano, donde también se puede observar a lo largo de la película la presencia anónima de la policía<sup>370</sup> (concretizada en el coche pero difusa a través del teléfono de alerta y denuncia), faceta aparente y objetiva del ejercicio de control de la sociedad disciplinaria.

---

<sup>366</sup> «Entrevista con Joaquín Jordá», *op. cit.*

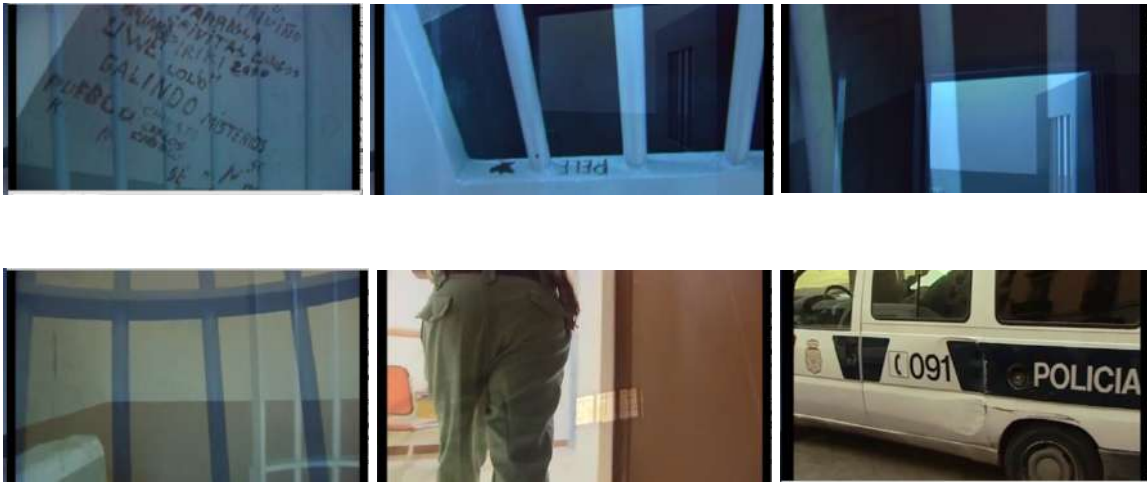
<sup>367</sup> *Idem.*

<sup>368</sup> Basándose en la arquitectura carcelaria del «Panóptico» de Bentham, sistema que permitía ver desde cualquier ángulo sin ser visto, Foucault extendía su uso al análisis del funcionamiento de lo que llamará «sociedad disciplinaria». Para explicar en qué consiste, Foucault analiza sus efectos y concluye que «el efecto mayor del Panóptico» consiste en «inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder». Eso hace «que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción» y que «este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce». Y prosigue diciendo: «Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado», *Vigilar y castigar, op.cit.*, p. 198.

<sup>369</sup> «Entrevista con Joaquín Jordá», *op. cit.*: « Sí, porque cuando intenté organizar todo ese material con el montador Sergio Díaz para una película de una longitud convencional, se me resistía, se rebelaba, no cabía, no había manera de crear, nos pasamos meses intentándolo. No había manera. Las imágenes se reían de ti, no querían que las encasillaras. El material tiene una vida, tiene un tiempo, tiene su exigencia, no conseguimos doblegarlo, hasta que un día le dije a Sergio: "Olvídate de hora y media, durará lo que tenga durar" y a partir de ese momento todo empezó a ponerse en su sitio, todo empezó a caminar, las cosas se iban arreglando solas».

<sup>370</sup> Conviene no olvidar que el vocablo ‘policía’ se refiere etimológicamente a la capacidad de auto-organización y autocontrol de una sociedad dada.





También se trataba de ver que las transformaciones urbanas del barrio del Raval revisten significaciones complejas en las que lo que realmente está en juego es el tipo de ciudad excluyente que se está contribuyendo a generar. Como centro urbano, la liquidación del barrio chino implica la liquidación simbólica de todo un mundo. El nuevo, mucho más cultivado y políticamente correcto, se viste de transparencias internacionales con las que ocultar modos de reproducción de estructuras sociales de dominación. En el nuevo mundo, participativo y democrata, ni siquiera el Xino puede escapar a los mecanismos de control y vigilancia que se imponen. En la cámara de Jordá, no se trata de denostar ni la democracia ni las luchas sociales, sino de darles y permitirles que recuperen el sentido que guardan pero que se convierte en sinsentido si no se le permite una realización efectiva en la práctica.



## Capítulo 2.- A NIVEL FORÁNEO: ALMODÓVAR Y KLAPISCH FRENTE A TRAUMAS TRANSNACIONALES DE UN CAMBIO SECULAR

En su discurso de recepción del Premio Internacional Catalunya 1994, Edgar Morin concluía afirmando que «comprender al otro es hoy un imperativo vital<sup>371</sup>». Desde el último cuarto del siglo XX la investigación se ha ido preocupando por definir lo que se ha dado en llamar sucesivamente «neocolonialismo<sup>372</sup>» y «poscolonialismo<sup>373</sup>». Con la entrada en el siglo XXI, se ha ido afianzando lo que W. P. Mignolo ha llamado «el pensamiento descolonial»<sup>374</sup>. Las críticas al eurocentrismo, al imperialismo occidental, al etnocentrismo del sistema de conocimiento imperante, al militarismo hegemónico..., se sucedían mientras el mundo occidental fortalecía un cierre de fronteras. La Barcelona de Cédrik Klapish se hace eco de este amasijo de ideas y de modos de actuar que enmarcan la entrada en el nuevo siglo. El mundo occidental no tiene más remedio que pensarse a sí mismo y aquella capital catalana que en los Juegos Olímpicos buscaba afirmarse como capital de la mediterraneidad es aquí solicitada como *intermezzo* imposible en un mundo en el que el Mediterráneo se encuentra lacerado por serios conflictos. En este contexto, a nivel nacional, la opulencia del 92 se ha convertido en discurso falto de sentido y la frescura de la movida madrileña va dejando paso a una conciencia de fin de partida. Pedro Almodóvar, otrora considerado como el rey de la movida, presiente un réquiem que se anuncia para un movimiento y una ideología que también fueron todo un modo de vida. ¿Qué papel le queda a Barcelona por jugar como espacio fuera de norma? ¿qué papel dentro de una mediterraneidad que fluctúa entre cosmopolitismo querido y fronterización? Estas son algunas preguntas que más que responder desarrollan nuestros cineastas. Pero mientras la Barcelona de Klapish conserva las características de una mediterraneidad volcada hacia el espacio exterior como lugar propicio para la sociabilidad, la Barcelona de Almodóvar ha sido vencida por la supranormatividad de un mundo occidental y globalizado que tiende a retomar antiguas riendas de homogeneización.

---

<sup>371</sup> Traducción propia de : « Comprendre l'autre est un impératif vital aujourd'hui » Morin, Edgar, «Mère Méditerranée», *Le Monde Diplomatique*, 12/08/1995, p. 12.

<sup>372</sup> Ver, por ejemplo, Nkrumah, Kwame, «*Le néocolonialisme, dernier stade de l'impérialisme*», Paris : Présence Africaine, 1973.

<sup>373</sup> Ver Young, Robert.J.C., *Postcolonialism. Historical Introduction*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2008 y del mismo autor: «¿Qué es la crítica poscolonial? » (trad. De María Donapetry), *Pensamiento Jurídico*, nº27, enero-abril, Bogotá, 2010, pp. 281-294.

<sup>374</sup> Mignolo, Walter.P., «El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura. Un manifiesto», publicado en 2005. Posteriormente bajo la variante «decolonial» In Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoquel (Coords.), *El giro decolonial*, Bogotá : Siglo del Hombre, 2007.



## A.- Las Barcelonas de *Todo sobre mi madre* (1998) sonando a Requiem por la movida

En los años 90, la movida española ha traspasado fronteras y ha conseguido dar una imagen moderna borrando algunos de los tópicos con los que se solía representar la España de los toros, el flamenco, el chorizo, la bota de vino y la pandereta. Almodóvar y la productora *El Deseo* creada con su hermano en 1985 han constituido una ventana internacional de esa nueva España enormemente dinámica que se exportaba a través de *la movida*, movimiento cultural europeísta, cosmopolita y festivo con el que las generaciones jóvenes -y también menos jóvenes- encontraron apoyo en las instituciones para expresar valores como el de la tolerancia, una estética propia, dinamismo, *carpe diem*, noctambulismo y unos códigos con los que se daba por sentado que se enterraba el franquismo. Pero al mismo tiempo que su halo se extendía allende fronteras, en el interior del país la movida como archifenómeno -impulsión festiva, afirmación de las libertades individuales, celebración de la democracia, cosmopolitismo y apertura, exploración de lo prohibido, explosión artística y cultural, creación, hibridaciones (normalización transgénero, afluencias migratorias multiculturales, fuerte influencia de la música anglosajona en sus múltiples transformaciones y vertientes...)- vivía un proceso de decadencia, como puede comprobarse a través del análisis de *Todo sobre mi madre*.

Cuando Almodóvar inicia su proyecto, ya ha alcanzado una fama internacional como autor atípico que ha sabido imprimir un sello propio a sus películas dentro de un panorama cinematográfico transnacional. Sin embargo, nadie como él ha sabido cultivar, invirtiendo, la clásica españolada. En *Todo sobre mi madre*, sin renunciar completamente a las raíces populares de la comedia española, Almodóvar cultiva un cine más obediente con los estándares de un cine comercial transnacional orientado hacia un vasto público, sin dejar de incluir lo que llamaremos la chispa almodovariana. Resultado de una coproducción en la que además de *El Deseo* intervinieron Renn Productions y France 2 Cinema, la película fue un éxito de taquilla. Habiendo partido de un presupuesto de 4.790.000 €, la película cosechó en salas, a nivel mundial, 26.826.648\$, lo que ha llevado a calcular su rentabilidad en un 560%<sup>375</sup>. También supuso la consagración de Almodóvar como cineasta. De entre los diecinueve premios obtenidos en 1999 que han sido consignados por Filmaffinity<sup>376</sup>, destaquemos un Oscar, un Globo de Oro, el de Cine Europeo (European Film Awards), el premio del círculo de Críticos de Nueva York, el de Chicago y la Asociación de Críticos de Los Ángeles a la mejor película extranjera, siete Goyas de entre los cuales el premio al mejor

---

<sup>375</sup> Datos obtenidos en <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=2723>. Consulta el 15/09/2019.

<sup>376</sup> Lista completa disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/film374559.html>. Consulta el 15/09/2019.

director, también galardonado en el Festival de Cannes y en los Premios BAFTA, además del premio del público (European Film Awards).

Si nos adentramos en el film, el viaje de Manuela, que en el tiempo fílmico comporta grandes elipsis y no se desarrolla cronológicamente (el recurso a la analepsis aparece de forma reiterada), puede resumirse del siguiente modo: huyendo de la Dictadura de Videla, Manuela y Esteban desembarcan en Barcelona. Allí Esteban se convierte en travesti y Manuela, embarazada, huye a Madrid. A los diecisiete años, el joven Esteban muere atropellado por un coche y Manuela se dirige a Barcelona con la intención, según declara, de informar a Esteban padre de lo ocurrido, con la intención inconfesada de escapar a la congoja. El viaje inicial de Argentina hacia Barcelona buscando libertades inexistentes en la Dictadura coincide con la imagen de una Barcelona libertaria, especie de oasis de tolerancia y apertura en una España cuya capital permanecía definida por una imagen más provinciana. El viaje de Manuela hacia Madrid revela indirectamente que Barcelona fue en un momento dado un propulsor de un cambio de costumbres -cambio también visto como superficial si se tiene en cuenta la permanencia de normas patriarcales en la estructura profunda de los enunciados de interacción social- que va a filtrarse en un Madrid algo más temperado, al menos lo suficiente como para que Manuela encuentre allí refugio. El estudio de *Barcelona era una festa. Underground*, que veremos sucintamente en la cuarta parte, confirma que el cambio de costumbres se produjo primero en Barcelona y de allí pasó en forma de movida y punk a Madrid. El viaje de Manuela volviendo a Barcelona se inicia con vistas panorámicas monumentales para internarse (la ilusión cinematográfica lo permite aun rodando en los alrededores de Madrid) en la «Barcelona del pecado», como la llamaba Vázquez Montalbán. Allí Manuela rescata literalmente a Agrado de aquel ambiente enrarecido donde la violencia contribuye a la reproducción de estructuras alienantes y por lo tanto completamente ajenas al anhelo de libertad que pudo conducirlo por primera vez a Barcelona.

### **A.1.- Las escalinatas de Montjuïc como metáfora del fin de una época**

La secuencia del cementerio de Montjuïc sucede al final de la película (1:20'10"-1:22'16"). Supone un clímax melodramático que precipita la narración fílmica hacia el desenlace. En poco más de dos minutos asistimos al reencuentro entre Manuela y aquel que habiendo sido su marido como Esteban, se había transformado en Lola. Se trata de una secuencia de reconocimiento en la que se entrecruzan varios dramas. Ambos han asistido al entierro de Rosa, que muere a causa del VIH tras dar a luz a su hijo, también llamado

Esteban, como el hijo de Manuela y como el padre común, Esteban-Lola. El enredo bate a su apogeo en las relaciones interpersonales a lo largo del filme y la secuencia se encarga de reestablecer la consciencia de la conexión entre fragmentos de vida aparentemente dispares. Lola informa a Manuela de su inminente destino: infectada por el Sida, en un momento en el que conviene recordar, todavía no se conocían antídotos para frenar los efectos del virus, sus días están contados. Manuela informa a Lola de haber escapado embarazada de un niño que, convertido en adolescente, el día de su cumpleaños, había muerto atropellado. La adaptación del cuento de la Cenicienta en clave masculina con pinceladas del mito de Ícaro dándose de bruces contra el sol en versión de finales del siglo XX (familia monoparental por parte materna en lugar de padre viudo, ausencia del padre por indefinición genérica y no por defunción, accidente mortal del joven en lugar de sueño eterno, función de salvación incorporada a la víctima -con el trasplante se salva otra vida- pero ausencia de coadyuvante eficaz para asegurarle un *happy end*, la escritura y el *star system* como expresión del sueño de ascensión en lugar de los zapatitos de cristal, diecisiete años como tránsito en lugar de los dieciséis...) es sin duda una declaración de principios sobre la pervivencia del mito y del pasado en nuestro presente, pero es sobre todo un indicador de que de lo que se trata es de indagar en lo que contiene un final de siglo próximo a dar su último aliento.

De ahí que el melodramático encuentro entre Lola y Manuela en el cementerio de Montjuïc salte por encima del destino individual para convertirse en metáfora de un destino colectivo. Que Almodóvar lo haya elegido como escenario de un fin de partida resulta particularmente interesante si se piensa que es la primera vez que el cineasta rueda en Barcelona. Al margen del interés material que pueda tener rodar en diversas ciudades (Madrid, La Coruña y Barcelona en este caso) conscientes del papel del cine como estrategia de marketing territorial, o del interés que pueda presumiblemente suscitar en un público más amplio, localizar implica una serie de decisiones formales con una finalidad más o menos predeterminada y que en cualquier caso tendrá un peso en el encuadre potenciando un haz de sentidos, cualquiera que sea la interpretación o lectura que le dé cada espectador, asimismo ajustada a su propio universo de experiencia y conocimientos.

La escena comienza con un plano general sobre la parte más elevada del cementerio, situado en una colina, en contrapicado. Aunque hay varias cruces, una de ellas destaca por su ubicación en el vértice, con lo que atrae la atención del espectador. El motivo sirve de enlace con la secuencia de hospital que la precede. La cámara evita dar detalles sobre la muerte de Rosa, cuya biografía retoma en clave femenina el mito de Ícaro, dentro del gusto por la indefinición genérica tan cultivado por Almodóvar que aquí apunta hacia la igualdad frente a los universales. Solo que en este caso se trata de un sol de latón, pura representación

formal normalizada en una habitación oscura, prolepsis del fin ineluctable hacia el que se dirige. A través de un plano de detalle sobre los barrotes del balcón de la ventana de la habitación que ocupa en el hospital, lugar mediador de la transmisión del hálito de vida de Rosa moribunda hacia el recién nacido, se refuerza de nuevo a modo de rima asonante la prolepsis del destino esperado. La fragmentación del referente (sólo aparece en el encuadre parte del balcón), permite darle un contenido simbólico, que la presencia del mar refuerza, al evocar una cruz frente a la inmensidad de un mar en ruptura con el horizonte. Las cruces del cementerio de la secuencia que le sigue enlazan pues con el motivo contribuyendo a dar la impresión de continuidad a pesar de la elipsis. El lugar comienza siendo el único protagonista de una cámara fija cuyo encuadre adopta como epicentro el símbolo de la cruz.



La posición de esta protuberante cruz en el vértice del flanco derecho de la colina hace que la minúscula figura de Lola en lo alto pase al principio desapercibida. Sólo empieza a tomar presencia cuando inicia el movimiento de descenso. De cara primero, luego de espaldas, en contrapicado, figura minúscula, se va deslizando como una mancha negra en un espacio en el que los nichos y la piedra imponen su presencia, pero de entre los cuales va tomando cuerpo y ocupando mayor espacio en el encuadre a medida que va avanzando en su descenso. En su modo de deslizarse conserva algo de diva y de Drácula, entre *Nosferatu* y vampiresa, mientras con cámara fija se va acercando al objetivo. Entretanto, la simultaneidad de la escena del entierro de Rosa se observa en picado, adoptando el punto de vista del personaje.



Alternando campo y contracampo, contrapicado y cámara frontal, mediante un plano subjetivo, el espectador se sitúa en el punto de vista de Manuela, que al percibir a Lola se separa del grupo para dirigirse hacia ella, mientras esta última sigue bajando hasta perder firmeza.





Es sólo a partir de entonces cuando Lola cobra espesor dramático, mediante una serie de planos medios cortos y primeros planos de Lola y Manuela en alternancia, en los que el lugar, obedeciendo al género del melodrama, va pasando a segundo término hasta convertirse en piedra, piedra cuyas formas geométricas devienen expresión y proyección de su estado de ánimo mientras el maquillaje permite poner en evidencia el artificio de una feminidad «excesiva» («siempre fui excesiva», afirma el personaje), representación de unos cánones exacerbados a través de los cuales sin embargo se expresa la dualidad del personaje, a la vez uña y garra, *perisona* (máscara en griego) y representación mimética, tránsito de cualquier canon genérico.



El descenso a los infiernos de Esteban-Lola como conciencia de fin y de impotencia tanto frente al pasado como al futuro que se avecina, el declive corporal y la extrema precariedad en la que se encuentra (le robó a Agrario para hacer un último viaje a su país natal, Argentina) actúan al mismo tiempo como cajas de resonancia de un sueño de hibridación, mestizaje y completud que ya sólo mantiene realidad como representación en un mundo en el que la llegada del VIH ha tenido sin duda consecuencias no sólo en la salud sino en libertades que se consideraban adquiridas.

## A.2.- Cierre y apertura

La Barcelona de *Todo sobre mi madre* no es una Barcelona de puertas abiertas. Las puertas son lugares de tránsito entre el mundo exterior y el mundo interior, tanto en sentido literal como figurado, además de máscaras indicativas del estatus social y artilugios de escenificación. No permanecen completamente cerradas, pero su apertura es transitoria y en todo momento se hace hincapié en la salida. El lugar que un personaje ocupa con respecto a la puerta permite comprobar la situación de vulnerabilidad en la que se encuentra, como

cuando Rosa sale de casa de sus padres para situarse frente al exterior mientras la puerta se ha cerrado tras ella.



No obstante, no tienen connotaciones negativas en sí mismas, y en ocasiones pueden afirmarse como límites dentro de los cuales los personajes encuentran una delimitación de su espacio íntimo en el que dar libre cauce a sus emociones. En cuanto espacios fronterizos, permiten distinguir actor y personaje, aunque todo actor se construya como personaje. Su capacidad dual (cierre/apertura) hace de ellas espacios fronterizos inestables, pues el exterior irrumpe en el interior o se funde especularmente en las transparencias del cristal, como en el Hospital del Mar. En ocasiones es metonimia de un personaje al que sustituye y delimitación de un espacio propicio para la transgresión, como en el caso de Nina, supuestamente encerrada tras la puerta para fumar marihuana.



Con todo, la Barcelona de *Todo sobre mi madre* no es una ciudad de bienvenida. La entrada de Manuela en la Barcelona «del pecado» lo ilustra perfectamente. La localización: uno de esos túneles de carretera a través de los cuales se ha ido expresando el desarrollo de conurbaciones, motivo en el que insistiremos en la última parte de este trabajo, uno de esos lugares a través de los cuales se identifica el carácter metropolitano de las grandes urbes pero que pueden ser rodados en cualquier metrópoli. Para conferirle un carácter made in Barcelona, el cineasta ha elegido un grafiti en catalán harto interesante. A la izquierda del túnel se puede observar una pintada en catalán: «fora travestis». La Barcelona de la apertura del audiovisual de candidatura, la Barcelona del mosaico humano en el estadio de Montjuïc saludando al mundo con la retransmisión internacional de un plano aéreo desde el que se leía y en el que se oía a coro: «Hola», ha muerto y se encuentra enterrada en el cementerio o en vías de hacerlo si alguna vez fue algo más que el maquillaje exacerbado de Lola o un ideal con el que intentó identificarse. La insistencia en el mensaje es evidente: el rojo de la pintada, tan del gusto del cineasta, recorre la película pasando a través del atuendo de unos personajes

a otros, por lo que la pintada no puede ser considerada como expresión de un juicio individual sino como huella de un grupo. Como el carmín, el rojo representa una voz pero también un coro, ya que a través de esta elección cromática se dice la relación, tanto entre los personajes como las escenas o el lugar. A la vez rasgo identitario (Huma Rojo), es un rasgo de pertenencia al género humano, el ligamen que une a pesar de las diferencias. A través de él se dicen identidades, narraciones y puestas en escena colectivas, color por excelencia de la representación. También permite establecer una relación entre lugares, confiriendo a Barcelona y a Madrid un toque de color común.



La Barcelona combativa (el grafiti suele ser un modo de expresión para la protesta) se ha vuelto reaccionaria y también es o se ha convertido en una ciudad inhospitalaria, como deja ver la reduplicación de un cartel indicando la salida en un parking o imprecando al cierre de puertas a la salida desde el momento de entrar.



Este último detalle de la puerta insonorizada de la Casa de la Caridad permite anunciar y casi denunciar uno de los efectos de la delimitación e incomunicación entre los reductos consagrados a la asistencia social y la comunidad. Se comparte edificio en silencio, reflejando con ello una convivencia de compartimentos estancos (con aperturas esporádicas de una puerta que conviene cerrar de inmediato) en un espacio común pero relativamente incomunicado.

Esa misma Barcelona a la que llegaba Manuela con Agrado en busca de salvación (la farmacia es metonimia de ello) y se encontraba con una doble verja, la primera simulando una nimia apertura que hace del exterior una cárcel y la segunda abundando hasta el hartazgo en la sémica de cierre, aun cuando la orfebrería del motivo de la reja logra apenas, con el embrujo de sus formas, hacer olvidar el mensaje principal al que alude la reduplicación del signo en forma de equis. Una farmacia de guardia de acceso restringido, índice de los miedos

colectivos de la llamada sociedad del riesgo y vulnerabilidad (F. Walter) y de las barreras con las que la Barcelona de la apertura sellaba sus puertas. El contraste entre las rejas de la farmacia y la diversidad de los barrios populares es extraordinario y por lo tanto cargado de connotaciones. Dominique Chateau ha señalado que aunque no encontramos en Almodóvar un mensaje y una crítica política sostenida y evidente, sí se perciben en su obra algunas tomas de posición<sup>377</sup>. La canción senegalesa utilizada en la secuencia representativa de la Barcelona del pecado, canción vinculada a un rito de paso de la infancia a la adolescencia en la que niños y niñas intercambian atuendos, o la secuencia en la que Rosa y Manuela se sientan en un banco de Ciutat Vella, contienen de manera evidente un mensaje a favor de la inmigración y recuerdan el pasado migratorio en el que se ha fraguado la Barcelona de hoy, como deja ver la diversidad étnica y generacional que se observa en el entorno.



Es evidente que Almodóvar no muestra el índice para designar un culpable y no se trata de hacer de Barcelona la ciudad inhospitalaria por excelencia. La recurrencia del motivo del túnel puede implicar una repetición del mismo recorrido a la inversa, pero no necesariamente. De hecho, cuando Manuela decide realizar el camino inverso con el niño de Rosa por el mismo túnel (interior y exterior) por el que había llegado lo hace sin especificar el lugar de destino, como si ese fuera de lugar inhóspito al que se dirige no pudiera ser expresado concretamente. «No soporto tanta hostilidad», declara Manuela en la primera carta que le envía a Agrado para explicar su partida ante la actitud de la abuela del niño. Conducta a través de la cual el cineasta denuncia un modo de actuar colectivo que ya no se circunscribe a un territorio concreto, como muestra el hecho de que no se cite el lugar al que escapa con el fin de encontrar un refugio para la nueva generación rescatada del sida y por lo tanto en situación de resiliencia.

### **A.3.- De la monumentalidad al símbolo**

Se ha destacado, sobre todo por los medios de comunicación online, la Barcelona modernista de *Todo sobre mi madre*. Y es cierto que en el filme también se busca la

---

<sup>377</sup> Ver entrevista incluida en DVD de *Tout sur ma mère*, CRDP Grenoble 2010, 2DVD.

Barcelona monumental, e incluso se comunica con ella el asombro que suscitan los edificios modernistas. Mediante un travelling horizontal se recorre parte de La Sagrada Familia, sobre todo la fachada del Nacimiento. Mediante una panorámica vertical se recorre la fachada de Casa Ramos. Mediante planos generales y planos medios se ponen de relieve en tomas interiores las columnas plenamente ornamentadas.



De igual modo, esporádicamente, sobre todo en interiores rodados en estudio, la película adopta algunas estrategias propias del spot publicitario. Tal es el caso en el piso al que se muda Manuela, donde a la izquierda se observa un cartel en el que se destaca una gran B, o el recurso a la botella de agua de una conocida marca, o incluso las botellas de cava encima de la mesa. Si la rapidez de las imágenes en movimiento hacen que esos detalles no lleguen casi a percibirse, el cartel con la “B” resulta demasiado burdo como para que a través de él no se enuncie metacinemáticamente una reflexión en torno al devenir del cine.



Un paseo por la Barcelona Gótica, Ciutat Vella y la zona del antiguo puerto permite poner de relieve el patrimonio histórico, las diversas influencias culturales, la profusión ornamental y la vida de sus gentes que imprime una atmósfera en ese variopinto paisaje histórico, por medio de planos medios que incitan a adentrarse con los personajes de espaldas, planos de conjunto en los que el espacio ocupa la mayor parte del encuadre y los personajes un lugar minúsculo, o planos de conjunto en los que los personajes siguen hablando en off.



Por lo que se refiere a los planos con efecto monumentalizador, cobran un valor simbólico en la película o actúan como verdaderos enunciados visuales con incidencia en el decurso narrativo, en ocasiones apuntando hacia una dimensión crítica, pues a través de ellos se incita al espectador a adoptar distintos puntos de vista. Tal es el caso, por ejemplo, de la Sagrada Familia. La magnificencia de la fachada del nacimiento es también una proyección subjetiva del sentimiento de aquel que llega a un nuevo lugar con la pretensión de darse, aunque sólo sea esporádicamente, la oportunidad de renacer. Pero también es un indicio del nacimiento del niño de Rosa y el renacimiento como madre al que inconscientemente se dirige Manuela. Por si fuera poco, al cineasta no le basta con esta imagen para explorar los contenidos sémicos del icono por excelencia de Barcelona. A través de una imagen especular, en contracampo, la cámara fija su objetivo en la figura del monumento a través de su proyección difuminada en los cristales del taxi, disolviéndose licuada entre sombras. De figura de la representación, como proyección imaginaria, la Sagrada Familia vuelve a ser objeto de atención algo más tarde a través de la fachada de la Gloria, todavía en construcción, para explorar otros aspectos que no obedecen a la imagen turística sino a la relación que establece con franjas urbanas que no disponen del mismo poder adquisitivo pero que no dejan de formar parte de esa gran familia que también aspira a encontrar refugio en sus aledaños.



El travelling vertical hacia abajo se ocupa de insertar la casa Ramos en el trajín cotidiano de la urbe y en el acontecer fílmico al mismo tiempo que destaca su pronunciado carácter teatral, con lo que Almodóvar vuelve a insistir en la simbólica de la representación como parte integrante de lo real y desdibuja, como lo hace con la imagen especular de la Sagrada Familia, los límites entre la función teatral de *A Streetcar named Desire* que se interpreta en el teatro Tívoli y la representación que tiene lugar en casa de la madre de Rosa.



Por fin, a través de las columnas el cineasta crea una serie de rimas internas con una intención que se explicita a través de la cita intertextual: en *mise en abîme*, el espectador accede a parte del diálogo teatral cuando Kovalski le dice a Estela: «Yo te saqué de aquellas columnas». Se trata pues de un elemento de alto valor simbólico. De manera recurrente los personajes aparecen entre columnas. Un plano de conjunto con Agrado, un plano medio de Manuela, un plano de conjunto de Rosa y su madre, todas ellas tienen su momento entre columnas con una función que no se limita a lo puramente ornamental.



#### A.4.- Barcelona, cuestiones de género

Como ya era habitual en la filmografía de Almodóvar, también en la Barcelona de *Todo sobre mi madre* se dan cita las cuestiones de género. Pero esta vez el cineasta nos invita a efectuar una mirada poliédrica sobre la complejidad de un área temática que desemboca en múltiples sugerencias. Tratada con afecto y crudeza, la cuestión desemboca en una reflexión sobre la pervivencia del machismo en la sociedad contemporánea y los enormes límites que impone para el conjunto de actores sociales. En este contexto, la Barcelona transexual, la Barcelona feminista, encuentran serios límites. Sinécdoque de corrientes transnacionales que no conocen fronteras, como el VIH, Barcelona aparece representada como el último bastión de formas de existencia que encontraron visibilidad en la representación, aunque no dejaban de llevar en sus entrañas viejos anclajes que encuentran metáfora en una Barcelona repleta de columnas.

¿Qué ha sido de los sueños igualitarios reflejados en la representación de la mujer en el audiovisual de candidatura de Leopoldo Pomés cuando la cámara, por medio de una serie de planos medios de diferentes dimensiones, centraba la atención del espectador en una joven con casco que llevaba en la parte trasera de su moto a uno de esos voluntarios que se iban sumando a aquellas juventudes blancas que iban haciendo suyo el espacio territorial barcelonés?

En *Todo sobre mi madre* se nos ofrece una visión compleja de los logros y baches a los que han dado lugar esas aspiraciones a la equidad. La Manuela del periplo madrileño es una mujer activa. Como enfermera, se ha integrado en el mundo laboral dentro del sector de los servicios. En Barcelona, en cambio, Manuela empieza intentando hacer valer otras

habilidades más acordes con las funciones tradicionales, como cocinera, hasta que encuentra un lugar como asistente de Huma. Su esporádica irrupción como sustituta de Nina no hará de ella una actriz y es sobre todo dentro del papel de madre adoptiva donde termina su función como *mater amatísima* que asegura transmisión y continuidad. En cuanto a la Manuela del periplo barcelonés previo al tiempo fílmico, aterriza en Madrid huyendo de Esteban, travesti que aúna reconversión femenina y machismo. En definitiva, la Barcelona que prometía y celebraba la equidad ha sido incapaz de vencer las estructuras de dominación que pesan sobre ella, ampliamente compartidas en un mundo global (Esteban es de origen Argentino). No es que la ciudad condal constituya una excepción. También Nina, actriz y compañera de Huma Rojo, acaba volviendo a su pueblo para llevar una vida tradicional como esposa y madre.

Adentrándose en interiores, en el camerino de Huma, supuestamente situado en el teatro Tívoli de Barcelona, la cámara se detiene en las representaciones de la mujer que pesan en la época contemporánea, incitando a comparar dos fotografías de actrices, una tomada a mediados de siglo y la otra a finales. Barcelona deja de ser el centro de atención para convertirse en excusa para someter el presente a examen. La escena de interior de un camerino hace que lo mostrado pierda su relación espacial con el enclave urbano en el que se supone se encuentra para convertirse en esquema básico de usos y costumbres transnacionales. Los fundamentos de las estructuras de dominación que funcionan en el siglo XXI perpetuando las desigualdades de género habría que buscarlos en modos de representación y praxis sociales ligados a la *memoria colectiva*. Lo que por otra parte no significa el mantenimiento de un imaginario femenino idéntico a sí mismo a través del tiempo, sino la capacidad extremadamente dinámica por la que y a través de la cual se van operando los ajustes que confluyen en el mantenimiento de lo que Marcel Conche llama *formas fijas*<sup>378</sup>.

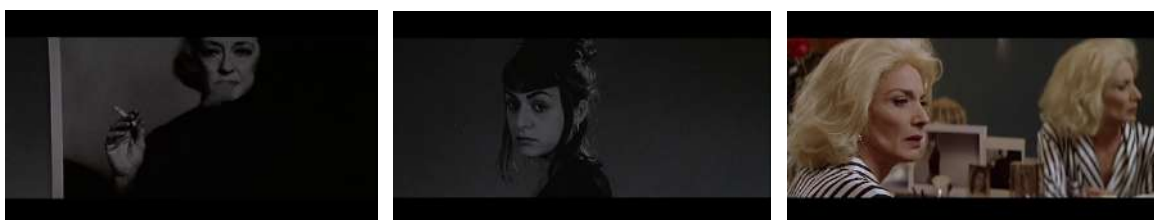
En *Todo sobre mi madre*, Almodóvar opera un continuo vaivén entre la película *Eva al desnudo* en la versión interpretada por Bette Davis, la representación teatral de *Un tranvía llamado deseo* y la diégesis ficcional en la que se inserta, a través de una excelente mise-en-abîme en la que diversos niveles de representación dialogan entre sí. Sin profundizar en ello, conviene destacar aquí sin embargo unas fotografías que, al ser sometidas al espectador a la vez de manera paralela, alternativa y contextualizada, constituyen una verdadera llamada

---

<sup>378</sup> Conche, Marcel, *Philosopher à l'infini*, Paris : PUF, 2005, p.161.



por parte del cineasta a reflexionar sobre los cambios operados en la representación de la mujer durante la segunda mitad del siglo XX.



La primera fotografía que se somete al espectador es la de una tarjeta postal de Bette Davis. Imagen borrosa al principio, escondiéndose tras la lumbre de una cerilla, va haciendo su aparición por aclarado de imagen paulatina. A continuación, un primer plano sobre dos fotografías incita a someterlas a comparación: a la izquierda, una foto de perfil de Nina, actriz de finales del siglo XX algo despeinada, con ojeras y la mirada perdida hacia el centro-izquierda, mientras la citada fotografía de Bette Davis, de frente, interpretándose a sí misma en el papel de diva de éxito, ocupa la parte derecha del encuadre. Llena de interrogantes, Nina, actriz contemporánea, dirige la mirada desde el presente hacia el pasado denotando la caída del mito de la diva-estrella. Interpretando el papel de Estela, vocablo derivado de estrella, encuentra en la representación teatral un reflejo del papel secundario al que queda relegada como mujer-fuera-de-juego, relegada a un papel de madre en *Un tranvía llamado deseo* que en el fondo forma parte de las expectativas a las que aspira la chica de pueblo, es decir, la Nina sin los ambajes de su papel de actriz, como se deja ver cuando abandona su carrera para volver hacia el lugar de sus orígenes, más acorde con la representación tradicional del ideal de mujer casada con el que había roto momentáneamente.

Por el contrario, la fotografía de la Bette Davis echando el humo del cigarrillo inspira seguridad y proyección de sí misma, batuta en mano. La ocupación ligeramente parcial, hacia la derecha, de la fotografía con respecto al encuadre, denota la positividad con la que se sitúa frente al espectador y sus proyecciones de futuro, anclada en los ideales del imaginario colectivo, y de la época glamour del cine hollywoodiense. Figura ideal e idealizada, en ruptura total con la representación de la mujer en la época contemporánea, como muestra su desplazamiento hacia la derecha del encuadre, dejando un espacio frontera con respecto a la fotografía de Nina que ocupa la parte izquierda. En el fondo, los ideales de equidad del discurso teórico de la sociedad contemporánea han irrumpido acompañados del destronamiento de la mujer-diva. Es decir, que la igualdad de género a la que se aspira ha venido acompañada de una pérdida de legitimidad en la práctica por descenso hacia la

normalidad y pérdida de las cualidades de excelencia que anteriormente encontraban cauce en los fantasmas y las representaciones de la mujer fatal.

Una tercera aparición de ambas fotografías permite contextualizarlas, pues ambas forman parte de las diversas fotografías que pueblan el espejo de la actriz principal, Huma Rojo, actriz consagrada y amante de Nina. Se observa que ambas no ocupan lugares contiguos en el espejo y no tienen las mismas dimensiones, poniendo en evidencia las intenciones del cineasta que ha utilizado un montaje de atracciones con el fin de hacernos reflexionar sobre los cambios operados en las representaciones de la mujer y apelar al sentido crítico frente a los discursos igualitarios contemporáneos. Al mismo tiempo, el cineasta inserta su película en la historia del cine, ya que el inserto de un fragmento de *Eva al desnudo*, filme en el que una actriz joven acaba suplantando a una actriz famosa, establece vasos comunicantes con *Todo sobre mi madre*, donde la sospecha de ambiciones desmedidas y voluntad de usurpación de los puestos enturbia por momentos las relaciones interpersonales con Nina. El discurso de la igualdad aumenta la percepción de la amenaza de la competitividad sin terminar con las estructuras patriarcales, que también encuentran un territorio adecuado en el género femenino dentro de un contexto en el que dichas desigualdades forman parte del día a día. La figura de Agrado, repartiendo generosamente su persona, o la de Manuela, ofrecen un contrapunto al personaje de Eva incitando con ello a observar la complejidad de facetas, mientras a través de Agrado, Manuela, Rosa, la madre de Rosa, Esteban-Lola y el pequeño Esteban se nos van ofreciendo distintas declinaciones de Barcelona como resultante (figura filial) y matriz (función materna y femenina) de las relaciones y los modos de relacionarse de sus habitantes.



### A.5.- El renuevo de la norma

Profundamente marcado por el Sida, este final de siglo que encuentra representación en el cementerio de Montjuïc no se resume sin embargo a un factor exterior parasitario, sino que se encuentra bien arraigado en la relación que se establece entre los individuos y el espacio, un espacio del que el Cementerio e incluso Barcelona actúan como sinécdoque.

Lo que buscan los personajes de *Todo sobre mi madre* no es libertad sino refugio. Manuela huye de la Barcelona tráfuga para encontrar refugio en Madrid. Al llegar de nuevo a Barcelona tras el accidente de su hijo, en busca de su marido, busca refugio en casa de Agrado. Agrado y Manuela buscan refugio en la casa de la caridad y en casa de la madre de Rosa. Rosa busca refugio en casa de Manuela. Y Nina acaba buscando refugio en su pueblo. Lo que preocupa a los personajes, es encontrar un *modus vivendi* y un lugar donde refugiarse. La libertad ha pasado a segundo plano en un mundo entre columnas.

A pesar de que las columnas rodean principalmente a los personajes femeninos o que han adoptado la feminidad como rasgo identitario, ni estos ni Barcelona son los únicos cuyas vidas se encuentran vinculadas a ellas. También Esteban, el hijo de Manuela, ve afectado su destino en Madrid por el modelo al que aseguran presencia y continuidad. Las columnas reaparecen en un anuncio publicitario televisado para pañales, por lo que el motivo afecta de manera general a las nuevas generaciones. Del mismo modo, las columnas resumen minimalísticamente la configuración simbólica del escenario en el que se representa la obra de Tennessee Williams en Madrid, donde por medio de un fundido encadenado los símbolos de prohibición en la puerta trasera del teatro y las columnas del escenario en el que se interpreta *Un tranvía nombrado deseo* se funden y confunden.



La verticalidad también hace su aparición en las secuencias rodadas en Madrid para insistir en la situación de encierro e incluso confinamiento en el que se encuentran los personajes fuera de su espacio íntimo, refugio interior. Cámara en o hacia la calle, lo que se destaca en primer o segundo término, del rodaje en exteriores del periplo madrileño con el que se inicia la película, son rejas y barrotes.



La verticalidad, fundamento de prohibición y transmisión de un orden social determinado, se convierte en fundamento de una sociedad ordenada. Primero en Madrid y después en Barcelona, los símbolos de prohibición declaman su omnipresencia y configuran el paisaje urbano.



El plano medio largo sobre Fernando Fernán Gómez en la parte derecha del encuadre junto a una inscripción indicando «prohibit» también juega con la memoria colectiva y el imaginario del franquismo, con lo que el casting se convierte en sema de las pervivencias de un pasado dictatorial en el presente. El encuentro de Rosa con su padre afectado por el Alzheimer en la plaza de Medinaceli dice bien el olvido colectivo de algunos de los fundamentos de la configuración urbana y la historia de Barcelona, arraigada no sólo en el franquismo sino en etapas anteriores en las que su propia historia se fundió con la de España, tanto en tiempos en los que la religión jugó un papel político como cuando fue desvinculada de la ocupación territorial y preeminencia vía desamortización<sup>379</sup>.

Ampliamente transmitido por los medios de comunicación de masas, se introduce en la memoria colectiva para hacer que un sueño de orden se convierta en el único fundamento social. Nuevamente es a través de una mise en abîme como Almodóvar articula la publicidad para pañales con la idea de superabundancia normativa a través del postín de una coreografía imposible que responde al sueño compartido que el «ni gota, ni gota» coral resume perfectamente. Una sociedad completamente aséptica, donde cada cual ocupa el lugar que le corresponde, reproduce coreográficamente el movimiento del grupo y repite el mismo estribillo, una sociedad donde todo está bajo control («ni gota»), he aquí el tipo de sociedad que se va dibujando en estos finales de los noventa y del que Barcelona es simplemente sinécdoque por darse con tesón a la ornamentación de los motivos en los que se apoya. El camino emprendido por Manuela, de Madrid a Barcelona, el camino emprendido por la troupe y la representación teatral de *Un tranvía llamado deseo*, primero en Madrid y después en Barcelona, es un indicativo a la vez de su posición secundaria y de los procesos de

---

<sup>379</sup> La plaza fue primero un territorio donado a los franciscanos por el conde de Medinaceli, de origen castellano. Con la desamortización, sus sucesores reclamaron el territorio, ocupado por un convento que fue destruido y donado de nuevo a la ciudad.

ampliación territorial con los que se va extendiendo ese otro virus psicosocial del orden como sueño absoluto y dueño de todas las cosas. La Barcelona resistente está a punto de extinguirse en el cementerio de Montjuïc, ese otro flanco de la colina donde se disputaron las competiciones de los Juegos Olímpicos a los que sólo se alude muy de lejos a través de un plano aéreo sobre un estadio de fútbol que podría situarse en cualquier gran ciudad, pues no se observan iconos referenciales de Barcelona.

#### **A.6.- La Barcelona del boato y la hipérbole de la mimesis: cohesión y colisión**

*Todo sobre mi madre* es fundamentalmente una reflexión en torno al binomio barroco verdad y apariencias, realidad y representación, ser o no ser...No es extraño que haya encontrado ubicación ideal en una ciudad que se ha ido construyendo a golpe de sueños y eventos. Varios ejemplos permiten observar la complejidad del entrelazado referente-mimesis, donde unidad y multiplicidad se conjugan a través del tríptico especular, guiño intertextual por alusión a *Las Meninas* de Velázquez.



La madre de Rosa lleva las riendas de la familia pintando falsos chacales. La imagen de madre e hija frente a frente cada una con su Chacal de fondo pone en evidencia que cada una de ellas crea una narración de sí misma y que la identidad es el resultado de una narración. Esos falsos chacales, esos decorados de ensueño de fachadas, escaleras interiores, detalles ornamentales en puertas y paredes interiores, constituyen la narración con la que Barcelona se cuenta a sí misma para identificarse con la figura de la representación que conforma asimismo buena parte de su referente. Las palabras de Agrado contando los jalones a través de los cuales su cuerpo ha ido aproximándose, con algunas distorsiones, al ideal que se hacía de sí misma, confirmando que el imaginario interviene en la creación identitaria, resumen perfectamente parte de la biografía de la urbe:

Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo. Todo hecho a medida. Rasgao de ojos, 80.000; nariz, 200.000. Tiradas a la basura, porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que da mucha personalidad, pero si llego a saberlo, no me la toco. Continúo. Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una, pero estas las tengo ya superamortizás. (...) Labios, frente, pómulos, caderas y culo.

El litro cuesta unas cien mil, así le echáis las cuentas, porque yo ya la he perdido. (...) Bueno, lo que les venía diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado para sí misma.

La diatriba de Agrario se produce cuando, por ausencia de Nina, se tiene que suspender la función. Agrario suple con la historia de su vida la representación teatral. De este modo, el film se sitúa en un grado de representación distinto al de la función teatral para acabar asumiendo el mismo grado de representatividad. Como en el *Marathon* de Saura, el público se inserta como actor. Para que quede claro que también el público representa un papel, uno de los figurantes sentados en la butaca lleva una protuberante peluca rubia. De nuevo se insiste en que las barreras entre realidad y representación no existen y cuando las apariencias imponen la creencia de que existen espacios fronterizos entre lo real y la *mimesis*, estos espacios etiquetados por una configuración impresa en la memoria colectiva, en realidad son extremadamente diáfanos, de modo que la representación es parte constituyente de toda interacción humana, como deja ver el teatro en miniatura del segundo término situado entre Manuela y Huma.



La figura de lo teatral es omnipresente y adopta diversas formas, pasando de lo figurativo a la cita o la alusión intertextual. La insistencia en el motivo utilizando diversas estrategias comunicativas le confieren el estatuto de hipérbole. La hipérbole es continuamente reforzada por medio del montaje, que va alternando la representación de *Un tranvía llamado deseo* con el rodaje de *Todo sobre mi madre*. De acuerdo con Eisenstein, para quien el montaje extrae su fuerza de la colisión, de un choque entre fragmentos que confiere sentido, Almodóvar alterna porciones de una representación en primer grado, *Todo sobre mi madre*, con fragmentos en mise en abîme que a través del montaje intervienen en la producción de sentido de esa representación que llamábamos de primer grado. Sólo que al hacerlo, desdibuja las fronteras entre ambas para formar una nueva unidad en la que la colisión produce cohesión. Jean Mitry lo vio muy bien cuando, a la hora de analizar la teoría del montaje del cineasta ruso, llegaba a la conclusión siguiente:

Para él, entonces, el sentido es consecuencia de la no congruencia de los elementos entre sí, más que de una idea esbozada por una sucesión de acontecimientos. No obstante, el significado se convierte en

significante en una continuidad que es, como todas las demás, un desarrollo (ideológico, factual, dramático, etc.), pero un desarrollo que, en lugar de ser continuo, fundido en la linealidad del relato, es discontinuo, basado en el choque de elementos casi simultáneos que engendran ideas a la manera de un desarrollo armónico. Pero a menos que se produzca una simultaneidad real como en la ‘profundidad de foco’ (posterior cine de Eisenstein), esta simultaneidad se ve forzosamente transmutada en continuidad, significada más que representada (...) donde la fragmentación es subrayada en tanto que producción de sentido<sup>380</sup>.

Es a través de esta colisión entre fragmentos de un rodaje que se pretende *mimesis* de lo real y un rodaje que se plantea como *mimesis* de una representación teatral, como Almodóvar hiperboliza la fuerte implicación de la *mimesis* en la constitución misma de lo real. Es también a partir de la colisión, confrontando personajes e iconos como se dice la complejidad de las interrelaciones que se establecen entre los diferentes espacios, entre diferentes mundos que sin embargo comparten, de manera discontinua, las distintas narraciones, en apariencia incoherentes, a través de las cuales se dice la ciudad en una Barcelona fetiche de representación y sinécdoque del espacio urbano de este fin de siglo en el que fue rodada la película y cuya acción se sitúa en el tiempo presente.

## **B.- La Barcelona de Klapisch haciendo frente a los problemas de convivencia**

A mediados de junio de 2002 hacía su estreno en las pantallas francesas l’Auberge espagnole, una comedia refrescante rodada entre París y Barcelona, en torno a un estudiante Erasmus a quien se le aconseja completar su formación de Economista con una estancia en el extranjero antes de integrar el Ministerio de Finanzas. Aprovechando el programa europeo iniciado en 1987 con el objetivo de favorecer la movilidad de los estudiantes universitarios europeos, Xavier se dirige, aun sin saberlo, no sólo hacia una ciudad que le es desconocida, sino hacia un nuevo destino. El camino de Xavier parece completamente trazado de antemano, pero en Barcelona descubrirá que no es ese mundo completamente ordenado y sin sorpresa el que le interesa. Al llegar a la ciudad condal, tras unos tanteos en casa de unos conocidos de su madre y unos días pasados en casa de una pareja con la que se encontró en su viaje, acaba desembarcando en un piso compartido con otros estudiantes Erasmus de distintas nacionalidades. Su estancia se convierte en un camino iniciático hacia el otro y también hacia sí mismo, ya que al final decide dedicarse a la escritura en lugar de pasar a la siguiente etapa que le había sido reservada.

---

<sup>380</sup> Mitry, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, trad. De M<sup>a</sup> del Mar Llinares García, Madrid: Akal Comunicación, 1990, p.14. Original: *La Sémiologie en question*, Paris: Éditions du Cerf.

## B.1.- Una casa de locos 2002, (L'Auberge espagnole), texto y contexto

El contexto en el que aparece la película está sin duda marcado por circunstancias múltiples, pero de entre ellas conviene destacar algunas que atañen a la formación de la actual Europa y al modo como esa Europa se relaciona con el mundo. Igualmente, al lugar central que se le confiere a la ciudad condal en las relaciones euromediterráneas a través de lo que se dio en llamar *El Proceso de Barcelona* celebrado en 1995<sup>381</sup>. Europeización y mundialización se dan cita en un filme que el mismo cineasta calificaba en una entrevista como una «apología del mestizaje»<sup>382</sup>. En 1999, el Ecu pasaba a transformarse en euro y en 2002 pasaba a ser la moneda oficial de la mayoría de países de la Comunidad Europea, además de algunos enclaves que, aun conservando su independencia, integraban por acuerdo la zona euro. No fue el caso de Gran Bretaña, que decidió conservar su moneda nacional. La puesta en circulación del euro se realizaba dos años después de la creación de una agencia de vigilancia europea llamada Frontax. El mismo año, las elecciones presidenciales en Francia ponían en evidencia un aumento considerable de votantes para el Front National encabezado por Le Pen, que incluía en su programa, entre otras, una promesa de endurecimiento radical de las políticas migratorias y encabezaba un movimiento de ultraderechas antieuropeísta. El resultado de la primera vuelta dejaba bien claro que la única opción de aquel cambio de siglo era votar para la derecha o para la ultraderecha. El resultado de la segunda vuelta fue aplastante, a favor de la derecha representada entonces por Jacques Chirac, pero dejaba claro que la ultraderecha había dejado de ser marginal. Por lo que se refiere a Europa, en 2005, los franceses llamados a votar en referéndum se pronunciaron por el no a una Constitución para Europa.

En aquella Francia que se debatía entre los semas de cierre y apertura, la película de Cédric Klapisch suponía un vaso de agua fresca en un momento en que la cuestión migratoria ocupaba uno de los frentes más debatidos en torno a la cuestión de la integración que, como indica Catherine Withol<sup>383</sup>, había dejado de fundamentarse en la asimilación. La cuestión de la integración se convierte en problema a resolver tras la época que se suele llamar «Les Trente Glorieuses», época de desarrollo económico ligado al avance de la sociedad de

---

<sup>381</sup> Ver web Commission Européenne. Base de données des communiqués de presse. James Moran ha escrito un artículo titulado «Whatever Happened to the Spirit of Barcelona?», in «Dossier Europe and the Mediterranean», IEMed. Mediterranean Yearbook, Med 2018.

<sup>382</sup> Klapisch, Cédric, Entrevista con Hervé para EcranNoir.com, junio 2000. Disponible en el sitio oficial de la película.

<sup>383</sup> Withol de Wenden, Catherine, «La question migratoire dans les relations internationales de la France», In Marie Poinot y Serge Weber (dirs.), *Migrations et mutations dans la société française*, Paris, La Découverte, 2014, pp. 64-72.



consumo y cuyo fin se suele situar hacia mediados de los años setenta. La sociedad de consumo había engendrado la necesidad de mano de obra que en los países desarrollados no se mantiene en los ochenta bajo el empuje de la desindustrialización. Según la misma investigadora, el tema de la inmigración empezó a politizarse a partir de entonces. En este contexto, la película fue un éxito de taquilla en Francia, en cuyos cines se vendieron 2.971.899 entradas, de entre las cuales 807.781 en París. Si se compara con el número de entradas vendidas en España (304.222) y en Alemania (370.388), se observa fácilmente una diferencia significativa.

A nivel internacional, y más concretamente en EEUU, el contexto venía marcado por los atentados del 11 de septiembre de 2001. A nivel simbólico, el impacto no fue menor que el de la Caída del muro de Berlín. Significaba una puesta en tela de juicio no sólo de la política exterior de los países desarrollados, sino el cuestionamiento de un modelo económico y social. También se acentuaron los debates en torno a la integración. A la pregunta latente de si era posible o no conciliar multiculturalidad y convivencia, la Barcelona de Cédric Klapisch respondía que, en determinadas condiciones, no sólo era posible, sino factible y efectiva, aunque no dejaba de quedar circunscrita a los límites de una Europa que en apenas medio siglo había logrado pasar de una situación bélica a establecer un espacio colaborativo intercultural. Al mismo tiempo, la Barcelona popular aportaba a Europa aires de otros mundos hacia los que Cédric Klapisch pedía una mirada distinta a la del imperialismo colonial que se expresaba a través de Anne-Sophie cuando la catalogaba de tercermundista.

La excelente acogida de la película por el público revela que tanto por el tono como por las temáticas abordadas e incluso por el equilibrio entre explicitación y sugerencias, la película se acordaba con las preocupaciones y aspiraciones de su tiempo. A nivel internacional, el visionado en salas de cine (en Estados Unidos fue estrenada en 2003 y en España en noviembre de 2002) permitió recaudar 31.024.110 \$, de entre los cuales 3.897.799 fueron recaudados en Estados Unidos y 15.024.802 en Francia, lo que significa que los 12.101.509 se reparten entre el resto del mundo. Teniendo en cuenta su presupuesto (5.010.000 €) y la recaudación, se le ha atribuido una rentabilidad del 619%<sup>384</sup>. Asimismo, la película recibió el plebiscito del público en los festivales de Karlovy (2002), Brisbane (2002) y Sidney (2003), y fue nominada al premio del público en el European Film Awards

385

---

<sup>384</sup> Según datos aportados por JP'S Box-Office. Consulta el 29/07/2019 en <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=1754>.

<sup>385</sup> Según datos aportados por IMDB. Consulta el 29/07/2019 en <https://www.imdb.com/title/tt0283900/awards>.

Sin embargo, a pesar de que accede al público a partir de 2002, la película había sido concebida y terminada con anterioridad. Presumiblemente fue rodada en 2001<sup>386</sup>, antes de las elecciones presidenciales en Francia (abril-mayo 2002), los trágicos sucesos de 2001 y las elecciones europeas de 2005, en las que se catapultó el proyecto de una Constitución europea tras el voto negativo de los Países Bajos. El Brexit, cuyo proceso se inicia con el referéndum de 2016, ha mostrado la persistencia y amplitud que ha ido tomando la cuestión europea. Haciendo referencia a la secuencia en la que Anne-Sophie hablaba del aspecto tercermundista de la ciudad condal, Jean Luc Brunet hacía hincapié en las resonancias políticas de sus palabras. A lo cual respondía el cineasta:

Estoy bastante de acuerdo con el hecho de que es una película que habla mucho de política incluso cuando no lo parece. Hice el filme hace un año. No podía prever ni el resultado de las elecciones ni todo lo que ha ocurrido, pero extrañamente, uno siempre está en coherencia con su época, con su historia. (...) Uno se da cuenta de que está totalmente inscrito en su época y que es esclavo de lo que sucede alrededor. Sin duda, el contexto social ha sido nutrimento para la película.

## **B.2.- El espacio y sus criaturas: en busca de ubicación**

A su llegada al aeropuerto del Prats, el primer jalón de su camino iniciático es uno de esos dispensarios de cambio a través de los cuales se opera una traslación o traducción monetaria que prefigura el continuo ejercicio de traducción lingüística y cultural al que incita de manera recurrente la película. Inmediatamente después el protagonista se ve confrontado al problema de ubicarse dentro de un espacio laberíntico en el que los nombres de las calles carecen de sentido y por lo tanto no constituyen en sí mismos puntos de referencia. Las palabras mismas con las que se les designa proceden de un universo lingüístico no aprehendido que provocan la extrañeza y suenan o se expresan en grafismos que parecen algarabía. La voz en off a través de la cual asistimos a las reflexiones del personaje así lo indica al llegar a una de las estaciones de metro del centro: «Urquinaoa, esa calle que sonaba vagamente y se añadía a una larga lista de nombres en otro tiempo extraños que uno trae consigo en alguna parte del cerebro. Urquinaoa es Doucementdinertetdemouffetard, Boudoufdeponocongo, Dumarrenlaiploie, Demondelenlannapou o Dknoquelezout (...)». Sólo la experiencia, como señala el personaje, irá confiriéndole sentido. Entretanto, ¿cuáles

---

<sup>386</sup> Si nos atenemos a los datos aportados en el sitio oficial de la película, la entrevista con Jean Luc Brunet que figura en el dossier de prensa está fechada en junio del 2000. Esto significaría que la película habría sido terminada en 1999, pues el cineasta hace alusión a su realización un año antes de la entrevista, pero estos datos no concuerdan con el contenido del diálogo, pues no hubo unas elecciones decisivas en el 2000, mientras que sí fue el caso en 2002. Por su parte, Film Commission sitúa el rodaje en 2001.

son las estrategias utilizadas por el cineasta para traducir filmicamente la experiencia de entronización dentro de un lugar desconocido?

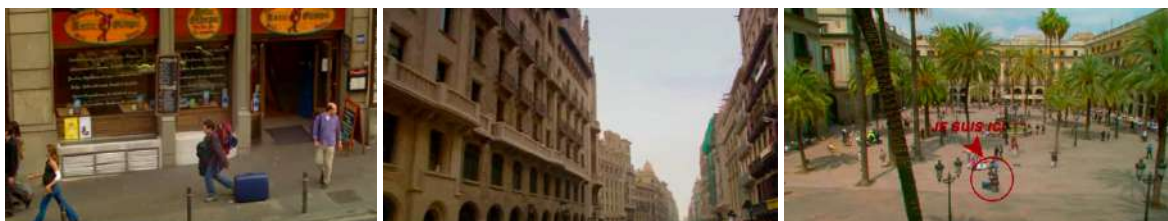
Los primeros jalones de su llegada se hacen en el centro ciudad. Xavier se dirige a la calle Escudellers. En su trayecto, pasa por la Plaza de Catalunya, la Vía Layetana y la Plaza Real, a la que da la calle que busca. La Plaza de Cataluña no constituye su objetivo y por lo tanto aparece de soslayo, como lugar emblemático de Barcelona, a su vez representado por el reloj del Banco BVVA. Las referencias a la economía son constantes y confieren una cadencia rítmica con la que se establecen relaciones entre París (Ministerio de Finanzas), el aeropuerto (oficina de cambio), la Plaza de Catalunya (actualmente Km. cero), las clases populares (propietaria de una minúscula habitación de alquiler) y la clase media (propietario del piso de estudiantes Erasmus). Cualesquiera que sean las diferencias, el capitalismo preside objetivamente en el espacio y en los espíritus de todas las clases sociales y grupos socioprofesionales, y Barcelona no es una excepción, sino más bien un ejemplo exacerbado en una España que todavía cuenta con pesetas y que presiente la inflación como fuente de riqueza.



La relación de esa Barcelona que se prepara a la llegada del euro (con un aumento previo del precio del alquiler) y los Juegos Olímpicos (vistos desde una perspectiva histórica como un pasado que prevalece a través del mito y la nostalgia) también aparece de soslayo tomando como base de mostración el trayecto del protagonista en su recuperación de una memoria de los jalones que han ido construyendo el lugar tal y como lo encuentra. Su paso por un bar restaurante llamado «Antic Olímpic» así lo confirma, mientras la Vía Layetana aparece como una muralla interminable de edificios entre los cuales se van abriendo paso cámara y personaje por medio de un travelling hacia adelante.

Por fin, como final de trayecto, un plano general en picado sobre la Plaza Real en el que al principio no se distingue al personaje, permite finalmente ubicarle en el conjunto por medio de un procedimiento empleado a menudo en los mapas turísticos en los que se destaca, a modo de lupa, el monumento allí situado que conviene visitar. Con humor, un círculo y una flecha destacan en rojo el desplazamiento del personaje, minúsculo en su entorno. La

aceleración aumenta la comicidad de la situación. Su pequeñísima dimensión en el espacio del encuadre, el recurso al marcaje y la voz en off transmitiendo un pensamiento en el que hace prueba de autoderrisión deben ser entendidos como semas significativos de la pequeñez de Teseo en el laberinto cuando le faltan puntos de referencia para ubicarse.



La situación sin embargo no es vista negativamente pues constituye uno de los pilares en los que se fundamenta la comunicación: la necesidad de dirigirse hacia el otro, ese desconocido al que se solicita cuando se necesita ayuda y que cumple con el papel de adyuvante de los cuentos en el análisis de Propp. De este modo, a pesar de su paso por enclaves turísticos, sin dejar de pasar por lugares significativos del patrimonio cultural y arquitectónico de Ciutat Vella, distrito que se ha ido confirmando como localización predilecta para rodajes en una ciudad en la que se ruedan principalmente spots publicitarios, se contrarresta el efecto guía turística en el trayecto de llegada para subrayar el choque cultural y unas atmósferas que no sólo estaban y están ahí como formando parte del lugar, sino que son fruto de un encuentro y un viaje mutuo hacia el otro. El parecido con la imagen en contrapicado de la abuela en el balcón del audiovisual de candidatura es extraordinario, aunque en este caso la vegetación ha sustituido a las flores, convertidas en pura representación en el estampado del vestido.

El viaje hacia el otro no siempre resulta fácil. El Xavier que aterriza en el aeropuerto de Barcelona evita a la pareja a la que terminará pidiendo ayuda, pero para ello deberá vencer su individualismo exacerbado por interés. El abuelo chileno de la primera familia que le alberga se mantiene expectante y silencioso en la oscuridad del piso mientras su nieta intenta colmar el vacío vocalizando excesivamente una conversación banal, lo que connota serias dificultades de comunicación. Símbolo de la globalización (el abuelo está pelando una naranja en forma de espiral), y de un doble viaje realizado a lo largo de varias generaciones (doble vuelta de la corteza) también lo es del choque intergeneracional y etapa esencial en la construcción de una nueva fase. Al salir, la vulnerabilidad del personaje se expresa a través de unos jóvenes de actitud intimidante y hostil que recuerda las indicaciones de salida de *Todo sobre mi madre* al imprecarle repetidamente: «¡vete a tu país!».



Durante su estancia, Xavier tendrá que ubicarse con respecto a su pasado y su propia construcción identitaria, así como con respecto al universo conceptual e ideológico del que partía. En la casa de la calle Escudellers toma la primera decisión que hace que todo lo vivido hasta entonces se convierta en pieza de museo. Jugando con la inverosimilitud, mezclando pasado y presente, su foto aparece incrustada en la imagen como pieza de mosaico junto a un reloj de aspecto bastante clásico, cuando Xavier, en casa de la familia chilena, decide buscar una solución por sí mismo en lugar de seguir las indicaciones de su madre. El reloj marca la hora en que se convierte en adulto.

La escena de Xavier en medio de la pareja francesa intentando responder a la pregunta de «¿por dónde está Francia?» es interesante en varios sentidos. A nivel narrativo, aparecen en ella indicios evidentes del trío que se está formando y de la evolución personal e ideológica del protagonista. Xavier ve su Francia del lado izquierdo y dirige su índice hacia Anne-Sophie. Está bifurcando completamente hacia el lado opuesto al del marido de ésta, que sitúa su Francia hacia la derecha y dirige la mirada hacia un lugar que no ocupa su esposa. Ambos reproducen el gesto de la estatua de Colón dirigiendo su índice allende el mar, aunque con la inversión que supone en su intento de ubicarse con respecto a su lugar de procedencia. El mismo autor ha señalado la comicidad derivada de ese «lado discontinuo, desencajado y polifónico» de la película. Entremezclando el imaginario en torno al personaje del cuernudo con el imaginario de la colonización, la escena apunta hacia una multiplicidad de sentidos y tonos opuestos que conviven.

Para ubicarse conceptualmente en el universo barcelonés, el protagonista va rompiendo con su pasado. La ruptura con su novia sella narrativamente un proceso más complejo en cuya representación el espacio juega un papel primordial. Así, en la terraza de un bar, varios compañeros reflexionan en torno a la identidad y la conveniencia de declinarla en plural. Un compañero originario de Ghana habla sobre su identidad dual, a la vez ghanesa y catalana, perfectamente compatibles, mientras se destacan, cromática y formalmente, unos grafitis en la pared de fondo, invadiendo el primer término (percepción en relieve). A través de ellos se confirma la compatibilidad y belleza estética de la mezcla, la integración de lo diverso en

una unidad superior, la coexistencia de lo disperso y aparentemente caótico con un cierto orden dentro del desorden (las pintadas se suceden sin relación aparente).



La profusión de lo múltiple, la hipérbole de lo repleto, dominan la estética del encuadre en las tomas de interiores del piso de estudiantes, incluso adentrándose en la estética de lo cutre, una de las constantes en la filmografía de Almodóvar, a quien el cineasta cita entre sus influencias. Tanto las identidades colectivas como la identidad individual y el mismo filme, que el cineasta define como «la gestión del desorden organizado», se conforman incorporando discontinuidad, «confusión y armonía», como indicaba el autor:

El lado discontinuo de las cosas, la ausencia de lógica en una vida, en un día, he aquí un tema que me parecía interesante tratar. El aprendizaje de Xavier (...) no es forzosamente negativo: le atrae cierta lógica y al mismo tiempo aprende a vivir su vida discontinua. *Una casa de locos* cuenta cómo se puede conseguir vivir bien en un mundo desencajado<sup>387</sup>.

En ese contexto, Gaudí se erige en el artista emblemático de un modo de entender la existencia y el motivo es uno de los indicadores formales dominantes en los títulos de crédito, en los que la figura de los Castellers se convierte en representación de un modo de resolver la dicotomía de lo uno y lo múltiple, además de base para la presentación de los actores que, como los Castellers, han ido aunando sus esfuerzos, aportando fragmentos de sus vidas, para la consecución de la película:



---

<sup>387</sup> Balta, Bérénice, « Dans les petits papiers de Klapisch ou bonne pioche », Entrevista Junio 2000, Sitio oficial de la película, Dossier de prensa, *op. cit.*

### **B.3.- Barcelona y sus contrastes**

En su itinerario, la Barcelona de Klapisch invita a visitar algunos de los monumentos y ámbitos más emblemáticos de Barcelona, incluso con una pequeña incursión entre algunos de los tópicos *Made in Spain*, como la escena de flamenco, pero cuando cae en la monumentalización, lo hace dentro del mismo espíritu de obtener una visión de conjunto a partir de retazos discontinuos, para ofrecérselos desde distintos ángulos y perspectivas. Seguramente incompleta, pero más atenta a la complejidad que cualquier otra visión unívoca.

La junción de lo sagrado y lo profano es otra de las recurrencias que suele asociar a lo monumental. Uno de esos ejemplos lo tenemos en su modo de enfocar la Sagrada Familia. Bien sea en contrapicado para elevar la mirada hacia sus cúspides, bien sea para bajar la mirada en picado hacia los andamios, redes y demás artilugios de construcción, la Sagrada Familia adopta múltiples facetas que siembran confusión, admiración y vértigo. Si por una parte la cámara permanece atenta a la pluralidad de sus cúspides, texturas, cromatismos y complejidad formal en un movimiento de elevación hacia el cielo que la emparenta con lo sagrado, por otra destaca sus ataduras con lo inmanente otorgando presencia a las grúas en contrapicado, o centrándose, en picado, en sus andamios. Prestando atención al proceso de construcción, es más bien una visión desacralizada la que se nos ofrece. La torre de hierro, de mayor altura, recuerda de dónde procede, hacia dónde se dirige, cómo emerge y las estructuras de dominación que contribuye a mantener, dada la mayor elevación a la que accede y su posición central, legitimación de una estructura social piramidal. Lo sagrado se diluye mientras se mantiene como representación de la voluntad humana de hacer confluir lo uno y lo múltiple. La inestabilidad de la cámara en las alturas traduce la sensación de vértigo que provoca en Anne-Sophie, que está perdiendo las sólidas bases sobre las que ha construido su vida. La subida a la Sagrada Familia le hace perder pie como si lo sagrado no soportara ni simulacro ni límites a la relación, mientras desde otro punto de vista se nos ofrece una visión de la Sagrada Familia mucho más prosaica, destripada y agónica.

Estas imágenes nos parecen interesantes porque La Sagrada Familia ha suscitado mucho interés a nivel internacional. Uno de los documentales que mejor exploran las tres facetas en las que hace hincapié Klapinsch (creación y monumentalidad, construcción inacabada y destripamiento) será, diez años más tarde, *Sagrada, el misterio de la creación* (Stefan Haupt), donde el cineasta interroga las piedras para conocer algunos de los misterios que rodean la creación del Templo Expiatorio y se encuentra, entre otros, con la dificultad de comprender los significados simbólicos que conlleva lo inacabado de un templo que se

quiere a sí mismo como representativo de una familia universal que todavía no ha resuelto completamente qué es *religare*.



De la mano del recorrido turístico de Anne-Sophie y Xavier, el espectador se adentra en escenarios de ensueño de un barrio gótico que, recordemos, fue remodelado para responder a las exigencias de movilidad, apertura, esponjamiento y cualidades estético-culturales que las instituciones entendieron como una necesidad para la ciudad. La Vía Layetana procede del derrumbe de varias manzanas de casas de la Barcelona medieval y de parte de la antigua muralla. Recordemos que con esas piedras se reconstruyó una parte de lo que hoy se llama barrio gótico, escenario ideal para un idilio incipiente en un entorno arquitectónico de reminiscencias teatrales por el que se filtra intertextualmente la historia de Romeo y Julieta. Tras un ligero travelling hacia atrás, con cámara fija, la atención puesta en el lugar, el encuadre deja que los personajes entren y desaparezcan, como en un escenario teatral para dejar hablar al espacio por sí mismo.



Pero en su paseo por esos recovecos del laberinto barcelonés, la presencia de escombros y basuras, de edificios derrumbados con grafitis, irrumpe de manera recurrente, pues también a su llegada Xavier se había encontrado con esa Barcelona que Anne-Sophie encuentra tercermundista y sucia. La intención del cineasta era poner en evidencia este aspecto que para él forma parte del paisaje urbano de cualquier metrópoli:

(...) no vemos hasta qué punto el tercer mundo está en cualquier parte. Hay gente a quien no le gusta el mestizaje y les encanta la limpieza en todos los sentidos del término. La película hace apología del mestizaje, de la mezcla y de lo que está 'sucio'»<sup>388</sup>.

---

<sup>388</sup> Traducción propia de : «on ne voit pas à quel point le tiers-monde est partout. Il y a des gens qui n'aiment pas le métissage et qui ont envie de propreté dans tous les sens du terme. Le film fait l'apologie du métissage, du mélange et de ce qui est « sale ». Entrevista con Jean Luc Brunet, *op. cit.*





Suciedad, escombros, paredes desvencijadas, descampados, enrejado y muros repletos de pintadas le permiten establecer puentes entre París y Barcelona. A través de Xavier, el cineasta toma distancia de antemano con respecto a la metáfora higienista con la que las instituciones, en los años siguientes, irán legitimando la necesidad de control en la periferia de París<sup>389</sup>. El diálogo permite confrontar opiniones, mostrar la evolución personal del protagonista y decantarse ideológica, política y visceralmente contra los juicios de valor heredados del colonialismo:

Anne-Sophie: Es una pena que Barcelona sea una ciudad tan sucia

Xavier: No más que París, creo

Anne-Sophie: ¡Sí, y cómo! Hay muchos sitios aquí que parecen tercermundistas

Xavier: Yo conozco muchos sitios en París que también parecen tercermundistas, no me sorprende que usted no los conozca.

(...)

Xavier: No es razón para decir que Barcelona y los barceloneses son sucios. Eso no es rock and roll, es justo racismo.

Ciudad de contrastes, la Barcelona Mediterránea también toma visos de oasis para un trotamundos que decide hacer una parada en su camino. Pero a través de un campo y contracampo, Klapisch nos ofrece el reverso del decorado sobre una muralla marítima de edificios de la Barceloneta, mientras lo urbano, con boca de metro, autobuses y anuncios publicitarios hacía su aparición en el trayecto de llegada antes de internarse en el casco antiguo.

---

<sup>389</sup> En 2005, tres años después del estreno de la película, cuando Nicolas Sarkozy era Ministro del Interior, un niño de once años fue agredido mortalmente en la Courneuve. La expresión empleada por el Ministro para anunciar las acciones policiales que iban a ser emprendidas fue la de que había que « limpiar » todo aquello y, como atestiguan algunos documentos, que había que limpiarlo con « karcher ». Ver fuentes. *L'Auberge espagnole* y las declaraciones del cineasta permiten deducir que la metáfora ya impregnaba el ambiente antes de 2002, cuando en su entrevista con Bérénice Balta indicaba : «En esta película he decidido, precisamente porque tiene muchas correspondencias con lo que ocurre actualmente, más bien callarme sobre el tema. Sin embargo, es casi embarazoso para mí ver hasta qué punto toma otro significado, y de un modo muy positivo, porque es la historia de un francés que aprende a ser un extranjero. Ser extranjero también le pasa incluso a un francés (rompiendo a reír) ». Traducción propia de: «J'ai décidé sur ce film, justement parce qu'il a beaucoup de correspondances avec ce qui se passe actuellement, de plutôt me taire sur le sujet. Cela étant, c'est presque gênant pour moi de voir à quel point il prend un autre sens, et d'une façon très positive, puisque c'est l'histoire d'un français qui apprend à être un étranger. Être un étranger cela arrive donc même à des français. (rires)», *op. cit.*



Por fin, la Barcelona Erasmus se dibuja tanto con múltiples puertas abiertas en el interior del piso de estudiantes, como puertas abiertas de transición y como puertas cerradas desde y hacia el exterior. Como en Almodóvar, la cámara se detiene ante la orfebrería de las incrustaciones como rasgo cultural, también se usan las puertas como recurso estilístico de montaje, pero además permiten jugar con el contraste entre los ítems de cierre y apertura.



#### **B.4.- Barcelona, *locus amoenus***

La escena en la que Anne-Sophie y Xavier transitaban entre escombros es una escena de ruido entre ambos. Cada uno parte de un modo de ver las cosas completamente diferente. El fondo sonoro, en el que se oye una máquina taladradora, la alambrada ante la que pasan, provocan un efecto sinestésico punzante con el que se significa la situación extremadamente delicada en la que se encuentran. El espacio urbano, con su gran avenida destartalada, los escombros, las obras, los solares en construcción, la ausencia de transeúntes, se aleja mucho de las callejuelas del barrio gótico, mucho más propicias a declinarse como *locus amoenus*. Y sin embargo la escena punzante a la que asistimos cumple un papel como obstáculo a vencer. Es a través de un diálogo en torno al espacio como los personajes se sinceran sobre los aspectos que les mantienen aferrados, a cada uno, a su propio mundo. El ruido forma parte de la interacción y la comunicación.

Las alturas serán los lugares predilectos para ir jalonando etapas hacia el encuentro. El sentimiento de dominación sobre la ciudad, junto con el vértigo, propicia ligeras incursiones en los espacios fronterizos corporales de ambas individualidades. Las alturas de la Sagrada Familia, el teleférico que une Montjuïc con el Tibidabo, la parte alta del Parque Güell serán los espacios propicios. Pero es sobre todo este último el que actúa como la poción de Tristán e Isolda.



Metonimia de los pedazos discontinuos de sus propias vidas, el mosaico colorista del Parque Guëll se convierte en proyección subjetiva de los amantes y parte esencial en la apropiación de un rito que, a través de la cruz con la que culmina una pequeña columna (fundamento, base, elevación y símbolo fálico) adopta visos de carácter sagrado. Mediante un fundido encadenado con proyección especular, la ciudad entera se funde con los amantes para representar el *locus amoenus* por excelencia. El procedimiento del fundido encadenado también se aplica a los grupos de jóvenes que se perciben en picado poblando las calles del centro en una escena nocturna de bares. De este modo la ciudad es a la vez cómplice e ingrediente esencial para la convivencia.





## CUARTA PARTE.- 2010, LA CONFIRMACIÓN DE UN VIRAJE: CONTRA- MODELIZACIÓN Y DISTOPÍA

De acuerdo con la tónica adoptada por el presente trabajo, 2010 debe ser tomado como aglutinante simbólico de unas tendencias que se van a ir pronunciando e incluso extendiendo con el cambio de siglo. Del lenguaje del éxito que se había ido imponiendo en el 92, pasamos a un lenguaje voluntariamente crítico. Con el cambio de siglo, tanto a nivel local como a nivel foráneo, el cine se hacía eco de una serie de problemas que conferían colores, tonos y formas a las representaciones cinematográficas del mundo ciudad en la época contemporánea mediante aproximaciones en ocasiones titubeantes, manteniendo una dinámica tectónica incluso en el interior de una misma obra, produciendo de este modo una obra polifónica que, tomando como epicentro la ciudad de Barcelona, traducía problemas globales.

Las mismas dinámicas tectónicas, amparadas en ocasiones en géneros y tradiciones cinematográficas distintos, enfocados a públicos heterogéneos, con un presupuesto muy desigual y posibilidades de rentabilidad colosalmente diferenciadas, han encontrado voz, legitimidad, terrenos de distribución y efectos en un público no menos diferenciado pero bastante amplio. Las nuevas tecnologías han tenido sin duda una incidencia tanto a nivel de la creación como del acceso a la obra creada. Las cámaras digitales, mucho menos onerosas, han permitido dar cauce a proyectos de bajo presupuesto que habrían encontrado muy difícilmente cauces de financiación por las vías comerciales habituales. Los campos creativos han permitido asimismo encontrar vías de visibilidad en lo que McLuhan dio en llamar «la aldea global»<sup>390</sup>. La aparición de empresas de lanzamiento de un proyecto creativo por medio del *crowdfunding* ha tenido un impacto en la creación cinematográfica, como puede comprobarse, por ejemplo, a través del documental *Ciutat Morta* incluido en nuestro corpus, aunque las cuantías acumuladas permitan cubrir una mínima parte del presupuesto<sup>391</sup>. 2010 es la fecha de creación de la productora de cine independiente activista llamada Metromuster, a quien debemos la película citada. Es también la fecha de creación de Verkami, empresa que se encargó de proponer ambos proyectos a financiación colectiva

---

<sup>390</sup> McLuhan, Marshall, *La Galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographycus»*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 45; *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962.

<sup>391</sup> Remitimos a nuestro artículo «La ciudad y sus emergencias : el caso de la Metromuster, productora de los documentales *NO-RES* y *Ciutat Morta*», in A. Del Rey-Reguillo/N. Berthier (coords.), *Cine y Audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, Valencia : Shangrila, 2018.

por medio del *crowdfunding*. Al mismo tiempo, la democratización de la creación cinematográfica con ayuda de las nuevas tecnologías ha permitido reforzar desde el cine la alfabetización mediática y dar impulso al voluntariado, dos características bastante acordes con las políticas de aumento de productividad basadas en modelos de negocio en los que la ratio costes/beneficios se ha complejizado al tomar en cuenta bienes no directamente económicos que contribuye a situar a Barcelona entre las ciudades promotoras de innovación.

A este respecto, conviene no olvidar que el mismo año la nueva Ley General de la Comunicación Audiovisual conllevaba un cambio notable al promulgar, como indican Jacqueline Sánchez Carrero y Paloma Contreras Pulido en un artículo titulado «Producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0», que «los poderes públicos y los prestadores de servicio de comunicación audiovisual deben contribuir a la alfabetización mediática de los ciudadanos» (BOE 2010-2015, art. 6, apartado 4: 12; Sánchez Carrero y Contreras Pulido, 2012:76). De este modo, las autoras arriba indicadas se asociaban a la interpretación de Pérez Tornero, para quien el advenimiento de dicha ley significa que «la competencia mediática de los ciudadanos deja de ser un asunto estrictamente privado (personal y familiar) para convertirse en materia esencial de la esfera pública»<sup>392</sup>.

Ahora bien, esto significaba al menos una voluntad de implicación por parte de los poderes públicos en la alfabetización mediática de los ciudadanos y, con ello, una atribución funcional a la creación audiovisual. Sin embargo, el artículo 47, así como todos aquellos que conferían un marco legal a la creación del Consejo Estatal de Medios Audiovisuales (CEMA), encargado de asegurar el buen funcionamiento de la ley, será definitivamente abrogado en 2015 y reemplazado por una Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC, Texto consolidado, BOE 2010-2015, Título V, El Consejo Estatal de Medios Audiovisuales: 33) que, como señalaba Juan Carlos Gavara de Cara en 2013, anunciaba un nuevo viraje, una transformación de la praxis institucional en materia de gobernanza y un cambio de objetivos orientados hacia el mercado y el consumo. Además, según el mismo autor, el proyecto de la CNMC hacía desaparecer toda mención al pluralismo en materia audiovisual, dejaba de garantizar la independencia de sus miembros y entraba en colisión con el Consejo del Audiovisual de Cataluña. Regido por la Ley del Consejo 2/2000 del 4 de mayo y por la Ley de la comunicación audiovisual catalana 22/2005 del 29 de diciembre, el CAC se define como un organismo independiente que asume como funciones fundamentales, entre otras, las de «velar por el pluralismo lingüístico» y «los principios del

---

<sup>392</sup> Citado por Sánchez Carrero y Contreras Pulido, 2012: 77.

pluralismo político, social, religioso, cultural y de pensamiento» (CAC, El Consell, Funcions). Es pues entre el proyecto del CEMA y su reemplazo por el del CNMC cuando surge la producción local independiente de la que hablaremos a continuación. Es en ese período en el que se tiende a valorar el éxito comercial de una película cuando se afirma y confirma una producción catalana de corte transnacional que imita formatos del cine comercial estadounidense y recurre a una estrategia de co-producción internacional. *Los últimos días* es un buen ejemplo.

Para comprender parte de lo que significa 2010 en la producción cinematográfica y en qué medida aglutina tendencias que se afirman a finales de esta primera década, es indispensable tener en cuenta algunos factores y acontecimientos. El acontecimiento significativo es la crisis económica de 2007-2008. Conocida como la crisis de los *subprimes*, se ha considerado en ocasiones que la crisis económica que descuella a nivel mundial y se instala en España es una consecuencia directa de la crisis estadounidense cuya influencia habría traspasado fronteras. Sin embargo, el análisis de nuestro corpus cinematográfico permite observar que esta afirmación simplifica un poco la compleja interrelación de factores que han conducido a la crisis de la burbuja inmobiliaria española, cuyas raíces deben ser buscadas mucho más cerca, sin negar los hilos que se entretajan entre las economías nacionales en un complejo macroeconómico globalizado.

Como ya hemos apuntado en otra ocasión<sup>393</sup>, 2010 marca un punto de inflexión en la visibilidad de las consecuencias humanas y sociales de la crisis económica, así como de los efectos de los recortes que le sucedieron. 2010 nos parece una fecha clave por su cercanía con la crisis, cuyas secuelas todavía en la actualidad, a finales de la segunda década del siglo XXI, son palpables en España. Declarada oficialmente en Estados Unidos, la crisis de los *subprimes* o hipotecas de alto riesgo se ha traducido en España fundamentalmente en lo que se ha dado en llamar el estallido de la burbuja inmobiliaria. A partir de 2010 se percibe la crisis no tanto como una convulsión pasajera, sino como una situación crítica perenne. Caracterizada como crisis sistémica por Obama, pone en entredicho los modos de funcionamiento en los que se asientan las economías occidentales. En ese contexto, *Biutiful* marca un hito como huella del modo con el que se perciben a nivel mundial las consecuencias de la crisis económica, vista como indicador de un nuevo modo de vida: la sociedad de consumo se somete a una situación de resiliencia.

---

<sup>393</sup> Remitimos a nuestro artículo «Redéfinir l'espace à l'aune du XXI<sup>e</sup>. siècle : *NO-RES, Ciutat Morta et Mercado de Futuros*, lorsque le documentaire scrute la ville», in L. Montero, K. Katsika, L. Canto, M. Álvarez (Éd.), *Espaces de la crise. Crise de l'Espace*, Binges : Orbis Tertius, 2019.

2010 es una fecha clave en España porque empiezan a observarse las secuelas del estallido de la burbuja de manera masiva. En un país donde la solidaridad familiar sustituye muchas veces, como se dijo en le *Nouvel Observateur*<sup>394</sup>, al Estado Providencia, los resultados empiezan a ser masivamente observables tras un período de resistencia. Los plazos propios al sistema legislativo y las prácticas judiciales han contribuido sin duda a retrasar la visibilidad de la catástrofe. Pero no nos engañemos, en pocos años, con el hundimiento del sector de la construcción y la rarefacción de los préstamos, el desempleo ha aumentado de manera exponencial hasta alcanzar el 25% y, entre los jóvenes, más del 50%<sup>395</sup>. En este contexto, la amenaza del despido ligada a la erosión del empleo en el sector inmobiliario, la bajada del consumo y del poder adquisitivo, además de los recortes y la subida del IVA<sup>396</sup>, se ha visto acompañada por una reforma legislativa que elimina trabas al despido y facilita la creación de puestos de trabajo precarios<sup>397</sup>. El resultado, inmensas colas frente a la oficina de empleo y un sinfín de desahucios<sup>398</sup>.

En 2009, frente al número creciente de desahucios, en un país en el que el acceso a la propiedad se realiza mayoritariamente por el sistema del préstamo hipotecario, en Barcelona se crea la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca). En 2011 surge en Madrid, seguido inmediatamente por Barcelona y numerosas ciudades de España, el movimiento 15-M, que pone en entredicho el funcionamiento del sistema democrático español bajo el lema «¡Democracia real, ya!». En Barcelona, la Plaza de Cataluña será el principal escenario de una ocupación masiva. Lejos quedan los años de la generación *ni-ni*. Una juventud bien preparada ante una falta de salidas profesionales se lanza a la calle para empoderarse de las plazas centrales con fuerte apoyo intergeneracional. Los asuntos de corrupción, las ayudas financieras con fondos públicos a entidades bancarias, los recortes presupuestarios en sanidad y cultura, se combinan con la reforma de las pensiones, la liberalización del despido y la precariedad del empleo, conduciendo a la indignación de la opinión pública. Entretanto, 2010 supone un período de formación, con un antes y un después, de una memoria colectiva de descontento y protesta.

---

<sup>394</sup> WEIL, Claude § MOREL, Sandrine : L'Espagne garde la pêche, *Le Nouvel Observateur*, n° 2273, 29/05-04-06-2008.

<sup>395</sup> Las tablas del INE de 2013 evaluaban en el último trimestre de 2013 el desempleo de los menores de 25 años de acuerdo con los siguientes datos: Hombres (55,55%), Mujeres (54,14%), Ambos (54,89%).

<sup>396</sup> En 2010 el IVA reducido subió del 7 al 8% y el general del 16 al 18. En 2012, el reducido pasó a 10 y el general se situó en el 21%.

<sup>397</sup> Ver B.O.E. 2010 y 2012.

<sup>398</sup> Ver datos de 2012 proporcionados por la Fundación Alfonso Perales: El drama de los desahucios, gráfico realizado tomando como fuente la Asociación Hipotecaria Española. Gráfico consultable en URL; <http://www.fundacionalfonsoperales.com/grafico-desahucios/>



A nivel cinematográfico, en Barcelona, los profesionales del cine reaccionan rápidamente. Las relaciones entre las instituciones, los trabajadores del sector y el mundo académico desembocan en diversas acciones que tienen como objetivo promover un tejido de formación y de sinergias estable y estabilizador, acentuando su acción en aquellos segmentos que permitan visibilizar la creación catalana y barcelonesa, potenciar la creación y difusión del cine producido en Cataluña, proseguir la marcha hacia la internacionalización y fomentar la capitalización de centralidad a través del cine. En 2007 asistimos a la primera edición del Festival DOCS Barcelona. En 2008 se crea la Academia del Cine Catalán y el 19 de enero de 2009 se celebra la primera edición de los premios Gaudí. El premio de honor se le concede a Jaime Camino por su película *Azaña, cuatro días de julio*. Entre las recompensas, se le atribuye la de mejor película en lengua no catalana a *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008), en cuya producción había intervenido Mediapro, con lo que Barcelona reanudaba una colaboración que venía ya de antiguo -recordemos el Manifiesto de Barcelona- con el realizador neoyorquino. En 2010, el Comité Ejecutivo del Ayuntamiento presenta ante el Pleno del Consejo de Cultura de Barcelona una declaración titulada «Les polítiques culturals en temps de crisi econòmica» y se habla de una «Red de Cultura para la inclusión social».

Es en parte por las razones que acabamos de evocar, ligadas a la creación audiovisual (y no sólo cinematográfica), como también en función del contexto histórico, por lo que 2010 representa bajo nuestro punto de vista una fecha emblemática dentro del panorama cinematográfico español. 2010 es una fecha clave en lo que se podría denominar cronotopía del desencanto y conciencia de fin de una época. Los documentales de nuestro corpus son claros ejemplos de los procesos y subsistemas de acción que se elaboran frente a la urgencia de la situación y la necesidad de encontrar una salida. Las consecuencias de una política de desarrollo económico casi monolítica anclada principalmente en los sectores del turismo y de la construcción, así como las restricciones económicas que bajo iniciativa estatal sucedieron a la declaración de crisis, no se hicieron de esperar en el mundo del cine, directamente afectado por restricciones presupuestarias y ayudas condicionadas al éxito comercial de la película, además de sufrir las consecuencias de la pérdida de poder adquisitivo de los españoles, visibles en la disminución de venta de entradas, e indirectamente por el sentimiento de detonación continua que se ampara de la esfera pública y de los individuos a nivel cotidiano cuando anuncio tras anuncio una conciencia de pérdida de derechos adquiridos va suplantando la euforia festiva de los 90. Tanto a nivel local como internacional, tanto en el seno de un cine documental independiente como en un cine de ficción comercial, la producción cinematográfica da paso a una representación de lo urbano,

enmarcado en la ciudad condal, que ha dejado de responder a los cánones representativos de la Barcelona modélica.

## Capítulo 1.- A NIVEL LOCAL: BARCELONA Y EL DOCUMENTAL CREATIVO. CAPITALIZANDO CENTRALIDAD CRÍTICA

En la tercera parte habíamos destacado el papel fundamental que han jugado José Luis Guerín y Joaquín Jordá en la creación de una escuela de documental creativo que tomaba como base el Master de la UPF. La influencia que han ejercido estos autores en Barcelona ha sido tal que ha creado emulación, aunque también conviene destacar que ambos bebían de un ambiente compartido en el que la creación documental adopta un papel activo en lo que se refiere a los asuntos que conciernen a la ciudad. Se trata de un tipo de documental que, tomando base en situación de inmersión, establece relaciones interesantes entre realidad y ficción conjugando temáticas, objetivos, logros estéticos y recursos financieros, adaptándose con ello a las circunstancias y posibilidades del medio. La prensa ya había destacado el peso financiero en la elección del documental en algunos de los proyectos de Jordá. La creación documental obedecería así no sólo a una voluntad de expresión por parte de la resistencia, sino a una necesidad de adaptación y a una capacidad de resiliencia que han tenido que desarrollar los profesionales del cine.

Pero al margen de los condicionantes pecuniarios, el documental barcelonés, con diferentes gradaciones de creatividad y predio de la llamada realidad como referente y fuente de captación con mayor o menor voluntad expresa de manipulación, se ha ido especializando en una función memorial y una función político-social más o menos pronunciada, no necesariamente adscrita a un credo partidista determinado, aunque no por ello menos comprometida, también con diferentes grados. La influencia de Jean Rouch, la etnología y la antropología visual guían la mirada de los cineastas en busca de respuestas frente a la complejidad del mundo contemporáneo. Los autores intentan desgajarse de los clichés al uso, como abusos simplificadores, para buscar entre los entresijos de los espejos deformantes de las construcciones mentales ancladas en la memoria colectiva, para deconstruir discursos o simplemente constatar disfuncionamientos de la llamada sociedad del *bienestar*.

De entre los documentales barceloneses que empiezan a surgir después del Fórum de las Culturas adoptando una función crítica y contribuyendo con ello a hacer cuajar una conciencia de disenso respecto a los discursos oficiales, convendría destacar especialmente *Ciutat Morta* (Xavier Artiga y Xapo Ortega, 2014) porque de algún modo aglutina las preocupaciones fundamentales que van adoptando distintas formas en la producción documental local entre 2010 y 2015. La calificaremos como película-conmoción por el impacto que tuvo en la opinión pública. Pasemos antes que nada brevemente revista a sus

antecedentes y consecuentes, es decir, el contexto cinematográfico en el que surge y en el que interviene.

Para comprender el clivaje ideológico, teórico y práctico que se está operando es necesario recordar la noción foucaultiana de «régimen de veridicción». En su clase del 10 de enero de 1979 impartida en el Collège de France, Foucault utiliza la expresión «régimen de verdad», que distingue de «lo verdadero», para aludir a uno de los componentes que, junto con una «serie de prácticas», «forma un dispositivo de saber-poder que inscribe efectivamente en lo real aquello que no existe y lo somete legítimamente a la diferenciación de lo verdadero y lo falso»<sup>399</sup>. En definitiva, «se trata de mostrar en virtud de qué interferencias, una serie de prácticas -a partir del momento en que se encuentran coordinadas a un régimen de verdad-, en virtud de qué interferencias esta serie de prácticas ha podido hacer que lo que no existía (...) se convierta en algo, algo que sin embargo sigue sin existir»<sup>400</sup>, pero que tampoco puede ser confundido con una «ilusión», ya que ese «conjunto de prácticas» se inscribe «de manera imperiosa en lo real»<sup>401</sup>.

Pero es en su clase del 17 de enero de 1979 cuando hacen irrupción las expresiones «régimen» y «lugar» «de veridicción». Con respecto a esta última, señala el funcionamiento del «mercado» como lugar de veridicción, en tanto que «mecanismo de formación de la verdad» a quien «se le reconoce» que «se le debe dejar actuar con la menor intervención posible, por lo que puede formular y proponer su verdad como regla y norma a la práctica gubernamental»<sup>402</sup>. A partir de su análisis del funcionamiento del mercado pasa a plantear la necesidad de ligar la cuestión de la «historia de la verdad» a la de la «genealogía de los regímenes veridiccionales»<sup>403</sup> para terminar explicando el contenido del neologismo:

---

<sup>399</sup> Traducción propia de: «(...) le couplage, série des pratiques-régime de vérité forme un dispositif de savoir-pouvoir qui marque effectivement dans le réel ce qui n'existe pas et le soumet légitimement au partage du vrai et du faux». Ver Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-79)*, Paris: Seuil/Gallimard, 2004, p. 22.

<sup>400</sup> *Idem* de: «Il s'agit de montrer par quelles interférences toute une série de pratiques -à partir du moment où elles sont coordonnées à un régime de vérité-, par quelles interférences cette série de pratiques a pu faire que ce qui n'existe pas (...) devienne cependant quelque chose, quelque chose qui pourtant continue à ne pas exister.», *ibid.*, p. 21.

<sup>401</sup> Seguimos aquí la traducción de Horacio Pons: Foucault, Michel, *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1978-79)*, Buenos Aires: FCE, 2007, p.37.

<sup>402</sup> Michel Foucault (2004) dice concretamente: «Et c'est ce lieu lui-même, et non pas la théorie économique, qui, à partir du XVIIe siècle, va devenir un lieu et un mécanisme de formation de vérité. Et ce lieu de formation de la vérité, [plutôt que] de continuer à le saturer d'une gouvernementalité réglementaire indéfinie, on va reconnaître -et c'est là que les choses se passent- qu'il faut le laisser jouer avec le moins d'interventions possible pour que, justement, il puisse formuler sa vérité et la proposer comme règle et norme à la pratique gouvernementale. Ce lieu de vérité, c'est bien entendu non pas la tête des économistes, mais le marché.», *op. cit.*, p. 31.

<sup>403</sup> En palabras de Michel Foucault (2004): «Cette histoire de la vérité ne serait pas non plus la description de systèmes de vérité insulaires et autonomes. Il s'agirait de la généalogie de régimes veridictionnels», *op. cit.*, p. 37.

«no siendo el régimen de veridicción, en efecto, algo así como una ley de la verdad, [sino] el conjunto de reglas que permiten, a propósito de un discurso dado, fijar cuáles son los enunciados que podrán ser caracterizados como verdaderos o falsos».<sup>404</sup>

Asimismo, se trata de advertir sobre el objetivo que persigue y la utilidad del concepto:

La crítica que les propongo consiste en determinar bajo qué condiciones y con qué efectos se ejerce una veridicción, es decir, una vez más, un tipo de formulación que procede de ciertas reglas de verificación y falsificación. (...). Recordar que los médicos del siglo XIX han dicho muchas tonterías sobre el sexo, no tiene ninguna importancia políticamente hablando. Únicamente importa determinar cuál es el régimen de veridicción que les ha permitido decir como verdadero y afirmar como verdadero un cierto número de cosas que por cierto hoy se sabe que no lo eran tanto<sup>405</sup>.

La noción de *régimen de veridicción* resulta fundamental para comprender cómo se ha ido produciendo, elaborando y generalizando una mirada crítica con respecto al discurso imperante que encontró legitimidad en el modelo que se impuso en torno a las Olimpiadas. Aplicada a la cuestión urbana, es de notar que los planteamientos del documental creativo barcelonés entran en sintonía con una mirada crítica que ha ido cobrando visibilidad y amplitud tanto en la prensa como en las redes sociales, e incluso en el cine, como cabe observar a partir de *Ciutat Morta* y el entorno creativo en el que nace.

#### **A.- Antes y después de *Ciutat Morta***

El documental creativo barcelonés que surge después del Fórum reflexiona particularmente en el empleo del espacio urbano de la ciudad condal. Con *La Marca Barcelona* (Sonia Trigo, 2006), la cineasta ya nos invitaba a realizar un viaje al Fórum de las culturas para descubrir un foso de fracturas entre la teoría y la praxis, entre los discursos en defensa de la multiculturalidad y las prácticas de dominación que subyacen bajo los megaproyectos y grandes eventos que encuentran legitimidad enunciativa en discursos que se imponen como incuestionables. Pero este espacio que había suscitado numerosas críticas por parte de la población civil, no fue el único que atrajo a las cámaras. En 2007, Paco Toledo y José González Morandi fijan su atención en el barrio de Antúnez, situado entre el Puerto y el Cementerio de Montjuïc. De ese modo surgía *Can Tunis*, como un intento de recoger la

---

<sup>404</sup> Traducción propia de: «le régime de vérédiction, en effet, n'étant pas une certaine loi de la vérité, [mais] l'ensemble des règles qui permettent, à propos d'un discours donné, de fixer quels sont les énoncés qui pourront y être caractérisés comme vrais ou faux», Michel Foucault, *id.*, p. 37.

<sup>405</sup> Traducción propuesta a partir de: «La critique que je vous propose consiste à déterminer sous quelles conditions et avec quels effets s'exerce une vérédiction, c'est-à-dire, encore une fois, un type de formulation relevant de certaines règles de vérification et de falsification. (...) Se rappeler que les médecins du XIXe siècle ont dit beaucoup de bêtises sur le sexe, ça n'a politiquement aucune importance. Seule a une importance la détermination du régime de vérédiction qui leur a permis de dire comme vraies un certain nombre de choses dont il se trouve d'ailleurs que l'on sait maintenant qu'elles ne l'étaient peut-être pas tellement.», Michel Foucault, *id.*, pp. 37-38.

memoria de aquellos pobladores que en 2002, diez años después de las Olimpiadas, habían sido obligados a desalojar sus casas, muchas de ellas de autoconstrucción. Como en el caso del Raval, se había ido expandiendo una reputación del lugar como barrio generador de delincuencia, circuito de venta y consumo de droga. Como en el caso de *En construcción*, la cámara se interesaba por esos pobladores menos pudientes cuyo modo de vida era sometido a un proceso de borrado.

Entre 2004 y 2011, Jacobo Sucari realiza dos documentales (*La ciutat transformada*, 2006 y *Destruir i construir, historia d'una fàbrica*, 2011), sobre los procesos de transformación del barrio de Poblenou, fijando particularmente su cámara en la compleja fronda que envolvía el proyecto de rehabilitación de la antigua fábrica textil de Can Ricart. Fijando su atención sobre el difícil proceso de decisión sobre el uso que se le iba a dar, Jacobo Sucari no se detiene tanto en escrutar los enunciados visuales contenidos en vigas y piedras como en observar los comportamientos y efectos sociales que genera un proyecto de transformación urbana actualmente convertido en fábrica creativa y residencia de artistas visuales. En 2011, el mismo Guerin vuelve a escrutar un espacio, esta vez para observar las transformaciones sociales y de estatus que se han ido produciendo en el seno de la clase media. *Recuerdos de una mañana* explora el barrio del Eixample para descubrir e invitarnos a descubrir lo que ha sido de aquellas clases, y a través de ellas, del lugar que se le concede a la cultura clásica, otrora hegemónica en la valoración social. Documental realizado por encargo para una productora coreana, se propone como una reflexión centrada en un problema transnacional como es el de la transmisión cultural en un mundo cuyos actores participan de una situación de resiliencia a la que no todos sobreviven y en la que asisten atónitos a los procesos de aculturación de la cultura tradicionalmente legítima hasta convertir en interrogante la continuidad de su transmisión para las generaciones venideras, ahondando así en la temática del fin de una época.

La misma constatación de que estamos asistiendo al fin de una época, atendiendo a aspectos diferentes en los que se mezcla arte, cultura, política y espíritu festivo, nos había sido librada en 2010 por Morrosko Vila San Juan en su *Barcelona era una festa. Underground, 1979-1983*: De la mano del cineasta visitamos la Barcelona libertaria y la Barcelona de las libertades, con algunos lugares, como las Ramblas, propicios a la expresión y comportamientos considerados como transgresores en la época franquista<sup>406</sup>. Con el tiempo, la transición ha ido descubriendo algunas de sus facetas menos amables. Tanto en el documental de Morrosko como en *El somni dels herois* (Jacobo Sucari, 2013), asistimos

---

<sup>406</sup> Algunas de nuestras conclusiones han sido plasmadas en un artículo en vías de publicación titulado «Retrospectivas libertarias en *Barcelona era una festa. Underground (1979-1983)*».

a la decepción de aquellos que se involucraron activamente en propiciar un cambio político y han sentido que sus esperanzas habían sido defraudadas. El documental de Jacobo nos propone un viaje por el barrio de Gracia, que es al mismo tiempo un viaje de encuentro con el desencanto sufrido por un grupo de antiguos militantes comunistas que no han encontrado en la democracia la consagración de tantos sueños volcados en antiguas movilizaciones. ¿Qué ha sido de aquellos intelectuales que creyeron en las doctrinas comunistas y en las doctrinas libertarias? ¿Qué espacio queda para la utopía? ¿Cómo perviven y se transmiten a través de la fiesta (La Merced) como celebración cíclica del evento viejas estructuras de dominación? ¿Cómo se conjuga el viejo activismo político con las aspiraciones y acciones de las nuevas generaciones? Estas son algunas de las preguntas que nos invita a plantearnos el documental.

Con el proyecto de rehabilitación de Can Ricart mencionado anteriormente, la ciudad condal decía definitivamente adiós a un pasado industrial. Si Jordá se había interesado por la desaparición del antiguo proletariado que esto conllevaba en su díptico *Númax presenta* (1980) y *Veinte años no es nada* (2004), Mireia Ros dirige la mirada atrás con la esperanza de recuperar una Barcelona propicia para el esplendor artístico y la cultura. *Abans que el temps ho esborri* (2010), adaptación del libro homónimo de Javier Baladía, es un documental en el que la cineasta intenta recobrar los pasos perdidos lanzando una mirada hacia la Barcelona que la burguesía industrial contribuyó a construir, una burguesía que encontraba en el mecenazgo un modo de afirmación. Como hemos puesto de relieve en un artículo titulado «Javier Baladía y Mireia Ros en busca del tiempo perdido. *Antes de que el tiempo lo borre*, de la literatura al cine y viceversa»<sup>407</sup>, hay algunos datos interesantes que conviene destacar. Uno de ellos es el hecho de que un episodio que en el libro de Javier Baladía aparece hacia el final, con el fin de contar las estrecheces por las que pasó la familia de una saga familiar de la antigua alta burguesía durante la guerra civil, en el documental de Mireia ocupa el *incipit*. La percepción de la penuria ha pasado pues a ocupar un primer plano a finales de la primera década del siglo XXI. Otro dato interesante es el recurso a la superposición de dos imágenes: la del sujeto en primer término y la de una representación del espacio urbano en segundo término. El recurso de utilizar imágenes urbanas tomadas independientemente como fondo y trasfondo de la acción del protagonista pone en evidencia, más allá de los factores económicos que intervienen en la configuración estética, que se ha producido una disyunción entre el ciudadano y la urbe. Algunos elementos presentes en el documental retumbarán algo más tarde en *Bye Bye Barcelona* (Eduardo Chibás, 2014).

---

<sup>407</sup> In Previtiera, Roberta (Ed.), *El ojo que escribe (Estudios sobre las relaciones entre cine y literatura)*, Málaga : EDA libros, Col. Lecciones de cosas (ensayo), XXVI, 2019.

La prensa se ha hecho eco de las continuas protestas encabezadas por asociaciones vecinales de Barcelona contra el turismo masivo. Según unas declaraciones aportadas por *El País*, a partir de 2010 ha habido un «crecimiento exponencial de los pisos turísticos»<sup>408</sup>. Desde entonces, los vecinos de Barcelona han manifestado regularmente pidiendo que se tomen medidas adecuadas para regular la incidencia de la oferta turística en su vida cotidiana, el entorno y la especulación inmobiliaria. En una de estas manifestaciones, se le dio a Eduardo Chibás un documento por el que se convocaba a manifestar, explicando sucintamente las razones. Convencido de que aquellas protestas estaban bien fundadas, Eduardo decide investigar sobre el tema y hacer un video. Desde las entrevistas al montaje, se ocupó de todo el proceso. En 2014 colgó su documental en internet. Las visitas no se hicieron de esperar y las invitaciones a participar en charlas y congresos internacionales sobre los efectos del turismo masivo y las aspiraciones a un turismo sostenible tampoco. El problema no era sólo barcelonés, sino transnacional. Con ayuda de un mapa, Eduardo mostraba claramente el aumento exponencial de turistas en Barcelona y daba voz ante el mundo a los movimientos vecinales. *Bye Bye Barcelona* plantea la pregunta sobre el derecho de la ciudadanía a construir ciudad, entendida esta como un espacio de sociabilidad y convivencia.

Frente a los problemas derivados de la especulación, se sitúan los documentales *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2011) y *NO-RES, vida i mort d'un espai en tres actes* (Xavier Artigas, 2012), ambos realizados por dos cineastas cuya formación se había sucedido en el marco del Master en documental creativo de la UPF. Xavier Artigas había formado parte de los estudiantes que participaron en un proyecto de Mercedes Álvarez, asimismo antigua estudiante co-encargada del montaje del documental *En construcció*. Por lo que se refiere al primero, aunque el proyecto nació antes de que fuera pronunciado el estallido de la burbuja, se diría que el documental indaga entre los factores desencadenantes. Es interesante observar cómo se van combinando sin previo aviso imágenes tomadas en Madrid con imágenes tomadas en Barcelona, representantes ambas por igual de lo que ha ocurrido en las grandes ciudades, aunque iconos tales como la torre Abgar y el Mercado dels Encants en la Plaza de les Glòries constituyen marcas inconfundibles de la ciudad condal, en el sentido que le ha dado a la expresión Jacques Terrasa<sup>409</sup>, como indicios que permiten el reconocimiento en el espectador. La inversión de la torre en el espejo ofrece en clave de

---

<sup>408</sup> *El País*, «Hoteleros de Barcelona piden contundencia contra la turismofobia y los pisos ilegales», 07/08/2017.

<sup>409</sup> Ver J. Terrasa, 2005, « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcció* de J.L. Guerin », in CAER n° 12 : *La ville, lieux et limites 2*, pp. 145-159.



humor la oportunidad de reflexionar sobre los desvíos y desmanes del capitalismo en las democracias neoliberales.

Por lo que se refiere al segundo, se trata del primer largometraje de Xavier Artigas. En él se explora la desaparición y proceso de borrado de la colonia de Castells, antiguamente situada en el barrio de las Cortes. Pequeño oasis en medio del ruido, se opone diametralmente al movimiento de la urbe y a la arquitectura de las alturas cuyas ventanas, idénticas, recuerdan el motivo de *La colmena*. La colonia fue construida en la época industrial para albergar cerca de la fábrica y lejos de otras colonias, como indica el narrador irrumpiendo en la diegésis, a los trabajadores, procedentes en muchos casos de las primeras olas migratorias con carácter nacional o regional. A través de muchos de sus planos, reconocemos los procedimientos utilizados en *En construcción*, con una cámara fija que se queda como atónita frente a lo mostrado. Con todo, no es ni mucho menos una copia. Al contrario. Aunque Xavier Artigas recupera la temática de la gentrificación, lo hace proponiendo al mismo tiempo algunas llamaradas sobre la corrupción política y los restos del franquismo que han ido filtrando tomando la apariencia de democracia.

Enfrentándose a la opacidad de guante blanco, el documental *MACBA: la derecha, la izquierda y los ricos* (Equipo SUB, 2013) se centra, como indica Jorge Marzo, en «explorar las relaciones entre arte y poder en Cataluña». Compuesto por Tere Badía, Jorge Luis Marzo, Montse Romani, Guillermo Trujillano y Octavi Comeron, el equipo SUB se reúne en torno a las sinergias que nacen con Hangar, espacio dedicado a la creación que procede de la remodelación para fines artísticos de Can Ricart, en San Martí, antiguo barrio industrial de Poblenou que había sido objeto de dos documentales de J. Sucari. Organizado en capítulos, cada uno de ellos se inicia con la misma fotografía estilizada del MACBA en blanco y negro. La hiperbolización del blanco, repetida una y otra vez como introducción a cada capítulo, insiste en la opacidad blanca del entramado político en el que se proyectó y se puso en marcha el museo. Dentro de unas prácticas comunes en las que varias tendencias políticas se ponían de acuerdo para elaborar un proyecto común, como ocurrió con los pactos de la Moncloa y más tarde con la candidatura para los Juegos, la creación del MACBA fue el resultado de un pacto político entre la derecha y la izquierda que se vio redoblado por la adhesión del sector privado a un proyecto elaborado por el sector público, como en el caso de la Villa Olímpica.

*Ciutat Morta* (Xavier Artigas i Xapo Ortega, 2014) se sitúa en este maremágnum creativo que han ido avanzando sus predecesores, pero que va a encontrar nueva savia en las concentraciones del 15 M en la Plaza de Cataluña. Como la que le precede, viaja por los entresijos de la opacidad, pero reforzando las sospechas de una corrupción política más o

menos difusa que encuentra corolario en la violencia institucional, heredera de estructuras y altos cargos ya presentes durante el franquismo. Temas como la especulación inmobiliaria, la sociedad de consumo y los efectos del turismo masivo, se suceden y entrelazan con temáticas de género y la denuncia de las estructuras de dominación que se ciernen sobre los más débiles.

El movimiento 15 M no dejó indiferentes a cineastas de la vieja escuela que como Pere Portabella se van a sentir interpelados por esas nuevas generaciones que retomaban las riendas de una búsqueda activa de actualización de una praxis democrática. Con su *Informe General II: el rapto de Europa* (2015), Portabella imprimía cinematográficamente un corolario para aquel *Informe General* con el que asistió a los momentos álgidos que conformaron la transición. De este modo, su segundo informe cierra un ciclo de unos cuarenta años con el fin de revisar los cambios transcurridos y observar de cerca las movilizaciones ciudadanas -15-M y manifestaciones masivas a favor de la independencia-, entendidas como partes integrantes de un archifenómeno que responde a una exigencia ciudadana común pro-democracia. Para Portabella, ambas manifestaciones de protesta proceden de una impulsión común frente a las incertidumbres que se avecinan a nivel social, económico, político, cultural, artístico, ecológico y del porvenir de la investigación científica. Con este segundo *Informe*, Portabella constituye una prueba más de las relaciones intergeneracionales que surgieron y se establecieron en torno al 15 M, como pudo verse cuando los indignados se acogieron a la llamada lanzada por Hessel. El *incipit* de *Ciutat Morta* mostraba la fuerte implicación de las personas mayores en las calles de Barcelona. Pero contrariamente a *Ciutat Morta*, que empieza con una llamada al empoderamiento de la plaza pública y al ejercicio de la desobediencia civil, el *Informe General II* termina con una clara llamada a participar en las urnas como candidato y votante. Es en este ambiente en el que emerge *Ciutat Morta*, heredera de una cinematografía barcelonesa alternativa.

## B.- *Ciutat Morta*, el documental como vigía

*Ciutat Morta* nació en 2013 bajo el título *4F. Ni olvido ni perdón*. En la versión actual, estrenada oficialmente en 2014, se ha incorporado un fragmento del audiovisual realizado por el equipo 15Mbcn.tv, con la colaboración de *La Directa*<sup>410</sup>, en el que se recoge el aforo al que dio lugar el estreno de la película en el antiguo Palau del Cinema situado en la Vía Layetana. Conocida sala de cine del centro, había permanecido doce años cerrada. El 8 de junio de 2013, en un acto de «desobediencia civil» vinculado al movimiento 15-M, la sala fue *okupada* y rebautizada momentáneamente como «Cine Patricia Heras», principal heroína del documental, a quien se rendía homenaje como acto simbólico de adhesión a las víctimas de la ceguera institucional y de toda posible o efectiva manifestación de lo que cabría llamar violencia de Estado. Según datos aportados por el equipo, acudieron a la convocatoria lanzada por las redes sociales unas ochocientas personas. Las imágenes permiten comprobar que el aforo fue masivo. También fue incorporado el audiovisual de la noticia transmitida al día siguiente por TV3 haciéndose eco de la *okupación*. En su espacio dedicado a las noticias, se recordaba brevemente el caso 4F, con lo que el movimiento que había surgido en torno a la petición de que se reabriera el caso adquiría repercusión mediática. *Ciutat Morta* presta pues atención por supuesto al caso 4F, pero también a los movimientos ciudadanos y sinergias que se han ido federando alrededor de un proyecto común de mejora, incluso de transformación radical, de la democracia nacida con la Constitución de 1978 que vio el día en la llamada etapa de «la transición».

El caso 4F se presentaba como ejemplo de las deficiencias a las que podía conducir un sistema jurídico insuficientemente dotado por la Constitución de mecanismos para la defensa de los derechos y libertades fundamentales de los que ésta misma se erigía como principal órgano de salvaguarda. El 4 de febrero de 2006 nueve jóvenes fueron detenidos por la Guardia Urbana de Barcelona como presuntos agresores de un policía quien, a consecuencia de la agresión, quedó primero en un estado vegetativo y después tetrapléjico. La agresión fue real, pero la determinación de las circunstancias y de los causantes deja varios cabos sueltos. Las declaraciones del Forense, recogidas en *Ciutat Morta*, permiten deducir que la versión más plausible es la que afirma que el policía recibió un golpe en la

---

<sup>410</sup> *La Directa* tuvo un papel activo en la investigación previa a la creación audiovisual y se autodefine como «un medio de comunicación en catalán dedicado a la actualidad, la investigación, el debate y el análisis. Con vocación de contribuir a la transformación social, quiere ejercer la función de denunciar abusos e injusticias y potenciar alternativas». Traducción propia de: «un mitjà de comunicació en català d'actualitat, investigació, debat i anàlisi. Amb vocació de contribuir a la transformació social, vol exercir la funció de denunciar els abusos i les injustícies i potenciar les alternatives». Ver web: <https://directa.cat/qui-som/> (Consulta el 23/09/2019).

cabeza con un objeto contundente que venía de arriba, probablemente de una de las ventanas de un antiguo teatro *okupado* de la calle Sant Pere Mes Baix (barrio de la Ribera cercano a la Ciudadela y al Born) en el que se celebraba una fiesta, como venía siendo habitual cada fin de semana. Sin embargo, los jóvenes que fueron llevados a Comisaría, fueron recogidos a pie de calle y en el Hospital del Mar.

Patricia Heras era una joven amante de literatura y cómic, muy relacionada con el movimiento queer. Su ídolo era Cindy Lauper y se había cortado el pelo siguiendo un motivo geométrico que la cantante había puesto de moda. El 4 de febrero, según datos aportados por los testigos interrogados en *Ciutat Morta*, tuvo un pequeño accidente de bicicleta junto con un amigo. Tras el accidente, fueron conducidos al Hospital. Allí acudió también la policía junto con algunos jóvenes detenidos que presentaban fuertes heridas y contusiones. Según parece, la mirada de la joven, su peinado, sus heridas y un mensaje telefónico mal interpretado, llevaron a que los policías allí presentes la incluyeran entre los agresores. De los nueve jóvenes llevados a Comisaría, tres chicos de origen latinoamericano o habiendo residido en un país sudamericano, junto con Patricia Heras, fueron acusados, detenidos y condenados a prisión. En una de sus salidas de prisión en tercer grado, en 2011, Patricia Heras dio fin a sus días, dejando tras ella poemas e impresiones en un blog llamado *Poeta Muerta*. De entre sus poemas, uno dio nombre a la película y se incluye en voz en off mientras van desfilando imágenes de la ciudad que insisten en los mensajes urbanos con los que se transmiten modos y tópicos de lo femenino. El primer verso dice lo siguiente: «A la sombra se cobija el amo y señor de esta ciudad muerta»<sup>411</sup>.

La película tuvo un gran impacto en la opinión pública y en los medios de comunicación, hasta el punto de que se la puede calificar como una película-conmoción. En efecto, tanto entre sus defensores como entre sus detractores, la película no dejó incólume. La prensa da buena prueba de ello. Títulos como «Catalunya: causa estupor la difusión del video *Ciutat Morta*, sobre el caso 4-F (*Buenos Aires Eye*, 19/09/2019), «La polémica en torno a *Ciutat Morta*» (*El País*, 17/12/2017), «Diez años del 4-F, el caso que retrató *Ciutat Morta*» (*Público*, 03/02/2016), «Polémica tras la emisión de *Ciutat Morta*, el documental que denuncia el suicidio de Patricia Heras» (*El Plural*, 18/01/2015) o «El día después de *Ciutat Morta*» (*Diari de Girona*, 20/01/2015), muestran hasta qué punto el documental ha ido dejando huella a nivel local, nacional e internacional. Si se tienen en cuenta los titulares de algunos artículos periodísticos, se puede concluir incluso que ha habido un cierto consenso

---

<sup>411</sup> A título póstumo, los poemas de Patricia Heras fueron publicados bajo el título *Poeta Muerta, el legado de Patricia Heras*, Ediciones Capirore, 2014.

en afirmar que se ha producido «un cambio de percepción sobre las policías»<sup>412</sup> e instituciones dedicadas a la salvaguarda de derechos y seguridad del ciudadano en la sociedad española. Para la autora de «Lecciones de *Ciutat Morta*», «el fenomenal impacto del documental no se explica sin otro factor que el que tiene que ver con la percepción»: «allí donde antes había presunción de veracidad, ahora hay sospecha. Por eso la tesis de *Ciutat Morta* encuentra una receptividad muy favorable». Y para apoyar sus propósitos, indica los siguientes datos de audiencia en el mismo artículo: «La emisión logró 569.000 espectadores, el 20% de cuota de pantalla, algo insólito para un segundo canal que suele estar en torno al 2%». Un trabajo de una alumna de segundo de instituto deja ver hasta qué punto la retransmisión televisiva en 2015 pudo conmover incluso a las generaciones más jóvenes. En su introducción explica que lo que la motivó a explorar el impacto de *Ciutat Morta* a través de una serie de cuestionarios y entrevistas «fue que» vio la película «el día que fue emitida por el canal 33 y» le «impactó muchísimo»<sup>413</sup>.

Pero el documental no sólo encontró una coyuntura favorable y un canal de comunicación potente como la televisión, sino que vino a reconfortar con un caso suplementario y un tratamiento propicio una opinión que, ante una acumulación de casos que han encontrado visibilidad en los medios, ha ido afianzándose hasta configurar una percepción distanciada con respecto a la versión oficial. Puede afirmarse que el documental mismo ha influido en este cambio de percepción. Un artículo de *La Vanguardia* deja constancia de la incidencia del documental en la opinión pública: «Unas 200 personas, según la Guardia Urbana, se han concentrado la madrugada de este domingo en la plaza Sant Jaume de Barcelona tras la emisión en el canal 33»<sup>414</sup>

Lo mismo puede ser señalado a propósito del mundo académico universitario, dentro del sector de la comunicación. Citemos por ejemplo un artículo de prensa que se hacía eco de una investigación a cargo de un grupo de profesores de la UOC (Universitat Oberta de Catalunya), centrada en los mecanismos comunicativos utilizados por el equipo del documental. El título del artículo es bastante explícito: «Expertos analizan el fenómeno *Ciutat Morta* tras su gran repercusión social»<sup>415</sup>.

---

<sup>412</sup> Pérez Oliva, Milagros, «Lecciones de *Ciutat Morta*»: «El filme ha tenido un gran impacto por la sinergia entre medios y redes sociales y el cambio de percepción sobre las policías», *El País*, 24/01/2015.

<sup>413</sup> Traducción propia sacada de: «El motiu principal que em va decantar a fer aquest treball de recerca va ser que vaig mirar *Ciutat Morta* el dia que es va emetre pel canal 33 i em va impactar moltíssim» Ver en fuentes trabajo online de Thelma «I ara qué? Després de *Ciutat Morta*, p. 4.

<sup>414</sup> *La Vanguardia*, «*Ciutat Morta*: Un juez prohíbe la emisión en TV3 de parte de un documental sobre el 4F», 18/01/2015.

<sup>415</sup> Cardona, Ricard, *El Periódico*, 19/01/2015; actualizado 26/01/2016. Ver fuentes.

El choque era lógico, pues el documental rompía con la imagen benévola y benefactora de las instituciones. La censura de cinco minutos de la película reavivaba en la memoria colectiva el fantasma del franquismo. El resultado fue el opuesto al deseado por el protagonista de la petición de que esos cinco minutos fueran retirados, pues el fragmento censurado fue difundido por internet, convirtiéndose inmediatamente en «un fenómeno viral» que alcanzó «360.000 visitas en dos días»<sup>416</sup>.

Atrás quedaba la imagen de unos órganos de policía tutelar vigilante y amable, como se podía percibir en el audiovisual de candidatura de Leopoldo Pomés. Del documental se infería que existían una serie de vacíos en el sistema democrático español, insuficientemente dotado de unas instancias gubernamentales que permitieran al ciudadano tener unas vías de recurso eficientes en caso de error judicial o de abuso de poder por parte de los representantes de las instituciones encargadas de velar por la seguridad y derechos de la ciudadanía. Así, aunque en la Constitución de 1978 se introducía la figura del Defensor del Pueblo con el fin de garantizar al ciudadano la posibilidad de recurrir ante el fallo institucional, aunque en Cataluña se hubiera seguido el ejemplo con la creación del Síndic de Greuges, el caso llamado 4F revelaba que el Defensor del Pueblo, sin poder ejecutivo, en realidad era una instancia independiente, sí, pero con muy pocas posibilidades de actuar en la práctica, ya que su trabajo consistía en dar la alerta a través de un informe cuyo seguimiento quedaba insuficientemente determinado. Eso significaba que la Constitución de 1978 con la que se inicia la etapa democrática mostraba sus limitaciones a la hora de garantizar los derechos y libertades de los ciudadanos frente al Estado, que por ende se confirmaba como principal obturador de poder. Con ello, se volvía a abrir el debate sobre las posibilidades efectivas de desarrollar una *praxis* verdaderamente democrática en un país insuficientemente dotado de organismos de defensa de derechos de los ciudadanos frente al Estado.

La película ha cosechado numerosos premios, lo que implica un reconocimiento por parte del gremio, mucho más atento a la relación entre fondo y forma en una obra que, aunque anclada en lo que los autores llaman «no-ficción», no deja de ser un documental creativo y por lo tanto una construcción. Además de recibir el Premio Amnistía Internacional en el Festival de Cine i Drets Humans de Barcelona, se le concedió el Premio Barcelona y en Málaga el Binaga de Plata al mejor documental en 2014. También recibió reconocimientos en el Festival Internacional de Cine Documental MiradasDoc con una Mención Honorífica y en el Festival l'Alternativa el Premio al mejor Guión. En Cádiz

---

<sup>416</sup> Chavarría, Maricel, «El vídeo del fragmento censurado de *Ciutat Morta* logra 360.000 visitas en dos días», *La Vanguardia*, 19/01/2015; actualizado 20/01/2015. Ver fuentes.

(Muestra Alcances) conquistó al público, en Huelva (Festival de Cine Iberoamericano) recibió el premio al mejor documental, pero fue en Madrid (PNR) donde cosechó más premios: mejor largometraje, premio de la crítica y el del público joven, con proyecciones en la Cineteca y en el Reina Sofía, lo que implicaba un reconocimiento como obra artística contemporánea.

### **C.- Ciutat Morta, cartografías y cronotopías de denuncia**

Metromuster, productora del documental, se autodefine como una productora independiente de «culturas audiovisuales emancipadoras» cuyo principal objetivo es «deconstruir códigos» por medio del «activismo» y «contribuir al cambio social a través del empoderamiento»<sup>417</sup>. Con ello, su intención difiere de la que fue anteriormente esgrimida por la Cooperativa de Cinema Alternatiu, cuyo principal objetivo en los setenta era contribuir al cambio político. Aunque las fronteras entre lo social y lo político son algo movedizas, si se comparan ambas productoras, se puede observar que, a pesar de las diferencias, fuertemente marcadas por la técnica y los cambios socio-laborales acumulados, existe entre ellas una relación evidente, y está claro que *Ciutat Morta* bebe en la tradición barcelonesa de un cine alternativo comprometido. Para Demetrio E. Briset,

(...) sus raíces se hunden en la agitprop soviética, el documentalismo social, las Misiones Pedagógicas de la República española, la industria del cine colectivizada por los anarquistas, las cooperativas de cine alternativo de fines del franquismo, la guerrilla televisiva de los 70 en EEUU, y desde las movilizaciones de Seattle de 1999, Indymedia y las webs de cotrainformación<sup>418</sup>.

*Ciutat Morta* hereda algunos elementos de la escritura panfletaria: utilización masiva del negro, sobre todo en los cartones, donde se apodera de casi todo el encuadre, elementos gráficos que trabajan la noción de «desmontaje», el montaje de atracciones a través de la hibridación o mejor de la imbricación de distintas artes, sobre todo con la inclusión de unos fragmentos de una pieza de teatro-performance (que recuerda el *De nens* de Jordá), la insistencia en la verdad y el uso de enunciados asertivos, la contundencia de la reduplicación del enunciado negativo («ni olvido ni perdón»), las continuas aclaraciones con las que se orienta la lectura del espectador. La fotografía de uno de los jóvenes atestando golpes y heridas no deja lugar a dudas sobre el carácter de denuncia que por momentos adopta. Pero también es un trabajo de investigación que va recuperando elementos en apariencia dispares, y va operando una re-construcción de los hechos en una tarea de recomposición de un puzzle

---

<sup>417</sup> Ver <https://www.verkami.com/projects/11858-a-metromuster-ens-fem-cooperativa> . Consulta el 11/09/2017.

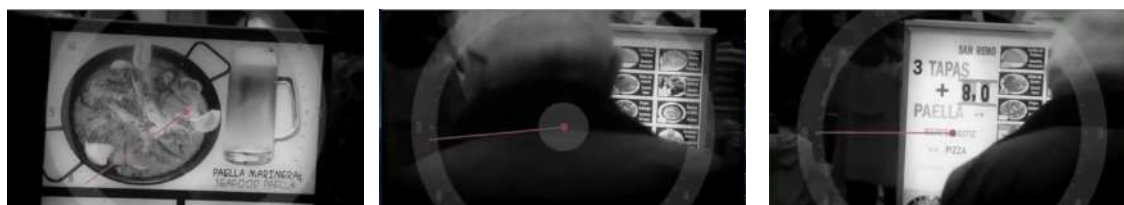
<sup>418</sup> Briset, Demetrio E., 08/04/2014, «Ciutat Morta : el videoactivismo rompe el silencio», in *Diagonal Periódico.net*, §4.

en el que no se poseen todas las piezas, pero que permite con las existentes avanzar tesis e hipótesis con ayuda de algunas pruebas. A pesar de todo, tampoco se contenta con mantenerse en la línea de un periodismo de investigación que sería algo así como el primer paso, pero que no agota ni los contenidos ni las formas que adopta *Ciutat Morta*.

Uno de los elementos que más llaman la atención es la continua e insistente referencia a instrumentos de medición y localización, a la vez temporal, espacial y discursivo-narrativa. Por lo que se refiere a esto último, el film se divide en capítulos, cada uno de ellos anunciado por un cartón y escrupulosamente numerados en sentido creciente. En un momento dado, se superpone un cronómetro a imágenes tomadas sobre los transeúntes en calles muy frecuentadas. Un cronómetro urbano en el que sólo cabe la vigilancia en la instalación de un orden propicio únicamente a las manifestaciones de felicidad, al consumo y al escaparate turístico de un abigarrado catálogo de monumentalidades desnaturalizadas, vaciadas de su contenido propio para convertirse en puro objeto de representación. La coloración en blanco y negro contribuye a centrar la atención del espectador. La aguja en rojo permite observar que se trata de un recurso que obedece a una intención, pero al mismo tiempo el conjunto de recursos (cromatismo, superposición de imágenes, montaje en *cut*, mise en abîme en plano de conjunto, primeros planos, planos de detalle) abre sobre enunciados múltiples con los que se van pronunciando audiovisualmente una serie de argumentos en contra de la Barcelona modélica que se ha impuesto desde el exterior (cronómetro superpuesto) y que por lo tanto no nace de la ciudad misma.



Bajo el prisma que impone ese cronómetro que circunda e incluso estrangula el centro ciudad, nada se percibe de las Ramblas, sumidas a planos de detalle que ponen en evidencia la estructuración vital a la que se encuentran sometidas, resumidas a reclamo de consumo para un turismo masivo que explota la máxima de la llamada «libre competencia» y «autorregulación de los precios».





Verdaderas cronotopías, los objetos destinados al turismo, un turismo para el que se guardan escrupulosamente los colores vivos y un tiempo distinto, no sometido a las mismas reglas de cómputo del ritmo de vida, muestran lo relativo de su imposición como verdades absolutas, insoslayablemente incuestionables (la ocupación total del encuadre por un cartel de reclamo de un restaurante se combina con el paso de otro cartel a un segundo término que contrasta con la figura anónima de un transeúnte enfrascado en un cromatismo oscuro y una postura que le silencian) bajo un prisma cronométrico que no deja de ser un modo de ver histórico: en el desarrollo fílmico, la presencia del transeúnte cubriendo parte del objetivo invita a la reconstitución del objeto a partir de percepciones parcelarias, que es lo único a lo que la cámara tiene acceso. Con ello, se apela a la memoria del espectador, que revive la sensación de enfrentarse a una serie de obstáculos cuando le urge franquearse un camino en las Ramblas a un ritmo distinto, pero al mismo tiempo recuerda el *hic et nunc* del rodaje, metáfora de un tiempo destinado a perderse en la masa del devenir histórico. Inmersión y visión omnisciente alternan para dar una visión del conjunto abigarrado de personas que transitan en un centro urbano masivamente ocupado. Nuevamente nos alejamos de las atmósferas florales de Leopoldo Pomés cuyas juventudes blancas corrían sin dificultad por las Ramblas, convertidas en decálogo de ascensión social.



La vieja estrategia del cine mudo de incluir cartones para contar los principales jalones de la historia es aquí utilizada continuamente. De igual modo, los cartones aparecen para presentar al personaje entrevistado, sembrando briznas de información siempre con la misma intención de aclarar o dejar claramente diseñado y organizado el mensaje. En ocasiones, el cartón recoge las últimas declaraciones del entrevistado, dejando vagar el peso de lo dicho. Mediante el mecanismo del rayado, descoyuntamiento y desaparición de parte del mensaje, el tropo insiste en las deficiencias del sistema. A modo de epígrafe, una cita de Montesquieu permite abrir el relato en torno a una reflexión crítica que enmarca lo particular (el caso 4-F) en un problema general: «Il n'y a point de plus cruelle tyrannie que celle que

l'on exerce à l'ombre des lois et avec les couleurs de la justice»<sup>419</sup>. El cartón también puede superponerse a la imagen, como en el caso de la cárcel de Cuatro Caminos, y tiene una función narrativa y crítica. De igual modo, el cartón asume la función de comunicar lo indecible, lo intolerable, aquello que causa tal trauma que deja sin voz. De hecho, en el documental la voz en off sólo interviene para recuperar la voz de Patricia Heras a través de sus poemas.



Con la misma intención, se procede a un escrupuloso seguimiento del trayecto y la trayectoria de los personajes en los que se centra el relato. Para ello, se utiliza la cartografía, lo cual, como deja entender Camilla Miglio siguiendo a Franco Moretti, no constituye una excepción, hasta el punto de que la autora utiliza la expresión «*cartographical turn*»<sup>420</sup> para rendir cuenta de un fenómeno extendido en literatura. *Ciutat Morta* muestra que el cine también adhiere a esta corriente. En este documental, el espacio urbano se convierte en vedette hollywoodiense. Apoyándose en un foco que ilumina parte del plano en forma circular, la cámara fija la mirada del espectador en el punto que interesa, claramente nombrado y destacado por la iluminación. Recorriendo el cuerpo-ciudad a través de sus formas esquemáticamente representadas, el espectador reconoce el barrio del Born, también llamado de la Ribera, la playa de la Barceloneta con el Hospital del Mar, el barrio del Eixample...mientras la ciudad, sin dejar de ser enclave, adquiere visos de protagonista, mientras su representación esquemática y horizontal deja entrever las huellas de las demarcaciones espaciales históricas, también sometidas a un recorrido evolutivo que coincide con la imposición paulatina de la racionalidad y el racionalismo. De este modo, el urbanismo es una de las escrituras de la ideología, huella de las luchas de poder con las que las ideologías imperantes -y por lo tanto los grupos dominantes- se apoderan del tiempo y del espacio.

<sup>419</sup> Debajo de la cita, sin indicar referencias, se propone la traducción siguiente : «No existe peor tiranía que la ejercida a la sombra de la ley con apariencia de justicia».

<sup>420</sup> Miglio, C., (artículo escrito a dos voces junto con Laura Canali), «Cartographies de l'imaginaire», in Lévy, C. y Westphal, B.(dirs.), *Géocritique : État des lieux*, Limoges, Pulim, 2016, p. 351.



Laura Canali ha destacado que los mapas geopolíticos que había dibujado para la revista italiana *Limes* tenían «por objetivo dejar claras, a través de líneas, flechas, símbolos y colores, las ideas expresadas por los autores»<sup>421</sup>. Por su parte, Valérie Deshoulières subraya que «la eficacia geográfica de un mapa viene de su transparencia, de su *ausencia de ruido*»<sup>422</sup> y alude a la perspicacia con la que Julien Gracq, en 1980, desconfiaba «de la duplicidad con la que ese trozo de papel nos transforma a cada cual en *dios vidente*»<sup>423</sup>. Un mapa, un plano, conllevan pues como carga semántica una pretensión a la clarividencia clarificadora. Ahora bien, como indica V. Deshoulières, «un mapa es y no es el territorio». La distancia entre el referente y su representación cartográfica ya había sido vista por este último, para quien, prosigue la autora acudiendo a una cita, «en cartografía, el problema insoluble de las proyecciones nace de la imposibilidad en la que nos encontramos de representar en un plano, sin deformarlo, una superficie curva»<sup>424</sup>. Se trate o no de líneas curvas, la distancia entre un mapa y su referente, entre un plano y los trazos urbanísticos, entre el plano y los volúmenes de una ciudad, da cuenta de su carácter imaginario.

Los cineastas de *Ciutat Morta* lo han visto perfectamente, y por ello sus fragmentos de planos de ciudad (planificada) alternan con tomas *in situ*, a través de las cuales se intenta ilustrar una serie de semas no contenidos en el plano. Se genera la ilusión de estar en presencia de la calle, desde distintos ángulos, a modo de plano subjetivo por vía del cual el espectador se substituye a un narrador extradiegético presupuesto tras los cartones. Por medio de un de un picado situado en la parte derecha del encuadre, limitando la visión a la mitad no cubierta por un fondo en negro, se insiste en las visiones parciales que se tiene de lo ocurrido y con ello se apela a la atención del espectador, que deberá mantenerse alerta para reconstituir el filo de lo acontecido. Pero al mismo tiempo se le libran atisbos de los

<sup>421</sup> Traducción propia de : « (...) ont pour objectif de rendre claires, à travers lignes, flèches, symboles et couleurs, les idées exprimées par les auteurs». Ver Canali, L. y Miglio, C., «Cartographies de l'imaginaire», in Lévy, C. y Westphal, B.(dirs.), *Géocritique : État des lieux*, Limoges, Pulim, 2016, p. 349.

<sup>422</sup> Traducción propia de : «(...) l'efficacité géographique de la carte tiendrait à sa transparence, à son *absence de bruit*». Ver su artículo «Les cartes magnétiques de Julien Gracq. *Faire venir la terre* : entre cartographie et métaphorologie», in Lévy, C. y Westphal, B.(dirs.), *Géocritique : État des lieux*, Limoges, Pulim, 2016, p. 337.

<sup>423</sup> Traducción propia de : «(...) de la duplicité de ce morceau de papier transformant chacun de nous en *dieu voyeur*», *Ibid.* p. 338.

<sup>424</sup> Traducción propia de : «en cartographie, le problème insoluble des projections naît de l'impossibilité où l'on se trouve de représenter sur un plan, sans la déformer, une surface courbe». Ver Gracq, J., *En lisant, en écrivant*, Paris : José Corti, rééd.1981, p. 179. Citado por Deshoulières, V., *Ibid.* p. 338.

lugares de los que se habla con planos frontales que dan cuenta de la veracidad de su existencia, como el bar *Bata*, o con recorrido en panorámica vertical (fragmento de archivo televisivo) para dar cuenta de la vetustez y *okupación* consentida hasta el 4 de febrero por las autoridades locales del lugar en el que ocurrió el incidente.



Paralelamente, *Ciutat Morta* interfiere en nuestra visión del espacio urbano barcelonés al obligarnos a susbsumirlo en una entidad mayor englobante, como permite visualizar el fragmento del telediario en el que se dio la noticia de la *okupación* de la sala de cine. Basándose en Christian Jacob, para quien, según la autora arriba citada, «la metaforización es una operación inherente a la cartografía»<sup>425</sup>, su «*ser* metafórico significa al mismo tiempo que *no es* y que *es como*». Representación «siempre incierta, es siempre instantáneamente metafórica. Parecida y diferente»<sup>426</sup>. Como explica C. Miglio recordando a Franco Farinelli, «el libro *De la raison cartographique* (...) nos explica que todo mapa cuenta una construcción querida por el ojo y la imaginación del hombre. La geografía es *discurso*, fabricación de mundos y de espacios»<sup>427</sup>. Eso significa que un mapa y un plano no dejan de ser una representación, una creación imaginaria que encierra sus propios tropos, creación que deviene metáfora de un territorio a la vez ausente y presente, presente para la memoria y la imaginación, ausente como referente para ser presencia plástica. Nimia Barcelona, oscura, muerta y apagada, modelo ajado en un territorio englobante, nimia pero también reproducción de tendencias globales transnacionales en un mundo en cierto modo

<sup>425</sup> Traducción propia sacada de: «Si, comme le rappelle Christian Jacob, la métaphorisation est une opération inhérente à la cartographie (...)». V. Deshoulières da como referencia el artículo de Jacob, C., «Géométrie et métaphore», in *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel, 1992, pp. 184-185. Citado por la autora en *op.cit.*, p. 345.

<sup>426</sup> Traducción propia sacada del siguiente fragmento: «(...) *le est* métaphorique signifie à la fois *n'est pas* et *est comme*. (...) la carte est et n'est pas le territoire. Toujours *incertaine*, elle est toujours déjà *métaphorique*. Ressemblante et différente», *ibid.*, p. 346 ;

<sup>427</sup> Traducción propia. Véase la cita completa en «Cartographies de l'imaginaire», *op.cit.*, p. 350 : «Le livre *De la raison cartographique* de Franco Farinelli nous explique que toute carte raconte une construction voulue par l'œil et l'imagination de l'homme. La géographie est *discours*, fabrication des mondes et d'espaces». C. Miglio se refiere a *De la raison cartographique*, Paris : Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, CTHS, 2009, aunque en nota a pie de página cita dos de los textos de Farinelli en italiano. Añadamos uno de sus artículos disponibles en castellano: «La razón cartográfica, o el nacimiento de Occidente», in *Revista de Occidente*, n° 314-315, junio-agosto 2007, pp.5-18.

encogido, como puede observarse a través del mapamundi adoptado como fondo del espacio de noticias emitido por la televisión catalana, mientras la posición del presentador nos habla del poderío de los medios de comunicación.



Como papiro, el espacio contiene muchísima información. Para extraerla, hay que hablar sus lenguajes, pues se trata de un espacio políglota. Sus escrituras<sup>428</sup> revelan narraciones que necesitan ser reconstruidas, del mismo modo que un jeroglífico con sus propias inscripciones cuneiformes gravadas a golpe de espátula en la masa. A través del espacio se descubren historias de *okupación*, historias de especulación alimentadas por el turismo masivo, historias de autogestión como en el caso del Forat de la Vergonya, historias de empoderamiento que imprimen alternativas a la *Barcelona Posa't guapa*, historias flotantes de blancuras soñadas que con globos dicen la fragilidad pero también la capacidad de resiliencia de estas otras juventudes marcadas por la precariedad financiera y un fuerte capital simbólico social. Como en la paloma de Leopoldo Pomés de aquellas juventudes blancas, se asume de nuevo la marca cromática para hacer de ella signo de una lucha pacífica, del mismo modo que se expresa el sema de la reunión de lo uno y lo múltiple, pero esta vez no se trata de un mosaico humano y la blancura no emana del disfraz adoptado, sino que se encuentra depositada metafóricamente en esos globos que se elevan para dibujar otra ciudad, conferirle una paleta de colores más suave y para pedir al unísono libertad. Como las juventudes de Pomés, recorren los espacios centrales de la ciudad, pero lo hacen para configurar con sus cuerpos en marcha conjunta otro modo de vivir la relación y el modo de entender el espacio, y no como las primeras para volver a trazar con su recorrido el espacio normativo y modélico que se les transmitía. También en *Ciutat Morta* se observa una colaboración intergeneracional. Herederas de una tradición de autogestión y protesta, marchan conjuntamente con generaciones mayores que ellas, pero ejerciendo una función de liderazgo.

---

<sup>428</sup> Siguiendo a André Corboz, en su artículo de 1994 titulado « Apprendre à décoder la nébuleuse urbaine », Cahier n°8, Givors, Institut pour l'art et la ville, pp. 5-12, Jacques Terrasa utiliza la expresión « hipertexto », adoptando así la nomenclatura de Gérard Genette al análisis del texto-ciudad. Véase su artículo « Les vanités enfouies », *op.cit.*, nota 5. En nuestro caso adoptaremos la noción de architexto.



En su intento por recuperar el hilo de Ariadna, *Ciutat Morta* deambula entre los vericuetos del espacio urbano en búsqueda de huellas, restos, datos dejados al azar que permitan reconstituir el ligamen interno de elementos aparentemente dispares. En su búsqueda, encuentra en el imaginario cinematográfico atisbos de respuesta. Rastreado en el espacio urbano del barrio de la Ribera, lugar del incidente del 4-F, encuentra huellas de los efectos de la especulación y de los procesos de gentrificación que habían sido puestos de realce por los dos grandes maestros del documental creativo barcelonés, José Luis Guerín y Joaquim Jordá. Espacios del centro urbano en proceso de transformación, espacios en estado de espera, sumidos a la suciedad y a los restos de una sociedad de consumo que desconoce las preocupaciones ecológicas, espacios atrapados entre alambradas como ese mar que se consume cortado en su ilusión de libertad. Espacios colaterales a la Barcelona modélica.



#### D. Geometrías (in)variables

La Barcelona de *Ciutat Morta* es fundamentalmente un espacio grabado con escrituras geométricas. El motivo del cuadro se encuentra por doquier, enviando un mensaje repetido hasta la saciedad. La captación de figuras geométricas de cuatro lados es una constante en el documental. La intención, hacer del cuadrado un lugar de memoria del sinsentido de la

encarcelación de la joven, mostrar lo trágicamente irrisorio de los factores tomados por pruebas. También mostrar las contradicciones de una sociedad que no cesa de valorar lo que condena. Se trata de *deconstruir* los lenguajes utilizados por un *régimen de veridicción* dado, devolviéndole especularmente una profusión de imágenes que muestran que no es el mensaje lo que cuenta sino el contexto, quién y cómo lo envía. Pero al mismo tiempo, los motivos geométricos constituyen una masa significativa y significativa del orden, entendido como todo aquello que obedece a un modelo determinado, elevado a cualidad suprema, es decir, un orden que no se sabe como uno entre tantos, sino como orden por excelencia. Arquitectura y urbanismo son sus medios de comunicación y sus materiales de escritura, también muros de contención. Operando distintos acercamientos a través de un montaje en *cut*, con ayuda de la panorámica y el zoom, la cámara ejerce una función deíctica centrando la atención del espectador hasta dejar que los motivos (cuadros, ajedrez, rayas zigzagueantes) hablen por sí mismos invadiendo el encuadre.



El Hospital del Mar no escapa ni a la cuadratura del ángulo ni a los largos pasillos del laberinto kafkiano, dejando paso a una representación completamente opuesta a la de las excelentes vistas al mar de *Todo sobre mi madre*. Ni siquiera las transparencias de sus puertas escapan al motivo geométrico. Opacidad y transparencia se entremezclan con el movimiento de sus puertas acristaladas, al igual que se superponen los colores de los cuadros. Ni siquiera la palmera que se percibe tras la ventana guarda una brizna de la habitual asociación sémica con cualquier tipo de oasis. El hospital parece condenado a regularidades amorfas, formas anodinas de una praxis devorada por el quantum que practica sistemáticamente la anonimización.



El edificio de Juzgados, las insignias informativas, los raíles, los edificios de los barrios populares, todos ellos insisten en la crucial importancia de la *regula*.



La geometría se apodera de todos los espacios naturales imponiendo bastiones de ocupación, arquitecturas cúbicas que apelan a la memoria del bunker, señales normativas y formas que recuerdan el imaginario de la vigilancia submarina de la Guerra Fría, aunque sin dejar de explorar los territorios de la belleza estética de la fotografía, entre el minimalismo y la figura de la repetición, entre claridad y opacidad, entre líneas rectas y líneas curvas, hasta llevar la geometría de sus arquitecturas urbanas al callejón del gato para someter toda pretensión a la elevación de las arquitecturas al peso insoslayable de la relatividad y la deformación de la luz en su viaje hacia la percepción especular. Mientras tanto, algunos de los llamados no-lugares<sup>429</sup> se convierten en memoria de esperas.



### **E.- La icónica Agbar capitaneando modernidad, capitalismo y cuestiones de género**

La torre Abgar, también llamada torre Glòries, es obra de los arquitectos Jean Nouvel y Fermín Vázquez. Del primero, recoge una de las señas de identidad que le han dado fama, como la utilización de cristal que caracteriza sus fachadas, como en el caso del Institut Arabe de París. Construida entre 1999 y 2005, se mantiene como uno de los bastiones para oficinas que se abre sobre el Distrito 22@. La plaza de les Glòries ha sido considerada durante bastante tiempo como un espacio fronterizo con la periferia, a pesar de haber sido objeto de un proyecto de abrir nuevas centralidades. En la actualidad, sigue un proceso de remodelación. Dentro de estos procesos, la torre Abgar fue llamada desde su construcción a

---

<sup>429</sup>Augé, Marc, 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.*, Paris : Seuil.



monumentalizar la zona. Verdadero monolito, la torre Glòries se erige como monumento a la modernidad y la tecnología. Modelo arquitectónico de entre las arquitecturas verticales cargadas con el sema de distrito de negocios, con sus ciento cuarenta y cuatro metros de altura se eleva con su forma cilíndrica y se ha convertido en uno de esos atractivos turísticos que atraen miradas sobre la ciudad condal. Su caparazón se ilumina completamente por la noche, convirtiéndola en espectáculo nocturno permanente. Es sin embargo sin su maquillaje nocturno como tiene cabida en *Ciutat Morta*.



Aunque se ha dicho en numerosas ocasiones que sus arquitectos encontraron inspiración en las montañas de Montserrat, en el documental forma parte de una exploración de la ciudad como espacio depositario de escrituras de género. La hibridación, con inclusión de un fragmento de pieza teatral, es uno de los recursos a través del cual se establecen rimas visuales que sugieren una apertura hacia nuevas significaciones. Como en Jordá, a través de la mise en abîme teatral, se procede a un montaje de atracciones que contribuye a distanciar al espectador del objeto, a generar nuevas asociaciones y a provocar la reflexión. Poco a poco, la conocida torre se erige en dolmen representativo de las estructuras de dominación que se amparan del espacio y le confieren una forma determinada. Los signos de las representaciones de lo femenino contribuyen a apreciar los contrastes y los modos de inculcación contenidos en las formas arquitectónicas, en la escultura, en la publicidad, en los objetos que pueblan el espacio urbano desde tiempo inmemorial, recordando con ello sus raíces históricas, las raíces sobre las que se levanta la modernidad.





Entre fragmentos de figuras arquitectónicas deshuesadas, la muñeca decapitada hace cuerpo con el espacio palimpsesto de traumas. Constreñida a ser pura representación, la ciudad modélica genera espacios marginales. Constreñida a corresponder a unas representaciones aprendidas, la mujer del siglo XXI no encuentra cabida.

## Capítulo 2.- LA CINEMATOGRAFÍA DE FICCIÓN TRANSNACIONAL FRENTE A LA CATÁSTROFE COTIDIANA. BARCELONA EN LOS IMAGINARIOS DE LA RESILIENCIA: *Biutiful* (2010) y *Los últimos días* (2013), películas puente

En un próximo artículo titulado «Barcelona, se rueda: los cien matices del imaginario cinematográfico de una capitalidad compleja» proponemos un recorrido por las representaciones cinematográficas de Barcelona realizadas a nivel internacional y que toman la ciudad, o uno de sus iconos más representativos, como puede ser La Sagrada Familia, como protagonista. A través de dicho recorrido, es posible observar que, a nivel internacional, sobretodo antes de 2010, había una tendencia a monumentalizar la ciudad, que podía combinarse con otros aspectos, pero en cualquier caso la valoración del patrimonio cultural tenía un papel relevante. Tal es el caso, por ejemplo, de la *Barcelona* de Whit Stillman (1994) o de *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen (2008). No cabe duda de que sobre todo esta última contribuyó enormemente a internacionalizar la ciudad, poniendo de relieve su patrimonio artístico, el entorno natural, su gastronomía y sus atmósferas (alta burguesía, zonas turísticas como las Ramblas, fruterías...). Pero lo que se observa es que a medida que la ciudad se internacionaliza, se la va incorporando a temáticas de orden transnacional que coinciden con las cuestiones candentes del presente a nivel global. Esto significa que a medida que la ciudad adquiere centralidad a nivel mundial, también integra el conjunto de las metrópolis globales concebidas y percibidas como lugares especialmente inhospitalarios donde la convivencia y la supervivencia pueden resultar particularmente difíciles en determinados grupos y contextos. Convertida en sinécdoque del mundo global, Barcelona es vista como *exemplum* del laberinto-ciudad y los peligros de la selva urbana.

Tal es el caso, aun sin olvidar sus diferencias, de *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) y *Los últimos días* (Alex y David Pastor, 2013). En este capítulo nos detendremos en ellas porque, como en el caso del documental creativo barcelonés, presentan un contradiscurso con respecto a la Barcelona-evasión habitual en audiovisuales publicitarios y en películas que como *Vicky Cristina Barcelona* han vendido una marca ciudad para turistas ávidos de paréntesis. En este sentido, las películas de nuestro corpus presentan un punto de vista novedoso que conviene explorar. La elección no es arbitraria, pues ambas han ahondado en una visión distópica de la urbe que obliga a visualizar Barcelona como uno de los epicentros de una hecatombe global, ocupando así un lugar central en la percepción de la vulnerabilidad del mundo occidental.

Películas resultantes de una coproducción con países extranjeros, ambas abundan en unas temáticas transnacionales como pueden ser emigración, familia y trabajo. Centrándonos

en estos aspectos, el presente capítulo pretende mostrar que en la segunda década del siglo XXI, Barcelona, reconocida como ciudad internacional, se incorpora a los escenarios cinematográficos catastróficos que entienden la catástrofe como algo que se vive día a día. En la medida en que dicha acepción contradice el sentido excepcional y fortuito que se le suele atribuir, este es un dato a tomar en cuenta si se quiere comprender el presente más cercano. Por ello, recordar la etimología de la palabra puede echar luz sobre la radical diferencia que aporta un desvío en su uso. Normalmente el término catástrofe, del griego *katastrophé*, derivado de *katá* (hacia abajo), y de *strophé* (giro, del verbo *strephein*, « girar, volcar»), hace alusión a una situación de derrumbe y a los trastornos que conlleva. Consecuencia de un fenómeno natural o de la acción humana, cuando no de ambos al mismo tiempo, un acontecimiento catastrófico somete a la naturaleza, al hombre y a los seres vivos al desafío de la reconstrucción dentro de la pérdida, la desaparición, el duelo, los escombros... Durante un lapso de tiempo más o menos largo las generaciones que han vivido ese vuelco –ya sea de orden económico, político, natural o social- se ven confrontadas a una dicotomía entre el mantenimiento de las formas de lo antiguo y su borrado, entre la creación de un nuevo orden y la recreación fragmentaria de un mundo que fue. ¿Qué ocurre cuando ese vuelco es concebido no tanto como un trastorno fortuito sino como un modo particular de llevar o sobrellevar la existencia en circunstancias repetidamente adversas?

Recordar los estudios de François Walter<sup>430</sup> en torno a las representaciones de las catástrofes naturales y el tipo de sociedad que denotan puede ser útil para comprender la *imago mundi* que se impone en la época contemporánea. Haciendo repaso de los *Anales*, el investigador destaca como texto fundador el artículo de Lucien Febvre<sup>431</sup> en el que este último subrayaba la necesidad de seguridad de la sociedad occidental, y concluye que se ha producido un aumento del sentimiento de vulnerabilidad. Por su parte, Sandrine Revert ha destacado varias etapas en la aproximación científica al tema de las consecuencias sociales de las catástrofes naturales. De entre ellas, destaca las investigaciones que en los 70 se centraban en la idea de «vulnerabilidad». De ahí se pasa, entre 1980 y 1990, a la de riesgo. Por fin, con el cambio de siglo, asistimos al desarrollo del concepto de resiliencia<sup>432</sup>. Las mismas etapas han sido señaladas por Walter como exponentes de un paradigma dominante en una sociedad determinada. Pero para él no se trata de departamentos estancos y sucesivos,

---

<sup>430</sup> Walter, François (2015), Conferencia realizada en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de La Sorbona el 06/06/2015. Ver enlace en bibliografía.

<sup>431</sup> Febvre, Lucien (1953): *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Collin, 1953. Versión numerizada en colaboración con la Biblioteca de la Universidad de Québec en Chicoutimi.

<sup>432</sup> Revert, Sandrine, «Penser et affronter les désastres : un panorama des recherches en sciences sociales et des politiques internationales», in *Critique Internationale*, 2011, n°52, pp. 157-173.

pues los unos subsumen a los precedentes. En definitiva, de sus trabajos se deduce que se ha producido una modelización de nuevos modos de acción frente a la perennización de la incertidumbre como situación integrada a la existencia, así como la idea implícita de que toda historia de la catástrofe y de la vulnerabilidad ha dejado de funcionar según el paradigma del progreso. De igual modo, la idea ya extendida de que nada está bajo control y de que la actividad humana puede ser el origen de una gran catástrofe. Por fin, la vinculación de la época contemporánea a una lucha continua contra un enemigo invisible. En este contexto, el investigador insiste en la importancia que ha adquirido la noción de vulnerabilidad y el paso hacia el paradigma de la resiliencia como signo de los nuevos modos de hacer, pensar y sentir de la época contemporánea. Estos aspectos podrían explicar el paso a una percepción de la catástrofe como elemento integrado al día a día, incluso sin que intervengan causas naturales.

Acercarse a las representaciones de Barcelona a través de las películas de este corpus permite acercarse al mundo contemporáneo. Con el objetivo de apuntar hacia formas de vivir la catástrofe más o menos veladas que se producen y reproducen a nivel cotidiano en el mundo laboral, se adopta una metodología transversal que, partiendo del análisis cinematográfico de *Los últimos días*, conduce a una interpretación sociológica del mundo laboral en la época contemporánea. Barcelona, es aquí parte de un todo, parte a través de la cual se dice el conjunto. Del mismo modo, Barcelona es sinécdoque de un mundo globalizado en *Biutiful*, donde de nuevo se contempla la catástrofe como el pan del día a día de grupos sociales que viven en una situación extremadamente precaria. En situación de vulnerabilidad extrema, los inmigrantes clandestinos se ven sometidos a condiciones inhumanas que incorporan a sus hábitos de vida a pesar de los peligros latentes.

Hablamos de películas puente refiriéndonos a su cualidad transnacional tanto en lo que se refiere a la producción como en las temáticas abordadas e incluso en virtud de la forma. Pero también porque ambas plantean una inversión, ya que es el nuevo mundo el que dirige su mirada hacia el viejo, contrariamente al viaje realizado a partir del siglo XV por los colonizadores y oleadas migratorias que desde el viejo mundo se han ido asentando en el continente americano. Alejandro González Iñárritu es de origen mexicano y transporta unas mariposas negras inexistentes en Barcelona a la habitación de Uxwald como si estuvieran en su entorno natural. El padre de Uxwald se desplazó a México huyendo de Franco, claro recordatorio del dinamismo de los procesos migratorios y de la relatividad de posiciones. En cuanto a *Los últimos días*, es el casting el que se encarga, como se observará más adelante, de apuntar hacia dicha inversión de posiciones y puntos de vista. Igualmente, se trata de películas puente por la hibridación formal que en ellas se observa. En *Biutiful*,

por ejemplo, por momentos se incorpora la cámara al hombro, procedimiento naturalmente utilizado en el cine familiar y en los documentales o reportajes en vivo. También se observa la influencia del realismo mágico y del naturalismo. Por lo que se refiere a *Los últimos días*, entremezcla el género fantástico de un cine de catástrofe con un cine no menos fantástico, heredero de la novela rosa y el *happy end*.

### **A.- *Biutiful*, una película con vocación transnacional**

Resultado de una coproducción mexicano-española (con una participación del 55 y del 45% respectivamente), *Biutiful* hace su estreno en las grandes pantallas mexicanas y españolas entre octubre y diciembre de 2010, para extenderse por Europa y Estados Unidos en 2011. Los datos aportados por el ICAA permiten observar que en España recibió una subvención en concepto de «ayudas a la amortización de largometrajes. General» por un importe de 522.210 € y consiguió una recaudación en sala de 3.332.581,32€ con 509.316 espectadores. Por lo que se refiere a su impacto internacional, los datos aportados por Box Office permiten observar que la película obtuvo en EEUU una recaudación de 5.101.237 \$ y en el resto del mundo 20.046.549 \$, es decir, un total de 25.145.786 \$, cifra inferior a *Vicky Cristina Barcelona*, pero muy probablemente suficiente para hacer de ella un producto rentable (se desconoce su presupuesto, y por lo tanto el porcentaje de rentabilidad). A propósito de este último dato, la crítica ha destacado a menudo el contraste entre ambas películas. Pablo Kurt por ejemplo, de FilmAffinity, comienza así su comentario: «Si Woody Allen paseó a Bardem por la bella y luminosa Barcelona, Iñárritu lo arrastra por los barrios marginales para mostrarnos sus oscuras miserias<sup>433</sup>».

Las críticas a la película son extremadamente variables, pero los premios recibidos y nominaciones atestiguan un reconocimiento por parte de los profesionales del gremio. El mismo año de su estreno en EEUU, en 2011, recibió dos nominaciones al oscar (mejor actor para Javier Bardem y mejor película de habla no inglesa), además de ser ampliamente plebiscitada en el Critics Association Awards de Dallas y Whashington, así como en el Critics Society Awards de Fhoenix con el Best Foreign Language Film (mejor película de habla no inglesa). Asimismo, recibió el Premio ACE (Cronistas de Espectáculos) de Nueva York y fue nominada en Los Globos de Oro como aspirante al premio a la mejor película de habla no inglesa. Igualmente, fue nominada para los premios BAFTA (mejor actor y película de habla no inglesa). Pero el gran ganador fue Javier Bardem con 25 Premios Goya a la mejor interpretación masculina y el Premio al mejor actor del Festival de Cannes. Poco después, en 2012, el actor participaba interpretando el papel de Silva, el personaje antagonista, en *Skyfall* (Sam Mendes, 2012). La apertura internacional del actor ya había sido confirmada con la película de Woody Allen, pero su reconocimiento internacional como actor se produjo con *Biutiful*.

---

<sup>433</sup> Sin fecha, consulta el 25/09/2019 en : <https://www.filmaffinity.com/es/pro-reviews.php?movie-id=336820>.

*Biutiful* marca también un hito en la carrera profesional de Iñárritu, porque es la primera película que realiza sin la colaboración de Arriaga como guionista y porque, tras haber cosechado tres grandes éxitos con sus historias cruzadas (*Amores Perros*, *21 Gramos* y *Babel*), es su primer largometraje con un único hilo narrativo en torno a la historia de Uxwald, personaje central cuya biografía permite reunir biografías múltiples y colectivas. Fuertemente marcada por un contexto de crisis económica -política y social- internacional que había conducido a un clima de efervescencia de movimientos de protesta, aunque la crisis no sea tratada en la película, no deja sin embargo de actuar como telón de fondo, como una configuración mnemotécnica que, apelando implícitamente a los conocimientos y experiencias compartidas, confieren sentido al conjunto. Como factor relacionante de las distintas instancias actanciales que intervienen en el decurso filmico, como punto de encuentro entre todas las instancias involucradas en la creación, distribución y visionado del film, lo que a su vez significa una co-implicación previa del espectador al que se dirige, determina al menos en parte el impacto que la película puede ejercer en el público.

¿En qué medida pudo intervenir la crisis en la creación y posibilidades mismas de existencia de la película como producto cultural transnacional? ¿En qué medida *Biutiful* actuó como una especie de caja de resonancia del *air du temps* capaz de imprimir su sello a nivel internacional cuando en América Latina ya se había vivido, con diferentes ritmos y cronologías, el latigazo de múltiples crisis económicas? ¿En qué medida el film daba respuesta a preocupaciones transnacionales mucho más visibles cuando afectan al mundo occidental? ¿Cómo consigue establecer una relación de complicidad con un espectador transnacional y qué cambios se han operado en el imaginario colectivo para que así sea? Estas son algunas de las preguntas que han guiado el análisis que aquí proponemos. No pretendemos dar respuesta a todas ellas, pero justifican la metodología adoptada. Deudora de los aportes de la geocrítica, proponemos a continuación, tanto en el caso de *Biutiful* como de *Los últimos días*, un vaivén entre el *factum* y la ficción con la intención de explorar la visión que nos dan de Barcelona y por ende del mundo contemporáneo, el lugar que se le concede al espacio en las representaciones de nuestro tiempo. ¿En qué medida es a través de los escenarios catastróficos como se comunican los enclaves en los que se asienta el presente, cómo se establece esta relación a través de la ficción, cómo se consigue en *Biutiful* afectar emotivamente al espectador? ¿contribuye el espacio a crear una poética empática? He aquí algunas cuestiones sobre las que se articulan las reflexiones que exponemos a continuación.



## **A1.- La catástrofe: *Beautiful* entre las fronteras de la globalización**

El diccionario de la Real Academia Española define la palabra *globalización* atendiendo a cuatro acepciones posibles: la primera, como “acción de globalizar o de integrar cosas diversas”. La segunda, en tanto que “extensión del ámbito propio de instituciones sociales, políticas y jurídicas a un plano internacional”; la tercera, como “difusión mundial de modos, valores o tendencias que fomentan la uniformidad de gustos y costumbres”. Por fin, la cuarta, propia al campo de la economía, como el “proceso por el que las economías y mercados, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, adquieren una dimensión mundial, de modo que dependen más de los mercados externos y menos de la acción reguladora de los gobiernos”.

Si analizamos de cerca dichas acepciones, cabe observar que muchos de los vocablos utilizados, como “integrar”, “extensión”, “internacional”, “difusión”, “mundial” y “desarrollo”, pertenecen a un campo semántico que sugiere tanto la idea de apertura como de ampliación centrípeta y centrífugamente dinámicas. Sin embargo, las noticias nos revelan continuamente los efectos de una especie de impulsión fronteriza que bien pudiera no constituir el antónimo de la globalización sino uno de sus corolarios. Desde este punto de vista, la definición de la RAE parece incompleta. Si a ello se le añade que nada se nos dice en realidad de las consecuencias sociales y psicológicas que engendra, ni del *pathos* que genera, justo es preguntarse dónde y cómo podemos encontrar respuesta al vacío semántico, y aun pragmático, que deja.

Nuestro trabajo parte de la idea que es en y a través de los productos culturales como se nos da la posibilidad de aprehender y de comprender, no sólo intelectualmente hablando, sino incluso empática y emocionalmente, qué significa en la práctica y a qué conduce la llamada “globalización”. Y entre estos productos culturales, el cine nos parece ocupar un lugar de excepción. El cine posee la cualidad de mostración y presencialidad máximas como vector de comunicación porque irrumpe y absorbe al espectador que, por ende, no puede permanecer completamente indemne. Por mostración entendemos la capacidad de comunicar no sólo un contenido discursivo, sino también emotivo, intelectual y físicamente percibido.

A continuación intentaremos indagar, fundamentalmente a partir de unas secuencias de *Beautiful*, en las relaciones de interdependencia que en ella se establecen más o menos implícitamente entre la gran catástrofe humana de la llamada *crisis migratoria* y los acontecimientos más dramáticos que han marcado la historia del siglo XX y que se han ido agravando en lo que va de siglo.

## A.2.- La gran catástrofe humana contemporánea: inmigración y victimación

La delineación geopolítica del mundo de hoy, tal y como se nos da a entender en *Biutiful*, comienza con la II Guerra Mundial por su influencia a nivel internacional y con lo que aparece como su preámbulo, la guerra civil española, verdadero surtidero de exilio político o económico y con ello, en cierta manera, germen de globalización en la era contemporánea, aunque probable réplica de la globalización que supuso el llamado descubrimiento del Nuevo Mundo. A este respecto, conviene indicar que en la película no aparece ninguna alusión explícita a la Modernidad, entendiendo ésta como la época iniciada con el Renacimiento a finales del siglo XV. Sin embargo, la elección de una ciudad europea como sinécdoque de un mundo globalizado emite como mensaje implícito la idea de una inversión operada tomando como eje la época de la conquista: en efecto, bajo la mirada de Iñárritu, es el llamado Nuevo Mundo el que revela el viejo mundo, recordándonos de paso los viejos movimientos migratorios responsables, al menos en parte, de la configuración geopolítica actual. El mismo Iñárritu ha insistido en este aspecto de mirada invertida en una de sus entrevistas para la televisión mexicana.

Los movimientos migratorios no se reducen sin embargo en la actualidad a los realizados entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Sin cesar se habla en la prensa<sup>434</sup> de la crisis migratoria y los dramas humanos que conlleva. Los medios de comunicación transmiten continuamente noticias sobre el calvario vivido por los inmigrantes en su intento de rebasar fronteras. La serialidad de los trágicos incidentes que sobrevienen en el trayecto hace que en la actualidad se pueda hablar de una verdadera catástrofe humana. El fenómeno ha llegado a tener tal amplitud, que a partir de 1993, justo un año después de las olimpiadas de Barcelona, la ONG *UNITED for intercultural Action* empezó a elaborar una lista de defunciones de migrantes<sup>435</sup>. Muchas de esas defunciones se producen en travesías marinas efectuadas en embarcaciones de fortuna. A partir de este hecho, se elabora una secuencia ficcional en *Biutiful* que llamaremos secuencia catástrofe humana, en la que el mar asume un papel testimonial de una verdad universal voluntariamente escondida al devolver los cadáveres de un grupo de inmigrantes a la orilla. En la ficción, el grupo de inmigrantes no muere en la travesía marina, sino a causa de un trágico accidente en el que el azar y la

---

<sup>434</sup> Véanse, por ejemplo, los artículos de Anastasia Gubin («Drama de inmigrantes en Sicilia: más de 80 cadáveres en las playas de Lampedusa», *La Gran Época*, 03/10/2013) o de Rafael Peña («El litoral de Ceuta : un mar de cadáveres de inmigrantes», *La Vanguardia*, 15/02/2014).

<sup>435</sup> Véase por ejemplo el artículo de *El Periódico* «35.597 muertes documentadas de migrantes en la ruta hacia Europa», 07/02/2019; actualizado el 08/02/2019.

necesidad<sup>436</sup> conjugan fuerzas, pues sobreviene a causa de la compra de unas estufas de gas defectuosas que estaban de oferta, en una situación de precariedad compartida.

Una de las estrategias discursivas más logradas de la secuencia en cuestión proviene de la co-implicación entre el espacio simbólico representado por la luna y la contundencia de una realidad que aparece como trasfondo y figura inconfundible del paisaje urbano, para pasar, por mediación de un lento travelling, del suspense así logrado a la sorpresa de lo que se descubre, subrayando con ello el efecto que sucede a la revelación de una realidad que parecía escondida. La poética visual y sonora del proceso enraíza la secuencia en el mundo imaginario, como si Iñárritu rechazara de entrada toda reificación de los cuerpos. Hombres arena bañados por aguas de hoy y de ayer cuya redondez apacible y siniestra contrasta y se destaca de la geometría variable del cemento armado. Dotados a la vez de la gravedad horizontal de su innegable masa corpórea y de la ingravidez del sueño, contundentes presencias de ausencias, afirmación inconfundible de la inevitable presencialidad de la catástrofe y de la perennidad recurrente de un eterno retorno de lo mismo que sólo a través de la ficción se desvela como figura y contorno de trágicas permanencias. Pues, siguiendo a Gaëlle Clavandier, cabría señalar que «la catástrofe existe por sí misma»<sup>437</sup>. En efecto, como indica la autora, la catástrofe es «inmediatamente accesible», innegablemente «inmanente»<sup>438</sup>. Así, distanciándose expresamente de la noticia televisiva, es a través de una construcción poética como el cineasta revela lo indecible, lo que no se puede mostrar, lo que la imagen pretendidamente desnuda de la cámara noticiera mantiene velado, aquella que contribuye incluso a dar perennidad a la indiferencia y al silencio compartido, cuando sólo la empatía y la emoción podrían conducir a la acción.

El trasfondo sin embargo, con claves de interpretación arquitectónica y escultórica que permiten situar la acción no lejos del Pez de Gehry y la Villa Olímpica, contribuye a dar una impresión de realidad. Al mismo tiempo, el trasfondo se convierte en indicio de la influencia del sistema financiero neoliberal en la catástrofe cotidiana. Los recursos formales: plano de detalle luna, cut y plano general, cámara fija (ligero movimiento de cámara detenida sobre vuelo de pájaros), panorámica hacia la izquierda (diagonal y horizontal) y travelling hacia adelante, permiten pasar de una dimensión simbólica a la ilusión de realidad, del tono poético al dramático, situar la escena y poner de relieve el contexto, que va cobrando importancia a

---

<sup>436</sup> Se utiliza aquí en el campo de las lógicas de acción que intervienen en lo social la extraordinaria expresión con la que Jacques Monod explicaba ese doble proceso que confluye en la formación del ADN: *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris : Seuil, 1970.

<sup>437</sup> G. Clavandier, «Faire face à la catastrophe», *La vie des idées*, [www.laviedesidees.fr/Faire-face-a-la-catastrophe.html](http://www.laviedesidees.fr/Faire-face-a-la-catastrophe.html), & 6.

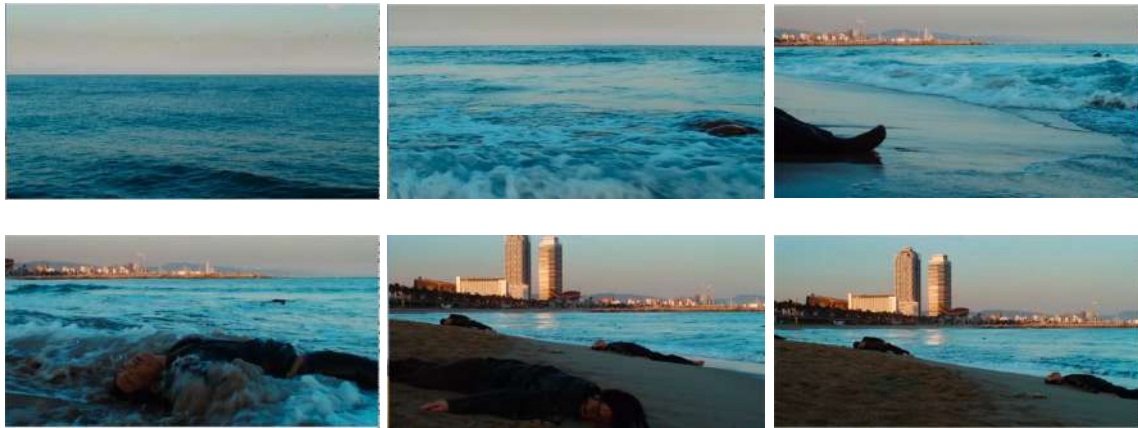
<sup>438</sup> *Id.*, &5.

medida que avanza la cámara. La secuencia termina desdibujando los límites entre el primer término y el segundo hasta conferir mayor protagonismo dentro del encuadre a las torres Arts y Mapfre en virtud de las posibilidades que ofrece para atraer la atención del espectador su verticalidad, opuesta a la horizontalidad de los personajes que yacen inertes en la arena, y su cromatismo dominado por la blancura, en claro contraste con los tonos oscuros de la ropa de las víctimas y la neutralidad tonal de la arena mojada bajo la luz del amanecer.

El Hotel Arts y la torre Mapfre tienen un estilo contemporáneo muy marcado que el entrelazado del Pez de Gehry, indistinguible en la lejanía, refuerza. Por lo que se refiere a este último, cualesquiera que sean los interrogantes suspendidos entre los nudos de su híbrida materialidad corpórea (pez y red, lleno y vacío, nudo y relación, reunión y distanciamiento, peso y ligereza...), su imponente figura marca desde la distancia, con sus destellos dorados reflejo de la luz solar, el espacio ocupado por la Villa Olímpica. Ugiendo con una nota de horizontalidad el dolmen en cuyo flanco lateral delantero se sitúa (la torre Arts), ofrece un contrapunto a la erguida verticalidad que dicho edificio comparte con su paralela torre Mapfre. Reforzando el discurso de la atomicidad de lo orgánico y su increíble y compleja unidad, proyecta el interrogante metafísico del difícil y extraordinario equilibrio entre lo uno y lo múltiple, entre serenidad y movimiento, entre la materia inerte y lo vivo, al mismo tiempo que se erige en declaración de principios de la una vez más reiterada confusión entre lo público y lo privado pues en la práctica se utiliza como espacio sombreado del restaurante de la torre Arts.

El conjunto, por su especial posición en una zona de recreo dedicada al consumo del ocio (enlaza con un Casino, discotecas famosas y restaurantes de lujo) advierte de la carga sémica que ha adquirido como exponente del capitalismo y le predisponen especialmente a actuar en el imaginario cinematográfico como metáfora de una distopía transnacional ligada a la sociedad de consumo y los mecanismos financieros cuya viabilidad había sido puesta en tela de juicio por la crisis. Conviene notar que la cámara no tiende en ningún momento a magnificarlas. De manera general, se podrá observar que varias estrategias confluyen siempre en el mismo sentido: minimizar toda posible magnificencia (la Sagrada Familia entre grúas, la torre Abgar bajo la bruma, la plaza de Cataluña en picado, las torres de la Villa Olímpica en la lejanía).





La escena en cuestión aparece al cabo de casi una hora y cuarenta y siete minutos de desarrollo sobre una película de dos horas y veintidós minutos de duración. Concretamente comienza al cabo de 1h46'42" y termina a los 47'36". Tiene pues una duración de poco más de un minuto. Dentro de la estructura narrativa, representa el clímax y anticipa la tragedia individual de Uxbal, de diferentes maneras anunciada a lo largo de la película. Es así como la tragedia individual del héroe y la tragedia colectiva del grupo de inmigrantes chinos se convierten en elementos indisolubles, como el cara y cruz de una misma moneda. Al mismo tiempo, la intensidad narrativa del clímax sucede a una construcción bien cuidada de ecos intertextuales y elipsis, en la que la técnica de entrecruzamiento de historias, tan utilizada por Iñárritu en sus anteriores trabajos de colaboración con Arriaga, coadyuva en la creación del suspense y aumenta la sorpresa del espectador. En concreto, la secuencia del descubrimiento de los cadáveres en la playa, llevados por la rémora del mar hacia la transparencia de la visibilidad, sucede a una serie de secuencias de seguimiento de su propia historia, disputándole al héroe por unos instantes pero de manera repetida, su protagonismo.

### **A.3.- A la sombra del Guernica, destino individual y destino colectivo**

La primera escena de despertar en que afloran los inmigrantes chinos hacinados en un hangar de entresuelo/semi-sótano en el que una minúscula claraboya recuerda parte del *Guernica* de Picasso, tiene lugar a los cincuenta y tres minutos y veintisiete segundos, es decir, más o menos la mitad de tiempo con respecto a su última aparición, como si ya desde un principio se nos pusiera ante la imagen de un plazo y de un destino ineluctable cerniéndose sobre el personaje colectivo, a la par que ese mismo destino aciago se va cerniendo sobre el héroe individual. El plano de conjunto que une el destino de Uxbal al de los delfines muertos en la orilla de una playa -prolepsis de la muerte de los inmigrantes- a través de una mise en abîme desde una multiplicidad de pantallas de televisión, el grafiti del

mosaico de billetes representando a un tiburón en la pared dispuesto a zamparse a un hombre que trabaja, pared por la que pasa el protagonista en su camino hacia el hospital, la panorámica que se abre con un plano general sobre la ciudad, con la Sagrada Familia escoltada por la torre Abgar y el movimiento hacia la derecha que permite descubrir a Uxbal (Sagrada Familia a través de la ventana, imagen especular del personaje en la pared del hospital) en sesión de quimioterapia, todo ello abre sobre una polisemia de sentidos que en definitiva se reúnen en un punto común: la relación entre los destinos de todos los seres vivos y de estos con el desarrollo de lo urbano, visto también como desarrollo de una urbanidad que destruye bajo el influjo de un movimiento internacional de capitales en el que los peces gordos se comen a los pequeños.



La segunda aparición de los inmigrantes chinos durmiendo en el hangar y sometidos a un ciclo que evidencia los modos de acción de la llamada *esclavitud moderna*, se produce al cabo de una hora y siete minutos de proyección, es decir, casi un cuarto de hora después de la primera. La entrada del jefe, o del que hace las funciones de jefe, no deja de recordar la pequeña apertura del fondo de *Las Meninas* de Velázquez y un sinfín de películas sobre la tortura en época de los nazis, insistiendo al mismo tiempo en la mise-en-abîme de la historia dentro de la historia y en la relación de lo narrado con otras narraciones equivalentes en la que regían disfraces y decorados distintos.

La tercera aparición se anuncia con un montaje con telón negro, del que se destaca inmediatamente la pequeñez de la claraboya. A continuación, el ritual de los gestos y actos de siempre crean falsas expectativas en el espectador y refuerzan el contraste de los cuerpos muertos por asfixia. Es sólo entonces cuando el espectador comprende la importancia de la compra de las estufas de gas por parte de Uxbal. Pero lo interesante aquí es la asociación implícita, sin negar diferencias, que se establece entre la Historia y la historia. Como en los campos de concentración, los inmigrantes consumen sus vidas hacinados y encerrados, a un

ritmo desenfrenado que se les impone desde fuera. Como en los campos de concentración, comparten en la más pura promiscuidad noches y días confundidos como grupo y negados como personas individuales. Todos comparten una única máscara. Como en los crematorios de los campos de concentración nazis, el gas conduce a una catástrofe colectiva. A pesar de que no exista una voluntad de exterminio por parte de Uxbal, lo cierto es que los inmigrantes clandestinos mueren masivamente por asfixia, sometidos a una concatenación aciaga de acontecimientos involuntarios pero constitutivos de un sistema que se ceba en las desigualdades. Uxbal está gravemente enfermo, necesita dejar en una situación no excesivamente inconfortable a sus hijos, quiere acallar su mala conciencia para con los inmigrantes y decide comprar unas estufas de oferta que funcionan con gas. Las condiciones laborales de los inmigrantes son deplorables, en Barcelona hay mucha humedad, Uxbal cree haber encontrado una solución técnica en un mundo globalizado en el que conviven distintas normas, distintos reglamentos e instancias de control de fabricación y en el que se entremezclan el imaginario de la lámpara maravillosa con una creencia ciega en la tecnología... De este modo la mecánica causal se desata y nada la puede parar.

A propósito de este tema, puede ser interesante citar a René Girard, cuyos análisis se han centrado en gran parte en explicar los mecanismos de victimización. El erudito ha destacado los mecanismos más o menos inestables de un grupo a la hora de elegir o ensañarse con una víctima<sup>439</sup>. Si el estudio nos parece sugestivo, no lo es menos destacar que mucho antes Julio Cortázar había escrito *La noche boca arriba*<sup>440</sup>, cuento en el que se establecía una comparación entre los rituales sacrificiales de los antiguos indígenas del llamado *Nuevo Mundo* con los de la sociedad contemporánea. El mismo motivo fue utilizado por Tarantino como guionista y Robert Rodríguez como director en una película de vampiros llamada *From Dusk till Dawn* (1996) en la que, tras asistir a la orgía sacrificial que pone fin a la película, se nos hace ver el otro lado del decorado que recuerda las pirámides de los antiguos pobladores de América Latina en cuya cumbre se celebraban sacrificios. Por nuestra parte, hablamos de victimación y no de victimización aludiendo a las estrategias ancladas en la inteligencia colectiva por medio de las cuales, sin necesidad de accionar expresa y

---

<sup>439</sup> Para René Girard, los mecanismos victimarios funcionan tomando como origen lo que da en llamar «una crisis mimética» que se va extendiendo aumentando las rivalidades y haciendo perder de vista el objeto o motivo de rivalidad. Cuando la guerra de todos contra todos estalla, el mecanismo salvador consiste en focalizar la violencia sobre un individuo. De este modo, el sacrificio de uno se convierte en ritual de salvación para el grupo. Ver *Le Bouc émissaire*, Paris: Grasset, 1982. En su caso, se trata de mecanismos de victimización de un individuo. Para su aplicación a un grupo o colectivo, hablaremos de victimación.

<sup>440</sup> Publicado en *Final de Juego*, 1956, también forma parte del compendio *10 cuentos españoles y latinoamericanos*, Paris : Hachette Éducation, 2004, pp. 35-42.

voluntariamente ninguna palanca, se perpetúan las estructuras de dominación de unos grupos sobre otros.

#### A.4.- El cine: del compromiso a la(s) resistencia(s)

La cámara de Iñárritu sigue e inventa las vidas de familias de proveniencia étnica distinta, intentando evitar al mismo tiempo el catálogo y el borrado. Insiste en la presencia de fronteras urbanas internas que cabría denominar *muros de cristal*: plano de conjunto en picado sobre la plaza de Cataluña, secuencia de persecución con puesta de relieve del reparto del derecho a ocupar un espacio central (inmigrantes/turistas), plano de conjunto sobre un grupo de inmigrantes haciendo cola a la entrada de un CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros), cableado eléctrico con zapatos que dan cuenta de las fronteras socioeconómicas que intervienen en la ocupación del espacio. Por otra parte, aunque no condena, insiste en la parte de responsabilidad de cada cual a la hora de contribuir a un *modus operandi* en el que a pesar de todos los esfuerzos, no hay salida.

Una secuencia de persecución (policías tras manteros) conduce a pensar en las dinámicas de a-territorialización que se ciernen sobre el inmigrante. Si el centro es primordial para asegurarles un *modus vivendi*, lo cierto es que en *Biutiful* los inmigrantes clandestinos ocupan las zonas periféricas como *hábitat* permanente. Operando regularmente incursiones en las partes centrales de la ciudad, los manteros deambulan entre una aparente tolerancia y la confrontación abierta que conduce finalmente a la reclusión en un Centro que está situado cerca de Montjuïc, en una zona franca, una especie de tierra de nadie en la que los inmigrantes tampoco están destinados a configurar su asentamiento. Desde ahí, el viaje de vuelta hacia el país de origen planea como marcaje de un fracaso. El valor atribuido a la condición de residente o a la nacionalidad parece ser a la vez causa y justificación de un desgarramiento familiar consentido por las víctimas.



No obstante, tanto el héroe individual como el colectivo parecen condenados desde un principio a un destino trágico del que no hay escapatoria. Todos están abocados a él, en un mundo en el que el motor que conduce a la acción es la miseria. Ni culpables ni inocentes,



la miseria mantiene a sus criaturas atadas como títeres y tal *Saturno devorando a sus hijos* aparece como el aciago demiurgo a la zaga de sus víctimas.

En este contexto, el cine trasciende las limitaciones humanas ligadas a la costumbre que puede conducir a una cierta ceguera, pudiendo proponerse como un cine alternativo y comprometido. Tal es el caso, pensamos, de *Beautiful* y de *Los últimos días* como se verá más adelante, que paradójicamente son películas de gran alcance. Ahora bien, en las imágenes-sonoras en movimiento, todo adquiere si no un sentido, varios, de manera que el espectador recibe no un enunciado sino un cúmulo de enunciados discursivos que además pueden permitirse la contradicción y la ambigüedad. Contradicción y ambigüedad pueden contribuir a enriquecer el o los contenidos de una película. Pero también a borrar pistas, o incluso a ampliar audiencia.

Lo que lleva a plantearse una serie de interrogantes: ¿cómo se subsume la divergencia en la convergencia?, ¿en qué medida la divergencia puede ser necesaria para mantener la convergencia?, ¿qué cantidades de divergencia pueden ser asumidas por la convergencia? , ¿ cómo se alcanza la medida exacta de aceptabilidad de la divergencia que hace que una película pueda integrar los canales de distribución que permiten popularizarla?, ¿ busca el público una catarsis ante los problemas morales a los que se ve confrontado frente a la catástrofe y más concretamente frente a la catástrofe migratoria cuyas consecuencias trágicas no dejan de aumentar con la ampliación de fronteras y de vigilancia?

## **B.- Cotidianeidad laboral, espacio urbano y catástrofe en *Los últimos días***

La película de David y Alex Pastor fue realizada en 2013. La situación es crítica en España, y Barcelona no ha escapado a los efectos de la burbuja inmobiliaria. En este contexto, el film presenta un escenario catastrófico relacionado con la subjetividad, pues una pandemia de agorafobia se ampara de la psique de todos los seres humanos del planeta. El espectáculo apocalíptico que se va desarrollando de manera alternativa con fragmentos de vida precedentes mediante el flash-back cede al final ante la inmunidad adquirida por las nuevas generaciones nacidas en una situación de resiliencia. Inmunizadas a la enfermedad psíquica que padecen sus padres, se enfrentan a la tarea de sobrevivir conjunta y colaborativamente en un mundo casi completamente devastado, pero en el que la naturaleza muestra su capacidad de resistencia retomando las riendas de la continuidad de la vida. En definitiva, el final ofrece un atisbo de sus posibilidades de renovación en medio de las ruinas de una civilización cuya inviabilidad parece haber abocado al desastre.

Siguiendo esta vía, el film nos advierte sobre los peligros inherentes a la generalización de comportamientos que aumentan el riesgo de sucumbir a patologías de tipo psicológico. Sin aceptar completamente el recurso de muchos films de ciencia ficción a la extensión de un virus, la idea aparece evocada y también rechazada en un debate televisivo al que asistimos por unos instantes a través de una mise-en-abîme de la pantalla de un televisor. Así es como se elabora un juego dialéctico entre fantasía y verosimilitud, sin ceder a ninguno de los extremos. Con ello, los realizadores se niegan a dar una interpretación única y determinada sobre las causas de la catástrofe, incitando al espectador a preguntarse si los daños psicológicos que padecen los personajes no proceden de un modo de vida y modos de actuar que introducen un gran factor de riesgo.

Uno de esos escenarios catastróficos que invaden la urbe y somete a sus habitantes a una situación en la que deben encontrar estrategias de resiliencia, nos sitúa en la esfera del trabajo, donde también se vive día a día la catástrofe, ligada a la fuerte competencia y la continua amenaza del despido, fenómenos que han sido agravados con la crisis, los recortes y las reformas legales en el ámbito laboral. En este contexto, ¿cómo no entender la extensión pandémica de la agorafobia o crisis de pánico al exterior que padecen los habitantes de *Los últimos días* como expresión de los miedos compartidos que conforman el imaginario colectivo que sucede a la crisis?, ¿cómo no entender el miedo de salir a la calle que padecen los personajes de la película como expresión del miedo de irse a la calle, expresión algo equívoca en la que se enuncia de forma activa lo que en realidad se padece, y esto en su posible doble sentido de ser echado tanto de su casa como de su trabajo?

Las consecuencias se hacen sentir en *Los últimos días* tanto a nivel psicológico como social y familiar, hasta el punto de socavar los cimientos mismos de la civilización occidental. Operando un doble recorrido entre una supuesta realidad vivida y otra imaginada, entre lenguaje y metalenguaje cinematográficos, entre simplificación y complejidad, la película nos invita a explorar los meandros de los comportamientos sociales que, por exceso de normas, conducen al caos, y a encontrar en la impulsión vital -amparada en breves treguas vía imaginario- lo que quizá sea la única justificación y el único incentivo para continuar frente a un mundo lleno de obstáculos.

Realizada por Alex y David Pastor, formados en el ESCAC, la película recibió siete galardones en los Premios Gaudí y sus directores han trabajado en diversas series de ciencia ficción para canales de televisión de alcance internacional como Syfy. Con la película estadounidense *Carriers* (Infectados, 2009) y algunos cortometrajes como *Peacemaker* (2006) y *La Ruta Natural* (2004), los hermanos Pastor habían empezado a situarse dentro del género fantástico. Actualmente residen en Estados Unidos, donde prosiguen su carrera

profesional. La película *Los últimos días* es fruto de una coproducción hispano-francesa (con una participación del 90 y el 10% respectivamente) y contiene no pocos elementos de enganche propios de un cine comercial destinado a un gran público. Según IMDb, la película tenía un presupuesto estimativo de 5.000.000 \$ y consiguió recaudar en sala a nivel mundial 4.343.816 \$. Los datos del ICAA indican una recaudación en sala de 2.141.089,92 €, con una frecuentación de 304.392 espectadores. Según *Barcelona en Pantalla*, la película consiguió recaudar en su primer fin de semana 771.000€<sup>441</sup>. Al film le fue adjudicada (ICAA) una subvención de 1.338.504,94 € en «ayudas a la amortización de largometrajes. General». Aunque JP's Box-Office no la incluye en su banco de datos, el proyecto consiguió interesar a las instituciones españolas, convencer a los miembros de la Academia del Cinema Catalá y atraer al espectador español en un contexto dominado por las producciones norteamericanas, como puede comprobarse a través del *Boletín Informativo* del ICAA para 2013, donde se indica «un ligero aumento de los largometrajes importados» y una distribución «en soporte videográfico o DVD» masivamente dominada por películas extranjeras : de los 2.737 títulos contabilizados, 1.457 son norteamericanos, 777 europeos y sólo 503 españoles<sup>442</sup>.

### **B.1.- Entre la espectacularidad del cine hollywoodiense y el compromiso alternativo**

Tanto por las líneas temáticas como por la forma, se aproxima a un cine efectista hollywoodiense con el ánimo de alcanzar un público transnacional, aunque con efectos especiales menos espectaculares que los que se observan en las grandes superproducciones estadounidenses. En la línea de un cine de ciencia ficción centrado en una catástrofe interplanetaria que amenaza la humanidad completa en peligro de extinción, la película se construye en torno a la extensión de la onda expansiva de un desastre al que cada afectado coadyuva, avanzando paulatinamente hacia un apocalipsis que, en última instancia, no se produce. De ahí la perspectiva bifocal adoptada por la película, tentada tanto por la espectacularidad del cine fantástico hollywoodiense, que no reproduce completamente, y el compromiso alternativo que se va introduciendo a modo de pinceladas.

En el trayecto emprendido por los protagonistas desde el distrito de negocios 22@ hasta la Gran Vía, las imágenes muestran una ciudad sumida en el caos, la desolación y la quema: Arco de Triunfo, Hospital del Mar, Jungla urbana en el metro...se encargan de

---

<sup>441</sup> Datos obtenidos el 26/09/2019 en <https://barcelonaenpantalla.wordpress.com/2013/04/22/barcelona-como-nunca-la-has-visto-en-los-ultimos-dias/> .

<sup>442</sup> Ver apartado «Distribución y calificación». Consulta el 27/09/2019 en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:00d79dbc-f88a-4b60-be5e-adc1af12e07a/11-Balance-Distr-Calif.pdf>

significar la pérdida de puntos de referencia en una sociedad anacrónica, como el ciervo que cruza por delante del arco de Triunfo, una sociedad en declive, como los edificios derruidos en las inmediaciones de un Hospital del Mar convertido en cenizas, una sociedad Leviatán únicamente regulada por la fuerza bruta y la toma de posesión de medios de coerción, como en la jungla urbana improvisada en el metro.



Ahora bien, la película intercala formas híbridas que le permiten articular un sentido y una forma polifónicos que desmienten la primera impresión y por lo tanto escapa a una clasificación rígida dentro de la ficción efectista de corte comercial estadounidense. Algunos aspectos no parecen haber sido percibidos por la crítica y han conducido a una lectura parcial. De hecho, la incorporación de signos metalingüísticos que aluden claramente a la cualidad de representación cinematográfica prohíbe una lectura unívoca de un contenido narrativo que, aun obedeciendo a los cánones clásicos de las grandes superproducciones cinematográficas, va esparciendo algunas pistas que, por contraste, imponen una reflexión sobre los procedimientos empleados y elaboran un discurso *plurilingüe* o *plurivocal* como diría Mikhaïl Bakhtine<sup>443</sup>. Así, el héroe, tras vencer un sinfín de obstáculos, desde un cierto estrato de realidad, parece conseguir llevar la trama hacia un *happy-end* tan conformativo como performativo. Pero al mismo tiempo, se problematiza el *happy-end* hiperbolizando su componente ficcional y operando un desplazamiento del explícito final cerrado hacia un implícito final abierto en el que el héroe bien podría perecer en el intento de hacer realidad un deseo que le permanecería vedado, o por el contrario, vencer todos los obstáculos empujado por el afecto y la imaginación.

## **B.2.- Factualidad y ficción**

El presente análisis parte de la idea de que la crisis de agorafobia que en principio actúa como motor y causa eficiente de las acciones de los personajes, como hilo conductor y como núcleo estructurante, en realidad funciona como signo analógico de lo que cabría llamar ‘metáfora pandémica de la cotidianeidad laboral’. La relación que se establece con el

---

<sup>443</sup> Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, pp. 122-151.

espacio es evidente, pues el miedo al exterior lleva a los personajes a cavar y buscar el modo de desplazarse bajo tierra. Yendo desde la periferia (22@) hasta el centro (Gran Vía), el trayecto de los protagonistas, objetivamente trazado con la ayuda de un GPS, obedece a un intento de recuperar una centralidad perdida, entendida ésta en un sentido amplio: el espacio deviene metáfora de una pérdida de centralidad de lo humano frente a los colosos del provecho, el neoliberalismo y los imperativos de la modernidad.

En este sentido, el escenario post-apocalíptico de la película parece particularmente apropiado para iniciar una discusión en torno a las consecuencias sociales ligadas a la presión exacerbada en el mundo laboral contemporáneo y su relación con el modo de vida que se impone fundamentalmente en un espacio urbanizado, es decir, un espacio plenamente conquistado por lo urbano, tal y como Lefebvre daba a entender al analizar los componentes en los que se disuelve el mundo contemporáneo. Las consecuencias, tanto individuales como colectivas, culturales e incluso patrimoniales, así como sus secuelas, parecen anunciar el fin de un mundo a la deriva en el que varias generaciones se hallan implicadas, y en el que las antiguas se encuentran sometidas a la encrucijada que genera tanto su incapacidad de adaptación a las nuevas condiciones de vida como a la absoluta necesidad de transmitir una voluntad fundamental de supervivencia. De ahí que tanto la línea temática central como el tratamiento propuesto por los hermanos Pastor pueda resultar particularmente adaptado para analizar, únicamente desde un cierto ángulo y atendiendo sólo a algunos aspectos, un eje temático tan amplio como el de la catástrofe vivida día a día. En este caso, Barcelona actúa como sinécdoque de ese mundo que propicia un *habitus*<sup>444</sup> que provoca su propia pérdida. En tanto que microcosmos, tiene un valor de *exemplum* en el sentido en el que era utilizado en el medievo. Barcelona no es el lugar del que parte la crisis, sino uno de los lugares alcanzados por la catástrofe. Sin embargo, para los personajes que viven y se relacionan en ella, es algo así como el ombligo del mundo. Matriz y monstruo, como la boca de metro que recuerda la de la ballena de Pinocho, adyuvante y oponente, buena parte del trayecto del héroe se desarrolla internándose entre sus entrañas.

---

<sup>444</sup> Pierre Bourdieu define el *habitus* como un conjunto de «estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones». Traducción propia de : « (...) structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire, en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et des représentations », in *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, col. « Le sens commun », 1980, p. 88.



Se trata de una Barcelona subterránea y oscura, profundamente urbana, situada en la parte inferior, intermitentemente peligrosa, intermitentemente iluminada. La ficción recupera un hecho factual, como es el apagón de 2007. Si por una parte el apagón puso en entredicho la sostenibilidad de un modelo de ciudad basado en su atractividad de cara al exterior y la inadecuación de las infraestructuras para la densidad alcanzada, por otra puso en evidencia la vulnerabilidad del sistema eléctrico. Como puede observarse, factualidad y ficción ofrecen prismas gnoseológicos complementarios y coadyuvan en la búsqueda y análisis del sentido, pues el ejemplo citado no es un caso aislado, sino que forma parte de los hechos que han conducido a las instituciones municipales a elaborar un proyecto que sitúa a Barcelona entre las «100 Resilient Cities» del programa que promueve la Fundación Rockefeller<sup>445</sup>. En «2014 se crea el Departamento de Resiliencia Urbana en el Ayuntamiento de Barcelona. Convirtiéndose así en la primera ciudad a nivel mundial que incluye un departamento específico para mejorar la resiliencia urbana de la ciudad». En «2016, se aprobó una medida de gobierno»<sup>446</sup> por medio de la cual el municipio afirmaba su voluntad de «hacer de Barcelona un modelo de ciudad resiliente»<sup>447</sup> y la ciudad adopta entre sus misiones la tarea de «contribuir a potenciar el liderazgo político municipal basado en la cultura de la resiliencia, tanto a escala de ciudad como en el ámbito metropolitano y en la relación con el resto de administraciones públicas»<sup>448</sup> y se integra en el «City Resilience Profiling Programme que *UN-Habitat* está conduciendo en colaboración con» la «ciudad»<sup>449</sup>. Con ello, a partir de 2013 Barcelona entra a formar parte del CRPP (Programa de Perfiles de Ciudades Resilientes) en el que va a ocupar un lugar central, pues en virtud de dicho acuerdo, «el programa de Naciones Unidas por los Asentamientos Urbanos estableció su sede de resiliencia en» Barcelona<sup>450</sup>. En este contexto, la torre Abgar se erige en el film

---

<sup>445</sup> Ver <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/ca/que-fem-i-per-que/energia-i-canvi-climatic/resiliencia-urbana>. Última consulta 26/09/2019.

<sup>446</sup> Ver informe trilingüe «Barcelona: building a resilient city/ Barcelona: construint una Ciutat resilient/Barcelona: construyendo una ciudad resiliente», Ajuntament de Barcelona, Ecologia Urbana-Gerència Adjunta de Mobilitat i Infraestructures. Departament de Resiliència Urbana, p. 15. Consulta junio 2019 en <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/sites/default/files/ModelResilienciaBarcelona.pdf>.

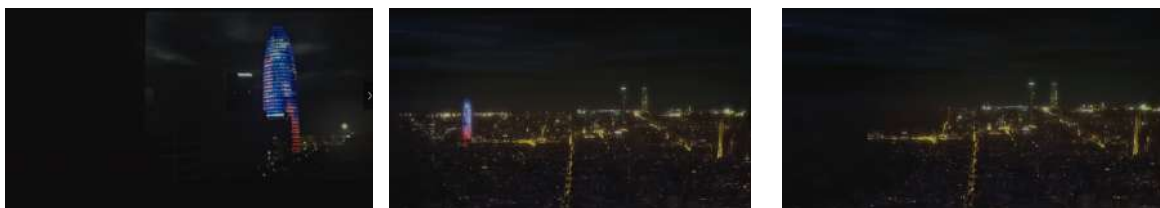
<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 40.

en tótem de un viejo modelo insostenible. Con ella, la Barcelona nocturna destaca como modelo de una ciudad espectáculo al mismo tiempo que, con la figura del apagón, se desvanece transformándose en *deixis* de la vulnerabilidad de dicho modelo.



Otros acontecimientos sobre los que se levanta la Barcelona de la resiliencia encuentran representación en el film en los planos generales sobre una ciudad contaminada con focos de humo que evocan la quema, en el derrumbe de edificios o en las excavaciones de los personajes en su trayecto subterráneo. Hechos como el derrumbe del túnel del Carmelo (2005) que obligó a desalojar varias manzanas de edificios y derrumbar varios de ellos, la sequía (2006-2008) que condujo primero a racionalizar el consumo de agua y después a poner en servicio una desalinizadora, la caída de un muro de contención que, al crear un contacto entre el cableado eléctrico y los conductos de gas provocó un incendio, o los cortes de las vías de cercanías que acompañaron la construcción del AVE, encuentran representación en la ocupación caótica de automóviles parados en las vías centrales, las colas de racionamiento de agua en las oficinas donde trabaja el protagonista, la explosión de la vía del metro y la destrucción continua del subsuelo a la que se libran los personajes en su intento por hacerse un camino para recuperar su propio centro (familia, refugio, sosiego).



Sin embargo, el centro no representa una vía de salvación por sí mismo. La plaga que se cierne sobre la ciudad también le afecta y convierte en un desierto de edificios fantasmagóricos que no dejan de recordar las ciudades-fantasma de la burbuja inmobiliaria. La Gran Vía, producto de uno de esos proyectos de transformación urbana con los que desde el pasado se ha ido configurando la Barcelona de hoy, se convierte en pasillo interminable repleto de vacíos, restos, presencia de ausencias. La construcción de las imágenes con ayuda

de las nuevas tecnologías aumenta el efecto espectral como figura significativa de la manipulación de universos propia del cine fantástico. La tonalidad azulona colabora en la creación de un filtro por medio del cual la representación se revela como tal, desdibujando fronteras entre el imaginario de lo real y el de la imaginación. Una Barcelona soñada a través de la cual se dicen los miedos y pesadillas del mundo occidental contemporáneo.



Con todo, en la Barcelona de *Los últimos días*, se ha invertido la ubicación del infierno dantesco, aquí situado en las alturas de una ciudad diurna, abocada a las ocupaciones de un día a día laboral, bien en forma de muralla (edificios en contrapicado), bien como masa aérea abrumadoramente pesada (plano cenital). Literalmente *asesinado por el cielo*<sup>451</sup>, el modelo del ejecutivo de la *Smart City* no encuentra asideros para elaborar una estrategia de resiliencia en una configuración aplastante.



Barcelona, como gran urbe de proyección internacional, no podía faltar a la cita como enclave de problemas transnacionales, sobretodo en un contexto en el que el sentimiento de vulnerabilidad y los miedos a la expulsión del hogar y del trabajo (semas del refugio y la estabilidad), también se han amparado de su espacio. Con el objetivo de mostrar la relación implícita que se establece entre espacio, trabajo y catástrofe, nos detendremos fundamentalmente en el análisis de unas secuencias que permiten estructurar nuestra argumentación en torno a problemas tales como la catástrofe vivida por las víctimas del despido, la catástrofe laboral y sus consecuencias en la configuración familiar y social del mundo contemporáneo, la catástrofe como núcleo medial entre el imaginario de la redención

---

<sup>451</sup> Se trata del primer verso del poema de García Lorca titulado «Vuelta de paseo», in *Poeta en Nueva York, Antología poética. Federico García Lorca*, Barcelona : Orbis, 1981, 1982.



y la amenaza del estancamiento, y por fin, para terminar, las consecuencias de la propagación de la conminación maltusiana ante la profecía de la rarefacción de los bienes.

### **B.3.- La catástrofe vivida por las víctimas del despido (secuencia 28:10-31:03)**

En el tiempo filmico, las primeras imágenes a las que se le da acceso al espectador, sitúan la acción en el imaginario. Dichas imágenes se oponen diametralmente a las siguientes, que nos sitúan en uno de esos edificios de oficinas nacidos en el barrio tecnológico- financiero de Poblenou a la lumbre del 22@. Las tres chimeneas lo atestiguan en un plano general del exterior, antes de internarse en el interior de una planta. A través de ellas, los cineastas presentan la dialéctica que interactúa a lo largo del tiempo filmico en un continuo vaivén entre la ilusión de lo imaginado y la ilusión de realidad. Una segunda dialéctica interviene entre la ilusión de un tiempo presente, devastado por la pandemia, y la ilusión del tiempo que le precedió. Las primeras imágenes nos sitúan pues en el tiempo devastado dentro de un espacio de trabajo desde el cual el protagonista sueña en tiempos mejores vividos en contacto con la naturaleza con su compañera sentimental.



El universo laboral ocupa pues un lugar primigenio y primordial en la película. La apertura *in media res* en el tiempo devastado vivido en una oficina resulta particularmente apropiada para ahondar en las consecuencias sociales de la presión exacerbada en el mundo laboral contemporáneo y apunta de nuevo hacia la relación mimética existente entre referente y representación. A través de la secuencia del despido de Rovira, personaje secundario y prolepsis del futuro que esperaba a Marc, ingeniero de informática y protagonista, de no haber sido por la pandemia, el film muestra que estamos asistiendo a un proceso de transformación de la situación laboral en la que el paternalismo ha sido sustituido por la banalización de una relación problemática entre hombre y labor. Ambos se enfrentan hasta amputar la capacidad de acción de los individuos. La prensa se ha hecho eco de un número alarmante de casos a nivel internacional que permitirían corroborar dicha

hipótesis<sup>452</sup>. Se puede decir incluso que se trata de un problema transnacional que ha podido incluso incentivar la imaginación de los cineastas. En cualquier caso, la relación entre las representaciones cinematográficas de la catástrofe y los miedos sociales de los que éstas emanan ya ha sido vista a partir de un corpus de cine fantástico hollywoodiense por autores como Laurent Guido<sup>453</sup>, quien asimismo confiesa haber encontrado inspiración en Siegfried Krakauer. Este último, centrándose en la psicología del pueblo y el cine alemanes de la época de Hitler, llegaba a la conclusión de que «detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca tendencias íntimas del pueblo», tendencias a cuya «comprensión» podía «conducir» «el cine»<sup>454</sup>.

La película contiene una secuencia de despido en la que los procedimientos estilísticos utilizados traducen perfectamente el estado psicológico de los personajes. Banda sonora, movimientos de la cámara, iluminación, todo ello contribuye a transmitir al espectador sensaciones y miedos interiores. En el contexto fílmico en el que se inserta, condicionado sin duda por el objetivo de convertirse en película para ver en familia, pierde algo de su fuerza intrínseca, fuerza que conviene recuperar. La secuencia del despido tiene lugar en una de esas torres vitrificadas que han ido surgiendo siguiendo el modelo que se impuso con los Juegos Olímpicos en las nuevas zonas destinadas a confirmar un tejido empresarial dentro del sector de las nuevas tecnologías. En el contexto de crisis duradera en el que se proyecta, rueda y estrena la película, dominado por el despido y los desahucios, ¿cómo no entender la extensión pandémica de la agorafobia o crisis de pánico al exterior que padecen los habitantes de *Los últimos días* como expresión de los miedos compartidos que conforman el imaginario colectivo que sucede a la crisis económica?

Compuesta por una serie de escenas, la secuencia se despliega como una especie de microhistoria dentro de la historia. Nada sin embargo nos permite desgajarla de la diégesis global en la que se inserta. Al contrario, todo, y no únicamente el montaje, converge, obligando a relacionar el destino individual de Rovira con el destino del héroe, y aun con el del antihéroe, el jefe de recursos humanos, tildado, al menos al principio, de “verdugo” y de

---

<sup>452</sup> Ver noticias *El Mundo* : Iriarte, M. «Los accidentes y las muertes en el trabajo se disparan en 2015», 29/08/2015 ; *El País*: «France Télécom reconoce 32 suicidios entre sus empleados en dos años», 01/12/2009; y *El Periódico*: Foncillas, A., «La muerte de una joven por exceso de trabajo conmociona a los japoneses», 30/12/2016.

<sup>453</sup> Guido, L (ed.), *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne : Antipodes, col. Médias et histoire, 2006.

<sup>454</sup> Krakauer, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, (trad. de Hector Gross), Barcelona: Paidós, 1985; 1947, p. 14.

“terminator”, y que poco a poco adoptará el papel de coadyuvante para pasar finalmente a confundirse con las víctimas.

Si nos atenemos únicamente a la secuencia de la expulsión de un empleado, cabe notar la presencia de algunas figuras que contribuyen a dar dramatismo a la escena, como la sobreexposición a la luz, el plano de detalle sobre la mano en su intento desesperado por agarrarse a la puerta, el zoom rápido, el plano subjetivo que nos permite captar la consistencia material del estado anímico en el que se encuentra, el plano aberrante desde el que se visualizan las convulsiones del personaje, el primer plano sobre el perfil de un rostro dolorido puesto de relieve a través de una toma en picado, o el fondo sonoro de un agudo casi monocorde.

Si además observamos los enlaces entre las distintas escenas de las que se compone la secuencia, así como los que se establecen con el resto de la película, como la reutilización de muchos de los recursos utilizados en ella para describir la caída del héroe, vemos que se va operando una identificación. Así, la escena del despido de Rovira actúa como prolepsis de un destino fatal que se cierne sobre el protagonista y, por ende, sobre la humanidad de la que este último es sinécdoque. Notemos el montaje con *corte* que transmite el choque vertiginoso de la bajada y del encuentro. El contacto, tanto visual como táctil al que asistiremos en la escena siguiente, no deja lugar a dudas sobre la relación que se establece entre destino individual y colectivo, pues poco a poco todos serán afectados por esa extraña enfermedad.

Inmediatamente, la imagen especular sobre el suelo en la que se proyectan las figuras nos incita a saltar del otro lado del espejo y adentrarnos en el mundo maravilloso y cruel de Alicia. Mundo maravilloso y cruel de sombras invertidas, figura mnemotécnica que apela intertextualmente a un nutrido bagaje cinematográfico del género de horror. Paralelamente, la secuencia va dando paso a la implicación del héroe en una micro-historia que pasa de la marginalidad al protagonismo y de la alteridad a la identificación.

Por fin, la secuencia incita al público a plantearse una serie de interrogantes sobre su propio posicionamiento respecto a las imágenes que va viendo (guiño intertextual a la película *Tesis* de Amenábar) e intenta co-implicarle y recordarle que se halla comprometido en un destino común a través de los personajes circundantes que observan la escena, por medio de una excelente mise-en-abîme que le compromete en un destino común al que, por identificación con los personajes del segundo término que se mantienen a una prudente distancia, a pesar de su posición en la butaca, no es totalmente ajeno (notar que el segundo término se mantiene borroso en parte de la escena en la que fallece Rovira. La consecuencia es que pierden identidad propia para cumplir con un papel conjunto, el de espectadores).



#### **B.4.- La catástrofe laboral y sus consecuencias en la configuración familiar y social**

En *Los últimos días* la catástrofe laboral no causa únicamente la muerte física, ejemplificada por el drástico final de Rovira, sino también la muerte social y aun moral. En este contexto, el tejido familiar no puede permanecer indemne. En un país en el que únicamente la ola migratoria de antes de la crisis permitió aumentar una tasa de natalidad con fuerte tendencia a la baja<sup>455</sup>, tanto la incertidumbre de la situación laboral como los logros en materia de ascensión socio-profesional pueden tener consecuencias demográficas negativas. Respecto a este último aspecto, es decir, cuando la ascensión profesional es posible, observemos que el relativo éxito de Enrique –Jefe de Recursos Humanos- le condena, de alguna manera, al celibato. Su familia se reduce a su padre, hasta que la quema del Hospital del Mar lo reduce todo a cenizas. Por lo que se refiere al primer caso, el de una situación laboral incierta, el protagonista manifiesta sus reticencias a la hora de asumir la paternidad utilizando como argumento la inestabilidad y el *pathos* generalizado que observa a su alrededor: «yo no sé lo que va a pasar, pero a lo mejor no tengo curro para pagar el alquiler» (11'48"-11'51").

Varios elementos sémicos permiten comprender las relaciones intergeneracionales que esto engendra. Observemos, por ejemplo, el muñeco fabricado por Julia, metonimia del hijo que espera. La marioneta representa un panda. La contundencia sonora de su materialidad corpórea nos prohíbe su inclusión en el campo semántico de la suavidad o de la dulzura. Pero lo que nos parece más interesante subrayar, es la utilización de la imagen icónica del colmillo. La representación social anclada en el imaginario colectivo de la contemporaneidad se corresponde con una representación del niño como niño vampiro.

---

<sup>455</sup> Almuquera-Sallent, P. & al., «El proceso inmigratorio en España y su incidencia en las estructuras demográficas actuales», *Espacio y Tiempo* : Revista de Ciencias Humanas, n° 24, pp. 9-35.



Notemos de pasada que la película da a entender que asistimos a una taylorización del trabajo intelectual, como se nos muestra a través de la amenaza de echar a Marc si no obtiene resultados rápidamente, y como cabe comprobar a través de la imagen dorsal de Marc trabajando hasta altas horas de la noche frente a un ordenador que se le resiste (8'14"-8'49"), o como se nos da a entender cuando se nos señala que las presiones no sirven únicamente para hacer interiorizar la aceptación de ingentes exigencias, sino para hacer perder pie al adversario en un tablero en el que ambos jugadores no cuentan con el mismo número de piezas. Lo que por cierto permite legitimar modos de hacer que garantizan la continuidad de esas prácticas, pues como confiesa Enrique en el interior de una capilla, «por algún sitio había que cortar» (1:01'48"/49"). El espacio le da valor de oráculo. El ágape en el que participan entremezcla lo sagrado y lo profano para dar un giro a la relación que les mantiene unidos en su trayecto.

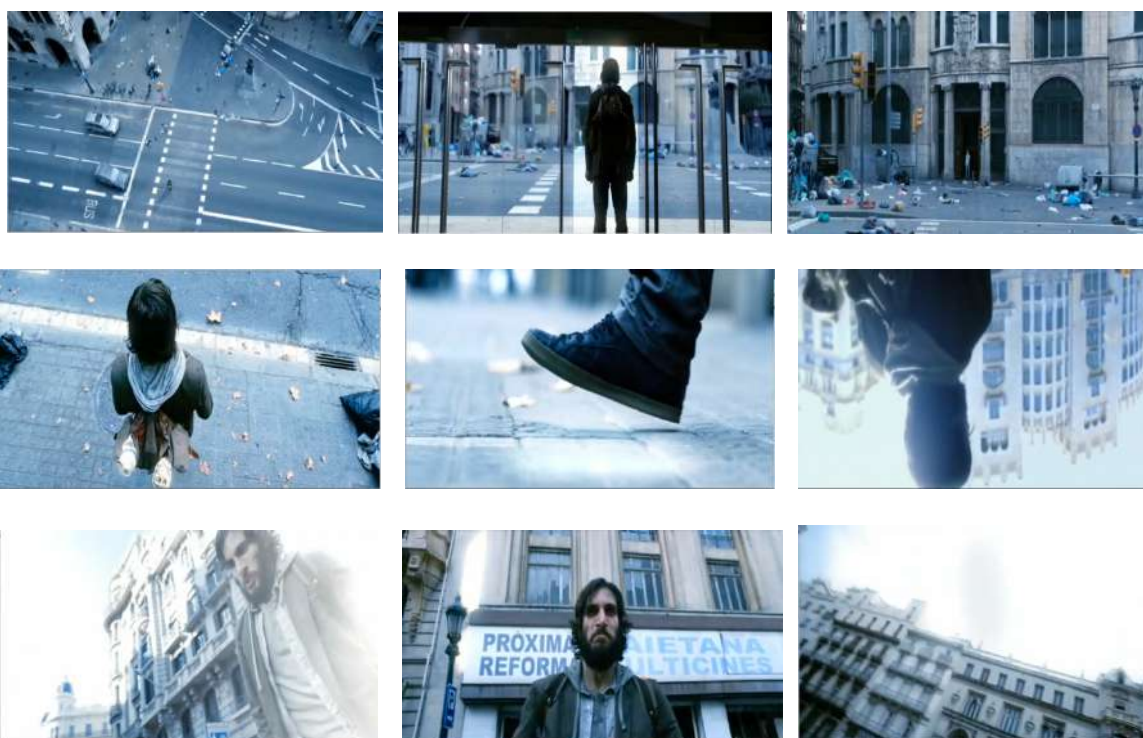


En definitiva, la uniformización de las conductas -idea que se transmite por medio de la regularidad de las ventanas iluminadas del edificio donde trabaja- ligadas a un ritmo desenfrenado repetido cotidianamente dentro de una incomunicación compartida, produce no sólo un desplazamiento o aplazamiento del libre arbitrio, sino que puede incluso conducir al efecto contrario al deseado. Como podría haber dicho Anaximandro<sup>456</sup>, demasiado orden conduce al caos. Y dentro de este caos (sema contenido en las basuras esparcidas), el viaje iniciático del héroe consiste en partir a la conquista de su paternidad. Y es el viaje más difícil que en última instancia deberá realizar, como se muestra en una magistral secuencia

---

<sup>456</sup> Anaximandro, *Anaximandre. Fragments et témoignages*, texto griego, traducción francesa, introducción y comentario de M. Conche, Paris : PUF, Col. Épitémée, 1991.

(1:30'50"-1:33'52"), último palio en el camino iniciático del héroe hacia la conquista de su paternidad. La secuencia retoma la tradición del duelo del western americano y las tonalidades azulonas de personajes de ultratumba y sitúa metalingüísticamente la escena del cruce de calle a la salida de un cine de la Gran Vía en peligro de extinción. El picado sobre el asfalto, la toma de espaldas al personaje dando mayor profundidad al paso de peatones, el plano y contraplano sobre uno y otro personaje, aumentan la impresión de distancia. El tiempo en realizar el recorrido (2'24"), la sobreexposición, el plano en picado sobre el personaje, el giro de la cámara hasta lograr un plano cenital completamente invertido, los planos de detalle sobre sus pasos, el sonido agudo que se prolonga, todos estos procedimientos vuelven a plasmar el estado psicológico de Marc y el esfuerzo sobrehumano con el que realiza la odisea de cruzar la calle e ir de la muerte (significada por el cine de barrio en espera de convertirse en cine multisala) a la vida (encuentro con su amiga y su futuro hijo).



### **B.5.- La catástrofe de Los últimos días, entre el imaginario de la redención y la amenaza del estancamiento**

A primera vista, el *excipit* de la película propone un final feliz: Marc acaba cruzando la calle a pesar de que dicha tarea pone en peligro su vida. En un jardín de edén improvisado contribuye a la regeneración de un mundo en el que la naturaleza ha cobrado buena parte de lo que la cultura y la civilización le habían tomado. Como en el caso del pequeño Esteban

de *Todo sobre mi madre*, su hijo Enric crece en este ambiente, completamente inmunizado al pánico al exterior que siguen padeciendo sus padres, que han conseguido aclimatarse creando estrategias de resiliencia. La familia nuclear, aun en circunstancias adversas, ha encontrado un modo de ser feliz en su encierro-refugio y se afirma por tanto como una estructura esencial a la supervivencia. Al final, su hijo inicia su propia marcha, junto a otros de su edad, dentro de un mundo multicultural donde la pertenencia étnica no parece tener ningún sentido. Un mundo ideal y relativamente hospitalario en el que el llamado Nuevo Mundo -el casting se encarga de ponerlo en evidencia- vuelve su mirada hacia el viejo llevando parte de su historia a hombros (el panda con colmillos representa las herencias culturales y la hilatura de herencias familiares de carácter identitario) que se lleva consigo el joven, pero marchando hacia un futuro en el que se afirma la prevalencia de la continuidad.

Ahora bien, no nos engañemos, el final feliz constituye un verdadero *excipit* que pone a prueba toda idea de verosimilitud. Se puede hablar incluso de dos líneas narrativas que se abren apoyándose, bien en la continuidad espacial y cronológica que se establece entre la llegada de Marc al otro lado de la calle y la secuencia de formación del núcleo familiar, bien en la discontinuidad lógica que resulta de la comparación entre el destino fatal de Rovira y la salvación *in extremis* del héroe. La bifurcación entre ambas soluciones se hace patente a través del claro contraste entre los *estilemas* genéricos utilizados en la secuencia del encuentro y la secuencia de reunión. Los tonos agudos y punzantes que acompañan al héroe en su dura expedición contrastan con la música suave que nos sitúa en el territorio de una construcción ideal anclada en la memoria colectiva. Así pues, drama y novela rosa confluyen como dos caras de la misma moneda, figura de la escisión entre ilusión y realidad, figuras de una confluencia en la que el imaginario es parte constitutiva de lo real. Claro exponente de lo que Gérard Genette denomina «architextualidad», la película entreteje sutiles relaciones con la historia del cine, intentando rendir homenaje a sus orígenes populares, pero sin olvidar la complejidad del mundo como referente. Difícil equilibrio en el que las concesiones al cine de clase B atomizan sutiles pinceladas de un diálogo implícito entre lenguaje y metalenguaje cinematográficos y unas secuencias extraordinarias en las que los cineastas muestran su pericia en la captación de la subjetividad, una subjetividad que encuentra su corolario en los registros de representación del espacio.

Si miramos de cerca la secuencia del hogar (1:35'31"-1:35'43"), cabe observar que aparece un círculo rojo en lo alto del encuadre y que este círculo se desplaza hasta cruzar y cortar verticalmente, en movimiento descendente, la imagen. Este elemento debe ser interpretado como un procedimiento metalingüístico a través del cual la cámara afirma su presencia. La burbuja roja actúa como puntuación y *deixis*. En su caída, parte

figurativamente en dos el encuadre, al mismo tiempo que se superpone aumentando los estratos de representación. Es así como se significa la doblez del mensaje, separando figurativamente el espacio filmico y advirtiendo al espectador que estamos ante otro estrato de realidad, la realidad del mundo imaginario. Desde un principio, y a lo largo de la película, la estructura narrativa se ha ido escindiendo y completando, para romper formalmente con la linealidad que la recorre. Para ello, el montaje ha ido jugando con dos tiempos, pasado y presente, y con dos espacios, el supuestamente real y el supuestamente ideal. Con ello, la resolución final se filtra como un añadido y como una especie de eco en los que se dan cita un imaginado mundo real y un imaginado mundo imaginario. La insistencia en la escenificación, confortada por la luz, el ritmo, el silencio de los personajes y la melodía musical nos advierten que se trata de una imagen idealizada, pero no menos conformativa de la subjetividad y performativa a nivel de la *praxis* que nutre.



El final feliz se plantea así como un *desiderata* y su calidad de imaginario aparece reforzada con imágenes que aluden intertextualmente a modos de representación culturalmente compartidos, como las imágenes con las que se concluye, que hacen clara referencia a cuentos como *La bella durmiente*. Notemos, por ejemplo, la nebulosa idealizadora con la que se nos advierte que estamos en un estrato de ficción en el que ésta se afirma como tal. La insistencia en la escenificación (pájaros cruzando el cielo, naturaleza exuberante adueñándose del espacio, punto de fuga iluminado por un sol radiante, edificio bañado por los destellos solares, tono difuminado que evidencia la manipulación), confortada por la melodía musical, nos advierte que se trata de un mundo idealizado pero no por ello menos actual.





El preámbulo con el que se iniciaba la película, plano subjetivo que revelaba el mundo interior de Marc, se repite como leitmotiv a lo largo de ella: en un paisaje idílico que recuerda el jardín del Edén, aparece Julia corriendo lentamente, entre árboles y arbustos, a contraluz, en una imagen difuminada y borrosa. La imagen de Julia vuelve a emerger borrosa ante su novio, tras la llegada de éste último al polo opuesto de la calle. Así, el despertar de Marc en sus brazos, ¿forma parte de la biografía del héroe, o es una imagen creada por su mente? En definitiva, ni solución final ni pesimismo absoluto, lo que la película nos ofrece es un desenlace axial entre lucidez crítica: «aquí está pasando algo y no nos estamos enterando» (33'10"-33'16"), dice el protagonista, y lucidez práctica: «pero tendremos que hacer como si no nos hubiéramos enterado» (1:10'38"-1:10'45"), añade el héroe.

#### **B.6.- La frontera como resultado de la propagación de la conminación maltusiana ante la profecía de la rarefacción de los bienes**

En su travesía, Marc y Enrique, con la ayuda de un GPS, recorren la Barcelona subterránea yendo de Poblenou a la Vía Laietana tras pasar por el Hospital del Mar y la Gran Vía. Es en la Gran Vía donde hacen escala en un Centro Comercial en el que Julia, que se dedica a la artesanía, tiene montada una tienda. Al no encontrarla allí, Marc se dirige al supermercado. De este modo, lo que podría parecer un *excursus* se integra a la serie de obstáculos que el héroe tendrá que vencer en su camino iniciático que le lleva de la externalidad de una vida consagrada al trabajo, a la recuperación de la simbólica matricial de los orígenes del mundo, vistos a través de la familia como bastión garante de la reproducción (biológica, histórica, cultural...). Garantía de continuidad, la reproducción encuentra en el mobiliario espacial su representación simbólica: la escalera de caracol escapa a la reproducción exacta de lo mismo asegurando cambio y permanencias. El agua de la lluvia le confiere un carácter universal. Simultáneamente, las luchas intestinas se inscriben en un decurso histórico reiteradamente marcado por estructuras de dominación, como deja entrever el paralelismo entre el enfrentamiento con las tribus urbanas del metro y las luchas tribales del centro comercial.



Es así como en *Los últimos días* se van tejiendo eslabones entre elementos aparentemente inconexos. Un ejemplo lo tenemos en una secuencia de asalto en la entrada de un supermercado (1:16'48"-1:23'21"). En el film, el miedo del otro encuentra factores de mantenimiento en unas determinadas condiciones de vida. Prehistoria, medievo y modernidad se encuentran unidas por el recurso sistemático a las armas y a las luchas tribales por ampararse de los recursos que se traducen en la formación de espacios fronterizos. La secuencia permite asistir al asalto de un supermercado en una situación en la que dos grupos, que forman y conforman dos campos bien distintos, luchan por ampararse de los pocos restos que aún quedan tras la catástrofe vivida a nivel planetario como consecuencia de la crisis de agorafobia en la que se ve sumida buena parte de la humanidad. Si atendemos a la oscuridad de la secuencia, a los distintos focos de luz esparcidos, al ritmo rápido y repetido de la banda sonora, al instrumento de percusión casero dominante, a las máscaras de camuflaje utilizadas por el grupo de asalto, no sólo nos encontramos ante una variante de la apertura forzada de compuertas de King-Kong, sino ante un indicio de la imagen mediática de los múltiples intentos de saltar los muros fronterizos de alambre implantados en zonas estratégicas como por ejemplo Melilla.



La secuencia del asalto relaciona particularmente el espacio urbano con el capitalismo y la sociedad de consumo. El plano general sobre las estanterías revela una relación de semejanza con las tomas nocturnas en planos generales de la urbe que no puede pasar desapercibida. Urbanismo, arquitectura contemporánea, edificios de oficinas del barrio tecnológico y palacios del consumo obedecen a un mismo y único diseño estructural.



El problema que aquí se plantea es el de la justicia distributiva. Contrariamente a las tesis de Rawls a favor del reparto de los bienes, los personajes de esta secuencia construyen muros. La fragilidad de éstos, la falta de medios para mantener una vigilancia constante y el estancamiento inoperante al que se ven conminados los miembros de un grupo cuyos esfuerzos van dirigidos al mantenimiento de fronteras, en lugar de organizarse para multiplicar y dar continuidad a los escasos recursos que les quedan, ponen en evidencia la opinión de los cineastas respecto a la pervivencia de las tesis de Ricardo según las cuales el reparto de la riqueza conduciría al aumento de la pobreza. Frente a las tesis de Ricardo, frente a la conocida tesis de Malthus según la cual el aumento demográfico conduciría a una disminución de la producción agrícola y con ello a un aumento del hambre, Marc y Enrique, protagonistas de *Los últimos días* enarbolan la bandera azul –ni unitaria ni secesionista- de un universo global en el que la convivencia no es una elección sino la única posibilidad, antídoto al vacío aséptico del individualismo (ligero contrapicado sobre máscara-escafandra de un individuo en el metro). De ahí que la imagen de la violación del domicilio por parte de una familia de inmigrantes deje cauce a la colaboración activa de todos en pro de un objetivo común: el aumento de recursos.





## **QUINTA PARTE: EL SIGLO XXI RECONSTRUYENDO MEMORIAS. BARCELONA 2016-2017, MIRADAS RETROSPECTIVAS**

El 9 de noviembre de 2014 se procedió en Cataluña a una consulta alternativa por la que se pedía a los residentes que se pronunciaran con respecto a la demanda de independencia para la comunidad. El 1 de Octubre de 2017 se reiteraba la consulta en un referéndum convocado por la Generalitat. De haber sido respaldadas por el Estado Español y la Comunidad Europea, Barcelona sería hoy la capital de un Estado. Nuestro trabajo no pretende cubrir el proceso que habría podido conducir a la independencia de Cataluña, pero este dato es crucial para comprender el contexto en el que, a través de una mirada retrospectiva, se buscan aciertos, incertidumbres y fallos en las políticas locales que han conseguido para Barcelona una capitalización de centralidad a nivel internacional. Las películas de nuestro corpus, *Barcelona '92* y *Fills del 92* buscan en el pasado olímpico las raíces históricas de la Barcelona de hoy. Pero en uno y otro caso, a distintos niveles y desde medios de comunicación de alcance muy distinto, surgen una serie de interrogantes sobre la concepción misma de la noción de centralidad.

### **Capítulo 1.- BARCELONA '92 (Ferran Ureña, 2016) REESCRIBIENDO EL PASADO OLÍMPICO: UNA PELÍCULA SÍNTOMA**

Ópera prima de Ferran Ureña, el proyecto de rodaje de *Barcelona '92* se inicia en 2012, cuando el cineasta daba por terminado un primer esbozo de guión de una película que se va a ir «escribiendo sobre la marcha» (Ap.24). Cuatro años serán necesarios para llevar a cabo un proyecto de bajo presupuesto -el cineasta habla de «presupuesto cero»-, y es únicamente en 2016 cuando se hace posible su estreno. Película que el mismo autor califica de «contracultural», «anárquica» y «muy punk», ha encontrado un cauce de visibilidad en centros cívicos como en el caso de Can Basté (Distrito Nou Barris), donde fue proyectada en el marco de un Ciclo de Cine Independiente que tuvo lugar en febrero de 2017, así como en Ateneos populares como el de Esplugues de Llobregat, situado en las inmediaciones del municipio de Barcelona, que acogió la película el mismo año. El pre-estreno fue celebrado en los cines Girona, situados en el barrio de Gracia. A pesar de que, como es habitual en el cine independiente, la película ni siquiera haya pretendido entrar en

los cauces de distribución del cine comercial, ha encontrado eco en las redes sociales, blogs y otros canales de comunicación internáuticos, además de la radio.

De manera que su propia biografía nos habla de las transformaciones que, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, se han ido produciendo en la creación cinematográfica, con la incorporación de un amplio panel de autores noveles. Simultáneamente, su categorización como «cine independiente» nos obliga a cuestionarnos sobre lo que cabe entender por tal en la época contemporánea. De hecho, la película no puede considerarse completamente independiente con respecto a un entramado empresarial que, como indica Jaume Cervera en la entrevista, ha permitido llevar adelante la película: «Porque en Barcelona puedes encontrarte con gente emprendedora que adhiere a tu proyecto». Su independencia como película no subvencionada, tal y como se infiere de la entrevista, ha encontrado sin embargo en centros públicos un canal de visibilidad. Según la definición dada por los organizadores del ciclo de cine en el que la película fue incluida, por «cine independiente» cabe entender aquel que se realiza «al margen de los circuitos comerciales y de producción habituales» y se caracteriza por los siguientes rasgos: las películas «no están producidas por los grandes estudios cinematográficos, disponen de bajos presupuestos, se hacen en condiciones de mayor precariedad, no tienen una distribución masiva y por lo tanto tienen menos posibilidades de obtener ingresos», a pesar de todo lo cual han ido aumentando con «la nueva generación de cámaras digitales»<sup>457</sup>.

Ahora bien, esta definición destaca básicamente -salvo en lo que se refiere a las cámaras digitales- rasgos negativos: ni circuitos comerciales ni de producción habituales, falta de presupuesto, visionado y distribución restringidos, además de falta de ingresos. Sin contar que todos esos rasgos se concentran en la película entendida de manera limitada como objeto mercantil. Además, si nos atenemos a las observaciones mencionadas, probablemente bastantes películas españolas, sobre todo en un contexto de restricciones económicas, podrían figurar entre las filas de un cine independiente. Conviene pues encontrar una definición a la vez más amplia y más detallada que, sin perder de vista su distancia con respecto a los modos de producción y distribución de tipo comercial y la escasez de recursos económicos, permita observar que dichas limitaciones se ven ampliamente compensadas por los recursos en capital humano y social, así como por la disponibilidad tecnológica. Pero

---

<sup>457</sup> Ver flyer del ciclo de cine independiente de Can Basté, Ajuntament de Barcelona, 04-25/02/2017: «L'anomenat cinema independent fa referència a pel·lícules que es realitzen al marge dels circuits comercials i de producció habituals. Els trets principals de les pel·lícules independents són que no estan produïdes pels grans estudis cinematogràfics, disposen de baix pressupost, es fan en condicions de major precarietat, no tenen una distribució massiva i, per tant, tenen menys possibilitats d'obtenir grans ingressos. Malgrat això, actualment la nova generació de càmeres digitals contribueix al fet que sigui més fàcil realitzar aquest tipus de pel·lícules, la qual cosa propicia un augment en aquest tipus de produccions». Enlace en fuentes, Can Basté.

también que tenga en cuenta la búsqueda formal con la que se intenta subsanar la falta de recursos, que se fije en el carácter específico no sólo de las temáticas tratadas sino de la forma de abordarlas, en el tipo de comunicación que se establece con un público que acude al visionado con unas expectativas distintivas y el modo en el que encuentran cauce de expresión en este tipo de cine movimientos sociales en parte a contra-corriente respecto a una de las facciones que adopta el discurso oficial imperante en torno a temáticas sometidas a debate público en un momento dado. Es necesario pues operar un acercamiento transversal que aborde el cine independiente poniendo de relieve aspectos formales, políticos, históricos, gnoseológicos, económicos, ideológicos, comunicativos y sociales. En definitiva, *Barcelona '92* es un caso interesante de ese cine independiente que prolifera con la entrada en la era de la información en tanto que vehículo de unos contenidos a su vez agnados en unos rasgos formales y que adoptan una función social, personal, económica y política en un contexto determinado.

#### **A.- El poder aglutinador del cine: afluencias e influencias. La película como evento<sup>458</sup>**

A pesar de su presencia en las redes sociales e internet, poco se sabe en definitiva de la biografía de Ferran Ureña Mallen. Según sus propias indicaciones, tenía apenas veintidós años cuando empezó a rondarle la idea<sup>459</sup>, y contaba con cuatro cuando se celebraron en Barcelona los Juegos del 92<sup>460</sup>. Aunque nada indica concretamente sobre su formación académica, queda clara su afición al cine que, por cierto, comparte con su hermano, con quien ha colaborado en varios proyectos. Por lo que se refiere a *Barcelona '92*, es a Ismael Ureña a quien se le debe el montaje, además de una breve aparición como actor. Los inicios de la carrera cinematográfica de Ferrán se producen como técnico de sonido. Como tal, participó en el corto de su hermano (*Tio vivo*, 2011), en el que además se ocupó de la música e incluso colaboró en la elaboración de la idea, según queda manifiesto en los títulos de crédito. Mientras se consagraba a su propio proyecto los fines de semana, intervino como encargado, editor y montador del departamento de sonido en nueve episodios de la serie online *Hunter/El cazador* (Miki Loma, 2013). Al año siguiente se ocupó de supervisar el

---

<sup>458</sup>Nancy Berthier ha destacado el impacto, en un contexto determinado, que puede alcanzar lo que denomina «película-evento», que cabría diferenciar de lo que aquí se intenta significar, pues en este caso se trata más bien de rendir cuenta del hecho de que la participación en la realización de una película puede ser vivida como un evento.

<sup>459</sup> Ver entrevista adjunta en anexo V.

<sup>460</sup> Ver entrevista radiofónica en programa *Més que cinema* (MKC) n° 238, 34è de la 7ª temporada, «Ferran Ureña, director de *Barcelona '92*; i cinema i música sobre moviments i tribus urbanes» (Enlace en bibliografía).

montaje de sonido del corto *Nada* (David González Rudiez, 2014) y en 2016 se encargó del sonido de otro corto: *Alex y Eric para siempre* (Leo Adef).

Como ayudante de dirección, también ha colaborado en diversos cortos: *Plato Estrella* (Txetxu García, 2015), *Mi maleta* (Cristina L. Justribó, 2016), *Medianoche* (Toni Morejón, 2016) y en la película *Capa Negra* (Jaume Najarro, 2018). Junto con Ana Bear, ha codirigido los cortometrajes *Bram* (2016) y *Animal* (cortometraje online, 2017). Como guionista y director, a él se le deben los cortos *Marinha* (2017) y *Gringos, balas y frijoles* (2018), este último ampliamente plebiscitado por los lectores de *El País*, que le han otorgado el premio del Público.

Cabe destacar a la luz de todas estas colaboraciones y trabajos personales su estrecha vinculación con las escuelas de cine de Barcelona, como *Bande à part* (*Tiovivo*) o el ESCAC (*Alex y Eric para siempre*), así como con un vivero de productoras barcelonesas que han proliferado o incluso nacido en su mayoría a la lumbre de las nuevas posibilidades de creación, financiación, comunicación y por lo tanto visibilidad que ofrecen las «autopistas de la información»<sup>461</sup> de lo que McLuhan dio en llamar la «aldea global»<sup>462</sup>, como Nikita Studios, Vox Produccions, Vivir Rodando, Rojo Camaleón, UNDO Audiovisuales, Navío de Locos (NDL), Black Films, ESCAC Films, Event2all o también Eixam Media, en cuya creación se ha implicado personalmente. La red de colaboradores se ha ido extendiendo incluso a otras zonas de España, como en el caso de Copiplus Moratalaz, que les permitió pulir algunos aspectos en la etapa final.

Pero el cuadro no quedaría completo si no se tuviera en cuenta que el nacimiento de un cineasta también depende de la red de técnicos y actores con la que converge y que, en el caso de Ferran Ureña, le han ido acompañando de proyecto en proyecto. Este es el caso, por ejemplo, de Jaume Cervera, que aceptó participar en la entrevista adjunta, y que no sólo forma parte de la *troupe* de actores habituales en sus películas, sino que además ha compuesto la música del corto arriba citado *Gringos, balas y frijoles*.

La importancia de contar con un nudo de relaciones entre actores y cinéfilos queda patente en la entrevista, pues ambos destacan el papel que jugaron los múltiples colaboradores que decidieron poner su granito de arena en la prosecución del proyecto, aportando todo cuanto podía ser útil, desde material de decorado (carteles, insignias, objetos de época...), hasta conocimientos, tiempo y persona. A ellos se les debe, por ejemplo, las

---

<sup>461</sup> Expresión acuñada por Al Gore. Citado por Santiago Lorente, «Función de las telecomunicaciones en la sociedad postmoderna de la información», in *Revista de estudios Sociales y de Sociología Aplicada: La España de los 90*, n° 99-100, abril-sept. 1995, pp. 163-180, p. 164.

<sup>462</sup> Marsall McLuhan (1962), *La galaxia Gutemberg*, Trad. Juan Novela, Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p.45. Expresión original: «Global village», en *The Gutemberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962.



indicaciones para algunas de las localizaciones, como es el caso del túnel que recuerda una de las secuencias de *La Naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971). Ferrán andaba buscando una localización que le permitiera hacer referencia a ella, y fue gracias a todo ese mundillo que se fue aglutinando en torno al proyecto como encontró el lugar adecuado. Por este mismo cauce pudo encontrar algunos coches de época, así como insignias, carteles de protesta, de movilizaciones juveniles, de conciertos, revistas, fanzines, discos de vinilo con sus carátulas de época y objetos diversos, verdaderos cronotopos que permiten visitar la atmósfera que marcó los ambientes juveniles de los 80-90: «Al final la gente tenía como una sensación de: quiero formar parte de esto (...) porque bueno, quiero estar ahí, pues para cuando esto se acabe, decir que yo estaba ahí».

Resulta interesante destacar cómo la película va adquiriendo carácter de evento: «estar ahí», no perderselo, poder decir y decirse a sí mismo que se ha estado presente, que se ha participado en el acto, constituirse como agente partícipe en su elaboración, son sin duda aspectos que inducen a pensar en el poder aglutinante del cine. Pero también conducen a pensar la relación que se establece en el mundo contemporáneo entre identidad -individual y colectiva-, espacio y tiempo. A propósito de ello, para François Hartog, el «régimen de historicidad» predominante desde finales del siglo XX se caracteriza por lo que llama «presentismo»<sup>463</sup>. A través de dicha noción el autor quiere dar cuenta de la omnipresencia del presente en la relación que establece el hombre contemporáneo con su entorno, en su experiencia del tiempo y en las categorías a través de las cuales aprehende tiempo e historia.<sup>464</sup> Museificación, archivos y conmemoraciones anularían la parte de pasado de lo acontecido favoreciendo la dilatación del presente. Por otra parte, la precariedad implica una

---

<sup>463</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Le Seuil, 2003.

<sup>464</sup> La idea de F. Hartog resulta harto interesante para rendir cuenta de la importancia que el presente adquiere en nuestros días, pero a condición de evocar algunas reticencias que obligan a evaluar su omnipresencia y matizar la periodización. En primer lugar, conviene no olvidar que en su *Carpe Diem* Horacio ya hacía la apología del instante presente. El presentismo supone pues una recuperación parcial del clasicismo. En segundo lugar, aunque la caída del muro de Berlín contenga connotaciones simbólicas de importancia y consecuencias planetarias, las fechas no pueden ser entendidas como compartimentos estancos sino como aglutinadores de líneas de fuerza. Hemos visto cómo la Barcelona de 1992 se va construyendo con anterioridad, y que la cultura del evento formaba parte de la praxis de las instituciones municipales. Por fin, aunque las consecuencias de la caída del muro sean globales, tomar como punto de partida para explicar el advenimiento de un nuevo régimen de historicidad un acontecimiento sucedido en el mundo occidental corre el riesgo de abundar en una mirada parcial. El mismo autor señalaba en una entrevista las limitaciones de la noción indicando que debía ser entendida como «forma ideal», una tendencia dominante que no excluye completamente otras formas de relación con el tiempo: «(...) il me semble qu'on peut au moins distinguer trois grands régimes d'historicité, c'est-à-dire trois grandes formes de rapport au temps: le premier, ancien, qui accorde presque tout au passé; le second, moderne, celui des XVIII-XIX siècles, et d'une grande partie du XXe siècle qui se tourne de plus en plus vers le futur et s'exprime essentiellement par l'idée de progrès; et puis un troisième, celui d'aujourd'hui, où le présent tend à l'emporter sur le passé et le futur. C'est ce que j'appelle présentisme. Mais évidemment ce sont trois formes idéales, trois constructions: en réalité, on trouve tous les dossages possibles.». In «Présentisme et émancipation, entretien avec François Hartog», Sophie Wahnich & Pierre Zaoui, *Vacarme 53/ Conjuguer les temps de l'émancipation*, 08/11/2010. Consulta realizada el 02/06/2019 en <https://vacarme.org/article1953.html>.

falta de futuro y con ello un encierro en un presente «multidireccional». La cultura del evento también obedece -para dicho autor- a esta tendencia del hombre contemporáneo a valorar el instante, a procurarse la experiencia del instante. En este último sentido, la noción puede ser aplicada para comprender, a través de la plurivocidad contenida en las palabras de Ureña, cómo se vincula pasado y futuro al presente en los incentivos que empujan al voluntariado: «quiero estar ahí» (presente), «para cuando esto se acabe» (futuro), «decir que yo he estado ahí» (pasado de un presente futuro). De este modo, participar en una película puede constituir un evento decisivo en una trayectoria personal, cuando no profesional, además de un foco de encuentro productor de sociabilidad, a veces incluso, de acción política.

### **A.1.- Génesis de una obra: *Barcelona '92*, escuela de creación**

*Barcelona '92* es el primer largometraje del autor y, como él mismo señala, una obra de aprendizaje tanto para él como para el equipo técnico que participó en el proyecto, así como para algunos de los actores, reclutados en su mayoría en las escuelas de cine de Barcelona, y en menor medida en los ambientes de las peñas futbolísticas, ya que este constituye uno de los entramados centrales de una película que, como el cine quinquí, intenta nutrirse, al menos en parte, de «realidad», aunque ésta encuentre expresión en una acentuada teatralidad como se verá más adelante.

Mientras trabajaba como técnico de sonido en diversos proyectos, la idea de *Barcelona '92* empieza a asaltarle. Conoce a un director, le habla de ello y un primer acuerdo entre ambos para llevarla a cabo conduce a una primera filmación incompleta. Es posible que haya empezado a circular por internet, pues Jaime Barrientos la incluye entre las películas de cine quinquí y sitúa su realización en 2012<sup>465</sup>, fecha inexacta si consideramos la única versión visible y acabada de Ureña. Según declaraciones del cineasta, cuando ya faltaba poco para el vencimiento del plazo de realización previsto, se rompe el contrato con el director que había aceptado el encargo y Ferran coge las riendas de la dirección con la intención de rehacerla desde cero. La hipótesis de que pudo haber un primer producto que fragmentariamente circuló entre 2012-13 por internet puede ser respaldada a partir de otros blogs que también la incluyen en el género quinquí, pero situándola en 2013, aunque tampoco pueda excluirse que la datación inexacta proceda del funcionamiento propio del rumor y de su poder de desvío informativo, capaz de cobrar dimensiones desproporcionadas cuando circula por las redes sociales.

---

<sup>465</sup> Jaime Barrientos, *Juguetes rotos. El precio de la fama*, Madrid: Edaf, 2014.

Cuatro años fueron necesarios para la realización del complejo entramado que implica la localización, el rodaje, el montaje y el acceso a salas de visionado en una película de cine independiente que, a pesar de ser de «bajo presupuesto»<sup>466</sup>, a medida que el rodaje iba avanzando, empezó a contar con la adhesión de numerosas personas que fueron integrando el equipo. Así se fue pasando de un grupo de tres a un equipo compuesto por veinticinco técnicos y unos setenta actores<sup>467</sup>, es decir, un equipo que muy probablemente pueda rivalizar cuantitativamente con algunas de las producciones de cine de gran alcance. El resultado, un extraordinario mosaico de personajes, a veces difícilmente identificables, en otras mantenidos en el anonimato, reflejando con ello los múltiples encuentros fortuitos con desconocidos que la ciudad hace posible y que en un momento dado cruzan vidas (el rodaje del film tiene su propio anecdotario de encuentros y desencuentros) sin establecer necesariamente una relación duradera o repetida. A este propósito, en la entrevista radiofónica indicada más arriba, el cineasta revelaba su intención de hacer como en *Babel* o en *Amores perros*, pero «a lo bestia». Rodaje y montaje obedecen pues a una intención primigenia de crear una «película coral», tal y como la califica el cineasta, a partir de una serie de historias cruzadas. La dimensión cuantitativa forma parte de las decisiones adoptadas a nivel formal.

La adhesión paulatina de participantes en el rodaje contribuyó sin duda al estallido de lo múltiple que por momentos se apodera de la película, pero que también complica su inteligibilidad. La complejidad de lo inteligible contrasta por momentos con la simplicidad de las fórmulas, como si la aproximación al referente exigiera un recorrido entre ambos extremos en un intento de rendir cuenta de la diversidad. El difícil equilibrio logrado cuando se intenta conjugar unidad y multiplicidad ha generado diversas revisiones del contenido final. De hecho, la versión del pre-estreno contaba con un tiempo filmico que excedía las dos horas de duración, mientras que el producto actualmente registrado en vimeo sólo cuenta con 1h40'. Pero lo que más ha influido en el *work in progress* que ha presidido la confección final de la película, ha sido el público. El público ha interactuado en la creación de una filmación que podemos considerar como un producto esperado y deseado, un producto destinado a colmar un vacío (Jaume Cervera indica: «*Barcelona* la hiciste porque Barcelona necesita su película»), del mismo modo que en el campo legislativo se alega en ocasiones

---

<sup>466</sup> Así lo afirma Miquel Poveda, director de la productora VOX Produccions, principal inversor en el proyecto. Por su parte, Ferrán Ureña habla de «presupuesto cero».

<sup>467</sup> Escuchar entrevista radiofónica con Ferran Ureña del programa MKC citado más arriba. En nuestra entrevista se habla de cuarenta técnicos. Aunque el número exacto deba ser mantenido dentro de un margen de error, lo que importa es que en ambos casos se hace referencia a una profusión cuantitativa.

que existe un vacío jurídico. El público ha ido animando, limitando y normalizando las posibilidades creativas del film:

Fue un momento en el cual quisimos hacer profesional la película, ese fue el gran momento, porque todo lo que era la intención original de la película se perdió completamente, es decir, teníamos más miedo de lo que decíamos, de cómo lo decíamos, qué rodábamos, cómo lo rodábamos...

Mientras tanto, *Barcelona '92* iba creciendo y tomando forma al mismo tiempo que a través de ella se iba afirmando el equipo de creación: «(...) para muchos era nuestra escuela».

## **A.2.- Huellas cinematográficas: intertextualidad y architextualidad**

La infancia y adolescencia de Ferran, según él mismo confiesa, quedó profundamente marcada por *La Naranja mecánica*, que cita expresamente en *Barcelona '92*, donde además de presidir el incípit, recorre y sostiene el hilo argumental de la película como soporte temático de las múltiples historias que en ella se entremezclan. También *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) constituye un marcador de su cultura cinematográfica. De hecho, aunque no se le hace mención explícita en la película aquí tratada, se encuentra implícitamente implicada en un diálogo en el que dos personajes reflexionan en torno a un credo en el odio: «- ¿Tú crees en Dios?», pregunta un personaje al sonido de las campanas de una Iglesia. «- Creo en el odio», le contesta el compañero. Del mismo modo, confiesa su predilección por el neorrealismo italiano, por su «capacidad de normalizar incluso lo más aberrante» (Ap.14), aunque en muchas ocasiones su influencia se observe en la precariedad de los medios, la banda sonora integrando ruidos de tráfico o de maquinillas, el modo de integrar espacios naturales y el enfoque de las calles (aunque también en ocasiones lo haga mezclando con angulaciones propias de la fotonovela).

Su bagaje cinematográfico es sin embargo bastante ecléctico, y así se observa en las múltiples influencias que van trazando, a modo de pinceladas codificadas -aunque no menos como muros de contención a una emoción a menudo mantenida en situación de letargia-, algunos de los rasgos y guiños intertextuales a través de los cuales se solicita al espectador por medio de imitaciones genéricas que actúan como flashes que apelan a su memoria y a la satisfacción del reconocimiento. Así ocurre tanto con algunas escenas propias del cine de terror, como con entremeses cómicos con los que acentúa el costumbrismo de la obra.



A este propósito, conviene señalar su conocimiento de la comedia española. En la entrevista adjunta cita por ejemplo *Makinavaja. El último choriso* (Carlos Suárez, 1992), película basada en una serie de historietas del dibujante Ivà, y elude su parentesco absoluto con el cine quinquí, dentro del que se le ha incluido, aunque manifieste un gran conocimiento del género (actores no profesionales representándose a sí mismos, delincuencia juvenil, barrios informales del extrarradio, drogas...), cite expresamente en su película al «Vaquilla», uno de los personajes fundamentales de Antonio de la Loma, y converja en los temas de las drogas y el extrarradio.

El mismo Ferran Ureña declara en la entrevista adjunta la influencia ejercida por *La Naranja mecánica*. De hecho, el cartel de la película de Kubrick aparece en una de las secuencias del principio, como enlace entre la primera secuencia del primer capítulo (Radio Escaqueo) y la segunda (piso de Jordi y Ferran, personajes entre los que se desdobra parte del alter ego del propio cineasta, como deja ver uno de los paratextos con los que la película anunciaba el reparto, confirmando a Ferran Ureña el papel de Jordi, de quien se habla pero a quien no se ve ni se oye, como también permite inferir la onomástica). Tras un plano de detalle sobre la figura central del personaje del cartel, un travelling vertical hacia abajo lo recorre detenidamente hasta detenerse en el nombre del autor, poniendo el título de relieve como cita y referencia filmográfica inconfundible. Además, en la misma entrevista, el director confiesa que estuvo buscando durante mucho tiempo unos exteriores que recordaran una de las secuencias fundamentales de la película de Kubrick. En *Barcelona '92* se trata de una secuencia nocturna en la que el grupo de Brigadas da una paliza a un miembro de otro grupo (confrontación desigual gitano/payo) debajo de un pequeño túnel para peatones con los que el urbanismo ha intentado resolver el problema de fronterización generado en torno a las redes de carreteras. Resultado de un urbanismo exacerbado en el que se da prioridad a la movilidad y al automóvil, eufemísticamente legitimado bajo la expresión de ‘red de comunicaciones’, dicho espacio se convierte aquí en antro de violencia e impasse, resultado de la violencia simbólica que se ejerce contra los jóvenes en un momento en el que la crisis económica de 2007-2008 todavía golpea fuertemente España. De este modo, pasado y presente, lo foráneo y lo local, se anudan confundiendo el destino de los jóvenes

barceloneses con el del universo anglosajón, fundiendo la época de la *Naranja Mecánica* con la de un 92 silenciado y con el presente de realización de *Barcelona '92*.

Otro ejemplo de la influencia de la película de Kubrick lo tenemos en una secuencia de violencia gratuita que se sitúa en el primer capítulo: tres representantes del grupo de los Boixos Nois se dan cita debajo de un edificio de un barrio popular del extrarradio e irrumpen en un piso (reminiscencia del asalto con el que dos jóvenes irrumpen violentamente en el piso de dos mujeres en *La Naranja mecánica*) con la intención de dar una buena paliza a sus ocupantes. De entre los tres ocupantes -el diálogo se ocupa de explicitar que se trata de tres hombres completamente inofensivos- el que recibe los golpes es un sordomudo. Es decir, que los temas fragilidad y violencia gratuita presentes en la película de Kubrick se mantienen intactos aunque con variaciones que también constituyen un signo de la evolución en la concepción de las diferencias de género apuntando hacia un reconocimiento de fragilidades compartidas en la época contemporánea.

## **B.- *Barcelona '92*, la(s) otra(s) Barcelona(s), la Barcelona «olvidada», la Barcelona silenciada**

La noción de *régimen de veridicción* resulta fundamental para comprender cómo se ha ido produciendo, elaborando y generalizando una mirada crítica con respecto a las Olimpiadas en general, y de manera específica con respecto a Barcelona. Aplicada a la cuestión del olimpismo, es de notar que los planteamientos de *Barcelona '92* entran en sintonía con una mirada crítica que ha ido cobrando visibilidad y amplitud tanto en la prensa como en las redes sociales, e incluso en el cine, sobre todo en el documental, como ha sido visto en la cuarta parte. En 2016, la noción de centralidad se enfrenta a nuevas exigencias que le piden un enfoque menos elitista. De ahí que se intente recuperar la Barcelona olvidada.

### **B.1.- Una película síntoma**

El principal interés de su inclusión en el corpus del presente trabajo procede de la perspectiva con la que aborda la Barcelona Olímpica, radicalmente diferente del «discurso del éxito» que se impuso en el 92. Como señala el cineasta en la entrevista anexa, «(...) hacia los 80, cuando la escogieron como Sede Olímpica, (...) todo el mundo se fijaba en Barcelona», lo que le indujo a perfilar su proyecto con una intención opuesta, la de «hablar de todo lo que las Olimpiadas desterraron» de la ciudad:

*Barcelona '92* se sitúa en el 92, pero no va de las Olimpiadas. Va de todo lo demás, pero las olimpiadas no salen en ningún momento. (...) el verano no sale (...). Es justamente el momento de las Olimpiadas de Barcelona. (...) Realmente, el acto más importante de Barcelona no sale en la película<sup>468</sup>.

La acción de la película nos sitúa en un antes y un después de las olimpiadas, pero no se centra en este evento, sino en los partidos de fútbol que se disputaron por esas fechas. Concretamente, según indicaciones del cineasta en el programa de radio citado, pues la película no aporta datos suficientes para situarlo, unas imágenes de archivo recuerdan el partido celebrado el 20 de mayo en Wembley, en el que por primera vez el Barça ganó la Copa de Europa. La película termina al día siguiente de la disputa del derbi que opone al equipo del Barça y el del Espanyol. En 1992, dos fueron los partidos disputados: el 31 de mayo, el primero, y el último el 29 de noviembre<sup>469</sup>. La acción se desarrolla pues entre mayo y noviembre, pero se olvida de parte de junio, julio y parte de agosto, en plena efervescencia olímpica<sup>470</sup>. De lo que se trata es de captar «el día a día» de aquellos jóvenes que vivieron y convivieron en unas Barcelonas paralelas a la que se jugaba en las arenas del olimpismo.

A pesar de todo, el olimpismo barcelonés actúa como telón de fondo e irrumpe de vez en cuando de manera explícita. Así ocurre en las secuencias de «Radio Escaqueo» situadas al principio y al final, donde el locutor nos permite situar la acción en un antes y un después de los Juegos. En la primera secuencia de radio se nos transmite la información siguiente:

Y estamos de nuevo en Radio Escaqueo, la radio más libre de Barcelona, (...). Son las doce del mediodía. Hoy estamos a veintidós de mayo de 1992 y las Olimpiadas se acercan. No llaméis mucho la atención con vuestra actitud inconformista. Acordaos de que el gran Cobi nos vigila...Nuestro teléfono permanece abierto para llamar cuando queráis dar vuestra opinión. ¡Buenos días, Barcelona!<sup>471</sup>.

El locutor de radio vuelve a tomar la palabra tras la reyerta dramática coral con la que finalizan varias tramas cruzadas: historia de punkis drogadictos, historia de Jacobo (excarcelado y camello), historia Boixos Nois contra Brigadas Blanquiazules, historia de Carles e historia de los miembros del MDT. En parte ajeno al múltiple desenlace aciago que acaba de producirse durante la noche (navajazo de Carles a Nando, asesinato de Jacobo por

---

<sup>468</sup> Ver anexo, Entrevista con Ferran Ureña y Jaume Cervera, pp. 4-5. La entrevista ha sido incluida en anexo en virtud de su carácter sintomático como respuesta del presente y también revisión de los planteamientos que se impusieron en el 92 en torno al olimpismo.

<sup>469</sup> Datos encontrados en la web de footballia , pestaña «Explorar catálogo».

<sup>470</sup> Los Juegos Olímpicos se desarrollaron oficialmente entre el 25 de julio y el 9 de agosto, aunque un partido de fútbol fue disputado el 24. Los Paralímpicos tuvieron lugar del 03 al 14 de septiembre según datos aportados por Wikipedia. Consulta el 12/06/2019 en

[https://es.wikipedia.org/wiki/Juegos\\_Ol%C3%ADmpicos\\_de\\_Barcelona\\_1992](https://es.wikipedia.org/wiki/Juegos_Ol%C3%ADmpicos_de_Barcelona_1992)

<sup>471</sup> Traducción propia de: «I estem de nou a Radio Escaqueo, la radio més lliure de Barcelona, la radio que alhora mico entre cervesa i cervesa. Son les 12 del migdia. Avui es 22 de maig de 1992 i les Olimpíades s'acosten. No crideu molt l'atenció amb la vostra actitud inconformista. Recordeu que el gran Cobi ens vigila...El nostre telèfon està obert per trucar quan vulgueu dir la vostra. ¡Bon dia, Barcelona!»(2'32"-2'54").

parte de Marc y su compañero, muerte de este último por sobredosis, pelea Boixos y Brigadas, persecución policial de guardia civil perseguido, final parcialmente incierto de los miembros del MDT...), el locutor acaba sin embargo dando como corolario un trasfondo que, por ende, se convierte en un dato fundamental para comprender la mecánica de la violencia que conduce al drama. Sin confundirlas con la causa, las Olimpiadas cristalizan y devienen expresión máxima de una ideología, foco legitimador de unas estrategias de mantenimiento de las desigualdades y de las estructuras de dominación, así como patrón de una praxis de reproducción social amparada en un modelo de gobernanza neocolonial, por lo que a pesar de las escuetas referencias con las que se alude a ellas, se convierten en desencadenante de una tragedia colectiva:

El noventa y dos se está esfumando y las Olimpiadas, y la Expo, y los quinientos años de la masacre se pueden volver a ir por donde han venido. (...) Unos dirán que ha servido para ubicar a Barcelona en el mapa. Otros, que dan a faltar los chiringuitos de la Barceloneta. Yo sinceramente no podré reconocer jamás las olimpiadas de un pueblo oprimido, silenciado con el terrorismo de Estado, y llegará el 93, 94, 95, y nosotros seguiremos aquí, en las trincheras de las zonas electromagnéticas, siempre, ¡Barcelona!

Los ítems discursivos ('masacre', 'pueblo oprimido, silenciado', 'terrorismo de Estado') utilizados por el locutor de radio se encuentran intensamente reforzados por la banda sonora que es la que acaba tomando la palabra: las estridencias tonales prolongadas del sonido de guitarra eléctrica, la reiteración rítmica de los instrumentos de percusión, la aceleración vocal acumulativa, el fuerte volumen y el contenido de la canción<sup>472</sup> que pone el punto final insisten en ello con vehemencia: « El noventa y dos, dos, dos, se fueee, el noventa y dos se fueee (...)».

Por fin, se hace referencia explícita a las Olimpiadas a través de una banderola situada en la pared de un bar de La Verneda, detrás de dos personajes que entablan un diálogo en

---

<sup>472</sup> Ver La Furia, *El precio del 92*. Forma parte del disco *Por algo más que por gusto* (El Lokal, 1993, reeditado en vinilo en 2017). Actualmente disponible en You tube (última consulta el 31/05/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=03JGZV85E1c> ). Ha sido colgada a lo largo del siglo XXI por varios internautas, en las siguientes fechas : 13/03/2017, 13 visitas para la dirección citada. Además, fue colgada el 10/01/2010 (9.813 visitas, <https://www.youtube.com/watch?v=JtKoocyFyIc> ), el 27/10/2012 (3.378 visitas, <https://www.youtube.com/watch?v=jZOpg3I3ALg> ), el 24/03/2013 (577 visitas, <https://www.youtube.com/watch?v=UYIx8vIKxM4> ) y 14/10/2015 (75 visitas, <https://www.youtube.com/watch?v=eNehwQBQ61E> ), según datos visibles en la fecha de consulta indicada. La canción circuló pues, según los datos obtenidos, al menos a partir de 2010. La reedición, el número de visitas y el hecho de que también haya sido colgada por un internauta de habla inglesa da una idea del nivel de impregnación y adhesión del público. Con ocasión de su reedición, algunos datos sobre su genealogía fueron incluidos en un blog en el que se indica que se trata de una adaptación realizada a partir de una traducción en castellano de un repertorio del grupo británico de música punk The Clash. <https://ellokal.org/reimpresion-del-la-furia-por-algo-mas-que-por-gusto/> En concreto, se trataría de una adaptación del tema *Pressure Drop* (<https://condenadofanzine.com/2017/05/15/vinilo-de-por-algo-mas-que-por-gusto-de-la-furia/> ). Además de este repertorio editado por el Lokal, circularon otros que adoptaban la misma actitud crítica respecto al 92, lo que significa que se trataba de un tema central e incluso recurrente en los círculos de música alternativa. Ver álbum titulado *Kaña al 92*, 1992, colectivo Desenmascaremos, <https://www.youtube.com/watch?v=DWRgoNs1e1E> .



torno a los valores que han quedado preservados en el barrio, poco afectado por los cambios que se han ido produciendo en el espacio urbano. Su posición en segundo término pone de relieve que actúa como telón de fondo. Su posición central, entre ambos personajes, indica que no se trata de un dato secundario. El plano medio corto le confiere una presencia diáfana, sin estridencias, mientras su posición de fondo lo convierte en mensaje subliminal de fuerte impacto, aunque no se tenga consciencia de ello. El contraste cromático con la pared en la que se apoya la convierte en metáfora de un higienismo que, como su horizontalidad, pretende abarcarlo todo. Tarea imposible, pues sus vértices sólo se adivinan. A notar que cuando los personajes brindan por el barrio, la parte de la pancarta correspondiente al vocablo «Barcelona» y el número «92» quedan sepultados dejando que se perciba únicamente la adjetivación «olímpica», en un barrio que no fue barrido por el impulso constructor -de alguna manera visto como transgresor- del olimpismo desarrollista barcelonés de la España democrática.



De ahí que la película se sitúe en el centro de la polémica sobre los beneficios e inconvenientes a los que condujo el evento, sobre las «luces y sombras del urbanismo de Barcelona» tal y como indicaba Jordi Borja<sup>473</sup>, sobre un modelo que empezó a venderse como modelo económico, modelo urbanístico-arquitectónico, modelo de gobernanza, modelo de política cultural y de marketing territorial; un modelo que con el cambio de siglo ha desencadenado fuertes reticencias, ya presentes en los noventa, pero que quedaron sepultadas ante el entusiasmo general finamente orquestado desde las instituciones locales, regionales y estatales. Desde este punto de vista, *Barcelona '92* se propone como una revisión de los fundamentos ideológicos de los 90, y por lo tanto, como exponente de una sensibilidad crítica para con el modelo, criticismo que ha ido cobrando fuerza en las primeras décadas del siglo XXI. De ahí que constituya una herramienta indispensable para efectuar un análisis comparativo que nos lleve a comprender los mecanismos de fricción, negociación e imposición de lo que Michel Foucault dio en llamar «régimen de veridicción<sup>474</sup>», aludiendo

<sup>473</sup> Borja, Jordi, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, Barcelona : Editorial UOC, Col. De la ciudad, 2009 ;2010.

<sup>474</sup> Aunque el autor utiliza tanto la expresión «régime de vérité» como «régime de véridiction», nos parece más acertado mantener el neologismo, pues a través de él se alude al decir y a la retórica (escritura, enunciados

con ello a los mecanismos y formas adoptadas por un vocablo, enunciado, o discurso que se impone como verdad indiscutible condicionando/condicionado por la praxis de una época determinada, y que al hacerlo, actúa como fundamento determinante, aunque infundado, de lo verdadero y lo falso.

La *Barcelona '92* de Ureña conversa dialógicamente con otros textos de diversa índole -coetáneos o no-, sin establecer forzosamente una relación intertextual con ellos, sino en ocasiones simplemente co-textual. Extraerla de su ámbito para someterla a un diálogo con otras producciones audiovisuales elaboradas en el pasado, incluso cuando se trata como aquí de un pasado reciente que gira en torno al 92, permite comprender que diferentes regímenes de *veridicción* pueden funcionar conjuntamente aunque de manera parcial sometiéndose recíprocamente a un proceso de negociación y transferencias del carácter dominante que adquieren en un momento dado, en un contexto dado, en el seno de un grupo social dado, a su vez dotado de mayor o menor visibilidad, legitimidad y autoridad en una época determinada. De este modo, un *régimen de veridicción* que aporta un talante opuesto al que fue mayoritario en la época precedente, contribuyendo con ello a sepultar al menos parte de la legitimidad en la que aquel que intenta desplazar se apoyaba, también puede convivir conjuntamente en un proceso de negociación constante, proceso de negociación en el que contribuye a recuperar ideas aparentemente sepultadas que emergen de nuevo, incorporando así cambio y permanencias. De hecho, la película de Ureña recupera canciones y acontecimientos de época que muestran que ya en el 92 hubo grupos que expresaron disenso, pero cuyas voces se habían ido perdiendo en el olvido colectivo. Al recuperarlas para *la memoria colectiva*<sup>475</sup>, el cineasta las integra a las voces del presente que también buscan en el pasado fundamentos de legitimación.

Para comprender estos procesos en los que alternancia se combina con coexistencia, no estaría de más recordar que Vicente Sánchez Biosca ya destacaba a finales del siglo pasado como notas dominantes del siglo XX tanto la fragmentación como la coexistencia de fragmentos, lo que le llevaba a concluir que «vivimos en el tiempo de la simultaneidad, donde todo parece convivir a pesar de su carácter contradictorio y heterogéneo»<sup>476</sup>.

---

visuales, oralidad, gesto, manifestaciones diversas...) que se imponen como verdades incuestionables en un momento dado.

<sup>475</sup> Aunque la expresión ha pasado a formar parte del lenguaje común, justo es recordar que fue ampliamente elaborada por Maurice Halbwachs en el libro que lleva el mismo nombre, editado por primera vez en 1950, y en una obra precedente, publicada en 1925. Nos referimos concretamente a: *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Albin Michel, 1994; 1925) y *La mémoire collective*, Paris: Albin Michel, édition critique de Gérard Namer, 1997; 1950).

<sup>476</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

La *Barcelona* de Ureña explora distintas realidades fragmentarias sometiéndolas a un tratamiento horizontal que elude voluntariamente aquellas parcelas que en los 90 se dotaron de prevalencia. Para ello, utiliza enunciados visuales que se focalizan sistemáticamente en las Barcelonas que quedaron al margen del ímpetu olímpico. Parte de ellas, habían sido ya objeto de atención en el audiovisual de Leopoldo Pomés. Se trataba de recrear atmósferas en un intento de recuperar el ambiente de algunos barrios que en su momento fueron barrios populares, pero que ya en los ochenta guardaban poca relación con las barriadas periféricas surgidas a la lumbre del desarrollismo. Por su parte, Saura mostraba en su *Marathon* porciones de barriadas de una periferia industrial que, como señala Ureña, ya iba «dando los últimos coletazos». ¿Qué añade o sustrae a todo ello la *Barcelona'92 de Ureña*? La Barcelona de Ureña elude la Barcelona turística. Invirtiendo el sentido del viaje maratoniano que, saliendo de la periferia, se dirigía hacia el centro, a la vez meta y objetivo, dotado de marcadores de prestigio (capital simbólico: estatua de Colón y Sagrada Família) aquí la finalidad es viajar por la alteridad de algunos barrios céntricos para destacar aquellas partes que han ido resistiendo al empuje de la resemantización, y sobretodo hacer importantes incursiones en la periferia, evitando lo monumental.

## **B.2.- A vuelo de alcón, la Barcelona de barrios, verdadero protagonista**

Dado el objetivo del presente trabajo, importa destacar particularmente «la idea central en la que se asienta la película» según el cineasta, verdadero punto de partida metodológico que implica un posicionamiento con respecto al modo de abordar la ciudad a través de la cámara:

Es (...) como si un alcón pasara por Barcelona y fuera viendo diferentes barrios, diferentes historias que se van sucediendo. (...) El tema del barrio está muy presente, esa identidad a barrio, y por eso cada barrio es como un núcleo: Poble Nou, Poble Sec, La Verneda..., y cada grupo tiene ahí su propio ecosistema, (...).

Sobrevolar la ciudad, readaptando para el cine y el siglo XXI una óptica que ha hecho mella en las artes visuales<sup>477</sup>, como método de aproximación al fenómeno urbano, pero con cámara a pie, es una idea central que presupone también una revisión de la concepción triunfalista dominante en los 90 a la hora de evaluar las consecuencias de la celebración del evento: «Con el crecimiento del barrio, con los pisos turísticos, con todo lo que se ha ido creando en Barcelona con motivo de las Olimpiadas, también los barrios han perdido identidad».

---

<sup>477</sup> Baste recordar *Sobrevolando la ciudad* (Marc Chagall, 1924), aunque en Ureña la presencia del sujeto se va borrando para hacer de la ciudad el verdadero protagonista. En *Barcelona'92* el sujeto se interna en ella como figura minúscula dentro de una multiplicidad de motivos y la ciudad no ocupa la parte inferior del cuadro.

Y una concepción de Barcelona amplia en la que también se incluye esa otra Barcelona no afectada por el turismo que ha ido recibiendo olas migratorias y también es fruto, al menos en parte, de los desplazamientos poblacionales programados con el objetivo de construir una Barcelona modélica y modelizante, como dejaba entender Manuel Delgado. De este modo, *Barcelona '92* se integra en la polémica del lugar que las instituciones han ido concediendo a una explosión turística que entra en colisión con el día a día de la ciudadanía, al menos en aquellos barrios que se han convertido en objeto de consumo, como ocurre con el barrio de Gracia citado como ejemplo por el cineasta. Ahora bien, este problema no debe hacernos olvidar que la saturación turística en algunos barrios de Barcelona se combina con importantes desigualdades zonales. En el capítulo precedente vimos que se ha dejado en manos de la cultura y el arte la labor de resemantizar diversos espacios que corrían el riesgo de mantenerse como ciudades-dormitorio. Además de los centros universitarios que han ido extendiendo su perímetro ocupacional hacia esas zonas, ha habido creación y mejora de bibliotecas y centros cívicos, además de la apertura de las llamadas «fábricas de creación» con las que se ha ido ocupando el patrimonio industrial recuperado. A pesar de todo, las dificultades de conjugar la voluntad institucional de mejora de los barrios con las necesidades de los habitantes, las dificultades de conjugar la llamada «alta cultura» con «culturas plurales», quedan patentes a través del documental ya citado *MACBA, la izquierda, la derecha y los ricos*. Sin olvidar, como indica el cineasta, los efectos en la composición social, descomposición y recomposición social de la recalificación del suelo.

De ahí que en *Barcelona '92* se enfoque principalmente «una Barcelona que está resistiendo al avance de recalificar los terrenos», una Barcelona del «extrarradio», también una Barcelona de barrios donde cada uno de ellos «es como un núcleo: Poble Nou, Poble Sec, La Verneda...», donde «cada grupo tiene (...) su propio ecosistema» y un horizonte de expectativas diferente, «porque si vivías en la Avenida Meridiana, en aquella época, no tenías las mismas posibilidades que si vivías en San Gervasi (...)». Una Barcelona con fronteras interiores invisibles, esporádicamente permeable, aunque no menos vengativa para con aquellos que se atreven a transgredir los límites, como muestran las incursiones de los personajes en barrios que no se corresponden con el estatus social de sus padres y abuelos (Albertito en San Gervasi y Nando en la Verneda) que conducen ineluctablemente a un final dramático (Albertito prostrado sangrando por la nariz después de recibir una paliza, Nando recibiendo el navajazo de Carles). Una Barcelona imperfecta, ni modélica ni modelizante, pero en cuyo seno se ha ido desarrollando una vida de barrios que, sin obedecer a un modelo ideal, conviene no estigmatizar con lecciones aprendidas. Esta es una de las tareas emprendidas por la película: desdemonizar gentes y barrios, incluso dando visibilidad

a lo aberrante y a lo que no se corresponde con la imagen beatífica, amable y festiva de la Barcelona Olímpica.

A este respecto, es interesante subrayar que en 2016, año en que se daba por terminada oficialmente la película, fue aprobado un «Plan de barrios», que en la web del Ayuntamiento se define esquemáticamente como «un programa para revertir las desigualdades entre los barrios de la ciudad»<sup>478</sup>. Por medio de este plan se pretende dotar a dieciséis barrios que han sido detectados como los más desfavorecidos, de unos «recursos extraordinarios» cifrados pecuniariamente con una cantidad global de ciento cincuenta millones de euros a invertir en ámbitos como «educación: escuelas, jóvenes, cultura y memoria histórica», «derechos sociales: salud, deportes, vivienda, participación y acción comunitaria», «activación económica: formación, ocupación, comercio e iniciativas empresariales» y «ecología urbana: espacio público y equipamientos». Se trata de un proyecto a realizar en cuatro años a través del cual se han lanzado, entre otras acciones, subvenciones «para generar actividad económica» en Trinitat Nova y Roquetes, ambas situadas en el distrito de Nou Barris, muy afectado por el paro. Es de notar que de entre las zonas designadas por el Plan figuran algunos de los barrios más mencionados por los personajes de *Barcelona '92*: La Verneda, Ciudad Meridiana, la Trajana, la Mina y el Besòs, situados en las inmediaciones de zonas de gran afluencia turística, como el barrio de Gracia y La Villa Olímpica.

Así nos habla el cineasta del Verdún de los años cincuenta, barrio situado no muy lejos de la Verneda, y lo hace como emisario de un poso de memoria transmitido por sus padres: «Era un barrio del extrarradio de Barcelona, es decir, el Nou Barris, y me contaba que en su calle no había iluminación, era todo barro. Llegabas con barro hasta los tobillos a tu casa. Había problemas de ratas. Y tú realmente dices: (...) ¿Esa Barcelona existió? Y sí, sí que existió. Entonces te das cuenta de que hacia los ochenta, cuando la escogieron como Sede Olímpica, sí hubo un cambio». De sus palabras se deduce que la Barcelona de los ochenta había heredado del pasado una situación deficitaria en infraestructuras urbanas que a su vez traducían estructuras de dominación bien inscritas en la configuración urbana y de algún modo normalizadas. Pasar de dicha normalización – Bourdieu lo llamaría *habitus*- al extrañamiento no es tarea fácil y en ese sentido el Plan de barrios introduce una retórica -y una lógica de acción- muy distinta a aquella que centraba la calidad de vida en el paisaje urbano. Pero al mismo tiempo, las derivas de los planes de mejora realizados en torno a las Olimpiadas del 92 constituyen un precedente que pide mantener una actitud prudente y

---

<sup>478</sup> Ver fuentes, Ayuntamiento.

relativamente distanciada. En un intento de pesar el por y el contra de los cambios acontecidos, Ferran añade:

La playa estaba llena de chabolas, de coches abandonados, y una vez que empiezan a darse cuenta de que la playa es un atractivo turístico, empiezan a echar otra vez a la gente hacia el extrarradio, es decir, hacia el Campo de la Bota, y van clausurando. (...) Cuando en la Mina te sube el precio, como siempre, te llevas a la gente, gente que te sobra, a otro lado. Y cuando el extrarradio se vuelve a recalificar, pues a esa gente la vuelves a apartar, y levantas ahí un edificio. De ahí que nosotros nos hayamos centrado en esas zonas.

Insertándose en esas zonas, yendo y viniendo entre picado (vuelo), contrapicado y posición frontal, la cámara de Ferrán se ha ido deteniendo en todos esos espacios del extrarradio y sus gentes. Dentro de este contexto de inspiración a la vez romántica y desencantada, la cámara, como el hurón situado en una de las secuencias de bar, se ha ido desplazando entre todos esos microcosmos que van constituyendo la variopinta composición de la urbe y deteniéndose en lo extra-ordinario de lo aparentemente banal, en ocasiones hasta encontrar lo sorprendente e incluso delirante de lo superficialmente nimio. De ahí que en *Barcelona '92* el peso de la trama no recaiga en un héroe, pues para el cineasta, todos los personajes, cualquiera que sea la presencia que cobran en el acontecer fílmico, son de alguna manera secundarios con respecto a la ciudad, verdadero protagonista: «Para mí sí que hay un protagonismo en *Barcelona '92*, pero más bien cae sobre la ciudad, sobre el contexto», indica el cineasta.

### **B.3- El bar como metáfora de la diversidad: lo uno y lo múltiple**

La última secuencia del primer capítulo (22'53"-27'54") transcurre en un bar frecuentado por gente joven. No se trata pues de una representación completa de los habitantes de Barcelona sino de una porción específica, que a pesar de tener algo en común, aparece como altamente diferenciada: biografía personal, grupo social de pertenencia, papeles ligados a la diferencia de género, centros de interés y preocupaciones les distinguen completamente, de manera que hay poca comunicación interpersonal entre los grupos, aunque el espacio reducido también se convierta en coadyuvante de encuentros fortuitos. La elección de un plano-secuencia con travelling de izquierda a derecha y luego en sentido inverso confiere continuidad a las distintas conversaciones y biopics a los que vamos asistiendo como espectadores por medio de una proyección de nosotros mismos representada por un hurón disecado, a la vez mirón y mirado, como puede observarse a partir del doble posicionamiento que mantiene, pasando del primero (izquierda parte inferior) al segundo término (izquierda parte superior).



Como la urbe, el bar los reúne a todos, y en este espacio actúan simultáneamente como mónadas cuyas vidas paralelas no se encuentran o como átomos que convergen y entrechocan, aunque sólo sea esporádicamente. De izquierda a derecha vamos pasando de la situación de dos amigos cuyas vidas se van definiendo en sentidos divergentes (uno de ellos se acerca a una desconocida desgajándose de la conversación con su amigo), a la situación del grupo del MDT concentrado en una discusión histórico-política sobre la pervivencia del franquismo en la transición, para volver de nuevo sobre el amigo de Jacobo, que va cobrando espesor biográfico en este movimiento hacia el segundo término. La chica que permanecía en un rincón sale de pronto del silencio, aunque por poco tiempo. Y así pasamos a conocer a Jacobo, excarcelario de Carabanchel que a su salida acaba de retomar el negocio de la venta de sustancias ilícitas. A su lado, un antiguo soldado declara haber compartido la misma suerte del presidio. Cualquiera que haya sido el lado en el que se situaban con respecto a la norma, su biografía ha sido marcada por el mismo sino. Algunos de estos personajes forman parte de las tramas cruzadas corales que estructuran y dispersan el hilo argumental, otros en cambio desaparecen, como afirma el cineasta. De este modo se va definiendo lo uno y lo múltiple, lo común y lo diverso, en un microcosmos, el bar, que reproduce lo que de unidad y multiplicidad se conjuga en la urbe.

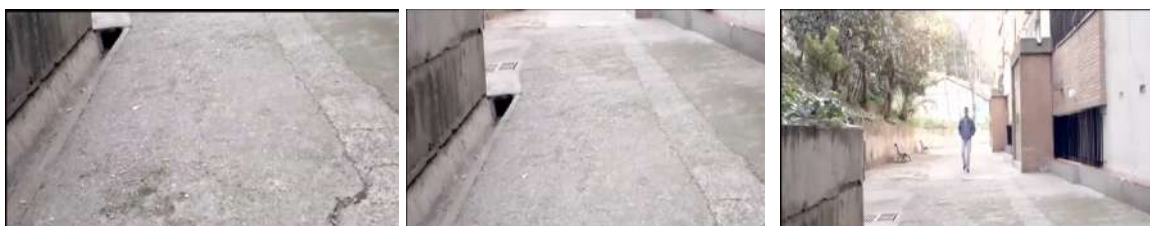
El mismo motivo se encuentra en la publicidad del Plan de barrios que adopta como lema «Sin barrios no hay Barcelona» y que ha tomado como idea central de campaña la realización de una serie de posters con coloridos distintos en los que el fondo se compone de una multitud de fotografías de la gente de cada barrio. Lo uno se define de nuevo a través de lo múltiple, aplicando con ello las teorías multiversalistas al tratamiento de la urbe, de cuya configuración en la era global estas últimas han podido sacar fuente de inspiración.

A este propósito, en una de las secuencias de exteriores se filtra de algún modo uno de esos posibles encuentros con desconocidos que fortuitamente, saliendo de la masa indiferenciada de los transeúntes, interpelan e intervienen en una trama en la que en principio no estaban llamados a participar pero que la ciudad hace posible y plausible, creando con ello un paralelismo entre la urbe y el bar. Como en el bar, el espectador tiene acceso al conocimiento del nombre y parte de la biografía de algunos personajes. Poco se sabe en el bar de un hombre a quien viene a buscar su compañera sentimental con un bebé en brazos.

Poco se sabe en la ciudad del vecino que intenta ayudar a descifrar -sin haber sido solicitado para ello- y corregir un grafiti sobre los *pericos* o partidarios del Espanyol.

#### **B.4.- Sana mediocritas y escrituras visuales de la desmesura**

El viejo tópico literario del *aura mediocritas* se transforma bajo la cámara de Ureña en lo que cabría calificar de saludable mediocridad. Utilizando el suelo como enlace para presentar a un nuevo personaje e introducir una nueva secuencia, la cámara permanece atenta a las rugosidades del asfalto por medio de un plano de detalle en picado en el que los microrrelieves de sus formas se apoderan de todo el encuadre. Mediante una panorámica vertical hacia arriba, la cámara recorre el asfalto hasta situarse frontalmente frente al personaje que se acerca (exteriores día, primer capítulo) contextualizándolo en su entorno. Atenta a los pegotes de calles sin aceras al pie de los edificios, a las fisuras de las paredes y muros de contención que denotan la intervención humana en procesos de apropiación-adaptación del relieve, la cámara recorre en sus deambulaciones descriptivas las marcas de los estragos del tiempo en el espacio, promoviendo con ello una reflexión sobre las distintas temporalidades con las que el hombre va trazando su presencia en el territorio, poniendo de realce lo sublime de las “imperfecciones”<sup>479</sup> para depositarlas inmediatamente de nuevo en lo banal, una vez recuperado este de su trivialidad aparente pero al mismo tiempo consubstancial. La presencia de antiguas acequias actúa como cronotopía de un tiempo todavía actual y desfasado, simultáneamente huella de un saber acumulado y prueba de un tiempo estancado en el que el pasado convive y hace el presente.



Si por unos instantes el motivo de *alabanza de aldea* tan desarrollado por Góngora en sus *Soledades* no anda lejos, inmediatamente la aparente soledad apacible del entorno se rompe al desembocar en una escena de violencia gratuita en el interior del edificio. Paralelamente, en el tercer capítulo, el mismo procedimiento se aplica en una secuencia

---

<sup>479</sup> Cabe notar a este respecto la herencia del romanticismo, aunque *Barcelona '92* diste mucho de establecer un contraste entre lo grotesco y lo sublime tal y como fue entendido, explicado en su prefacio a *Cromwell* y utilizado por Victor Hugo.



nocturna. La cámara empieza enfocando en picado el asfalto de una carretera, da un giro sobre sí misma mientras la sombra de un coche integra el encuadre en angulación cenital hasta que el automóvil rojo, símbolo demoníaco, lo parte en dos, dejando que los personajes vayan saliendo por la parte inferior del encuadre, a modo de bajada al infierno. El juego del asfalto con las sombras explora las propiedades especulares del espacio acentuando la sensación de peligro inminente. De nuevo, el detalle del asfalto se utiliza como *raccord* para introducir una secuencia de violencia. Las rugosidades y puntos oscuros o manchas de la carretera, al girar sobre su eje, promueven un símil con un cielo estrellado invertido de constelaciones opacas. Al hacerlo, el movimiento semicircular actúa a modo de prolepsis de una concatenación aciaga que tendrá lugar en el túnel de una carretera. El paralelismo entre el túnel de acequia y el túnel de carretera es flagrante, tanto como la diferencia, pues en el segundo caso las dimensiones han aumentado exponencialmente. El presente actual en el que se sitúa la película no ha hecho pues sino recuperar para aumentar, redimensionando con ello las posibles consecuencias de la intervención humana en el territorio, inscribiendo con escrituras arquitectónicas el impasse al que conducen los extremos. La cámara se detiene en uno de esos espacios formados por el entrelazamiento de carreteras que anudan la metrópoli con los alrededores y cercan el extrarradio marcando fronteras. El espacio mismo, coadyuvado por la oscuridad nocturna y la débil claridad del artilugio eléctrico - reminiscencia deconstructiva de las pretensiones de la racionalidad que asienta sus bases ideológicas en *el siglo de las luces*- recupera algunas de las características especulares del «callejón del gato», aunque en este caso los personajes permanecen incólumes y por lo tanto inconscientes a la proyección de sus sombras. En tanto que cronotopo laberíntico de la jungla urbana propicio para la violencia, se convierte en personaje, ocupando el papel de monstruo cual *Saturno devorando a sus hijos* en una secuencia-guiño a *A Clockwork Orange*.



Correlato del aumento dimensional del túnel, la cámara ofrece varios planos de detalle que ponen en evidencia que en los años noventa domina una estética y un imaginario de la desmesura que se traduce en una propensión a simpatizar con movimientos extremistas y a banalizar la apropiación corporal de tendencias sexistas que con ayuda de la técnica aumentan sus posibilidades de ejercicio. La cámara va dejando constancia de esta redimensionalización de lo cotidiano en su movimiento exploratorio sobre carteles, periódicos, portadas de fanzines y símbolos de aquella época.



### **B.5- Señas de identidad inscritas en el espacio: amonumentalidad y ruinas**

Las localizaciones de Ureña, como indica el cineasta, evitan lo monumental, incluso a nivel fragmentario, llevando mucho más lejos la parte de amonumentalidad integral observada en el audiovisual de candidatura y las pocas concesiones observables en *Marathon*: «Es cierto que huimos mucho de esa Barcelona idílica, del monumento, (...) pero el centro (...) no sale». Las imágenes que se nos ofrecen del entorno arquitectónico se concentran en edificios de barrios populares, en su mayoría de la periferia, aunque algunas tomas permiten que nos situemos en el municipio de Barcelona. En ningún momento se permite la entrada de los edificios y la escultura urbana de los que se ha hablado en el segundo capítulo. La única monumentalidad que integra el conjunto se encuentra de nuevo en el suelo de Barcelona: se trata del *panot*, que con el tiempo se ha convertido en una nota reveladora de la identidad de la urbe. Por su carácter simbólico, en una película que explora los símbolos con los que se ha ido construyendo la Barcelona de ayer y de hoy, por su adopción popular como símbolo identitario, el *panot* es la única representación turística que se nos da de Barcelona, evitando todo énfasis, pero dejando que su presencia en filigrana ocupe por unos instantes más de la mitad derecha del encuadre. Piedra y relieve escarpado acompañan la configuración identitaria de un territorio que ha resistido a la urbanización y domesticación de la Barcelona olímpica, pero que vuelven a integrar la diégesis bajo el signo de la fatalidad (los personajes se sitúan a la izquierda, con la mirada absorta imantada por el peso de la gravedad, en el momento en que adoptan la decisión que conduce al drama) cuando no se convierten en enunciados de los límites (obsérvense las líneas del hilado

eléctrico) entre los barrios, observables en los enunciados visuales arquitectónicos e infraestructurales.



La deflagración de la fatalidad coincide con una serie de primeros planos y planos de conjunto sobre las ruinas de un pasado burgués, rústico-agrícola e industrial, fantasmagorías de un mundo que se ha ido a pique. Todos ellos anuncian un final de trayecto para uno o varios personajes y para toda una generación de jóvenes que se encuentran frente a las barreras de un pasado en ruinas y un futuro incierto, sin los resortes del pasado, sin recursos de sustitución, entre un pasado industrial y solariego venido abajo y un porvenir estancado entre ruinas. Al internarse en una casa solariega de aspecto burgués, Marina sucumbe, llevando a cabo el destino fatal anunciado por la muerte de su rata. El interior de una casa labriega anuncia la muerte de uno de los punkis. La antigua fábrica se convierte en escenario del asesinato de Jacobo. Todos estos espacios están marcados por la fatalidad, una fatalidad que, cerniéndose sobre individualidades, se convierte en enunciado de un destino colectivo. La casa de recreo en ruinas de la antigua burguesía, la antigua fábrica, anuncian el fin de una época de prosperidad económica. El desmantelamiento del espacio agrícola muestra las dificultades a las que la población se ve sometida, pues los antiguos medios de subsistencia han desaparecido (la moto representa el envite de los avances técnicos, el llamado progreso invadiendo el espacio agrícola y asentando su presencia en el espacio que ocupaba).



En definitiva, lo que se anuncia, es una época de resiliencia que se enfrenta a una ausencia de medios, verdadero muro infranqueable contra el que los personajes se estrellan en su búsqueda de encontrar salidas, como muestra el intento frustrado de encontrar un lugar para celebrar un concierto con el fin de recoger un dinero que permita pagar la factura de agua corriente de un piso compartido por varios jóvenes, así como la imposibilidad de mantener en las condiciones de recepción un patrimonio heredado (el piso es herencia de la abuela de uno de los jóvenes).

## **B.6.- No future: El impasse como perspectiva y «la reproducción»<sup>480</sup>**

El corto de Mariona Omedes y el equipo de Clara Films ya mostraba que la construcción de las rondas se había comido parte del tejido agrícola y que la Villa Olímpica había hecho desaparecer algunos de los bastiones arquitectónicos de la Barcelona Industrial. Ferrán Ureña retoma el tema, pero lo hace observando el declive de aquella burguesía, tema que Mireia Ros ha desarrollado con detalle en su documental *Abans que el temps ho esborri* (2010). El problema que surge es el siguiente: ¿qué perspectivas quedan cuando sectores de actividad como la agricultura y la industria han desaparecido y los grupos sociales que se habían constituido en motores económicos, así como los modos de sociabilidad ligados a esos modos de producción, no han sido reemplazados por actores dinamizadores relacionantes para el conjunto del territorio? Dentro de este contexto, sobretudo los jóvenes de las clases populares como Albertito, pero también aunque en menor medida, los jóvenes de clase media como Nando, lo tienen muy difícil para hacer fructificar un legado que no les ha sido transmitido y para mantener unas relaciones sociales en un conjunto en el que las antiguas bases estructurantes de puesta en relación han perdido su poder vinculante (religión, movimientos obreros, o incluso movimientos vecinales como ha puesto de manifiesto Joaquín Jordá).

Ya ha sido vista la importancia que la cámara le concede al suelo con varios planos de detalle que además de cumplir con la función de dar continuidad filmica como enlaces, desempeñan un doble papel a la vez descriptivo y narrativo. Si nos atenemos a los cuatro elementos de los que se compone la creación en varias mitologías (tierra, aire, fuego y agua), la película de Ureña es fundamentalmente terrícola y muy esporádicamente aérea. Pocas imágenes permiten visitar el mar, y cuando lo hacen éste reviste un papel simbólico o bien confirma la idea de límites o limitaciones a los que se enfrenta un personaje. En cuanto al fuego, aunque se juegue momentáneamente con una multiplicidad de sentidos de entre los cuales no se elude completamente aquel que, desde una óptica bachelardiana, alimenta el hogar, se trata sobretudo de un fuego que arrasa contribuyendo a la pérdida de todo un mundo en ruinas, como en la secuencia en la que un joven alimenta el fuego, en una casa desafectada, con las páginas que va arrancando de un libro, referencia claramente

---

<sup>480</sup> Se trata aquí de «la reproducción» en el sentido que Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron le dieron al término en su obra conjunta titulada *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris: Les Éditions de Minuit, Col. Le sens commun, 1970. En ella trataban los factores que contribuyen a la reproducción social de los puestos dentro de unas estructuras de dominación en las que la violencia simbólica juega un papel fundamental, lo que a su vez se traduce en una transmisión hereditaria de las posibilidades de situarse dentro de una jerarquía que dicha transmisión contribuye a perpetuar.

intertextual al *Fahrenheit 451* (1966) de Truffaut, para preparar la heroína que termina con la vida de su compañera. No se trata pues de un fuego que alimenta, sino que extingue, o más bien que alimenta la extinción.



La captura de imagen no permite observar que la chaqueta del joven contiene la inscripción «No Future», metonimia del destino al que todos sus yoes están abocados (la imagen especular permite visualizar el desdoblamiento), al destino al que se dirige toda una generación que, como recuerda el cineasta, ha recibido el calificativo de «perdida», ya que tiene ante sí pocas posibilidades de acción: evadirse mediante la heroína o pegarse mutuamente para concretizar los monstruos invisibles contra los que luchan, como únicas alternativas.

Pocas son las imágenes en contrapicado dirigidas hacia las alturas que den paso al cielo. Cuando lo hacen, es de manera fragmentaria y apelando a una interpretación en nada idealizadora o que revierte mnemotécnicamente a la tierra. Un ejemplo lo obtenemos cuando, tras el entierro de Mafaldo, la rata de Marina, en un parque, la cámara enfoca la cima de un árbol en cuyas faldas se supone que ha sido enterrado el animal. La fragmentación separa drásticamente cielo y tierra haciendo de la elevación una proyección subjetiva que encuentra respuesta únicamente en la creación de símbolos (bandera con la que se envuelve a Mafaldo) y la recreación de ritos (entierro de la rata). Otro de los ejemplos lo tenemos cuando una cámara enfoca la parte alta de un edificio de un barrio popular. Nuevamente encontramos las líneas de alambre que esta vez cortan en diagonal el encuadre. Otra barra se cruza, mientras el foco recuerda la vigilancia de los campos de concentración o de las cárceles. La rueda que cuelga de la barra se convierte en un sema significativo de la reproducción social en un barrio en el que incluso el horizonte de expectativas se encuentra limitado, ya que familiarmente se transmite una concepción restringida de las posibilidades de ejercer una profesión o de ocupar un puesto. En la entrevista anexa, el cineasta insiste en este aspecto, en la herencia de unas expectativas limitadas que se transmite de padres a hijos.



En este contexto, la juventud se encuentra sin posibilidades de ascensión social, contrariamente a lo que prometía la Barcelona Olímpica a través del audiovisual de candidatura. De hecho, en la película de Ureña, los personajes suelen bajar las escaleras. En el único momento significativo <sup>481</sup> en el que el personaje, Albertito, las sube, el encuadre frontal en cámara fija fragmenta la parte superior de su cuerpo haciendo que en su acto de ascensión se transforme en figura decapitada.



La parte superior de las escaleras se convierte en zona de espera y en uno de los polos de ocupación de un espacio entre rejas, tanto si se trata de la planta baja como del piso superior. En este contexto, incluso los semas connotativos de riqueza, como es el caso de una piscina particular, pierden su contenido habitual para indicar que los personajes se encuentran encerrados frente al paredón.



La falta de salidas se traduce en una rítmica visual que recurre reiteradamente a tomas en espacios reducidos como el coche. De igual modo, la escasez de puntos de fuga y la omnipresencia de ventanas, puertas y persianas cerradas insisten en el motivo a modo de variaciones sobre un mismo sema, contribuyendo a crear una atmósfera de confinamiento incluso en el exterior. La microhistoria del prelude, chico huyendo que se esconde debajo de un automóvil, ya daba el tono.

---

<sup>481</sup> Otro caso de subida se produce con la llegada de Marc al piso compartido, pero lo vemos ya arriba, y lo que se pronuncia es, al contrario, la bajada del compañero que se va.



En este contexto, la única libertad u obligación libertaria con la que pueblan la espera en unas circunstancias en las que las posibilidades de acción son limitadas es la del recurso sistemático al cigarrillo, alusión implícita a los procesos de pérdida de libertades que, habiendo encontrado una entropía adecuada en el período olímpico, se han ido extendiendo a otros cauces, aumentando las oportunidades de confusión entre lo público y lo privado.

### C.- Estética de la fragmentación: la segmentación como sistema

El gusto por el detalle, la intención de mantener identidades individuales más o menos veladas en aras a poner de relieve identidades colectivas, el juego discontinuo pero mantenido al que se somete al espectador haciendo que buena parte de la intriga repose sobre el juego “adivina quién es”, la preocupación por mantener la sémica de lo retro, lo popular y lo cutre, la no menos intencional diseminación de algunos rasgos arquitectónicos reconocibles, el uso de la cámara fija, el plano secuencia y el uso de un travelling situado muy cerca del objeto, sometiéndolo a examen, recorriéndolo escrupulosa y casi científicamente de parte a parte pero elidiendo una visión de conjunto, coadyuvan para sembrar visiones fragmentarias del referente, confirmando las palabras de Vicente Sánchez-Biosca, para quien «la fragmentación es un signo de nuestros tiempos y, en particular, de sus formas culturales»<sup>482</sup>.



Raramente se dan las distintas piezas que permitirían la recomposición de un puzzle que por lo tanto permanece en ocasiones incompleto a pesar de que los diálogos, el montaje y la estructura literaria que resulta de la división por capítulos contribuyan a dar una cierta impresión de completud. Impresión que se desvanece ante una articulación diegética débil

<sup>482</sup> Sánchez-Biosca, V., 1995, *op. cit.*, p. 10.

que hace que la película se sostenga más en la acumulación de lo mostrado que en un engranaje argumental. De este modo, la totalidad se mantiene como virtualidad diletante donde los vacíos cuentan tanto como la reunión abigarrada de elementos, puntos de vista, perspectivas y microcosmos que a pesar de las fracturas que los aíslan también encuentran vasos comunicantes materializados en la común ocupación de un espacio y tiempo determinados, a su vez determinantes de aislamientos y encuentros fortuitos, buscados o impuestos por la mecánica desencadenante. El mosaico humano perfectamente organizado formando la paloma de la paz en el audiovisual de Leopoldo Pomés ha cedido el paso a una masa abigarrada de elementos de conformaciones dinámicas y por lo tanto más o menos inestables.

### C.1.- La fragmentación de los cuerpos y el personaje-puzle

La fragmentación de los cuerpos es tal que en muchas ocasiones los personajes son irreconocibles y apelan a un ejercicio intelectual mnemotécnico que un único visionado hace imposible. La película está hecha para ser vista varias veces en una época en la que los medios lo permiten e incluso han convertido en práctica habitual el visionado múltiple del objeto fílmico, del mismo modo que un cuento puede ser contado varias veces. Lo que podría ser o pasar como defecto de fabricación, en realidad es un sensor de nuestro tiempo y una opción estética que apela al reconocimiento de un sentido. Naturaleza, arquitectura y seres humanos participan de la misma aproximación fragmentaria de una totalidad adivinada y mutilada por el encuadre.



Las imágenes aquí mostradas revelan cómo se combina la fragmentación corporal con la fragmentación narrativa. Las dos primeras imágenes aparecen en el segundo capítulo para contar el desenlace de una secuencia de drogadicción incluida en el tercer capítulo. La fragmentación diegética se encuentra así acentuada mediante el uso del *flashforward*. Del mismo modo, la diégesis global se dispersa en el transcurso del tiempo fílmico en diversas microhistorias. El montaje alternado permite recogerlas, pero dejando cabos sueltos y de manera desigual. Los personajes que integran el encuadre entran y salen perdiéndose en



muchas ocasiones en una multiplicidad anónima cualquiera que sea el papel que jueguen en el desarrollo de la acción y las peripecias en las que participen. Un mismo personaje puede pasar por un proceso evolutivo que un cambio de peinado o de actitud revela como el paso por etapas fragmentarias, como en el caso de Marc, que empieza siendo echado de casa, se afirma como punki, organizador de conciertos, futuro creador de cómics y seductor, pasa por una etapa dedicada a la drogadicción y acaba como cómplice de un asesinato. Un rasgo sin embargo mantiene la continuidad de una personalidad que se define como la del superviviente oportunista con gran capacidad de adaptación, mientras su peinado se constituye en signo de las diferentes etapas por las que pasa.



## C.2.- Cine y escritura(s) plural(es): hibridación y re-presentación.

La hibridación entre artes y géneros contribuye a descuartizar en fragmentos la nebulosa constructiva de un desenlace anunciado. De entre los modos de expresión que colaboran en la creación de una estética en la que dominan fragmentación e hibridación, conviene destacar la teatralidad, principalmente en sus formas populares, de entre las que cabría subrayar la pantomima, el entremés y el teatro guiñolesco. Con el fin de mostrarlo, citemos algunos ejemplos: en primer lugar, la secuencia con la que se inicia el relato ficcional. En segundo lugar, una secuencia del cuarto capítulo que nos precipita en un final tragicómico. Por fin, a modo de entremés, una secuencia de dilatación dramática.

Nótese, por ejemplo, la apertura teatral de la secuencia-preámbulo, cuyo comienzo podría desarrollarse en un escenario, con procedimientos como la iluminación que hace perceptible el automóvil ya presente, el personaje que surge de pronto situándose en el centro del encuadre, el gesto mimetizado de búsqueda hacia la izquierda y la derecha, como en el teatro de guiñol, incitando al público a tomar parte.



A modo introductorio, anticipando la entrada en capítulos, tras el cierre de telón con el que Cobi daba fin a las imágenes de archivo, con esta secuencia de persecución nocturna se reproduce el ritual por el que el teatro de guiñol apela a la participación del público. De manera expresamente efectista, el perseguido se sitúa en el centro del encuadre tras mirar hacia ambos lados, suscitando así con el gesto la clásica pregunta de dónde están/por dónde se han ido. Tras un plano general que permite situar minimalísticamente (como en el teatro contemporáneo el escenario se reduce a un mínimo de elementos: aquí un coche actúa como cronotopo de un pasado reciente -ese tipo de coche ya no se fabrica- más bien propio de las clases populares -se trata de un utilitario de pequeñas dimensiones- y su posición estática hace pensar que se encuentra aparcado en una calle -la oscuridad y el encuadre no permiten percibir su entorno, por lo que el segundo término recuerda un escenario teatral).

Con ello la ficción insiste en la cualidad representativa de lo que se va a mostrar, al mismo tiempo que, al exagerar los rasgos ficcionales, permite la introducción del público en el microcosmos espectacular de un escenario, con lo que se consigue una cierta puesta entre paréntesis del ajetreo cotidiano mientras la frontera entre el espacio de butacas y el escenario se diluye por medio de una mímica y unos códigos teatrales bien conocidos en el teatro popular: la secuencia de apertura preside, explica y presenta el relato cinematográfico que le sucede apelando a la atención del espectador y acentuando la intriga. El *découpage* de la secuencia permite comprender cómo se opera la ilusión de porosidad entre las butacas y el escenario: Iluminación paulatina tras las imágenes de archivo, cámara fija sobre coche relativamente antiguo que permite ambientación en el pasado, ruido de pasos, entrada en escena del personaje corriendo, , mirada hacia un lado y a otro como en el teatro de guiñol, mímica y banda sonora poniendo en evidencia el peligro inminente y elipsis del desenlace que incentiva la curiosidad y abre el relato sobre la intriga a desvelar.

La secuencia de la pelea final insiste de nuevo en la cualidad ficcional del relato cinematográfico, acentuando el efecto coreográfico. A la inversa del ejemplo precedente, la teatralización se utiliza como recurso estilístico para provocar el distanciamiento del espectador ante el desenlace tragicómico que termina con Albertito ensangrentado. Por medio de un montaje alternado, asistimos a varias tragedias simultáneas en las que la elipsis escamotea parte de los detalles del desenlace. Contrastando con ello, se hiperboliza la pelea tribal por medio de una banda sonora en la que la música, casi completamente ausente a lo largo de la película, confiere un ritmo desenfrenado y refuerza el efecto coreográfico que el sonido de los golpes contribuye a enfatizar. Movidos por hilos invisibles pero efectivos, los personajes aparecen reducidos al rango de peleles. Los detalles sangrientos acumulativos, pero alternados con secuencias consagradas a otros grupos, impiden la identificación del

público con los personajes ensangrentados y mantienen en suspenso una emoción que finalmente no se produce, como deslavazada en su incipiente ascensión.

Más que ver se adivina un final trágico en medio de una pantomima generalizada. La sangre de Jacobo, perceptible en secuencia alternada, a quien se supone que los yonquis le han cortado el cuello, la sangre de Albertito medio reclinado en un coche, la sangre del cuchillo de Carles dejando su huella en la bufanda blanquiazul convertida en trofeo de cacería, provocan un efecto tamizado por el distanciamiento que sucede al énfasis teatral con el que se percibe a Jacobo, Albertito y Nando como chivos expiatorios a los que también el público da la espalda. Lo que podría entenderse como un defecto de fabricación en una película comercial del género dramático que suele buscar conmover al público, aquí permite apuntar hacia una de las cualidades de la representación. Entendida como *mimesis*, la estrategia del distanciamiento del espectador permite convocar otros sentidos, al reproducir con ello cinematográficamente los sacrificios tribales más o menos simbólicos de unos pocos con los que la sociedad contemporánea resuelve transgresiones derivadas de una violencia simbólica larvada en medio de la indiferencia de la gran mayoría.

Al dejar adivinar el equívoco que conduce a la muerte de Nando, personaje que carece del espesor necesario para provocar identificación pero también desprovisto de la antipatía de la clásica primera víctima de las películas de terror cuya pérdida no sorprende a nadie ni nadie lamenta, la película insiste en la violencia gratuita y los falsos ídolos en los que se asientan valores comportamentales tipificados, impidiendo así la identificación tanto con la víctima como con el supuesto verdugo, Carles, asimismo dotado de una doble máscara, a la vez víctima y verdugo. Tomando para sí la tarea de perpetuar el sacrificio tribal en el que se asienta el mantenimiento de las normas garantes asimismo de la perennidad de estructuras de poder en las que víctima y verdugo constituyen dos caras de la misma moneda, Carles, héroe y antihéroe destronado, cabalga en una moto de la que acaba apeándose para dejar constancia y huella de su acto en un plano medio sin perspectiva hacia el horizonte, acorralado en el exterior por el brazo marítimo a su izquierda, reflejo de un pasado que le encierra, y por sí mismo (mirada ensimismada hacia el cuchillo ensangrentado y la bufanda de su presunto enemigo). Empequeñecido a la izquierda del encuadre en segundo término por medio de un plano general, de espaldas al espectador, queda suspendido frente a un futuro incierto ante el que ni siquiera trata de ocultar su acto mientras la moto, metáfora de la mecánica circular que se repite a través de los tiempos, se impone en primer término como certeza fundamental de un futuro (ocupa la parte derecha) aciago.



Hibridación y architextualidad se combinan hasta el punto de integrar pequeños entremeses que, sin desligarse completamente de la trama central, suponen una pausa narrativa que sin embargo puede revelarse determinante en la elaboración del sentido. A través de uno de esos entremeses se propone una redefinición de la hispanidad (también representada por una estatuilla de un toro en una de las primeras secuencias) en clave de parodia aberrante, imitando algunos rasgos de la tragicomedia: A través de una mise-en-abîme, a modo de muñecas rusas, se nos cuenta una historia dentro de la diégesis general. Se trata de la narración de un ritual de victimización animal que no deja de recordar el contexto de la prohibición de la corrida en Cataluña, aunque también enlaza con el desenlace en el que asistimos al sacrificio coral de varios personajes por medio de un montaje alternado. En un pueblo imaginario se hecha a una cabra desde un campanario en virtud, se dice, de las costumbres. Esta secuencia de dilatación dramática permite intercalar una historia aparentemente sin relación alguna pero que en realidad da el tono que busca la película. Un botones, vestido de rojo y con guantes blancos adopta el papel de la figura del payaso. Tras hacer alusión a sus condiciones de trabajo, el entremés permite pasar de lo individual a lo colectivo y de lo local a lo nacional.

La inclusión de géneros, motivos y una mímica teatral es constante en la película y fue el resultado de una decisión expresa. Se trataba, como indica el cineasta, de «buscar en el defecto, un poco la virtud», de paliar las limitaciones de la falta de presupuesto con una apuesta estilística abiertamente teatral: «Miraras donde miraras, nada era de época. (...) No había presupuesto (...). De ahí que hiciéramos reforzar la teatralidad de la película».

El efecto así conseguido responde a una voluntad del cineasta al decidir poner el énfasis en la teatralidad como estrategia estética para hacer frente a las limitaciones presupuestarias. Ahora bien, dichas limitaciones podían haber dado lugar a otras estrategias y la elección del cineasta debe ser entendida como un recurso artístico que cubre una gama de sentidos y no únicamente como un resorte puramente funcional. De hecho, según Maffesoli, la teatralidad es una de las características de las tribus urbanas contemporáneas, y de lo que se trata en *Barcelona'92* es de adentrarse en ellas con una mirada libre de demonizaciones amalgamantes previas. Recordemos brevemente el efectismo teatral que

Maffesoli asocia a la adhesión hoy bastante generalizada a una serie de comportamientos de culto al cuerpo «para proponerlo como espectáculo<sup>483</sup>». La ciudad es incluso el lugar por excelencia donde se asiste al espectáculo de la escenificación tribal, pues como señala el mismo autor, «las distintas apariencias *punk*, *kiki* o de cualquier otra tribu del mismo orden, con las que se expresa la uniformidad y la conformidad de los grupos, actúan a modo de puntuaciones del espectáculo permanente que ofrecen las megalópolis contemporáneas»<sup>484</sup> hasta el punto de que «la teatralidad urbana (...) e incluso el imaginario social (...) aseguran la continuidad social»<sup>485</sup>. Así pues, cabe afirmar que la teatralidad ocupa un lugar fundamental en la constitución de la diversidad de agrupaciones humanas de las sociedades de masas y que al mismo tiempo que puntúa identidades y diferencias, asegura la continuidad entre todas ellas.

De ahí que la elección de Ferran Ureña no pueda ser calificada ni de funcional ni de fortuita. Múltiples ejemplos sacados del cine contemporáneo, principalmente de procedencia estadounidense, podrían corroborar el redescubrimiento de las raíces tribales de grupos sociales formados en las grandes urbes, sobre todo cuando dichas producciones sitúan la acción en barrios del extrarradio o en ciudades post-apocalípticas. La diferencia aquí es que lejos de expresar la llamada *fractura social* (Gauchet), o los miedos sociales que encuentran en el cine una justificación de la desconfianza hacia la inmigración y un vehículo de imprecación para la contención normativa de la población juvenil de los barrios desfavorecidos, en la película de Ureña la puesta en escena mantiene a los personajes dentro de una cierta normalidad.

Pero el teatro no es la única fuente de inspiración en un film que también toma origen en otras artes. La estructura misma de la película, dividida en capítulos y no en cuadros, imprime algunos rasgos propios de la novela. Además de las imágenes de archivo recogidas de la cantera memorial de la televisión en las que se mezclan noticias con imágenes de videos promocionales, *Barcelona '92* realiza una serie de inmersiones en la literatura (novela, ensayo y poesía), las artes escénicas (teatro y danza), la fotografía, la pintura y el cine, apostando indirectamente por una creación cinematográfica tentacular que bebe de las fuentes de diversas artes y modos o medios de expresión.

---

<sup>483</sup> Traducción propia de: «Notons cependant que même dans ces aspects les plus “privés”, un tel corps n’est “construit” que pour être vu, il est théâtralisé au plus haut point. Dans la publicité, dans la mode, dans la danse, il n’est paré que pour être mis en spectacle», M. Maffesoli, blog Articles, «Du tribalisme», §5.

<sup>484</sup> *Idem* : «Les diverses apparences “punk”, “kiki”, ou autres “tribus” du même ordre, qui expriment bien l’uniformité et la conformité des groupes, sont comme autant de ponctuations du spectacle permanent qu’offrent les mégalofoles contemporaines», *id.* §10.

<sup>485</sup> *Idem*. Ver cita completa : «On peut rajouter que la théâtralité urbaine, au travers de ses diverses manifestations, ou encore l’imaginaire social grâce à ses diverses ponctuations sont cela même qui assurent la continuité sociale», *id.* §12.

La película se estructura en cuatro capítulos, sugiriendo implícitamente un ligamen interno entre la escritura cinematográfica y la literatura, de modo que se opera un desplazamiento de la posición tradicionalmente reservada al *séptimo arte*, que aquí alcanza el mismo estatuto que la narración literaria. Hay una voluntad explícita de insistir en el decurso narrativo que actúa como eje de co-incidencia de historias aparentemente dispares. Como prueba de ello, el cartón negro que segmenta y reúne cada una de las partes con la indicación, en la parte inferior derecha (indicación en prolepsis), del número de capítulos total destacados en blanco, y la posición del capítulo en cuestión en rojo. Además de las indicaciones numéricas, se advierte al espectador sobre la cualidad de cada uno de los capítulos en el desarrollo de la diégesis filmica. Actuando a modo de pausas, permiten la intervención intradiegetica de un narrador-trovador supuesto aunque de momento anónimo (los títulos de crédito aparecen únicamente al final) que no sólo cuenta sino que juzga, interpreta y tamiza. Presupone una comunidad de discurso y por lo tanto promueve una interpretación acorde con la de la comunidad discursiva a la que se dirige, dando forma y materia al *régimen de verdad* en el que se cimienta. Forma y materia que vienen a llenar un vacío artístico-discursivo acorde con las expectativas de la comunidad de discurso con la que cineasta, actores y técnicos se identifican al utilizar un lenguaje no-neutro para calificar y nombrar las etapas del múltiple acontecimiento narrado.

He aquí cómo se van nombrando los capítulos y los indicativos temporales de su aparición en el tiempo filmico: «Una Quimera Olímpica» (cap.1/02'28''), «La soberanía Nacional» (cap.2/ 27'55''), «La cloaca Condal» (cap.3/59'36'') y «Ceremonia» (cap.4/1:33'11''). La carga sémica negativa in crescendo que suponen los substantivos 'quimera' y 'cloaca' confieren un tono de ironía amarga al tercer capítulo. La desigual ocupación temporal de los tres primeros, de una duración de más o menos treinta minutos cada uno, mientras que el cuarto ni siquiera alcanza los diez minutos, hace de éste último un colofón por medio del cual la película se emparenta a la vez con el ensayo y con el mito, destronando el 92 del discurso del éxito cargado con la sémica del desarrollo y del progreso y sometiéndolo a una visión circular de la historia de la humanidad. No lejos de las novelas de tesis, el colofón propone una relectura del 92, una revisión interpretativa de las violencias juveniles y del doctrinario del orden que marcaron los discursos oficiales de aquella época. El campo semántico que cubre el vocablo 'ceremonia' actúa a modo de indicador (*deixis*) o advertencia del carácter trascendente de la pantomima que a continuación se representa con la intención de que el espectador busque los hilos internos que la mueven, aunque no menos

como indicio de posicionamiento gnoseológico frente a los comportamientos tribales (Maffesoli<sup>486</sup>) de nuestra era.

Las rimas internas (como ejemplo, la repetición del motivo de la bandera como estribillo visual) suscitan idas y venidas entre distintas historias entrelazadas y confieren recurrencias dentro de una serie de variaciones en torno a configuraciones temáticas a la vez relacionadas y dispersas. El hilado literario promovido por la estructura capitular y las rimas internas se deshace sin embargo por el juego entre afirmación y pérdida circunstancial de una diégesis central, la profusión de personajes y la fragmentación. Con todo, el indicativo del número del capítulo en rojo establece una relación de continuidad con el resto, pero sin dejar de marcar visualmente la discontinuidad.

También se convoca a la pintura en la impronta dejada por su historia y géneros en la memoria de un imaginario colectivo. De él se rescatan referencias pictóricas architextuales con el objetivo de estilizar la fotografía. A pesar de que el cineasta califique su obra como un trabajo de aprendizaje, llama la atención la calidad de algunos fotogramas que quizá formen parte de la última etapa de realización. Nos referimos concretamente a aquellos con los que se logra la atmósfera estético-descriptiva con la que la cámara recoge e interpreta el ritual de preparación previo al consumo de heroína. Quizá sea la primera vez que el cine se acerca e intenta representar dicho proceso con una mirada estética atenta a la belleza de los objetos con los que se realiza. Sacándolos de su función instrumental, los objetos (limón, cucharita de azúcar, agua, jeringuilla y fuego) adquieren carácter de sujeto mediante una sucesión de planos de detalle centrales que los emparenta con la historia de la pintura en su categoría de naturalezas muertas o bodegones. Convertidos en verdaderos protagonistas, parecen dotados de una belleza intrínseca iluminados por el fulgor de un fuego que no deja de sugerir momentáneamente el calor del hogar, el resplandor báquico y la fiesta dionisiaca. Asistimos de nuevo a un ejercicio de suspensión de todo juicio de valor pronto contrarrestado por una alusión intertextual a la secuencia de la quema de libros de la película de Truffaut anteriormente citada. Ni apología del consumo de heroína, ni condena de los heroinómanos, *Barcelona '92* intenta situarse en una posición que su director llama «equidistante», pero lo hace visitando los extremos tanto como las medianías.

---

<sup>486</sup> Para Michel Maffesoli, lo propio de la contemporaneidad – sobre todo de la urbe contemporánea convertida en referencia y modelo de las urbanidades adyacentes (mundo en principio no-urbano aunque ‘urbanizado’ en un sentido amplio) -, es el paso de «una lógica de la identidad a una lógica de la identificación» en la que asistimos a un «desarrollo tribal» movedido. Traducción propia de: «(...) le glissement d’une logique de l’identité à une logique de l’identification», *op.cit.*, §2 y de: «(...) le développement tribal», *id.*, § 6. Además el autor dice concretamente: «Ce que j’appellerai le tribalisme contemporain est caractérisé par la fluidité, les rassemblements ponctuels et l’éparpillement», *id.*, §11. Y añade: «(...) la socialité contemporaine est beaucoup plus confuse, hétérogène, mouvante», *id.*, §12.

El efecto, un juego entre lo sublime y lo aberrante – y no lo grotesco- que no deja de recordar, a pesar de las diferencias, la opción estética elaborada por Victor Hugo en su prefacio a *Cromwell*<sup>487</sup>. Nótese por ejemplo la influencia del bodegón y de la pintura paisajista clasicista en las siguientes imágenes.



### C.3.Fragmentación espacial, fragmentación social, fragmentación política

Como ya ha sido indicado, la segmentación de los grupos de pertenencia e identificación se materializa por medio del diálogo en una segmentación del espacio urbano: cada grupo anida en un barrio, cada barrio genera sus propios vínculos de convivencia que a la vez reproducen la fragmentación socio-profesional y perpetúan, al menos en parte, las desigualdades. La verdad misma, temática desarrollada más adelante, es una verdad relativa y fragmentaria hecha a partir de opiniones, rumores, decires, en los que se incluye la mentira, la manipulación, puntos de vista contradictorios, paradojas sin resolver, así como el oxímoron entre opción crítica y moraleja doctrinaria. Y la disgloria del lenguaje de comunicación utilizado por los personajes (“un 60% en catalán y un 40% en castellano” según las declaraciones dejadas por el equipo en su página Facebook<sup>488</sup>) contribuye a dar una impresión de fragmentación social, político-ideológica y discursiva, aunque incluso en este caso, los ejemplos de ida y venida entre ambos idiomas en el seno de un mismo grupo o por parte de un mismo personaje, desmientan toda certeza con respecto a las posibles consecuencias negativas de un bilingüismo asumido. También signos y emblemas, como las bufandas (rojigrana para los partidarios del Barça, blanquiazul para los hinchas del Espanyol) o las banderas materializan simbólicamente escisiones que dichos símbolos

---

<sup>487</sup> Hugo, Victor : « Cette beauté universelle que l’antiquité répandait solennellement sur tout n’était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l’on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l’ondine ; le gnome embellit le sylphe », *Cromwell*, Préface, Paris : Éditions J. Hetzel & Cie., 1881 ; 1827, p.21.

<sup>488</sup> El 4 de febrero de 2016, « Barcelona 92 » daba la noticia siguiente : « La pel·lícula la tenim subtítolada al castellà i a l’anglès, el metratge és un 60% en català i un 40% en castellà ». Enlace en bibliografía de la pel·lícula.



contribuyen artificialmente a mantener, como muestra el hecho de que a pesar de la fragmentación ideológica, todos estos jóvenes acaben peleándose en una pantomima final perfectamente coreografiada. La fragmentación no excluye completamente la reunión, pero la dispersión define más que los elementos relacionantes.

## **D.- Historia e historia(s): La Barcelona no oficial**

Evitando lo monumental para reescribir la Historia, la historia contemporánea más reciente, la del final de la transición, la del afianzamiento de la España democrática, recogiendo la llama lanzada por la réplica del Pabellón de la República y Claes Oldenburg, pero adaptándola a la época más próxima, se hace de la reescritura de este pasado una condición *sine qua non* para una readaptación a las necesidades que imponen las circunstancias, haciendo también del cine un instrumento de transmisión, comunicación, información y conocimiento. En palabras de uno de los personajes, Quim, miembro del MDT (Moviment de Defensa de la Terra), «la sombra del tío Paco no nos deja» en lo que viene a llamar «una transición incompleta».

### **D.1. La Operación Garzón**

La Barcelona del joven cineasta se aleja de la Barcelona oficial para buscar entre los entresijos de sus barrios esa otra historia que sin corresponderse con la intrahistoria unamuniana hecha a base del tesón y trabajos del pueblo llano día a día, se busca en el complejo hilado de una historia no oficial<sup>489</sup> de intrigas políticas: «(...) la gente habla poco de la operación Garzón, de la gente que estuvo presa por sus ideas políticas, de la gente que sufrió torturas. De esto nadie habla. Como eran las Olimpiadas, todo valía».

Estableciendo un enlace entre las imágenes de archivo referentes a los atentados perpetrados, uno por ETA en el supermercado Hipercor de la Avenida Meridiana el 19 de junio de 1987<sup>490</sup>, y otro por Terra Lliure en Borges Blanques (Gerona) el 10 de septiembre

---

<sup>489</sup> Se hace aquí referencia implícita a la película de Luis Puenzo *La historia oficial* de 1986 por considerar que el mismo espíritu de revisión de la versión histórica imperante y de denuncia (represión, parcialismo y adoctrinamiento por parte de la versión oficial) informa buena parte del metraje de una *Barcelona '92* que no quiere incurrir en la simplificación.

<sup>490</sup> En junio de 2012, el programa televisivo *Viaje por la Historia* incluía en su programación un recordatorio del atentado. En 2017, *La Vanguardia*, apartado «Hemeroteca», lo reactualizaba incluyéndolo en un artículo titulado «Hipercor, el atentado más salvaje», 19/06/2017, actualizado el 05/09/2017. Todos ellos confluyen en una búsqueda de un pasado distópico que no obedece a la imagen idílica del Modelo Barcelona.

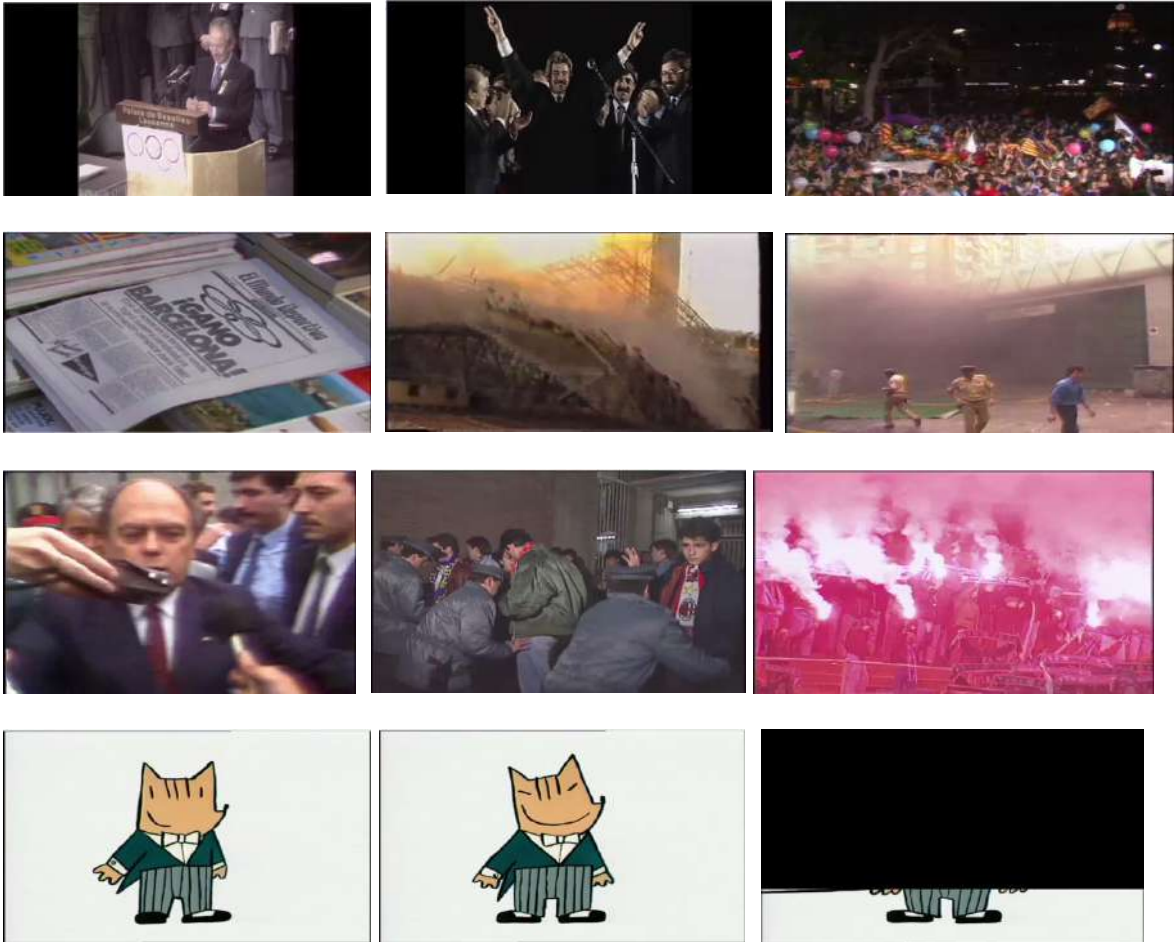
del mismo año<sup>491</sup>, un enlace, decíamos, entre las declaraciones de Pujol señalando frente a la televisión que «eso había que atajarlo como fuera» e, internándose en la ficción, con un cartel que hace referencia -según el cineasta- a los miembros del MDT que fueron arrestados poco antes o poco después de las Olimpiadas y, tras varias vicisitudes, finalmente encerrados en la cárcel Modelo<sup>492</sup>, la Historia irrumpe en la historia.

Poco más de dos minutos son suficientes para pasar revista por la nominación de Barcelona como Sede Olímpica (00'00"-00'29"), el entusiasmo con el que las autoridades locales, regionales y gubernamentales acogieron la noticia (00'29"-00'31"), el entusiasmo compartido manifestado por los barceloneses que vieron en ello una marca de reconocimiento y una oportunidad de expresión de su propia idiosincrasia (00'34"-00'39"), el discurso del éxito que la prensa contribuyó a extender bajo el patrocinio de intereses privados, como puede observarse por el hecho de que en la misma página aparezca el logotipo de una conocida cadena de grandes almacenes (00'38"-00'39"), los derribos (00'40") y las transformaciones urbanas emprendidas a raíz de entonces (00'41"-00'57"), los atentados que marcaron la etapa previa a las olimpiadas (00'58"- 01'16/Hipercor; 01'26"-1'36"/Borges Blanques), la decisión de las autoridades de atajarlo (01'16"-01'26"), los registros a los que se procedió sistemáticamente a la entrada de los campos de fútbol (01'36"-01'40"), la ola de fanatismo que iba tomando forma entre hinchas (01'41"-01'46") y la publicidad de unos Juegos que encontraron en Coby su mascota (01'47"-01'50), un modo de cerrar el telón (01'51" y voz en off prolongando el efecto fundido en negro 01'52") frente al escenario complejo en el que se debatía la ciudad mientras un personaje imaginario pretendidamente representativo de todo un pueblo sonreía amable y complaciente cerrándose en su propio escenario.

---

<sup>491</sup> Ver Visa, Luís, « Atentado mortal de Terra Lliure en vísperas de nacional catalana protagonizada por los independentistas », *El País*, 11/09/1987.

<sup>492</sup> El presente trabajo no pretende arrojar luz histórica sobre temática que habría que abordar desde una perspectiva y una metodología muy distinta, ahondando en una compilación de datos de los que no disponemos. A pesar de todo, diversas fuentes aportan información. Un artículo de Nicolás Tomás titulado «La cara oscura de Barcelona 92: la represión del independentismo» (*El Nacional.Cat*, 02/07/2017) se hace eco del encarcelamiento de varios independentistas catalanes que tuvo lugar en 1992, en fechas próximas a las Olimpiadas, así como de las denuncias por torturas reiteradamente formuladas por éstos, denuncias que acabaron siendo recibidas por el Tribunal de Estrasburgo en 2004, resultando de ello una condena dirigida contra el Gobierno español a indemnizar a los demandantes por no haber llevado a cabo una investigación rigurosa. Aunque según los datos obtenidos por medio de la web de información jurídica para especialistas llamada *Doctrine*, en 2002, el Tribunal de Estrasburgo de Derechos Humanos rechazó la demanda de revisión del caso por falta de elementos suficientes), en 2004 la respuesta del Tribunal fue muy distinta. Ver *La Vanguardia*, 02/11/2004, actualizado 31/05/2006, con el título «El tribunal de Estrasburgo condena a España por no investigar una denuncia de torturas a independentistas catalanes. Ver la decisión del Tribunal en fuentes.



El montaje vertiginoso de las imágenes de archivo observable en la cadencia rítmica arriba indicada contrasta con el detenimiento con el que la cámara se centra en uno de los carteles presentes en el cuarto de Radio Escaqueo, que de pronto se ampara de la totalidad del encuadre, así como en la secuencia siguiente, cuando tras montaje con corte, mediante un travelling vertical hacia abajo, recorre el cartel de *La Naranja mecánica* de la habitación de uno de los hinchas de *Brigadas Blanquiazules*, aunque ambos procedimientos apelen con insistencia a la atención del espectador. En el primer caso, la rapidez con la que se suceden las imágenes de archivo montadas en *cut* opera una síntesis de varios acontecimientos que por ende se encuentran relacionados entre sí por medio de una acumulación enumerativa, acentuando así la impresión de inminencia con la que el pasado irrumpe en el presente. Pero al mismo tiempo la rapidez actúa a modo de lítote minimizando la gravedad de lo mostrado. En el segundo caso, el acercamiento progresivo con pausa en el centro del cartel de los presos políticos presente en Radio Escaqueo pone de relieve la importancia de un dato que no presenta una lectura fácil para no entendidos. Convertidos en sombras, los personajes del cartel no resultan identificables, como tampoco resulta fácilmente identificable el interior de la cárcel Modelo. De este modo, la imagen cartelística aparece como una especie de caja de

Pandora cuyos misterios se incita a desvelar, conectándola con el contexto, un contexto inmediato (el cuarto, la pared y los demás carteles de protesta que pueblan las paredes de Radio Escaqueo, simpatizante de Terra Lliure ) y un contexto diferido del que el cartel, junto con el cartel de la película de Kubrick de la habitación de uno de los hinchas del grupo de los blanquiazules, se convierten en ventana de apertura, como muestra el hecho de que tras la mostración de ambos carteles arranque la diégesis tomando como enlace la hora del mediodía. Jugando con el paralelismo de los carteles (*La Modelo-credo MDT/ La Naranja mecánica-credo ultras del Espanyol*), se establece una división espacial mientras la comunidad de horario anuncia la presencia de isotopías que se encargan de saltar por encima de las diferencias ideológicas contenidas en los símbolos para establecer una homología por medio de la cual se insiste en el influjo de una violencia compartida.



## D.2.- Boixos Nois/ Brigadas Blanquiazules

Como ha sido indicado, la película comienza con un preámbulo que recoge imágenes de archivo de la Barcelona del 92, fecha simbólica en la que se incluye el período en realidad iniciado en 1986 con su nominación como Sede Olímpica, hasta el encuentro de fútbol que dio por primera vez la victoria al Barça en la Copa de Europa. Se trata pues de un período ascendente para el Barça y descendente para su principal oponente local, el Espanyol, que tras el Derbi con el que termina la película, bajará a segunda división. Las repercusiones a nivel político resultan insoslayables si pensamos, como dejan ver Ferran y Jaume en la entrevista adjunta, que había un cierto reparto por barrios de los partidarios del Barça, más bien catalanistas, mientras los del Espanyol, en gran parte descendientes de una inmigración española, podían sentirse más bien afines a una concepción unitaria del Estado, a pesar de que la película muestre las raíces afectivas ligadas a la idiosincrasia del barrio y grupos de pertenencia espacialmente delimitados como mucho más vinculantes que los contornos de unas ideologías imprecisas.

El preámbulo ocupa dos minutos, e incluye -recordemos- la declaración de Antonio Samaranch en el Palais de Beaulieu, la imagen triunfalista de Pasqual Maragall celebrando

el éxito, los fuegos artificiales con que fue acogida la noticia, imágenes de la muchedumbre complacida, unos fragmentos de Clara Films (imágenes de derribo y construcción de la Nueva Icaria), unas noticias de atentados perpetrados en la época (Barcelona y un pueblo catalán) y un anuncio publicitario de los juegos protagonizado por Cobi. El cierre del telón por parte de la mascota de Javier Mariscal y el fundido en negro que le sucede sirve de enlace para el comienzo de la película de ficción, entreverada en torno a una serie de grupos juveniles de identidades, confluencias y divergencias más o menos difusas. De este modo se establece un paralelismo entre unos modos de funcionamiento políticos e institucionales del mundo de los adultos con riendas en el poder y unos modos de funcionamiento de grupos juveniles que tras la apariencia anodina de una oposición centrada en el fútbol no son sino un reflejo de las estructuras de poder que rigen desde las altas esferas y que tras la no menos apariencia anodina de la celebración de un evento implican la imposición de una ideología y una praxis política que colaboran en el mantenimiento de esas mismas estructuras de poder.

Emergiendo de la oscuridad, una secuencia nocturna de apertura introduce al espectador en la atmósfera y propone una escena de persecución completamente distinta a las del cine hollywoodiense. A continuación, un plano secuencia nos sitúa en el local de una radio libre, acentuando la importancia del medio como parte de una contracultura que encontró en la radio un excelente canal de comunicación. Además, sitúa la acción el veintidós de mayo de 1992, en un contexto histórico particularmente crítico, a poco más de dos meses de la inauguración de los Juegos (25 de julio) y sólo tres días antes del atentado (no citado) que se produjo en la oficina del INEM de Barcelona, en un momento en que una facción de Terra Lliure había decidido proseguir con la lucha armada, y poco antes de que fuera lanzada la llamada *Operación Garzón* que llevó a la detención de buena parte de sus miembros.

Mezclando fútbol y política (lo que no se aleja de la realidad de aquel momento ni probablemente de la de hoy día), en la película se van cruzando historias, historias individuales e historias colectivas. Se perfila poco la psicología de los personajes, para hacer de ellos caracteres y tipos de un protagonista colectivo. Se les enfoca principalmente a través de su relación con el grupo de pertenencia y los grupos de oposición, aunque no dejan de percibirse identidades transgrupales. Los Boixos Nois se oponen a los Blanquiazules, los miembros de Terra Lliure al policía que les persigue..., aunque también hay personajes que deambulan, como el punk y el yonqui. Incluso cuando se observan relaciones de pertenencia estables, y por lo tanto no trashumantes, atuendo y peinado contribuyen a confundirles: los pelaos, las bombers..., constituyen marcas de pertenencia de toda una generación cualquiera que sea la ideología política a la que adhieren, recordando con ello que el movimiento skinhead, en sus orígenes, no fue necesariamente ni unívocamente un grupo de ultraderecha.

De hecho, el joven asesinado a cuya memoria se consagra el pre-estreno de la película, como se verá más adelante, formaba parte de los *redskins*, o *skinheads* más bien identificados con la vertiente trotskista de una izquierda comunista en busca de figuras todavía intactas entre los escándalos de las Dictaduras del proletariado.

En definitiva, cualquiera que sea el bando, llevados por una mecánica que les supera, una vez desencadenado el primer acto de violencia, se desata la tragicomedia. A pesar del desenlace fatal, donde muchos acaban pegándose, autodestruyéndose con la droga, asesinando o muriendo accidentalmente, la película conserva una distancia que impide la catarsis. En realidad, la trama argumental es más bien una excusa para poner en movimiento una acción al servicio de la descripción y la recuperación de una memoria histórica envuelta en una nebulosa confusa. Recuperar el pasado para comprender el presente, recuperar el pasado desde el presente, con el objetivo de poner en escena la Barcelona olvidada, la Barcelona alejada de la imagen de marca que se ha ido imponiendo sin tener en cuenta su condición de construcción imaginaria, ésa es la intención que atraviesa la serie de microhistorias más o menos enredadas, más o menos paralelas de una Barcelona encerrada en la estructura circular incompleta con la que juega la película.

Desde el preámbulo introductorio, la película se hace eco de un hecho que marcó la opinión pública y ha ido siendo recordado por la prensa en una etapa en la que la legislación española se ha ido preparando para proceder a distintas modificaciones<sup>493</sup> que han culminado con una reforma del Código Penal (Ley Orgánica 1/2015), la ampliación del artículo 510 del mismo (promulgación de la Ley 4/2015 del Estatuto de la Víctima del Delito), una modificación de la Ley de Enjuiciamiento Criminal (Ley Orgánica 13/2015), la Ley Orgánica 8/2015 junto con la 26/2015 de modificación del sistema de protección de la infancia y adolescencia y la Ley 43/2015 del Tercer Sector de Acción Social, con las que se integra la noción de los llamados «delitos de odio». Recordemos que la prensa<sup>494</sup> se hizo eco de la muerte de un joven simpatizante del Espanyol a manos de un grupo de los Boixos Nois, hinchas del Barça, acontecimiento histórico que condiciona el desenlace de *Barcelona '92*.

Tal y como ha sido indicado por la prensa, el asesinato del joven Rouquier se produjo el 13 de enero de 1991 al recibir un navajazo mortal por parte de los Boixos Nois. La fecha impide que se asocie directamente la historia de Carles y Nando con la que tuvo lugar en 1991, pues *Barcelona '92* sitúa el desenlace en otoño de 1992. Carles y Nando se inscriben

---

<sup>493</sup> Datos extraídos del *Informe sobre incidentes relacionados con los delitos de odio en España*, Ministerio del Interior, Secretaría de Estado de Seguridad, Gabinete de Coordinación de Estudios, 2015, pp. 4-7.

<sup>494</sup> Ver, por ejemplo, Cía, Blanca, *El País*, «Un 'ultra' azulgrana afirma que la muerte de un joven francés fue rigurosamente planeada», 30/01/1991; o también *La Vanguardia*, «Se cumplen 20 años de la muerte de un seguidor del Espanyol a manos de los 'boixos nois'», 13/01/2011, actualizado 23/08/2011. Enlaces en fuentes.

pues completamente en la ficción y la película en ningún momento pretende al menos explícitamente narrar acontecimientos históricos. Sin embargo, este suceso condiciona el final a modo de *Crónica de una muerte anunciada*. De hecho, en la primera secuencia la cámara se infiltra en la habitación de un ultra de los blanquiazules. En su exploración, se detiene por unos instantes en una navaja encima de una bufanda del Barça. Al final, Carles, del Barça, limpia la navaja con la que ha acuchillado a Nando, del bando de los blanquiazules, en una bufanda del Espanyol. La relación, por inversión de bufandas representativas de su adhesión a identidades colectivas a la vez opuestas e idénticas (el cruce de símbolos hace que la bufanda, metonimia del joven perteneciente al bando adverso, se convierta a la vez en trofeo y signo de las relaciones implícitas que existen entre ambos bandos), es evidente a pesar de la discordancia de las fechas.

### **D.3.- La ilusión etnográfica**

Algo más arriba se ha puesto de relieve la influencia de la pintura paisajista clasicista. A propósito de ella y de otras imágenes en las que era de notar la influencia del bodegón, fue apuntada cierta relación con la propuesta estética de Victor Hugo al abogar por el contraste entre lo sublime y lo grotesco, pero no nos detuvimos en demostrar en qué sentido se podía apuntalar dicha hipótesis. En este apartado trataremos de hacerlo, aunque centrándonos únicamente en una secuencia.

Se trata de un plano secuencia con cámara fija. Se sitúa en el segundo capítulo («La soberanía nacional», 54'41"-56'47"), y se intercala en medio de otra en la que un joven del Barça, saliendo del deporte, se para a mirar un cartel de protesta pegado a la pared de un muro exterior, en uno de esos túneles de carretera referencia intertextual a la película de Kubrick. En el cartel se puede leer la inscripción «Defensar la terra no es cap defecte» (equivalente a 'defender la tierra no es ningún defecto'). El contenido del cartel permite entroncar la secuencia de la que aquí se trata con la diégesis filmica, a pesar de su apariencia inconexa. De este modo se entremezclan las biografías de varios jóvenes, cualquiera que sea el credo al que adhieren o la praxis en la que se desenvuelven, la Historia política del país con la Historia de los movimientos activistas en Cataluña, así como la Historia del surgimiento de movimientos ultras juveniles que van tomando forma en el ámbito futbolístico. La escena que aquí nos ocupa se inserta pues entre dos momentos que la vinculan al desarrollo *in crescendo* de la acumulación de factores que conducen al clímax tragicómico de la ficción, pero lo hace vinculando a su vez dichos instantes al devenir

histórico: el futuro partido de confrontación entre el Barça y el Espanyol<sup>495</sup> y la detención de miembros del MDT como sospechosos de haber participado, apoyado o ser susceptibles de hacerlo, en las acciones de Terra Lliure, en realidad se cruzan y complementan. La formación de movimientos ultras juveniles no sería pues un caso aislado sino una de las facetas de nuestra historia política y espejo de lógicas de acción dominantes que vieron en la práctica de la lucha antiterrorista formas de imposición de la Razón de Estado y motivos para perpetuar modos de control heredados del pasado.

La secuencia a la que hacemos alusión fue tomada situando la cámara entre la vegetación en un espacio natural de las inmediaciones de Barcelona.



Así nos habla el cineasta del rodaje:

Quería buscar un punto de vista evasivo con los personajes (...) como en la escena del bosque, cuando torturan a Jaume, el guardia civil, muy gore todo, es que percibes la escena detrás de un árbol, realizas ahí como escondido, batiendo toda la situación. Toda la película mantiene ese tono algo gore.

Se trata pues de una de esas escenas en las que la Historia irrumpe en la historia. Como fue señalado con anterioridad, en 1992 fueron apresados varios miembros del MDT. Tras haber pasado unos años en prisión, muchos de ellos denunciaron haber sido víctimas de actos de tortura. Hemos visto que el Tribunal de Estrasburgo se declaró inhábil para juzgar este asunto, pero condenó al Estado español a indemnizar a los demandantes por no haber iniciado una investigación para esclarecerlo. Varios de los demandantes declararon en su deposición haber sido cubiertos con una bolsa en la cabeza, haber recibido golpes y amenazas, y en algunos casos haber sido apuntados con una pistola. Estos detalles se perciben en la película, aunque la distancia de focalización con profundidad y amplitud de campo obligue al espectador a permanecer tan atento a la escena que transcurre ante sus ojos como la supuesta cámara-hurón que se antepone y pospone en el bar, esta vez con el objetivo de filmar desde una posición de observador no participante. Se adivina la presencia

---

<sup>495</sup> La línea divisoria entre partidarios del Barça como nacionalistas y partidarios del Espanyol como unitaristas se rompe en *Barcelona '92*, mostrando que cualquier identificación de este tipo sería abusiva.



de un etnólogo registrando comportamientos humanos igual que un zoólogo podría estar filmando el comportamiento animal. No lejos del *cinéma vérité*<sup>496</sup> de Jean Rouch al que imita, la cámara de Ureña intenta suplir con la *inventio* un vacío de pruebas y huellas en una época en la que la Ley de la Memoria histórica se propone sobre todo una relectura y una reescritura de la historia de la guerra civil y del franquismo. La cuestión que plantea implícitamente la película a partir de esta escena de tortura es la de una posible pérdida de libertades ligada al imperativo del orden que se impuso con las Olimpiadas. ¿Cuáles son las estrategias cinematográficas utilizadas por el cineasta para sugerir e incitar al público a plantearse esta y otras preguntas que afectan a los anclajes sobre los que se ha ido construyendo la democracia española?

A través de la distancia de focalización, se consigue un efecto de distanciamiento brechtiano que bate al máximo. La impresión de realidad se consigue con la cámara fija: son los personajes los que recorren el espacio del encuadre. Las voces apenas perceptibles sugieren la lejanía de la posición de la cámara espía. Los atisbos de conversación, gritos, imperativos y palabras que revierten sobre el campo semántico del peligro y la amenaza («última oportunidad», «¡Mírame!», «una bala»...) contrastan con el piar de los pájaros de una banda sonora en la que se ha omitido todo fondo musical. La gravedad de la situación contrasta con la pequeñez de los personajes y la estilización del paisaje producida por la lente y la reverberación solar. Se diría que estamos frente a uno de esos entornos bucólicos que tanto inspiraron a Fray Luis de León, con lo que se acentúa el contraste entre lo sublime y lo aberrante.

---

<sup>496</sup> La crítica online ha destacado este aspecto para el conjunto de la película. Así calificaba la película Ferran Ballesta Rodríguez: «Barcelona 92 es una película que navega entre el *cinéma vérité*, el documental, y el cine *kinki*, para elaborar una historia costumbrista sobre la vida de aquellos jóvenes violentos de principios de los años 90 que vivieron junto a sus hinchadas del Barça y del Español». Ver «[Crítica] Barcelona 92. Ferran Ureña, 2015», in *La Zona Muerta*, 13 de marzo de 2017. Última consulta en <https://www.lazonamuerta.com/2017/03/barcelona-92-ferran-urena-2015.html>. Ahora bien, esta es la única escena en la que el cineasta ha situado su cámara imitando la metodología de la antropología visual. En los demás casos, la teatralización pone de relieve su fabricación. En la escena de la droga, es la estetización la que se encarga de ello.

Por su parte, Séverine Graff nos recuerda los orígenes de la expresión en su artículo titulado «'Cinéma-vérité' ou 'cinéma direct', hasard terminologique ou paradigme théorique ?»: « Rappelons, dans les grandes lignes, la résurgence, vers 1960, du concept de « cinéma-vérité ». Dans un article pour *France-Observateur* en janvier 1960 intitulé « Pour un nouveau < cinéma-vérité > », Morin emprunte à Dziga Vertov sa fameuse expression « Kino-Pravda », traduite par Sadoul par « cinéma-vérité » ou « ciné-vérité ». Ce terme ne désigne alors dans l'article de Morin que des films ethnographiques et sociologiques présentés au Festival de Florence », in *Decadrages* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 10 avril 2012, consulta el 19 de junio de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/215> ; DOI : 10.4000/decadrages.215, & 7.

#### D.4.- Del texto al paratexto

Si afirmamos que toda película nace en realidad cuando nace para un público, cabría afirmar que la fecha de pre-estreno es determinante. Así debió ser entendido por el equipo al elegir un día significativo: el 11 de abril de 2016, veintitrés años después, como indica el autor en la emisión de radio citada, del asesinato de Guillem Agulló.

Según datos obtenidos por la prensa, Guillem Agulló era un joven de izquierdas independentista que militaba contra el racismo, la xenofobia, la discriminación. Formaba parte del grupo *redskins*, grupo de skinheads activista que se consideraba heredero del comunismo en su vertiente trotskista. En *El País* se nos indica que «había sido seleccionado para participar en los Juegos Olímpicos», cabe suponer que en el equipo de natación, aunque no se especifica si se trataba de los del 96 como cabría deducir. El 11 de abril de 1993, poco menos de un año después de los Juegos de Barcelona, después de recibir una paliza, se le asestó un navajazo de buena mañana cuando acampaba con unos amigos en Montalejos (Castellón) que con apenas dieciocho años dio fin a la vida de este joven de Burjasot.

En el juicio que tuvo lugar dos años más tarde se reconoció la culpabilidad de Pedro Cuevas, alias *El Ventosa*, quien le había asestado el navajazo en el corazón, pero se absolvió a sus acompañantes a pesar de que los testigos hubieran señalado que todos ellos le habían asestado los golpes que precedieron y facilitaron la cuchillada. El juicio determinó que la causa del fatal desenlace era una disputa entre chavales, a pesar de que los testigos indicaran que el grupo de agresores cantó el *Cara al sol* acompañándolo con el gesto fascista inmediatamente después. La prensa también indica que los agresores pertenecían al grupo de ultraderecha neonazi *Komando Marchalones-IVReich*, aglutinado en el barrio popular de Marchalons que le da nombre, y que Pedro Cuevas fue condenado a una pena de prisión de diecisiete años, de la que cumplió cuatro en reclusión. Asimismo, se indica que en los años en los que estuvo candente el suceso, la prensa contribuyó a demonizar la figura de Guillem Agulló. En 2008, Pedro Cuevas se presentó a las elecciones municipales por la ultraderecha y años más tarde, en una operación policial en torno al grupo *Anti-Sistema*, incautaron en su casa material simbólico neo-nazi y algunas armas blancas, además de algunos objetos fabricados por el grupo que podían ser utilizados como armas y cuya venta podía haber servido para financiar algunas de sus acciones. Las pruebas basadas en escuchas telefónicas que le acusaban no fueron tenidas en cuenta y tras su liberación, su abogado pidió que le fueran devueltos los objetos incautados. De este modo se volvía a lanzar, esta vez desde otro punto de vista, el tema del asesinato de Guillem Agulló, hoy ampliamente reconocido como crimen de odio. La ley que reconoce los crímenes de odio en España data de 2015.

Convertido primero en todo un símbolo en Cataluña, el joven Guillem Agulló no ha recibido el mismo reconocimiento en la Comunidad Valenciana hasta 2018-19.

Este dato, que forma parte del contexto (polémicas que alimentan prensa y debates en la época de gestación de la película), pero también del paratexto (considerado éste de manera amplia a partir de las notas dejadas en las redes sociales y la declaración explícita en la radio), debe ser tenido en cuenta para comprender la estrecha relación dialógica que se establece entre el filme y la época en la que nace. Pero además constituye un dato del lugar que ocupa la creación cinematográfica independiente en la conmemoración de una memoria olvidada, en ocasiones incluso barrida por simplificación. De ahí que *Barcelona '92* se dé en parte como función la desdemonización y el rescate de movimientos contraculturales que no siempre encontraron un cauce ideológico en la ultraderecha, así como de aquellos jóvenes que no inventaron la violencia, aunque sí manifestaron con violencia la violencia simbólica que sobre ellos se cernía en una Barcelona en la que no todos los jóvenes pudieron aprovechar de las oportunidades que la celebración de los Juegos en principio ofrecía. *Barcelona '92* nos pone en guardia contra las lecciones demasiado aprendidas tanto de ayer como del presente y se propone focalizar todo un vivero de contracultura, a veces con evocaciones múltiples y dispares, incluso contradictorias, que no encontraron representación en las juventudes blancas del 92.

Dentro de este contexto, los carteles de la película contienen elementos significativos. El mismo Ferrán da algunas pistas para comprender el primero:



En el de *La última cena* hubo algo de censura porque realmente los tres cerdos que aparecen debajo eran tres personas reconocibles en ese momento. Eran reconocibles tres políticos en ese momento muy importantes (...) Corcuera era uno de ellos, Fraga era otro, y Pujol.

Situando a los personajes en la cárcel Modelo, el cartel hace una caricatura del panorama político de ayer y de hoy. A través de Corcuera, el cineasta y su equipo hacen referencia a la llamada popularmente «Ley de la patada en la puerta», también denominada «Ley de Seguridad ciudadana», para encontrar a través de ella una continuidad entre el franquismo que la Ley de la Memoria histórica busca enterrar y la época democrática:

(...) Pujol seguía siendo Presidente en ese momento y Corcuera, pues bueno, fue una serie de acciones que, como la Ley de la patada en la puerta, o sea, que podían entrar en tu casa sin orden judicial. Eso fue un atropello de la democracia. Yo creo que España siempre ha arrastrado el franquismo, y lo sigue arrastrando hasta el día de hoy.

La parodia de la última cena con Copito de Nieve en el centro revela una fractura entre los actores políticos y el *demos*, cualquiera que sea la ideología teóricamente esgrimida. La fusión y confusión de los símbolos del segundo cartel (cruz religiosa, letra equis, símbolo matemático, lucha popular y esvástica), el caos y la destrucción (La Sagrada Familia como símbolo de la ciudad condal) que genera a su paso el gigantismo infantil e inocente de Cobi, la vigilancia maltrecha del helicóptero incapaz de contener el desastre, las multitudes anónimas de abajo, mientras el cartel de *Barcelona '92* enarbola un discurso triunfalista en desfase total con lo que muestran los hechos, todo ello da a entender un cambio de sensibilidad compartido respecto a lo que significaron los Juegos y el modelo socioeconómico y político que se impuso en los noventa. De las Juventudes blancas del video de candidatura con fuertes aspiraciones de ascensión social y en perfecta confluencia con las instituciones hemos pasado a unas juventudes variopintas, en ocasiones negras, ante las que se dibuja una carencia de futuro, en situación de confrontación con las instituciones y sumidas en un conflicto generacional que se vive cotidianamente a nivel familiar (las relaciones conflictivas padres e hijos son una constante en la película). Por fin, el último cartel insiste en el anonimato de esas juventudes situadas conjuntamente frente al abismo cualquiera que sea su condición (deportistas, género o ideología y grupo de identificación).

#### **D.5- La verdad como dilema**

En *Barcelona '92*, todo intento de esclarecer la verdad de lo ocurrido tropieza con numerosos obstáculos. El único testigo presencial del bando de los Boixos del ataque sufrido por Albert es él mismo, y de él se nos dice que es un mentiroso. Dicha característica queda confirmada por el hecho de que no ha sido testigo presencial de la muerte de Marina y sin embargo se proclama como mensajero de la verdad de las circunstancias que rodean su muerte. Por si fuera poco, involucra en una muerte accidental a sus propios agresores, por lo que en realidad manipula a Carles para vengarse de aquellos que le hirieron. Por su parte, Carles, persigue a los presuntos culpables de la muerte accidental de una supuesta novia que tampoco era su novia, pues de no ser por el desenlace fatal, muy probablemente habría comprendido que Marina no le correspondía. De este modo, nada justifica ni sostiene racionalmente la concatenación desencadenante de un drama tragicómico y todos los personajes se hallan de alguna manera como en la caverna platónica confundiendo la verdad

con las sombras. Sólo que en *Barcelona '92* los personajes no tienen acceso a una verdad ideal e interactúan con los datos que poseen, dejándose llevar por los excesos que en su universo de interacción se imponen como verdad única. La reunión de esas verdades únicas dispares, o más bien de regímenes de verdad mutuamente excluyentes que hacen que lo que no es, recordemos a Foucault, cobre existencia, convierte la búsqueda de la verdad en tarea imposible y dilema insoluble.

Incluso cuando los personajes son o intentan ser sinceros, reflexiones y juicios de valor se hallan supeditados a la perspectiva desde la que se les enfoca. Como ejemplo, baste citar la diatriba sobre la censura entre Jacobo y un yonqui. Jacobo recuerda una anécdota de su infancia en la escuela. Escribió una redacción y el profesor le pidió que la volviera a escribir eliminando el lenguaje soez. Para Jacobo, el ejemplo daba cuenta de cómo se ejerce la censura por inculcación, ya que el caso pone en entredicho la libertad de expresión. Al mismo tiempo, un desconocido integra fragmentariamente, de espaldas, el encuadre. El yonqui responde a su presencia indicándole que Jacobo puede darle una dosis gratuita. Jacobo le repta, y el yonqui, adoptando el papel de bufón, identifica este gesto con la «censura», que esta vez se esconde bajo el factor económico. La censura franquista se habría pues dispersado en un amasijo de ocasiones, campos de acción y circunstancias heterogéneas pero conjuntamente efectivas, de las que no siempre son conscientes los actores, en tanto que sujetos de acción, que a la vez la sufren y perpetúan.

La pregunta que surge es: ¿cómo se ha llegado a esta situación? ¿Cómo se ha llegado de un régimen de verdad que hacía pasar por verdades incuestionables las bases sobre las que se impusieron como legítimas las acciones emprendidas con la excusa de los Juegos a un régimen de verdad en el que se impone como legítima la crítica de esas mismas acciones? ¿Cómo se ha pasado de un régimen de *veridicción* en el que el discurso del éxito modélico y modelizante sobre los recursos utilizados en torno a las olimpiadas era imperante, a un discurso autoreflexivo? La respuesta no puede ser lineal ni completa, sino parcial y compleja, es decir, abierta a la heterogeneidad y al diálogo interno que se ha ido operando tanto en el ámbito de la creación cinematográfica como del audiovisual y aun de las artes visuales, en tanto que expresiones discursivas partícipes de un debate urbano.



**V. Capítulo 2.- *FILLS DEL del 92* (Elisabeth Anglarill y Manel Arranz, 2017)  
CELEBRANDO EL PASADO OLÍMPICO: DE EVENTO A «LUGAR DE  
MEMORIA»**

Elisabeth Anglarill y Manel Arranz ya habían colaborado con anterioridad en un programa de La 2 llamado *El escarabajo verde* y en el documental *Juan Goytisolo (medineando)*, realizado en 2015, año en que el autor recibió el Premio Cervantes. Además de presentar el programa y animar debates, Elisabeth había realizado un documental para este programa sobre Bellvitge, barrio obrero situado en Hospitalet de Llobregat, en las inmediaciones de Barcelona. En él recogía testimonios sobre las luchas vecinales que habían incentivado cambios profundos en la política municipal de urbanismo. Como periodista, había tenido la oportunidad de sensibilizarse a los problemas urbanos y sociales de los barrios de las afueras. Además, ha trabajado sobre el medio ambiente y ha escrito o co-escrito obras como *El Cairo en los zapatos: retratos de una sociedad en el País del Nilo* (2003) o, en colaboración, *Periodistas en peligro* (2001). Forma parte de la Comisión ‘Periodisme Solidari’ del Colegio de Periodistas de Catalunya.

Manel Arranz ha codirigido varios documentales como *Chiquito, el cantaor de atrás* (2018, con Gemma Soriano), *Big Data, conviviendo con el algoritmo* (2016, con Marisol Soto Romero), *Brossa, poeta transitable* (2015, con Soledad Gomis) o *Juan Muñoz, poeta del espacio* (2011, con Anna Solana). También fue director del canal cultura y temática social de TVE- La 2, entre 2012 y 2014. Para la realización de *Fills del 92* estuvo trabajando siete meses.

También denominado *Hij@s del 92*, se trata de un documental realizado para TVE Catalunya con el objetivo de conmemorar los 25 años de la celebración de los Juegos Olímpicos. Fue estrenado el martes 25 de julio de 2017 a las 12:25 en *Teledporte* y a las 19h. en desconexión por La 2 para Cataluña<sup>497</sup>. El 15 de septiembre a las 20h fue emitido de nuevo en desconexión por La 2<sup>498</sup>. Las herramientas online hacen que siga disponible para el usuario<sup>499</sup>. Es importante retener este último dato porque presupone una intención de aumentar el alcance de un documental realizado en catalán y difundido por La 2, canal público que en Cataluña, en 2017, tuvo una cuota de pantalla que oscilaba en torno al 2 %,

---

<sup>497</sup> Europa Press, «RTVE estrena aquest dimarts ‘Hij@s del 92’, un documental que commemora els 25 anys dels Jocs Olímpics de Barcelona», 25/07/2017.

<sup>498</sup> Comunicació-TVE Catalunya, «Divendres 15 de setembre a les 20 :00 hores a la 2. ‘Fills del 92’, documental que commemora els 25 anys dels Jocs Olímpics de Barcelona, aquest divendres a La 2, 14/09/2017.

<sup>499</sup> RTVE/La 2/ TVE Catalunya, a la carta, « els programes en català de TVE », especials TVE Catalunya, Fills del 92.

cifra bastante similar a la de otros años. Si se compara con Telecinco, canal privado que en las mismas fechas en la misma comunidad oscilaba entre el 10 y el 11%, se observa inmediatamente la diferencia<sup>500</sup>.

Esto no tiene nada de extraño, pues La 2 nace en 1965/66 como TVE-2, aunque sólo en 1991 encuentre su actual denominación, cuando la 1, con la intención de mantener un perfil de canal generalista para toda la familia, decide trasladar sus programas alternativos. Los estudios de Miramar, situados en Montjuïc desde 1959, acogieron esta programación que al principio ocupaba únicamente cuatro horas (20:00 a 00:00), y más tarde, tras su traslado a Sant Cugat del Vallés en 1983, pasan a tener emisión continua en 2001-2002<sup>501</sup>. Con el aumento de la franja de emisión, TVE Catalunya, primera en emitir en catalán a partir de 1964<sup>502</sup>, no sólo aumenta su producción propia, sino su programación en catalán, aunque se siguen manteniendo unos niveles más bajos que en castellano: en 2017, produjo «un total de 2.031, 52h.», con «1.429,20 (70,35%) en castellano y 602, 33 en catalán (29, 65%)»<sup>503</sup>. Mientras tanto, la 2 se ha ido consolidando como un canal cultural conocido por sus programas musicales, teatro, cine-club, debates, informativos centrados en temáticas sociales, programas de divulgación científica y documentales. A pesar de todo, el canal no ha renunciado completamente a un público más amplio, mediante concursos y deportes.

*Fills del 92* se inscribe en una tradición televisiva ampliamente utilizada por TVE que, de manera recurrente, emite programas con una mirada vuelta hacia el pasado. En 2017 (22/07/2017), en el primer canal, se emitió en *Informe Semanal* un «Especial ‘España 92’» titulado «25 años de los JJOO de Barcelona y la Expo de Sevilla» (30’29”). En la parte de la presentación del programa consagrada a los Juegos, bajo el subtítulo «Barcelona 92, un orgullo de todos», se decía lo siguiente:

Los Juegos Olímpicos y Paralímpicos de Barcelona demostraron al mundo que España estaba más que capacitada para organizar cualquier evento internacional con éxito garantizado. El mundo entero quedó cautivado con la ceremonia de inauguración y con la flecha que encendía el pebetero con la eterna llama olímpica. La apuesta común de todas las Administraciones dio como resultado una renovación de la ciudad

---

<sup>500</sup> Ver Consell del’Audiovisual de Catalunya. Butlletí d’informació sobre l’audiovisual a Catalunya (BIAC). Núm.8. Segon quadrimestre del 2017. Barcelona: CAC, setembre del 2017. <[www.cac.cat](http://www.cac.cat).

<sup>501</sup> Corominas Piulats, M., «La llengua», in Corominas, Piulats, M. y Moragas (eds), M., *Informe de la Comunicació a Catalunya 2001-2002*, InCom UAB, Bellaterra, Castellón de la Plana, Valencia : UAB, servei de Publicacions, Publicacions Univ. Jaume I, UPF, Univ. De València, servei de Publicacions, p. 256.

<sup>502</sup> Ver Sergi Schaaff, «50 años de Televisión también en Cataluña». Consulta el 28/09/2017 en [https://web.archive.org/web/20120413013852/http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier1/dossier1\\_pdf\\_esp/dossier1\\_tribl\\_esp.pdf](https://web.archive.org/web/20120413013852/http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier1/dossier1_pdf_esp/dossier1_tribl_esp.pdf). Citado en Wikipedia, TVE Catalunya. El enlace revierte a un dato en principio procedente del Observatori de la Producció Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra, pero el buscador del OPA no da acceso, por lo que no puede comprobarse la fiabilidad de la fuente. Un artículo de Sonia Morales Pérez para RTVE.ES corrobora este dato, añadiendo incluso información, pues indica que se trataba de *La ferida lluminosa*, de Josep María de Segarra, emitido el 27 de octubre de 1964. Ver «27 octubre 1964. Primera emisión de un programa en catalán», 30/07/2018.

<sup>503</sup> Ver Prensa RTVE, «TVE Catalunya celebra su 60 aniversario», 12/07/2019, & 6.



catalana con nuevas infraestructuras, recuperación de zonas degradadas, la creación de la Villa Olímpica y actuaciones en las subseces<sup>504</sup>.

El tono grandilocuente y patriótico no precisa comentarios. Y para que no cupiera duda, la imagen que acompaña el texto reproduce la entrada del entonces Príncipe Felipe encabezando la comitiva con la bandera de España en el Estadio Lluís Companys.

La presentación de *Fills del 92* en La 2 es muy distinta. También la imagen de la que se acompaña, un plano dorsal de las jóvenes sentadas en las escalinatas del Estadio de Montjuïc:

‘Hij@s’ del 92 conmemora el 25 aniversario de la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, a través de tres jóvenes que nacieron entonces y que descubrirán cómo cambiaron aquellos Juegos la imagen de su ciudad. Durante una hora el documental hará un repaso de las transformaciones urbanísticas y sociales, y recogerá el testimonio de los artífices de aquellos cambios. También partirá a la búsqueda de nuevos iconos como la Torre Agbar y recuperará los antiguos, como la Sagrada Família<sup>505</sup>.

Como puede observarse, la presentación no deja de recordar algunas de las figuras icónicas más representativas de Barcelona, contribuyendo con ello a monumentalizar la ciudad y a impregnar el discurso con cierto tono laudativo que la palabra «artífices» refuerza. Dentro de este contexto discursivo, «cambio» y «transformaciones» pueden ser entendidas como algo positivo, al mismo tiempo que para un público entendido puede ser visto como indicio de problematización. Con todo, se esfuerza por dar una descripción de su contenido bastante neutra, al menos si se la compara con el contenido sémico del vocablo «renovación» y el enunciado «recuperación de zonas degradadas» del *Informe Semanal*.

Si comparamos ahora dicha presentación con la que deja Manel Arranz en su curriculum, se observa un ligero cambio de matiz, a su vez revelador del estilo de La 2, del público al que se dirige y de su posición dentro de las cuotas de pantalla a nivel del Estado, de la Comunidad Autónoma y de la ciudad de Barcelona en un mercado altamente competitivo. La dicotomía ciudad/internacionalización ocupa el primer término del debate entre la ciudadanía. No puede ser olvidada y sin embargo La 2, con un público potencial diversificado, no lo menciona:

Tres jóvenes de 25 años, nacidas en 1992, descubren cómo los Juegos Olímpicos contribuyeron a la transformación de Barcelona, la ciudad donde nacieron y viven en la actualidad. Que los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 fueron un éxito es un hecho reconocido internacionalmente. Pero, ¿y la ciudad? ¿en qué

---

<sup>504</sup> Ver RTVE.ES, *Informe Semanal*, «Especial ‘España 92’. 25 años de los JJ.OO. de Barcelona y la Expo de Sevilla. Enlace con fuente disponible en bibliografía sobre la película.

<sup>505</sup> Traducción propia de : «‘Fills del 92’ commemora el 25 aniversari de la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992, a través de la mirada de tres joves que van néixer aquell any i que descobriran com els Jocs van canviar la imatge de la seva ciutat. Durant una hora el documental repassarà les transformacions urbanístiques i socials i recollirà el testimoni d’alguns dels artífex dels canvis. També anirà a la recerca de les noves icones de la ciutat com ara la Torre Agbar i recuperará les antigues, com la Sagrada Família», RTVE, 25/07/2017, «TVE Catalunya estrena ‘Fills del 92’, documental que commemora els 25 anys dels Jocs Olímpics de Barcelona».

se benefició y en qué salió perjudicada? “Hij@s del 92” hace un análisis en profundidad de las transformaciones urbanísticas y sociales que experimentó la ciudad desde que Joan Antoni Samaranch, el presidente del Comité Olímpico Internacional, pronunció las palabras mágicas: “À la ville de Barcelona”<sup>506</sup>.

Este toma y daca entre neutralidad, monumentalidad y pequeños atisbos de un contradiscurso opuesto al discurso del éxito que 25 años más tarde todavía se mantiene en el primer canal público estatal, se observa a lo largo del documental. Sería un error pensar que con el siglo XXI culmina un proceso de inversión en los modos de entender la praxis urbana y las relaciones institucionales con una ciudadanía que habría permanecido completamente dormida a finales del siglo XX y que de pronto despertaría en la segunda década del siglo entrante. Como ha sido indicado en el capítulo precedente, la *Barcelona '92* de Ferrán Ureña recuperaba una canción que ya en los 90 incitaba a ponerse «fuera de la cola». Esto significa que se trataba de un discurso minoritario o que fue cediendo con el tiempo en la etapa preolímpica, pero que se mantuvo firme entre aquellos grupos que intentaron contrarrestar el discurso imperante y la euforia colectiva de la que fue acompañado. En este sentido, Antònia Casellas, del Departamento de Geografía de la UB, aporta unos datos muy interesantes en su entrevista para *Fills del 92*, al recordar que en aquella época circulaba un discurso a nivel internacional que ponía en tela de juicio el interés para una ciudad de celebrar los Juegos Olímpicos. Por medio de la metáfora del ramo de la novia que nadie quiere recoger, la investigadora trae a colación el hecho de que para los Juegos de 1980, Montréal se endeudó tanto que hasta el 2006 no pudo saldar la deuda. Otros problemas quedan apuntados de manera implícita en el reportaje cuando el antiguo regidor del Ayuntamiento que estuvo directamente implicado en el proyecto barcelonés indica que todas las instalaciones creadas en torno a la preparación de los Juegos fueron cedidas a clubes y asociaciones deportivas y que siguen siendo utilizadas y aportando unos beneficios tanto a nivel deportivo como social y económico. Este no ha sido el caso de todas las ciudades olímpicas, lo que ha dado lugar a un contraargumento adicional de oposición a la celebración de los Juegos en otros países.

A pesar de las reticencias que circulaban a nivel internacional, Barcelona, como señala la voz en off de un narrador heterodiegético en el reportaje *Fills del 92*, sí quiso recuperar el ramo de la novia en un contexto en el que la coyuntura occidental resultaba algo reacia a la celebración de unos Juegos que implicaban un peso económico enorme. En estas circunstancias, la ciudad condal vislumbró una oportunidad favorable para asentar su

---

<sup>506</sup> Manel Arranz Griñán. LinkedIn. Enlace disponible en bibliografía sobre el documental.

capitalidad olímpica en el ámbito internacional bajo el conocido argumento de hacerla entrar «en el mapa».

Por otra parte, tampoco en el siglo XXI encontramos un discurso unívoco. Cuando indicábamos que *Barcelona '92* puede ser considerada como una película síntoma de nuestro tiempo, no pretendíamos hacer de ella una especie de compendio representativo de un único modo de interpretar el modelo que se impuso con las Olimpiadas. Basta con echar una mirada sobre el reportaje documental de TVE Catalunya realizado para conmemorar el XXV aniversario de los Juegos para comprender que en nuestro presente no es posible ver las transformaciones en materia de categorías estructurantes de lo verdadero y lo falso como una sucesión de períodos estancos que se van sepultando progresivamente, sino que convendría más bien hablar de regímenes flotantes que conviven, como ya ha sido apuntado con anterioridad. *Fills del 92* constituye una prueba de ello. ¿Qué aporta, en definitiva, este reportaje documental realizado para el segundo canal de la televisión española con departamento en Cataluña con el objetivo de acompañar la conmemoración de los Juegos?

#### **A. 2017, la Barcelona olímpica como «lugar de memoria»**

La Barcelona olímpica no sólo fue preparada unos años antes de los Juegos con el fin de hacer factible su candidatura. Muchas de las transformaciones urbanas de las que se vio acompañada arrancan, como indica uno de los entrevistados de *Fills del 92*, del Plan Comarcal del 53 y del Plan Metropolitano del 75. «¿Qué pasa? -indica el antiguo Regidor- ¡Que nos atrevemos a hacerlo!». Echaban pues raíces en el franquismo, y por fin encontraron los medios para su ejecución en la configuración económica y política de los noventa. Pero por encima de todo, la Barcelona olímpica se fue dotando de los instrumentos necesarios para dar continuidad a un modelo emprendedor público-privado y fijó las bases del mantenimiento y renovación del mito fundacional de la nueva Barcelona en la memoria colectiva. La ocupación de parcelas espaciales tanto a nivel físico como simbólico fueron algunos de los pilares con los que se aseguraba continuidad y renovación. Tanto el Museo Olímpico como la Fundación y el Centro de Estudios Olímpicos se han dedicado a recoger, mantener y promocionar el estudio y la memoria de lo que implicaron para la ciudad y los ciudadanos aquellos Juegos.

Uno de los entrevistados, Juli Calella, arquitecto y diseñador, señala a este propósito la hinchazón discursiva que se le ha ido confirmando al olimpismo desde las instituciones con el apoyo de los medios de comunicación. Pero al hacerlo, establece una línea divisoria intrínseca entre las estrategias de mantenimiento del mito por parte de las instituciones con

ayuda de los medios, y la percepción de dichas estrategias entre la ciudadanía en un 2017 en el que a pesar de las múltiples reticencias, las instituciones y los medios de comunicación televisivos<sup>507</sup> se han decidido por conmemorar los veinticinco años del evento. Demostrar la impregnación de los efectos del olimpismo en el presente, indagar en lo que ha podido significar y significa actualmente para un barcelonés idealmente medio, tener en cuenta algunos de los contra-argumentos que han ido tomando fuerza con el cambio de siglo, contemplar evolución e involuciones en las narraciones que ha ido suscitando el espíritu olímpico barcelonés a lo largo de esos veinticinco años, recuperar críticas pero también salvar algunos de los obstáculos que estas representan para el mantenimiento de un espíritu del éxito no menos deseado por barceloneses que como Giorgina cultivan el olimpismo consagrándose al deporte y han hecho de la mascota olímpica pieza de colección, éstos son los principales objetivos de un reportaje que ofrece un recorrido a través de reflexiones y narraciones diversas y una lectura esporádicamente concomitante que se percibe en la relación, bien sea como ilustración, comentario u oposición, que se establece entre el discurso de los entrevistados y los enunciados visuales. Sin dejar de abundar en la promoción de la ciudad y sus instituciones, intenta evitar la propaganda por medio de estrategias en las que los enunciados visuales en ocasiones contrarrestan el discurso narrativo en off, o incluso a través de una narración que reproduce en un mismo tono contenidos discursivos quizá adversos aunque complementarios si se quieren comprender las paradojas de la ciudad condal.

Del mismo modo, la Barcelona del conocimiento encontraba en la creación de un Centro de Estudios Olímpicos la oportunidad de liderar un campo de investigación de interés internacional. Buena parte del casting de los entrevistados se ha dedicado a la investigación del olimpismo barcelonés, como en el caso de Moragas, Director del Centro de Estudios, a quien debemos la noción de *ADN-ciudad*, expresión con la que el investigador explica en la entrevista el arraigo del evento como estrategia para proyectarse a nivel internacional. Del mismo modo, aparece entrevistada una especialista de Antropología Social, Saida Palou, que se ha centrado en el estudio del turismo<sup>508</sup>. La investigadora observa que el turismo, a principios del XX, se asociaba con el prestigio y la internacionalización. Se consideraba que

---

<sup>507</sup> TVE-Catalunya con *Fills del 92* y TV3 con *Amics per sempre*. La actitud del canal autonómico con respecto a la obra conmemorativa es muy distinta a la de la Delegación de TVE en Cataluña: mientras *Fills del 92* está disponible a la Carta, éste no es el caso de *Amics per sempre*. Contenidos y tipología de ambos productos son muy distintos, la segunda respondiendo a los cánones de un TVMovies de ficción costumbrista, con mezcla de comicidad y elementos dramáticos, mientras que la primera es un reportaje documental que no busca tanto el entretenimiento como dar luz a algunos aspectos de la maraña memorial de la Barcelona Olímpica.

<sup>508</sup> Ver su tesis doctoral «Barcelona, destinació turística. Promoció pública, turismes, imatges i ciutat (1888-2010)», bajo la dirección de Lorenc Prats i Canals, Universitat de Barcelona, Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África. Defensa el 4 de marzo de 2011.

«podía atraer capital económico, capital cultural, capital simbólico», mientras que en la actualidad «el discurso hegemónico del turismo como instrumento positivo para la ciudad (...) encuentra una mirada crítica, un contradiscurso», lo que indica que se ha operado un cambio de percepción y de valoración, con los que se observa Barcelona «no tanto por lo que produce sino por el cómo se consume». La consulta a especialistas fue sin duda una de las notas dominantes de aquella Barcelona olímpica que quiso asegurarse el éxito prometido, que muy probablemente no podía permitirse fallar en aquellos sectores que fueron considerados como prioritarios y de acuerdo con un *régimen de veridicción* que no sólo determinaba lo verdadero y lo falso, sino los factores de éxito y de fracaso. La consulta a especialistas sigue siendo una de las notas dominantes en el reportaje de 2017, con lo que éste establece una línea de continuidad con respecto a aquel 92 en el que se establecieron o reforzaron las bases de la llamada era de la información y el conocimiento, elemento que también puso de relieve e incluso presidió la Expo de Sevilla que tuvo lugar el mismo año.

El cambio de percepción puede representar un obstáculo para la reactualización del mito fundacional de la Nueva Barcelona arraigado en un olimpismo cuya conmemoración anuncia y se enuncia como lugar de memoria para una colectividad y por lo tanto como rasgo de reconocimiento e identificación. De ahí que el grupo de jóvenes supuestamente representativas de las juventudes nacidas en el 92 indague a la vez entre los archivos de la época, y se entrecruce con la memoria de quienes participaron en la organización de aquellos Juegos desde las instituciones o como voluntarios, la de aquellos que encabezaron algunos movimientos de protesta vecinales que pidieron para la periferia y los servicios públicos una atención financiera que no recibieron y la de aquellos que, desde otros países se sintieron atraídos por el Modelo Barcelona entendido fundamentalmente como Modelo arquitectónico e ideal de construcción urbana en el que la arquitectura debía y podía jugar un papel fundamental.

Por lo que se refiere a las jóvenes nacidas en plena euforia olímpica, llama especialmente la atención el parecido de situaciones en las que se encuentran. Todas ellas forman parte de la clase media y todas ellas representan presumiblemente de manera genérica en el documental a todos aquellos chicos y chicas nacidos en el 92. Al menos una de ellas representa la tercera generación de una antigua familia obrera, pues indica que su abuelo trabajó en la fábrica Coats, uno de esos vestigios de la Barcelona industrial que fueron salvados del derrumbe masivo que acompañó la preparación de los Juegos. Todas ellas trabajan en el sector de los servicios, y más concretamente para entidades en las que laboran por la inclusión social. Giorgina trabaja para la Fundación Gassol y se ocupa de «inculcar todos los beneficios del deporte» entre niños en situación de exclusión. Nuria es integradora

social para la gente sin hogar «que ha perdido la ilusión de vivir». Y Elena trabaja para «un pequeño departamento del Ayuntamiento» vinculado a «Barcelona Centre Educador». Todas ellas forman parte de familias que las fotos declaran como familias unidas. Dos de ellas se han independizado, una para vivir sola en el barrio de Gracia, otra con su compañero en Ciutat Vella y por fin la última vive con sus padres en la Villa Olímpica. Como el actual barrio de la Villa Olímpica, como la actual Barcelona, todas ellas son hijas del 92, pero no constituyen ni mucho menos una muestra representativa de toda la generación nacida en aquella época. Su biografía permite corroborar la eficacia de aquellos sueños que encontraron una representación adecuada en el audiovisual de candidatura. Aquellas juventudes blancas con posibilidades de ascensión en perfecto acuerdo con las instituciones entre las que la mujer estaba llamada a tomar parte de la vida activa se han convertido en realidad. De hecho, parte del audiovisual de candidatura se inserta en el decurso narrativo del reportaje. Pero al mismo tiempo, la figura de la disolución a través de un fundido encadenado múltiple nos habla de los cambios y permanencias de aquella blancura que hoy adopta distintos colores.



Las condiciones de vida de estas jóvenes ilustran las nuevas dimensiones que han ido adoptando aquellos sueños. Si por una parte se destaca la popularización de un deporte como la vela (Elena lo practica) que en el *Marathon* de Saura parecía reservado al entonces Príncipe, supremo representante de las clases pudientes, por otra se nos muestra el exiguo espacio del pisito de Ciutat Vella (la bici de Nuria debe colgarse en la librería verticalmente delante de los libros) y el escaparate de ropa de una tienda de la Villa Olímpica, único fragmento de espacio comercial al que tiene acceso, desde la calle, la misma joven que practica la vela.



La joven clase media femenina que se nos muestra es pues una clase media con recursos limitados, en cuya educación integral se han implicado todos los actores educativos (Elena sabe tocar el piano, Nuria ha practicado montañismo y Giorgina ha compartido con sus padres su pasión por el deporte), y que ha podido insertarse en la vida activa en los servicios sociales.

## **B.- 2017 frente a la Barcelona Olímpica, frente a la Barcelona Modelo**

De las respuestas de los entrevistados, procedentes en su mayoría del campo del diseño, el urbanismo y la arquitectura, se desprende que Barcelona se erigió sobretodo en modelo urbanístico y arquitectónico. Incluso Antònia Casellas destaca que la ciudad recibió por ello distintos premios como el que se le adjudicó en Harvard o en Gran Bretaña. Ahora bien, en el primer capítulo hemos visto que el modelo a seguir para las instituciones locales fue precisamente el mundo anglosajón. De ahí que pueda observarse que la Barcelona modélica fue consagrada como Modelo de acción por aquellos que pudieron ver en ella los excelentes resultados a los que conducía el modelo que ellos mismos habían impuesto como meritoriamente modelizante. Es decir, que estamos asistiendo a procesos globales de reproducción y uniformización de normas de acción urbanístico-arquitectónicas procedentes de los países con mayor peso económico y simbólico que van a ir imponiendo un sello transnacional al paisaje urbano, sobretodo en las grandes metrópolis o aquellas que aspiren a serlo. Para acceder al estatus de par entre pares Barcelona hizo suyos unos modos de acción y unas estrategias que sin duda supo utilizar e incluso hacer evolucionar magistralmente, erigiéndose con ello en modelo para otras ciudades deseosas de seguir la misma suerte, con lo que las posibilidades de ascensión urbana dejaban vislumbrar en el horizonte el interés de seguir el modelo primigenio y dar con ello mayor campo virtual de acción para los artistas globales reconocidos por el mundo occidental. La modelización se produjo a diferentes niveles, pues la influencia anglosajona también se registra en otros campos artísticos como la música o el cine, tanto entre corrientes culturales como contraculturales, como ha sido visto a partir de *Barcelona '92*.

Para Alessandro Scarlato, la torre Agbar, construida como vimos en la primera parte por un arquitecto francés, es la que mejor representa la confianza de aquella época en la arquitectura. De su observación, cabe deducir que la Nueva Barcelona se dotó de algunos perfiles arquitectónicos a través de los cuales firmaba su apuesta por el futuro y el desarrollo tecnológico, invitando con su torre Agbar al despegue y al espectáculo festivo renovado cotidianamente, noche tras noche. *Fills del 92* la explora desde distintas perspectivas, en

plano aéreo poniendo en evidencia sus destellos, en picado en toma nocturna para destacar su imponente cromatismo, o incluso acercándose a sus escamas diurnas para contemplarla menos cargada de maquillaje.



Pero el Modelo Barcelona no es únicamente un modelo urbanístico firme en su apuesta por la arquitectura contemporánea. De las declaraciones de Ada Colau se desprende que fue un modelo de gobernanza institucional llevado a cabo por los organismos locales, característica que también había sido destacada en la primera parte siguiendo las investigaciones de Rius. Además, se trata también de un modelo económico de claras consecuencias sociales que se vio acompañado, como destaca la alcaldesa, de una fuerte inflación. A través de varias voces, *Fills del 92* intenta recorrer los pros y contras derivados de aquel modelo que como da a entender Antònia Casellas se impuso como válido más allá de los Juegos. La ciudad, tal y como se deja entrever, tenía ante sí un gran reto si no quería seguir el ejemplo de las ciudades endeudadas con instalaciones de costes faraónicos que resultaban obsoletas tras la celebración. El Ayuntamiento encontró en la creación de un Holding olímpico un modo de asegurarse que el peso económico no recaería únicamente en fondos públicos locales. La creación de un consorcio permitió la colaboración de todos los actores gubernamentales. A su vez, el dinero privado encontró un ámbito de inversión prometedor, no únicamente a nivel económico, sino también simbólico. La alta burguesía, que también había sufrido las consecuencias de la desindustrialización, había ido encontrando ya con anterioridad a los noventa otras vías para asegurarse beneficios económicos, prestigio y algunos conductos de transmisión patrimonial de los puestos que no siempre funcionaron, como se deja entrever en *Avans que el temps ho esborri*. El 92 se integraba perfectamente en esas estrategias en una ciudad que no ha dejado de definirse por su espíritu empresarial, de lo que da constancia el reportaje a través de la entrevista con Gonzalo Rodés.

Las consecuencias sociales del modelo emprendedor utilizado para la configuración de la HOLSA y reutilizado después para la construcción del MACBA y su Fundación, como se desprende de *El MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos* (Equipo Sub, 2013), que volvió



a ser puesto de nuevo a prueba con el Fórum, no se hicieron de esperar. Antònia Casellas pone de relieve su conexión con el hecho de que muchas voces no encontraron un lugar en aquel modelo. Por su parte, Nayas, activista vecinal, declara que no se invirtió en transporte público y el 25% que se les prometió de creación de vivienda pública quedó en nada. La Villa Olímpica, cuya construcción encontró como argumento legitimador el enunciado narrativo de que había surgido de la nada, no cedió ni un ápice de suelo recalificado a la creación de vivienda protegida. Mientras tanto, argumento y contraargumento del surgimiento de la nada se dan cita en *Fills del 92* dando cuenta con ello de los procesos de impregnación, inculcación y borrado con los que el discurso oficial impuso su criterio y repartió la inclusión de los postulados de aquella época entre lo verdadero y lo falso.

### C.- 2017 recuperando monumentalidad

Otorgando la razón a la «narrativa del éxito», como la llama Antònia Casellas, que se impuso en el discurso de aquella época, el reportaje, contrariamente a la *Barcelona'92* de Ureña, convoca e invoca la Barcelona Monumental, de cuyos logros se va haciendo alarde por medio de unas vistas aéreas y panorámicas inmejorables. Sacando buena parte de su materia filmica de videos promocionales, el reportaje recupera para sí los objetivos de las guías turísticas y anuncios publicitarios o aprovecha instantáneas para poner de relieve el ambiente.



La Sagrada Familia, La Pedrera, El Parque de la España Industrial, la Fábrica Coats, la Boquería, las torres Mapfre y Arts, el Pez de Gehry, David y Goliat, La Pedrera, El MACBA, El Palacio Nacional, La Estrella Herida, algunos graffittis, el polémico Hotel Vela, todos ellos y algunos más se van dando cita en un recorrido por el patrimonio artístico de la urbe de tono grandilocuente. Llama la atención la cantidad de vistas aéreas y de panorámicas sobre lugares emblemáticos de la ciudad o sobre su cuerpo de ciudad desde un mirador, estrategia por la cual se conmina al espectador a ocupar el puesto de turista. Pero al mismo tiempo se recuperan figuras que insisten en la repetición de motivos geométricos (cuadrícula, rectángulo y triángulo) que invaden el encuadre, los espejismos en los que se asienta, las

atmósferas de un *Locus amoenus* que retoman uno de los motivos trabajados por Cédric Klapisch, y los vacíos enfrentados, figura de una construcción inacabada que deja inmensas roturas a su paso.



Sin dejar de recorrer monumentos de ayer y de hoy, lo hace destacando algunos datos de interés que permiten completar la información recibida a través de otras producciones de nuestro corpus. Moragas, por ejemplo, interviene para contar una anécdota que también da protagonismo a las instituciones en los procesos que han conducido a la monumentalización del *panot*, convertido hoy en uno de los principales iconos de Barcelona. Según cuenta en el reportaje, el alcalde Pasqual Maragall regaló a la ciudad de Lausana, ciudad en la que fue declarada la aceptación de la candidatura barcelonesa, un metro cuadrado de acera con el motivo del *panot*. Algunas imágenes permiten ver cómo ha ido derivando en objetos de souvenir. Es interesante observar que la única monumentalidad que se deja entrever en la película de Ureña se convirtió en icono bajo el impulso institucional de un alcalde que afirmaba ante el mundo su apego al suelo, al arte y artesanía barceloneses en su vertiente público-empresarial de una urbe en la que los barrios fueron afirmando su integración plena a través de la cimentación de sus aceras (recordemos que Ureña indicaba que algunos barrios, cuando llovía, se llenaban de lodo). La adopción popular del *panot* también se pone de relieve con un plano de detalle sobre un tatuaje. Igualmente es interesante observar cómo el urbanismo y la nomenclatura de sus calles se han convertido en objetos de consumo con efectos sinestésicos cromático-gustativos y alto valor emotivo al mismo tiempo que se evita el kitch que asaltaba en la mostración de los objetos de las tiendas de souvenirs de *Bye Bye Barcelona*.



#### D.- 2017 recuperando memorias

Por medio de la metáfora del encendido de los interruptores al comienzo del reportaje se introduce la narración fílmica como el resultado de una búsqueda entre las huellas del pasado con la finalidad de dar luz a aquello que esconden los archivos. Le sucede un movimiento inverso de indagación entre archivos y representaciones, como deja entender el reflejo de las jóvenes al dar los primeros pasos en los archivos. Dar luz a lo escondido, esta es la pretensión con la que se abre el reportaje como medio para acceder al conocimiento de cosas que habían quedado sepultadas en la oscuridad.



Ya se ha destacado que el reportaje rescata anuncios publicitarios y guías audiovisuales, además del audiovisual de candidatura. Conjuntamente recupera algunas imágenes de los cortos de Clara Films, retomando algunos de los fragmentos que también aparecían en la *Barcelona '92* de Ureña, algunos momentos de las olimpiadas, como el paso del Príncipe encabezando la delegación española en el Estadio de Lluís Companys, o la proclamación de Barcelona como Sede Olímpica en Lausana. Pero lo hace introduciendo algunas diferencias.

Por lo que se refiere a la sesión en la que fue nominada, en *Fills del 92* se concede un boato a las instituciones, dejando ver cómo fue ensalzada la figura de Samaranch, que no aparecía en los demás documentos aquí tratados, y se agrega un dato interesante: inmediatamente después de citar «à la ville de..., attendez un moment, Barcelona», Samaranch añade: «España». De este modo el documento pone en evidencia cómo se conjugaban en aquel momento los intereses locales y estatales, políticos y deportivos, nacionales e internacionales. Además, el documento permite observar cómo va emergiendo la democracia española en medio de un sistema político cuya nomenclatura da cuenta del papel central que se le confería a una Monarquía substantivada mientras lo parlamentario ocupaba una función adjetival. La petición oficial de permiso de Narcís Serra ante la familia Real previa al lanzamiento de la candidatura de Barcelona puede ser entendida como ritual de rememoración de las jerarquías de poder entre las que intentaba hacerse un lugar la democracia española, así como los procesos de ecualización de la función política a las estructuras que iban a asegurar para una élite una ascensión socioprofesional vía el cargo

político ocupado. Sin adoptar una posición crítica evidente, el reportaje deja hablar el énfasis con el que fue pronunciada la petición, así como la relativa pasividad de una familia Real que desdibujaba los contornos de percepción de su función substantiva reafirmando un papel representativo y afirmaba su posición como representante de una jerarquía institucional de la que se mantenía como cumbre, garantía de continuidad (reactualizando la confirmación de una transmisión asegurada) y de valores tradicionales como la familia o marcadores de cambio como asequibilidad y escucha, mientras el acceso restringido al recinto de relación dibujaba fronteras invisibles entre los miembros del demos (eventualmente espectadores de la petición televisada) y los actores de la Monarquía Parlamentaria.



Ahora bien, el reportaje también pretende hacerse eco de una memoria menos oficial, la de aquellos movimientos vecinales que emitieron protestas. Las consecuencias de la especulación y la inflación inmobiliaria, la escasa atención a los barrios periféricos, las acusaciones de corrupción, las peticiones de vivienda y transporte públicos que no fueron atendidas, a todo ello se le da un breve repaso en *Fills del 92*. De igual modo, se cotejan algunos argumentos que han pasado a la memoria colectiva como lecciones aprendidas con documentos que lo confirman y/o desmienten. Tal es el caso, por ejemplo, del enunciado narrativo según el cual la Villa Olímpica habría salido de la nada, o aquel con el que se justificaban los derribos de barriadas de «autoconstrucción», o el de la famosa salida al mar.



Por medio de enunciados visuales diversos el reportaje va salpicando pros y contras con los que se van añadiendo matices y repasando críticas. Cuando un entrevistado habla de la falta de infraestructuras de los barrios de autoconstrucción, las imágenes no se corresponden exactamente con lo dicho. Cuando la madre de una de las chicas habla sobre

el entusiasmo compartido en torno a los Juegos, un primerísimo plano sobre un artículo de periódico desmiente la idea de consenso. Pero al mismo tiempo se busca entre archivos televisivos imágenes de una Barcelona con mucho tráfico, contaminada y sucia, que hacía necesario encontrar una solución para facilitar la movilidad. Un plano aéreo sobre las Rondas magnifica la pericia técnica de la red de carreteras al mismo tiempo que un plano frontal apunta, para el espectador advertido, hacia las penosas consecuencias, como es la necesidad de franquear puentes sobre las rondas para cruzar de un lado a otro. Recordemos que en el capítulo precedente los túneles así formados eran lugares propicios para el mal, verdaderos infiernos dantescos en los que se desataba la violencia.



La reiterada insistencia en el juego apela a una interpretación acorde con la teoría de juegos para comprender los diseños y trazados con los que los técnicos de aquella época intentaron completar el puzzle de una Barcelona olímpica con las piezas, conocimientos, experiencias y habilidades de las que disponían, así como los jugadores que participaban. En ocasiones con acierto (las estrategias encomiásticas así lo transmiten: se ensalzan atmósferas, ambientes, arte urbano, monumentos, apertura, generosidad y afectividad de sus gentes), en otras dando lugar a lo que Jordi Borja llama «efectos perversos del éxito», como puede ser la subida de los precios del suelo o el turismo masivo, o la ausencia de «masa crítica» en esos barrios nacidos de la *techne* que se muestran incapaces de generar vida urbana.



Del mismo modo, esculturas como la de las Cerillas, imágenes de parques y plazas duras en barrios de la periferia, imágenes televisivas de archivo que ponen el énfasis en la oscuridad, las estrecheces, la insalubridad, la droga y la extrema pobreza, acompañadas de

una voz en off que habla con insistencia de la degradación del centro, constituyen una serie de enunciados visuales con los que se apoya la labor emprendida desde las instituciones en torno al proyecto que Alejandro Scarlato resume bajo la expresión «recuperar el centro y dignificar la periferia». Algunas de las imágenes fueron tomadas en una de esas operaciones de esponjamiento en las que se centra *En Construcción*. Pero el punto de vista es muy distinto. A través de ellas, tal y como son filtradas por el reportaje, no se busca dignificar la pobreza, sino justificar la necesidad, incluso la urgencia, de las acciones emprendidas.



Con fines encomiásticos, el reportaje recupera la memoria de algunos elementos interesantes para completar el análisis de *Marathon*, al dejar filtrar lo que Saura no mostró. Numerosas imágenes intentaron recoger la belleza del salto al trampolín con la Sagrada Familia de fondo (notar que no se evita la bruma a pesar de que existan muchas otras en un ambiente soleado), y la presencia de Nelson Mandela y Fidel Castro en los Juegos no dejó indiferentes a los medios.

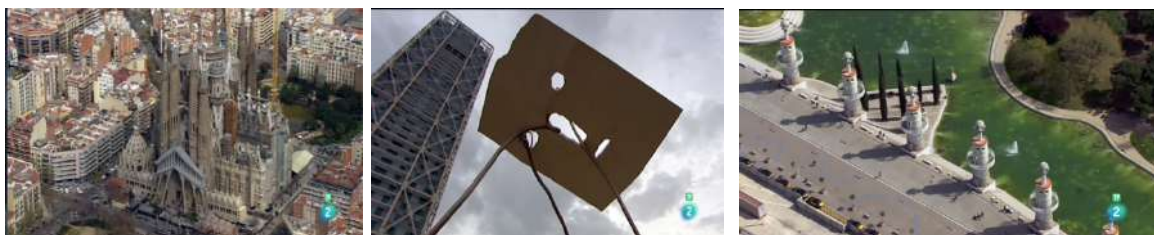


En definitiva, un tono laudativo recorre el reportaje, tanto a través de la narración en off que se reparten varias voces de ambos géneros, como a nivel de los enunciados visuales, que insisten en valorar la existencia de un legado que, a pesar de sus «contradicciones y fracturas», conviene transmitir. A través de una representación múltiple de los grandes iconos de la actual Barcelona, se insiste en todo lo que no existiría sin los Juegos y en el ciclo recorrido por las instituciones locales que, a pesar de las reticencias, están de acuerdo en pasar y recoger la llama olímpica en un proceso en el que se aúna, en sus múltiples sentidos, cambio y permanencias.



### E.- De una icónica singular a una icónica plural

En 2012, el realizador suizo Stefan Haupt daba a conocer su documental *Sagrada, el Misterio de la creación*. Poco más tarde, en 2015, resultado de una coproducción austro-alemana con participación de TVE, el canal Arte emitía el documental televisivo *Der Gaudí Code. Das Geheimnis der Sagrada Familia/ Código Gaudí* (Danielle Proskar). Y no son los únicos realizadores ni extranjeros ni locales en haberse interesado por La Sagrada Familia en el Siglo XXI. A lo largo de su historia, el Templo Expiatorio ha suscitado numerosas polémicas, pero se ha ido construyendo como imagen icónica de Barcelona, del mismo modo que la torre Eiffel lo es de París. La sociedad española y los barceloneses se han rebelado a lo largo de la historia contra una simbología religiosa en la que no se sentían forzosamente representados. Pero al mismo tiempo, convicciones religiosas, política, debate sobre el laicismo y corrupción urbanística se han ido entremezclando con la adopción y el rechazo de la Sagrada Familia como icono de Barcelona, como dejaba ver Stefan Haupt en el documental citado. Nada de esto aparece explícitamente tratado en *Fills del 92*. No obstante, La Sagrada Familia se convierte en un monumento entre otros a la par que se magnifican las arquitecturas contemporáneas que exploran las posibilidades de las alturas y se promueve una representación icónica plural que enardece las construcciones arquitectónicas de un Modelo de ciudad que basó su éxito en el cemento y la delineación programada de la urbe. En una Barcelona que se enfrenta a los inconvenientes de un turismo masivo, el recurso a una icónica plural se convierte en estrategia de marketing para una Barcelona que busca poner de relieve las cualidades patrimoniales y discursivas de todo su territorio.



Pero lo hace dejando de lado las inmensas polémicas a las que han dado lugar algunas de sus construcciones, dentro de un impulso urbanístico que ha saltado incluso por encima de las leyes. La construcción ilegal de varias manzanas de pisos en torno a La Sagrada Familia, problema evocado en el documental de Haupt que encuentra un ligero eco en el picado que pone en evidencia la densidad de la zona circundante, la construcción del Hotel Vela a orillas del mar saltándose la ley que prohíbe toda construcción a menos de cien metros, la polémica sobre la concentración de la ocupación turística en ciertas zonas que afectó la suerte de la torre Abgar, paralizada durante un tiempo entre un proyecto de reconversión en hotel rechazado por el Ayuntamiento y la decisión de mantenerse como espacio para oficinas, todo esto queda en parte borrado por una cámara que incita a la admiración de una multiplicidad de pericias arquitectónicas, aunque tampoco se olvide de tratar el problema de la especulación y la inflación de la vivienda. El contradiscurso y la crítica tiene cabida únicamente entre raíles en la televisión, cuyo peso en la divulgación de una imagen de ciudad puede ser inmenso en un país en el que en 2017 se produjo, según Barlovento Comunicación, un «incremento de consumo televisivo por parte de la ciudadanía española» de «siete minutos», llegando a alcanzar una media de «240 minutos por persona y día»<sup>509</sup>. La tendencia se invierte en Cataluña, donde a pesar de que «el televisor conectado (...) pasa del 11,6 en 2016 al 16,1% en 2017»<sup>510</sup>, se observa un descenso de 10 minutos al día con respecto al año anterior dentro de una tendencia a la baja desde 2012, con una media de «217 minutos (...) delante de la pantalla del televisor, es decir, 3 horas y 37 minutos»<sup>511</sup>. Asimismo, se confirma en Cataluña un aumento de interés por los informativos<sup>512</sup> que puede haber incentivado la creación documental y reflejar unas expectativas del público difícilmente compatibles con el discurso del éxito que marcó los 90.

---

<sup>509</sup> Barlovento Comunicación, «Análisis televisivo 2017», p. 7.

<sup>510</sup> Consell de l'audiovisual de Catalunya, «Informe 2017. L'audiovisual a Catalunya», p.146.

<sup>511</sup> Traducción propia sacada de : «Durant el 2017 els catalans i les catalanes es van passar 217 minuts al dia davant de la pantalla del televisor, és a dir, 3 hores i 37 minuts (10 minuts menys que l'any anterior. Des del 2012, la tendència de consum de televisió lineal és a la baixa», *Ibid.* p. 147.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 146.



## CONCLUSIÓN

Cuando, siguiendo a Victor Hugo, Roland Barthes concebía «el monumento y la ciudad (...) como una escritura, como una inscripción del hombre en el espacio»<sup>513</sup>, sentaba las bases gnoseológicas que llevarían a una aproximación de la ciudad como un entramado complejo de signos que incitan a la lectura. Se trataba de una lectura abierta «de correlaciones que nunca pueden quedar cerradas en una significación plena, en una significación última»<sup>514</sup>. Ése es el espíritu que ha animado estas líneas. Nuestro trabajo ofrece una lectura, una interpretación, ni arbitraria, pues basada en figuras de representación que conviene entender como signos con un contenido sémico irreductible a una simple amalgama sin sentido, ni completa, pues sometida a evolución y límites personales, presentándose ya de entrada como prolegómeno a posteriores estudios. Como lectura, parte de una convicción heurística según la cual la ciudad puede ser concebida como *architexto* en el que se reúnen y relacionan textualidades de distinta índole, materias, intenciones, contenidos y formas. Concebida de tal modo, invita a lecturas, siempre parciales, integradas a su propio contexto de intelección, pero no menos enriquecedoras por cuanto presuponen un acto de interacción en el que el objeto de estudio se define como resultado y factor relacionante.

Ahora bien, se ofrece aquí una lectura, no directamente de la ciudad misma, sino de un conjunto de lecturas que han encontrado un modo de plasmarse en el cine y la creación audiovisual. La nuestra es pues una lectura segunda a través de la cual se elabora una interpretación de una lectura-cuerpo que renunciamos a llamar primera ya que ella misma presupone un universo de intelección profundamente marcado por otros textos más o menos formalizados (intertexto y co-texto) y de un poso de memoria profundamente enraizado en el imaginario colectivo.

Desde tiempo inmemorial, la creación artística que aglutinamos en torno al denominador común de «literatura» ha rebasado fronteras, primero por medio de las historias transmitidas oralmente, más tarde a través de la escritura con el apoyo de la imprenta, creando así redes de intercambios culturales que no han esperado la existencia de la palabra «transnacional» para crear un poso más o menos universal (las fronteras sociales quizá hayan sido más potentes que las definiciones cartográficas de macro-identidades nacionales no

---

<sup>513</sup> Barthes, R., « Sémiologie et urbanisme », Conférence du 16 mai 1967 organisée par l'Institut d'Histoire de l'Architecture de l'Université de Naples et la revue, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 158, dic. 1970, pp.11-13. Traducción propia a partir de : « (...) Victor Hugo fait preuve de concevoir le monument et la ville, véritablement comme une écriture, comme une inscription de l'homme dans l'espace », p. 11.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 12.

menos derivadas de una construcción legitimada oficialmente) de un imaginario compartido ( Ej: *El Quijote*, *Las Mil y una noches*, *La Cenicienta*...). En nuestro presente actual, la imagen-sonido-en-movimiento ha tomado el relevo, sin sepultar otras formas y medios, sino dialogando con ellos.

El presente trabajo se adentra en el diálogo interno que el cine, considerado durante mucho tiempo como hermanito menor de entre las artes, ha entablado con otros modos de expresión en su intento de rebasar límites y aprovechar simultáneamente las posibilidades que se le ofrecían como «séptimo arte». Su naturaleza compuesta (visual, sonora, literaria) hacía de él un medio con enormes cualidades plásticas y propiciaba desde sus orígenes la emergencia de un cine de autor que ha tenido y tiene que convivir con un cine comercial y publicitario. Baste pensar en el hecho de que algunos de los autores incorporados a nuestro corpus habían iniciado (Alejandro González Iñárritu) e incluso continuado (Leopoldo Pomés) su carrera como publicistas. Publicidad y encargos han propiciado en ocasiones la asunción o confirmación (el caso del video oficial de los Juegos es un buen ejemplo) de autorías, aunque con el cambio de siglo asistimos a un fenómeno nuevo: el cine hollywoodiense se ha cansado de ser tachado de simplista y maniqueo. Sin renunciar a los fondos que le permite recoger el cine comercial, ha incorporado a su palmarés formas y contenidos propios del cine amateur, experimental e independiente.

Simultáneamente, Barcelona ha hecho un esfuerzo, dentro de los límites que se le imponían y utilizando múltiples estrategias, para hacerse un lugar no sólo en el ámbito internacional como *ciudad global* sino también en el campo del cine. La Barcelona nacida del olimpismo ha propiciado la creación de escuelas consagradas a la cinematografía. Las universidades se han centrado en una oferta formativa que extrae su fuerza de la creación documental, el cine amateur, el cine político y el compromiso social, como puede observarse si nos fijamos en las creaciones acumuladas en el marco del Master de documental creativo de la UPF y de la UAB. Pero al mismo tiempo se incorporan recursos, contenidos y formas a su oferta de formación propios del cine estadounidense con la intención de convertir el área metropolitana en un nuevo referente. El ESCAC y el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya han situado a Terrassa en el mapa de ciudades cinematográficas como puede comprobarse si se piensa en el hecho de que en 2017 fue reconocida como «Ciudad Creativa por la UNESCO en la categoría de cine». El ejemplo de los hermanos Pastor es sintomático. Barcelona y su zona metropolitana integra con ello un área internacional de formación y profesionalización mientras afirma claramente una voluntad de propiciar una producción cinematográfica comercialmente factible.

Nos encontramos pues frente a un epifenómeno. Mientras las salas de los nuevos multicines se llenan principalmente con los éxitos de films estadounidenses en un contexto de cierre de salas de barrio, mientras Barcelona se esfuerza por hacerse un lugar dentro del *star system* como ciudad de rodajes y como ciudad de producción cinematográfica (piénsese por ejemplo en el Festival San Jordi con el que Barcelona intenta ocupar un lugar internacional en el territorio de la adaptación), se incorporan modos y formas de un cine que se concibe como espectáculo en una industria dominada por grandes compañías multinacionales y co-producciones. Atizado por la crisis, el sector siente la necesidad de incorporar a su oferta cinematográfica un cine más crítico<sup>515</sup> que por cierto muestra su capacidad de venderse a nivel comercial. *Beautiful* es un claro ejemplo que denota una sensibilidad compartida por parte del espectador a nivel internacional, sensibilidad que favorece la creación de un cine transnacional en el que se integran las preocupaciones sociales.

Entretanto, el cine de autor había mostrado su capacidad para aunar espíritu crítico, búsqueda formal, una estética novedosa y un relativo éxito comercial sostenido. *En construcción* es un claro ejemplo de ello. Si consideramos que la vida activa de una película suele ser bastante corta y que la gran mayoría de películas pasa como *lo que el viento se llevó*, la extraordinaria vigencia del documental creativo de José Luis Guerín no puede dejar de interpelarnos. Pensemos igualmente en el fuerte impacto de *Ciutat Morta*. Con el cambio de siglo cobra visibilidad un nuevo *régimen de veridicción*. Algunos críticos hablarán incluso en la segunda década del siglo XXI de cambio de paradigma. Ahora bien, si se admite dicho cambio, resulta necesario recordar, como indicaba Vicente Sánchez Biosca, que la cultura de la fragmentación permite que convivan y se superpongan opciones y propuestas muy diversas sin que las que emergen sepulsen completamente a las precedentes. De este modo se aseguran cambio y permanencias. Unos y otros encuentran en el cine, en ocasiones simultáneamente, dada la diversidad de géneros, públicos y objetivos, un buen medio de expresión, un cauce de comunicación y hasta en un medio de (re)construcción identitaria o de afirmación de identidades colectivas globales y transnacionales. Pensemos por ejemplo en festivales como «FIRE!! Barcelona LGBT Film Festival».

El documental creativo va a ocupar un lugar destacado en el panorama cinematográfico barcelonés incentivando un cine de bajo coste, con ayuda de las nuevas tecnologías, que promueve el espíritu crítico y propicia una concepción en la que se concentran los anhelos de una población insatisfecha con el modelo político de la transición.

---

<sup>515</sup> Hay quien como Sophia McClennen (2018) ve en ello los signos de un nuevo paradigma : *Globalisation and Latin American Cinema : Toward a New Critical Paradigm*, Switzerland: Palgrave macmillan.

El cine local ha viajado a una velocidad algo distinta que el cine foráneo. Pero lo curioso es constatar que a medida que Barcelona se confirmaba como lugar de rodaje y acumulaba a través del cine ubicación en el mapa internacional, su imagen modélica se iba matizando y adoptando facetas que se correspondían cada vez más con preocupaciones transnacionales propias de las metrópolis globales e integraba los imaginarios de la resiliencia.

La ciudad de Barcelona ha sido en y a través del cine musa y emblema especular de un capitalismo neoliberal que encontró fuertes argumentos para su instalación en la nominación de la urbe como ciudad olímpica. Poner en tela de juicio las acciones emprendidas a partir de 1986 y la perpetuación de un modelo de gobernanza que todavía pretende asentarse en los mismos argumentos en 2004, fecha posterior a la película de Guerín, equivale a poner en duda el llamado *Modelo Barcelona* y revelar el desfase existente entre los representantes políticos (locales, regionales y nacionales) y las expectativas de la población. Pero dicho modelo no es sino un ejemplo particularmente logrado del modelo político, económico y cultural que se impuso en una década de euforia expansionista con la que Europa y el mundo occidental se enfrentaban a los miedos que suscitaba la globalización en un contexto de desindustrialización. El *Marathon* de Carlos Saura da buena fe de las consecuencias de estos procesos en la zona metropolitana de Barcelona, de una Barcelona que contra viento y marea reactualizaba y reafirmaba su centralidad como objetivo y fin de trayecto a través del recorrido emprendido por los corredores.

A través de cinco capítulos, se rastrean en el presente estudio las representaciones cinematográficas de la ciudad desde 1992, fecha simbólica que comprende el período preolímpico, a 2017, fecha de la celebración de los veinticinco años de un período que, desde las instituciones se insiste, acuña la existencia de un antes y un después en la biografía urbana de Barcelona. En la primera parte se lanza una mirada hacia el pasado para concluir que la ciudad arrastra desde antiguo una voluntad histórica de representatividad y debe su configuración actual a la imagen que deseaba tener y dar de sí misma. En cada uno de los momentos históricos recorridos, la imagen que alentaba las transformaciones acumuladas estaba en adecuación a los modelos al uso, cuya legitimidad se hallaba incrustada en la memoria colectiva. Se trataba para las instituciones locales de integrar Barcelona al imaginario colectivo como ciudad de prestigio. Resultante de su propio viaje, la Barcelona que nace con el nuevo siglo lleva consigo memorias de estrategias pasadas. De entre estas estrategias, el presente estudio observa, apoyándose en múltiples trabajos de investigación, que en definitiva la Barcelona de hoy emerge de una impulsión jamás vencida que la ha conducido, a lo largo de la historia y especialmente, en lo que aquí compete, durante esos veinticinco años de modelo olímpico, a capitalizar centralidad. Si por una parte el modelo

da muestras de encontrarse en una etapa de agotamiento atizado por una ciudadanía que pide participación en las decisiones que le competen y reclama ser tomada en cuenta para la confección y realización de planes de acción, por otra Barcelona no ha renunciado a capitalizar centralidad.

De entre las estrategias en las que ancla su desarrollo, cultura, arte y cine ocupan un lugar destacado en una Barcelona industrial que ha tenido que reconvertirse frente a los procesos de desindustrialización a los que debía someterse, al mismo tiempo que afirmaba su voluntad de desarrollo, visto en gran parte como sinónimo de internacionalización. La burguesía barcelonesa había aprendido a acumular valor simbólico frente a las limitaciones del poder político que se le aplicaban desde el gobierno central. El evento fue concebido como rueda de salvamento ante las restricciones y decisiones que se le imponían. El evento sigue siendo concebido como principio de internacionalización y por lo tanto de centralidad efectiva a nivel global. Pero Barcelona ha pasado de focalizar todos sus esfuerzos en un único macro-evento a la multiplicación de la promesa de lo extraordinario en lo ordinario. El número de festivales (cine, teatro, música...) ha aumentado exponencialmente durante estos veinticinco años. Del mismo modo, la ciudad densamente colapsada en su flanco central (el centro neurálgico de Barcelona se encuentra situado en la zona del litoral), promueve la diversidad de incentivos y la multiplicación de centros de atracción para un blanco turístico que desea ver diversificado. La pluralidad, la multiversalidad, la apertura, siguen siendo los mensajes que esa Barcelona quiere enviar al mundo en su intento por multiplicar centralidades mientras la creación de rutas turísticas cinematográficas traduce una voluntad de evolucionar hacia un modelo menos masivo de ocupación turística. El modelo de gobernanza centrado en una concepción paisajístico-epidérmica del espacio urbano ha dejado de ser admitido por el ciudadano barcelonés, que pide espacios para la convivencia, como puede percibirse a través de la creación documental barcelonesa.

En las partes siguientes, se propone un recorrido por una serie de películas que han sido rodadas en Barcelona y en las que la urbe es protagonista. Todas ellas escrutan Barcelona, y lo hacen desde distintos ángulos. No se ofrece aquí un estudio del cine español ni del cine catalán. Las películas han sido únicamente elegidas en virtud de su representación del espacio urbano (municipio de Barcelona y zonas adyacentes). Se reúnen en el *corpus* películas que parten de preocupaciones y enfoques distintos, de varios formatos, géneros, categorías, medios de comunicación-distribución y objetivos. Se ha operado una periodización cronológica y concedido especial importancia a algunas porciones de la trama diacrónica. La segunda parte se centra en el período preolímpico y desemboca en la celebración de los Juegos. La tercera se concentra en la encrucijada de los siglos XX y XXI.

Esta última se subdivide en dos apartados, atendiendo a las categorías cine local/cine foráneo. La razón es que queríamos observar posibles similitudes y diferencias en el enfoque, por encima de las cualidades genéricas y alcance de dichos films. La elección del período se ha revelado pertinente por cuanto da cuenta, a nivel local, de las preocupaciones sociales de los artistas. De las transformaciones urbanas vistas bajo el prisma del desarrollo, el progreso y la abundancia, pasamos a una visión crítica que muestra que dichas transformaciones mejoraron la vida de unos a expensas de otros, e incluso confluyeron como coadyuvantes de una desintegración de la cohesión social. Mucho más optimista, la producción no barcelonesa muestra a pesar de ello que las mismas preocupaciones nutren la imaginación de cineastas foráneos. Por otra parte, el cambio de siglo se presenta, tanto desde el punto de vista de Jordá como de Almodóvar, bajo el imperio de la norma.

La cuarta parte se concentra en el período que va de 2010 a 2013<sup>516</sup>. Se trata del momento histórico que sucede a la declaración del estallido de la crisis. Nuestro estudio permite comprobar que 2010 es una fecha clave en la generalización de un cambio de percepción y sensibilidad ligado a la debacle del estallido de la burbuja inmobiliaria. Esta vez hemos distinguido entre la producción local y lo que conviene considerar como cine transnacional, atendiendo al hecho de que suele ser fruto de co-producciones, tanto si el aporte financiero depende mayoritariamente de empresas extranjeras como locales. A partir de un corpus confeccionado en virtud de su pertinencia, en función de sus rasgos distintivos, aquellos que le confieren identidad y diferencia, se intenta obtener una visión multifocal y global del conjunto, ni completamente unitaria ni exhaustiva. Se contempla una muestra de las representaciones cinematográficas (entendiendo dicho vocablo en sentido amplio) de Barcelona, atendiendo a un orden cronológico con la intención de consignar una posible evolución -aun sin negar las involuciones constatadas y constatables si se tiene en cuenta el conjunto de rodajes efectuados en la ciudad condal-, evolución en el modo de ver y el filtraje de los hechos y acontecimientos de gran impacto en estos finales del siglo XX y principios del XXI. La última parte, que abarca los años 2016<sup>517</sup> a 2017, se adentra en los meandros de este cambio de concepción. Desde dos perspectivas distintas, cine independiente para un público en principio restringido (aunque las redes sociales lo desmientan) y televisión (en

---

<sup>516</sup> Aunque como producto acabado presentado oficialmente ante el público en el Festival de Málaga se suele indicar la fecha de 2014 para *Ciutat Morta*, en Barcelona comienza su impacto con el pre-estreno de la mayor parte de su metraje en 2013 bajo el título *4F: ni oblit ni perdó*.

<sup>517</sup> Algunos fotogramas de la *Barcelona '92* empiezan a circular por las redes sociales en 2013. En 2015 se incluye en la página facebook de la película el cartel de la cárcel Modelo y en 2016 el de Cobi, anunciando el pre-estreno. Film Commission y IMDb la incluyen entre las películas de 2015, año en el que fueron colgados en YouTube algunos fragmentos significativos como «La Barcelona mecánica» o «Vacaciones en la Verneda», de clara relación con el espacio urbano.

principio destinada a un público más amplio, (aunque los índices de audiencia de «la 2 » sean mínimos) se insiste por una parte, en la película de Ureña, en las fronteras interiores del espacio urbano y se fomenta la horizontalidad. Por otra, el documental televisivo recorre la ciudad atendiendo principalmente a los logros y desaciertos del modelo arquitectónico y urbanístico que se impone con la Barcelona Olímpica, en una voluntad de conciliación que por ende deja adivinar las tensiones inherentes a la conmemoración.

La tarea aquí emprendida obliga a ajustarse a las posibilidades polifónicas del cine, que no siempre obedecen a lo que se esperaba encontrar y permiten beneficiar de sus cualidades sinestésicas, siempre mucho más exuberantes que cualquier delimitación externa de los contenidos hacia los que apuntan. El cine abre sus compuertas no únicamente hacia una lectura determinada, sino hacia una constelación idealmente concebida de posibles lecturas que se dicen a través de una presupuesta acogida del público, un público que ya estaba de alguna manera presente desde la concepción de la película como destinatario. En este sentido, el cine es un excelente barómetro social y ofrece un material extraordinario para el estudio de un momento histórico. Y lo es en virtud de su capacidad para escapar a la simplicidad que deriva de instrumentos de medición que pretenden abarcar la superficie de las cosas pero lo hacen dejando de lado infinidad de matices. El cine es un excelente instrumento para observar factores de relación y correlaciones que no se dejan atrapar en una lectura única destinada a encontrar linealidad causal donde hay bifurcaciones. Incluso en un cine con fines publicitarios destinado a hacer apología de la élite política, de las acciones emprendidas dentro de un determinado modelo de gobernanza y de una ideología, se observan atisbos de ambigüedades a través de las cuales se advierte la existencia de voces silenciadas que apuntan hacia la ciudad variopinta y desajustada con respecto a unos modelos que también son instrumentos, como dejan ver Manuel Delgado y Joaquín Jordá, de normalización y homogeneización social.

Desde formatos diferentes, las nuevas generaciones de cineastas se han centrado en mostrar y desvelar los mecanismos por medio de los cuales la democracia española se ha dotado de instrumentos legales e institucionales de constricción mientras alboreaba el estandarte de libertades adquiridas. Siguiendo la tradición activista que se desarrolla en la Barcelona del tardofranquismo, el cine independiente barcelonés intenta deconstruir el discurso oficial de la democracia española adoptando un compromiso político que también encuentra vías de acción, al menos parciales, en las infraestructuras, políticas y centros culturales que emergen con el modelo olímpico. Atrás ha quedado la democracia tutelar como lectura única de lo urbano, como ilustra el fenómeno *Ciutat Morta*.

La televisión es también un ejemplo de ese toma y daca que se establece entre las instituciones, el discurso políticamente correcto y la defensa de una libertad de expresión que ha encontrado cauce en la creación cinematográfica, en numerosas ocasiones con el apoyo de TV3 e incluso de las instituciones locales. Las relaciones entre TV3, Canal 33, TVE-Catalunya, TVE y el cine independiente no resultan menos complejas en un ámbito de fuerte competencia y especialización en ocasiones determinada por la coloración política del público al que se dirigen. Por eso no deja de ser sintomático que TVE-Catalunya, que dispone de una mínima audiencia en territorio catalán, haya integrado en las entrevistas de *Fills del 92* discurso y contra-discurso en torno al Modelo Barcelona, dirigiéndose principalmente a un público catalanoparlante, mientras TVE se mantiene fiel al discurso del éxito resultante de un esfuerzo emprendido desde tres frentes (*Informe Semanal* sobre la Expo, el Madrid cultural y la Barcelona de los Juegos).

La Barcelona olímpica revela las complejidades del neocolonialismo moderno. Hemos visto que el audiovisual de candidatura se apoyaba en la rememoración de la España de la Conquista al detenerse en la figura del monumento a Colón. El motivo fue ampliamente utilizado en la celebración de los quinientos años del descubrimiento de América visto desde el ángulo occidental y con la intención de desarrollar las relaciones con América Latina, unas relaciones con las que España intentaba afirmar su capacidad de liderazgo. Aunque muy desvirtuada de su función simbólica, una réplica imaginaria de la Santa María permanecía anclada en el Port Vell para regocijo de turistas y memoria de glorias ajadas hasta su desaparición en los noventa, antes de los Juegos Olímpicos.

El Quinto Centenario del Descubrimiento de las Américas fue aprovechado igualmente para celebrar un matrimonio simbólico con América del Norte. De este modo se unían nupcialmente Barcelona y Nueva York a través del *Honeymoon Project*. La intención de mirar hacia el futuro recobrando el pasado llegaba en un momento en el que el colonialismo había agotado todos sus argumentos y los rituales de rememoración no fueron bien vistos por amplios paneles de gente, tanto en Barcelona, donde la Carabela sufrió algunos destrozos, como en Europa y Estados Unidos. Como prueba de ello basta recordar que la boda de la Dama de la Libertad y el Monumento a Colón tuvo que celebrarse en el desierto dadas las protestas de los ciudadanos. Igualmente, conviene recordar que *La Controverse de Valladolid* (Jean-Daniel Verhaeghe, 1992), adaptación filmica del libro homónimo de Jean-Claude Carrière (1992), fue estrenada el mismo año en la pequeña pantalla. Confirmarse como líder histórico del Descubrimiento y de algún modo de la Conquista de América, resultaba extremadamente anacrónico. Si a ello se añade que la imagen cosmopolita y abierta de Barcelona hacia el mundo resultaba difícilmente



compatible con el sometimiento, la invasión, la masacre, la aculturación, la expoliación y la esclavitud, elementos dominantes en la representación de la Conquista en la producción francesa citada, además de las connotaciones franquistas adquiridas por la carabela, se comprenden las tensiones y ambigüedades que revela el audiovisual de Leopoldo Pomés.

Sin embargo, al mismo tiempo, el imaginario, la lengua y la cultura estadounidenses colonizaban el planeta. El fin de la Guerra Fría, la disolución de la Unión Soviética, confirmaban a los Estados Unidos como gran potencia y líder en las relaciones internacionales, del mismo modo que el *Dream Team* se imponía como ejemplo de excelencia en las olimpiadas barcelonesas (planos medios y primeros planos de las grandes figuras del baloncesto estadounidense en el *Marathon* de Carlos Saura). Barcelona y España procedían por imitación y adquisición de un lugar para posar *junto a* en el espectáculo global, aunque fuera momentáneamente. La Barcelona de hoy da por adquirida la incorporación de modelos culturales del mundo anglosajón. Subiéndose al tren de las *Smart City* y las *Resilient City*, publicando sus documentos oficiales en inglés, catalán y castellano (en ocasiones en este orden), la Barcelona contemporánea ejemplifica la complejidad de la adquisición del estatuto de ciudad internacional. Los festivales de cine, que en muchas ocasiones adoptan una nomenclatura en inglés (Loop Barcelona...), constituyen una prueba de los procesos de aculturación a los que se somete para mantenerse en «el mapa» y, aunque pueda en principio parecer paradójico, afirmar su identidad.

En plena euforia olímpica, el cine no pudo participar plenamente en el reparto de la abundancia. La corta duración del Festival de Barcelona así lo muestra. Pero pasada la fiesta, encontró un modo de integrarse a las políticas culturales de aquella Barcelona que se resistía a bajar del pedestal al que se había subido utilizando como «excusa» las olimpiadas. El cine fue cobrando posiciones en la estima de las instituciones a medida que demostraba sus cualidades como instrumento, no sólo para propiciar una imagen de marca (la promoción de rodajes debía prestar su contribución a este objetivo), sino para favorecer la renovación continua del evento (el número de festivales repartidos a lo largo del año a modo de micro-eventos permite observar que en el sector del cine se ha optado por una política cultural de goteo), principalmente en un contexto de crisis en el que los recortes hacen impensable la reproducción de un macro-evento. En un contexto en el que el arte tiene que acometer una misión social, como en el ejemplo del proyecto *La Ciutat de les paraules* que ha quedado inmortalizado en el documental de Guerín, al cine no rentable económicamente se le daba permiso de existencia como factor de cohesión social. La película de Cédric Klapisch es un claro exponente de preocupaciones compartidas cuando las fronteras interiores en el seno de la Comunidad Europea se diluyen, pero al mismo tiempo se refuerzan las de los crecientes

contornos europeos. La imposibilidad de mantenerse al margen de conflictos que tienen lugar en otros lugares del planeta se observa en la doble aparición de un taxi en el encuadre de *En construcción*, mientras la banda sonora da cauce a dos fragmentos de una noticia sobre la guerra en Yugoslavia. De ahí la permeabilidad del espacio y la conmutabilidad de culturas urbanas globales.

A través de la filmografía rodada en Barcelona, veinticinco años de biografía urbana desfilan, tanto por sus contenidos como por la aproximación con la que cada componente del corpus se acerca al fenómeno urbano. Espéculo y sinécdoque de la ciudad global, a través de sus representaciones se dicen algunos de los miedos y resoluciones que conforman nuestra era en estos comienzos del siglo XXI. Uno de los puntales sobre los que se apoya nuestro trabajo es el análisis cinematográfico. Otro, las relaciones entre cine e Historia en la línea de Marc Ferro. Un tercero viene definido, en la línea abonada por la geocrítica, por lo que Bertrand Westphal llama «interacciones entre espacios humanos» y «literatura»<sup>518</sup> que, en nuestro caso, se sustituye por el cine. De ahí que este estudio confiera especial atención a la retroalimentación dialógica entre *factum* y ficción, entendidos ambos no tanto como unidades previamente separadas sino como co-implicadas en una relación de interdependencia. Bajo el enfoque aquí adoptado, la ficción forma parte del *factum*, y éste recibe buena parte de sus determinaciones del imaginario. Se adopta una posición epistemológica perspectivista basada en la multifocalidad. A través de las fechas que jalonan nuestro corpus, a través de las formas que adopta la representación del espacio barcelonés en las películas analizadas, se pretende captar algunos de los síntomas de nuestro tiempo.

Etimológicamente hablando, el vocablo ‘síntoma’ deriva del griego (σύμπτωμα). Ampliamente utilizado en medicina, significa literalmente el resultado de una serie de cosas que caen o se nos caen encima simultáneamente. En sentido figurado, significa más bien indicio o signo de una serie de cosas que acaecen conjuntamente. Es en este último sentido, a la vez sígnico y relacionante, como lo utilizamos para referirnos a aquellos factores y acontecimientos que, al entrar en relación, actúan a modo de indicios de tendencias que se imponen en un momento determinado. Tal es el sentido que le da Ángel Quintana cuando

---

<sup>518</sup> Westphal, B., «Pour une approche géocritique des textes», in *La Géocritique mode d'emploi, PULIM : Limoges, coll. «Espaces Humains»*, n°0, 2000, pp. 9-40. Igualmente disponible en SFLGC (Vox Poetica), 30/09/2005. Cita sacada del siguiente texto : «N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles ?», &11.

alude a «algunos síntomas de los noventa» refiriéndose al cine<sup>519</sup>. Es en un sentido intermedio, navegando entre medicina y sentido figurado, en el que dicho vocablo fue empleado por Nietzsche cuando hablaba de «la moral como consecuencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, como enfermedad, como malentendido»<sup>520</sup>, e incluso cuando se preguntaba si «la victoria del *optimismo*, el predominio de la *racionalidad*, el *utilitarismo* teórico», no serían «un síntoma» de declive<sup>521</sup>. Por su parte, Hannah Arendt lo utiliza en el sentido de indicio o manifestación de un cambio importante que se anuncia con los nuevos tiempos cuando alude, refiriéndose a la mayor rapidez con la que se produce «un foso» intergeneracional, a «un síntoma alarmante» de «un giro»<sup>522</sup>. Se trataría pues en este caso de un signo a través del cual se anuncia un cambio radical.

Pero fue Louis Althusser quien le dio un estatuto metodológico al acudir a la noción de «lectura sintomatológica» para denominar el tipo de lectura crítica que proponía para analizar *El Capital*. Se trataba de ir más allá de la literalidad del texto para «percibir lo imperceptible» del texto que se lee y «relacionarlo con otro texto, presente como ausencia necesaria» en aquel que se somete a examen. Para explicar a qué se refiere, añade que por medio de este tipo de lectura se trata de comprender los mecanismos por medio de los cuales «Marx conseguía leer lo ilegible en Smith»<sup>523</sup>. Y para comprender estos mecanismos, la lectura sintomatológica se centra en los *lapsus* o descuidos del autor cuya obra se analiza.

Este tipo de lectura crítica nos parece interesante por la relación que se establece entre texto, contexto y universo de intelección. Nuestra tesis se centra precisamente en observar estas relaciones entre el texto (architexto urbano) que lee el cineasta y su contexto. Esto explica que hayamos acudido a gran cantidad de fuentes que no proceden del campo cinematográfico, como puede comprobarse a través de la biografía. Pero en nuestro caso no rebuscamos de entre los *lapsus* del cineasta. Observar ambigüedades y complejidad

---

<sup>519</sup> El autor hace al mismo tiempo una sugerente inversión en el título mismo entre realidad y representación. Ver Quintana, Ángel, 2001, «El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa», *Archivos de la Filmoteca, Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n°39, pp. 9-25.

<sup>520</sup> Nietzsche, Friederich, 1887, *La genealogía de la moral* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid : Alianza Editorial, 1980, p. 23.

<sup>521</sup> El autor dice concretamente, en la traducción francesa de *Die Geburt der tragödie* (1869-1873) : «ne se pourrait-il pas que la victoire de l'*optimisme*, la prédominance de la *rationalité*, l'*utilitarisme* théorique (avec la démocratie, qui lui est contemporaine) soient un symptôme de force déclinante, de proche vieillesse, d'épuisement physiologique ?», in *La naissance de la tragédie* (trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy), Paris : Gallimard, 1977, p. 16.

<sup>522</sup> Arendt, Hannah, 1970, *Crisis de la República* (Trad. Guillermo Solana Alonso), Madrid : Editorial Trotta, 2015, pp. 61-62.,

<sup>523</sup> Althusser, Louis & Balibar, Étienne, 1973, *Lire Le Capital*, Paris : François Maspero, pp. 28-29. En el Prefacio, Althusser da la definición siguiente de «lecture symptomale» que hemos traducido «lectura sintomatológica» : «Telle est la seconde lecture de Marx : une lecture que nous oserons dire «symptomale», dans la mesure où, d'un même mouvement, elle décèle l'indécélé dans le texte même qu'elle lit, et le rapporte à un autre texte, présent d'une absence nécessaire dans le premier (...) le second texte s'articule sur les lapsus du premier. (...) Là encore, apparaît la nécessité d'une lecture simultanée sur deux portées».

discursiva forma parte de la lectura crítica que aquí se propone, pero no únicamente. Nuestro trabajo también busca entre los entresijos del encuentro entre fondo y forma cuáles son las opciones estéticas, sociales y políticas del autor en contacto y en comparación con el discurso oficial que se emite desde las instituciones.

De igual modo, se trata de comprender a través de un film la *imago mundi* del público al que se dirige. De ahí que prefiramos hablar en nuestro caso de lectura de sinapsis sónicas, es decir, aquella por la cual se accede a algunos aspectos interrelacionados de cuyos mensajes se da una interpretación, a su vez sometida a una serie de actos, hechos, discursos y fenómenos que apuntan en una dirección focalizando detalles que podrían pasar desapercibidos por su presencia habitual en la vida cotidiana pero que en realidad son altamente significativos. En el cine no buscamos tanto los *lapsus* del autor como la *deixis*, es decir, los procedimientos por medio de los cuales un autor nos indica: mira lo que ocurre. De igual modo, puede decirnos: no mires, o mira hacia otro lado, elaborando estrategias de rodeo y dispersión.

Añadamos únicamente que este tipo de lectura que opera por rastreo de signos indiciales permite recorrer hacia atrás conexiones sinápticas de una inteligencia colectiva y reconocer lo que, estando anudado, parecía disperso bajo el efecto de la distancia, bien sea temporal, nocional, figurada o espacial. Alando cabos, es posible concluir que el espíritu de la Barcelona olímpica, anclado en una búsqueda histórica de adquisición de centralidad, ha encontrado fuertes reticencias que el cine ha recogido convirtiéndose en un medio privilegiado para la expresión de la protesta, y lo ha realizado echando raíces en un cine independiente que ha sabido aprovechar las posibilidades de comunicación que le ofrecen las nuevas tecnologías y es capaz de invertir, al menos en parte y esporádicamente, la tendencia a la desaparición de las sociabilidades que antaño se generaban en torno a las salas de barrio. La impulsión que desde los órganos locales se ha dado a la cultura ha generado una serie de sinergías de las que también se ha beneficiado el cine, aunque también se le haya confiado el cometido de seguir generando una imagen de marca incentivando rodajes.

El hecho de que en el 92 dicha imagen de marca se hubiera oficialmente focalizado en transmitir el mensaje «transformación radical, tolerancia, cosmopolitismo y abundancia», mientras que en la actualidad, desde las mismas instituciones, se favorece en cierta medida el espíritu crítico y la resiliencia, debe ser entendido como estrategias de ajuste a un cambio de percepción, exigencias y expectativas del público. Pero también puede esconder la adopción de mecanismos de adaptación, por medio de un nuevo discurso, de viejas

estructuras. Entre un abanico de posibilidades, yendo de la *pertinencia* a la *im-pertinencia*<sup>524</sup>, acunadas en la tensión ambivalente de un *entre ambas*, emergen las representaciones cinematográficas de una Barcelona que todavía en 2017, a pesar de las reticencias expresadas por sus pobladores (manifestaciones contra el turismo masivo, múltiples críticas al modelo desde el ámbito académico, filmografía crítica...), sigue reconociéndose oficialmente en el modelo que cristalizan simbólicamente las Olimpiadas convertidas en *lugar de memoria*.

---

<sup>524</sup> En una de sus intervenciones para *Cahiers du Cinéma*, Roland Barthes introduce la noción de im-pertinencia, que asocia a la de in-congruencia significativa de algunas imágenes de *Iván el Terrible* (Eisenstein, 1944). La im-pertinencia se relaciona con el *punctum*, elemento destacable en una imagen, provisto de una gran significación. Ver « Roland Barthes : le troisième sens », *Cahiers du Cinéma*, n° 222, julio 1970, pp. 12-19.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## I.- FILMOGRAFÍA

### Corpus

- ALMODÓVAR, Pedro, 1999, *Todo sobre mi madre*, 1 DVD, Filmax Home Video.
- ANGLARILL, E. y ARRANZ, M., 2017, *Fills del 92*. Última consulta el 08/10/2019 en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/especials-en-catala/fills-del-92/4132245/>.
- ARTIGAS, Xavier y ORTEGA, Xapo, 2013, *Ciutat Morta*. Última consulta el 08/10/2019 en : <http://metromuster.cat/project/ciutat-morta/>.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro, 2011, *Biutiful*, 1 DVD, Universal Studio Canal Video.
- GUERÍN, José Luis, 2008, *En Construcción*, 1 DVD, Shellac Sud.
- JORDÁ, Joaquim, 2009, *De nens*, 1 DVD, Filmax.
- KLAPISCH, Cédric, 2009, *L'Auberge Espagnole*, 1 DVD, Universal Pictures Video.
- PASTOR, Alex y David, 2014, *Los últimos días*, 1 DVD, D&B Entertainment.
- POMÉS, Leopoldo, 1994-96, *Barcelona '92* ( Audiovisual de candidatura a los JJOO de Barcelona, Archivos Poldo Pomés), fragmento disponible en Vimeo. Última consulta el 08/10/2019 en <https://vimeo.com/46543941>.
- SAURA, Carlos, 1993, *Marathon*, Película Oficial de los Juegos Olímpicos, 1DVD, Iberoamericana Films Producción. También disponible en The Criterion Collection (2017, USA).
- UREÑA, Ferran, 2016, *Barcelona '92*. Archivos Ferran Ureña. No disponible a la venta.
- VENDRELL, Emil, CLANCHET, Josep, PLADEVALL, Tomás y OMEDES, Mariona, 1992, *Transformación de una Ciudad Olímpica. Barcelona 1986-1992*, Clara Films. Última consulta el 08/10/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz2WSAXja6M>

### Otros: referencias comparativas y contexto de creación

- ALCÁZAR, Rafael, 1993, *El Laberinto Griego*, 1 DVD, Venevision.
- ÁLVAREZ, Mercedes, 2011, *Mercado de Futuros*, 1 DVD, Cameo.
- ARTIGAS, Xavier, 2012, *NO-RES, vida i mort d'un espai en tres actes*, Metromuster, disponible en <http://metromuster.cat/project/no-res/>. Última consulta el 14/10/2019.
- BELLMUNT, Francesc, (1987-88), *El complot dels anells*, 1 DVD, Lauren Films.
- CHIBÁS, Eduardo, 2014, *Bye, bye, Barcelona*. Última consulta el 14/10/2019 en [https://www.youtube.com/watch?v=eH7GBI\\_m-oU](https://www.youtube.com/watch?v=eH7GBI_m-oU).
- DE LA LOMA, Antonio, 1985, *Yo, el Vaquilla*, 1DVD, Madrid : Karma Films (éd), 2008.

EQUIPO SUB, 2013, *MACBA : la derecha, la izquierda y los ricos*, Última consulta el 14/10/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY>.

ERICE, Víctor, 2004 ;1992, *El sol del membrillo*, Rosebud, edición coleccionista, 2 DVD (2004).

GAY, Cesc, 2004, *En la ciudad*, 2 DVD, Filmax Home Video.

GUERÍN, José Luis, 2011, *Recuerdos de una mañana*, JIFF Project/Jeonju Digital Project.

KAZAN, Elia, 1951, *A Streetcar Named Desire*, 1 DVD, Warner.

MANKIEVICZ, Joseph L., 1951, *All About Eve*, 1 DVD , MGM.

PARRADO, Román, 2017, *Amics per sempre*, telefilm TV3.

POLLACK, Sydney, 1969, *They Shot Horses, Don't They?*, 1 DVD, KL Studio Classics.

PORTABELLA, France, 2015, *Informe General II : el nuevo rapto de Europa*, 1 DVD, Films 59.

ROS, Mireia, 2011, *Abans que el temps ho esborri*, 1 DVD, Cameo.

ROVIRA BELETA, Francisco, *Los Tarantos*, 1963, 1 DVD, Valladolid : Divisa, DL 2007.

SUCARI, Jacobo, 2011, *La ciutat transformada*, 1 DVD, La Trinxera Audiovisual. Se compone de dos documentales : *La lluita per l'espai urbà* (2006) y *Destruir i construir, història d'una fàbrica* (2011).

SUCARI, Jacobo, 2013, *El somni dels herois*, 1 DVD, La Trinxera Audiovisual.

TOLEDO, Paco y GONZÁLEZ MORANDI, José, 2008, *Can Tunis*, 1 DVD, Cameo Media S.L.

TRIGO, Sonia, 2006, *La marca Barcelona*, Vimeo.

VILA-SAN JUAN, Morrosko, 2010, *Barcelona era una festa. Underground, 1979-1980*, 1 DVD, Cameo.



## II.- FUENTES

AAVV, 2016, *Barcelona Metròpolis en la Era de la Fotografia, 1860-2004*, Barcelona : Ayuntamiento de Barcelona.

ACADÈMIA DEL CINEMA CATALÀ, portal electrònic. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://www.academiadelcinema.cat/en/home?jjj=1575133144987>.

AGENCIA EFE, in *La Vanguardia* (19/01/2014), «Barcelona asciende al cuarto lugar entre las Smart City europeas». Consulta el 12/03/21019 en <https://www.lavanguardia.com/politica/20140119/54400271040/barcelona-asciende-al-cuarto-lugar-en-la-clasificacion-de-smart-city-europeas.html>.

ALÓS, Ernest, 02/04/2018, «Barcelona, novena capital europea», *El Periódico*, actualizado el 03/04/2018. Consulta el 12/03/2019 en <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180402/clasificacion-capitales-culturales-europa-barcelona-madrid-6730105>.

AMIGUET, Teresa, 21/07/2017, «Barcelona, capital de cine europeo: directores en pie de guerra», *La Vanguardia*. Consulta el 12/03/2019 en <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20170721/424281386192/festival-de-cinema-de-barcelona-barcelona-cines-festivals-europa.html>.

ASOCIACIÓN ALMAZEN, Entrevista con un miembro de la asociación, Macarena González de Vega, en torno al evento realizado en 1998 bajo el título *La Ciutat de les paraules* y a los objetivos de la asociación. Enlace válido el 24/11/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=etC63BzMGGI>.

ASSOCIACIÓ D'ESTUDIS HISTÒRICS DE LA AUTOMOCIÓ, «Una fabrica d'autobusos a Barcelona ?», <http://aeha.cat/wp-content/uploads/2017/01/EXPO-BUS-2016.pdf>. Enlace válido el 23/11/2019.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, (01/07/2008), «Memoria de entrega de la Medalla d'Or de la Ciutat a Pasqual Maragall», Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Saló de Cent.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, servicio en línea puesto al alcance del usuario en el espacio «La meva Barcelona» para la celebración de los veinticinco años del olimpismo barcelonés, con un resumen de las transformaciones de la ciudad que se produjeron anticipando la celebración de los Juegos Olímpicos. Última consulta el 07/06/2019 en <http://lameva.barcelona.cat/25anysolimpica/es/bcn-92/candidatura/la-transformacion-de-la-ciudad>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, Estadística, cifras de la ciudad, tabla de «Obras de restauración integral de fachadas dentro de la campana *Barcelona posa't guapa*. Consulta

realizada el 21/02/2019 en <http://www.bcn.cat/estadística/castella/dades/anuari/cap17/C1707010.htm> .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, 1986-2017, *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona*, Departament de Estadística, Barcelona: Direcció de Serveis Editorials.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, 2012, *El Plan 22@ Barcelona. Un Programa de transformació urbana, econòmica y social*, Direcció de urbanismo 22@, Barcelona, junio 2012. Última consulta el 09/05/2019 en [http://www.22barcelona.com/documentacio/Dossier%2022@Castellano\\_p.pdf](http://www.22barcelona.com/documentacio/Dossier%2022@Castellano_p.pdf) .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, «Forum Barcelona 2004 : Foro Universal de las culturas», Boletín Oficina de gestión cultural. Consulta el 16/05/2019 en <http://www.gestioncultural.org/boletin/pdf/MacroEventos/forumbcn.pdf> .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, 14/12/2018, Comunicado bajo el título «Entra en vigor la medida de reservar el 30% de las nuevas promociones a viviendas de protección pública». Consulta realizada el 09/05/2019 en [https://ajuntament.barcelona.cat/es/noticia/entre-en-vigor-la-medida-de-reservar-el-30-de-las-nuevas-promociones-en-vivienda-de-proteccion-publica\\_748485](https://ajuntament.barcelona.cat/es/noticia/entre-en-vigor-la-medida-de-reservar-el-30-de-las-nuevas-promociones-en-vivienda-de-proteccion-publica_748485) .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, Parque del Fórum, web. Consulta el 17/05/2019 en <https://www.parcelforum.cat/es/> .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, «Nuevos Acentos.Plan Estratégico de Cultura», «Políticas culturales y la Agenda 21», Barcelona Cultura . Última consulta el 16/07/2019 en [http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/castella/contexto\\_politicas.html](http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/castella/contexto_politicas.html) .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, 2018, «El Valor Afegit de les Empreses Culturals. Barcelona 2010-2015», Departament d'Anàlisi-Gabinet Tècnic de Programació. Oficina Municipal de Dades», Barcelona : mayo 2018.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, 2016, «Plan de Culturas Cine y Audiovisuales», Oficina Técnica, Barcelona : mayo 2016.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, «Acte de presentació de la 1ª edició del premi Joaquim Jordà d'investigació», I Premi Raval d'Investigació. Enlace válido el 24/11/2019 en [https://ajuntament.barcelona.cat/bombers/ca/noticia/acte-de-presentacio-de-la-primera-edicio-del-premi-joaquin-jorda-dinvestigacio\\_106975](https://ajuntament.barcelona.cat/bombers/ca/noticia/acte-de-presentacio-de-la-primera-edicio-del-premi-joaquin-jorda-dinvestigacio_106975) .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, 2017, «Política audiovisual de l'Ajuntament de Barcelona, implementada des de l'Institut de Cultura de Barcelona», enero 2017, Barcelona : Cultura. Enlace todavía válido el 22/11/2019 en <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/100132/1/170127politicaaudiovisual-170127091450.pdf> .

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, website Observatori de dades culturals ; para el calendario de festivales ver <http://barcelonadadescultura.bcn.cat/festivals/calendari?lang=ca>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, website Pantalla Barcelona. Enlace válido el 22/11/2019 en <https://www.barcelona.cat/pantallabarcelona/es/que-es-pantalla-barcelona>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, Departamento de Cultura, Programa cultural *Ciutat Oberta. Biennial de pensament*, celebrado del 15 al 21 de Octubre de 2018. Enlace válido el 23/11/2018 en <https://www.biennialciutatoberta.barcelona>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, Ecologia, Urbanisme, Infraestructures i Mobilitat, «Resiliència urbana», in [www.barcelona.cat](http://www.barcelona.cat). Consulta el 26/09/2019 en <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/ca/que-fem-i-per-que/energia-i-canvi-climatic/resiliencia-urbana>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, Informe trilingüe «Barcelona : building a resilient city/Barcelona : construint una Ciutat resilient/ Barcelona : construyendo una ciudad resiliente», Ajuntament de Barcelona, Ecologia Urbana-Gerència Adjunta Mobilitat i Infraestructures. Departament de Resiliència Urbana. Consulta junio 2019 en <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/sites/default/files/ModelResilienciaBarcelona.pdf>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, «Pla de barris». Última consulta el 12/06/2019 en <https://pladebarris.barcelona/es>.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, website entrada « Barcelona'92 ». Enlace válido el 20/10/2019 en <http://www.bcn.cat/arxiu/barcelona-norantados/es/1.coob-92.html>.

BARCELONA TURISME, «Visit Barcelona», web Ayuntamiento de Barcelona, Oficina de Turismo, <https://www.barcelonaturisme.com/wv3/fr/>. Enlace todavía válido el 22/11/2019. Para *La Estrella herida*, ver <https://www.barcelonaturisme.com/wv3/es/page/1955/l-estel-ferit-la-estrella-herida-rebecca-horn.html>; consulta el 11/07/2018.

BARCELONA OLÍMPICA, portal en línea sobre estudios en torno al olimpismo. Archivo consultable en línea que recoge documentos de la Fundación Barcelona Olímpica, el Centro de Estudios Olímpicos (CEO-UAB) y el Ayuntamiento de Barcelona. Última consulta el 13/05/2019 en <http://www.barcelonaolimpica.net/proyecto/288-2/>.

BARCELONA EN PANTALLA, blog de cuatro estudiantes de Periodismo de la UAB (Universidad Autónoma de Barcelona) centrado en los rodajes que tienen lugar en BCN. Ver especialmente «Barcelona es la mejor ciudad para estudiar cine», artículo realizado por Estela del Rincón y Sheila Castro, a partir de una entrevista con una estudiante del ESCAC,

29/04/2013. Consulta el 12/09/2019 en <https://barcelonaenpantalla.wordpress.com/2013/04/29/barcelona-es-la-mejor-ciudad-para-estudiar-cine/> .

BARCELONA & CATALUNYA FILM COMMISSION, website, descargas, informes anuales 2010-2017. Enlaces válidos el 22/11/2019 en <http://www.bcncatfilmcommission.com/en> y <http://www.bcncatfilmcommission.com/es/descargas> .

BARCELONA METRÒPOLIS MEDITERRÀNIA, ficha «Macarena G. de la Vega, promotora cultural», Sumario/bmm n°56, julio-septiembre 2001. Enlace válido el 24/11/2019 en [http://www.bcn.cat/publicacions/catala/bmm/ebmm56/bmm56\\_78.htm](http://www.bcn.cat/publicacions/catala/bmm/ebmm56/bmm56_78.htm) .

BIBLIOTECA ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA DE BARCELONA, «Guia temàtica: Urbanisme a Barcelona», repertorio bibliográfico sobre planes y proyectos realizados en la ciudad de Barcelona entre 1980 y 2015. Última consulta el 07/06/2019 en [https://oupcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/102887/Guia%20temàtica\\_urbanisme\\_Barcelona.pdf?sequence=9&isAllowed=y](https://oupcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/102887/Guia%20temàtica_urbanisme_Barcelona.pdf?sequence=9&isAllowed=y) .

BARCELONA SECRETA, 25/08/2017, «Ruta por los escenarios de cine de Barcelona». Enlace válido el 05/12/2019 en <https://barcelonasecreta.com/ruta-los-escenarios-cine-barcelona/> .

BCN Paisatge Urbà, video televisivo de 1'43'' de duración realizado en 1992 y colgado en YouTube el 24 de octubre de 2012 bajo el título « 1992. Spot 5 anys de *Barcelona posa't guapa*», con la leyenda siguiente : « Spot televisió amb motiu dels 5 anys de la campanya *Barcelona, posa't guapa* coincidint amb els Jocs Olímpics de Barcelona 92» (Spot televisivo de 1992 para celebrar los cinco años de la campaña). Enlace todavía válido el 13/11/2019 en [https://www.youtube.com/watch?v=nj0wy\\_GNF40](https://www.youtube.com/watch?v=nj0wy_GNF40).

BCN Paisatge Urbà, video promocional de 3'25'' de duración realizado por el departamento de Paisaje Urbano del Ayuntamiento de Barcelona en 2010 para conmemorar los veinticinco años de la campaña *Barcelona, posa't guapa* y colgado en YouTube el 14 de diciembre de 2010 en <https://www.youtube.com/watch?v=7EvixHJDLnM> . Enlace todavía válido el 13/11/2019.

BRIGHT, Kevin, *Friends*, 2001, «The One With The Video Tape», serie televisiva temporada 8, episodio 04.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (Bnf Data), <https://data.bnf.fr> .

B.O.E. (Boletín Oficial del Estado), Madrid: Agencia Estatal B.O.E., web: <http://www.boe.es> . Varias consultas: el 02/05/2019 en [https://boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2018-11836](https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2018-11836) .

BONART, Revista online, noticias Barcelona, «L'Empordà. Oda Nova a Barcelona d'Ernest Maragall Noble, candidata a 'Escultura universal a Barcelona'», 09/10/2014. Enlace válido el 13/11/2019 en <https://www.bonart.cat/actual/lemporda-oda-nova-a-barcelona-dernest-maragall-noble-candidata-a-escultura-universal-a-barcelona/> .

CABRERA, Kenny, 15/07/2005, «La 'manipulación' cinematográfica», *El País*. Consulta el 05/04/2019 en [https://elpais.com/diario/2005/07/15/cine/1121378403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/07/15/cine/1121378403_850215.html) .

CAN BASTÉ (Centro Cívico del Barrio del Turó de la Peira- Nou Barris), Flyer Ciclo de cine independiente, 04-25/02/2017. Enlace válido el 30/11/2019 en [https://media-edg.barcelona.cat/wp-content/uploads/2017/01/31122359/CcinemaCB\\_Cinema\\_Independent.pdf](https://media-edg.barcelona.cat/wp-content/uploads/2017/01/31122359/CcinemaCB_Cinema_Independent.pdf) .

CANÒDROM, web disponible en enlace válido el 22/11/2019 en <https://canodrom.com>.

CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), Archivos, web <https://www.cccb.org/ca/visita/pag/arxiu-cccb/231676> .

CAMIONESCLASICOS.COM, foro de discusión, 22/04/2007, «Último adiós a la factoría Jorsa Monotral de Mataró». Consulta el 25/11/2018 en <http://www.camionesclasicos.com/FORO/viewtopic.php?f=24&t=9366> .

CARDONA, Ricard, 19/01/2015; actualizado 26/01/2016, «Expertos analizan el fenómeno *Ciutat Morta* tras su gran repercusión social», *El Periódico*. Consulta el 11/09/2017 en <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20150119/expertos-analizan-fenomeno-ciutat-morta-despues-repercusion-3864968> .

CASAS, Ramón, 1899, *La Carga*, lienzo 298 x 475, 5 cm., actualmente en el Museo Comarcal de La Garrotxa de Olot.

CASTELLVÍ, Josep María y NOVELLA, Antonio, 1995, Reportaje audiovisual «El pecio de la carabela Santa María, imágenes del año 1995», emitido en septiembre del mismo año en el programa *Reportatges* de TV3. Colgado en You Tube en 2011 por J.M. Castellví con el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=IHSxGGtOL30> . Válido el 20/10/2019.

CENTRE DE RECURSOS PER A L'APRENENTATGE I LA INVESTIGACIÓ (CRAI), Universitat de Barcelona. Acceso en línea en <https://crai.ub.edu/es> . Ver CRAI, Biblioteca del Pabellón de la República CRAI. Biblioteca del Pabellón de la República. Última consulta el 02/05/2019 en <http://crai.ub.edu/es/conoce-el-crai/bibliotecas/biblioteca-pabellon-republica> .

CHAVARRÍA, Maricel, 19/01/2015 ; actualizado 20/01/2015, «El vídeo del fragmento censurado de *Ciutat Morta* logra 360.000 visitas en dos días», *La Vanguardia*. Consulta el 11/09/2017 en <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150119/54423512102/fragmento-censurado-ciutat-morta-exito-visitas.html> .

CÍA, Blanca, 30/01/1991, «Un ‘ultra’ azulgrana afirma que la muerte de un joven francés fue rigurosamente planeada», *El País*. Consulta el 16/06/2019 en [https://elpais.com/diario/1991/01/30/deportes/665190001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/01/30/deportes/665190001_850215.html).

CIURANA, Jaume, 2015, «El Patrimoni cultural de Barcelona», in *Polítiques culturals a Barcelona*, Memòria ICUB 2015, Barcelona : Ajuntament de Barcelona.

CLAVÉ, Amadeu, «Catalunya : causa estupor la difusió del vídeo *Ciutat Morta*, sobre el caso 4-F», *Eye*. Noticia difundida en Buenos Aires-*Eye* y Munich-*Eye* sin fecha. Consulta el 19/09/2019 en <https://buenosaireseye.com/catalunya-causa-estupor-la-difusi-n-del-video-ciutat-morta-sobre-el-caso-4f-3119> .

COOB’92 (1992), *Memoria Oficial de los Juegos de la XXV Olimpiada : Barcelona 1992*, vols. I-V (V. I : *El reto : de la idea a la nominación* ; V. II : *Los medios : objetivos, recursos y escenarios* ; V.III : *La organización : la preparación de los Juegos* ; V. IV : *Los juegos : dieciséis días de verano* ; V.V : *Los resultados*), Barcelona : COOB’92, S.A. Disponible en la web de *Barcelona Olímpica* (proyecto conjunto de la Fundació Barcelona Olímpica, el Centre d’ Estudis Olímpics de la Universitat Autònoma de Barcelona y el Arxiu Municipal del Ajuntament de Barcelona. Enlace válido el 12/11/2019 en <http://www.barcelonaolimpica.net/memoria-oficial-juegos-olimpicos-barcelona-1992/> .

COMMISSION EUROPÉENNE. Base de données des communiqués de presse, «Barcelona, Capital Europea de la Innovación», Bruxelles, 11/03/2014.

COMUNIDAD EUROPEA, 1992, «Tratado de la Unión Europea hecho en Maastricht», in *Diario Oficial de las Comunidades Europeas* (DOCE), 29.7.82, N°C, Luxemburgo: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas.

CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA 1978, Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado, Madrid: Agencia Estatal B.O.E. Enlace activo el 12/11/2019 en <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf> .

COROMINAS, Maria, BERGÉS, Laura, BADÍA, Lluís & GIMERÀ, J.Àngel, 1999, «Els actors culturals», recuadro 1.12: «Distribució de la despesa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya per àmbits. Cinema i vídeo» in *Informe per a la Catalunya del 2000. Societat, Economia, Política, Cultura*, Barcelona: Editorial Mediterrània, Fundació Jaume Bofill, pp. 583-627.

COUR EUROPÉENNE DES DROITS DE L'HOMME, 02/11/2004, «Communiqué du Greffier. Arrêt de Chambre Martínez Sala et Autres c. Espagne», 538/2.11.2004. Expediente registrado en 003-1172974-1217545-1.pdf. Consulta el 11/06/2019 en <https://www.google.fr/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjugKCqleHiAhUIGhOKHaEcBosQFjAAegQIBRAC&url=https%3a%2F%2Fhudoc.echr.coe.int%2Fapp%2Fconversion%2Fpdf%2F%3Flibrary%3DECHR%26id%3D003-1172974-1217545%26filename%3D003-1172974-1217545.pdf&usq=AovVaw10PeWJwHq2io8e1acRpEY9> .

DAILYMOTION, entrevista televisiva en la 2 con Nicolas Sarkozy cuando era Ministro de Interior. Consulta el 31/07/2019 en <https://www.dailymotion.com/video/xo44a>

DESGRIS, Alain, 1990, *Preparando el reto del 92: cultura-management-formación-calidad*, Barcelona : Gestió 2000.

DIARI DE GIRONA, 20/01/2015, «El día después de *Ciutat Morta*».

DICCIONARIO ETIMOLÓGICO DE CHILE, entrada «territorio». Consulta el 27/02/2019 en <http://etimologias.dechile.net/?territorio> .

DOCTRINE, web información jurídica, 02/07/2002, «CEDH, Martínez Sala et autres c. l'Espagne, 2 juillet 2002, 58438/00. Texte Intégral». Consulta el 10/06/2019 en <https://doctrine.fr/d/CEDH/HFDEC/ADMISSIBILITY/2002/CEDH001-43637> .

EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 27/11/2014, «Démocratiser la démocratie. Les nouvelles formes du politique», in Ciclo de conferencias «Les Agendas du politique». Enlace del audiovisual disponible el 06/12/2019 en Canal-u.tv: [https://www.canal-u.tv/video/ehess/democratiser\\_la\\_democratie\\_les\\_nouvelles\\_formes\\_du\\_politique.1651](https://www.canal-u.tv/video/ehess/democratiser_la_democratie_les_nouvelles_formes_du_politique.1651).

EL COMERCIO, 21/02/2019, «Se cumplen 10 años del Oscar a Penélope Cruz por *Vicky Cristina Barcelona*. Fuentes: Agencia EFE. Consultado en junio de 2019 en [https://www.elcomercio.com/app\\_public.php/tendencias/cumplen-oscar-penelope-cruz-vicky.html](https://www.elcomercio.com/app_public.php/tendencias/cumplen-oscar-penelope-cruz-vicky.html) .

EL LOKAL, 1993, edición del disco de *La Furia* titulado *Por algo más que por gusto*. Reedición en 2017. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://ellokal.org/reimpresion-del-lp-la-fueria-por-algo-mas-que-por-gusto/> .

EL PAÍS, 01/12/2009, «France Télécom reconoce 32 suicidios entre sus empleados en dos años». Enlace válido el 30/11/2019 en [https://elpais.com/economia/2009/12/01/actualidad/1259656389\\_850215.html](https://elpais.com/economia/2009/12/01/actualidad/1259656389_850215.html) .

EL PAÍS, 07/08/2017, «Hoteleros de Barcelona piden contundencia contra la turismofobia y los pisos ilegales». Enlace válido el 28/11/2019 en [https://elpais.com/ccaa/2017/08/07/catalunya/1502117326\\_168155.html](https://elpais.com/ccaa/2017/08/07/catalunya/1502117326_168155.html) .

EL PERIÓDICO, 28/06/2011, «Cierra la fábrica de autobuses de Iveco en la Zona Franca». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.elperiodico.com/es/economia/20110628/cierra-la-fabrica-de-autobuses-de-iveco-en-la-zona-franca-1057930> .

EL PERIÓDICO, 27/07/2016; actualizada el 28/07/2016, «Colau instala en la Barceloneta un contador de inmigrantes muertos en el Mediterráneo». Enlace válido el 30/11/2019 en <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20160727/colau-instala-en-la-barceloneta-un-contador-de-inmigrantes-muertos-en-el-mediterraneo-5293668>.

EL PERIÓDICO, 05/11/2017; actualizada 06/11/2017, «Terrassa es escogida Ciudad Creativa por la UNESCO en la categoría de cine». Enlace válido el 06/12/2019 en <https://www.elperiodico.com/es/terrassa/20171105/terrassa-es-escogida-ciudad-creativa-por-la-unesco-en-la-categoria-de-cine-6400641> .

EL PERIÓDICO, 07/02/2019; actualizado el 08/02/2019, «35.597 muertes documentadas de migrantes en la ruta hacia Europa». Consulta el 25/09/2019 en <https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20190207/el-periodico-refugiados-migrantes-lista-35597-muertos-7291812>.

EL PLURAL, 18/01/2015, «Polémica tras la emisión de *Ciutat Morta*, el documental que denuncia el suicidio de Patricia Heras». Enlace válido el 28/11/2019 en [https://www.elplural.com/autonomias/cataluna/polemica-tras-la-emision-de-ciutat-morta-el-documental-que-denuncia-el-suicidio-de-patricia-heras\\_33314102](https://www.elplural.com/autonomias/cataluna/polemica-tras-la-emision-de-ciutat-morta-el-documental-que-denuncia-el-suicidio-de-patricia-heras_33314102) .

EL TOT MATARÓ I MARESME, Ciutat, Urbanisme, 10/04/2003, «PUMSA fa una gran inversió i compra els terrenys de la fàbrica d'Iveco-Pegaso, situats a primera línia». Enlace válido el 23/11/2019 en <http://www.totmataro.cat/ciutat/urbanisme/item/2042-pumsa-fa-una-gran-inversio-i-compra-els-terrenys-de-la-fabrica-d-iveco-pegaso-situats-a-primera-lin>

EL TOT MATARÓ I MARESME , Ciutat, Urbanisme, 23/06/2009, «La zona Iveco-Pegaso serà un aparcament provisional de vehicles». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.totmataro.cat/ciutat/urbanisme/item/15532-la-zona-iveco-pegaso-sera-un-aparcament-provisional-de-vehicles> .

ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales), web disponible en <https://escac.com>.

ESPIGA, Francesc, «Capital del altruisme», *El Punt Avui*, 04/03/2014. Consulta el 12/03/2019 en <http://www.elpuntavui.cat/article/2-societat/5-societat/721797-capital-de-laltruisme.html>.

FILMAFFINITY, fichas de películas, disponible en <https://filmaffinity.com/es> . Consulta sobre *Todo sobre mi madre* el 15/09/2019 en <https://filmaffinity.com/es/film374559> , sobre *Biutiful* el 25/09/2019 en <https://filmaffinity.com/es/pro-reviews.php?movie-id=336820> .



FONCILLAS, Adrián, 30/12/2016; actualizada 20/06/2017, «La muerte de una joven por exceso de trabajo conmociona a los japoneses», *El Periódico*.

FONT, Marc, 03/02/2016, «Diez años del 4-F, el caso que retrató *Ciutat Morta*», *Público*. Enlace válido el 28/11/2019 en <https://www.publico.es/sociedad/diez-anos-del-f-caso.html>.

FOOTBALLIA, web, Lista de calendario y resultados partidos de fútbol entre el Espanyol y el Barça. Consulta en julio 2019 en <https://footballia.net/fr>, pestaña «Explorar catálogo».

FUNDACIÓN FÓRUM UNIVERSAL DE LAS CULTURAS, web. Consulta el 16/05/2017 en <http://www.fundacioforum.org/institucional.asp?id=7> y <http://www.fundacioforum.org/institucional.asp?id=8>.

GARCÍA, F.C., 28/04/2011, «¿Dónde está la carabela de Barcelona?», *La Vanguardia*. Enlace válido el 20/10/2019 en <https://www.lavanguardia.com/vida/20110428/54145110250/donde-esta-la-carabela-de-barcelona.html>.

GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA, versión en línea, consultable a partir de la web [www.enciclopedia.cat](http://www.enciclopedia.cat). URL: <https://www.enciclopedia.cat/obra/enciclopedia/gran-enciclopedia-catalana>. Ver especialmente entrada «Camp de la Bota»: consulta el 13/05/2019 en <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0013929.xml> y artículo de Miquel Porter i Moix titulado «Història del Cinema a Catalunya», consulta el 10/04/2019 en <https://www.enciclopedia.cat/EC-CINEMA-1125.xml>

GRUPO NÚÑEZ i NAVARRO, blog, «Barcelona, ciudad de cine (I)». Enlace válido el 27/11/2019 en <https://www.nyn.es/es/blog/Barcelona-ciudad-de-cine>.

GUZMAN, David, 30/09/2015, «El gran viatge a les pel·lícules», *El País Catalunya*, Cultura.

HANGAR, web. Consulta el 12/09/2019 en <https://hangar.org/es/sobre-nosaltres/historia/>.

HERAS, Patricia, 2014, *Poeta muerta, el legado de Patricia Heras*, Madrid: Ediciones Capirore.

ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, Catálogo Películas Calificadas. Enlace de inicio válido el 24/11/2019 en <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>.

Asimismo, Apartado «Distribución y calificación», consulta el 27/09/2019 en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:00d79dbc-f88a-4b60-be5e-adc1af12e07a/11-Balance-Distr-Calif.pdf>.

ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals), Observatori empreses culturals. Generalitat de Catalunya. Enlace vigente el 22/11/2019 en <https://icec.gencat.cat/ca/observatori/>.

ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), 2011, *Barcelona Cultura. Balanç 2010*, Barcelona: ICUB.

IDEALISTA/News, 2013, «¿Cuánto ha subido en los últimos 27 años el precio de la vivienda nueva en tu ciudad?», 06/ 02/2013. Consulta el 28/02/2019 en <https://www.idealista.com/news/inmobiliario/vivienda/2013/02/06/575217-cuanto-ha-subido-en-los-ultimos-27-anos-el-precio-de-la-vivienda-nueva-en-tu-ciudad-tabla>

IGLESIAS, Eulalia, «De quan Barcelona era la capital de la premsa cinematogràfica», *Entreacte*, Revista d'arts escèniques i audiovisuals, 27/12/2018. Consulta el 12/03/2019 en <http://entreacte.cat/entrades/opinio/de-quan-barcelona-era-la-capital-de-la-premsa-cinematografica/>.

ILL, Sergi, 14/07/2019, «Las emisiones de RTVE Catalunya cumplen 60 años», *Crónica Global*. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://cronicaglobal.elespanol.com/creacion/emisiones-rtve-catalunya-cumplen-anos-261204-102.html> .

INA (Institut National de l'Audiovisuel), video Sarkozy. Consulta el 31/07/2019 en <https://www.ina.fr/video/I09086606> .

INE (Instituto nacional de Estadística). Tablas de desempleo.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb), web online disponible en <https://www.imdb.com> .

IRIARTE, Marcos, 29/08/2015, «Los accidentes y las muertes en el trabajo se disparan en 2015», *El Mundo*. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://www.elmundo.es/economia/2015/08/29/55e0b8b146163f92158b4595.html>.

IVECO 7, web «La Historia de Pegaso», «1990: Pegaso se integra en Iveco». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.iveco.com/iveco-pegaso/Pages/historia-pegaso.aspx> .

JP's Box-Office, website datos estadísticos cine. Consultable en <http://www.jpbox-office.com> . Consulta *Todo sobre mi madre* el 15/09/2019 en <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=2723> .

JORSA MATARÓ- (ENASA), Facebook. Enlace válido el 25/11/2018 en <https://es-es.facebook.com/media/set/?set=a.222357724466778.50020.113796215322930> .

LA DIRECTA, website. Consulta el 23/09/2019 en <https://directa.cat/qui-som/> .

LA VANGUARDIA, Hemeroteca, 08/06/1991, «Suspendida la edición de este año del Festival de Cinema». Archivado en enlace válido el 22/11/2019 en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/11/23/pagina-46/33473525/pdf.html> .

Recuperado por Teresa Amiguet en su artículo del 21/07/2017.

LA VANGUARDIA, Hemeroteca, Fotografías de varios autores años 80-91: «Los merenderos de la Barceloneta en los años 80 (AMDCV-APB) y ss.». Enlace válido el 4/12/2019 en

<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20160413/401075711227/barceloneta-barcelona-chiringuitos.html#1> .

LA VANGUARDIA, 02/11/2004; actualizado el 31/05/2006, «El tribunal de Estrasburgo condena a España por no investigar una denuncia de torturas a independentistas catalanes».

Consulta el 10/06/2019 en

<https://www.lavanguardia.com/politica/20041102/51262800221/el-tribunal-de-estrasburgo-condena-a-espana-por-no-investigar-una-denuncia-de-torturas-a-independent.html>.

LA VANGUARDIA, Hemeroteca, 13/01/2011; actualizado 23/08/2011, «Se cumplen 20 años de la muerte de un seguidor del Espanyol a manos de los ‘boixos nois’».

Consulta el 16/06/2019 en <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20110113/54099649419/se-cumplen-20-anos-de-la-muerte-de-un-seguidor-del-espanyol-a-manos-de-los-boixos-nois.html> .

LA VANGUARDIA, 18/01/2015, «*Ciutat Morta*: Un juez prohíbe la emisión en TV3 de parte de un documental sobre el 4F». Consulta el 11/09/2017 en

<https://www.lavanguardia.com/politica/20150118/54423485473/ciutat-morta-juez-prohibe-emision-documental-4f.html>.

LA VANGUARDIA, 21/10/2016, «'Miralda Madeinusa'. El MACBA muestra la obra de Antoni Miralda en EEUU en una exposición pionera», *La Vanguardia*. Consulta el

17/05/2019 en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20161021/411190773591/el-macba-muestra-toda-la-obra-de-miralda-en-eeuu-en-una-exposicion-pionera.html> .

LA VANGUARDIA, Hemeroteca, 19/06/2017; actualizado el 05/09/2017, «Hipercor, el atentado más salvaje». Consulta el 10/06/2019 en

<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20120619/54313361919/terrorismo-atentados-coche-bomba-masacres-centros-comerciales.html>.

LA VANGUARDIA, Pressreader, 25/03/2018, «Mataró dignifica la franja marítima con 700 pisos». Enlace válido el 23/11/2019 en

<https://www.pressreader.com/spain/lavanguardia/20180325/282243781137506> .

LIBÉRATION, Cheknews, 21,03,2018, «Nicolas Sarkozy a-t-il vraiment utilisé le mot kärcher?».

Consulta el 31/07/2019 en [https://www.liberation.fr/checknews/2018/03/21/nicolas-sarkozy-a-t-il-vraiment-utilise-le-mot-karcher\\_1653412](https://www.liberation.fr/checknews/2018/03/21/nicolas-sarkozy-a-t-il-vraiment-utilise-le-mot-karcher_1653412).

LIBREMERCADEO, revista en línea, 07/09/2013, «Ruinas Olímpicas, la cara oculta de los Juegos», Libertad Digital, ES. Consulta el 13/05/2019 en <https://www.libremercado.com/2013-09-07/ruinas-olimpicas-la-cara-oculta-de-los-juegos-1276498829/>.

MACBA, Archivos, web <https://www.macba.cat/ca/arxiu>.

MACBA, Archivos, 1988, Monografía *Honeymoon Miralda Project 1986-92*, Barcelona: Col.lecció MACBA, Centre d'Estudis i Documents.

MARTÍ, Jordi, 2011, «La cultura, garantía de прогрés», in *Barcelona Cultura. Balanç 2010*, Barcelona: ICUB.

MARAGALL, Joan, 1911, «Oda Nova a Barcelona», poema incorporado a *Seqüencies*, Barcelona: L'Avenç. Algunos poemas del conjunto pueden consultarse en <http://magpoesia.mallorcaweb.com/maragall/sequencies.htm>. Consulta el 27/02/2019.

MARAGALL, Pasqual, selección de textos de toma de posesión del cargo, «Fragmentos de textos incorporados al documento realizado como memoria de la entrega de la Medalla d'Or de la Ciutat al mismo el 1 de julio de 2008 en el Saló de Cent», Ajuntament de Barcelona, p. 10. Consultable en [www.bcn.cat/publicacions/pdf/medallaorMaragall.pdf](http://www.bcn.cat/publicacions/pdf/medallaorMaragall.pdf). Consultado el 20/02/2019.

MARAGALL, Pasqual, 1997, «El futur de Barcelona i la seva projecció internacional», in Sobrequés i Callicó, Jaume (1991-1997), *Història de Barcelona*, Vol. 8, pp. 403-421.

MEDIAPRO, web. Última consulta el 17/05/2019 en <https://www.mediapro.tv/#info>.

MIL VIATGES, 2016, blog de «Viajes y Etnología». Consulta el 17/05/2019 en <https://milviatges.com/2016/arcos-del-triunfo-del-mundo>.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE- République Française, Programme CAPES/CAFEP d'Espagnol, sessions 2019 et 2020. Enlaces válidos el 24/11/2019 en [http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/capes\\_externe/40/3/p2019\\_capes\\_ext\\_lve\\_espagnol\\_934403.pdf](http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/capes_externe/40/3/p2019_capes_ext_lve_espagnol_934403.pdf) y [http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/capes\\_externe/93/8/p2020\\_capes\\_ext\\_lve\\_espagnol\\_1118938.pdf](http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/capes_externe/93/8/p2020_capes_ext_lve_espagnol_1118938.pdf).

MINISTERIO DEL INTERIOR, 2015, «Informe sobre incidentes relacionados con delitos de odio», Secretaría de Estado de Seguridad, Gabinete de Coordinación de Estudios. Consulta el 16/06/2019 en <http://www.interior.gob.es/documentos/10180/3066430/Informe+Delitos+de+Odio+2015.pdf>.

MORALES, PÉREZ, Sonia, 2018, «27 octubre 1964. Primera emisión de un programa en catalán», RTVE, 30/07/2018. Enlace disponible en septiembre 2020 en

<https://www.rtve.es/rtve/20180730/historia-tve-primera-emissio-dun-programa-catala/1772240.shtml> .

MORÁN, David, «Barcelona, de ciudad de los prodigios a capital de la literatura», *ABC*, 11/12/2015. Consulta el 12/03/2019 en

[https://www.abc.es/espana/catalunya/barcelona/abci-barcelona-ciudad-prodigios-capital-literatura-201512111735\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/catalunya/barcelona/abci-barcelona-ciudad-prodigios-capital-literatura-201512111735_noticia.html)

MUSEO NACIONAL THYSSEN BORNEMISZA, Madrid, Exposición <Miradas cruzadas> 9: *Acabado/Inacabado*, 7 de julio- 21 de septiembre de 2014. Enlace válido el 04/12/2019 en

[https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2014/miradas\\_cruzadas9/index.htm?\\_ga=2.204530649.832224805.1575541820-324435191.1575541820](https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2014/miradas_cruzadas9/index.htm?_ga=2.204530649.832224805.1575541820-324435191.1575541820) .

NORTON, Jordi, PÉREZ, Josep & BOSE, Esther, web «Sitios de Barcelona». Consulta el 28/02/19 en <http://www.sitiosdebarcelona.net/2012/08/lemporda-oda-nova-a-barcelona> .

OBSERVATORI DE DADES CULTURALS DE BARCELONA, Barcelona Cultura, Sales de cinema, evolució dades de cinema. Consulta el 23/05/2019 en <http://barcelonadadescultura.bcn.cat/sales-de-cinema/context/> .

OBSERVATORI D'ANTROPOLOGIA DEL CONFLICTE URBÀ, web Premi Raval d'Investigació Joaquín Jordà, 21/06/2016. Enlace válido el 24/11/2019 en <https://premijoaquinjorda.wordpress.com/category/bases/> .

OBSERVATORI DESC, Área de vivienda y derecho a la ciudad, marzo 2018, «Los desahucios de 2008-2017», gráficos.

ORDENANZAS MUNICIPALES, «Ordenanza de los usos del paisaje urbano en la ciudad de Barcelona». Acuerdo del Consejo Plenario de 26-03-1999. Texto consolidado. Incluye las modificaciones posteriores, Ajuntament de Barcelona. Enlace válido el 13/11/2019 en [http://aucatel.com/normativa/barcelona/Ordenanza\\_paisaje\\_urbano\\_BCN.pdf](http://aucatel.com/normativa/barcelona/Ordenanza_paisaje_urbano_BCN.pdf) .

PARLAMENT EUROPEU Oficina a Barcelona, «Barcelona escollida Capital Europea del Voluntariat 2014», 05/12/13. Consulta el 12/03/2019 en <http://www.europarl.europa.eu/spain/barcelona/ca/premsa/barcelona-capital-europea-del-voluntariat-2014>.

PELLICER, Lluís, «Los últimos vestigios del franquismo», *El País*, 27/03/2005. Consulta el 28/02/2019 en [https://elpais.com/diario/2005/03/27/catalunya/1111889249\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/27/catalunya/1111889249_850215.html).

PEÑA, Rafael, 15/02/2014, «El litoral sur de Ceuta: un mar de cadáveres de inmigrantes», *La Vanguardia*. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20140215/54401310266/el-litoral-sur-de-ceuta-un-mar-de-cadaveres-de-inmigrantes.html>.

PÉREZ COLOMÉ, Jordi, 17/12/2017, «La polémica en torno a *Ciutat Morta*», *El País*. Enlace válido el 28/11/2019 en [https://elpais.com/politica/2017/12/16/actualidad/1513445091\\_872789.html](https://elpais.com/politica/2017/12/16/actualidad/1513445091_872789.html) .

PÉREZ OLIVA, Milagros, 25/01/2015, «Lecciones de *Ciutat Morta*», *El País*. Consulta el 11/09/2017 en [https://elpais.com/ccaa/2015/01/24/catalunya/1422130866\\_165904.html](https://elpais.com/ccaa/2015/01/24/catalunya/1422130866_165904.html)

PIÑEIRO, Raquel, 12/05/2015, «Barcelona de cine: película que te enamorará de la ciudad. De los convulsos 70 a las visiones de la actualidad», artículo online en *Traveler*. Enlace válido el 27/11/2019 en <https://www.traveler.es/experiencias/galerias/barcelona-de-cine/1000/image/50862> .

PLAYÁ MASET, Josep, «Una Facultad para dinamizar el Raval», *Revista breve. Desde el Campus*, Barcelona, Metròpolis Mediterrànea, bmm.62, otoño 03. URL: [http://www.publicacions.bcn.es/b\\_mm/ebmm62/bmm62\\_rb84.htm](http://www.publicacions.bcn.es/b_mm/ebmm62/bmm62_rb84.htm) . Consultado el 11/07/2018.

PORTAL DE TURISMO DE ESPAÑA, «Barcelona, un escenario de película». Enlace válido el 27/11/2019 en [https://www.spain.info/es/reportajes/barcelona\\_un\\_escenario\\_de\\_pelicula.html](https://www.spain.info/es/reportajes/barcelona_un_escenario_de_pelicula.html) .

PUIG, Francesc, 07/10/2015, «El cineturismo se abre camino», *La Vanguardia*. Enlace válido el 22/11/2019 en <https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia/20151007/282406988174861> .

RAMONEDA, Josep, 2011a, «La Barcelona del miedo», *El País*, 15/02/2011. Enlace todavía válido el 22/11/2019 en [https://elpais.com/diario/2011/02/15/catalunya/1297735644\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/02/15/catalunya/1297735644_850215.html) .

RAMONEDA, Josep, 2011b, «13 tesis sobre la internacionalización», in *Barcelona Cultura. Balanç 2010*, Barcelona: ICUB.

REDACCIÓN CRÓNICA GLOBAL, 18/01/2015, «La emisión del documental *Ciutat Morta* en el Canal 33 desata la polémica». Enlace válido el 28/11/2019 en <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=EL+PLURAL,+18/01/2015,+«Polémica+tras+la+emisión+de+Ciutat+Morta,+el+documental+que+denuncia+el+suicidio+de+Patricia+Heras».&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.

REPOSITORI OBERT DE CONEIXEMENT de l'Ajuntament de Barcelona. Enlace válido el 12/11/2019 en <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/101579> .

ROCA, Josep, 1995, «La imagen olímpica», I Forum Olímpico, Barcelona 9-12 de noviembre de 1995, Barcelona: Fundación Olímpica, pp. 34-38. Consulta el 15/11/2018 en [http://www.museuolimpicbcn.cat/upload/forum-01\\_1995\\_ponenc-concl\\_ca-es-pdf](http://www.museuolimpicbcn.cat/upload/forum-01_1995_ponenc-concl_ca-es-pdf).

Consultable en 2020 en [https://www.museuolimpicben.cat/wp-content/uploads/sites/3/2019/10/forum-01\\_1995\\_ponenc-concl\\_ca-es.pdf](https://www.museuolimpicben.cat/wp-content/uploads/sites/3/2019/10/forum-01_1995_ponenc-concl_ca-es.pdf).

ROM, Martí, blog que contine diversos artículos del autor bajo la rúbrica «Central del Curt i cinema marginal», Hemeroteca particular, <https://martirom.cat/central-del-curt-i-cinema-marginal/>.

ROM Martí, 2005, «Colectivo de Clase», *Revista MACBA*, nº 0, verano 2005. Consulta el 10/04/2019 en [https://macba.cat/uploads/20050628/rom\\_cas.pdf](https://macba.cat/uploads/20050628/rom_cas.pdf).

RTVE, Discurso Navideño de Juan Carlos I, 24/12/2005. Consulta el 23/11/2018 en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-casa-real-mensaje-navidad-su-majestad-rey-2005/1491865>.

RTVE, 03/10/2013, «La alcaldesa de Lampedusa: “No sabemos dónde meter ni a los vivos ni a los muertos”». Enlace válido el 30/11/2019 en <http://www.rtve.es/noticias/20131003/testigos-tragedia-lampedusa-hay-cementerio-mar/756762.shtml>

RTVE, 25/07/2017, «RTVE estrena aquest dimarts ‘Hij@s del 92’, documental que commemora els 25 anys dels Jocs Olímpics de Barcelona». Consulta el 28/07/2019 en <http://www.rtve.es/rtve/20170725/tve-catalunya-estrena-fills-del-92-documental-commemora-els-25-anys-dels-jocs-olimpics-barcelona/1586842.shtml>.

RTVE, Comunicació, TVE Catalunya, 25/07/2017, «TVE Catalunya estrena ‘Fills del 92’, documental que commemora els 25 anys dels Jocs Olímpics de Barcelona». Enlace todavía activo en 2020 en <http://www.rtve.es/rtve/20170725/tve-catalunya-estrena-fills-del-92-documental-commemora-els-25-anys-dels-jocs-olimpics-barcelona/1586842.shtml>.

RTVE Prensa, 12/07/2019, «TVE Catalunya celebra su 60 aniversario», §6. Consulta el 28/09/2019 en <http://www.rtve.es/rtve/20190712/tve-catalunya-celebra-su-60-aniversario/1970723.shtml>.

SALAMANCA RTV AL DIA.ES, 18/08/2016, «La cara oculta de los Juegos Olímpicos». Consulta el 13/05/2019 en (<https://salamancartvaldia.es/not/124056/cara-oculta-juegos-olimpicos/>).

SAVALL, Cristina, «El mejor eslogan municipal del siglo XX», *El Periódico*, 30/07/2016, actualizado el 07/02/2017. Consultado el 21/02/2019 en <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20160730/barcelona-posat-guapa-mejor-eslogan-municipal-siglo-XX-5297845>.

SEVILLA NIETO, Berta, 2015, «*Ciutat Morta*, impacte sobre la legitimitat policial: Paper dels mitjans de comunicació i la cultura professional», trabajo de final de Master en Dirección Estratégica de Seguridad y Policía, dirigido por Jesús Requena, Universitat de

Barcelona, Institut de Seguretat Pública de Catalunya. Enlace válido el 04/12/2019 en [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67923/1/TFM\\_berta%20sevilla.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67923/1/TFM_berta%20sevilla.pdf) .

SOCIEDAD DE TASACIÓN, «Estudio de mercado de la vivienda nueva», semestral. Enlace válido el 13/11/2019 en [https://www.st-tasacion.es/ext/pdf/estudios/Evolucion\\_Precios\\_Vivienda.pdf](https://www.st-tasacion.es/ext/pdf/estudios/Evolucion_Precios_Vivienda.pdf) .

SUÑÉ, Ramón, 12/12/2018, «Barcelona ya es la capital europea de la movilidad urbana», *La Vanguardia*, actualizado el 13/12/2018. Consulta el 12/03/2019 en <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20181212/453525549482/movilidad-urbana-barcelona-ada-colau-seat-upc.html>. Este artículo fue precedido por «Barcelona será la capital europea de la movilidad urbana» del mismo autor, *La Vanguardia*, 07/12/2018.

THELMA, Trabajo online titulado «I ara què? Després de *Ciutat Morta*», Premis Uvic (Premios de Investigación para trabajos de estudiantes de bachillerato). Júlia Suñer Coma fue premiada *ex aequo* en 2016 por este trabajo. Consulta del trabajo el 19/09/2019 en [http://premisrecerca.uvic.cat/sites/default/files/webform/e5a40ff5b295397decd3638c356b2ee71baaace4\\_I%20ARA%20QUÈ%20CDESPRÈS%20DE%20CIUTAT%20MORTA.pdf](http://premisrecerca.uvic.cat/sites/default/files/webform/e5a40ff5b295397decd3638c356b2ee71baaace4_I%20ARA%20QUÈ%20CDESPRÈS%20DE%20CIUTAT%20MORTA.pdf) .

Para la lista de trabajos galardonados por la Universitat de Vic, enlace válido el 28/11/2019 en <http://premisrecerca.uvic.cat/treballs-premiats#tab85> .

TOMÁS, Nicolás, 02/07/2017, «La cara oscura de Barcelona 92: la represión del independentismo», *El Nacional.cat*. Consulta el 10/06/2019 en [https://www.elnacional.cat/es/politica/cara-oscura-barcelona-92-represion-independentismo\\_170703\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/politica/cara-oscura-barcelona-92-represion-independentismo_170703_102.html).

TUDORÍ, Gerardo, 2008, *Manifiesto del Cine sin Autor*, Madrid: Centro de Documentación Crítica.

TVE-Catalunya, Comunicación, 14/09/2017, «Divendres 15 de setembre a les 20:00 hores a la 2. 'Fills del 92', documental que commemora els 25 anys dels Jocs Olímpics de Barcelona, aquest divendres a la 2». Consulta el 28/09/2019 en <http://www.rtve.es/rtve/20170914/fills-del-92-documental-commemora-els-25-anys-dels-jocs-olimpics-barcelona-aquest-divendres-2/1616620.shtml> .

UNIVERSITÉ D'ANGERS, blog estudiantes: «Barcelona, capitale multi-culturelle», 15/03/2017. Consulta el 12/03/2019 en <http://blog.univ-angers.fr/blcm/2017/03/15/barcelona-capitale-multi-culturelle/>.

VANDEMINEN, Élise, «Fracture (sociale, numérique, etc.)». In : *Quaderni*, n°63, Printemps 2007. Nouveaux mots du pouvoir : fragments d'un abécédaire. pp. 46-48. Doi : 10.3406/quad.2007.1775; [http://www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2007\\_num\\_63\\_1\\_1775](http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2007_num_63_1_1775).



VARDAR, Nilay, 04/09/2013, «Los desalojos forzosos y las demoliciones son la cara oculta de los Juegos Olímpicos», *Diagonal, El Periódico*. Consulta el 13/05/2019 en <https://www.diagonalperiodico.net/panorama/19662-entre-1998-y-2008-al-menos-cuatro-millones-personas-fueron-desahuciadas-raiz> .

VERKAMI, web, diferentes noticias para lanzamiento de proyectos vía Crowdfunding: consulta el 11/09/2017 en <https://www.verkami.com/locale/ca/projects/11858-a-metromuster-ens-fem-cooperativa> .

VISA, Luís, 11/09/1987, «Atentado mortal de Terra Lliure en vísperas de nacional catalana protagonizada por los independentistas», *El País*. Consulta el 10/06/2019 en [https://elpais.com/diario/1987/09/11/espana/558309609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/09/11/espana/558309609_850215.html)

WEIL, Claude & MOREL, Sandrine, 29/05-04/06/2008, «L'Espagne garde la pêche», *Le Nouvel Observateur*, n° 2273, pp. 10-13.

WIKIPEDIA, «Juegos Olímpicos de Barcelona 1992». Enlace válido el 12/06/2019 en [https://es.wikipedia.org/wiki/Juegos\\_Ol%C3%Admpicos\\_de\\_Barcelona\\_1992](https://es.wikipedia.org/wiki/Juegos_Ol%C3%Admpicos_de_Barcelona_1992) .

WHITOL DE WENDEN, Catherine, 2014, «La question migratoire dans les relations internationales de la France», *In Marie Poinot & Serge Weber (dirs.), Migrations et mutations dans la société française*, Paris: La Découverte, pp. 64-72.

YOU TUBE, *El precio del 92* (La Furia, 1993), *in Por algo más que por gusto*. Consulta el 31/05/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=03JGZV85Eic>. Otros enlaces : <https://www.youtube.com/watch?v=jZOpg313Alg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=UyIx8vIKxM4> y <https://www.youtube.com/watch?v=eNehwQBQ61E>.

YOU TUBE, Recopilatorio titulado *Caña al 92*, 1992, Colectivo «Desenmascaremos», [K7 completo]. Consulta el 31/05/2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=DWRgoNs1e1E>.



### III.- BIBLIOGRAFÍA

#### BARCELONA: Historia

AAVV, Círculo de Economía, 1973, *Gestión o caos : el área metropolitana de Barcelona*, Barcelona : Ariel.

ARCHIVO RACBASI (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), Ficha Plaza del Duque de Medinaceli (Barcelona), Observaciones, Dibujo a tinta de Lluís Rigalt i Farriols *Barna/Plaza del Duque de Medinaceli*, abril 1867, Carta de Lluís Rigalt a Andreu de Ferran i Francesc Miquel i Badía, Acta de la Sesión Plenaria del 22 de abril de 1894. Enlace válido el 27/11/2019 en <http://www.racba.org/es/mostrarobra2.php?id=1107>.

ARTGUES VIDAL, Jaume & al., 1980, *El Raval. Història d'un barri servidor d'una ciutat*, Barcelona : Associació de Veïns del Districte Vè.

BARON, Nacima & LOYER, Barbara, 2015, *L'Espagne en crise(s). Une géopolitique au XXIe. siècle*, Paris : Armand Collin.

BADA ELÍAS, Joan, 1992, «El Tribunal de la Inquisición en Barcelona, ¿un Tribunal peculiar?», *Revista de la Inquisición : (intolerancia y derechos humanos)*, N. 2, pp.109-120.

BALAGUER, Víctor, 1888, *Las calles de Barcelona en 1865 (Complemento de la Historia de Cataluña)*, Tomo Primero, Madrid : Editorial MAXTOR, 2008 .

BALCELLS, Salvador, 1986, *Barcelona '92. Com desfer Catalunya*, Sant Boi de Llobregat : Edicions Lluita.

BALCELLS, Albert (dir.), 2006, *Historia de Cataluña*, Madrid : La Esfera de los Libros.

BARON-YELLÈS, Nacima, 2015, *L'Espagne en crise(s)*, Paris : Armand Collin.

BENASSAR, Bartolomé, 1979, «L'Inquisition espagnole au service de l'État», *L'Histoire*, revista mensual 15, septiembre 1979. Consulta el 07/03/2019 en URL : <https://www.lhistoire.fr/inquisition-espagnole-au-service-de-l'état>.

BENASSAR, Bartolomé, 2002, *L'Inquisition Espagnole 15<sup>e</sup> -19<sup>e</sup> siècles*, Paris : Hachette, 2009.

BERTHIER, Nancy, 2020, «La mort de Franco sur les écrans barcelonais, sous le signe du carnaval», in *Barcelona 70's. Antifranquisme & Contraculture*, Actes du Colloque International 21-23 mars 2019, Sorbonne Université, Paris : Éditions Hispaniques.

BRUNIQUER Esteve Gilabert, « Ceremonial dels magnífics consellers y regiment de la ciutat de Barcelona » (*Rúbriques*, obra de 1614), 5 vols., Barcelona, 1912-1916, vol. I, pp. 193-194, 211, vol. IV. (Citado por Florensa Soler).

BUSQUETS, Joan, 1997, «Formació d'una gran ciutat metropolitana. Del creixement desordenat a la consolidació d'una capital mediterrània», in Sobrequés i Callicó, Jaume (dir.), 1991-1997, *Historia de Barcelona*, Vol. 8: *El Segle XX, II: Del creixement desordenat a la ciutat olímpica*, pp. 29- 103.

CARRERAS I CANDI, Francesc, 1898, *L'Inquisició Barcelonina substituïda per l'Inquisició castellana (1446-1487)*, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans (1909-1910).

CÓCOLA GANT, Agustín, 2011, « El barrio gótico de Barcelona. De símbolo nacional a parque temático», *Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universitat de Barcelona, Vol. XV, n° 371, 10/08/2011. Nueva serie de Geocrítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana. Consultable en enlace válido el 12/11/2019 en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-371.htm> .

CÓCOLA GANT, Agustín, 2014, *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*, Barcelona: Ediciones Madroño. Publicación que sucede a la tesis defendida con el mismo título el 05-11-2010 en la Universitat de Barcelona. Tesis de Historia del Arte bajo la dirección de Joan Molet i Petit.

COLS, Carles, 2011, «La impostura del barrio Gòtic queda al descubierto en una tesis doctoral. La ciudad reinventada», *El Periódico*, 23/10/2011.

FANTOVA, Rosario & VÁZQUEZ, Federico, 2008, *1908-2008. Cent anys del Palau de Justícia de Barcelona*, Barcelona : Generalitat de Catalunya.

FITA, Fidel, 1902, « El Principado de Cataluña. Razón de este nombre», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 40, pp. 261-269.

FLORENSA I SOLER, Nuria, «La ciudad de Barcelona en la guerra contra Felipe IV: el Consell de Cent, más que gobierno municipal», in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, t. 12, 1999, pp. 181-188.

GHAZALI, María, 2002, « L'Inquisition : un pouvoir au service d'une politique de répression et d'acculturation catholique. L'exemple d'El Toboso, village de La Manche », in Sánchez, Jean-Pierre (coord.), *L'Inquisition Espagnole et la Construction de la Monarchie Confessionnelle (1478-1561)*, Nantes : Éditions du Temps.

GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis, 1980, « Organización y procedimientos del Santo Oficio », in González Novalín, J.L. (dir.), *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, III-2º de *Historia de la Iglesia en España*, Madrid : Biblioteca de autores cristianos.

GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA, « Barcelona. Història ». Última consulta el 17/10/2019 en <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0007602.xml>. Ver también entrada «Barcelona», consulta el 7/03/2019 en <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0007602.xml#>.

HERNÁNDEZ, Bernat, 1996, «Un assaig de reforma del sistema fisco-financer de la monarquia a Catalunya : l'impost del Quint sobre les imposicions locals, 1580-1640», *Manuscrits* : revista d'Història Moderna, N. 14, pp. 297-319.

MAYORAL LÓPEZ, Rubén, 2002, «Los orígenes del Tribunal de Barcelona. Los Inquisidores del Santo Oficio catalán en el siglo XVI», in Bravo, Jesús (ed.), *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*, Vol. 2, pp. 385-422.

PÉREZ, Joseph, 1989, « L'idéologie de l'État », in Herman, Cristian (coord.), *Le Premier Âge de l'État en France (1450-1700)*, Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 191-216.

SÁNCHEZ MARCOS, Fernando, 1982, «El autogobierno perdido en 1652 : el control por Madrid de la vida política en Cataluña durante el virreinato de Don Juan de Austria (1653-1656)», *Pedralbes*, núm. 2, pp. 101-135.

SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (dir.), 1991-1997, *Història de Barcelona*, Vols. 1-8, Barcelona : Enciclopèdia Catalana, Ajuntament de Barcelona.

VERA-CRUZ, Miranda, 2018, « La Barcelona soñada : un paseo por el falso gótico », blog *Historiadors de Catalunya*, 26/10/2018. Consulta el 02/04/2019 en <https://www.historiadors.cat/contemporanea/2018/02/la-barcelona-sonyada/> .

### **BARCELONA: Población**

AAVV, 2005, *Estructura social i desigualtats a Catalunya. Classes socials, educació i usos del temps*, Vol. I, Fundació Jaume Bofill, Barcelona : Editorial Mediterrània.

ALMOGUERA SALLEN, Pilar, LÓPEZ LARA, Enrique, MIRANDA BONILLA, José & DEL VALLE RAMOS, Carolina, 2010, «El proceso inmigratorio en España y su incidencia en las estructuras demográficas actuales», *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, n° 24, pp. 9-35. Recuperado el 26/02/2017 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3224808> .

AJUNTAMENT DE BARCELONA, Àrea de Qualitat de Vida, Igualtat i Esports, 2014, «Foro de Alcaldes sobre Movilidad, Migración y Desarrollo», Barcelona : Ajuntament, julio de 2014.

BAYONA I CARRASCO, Jordi & GIL ALONSO, Fernando, 2008, «El papel de la inmigración extranjera en la expansión de las áreas urbanas. El caso de Barcelona», in

Coloquio Internacional de Geocrítica *Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo. Consulta el 12/03/2019 en <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/161.htm>.

CESB, 2010, « Informe sobre pobreza i exclusió social a Barcelona ». Enlace válido el 05/11/2019 en [http://www.bcn.cat/barcelonainclusiva/docs/cat/informe\\_pobresa\\_2010.pdf](http://www.bcn.cat/barcelonainclusiva/docs/cat/informe_pobresa_2010.pdf).

FOESSA (Fomento de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada), Fundación. Ver Glisanz, Francisco Lorenzo (coord.), 2014, *Informe sobre exclusión y desarrollo social en España*, 2014, Madrid: Fundación FOESSA; asimismo, ver AAVV, *Síntesis Actualizada del III Informe FOESSA 1978*, Madrid: Euramérica, S.A., Cáritas.

HERCE, Manuel, 2005, «Urbanización, precios del suelo y modelo territorial: la evolución reciente del área metropolitana de Barcelona», in *Revista Eure*, Vol. XXXI, n°939, Santiago de Chile, agosto 2005, pp. 35-51. Consulta el 28/02/2019 en <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v31n93/art03.pdf>.

JAVALOY, Federico, 1994, «El nuevo rostro del racismo», *Anales de Psicología*, 10 (1). Tema monográfico: *Acerca de la inmigración*, pp. 19-28.

MORAN, James, 2018, «Whatever Happened to the Spirit of Barcelona?», in «Dossier Europe and the Mediterranean», Center for European policy Studies (CEPS), Brussels: *IEMed. Mediterranean Yearbook 2018*, pp. 127-131. Consulta el 16/09/2019 en [https://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/anuari/med.2018/Spirit\\_Barcelona\\_James\\_Moran\\_Medyearbook2018.pdf](https://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/anuari/med.2018/Spirit_Barcelona_James_Moran_Medyearbook2018.pdf).

MORIN, Edgar, 1994, « Mère Méditerranée. Matrice des cultures, zone de tempêtes », *Le Monde Diplomatique*, Agosto 1995, p. 12.

ORIOL, Nel.lo, 2010, « Les dinàmiques territorials a la Regió Metropolitana de Barcelona (1985-2006). Hipòtesis interpretatives », *Papers. Regió Metropolitana de Barcelona. Territori, estratègies, planejaments*, 51. Consulta el 09/05/2019 en [https://www.academia.edu/17718370/Les\\_dinamiques\\_territorials\\_a\\_la\\_Regio\\_Metropolitana\\_de\\_Barcelona\\_1985-2006\\_.Hipotesis\\_interpretatives](https://www.academia.edu/17718370/Les_dinamiques_territorials_a_la_Regio_Metropolitana_de_Barcelona_1985-2006_.Hipotesis_interpretatives).

PRIORE LIMA, Renata, « Un espacio público en transformación y conflicto : la plaza Salvador Seguí y la Filmoteca de Cataluña en el Raval de Barcelona », "V Seminario

Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, junio 2013".  
Barcelona: DUOT, 2013, p. 869-876. URI: <http://hdl.handle.net/2099/14494> .

### **BARCELONA: Transformaciones urbanas y JJOO**

BORJA, Jordi, 2009-2010, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, Barcelona: Editorial UOC, Col. Gestión de la ciudad. Consulta en 2015 en enlace válido el 30/11/2019 en <https://core.ac.uk/download/pdf/41764825.pdf> .

CABALLÉ, Francesc, 2010, «Desaparece el barrio de Icaria, nace la Villa Olímpica», *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Serie documental de Geo Crítica, Cuadernos críticos de Geografía Humana, Universidad de Barcelona, Vol. XV, n° 895 (9), 5 de noviembre de 2010. URL: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-895/b3w-895-9.htm> . Consulta el 13/05/2019.

DE MORAGAS, Miquel & BOTELLA, Miquel, 1995, *Las claves del éxito. Impactos sociales, deportivos, económicos y comunicativos de Barcelona'92*, Barcelona : UAB (Universidad Autónoma de Barcelona), 1996 .

DE MORAGAS, Miquel, 1994, «Juegos Olímpicos: Símbolos, Comunicación y Culturas», in Fernández Roca, José Ángel & al. (coords.), *Semiótica y Modernidad, Investigaciones Semióticas V*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Coruña, 3-5 de diciembre de 1992, Universidad de la Coruña, Vol. I, pp. 95-111.

DE MORAGAS, Miquel, 2008, «La Olimpiada Cultural de Barcelona en 1992 : Luces y sombras. Lecciones para el futuro» [artículo en línea], Barcelona : Centre d'Estudis Olímpics UAB. Última consulta el 13/03/2019 en [http://olympicstudies.uab.es/pdf/wp049\\_spa.pdf](http://olympicstudies.uab.es/pdf/wp049_spa.pdf) .

FERNÁNDEZ PEÑA, Emilio & al., 2011, *Mosaico Olímpico. Investigación multidisciplinar y difusión de los estudios olímpicos. CEO-UAB, 20 años*, Barcelona: CEO (Centro de Estudios Olímpicos) -UAB, Ajuntament de Barcelona.

MAZA, Gaspar, McDONOGH, Gary & PUJADAS, Joan J., 2002, « Barcelona, Ciutat oberta : transformacions urbanes, participació ciutadana i cultures de control al barri del Raval », *Revista d'etnologia de Catalunya*, n°21, pp. 114-131. Enlace válido el 04/12/2019 en <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/49123/57249> .

McNEILL, Donald, 2002, «Barcelona: Urban Identity 1992-2002», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 6, Special Section: Barcelona and the Projection of Catalonia, pp. 245-262.

ORIOI, Nel·lo, 1992, « Les repercussions urbanístiques dels Jocs Olímpics de Barcelona'92», CEO-UAB. Transcripción de su intervención en el Curso Universitario sobre Olimpismo organizado por el Centre d'Estudis Olímpics (CEO-UAB) el mes de febrero de 1992. Ref. WP003. Consultable en URL : [https://recercat.cat/bitstream/handle/2072/4412/WP003\\_cat.pdf?sequence=1](https://recercat.cat/bitstream/handle/2072/4412/WP003_cat.pdf?sequence=1) . Última consulta bajo esta rúbrica el 15/10/2019 y precedentemente en la web del CEO.

ROCA, Josep, 1995, «La imagen olímpica», I Fórum Olímpico, Barcelona 9-21 noviembre 1995. Última consulta el 17/10/201 en URL : [https://www.museuolimpicbcn.cat/wp-content/uploads/sites/3/2019/10/forum-01\\_1995\\_ponenc-concl\\_ca-es.pdf](https://www.museuolimpicbcn.cat/wp-content/uploads/sites/3/2019/10/forum-01_1995_ponenc-concl_ca-es.pdf) .

SUBIRATS, Joan & RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim (dirs.), 2005, «L'impacte del clúster cultural del Raval», subproyecto de la investigación «Del Xino al Raval. La transformació social, econòmica i simbòlica del barri del Raval». Consultable en [https://www.academia.edu/2073942/L\\_impacte\\_del\\_cluster\\_cultural\\_del\\_Raval](https://www.academia.edu/2073942/L_impacte_del_cluster_cultural_del_Raval) .

### **El Modelo Barcelona**

AAVV, 2000, *10 anys de planificació estratègica a Barcelona (1988-1998)*, Barcelona: Associació Pla Estratègic Barcelona.

CAPEL, Horacio, 2005, *El Modelo Barcelona: un examen crític*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

CASELLAS, Antonia, 2003, «The Barcelona Model?: Agents, Policies and Planning Dynamics in Tourism Development». Ph.D Thesis. Department of Urban Planning and Policy Development. Rutgers, the State University of New Jersey. (Order No. 3092923). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305313388). Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/305313388?accountid=15292> . Consulta el 28/10/2019 en [https://www.academia.edu/1382481/Casellas\\_A\\_2003\\_The\\_barcelona\\_model\\_agents\\_policies\\_and\\_planning\\_dynamics\\_in\\_tourism\\_development\\_Order\\_No\\_3092923\\_Available\\_from\\_ProQuest\\_Dissertations\\_and\\_Theses\\_Global\\_305313388\\_Retrieved\\_from\\_https\\_search.proquest.com\\_docview\\_305313388\\_accountid\\_15292](https://www.academia.edu/1382481/Casellas_A_2003_The_barcelona_model_agents_policies_and_planning_dynamics_in_tourism_development_Order_No_3092923_Available_from_ProQuest_Dissertations_and_Theses_Global_305313388_Retrieved_from_https_search.proquest.com_docview_305313388_accountid_15292) .



- CASELLAS, A., DOT, E. & PALLARES-BARBERA, M., 2010, «Image creation, visibility and tourism as growth urban strategies», *Finisterra. Revista Portuguesa de Geografia* (In Spanish), Vol. XLV, n. 90, 153-172, <http://www.ceg.ul.pt/finisterra/>. Consulta el 10/11/2019 en [https://www.academia.edu/1382534/Casellas\\_A.\\_Dot\\_E.\\_and\\_Pallares-Barbera\\_M.\\_2010.\\_Creaci3n\\_de\\_imagen\\_visibilidad\\_y\\_turismo\\_como\\_estrategias\\_de\\_cre\\_cimiento\\_econ3mico\\_de\\_la\\_ciudad\\_Finisterra.\\_Revista\\_Portuguesa\\_de\\_Geograf%C3%Ad\\_a.\\_Vol.\\_XLV\\_p.\\_153-172.](https://www.academia.edu/1382534/Casellas_A._Dot_E._and_Pallares-Barbera_M._2010._Creaci3n_de_imagen_visibilidad_y_turismo_como_estrategias_de_cre_cimiento_econ3mico_de_la_ciudad_Finisterra._Revista_Portuguesa_de_Geograf%C3%Ad_a._Vol._XLV_p._153-172.)
- CASELLAS, A., 2016, «Urban Development, Power Coalitions and Citizens Participation in Barcelona: A Narrative from a Critical Geography Approach», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n. 70, 57-75. Consulta el 10/11/2019 en <http://www.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/viewFile/2218/2107> .
- DELGADO, Manuel, 2005, *Elogi del Vianant. Del «Model Barcelona» a la Barcelona Real*, Barcelona: Edicions de 1984.
- DELGADO, Manuel, 2007, *La ciudad mentirosa. Fraude y mentira del 'modelo Barcelona'*, Madrid: Los libros de la Catarata.
- EPPS, Brad, 2002, «Space in Motion: Barcelona and the Stages of (in)visibility», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 6, Special Section: Barcelona and the Projection of Catalonia, pp. 193-205.
- FERRER VIANA, Ferran, 2001, *El paisatge urbà, un punt de trobada*, Barcelona : Aula Barcelona, Universitat de Barcelona, col. Model Barcelona. Quaderns de gestió, 12.
- MONTANER, Josep M. & MUXÍ, Zaida, 2002, «Los modelos Barcelona : de la acupuntura a la prótesis», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 6, Special Section : Barcelona and the Projection of Catalonia, pp. 263-268.
- MONTANER, Josep M., 2015, «El Modelo Barcelona», *Geometría Digital*, pp. 1-19. URL: <https://www.geometriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/El-modelo-Barcelona.pdf> . Última consulta el 15/10/2019.
- MUÑOZ, Francesc & PERAN, Martí (coords.), 2004, monográfico *Espai públic>Espai crític*, *Revista transversal* n° 23, Barcelona: Regidoria de Cultura amb el suport de la Universitat de Lleida.
- RESINA, Joan Ramón, 2007, «Barcelona ha entrat en crisis», entrevista para *Vila/Web*. Lletres, 21/11/2007. Consultable con enlace válido el 12/11/2019 en <https://www.vilaweb.cat/noticia/2636661/2007/noticia.html> .

RESINA, Joan Ramón, 2008, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.

RIUS, Joaquim & SÁNCHEZ BELANDO, M. Victoria, 2015, «Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local», *EURE (Santiago)*, Vol. 41, n° 122, Santiago, enero 2015. Consulta el 25/02/2019 en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0250-71612015000100005](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612015000100005).

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo, 2005, «La reinención de la política cultural a escala local : el caso de Barcelona», in *Sociedade e Estado*, Brasília, Vol. 20, n° 2, pp. 351-376, maio/ag. Consulta el 06/05/2019 en [http://www.scielo.br./scielo.php ?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922005000200005](http://www.scielo.br./scielo.php ?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200005) .

SÁNCHEZ- BELANDO, M. Victoria, RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim & ZARLENGA, Matías, 2012, «¿Ciudad creativa y ciudad sostenible? Un análisis crítico del *modelo Barcelona* de políticas culturales», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, pp. 31-50. Consulta el 07/05/2019 en <https://journals.openedition.org/rccs/5101> .

TER MINASSIAN, Hovig, 2009, «Ciutat Vella entre réhabilitation et gentrification: politiques publiques et changements sociaux dans le centre ancien de Barcelone (1980-2008)», tesis de geografía bajo la dirección de Martine Berger (Paris I Panthéon Sorbonne) y Horacio Capel (Universitat de Barcelona). En línea, a partir de 2010 en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00443785>. Enlace válido el 11/11/ 2019 : [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00443785/file/Tesis\\_TER\\_MINASSIAN.pdf](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00443785/file/Tesis_TER_MINASSIAN.pdf) .

### **BARCELONA: Cine y audiovisual**

AUBERT, Jean-Paul, 2005, «Un cinéma d'avant-garde, une ville: l'École de Barcelone», *Cahiers d'études romanes*, n°12: La ville, lieux et limites 2, pp. 131-143.

COMAS I PUENTE, Ángel, 2010, *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*, Barcelona: Laertes.

COMELLA DORDA, Beatriz, 2010, «Barcelona: La ciudad en transformación y el cine de lo real», *Estudios de Arte*, N° 11, junio 2010, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, pp. 1-11. Consulta el 24/11/2019 en <http://www.aacadigital.com/contenido.php ?idarticulo=324>.

GIFREU I PINSACH, Josep & CORBELLA CORDOMÍ, Joan M.(eds.), 2009, *La Producció Audiovisual a Catalunya 2005-2007*, Barcelona: Documenta Universitaria, Col. UNICA-Estudis.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, 1995, «La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)», *D'ART. Revista del Departament d'Història de l'Art*, N° 21: *El centenari del cinema*, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 37-56.

LÓPEZ IGLESIAS, Javier, 2016, «El cine es el arte del siglo XX», entrevista con Jordi Balló, in *hoyesarte.com*, 21/09/2016. Última consulta el 08/09/2019 en [https://www.hoyesarte.com/cine/jordi-ballo-el-cine-es-el-arte-central-del-siglo-XX\\_231885/](https://www.hoyesarte.com/cine/jordi-ballo-el-cine-es-el-arte-central-del-siglo-XX_231885/).

OSÁCAR, Eugeni, 2013, *Barcelona, una ciutat de pel·lícula*, Barcelona: Dièresis, Ajuntament de Barcelona.

OSÁCAR, Eugeni, 2014, *Catalunya de pel·lícula*, Barcelona, Dièresis, Ajuntament de Barcelona.

PORTER I MOIX, Miquel, «Història del Cinema a Catalunya», in *Enciclopèdia General de Catalunya*. Consulta el 10/04/2019 en <https://www.enciclopedia.cat/EC-CINEMA-1125.xml>.

QUINTANA, Ángel, 07/04/1992, «Dagoll Dagom estrena avui *Flor de nit*, un espectacle sobre el Paral·lel», *El Punt*, p. 20.

RIAMBAU, Esteve, 1999, «El cinema i la producció audiovisual», in *Informe per a la Catalunya del 2000. Societat, Economia, Política, Cultura*, Barcelona: Editorial Mediterrània, Fundació Jaume Bofill.

ROM, Martí, «La crisis del cine marginal», 1980, *Cinema 2002*, núm. 61-62 (3-4). Última consulta el 08/09/2019 en <https://martirom.cat/wp-content/uploads/2018/12/93-La-crisis-del-cine-marginal.pdf>.

TORRES, Lorenzo J. & SAN MIGUEL, Helio (eds), 2013, *World Film Locations: Barcelona*, Bristol: Intellect.

## POLÍTICAS CULTURALES Y GOBERNANZA LOCAL

BALIBREA, Mari Paz, *The Global Cultural Capital: Addressing the Citizen Producing the City in Barcelona*, London: Palgrave, 2017.

D'ANGELO, Mario, 2013, *Gouvernance des politiques publiques de la culture en Europe*, Paris : Éditions IDÉE Europe, Col. Innovation et Développement. Consulta el 25/02/2019 en <https://idee-europe.eu/wp-content/uploads/2013/11/Gouvernance-des-politiques-publiques-de-la-culture.pdf> .

DELGADO, Manuel, 2011, *El espacio público como ideología*, Madrid: Los libros de la Catarata.

DEL REY-REGUILLO, Antonia (Ed.), 2007, *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Tirant lo Blanc.

HARVEY, David, 1989, «From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism», *Geografiska Annaler*, Series B, Human Geography, Vol. 71, n°1, The Roots of Geographical Change: 1973 to the Present pp. 3-17. Consulta el 07/05/2019 en [http://urpa3301.weebly.com/uploads/4/0/9/2/4092174/04b.harvey\\_1973\\_.pdf](http://urpa3301.weebly.com/uploads/4/0/9/2/4092174/04b.harvey_1973_.pdf).

KAGAN, Sacha Jérôme & HAHN, Julia, 2011, «Creative Cities and (Un)Sustainability: From Creative Class to Sustainable Creative Cities», in *Culture and Local Governance*, vol. 3 (1-2), pp 11-27. Enlace todavía válido el 18/11/2019 en [https://www.researchgate.net/publication/228676927\\_Creative\\_Cities\\_and\\_Un\\_Sustainability\\_From\\_Creative\\_Class\\_to\\_Sustainable\\_Creative\\_Cities](https://www.researchgate.net/publication/228676927_Creative_Cities_and_Un_Sustainability_From_Creative_Class_to_Sustainable_Creative_Cities) .

LANDRY, Charles & BIANCHINI, Franco, 1995, *The creative city*, London: DEMOS, Comedia, Consulta el 07/05/2019 en <https://www.demos.co.uk/files/thecreativecity.pdf> .

PALOU, Saida, 2011, «Barcelona, destinació turística. Promoció pública, turismes, imatges i ciutat (1888-2010)», [Tesis doctoral bajo la dirección de Llorenç Prats i Canals, Universitat de Barcelona, Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África, defensa el 04/03/2011]. Publicada bajo el título *Barcelona, destinació turística : un segle d'imatges i promoció pública*, Bellcaire d'Empordà, Vitel.la, 2012.

PÉREZ TORNERO, José Manuel, web, 03/04/2012, Perspectivas: «Promover la alfabetización mediática es ya una obligación legal en España para los poderes públicos y los medios audiovisuales en España». Enlace válido el 27/11/2019 en <http://www.jmpereztornero.eu/2010/04/03/promover-la-alfabetizacion-mediatica-es-ya-obligacion-legal-de-los-poderes-publicos-y-de-los-medios-audiovisuales-en-espana/> .

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo, 2001, « Una nueva formación cultural: el complejo cultural local », in Bouzada Fernández, Xan (coord.), *Cultura e desenvolvemento local*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura, Actas II Encontros Cultura e Concellos celebrados en Santiago de Compostela, 23-24 de xuño 2000, pp. 41-53.

SÁNCHEZ CARRERO, Jacqueline & CONTRERAS PULIDO, Paloma, 2012, «De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0», *Icono 14*, Revista de comunicación y tecnologías emergentes», Vol. 10, n° 3, pp. 62-84. Doi: 10.7195/ri14.v.10i3.210.

## ARTE, ESPACIO, CUESTIÓN URBANA Y CAPITALIDAD

ANDREW, Dudley, 2004, «An Atlas of World Cinema», *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 45: Iss. 2, Article 2. Última consulta el 15/10/2019 en URL: <https://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol45/iss2/2>.

BACHELARD, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, Quadrige, 1984.

BERRY-CHIKHAOUI, Isabelle, DEBOULET, Agnès & ROULEAU-BERGER, Laurence, (dirs.), 2007, *Villes internationales. Entre tensions et réactions des habitants*, Paris : La Découverte.

BOUCHERON, Patrick, MENJOT, Denis & MONNET, Pierre, 2006, « Formes d'émergence, d'affirmation et de déclin des capitales : rapport introductif », in *Les villes capitales au Moyen Âge*, Société des historiens médiévistes de l'Enseignement public, Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 13-56. Actas del XXXVI Congreso de la SHMES (Estanbul, 1-6 junio 2005).

CANALI, Laura & MIGLIO, Camilla, 2016, « Cartographies de l'imaginaire », in LÉVY, Clément & WHESTEPHAL, Bertrand, *Géocritique : État des lieux*, Limoges : Pulim.

CASTELLS, Manuel, 1974, *La cuestión urbana*, México : Siglo XXI editores, 2014.

CHALAS, Yves, 2000, *L'invention de la ville*, Paris : Anthropos, Col. Villes, 2003.

DELGADO, Manuel, 2007, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama.

DESHOULIÈRES, Valérie, 2006, « Les cartes magnétiques de Julien Gracq. *Faire venir la terre* : entre cartographie et métaphonologie », in LÉVY, Clément & WHESTEPHAL, Bertrand, *Géocritique : État des lieux*, Limoges : Pulim.

LE JAN, Régine, 2006, « Avant-Propos » (Prólogo), in *Les villes capitales au Moyen Âge*, Société des historiens médiévistes de l'Enseignement public, Paris : Publications de la Sorbonne, pp.7-10.

LEFEBVRE, Henri, 1970, *La révolution urbaine*, Paris : Gallimard.

LEFEBVRE, Henri, 1974, « La production de l'espace », *L'Homme et la Société*, Année 1974/ 31-32 : Sociologie de la connaissance, marxisme et anthropologie, pp. 15-32.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, 2012, «ARTL@S: A Spatial and Transnational Art History Origins and Positions of a Research Program», in *Artl@s. Pour une histoire spatiale des arts et des lettres*, *ARTL@S BULLETIN*, Vol. I, Issue I (Fall 2012). Última consulta el 15/10/2019 en

<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=artlas> .

GALLAND, Blaise, 1995, « De l'urbanisation à la *glocalisation*. L'impact des technologies de l'information et de la communication sur la vie et la forme urbaine », *Revue Terminal.org*, Última consulta el 15/10/2019 en URL : [http://www.revue-terminal.org/www/terminal-archives/no\\_speciaux/71\\_72/galland.html](http://www.revue-terminal.org/www/terminal-archives/no_speciaux/71_72/galland.html) .

GALLAND, Blaise, 2019, « La glocalisation d'un territoire. Ville, espace public et réseau d'informations », in Montero, Laureano, Katsika, Karolina, Canto, Lise & Álvarez, Marta (Éd.), *Espaces de la crise. Crise de l'espace*, Binges : Orbis Tertius.

GAUVARD, Claude, 2006, « Marqueurs sociaux et symboliques des capitales : rapport introductif », in *Les villes capitales au Moyen Âge*, Société des historiens médiévistes de l'Enseignement public, Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 287-302. Actas del XXXVI Congreso de la SHMES (Estanbul, 1-6 junio 2005).

MONTERO, Laureano, KATSIKA, Karolina, CANTO, Lise & ÁLVAREZ, Marta, (Éd.), 2019., *Espaces de la crise. Crise de l'Espace*, Bitges : Orbis tertius.

O'ROURKE, Karen (dir.), Jornada de Estudios Altermapping «La Fin des Cartes ? Territoires rêvés, territoires normalisés», organizada por el CIEREC «Problématiser la cartographie comme objet, méthode et expérience interdisciplinaire», 03/04/2015, URL : <https://www.univ-st-etienne.fr/fr/cierec/agenda/actualites-passees/actualites-2014-2015/cierec-journee-d-etude-altermapping-problematiser-la-cartographie-comme-objet-methode-et-experience-interdisciplinaire.html>.

PAQUIN, Louis-Claude & NOURY, Cynthia (Université du Quebec à Montréal), 2018, «Définir la recherche-crédation ou cartographier ses pratiques?», *ACFAS*, 14/02/2018. URL : <https://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>.

PELLETIER, Jean, y DELFANTE, Charles, 2000 ; 1989, *Villes et urbanisme dans le monde*, Paris : Armand Collin.

WESTPHAL, Bertrand, 2000, « Pour une approche géocritique des textes », in *La Géocritique mode d'emploi*, n° 0, pp. 9-40. URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> . Consulta el 01/12/2019.

## METODOLOGÍA Y CORRIENTES DE PENSAMIENTO

AAVV, 2009, *Carrefours de la sociocritique, Texte*, 45/46, Toronto : Éditions Trintexte.

ALTHOUSSER, Louis & BALIBAR, Étienne, 1973, *Lire le Capital*, Vol. I, Paris : François Maspero.

ANAXIMANDRO (610 a. J-C.), in *Anaximandre. Fragments et témoignages* [texto en griego, traducción francesa, introducción y comentario de Marcel Conche], Paris : PUF, Col. Épitémée, 1991.

ARDANT, Philippe, 1965, « Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », In : *Revue française de science politique*, 15<sup>e</sup> année, n°5, pp. 837-855.

DOI: <https://doi.org/10.3406/rfsp.1965.392883> . Enlace válido el 24/11/2019 en

[www.persee.fr/doc/rfsp\\_0035-2950\\_1965\\_num\\_15\\_5\\_392883](http://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_5_392883) .

ARENDT, Hannah, 1951, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, Col. Ensayistas-122 Serie Major, 1998.

ARENDT, Hannah, 1970, *Crisis de la República* (trad. Guillermo Solana Alonso), Madrid : Editorial Trotta, 2015,

AUGÉ, Marc, 1992, *Non-lieu. Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*, Paris : Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland, 1964, *Éléments de sémiologie*, in *Communications*, n° 4, pp. 91-135.

BARTHES, Roland, 1970 a, «Sémiologie et urbanisme», Conférence du 16 mai 1967 organisée par l'Institut d'Histoire de L'Architecture de l'Université de Naples, reproducida en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 158, dic. 1970, pp. 11-13.

BARTHES, Roland, 1970 b, «Roland Barthes : le troisième sens», *Cahiers du Cinéma*, n° 222, julio, pp. 12-19.

BARTHES, Roland, 1971, *Elementos de Semiología*, trad. Alberto Méndez, Madrid: Alberto Corazón Editor.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude, 1970, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris : Minuit, Col. Le sens commun.

BOURDIEU, Pierre, 1971, *Le marché des biens symboliques*, in *L'Année sociologique (1940/1948-)* Troisième série, Vol. 22, pp. 49-126. Publicado en Paris : PUF. URL : <http://www.jstor.org/stable/27887912>. Accessed 14-03-2016, 16 :47 UTC.

BÉNABEN, Michel, 1993, *Manuel de linguistique espagnole*, Paris : Ophrys.

- BOURDIEU, Pierre, 1977, « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 13, février 1977, pp. 3-43 ; doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493> . Enlace todavía activo el 18/11/2019 en [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1977\\_num\\_13\\_1\\_3493](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493) .
- BOURDIEU, Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre, 1980, *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, Col. « Le sens commun ».
- BOURDIEU, Pierre, 1986, « Cours du 17 avril 1986 », in *Sociologie Générale*, Vol. 2, Capital, Paris : Seuil, col. Raisons d’agir, 2016.
- CLAVANDIER, Gaëlle, 19/04/2011, « Faire face à la catastrophe », Dossier : Le sens des catastrophes, *La vie des idées*. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://laviedesidees.fr/Faire-face-a-la-catastrophe.html> .
- CONCHE, Marcel, 2005, *Philosopher à l’infini*, Paris : PUF, Col. Perspectives critiques.
- CONDÉ, Susan, 2001, *La fractalité dans l’art contemporain*, Paris : La Différence.
- CORTÁZAR, Julio, 1956, «La noche boca arriba», originalmente in *Final de Juego*, también forma parte del compendio *10 cuentos españoles y latinoamericanos*, Paris: Grasset, 1982.
- CROS, Edmond, 24/10/2006, « Redéfinir la notion d’idéologème », extrait de *La Sociocritique*, Paris : L’Harmattan, 2003, pp. 161-181.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, 1980, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris : Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles, 1983, *L’image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques, 1968, « La Différance », in AAVV, *Théorie d’ensemble*, Paris : Éditions du Seuil : Col. Tel Quel.
- DOSSE, François, 2010, *Renaissance de l’événement. Un défi pour l’historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris : PUF.
- DUCHET, Claude, 1971, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février, pp.5-14.
- DOUKI, Caroline & MINARD, Philippe, 2007, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d’échelle historiographique ? Introduction », ?, *Revue d’histoire moderne & contemporaine*, vol. 54-4bis, no. 5, 2007, pp. 7-21. DOI : <https://doi.org/10.3917/rhmc.545.0007> .
- DUCHET, Claude, 1971, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février, pp. 5-14.
- DURKHEIM, Émile, 1893, *De la division du travail social*, Paris : PUF, 1967.
- DURKHEIM, 1930, *Le suicide : étude de sociologie*, Paris : PUF.



- DURKHEIM, Émile, 1975, *Textes* (présentación de Victor Karidy), Paris : Éditions de Minuit, Vol. 2 : Religion, morale, anomie.
- DUVIGNAUD, Jean, 1986, *Hérésie et subversion. Essai sur l'anomie*, Paris : La Découverte.
- ELIADE, Mircea, 1965, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard.
- FEBVRE, Lucien, 1956, « Pour l'histoire d'un sentiment : le besoin de sécurité » [note critique], *Annales*, 11-2, pp. 244-247.
- FOUCAULT, Michel, 2002, *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires : Siglo XXI Argentina.
- FOUCAULT, Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 2004, *Naissance de la biopolitique*, Cours au Collège de France (1978-1979), édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart, Paris : Gallimard/Seuil, Col. Hautes Études.
- FOUCAULT, Michel, 2007, *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1978-79)* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires: FCE.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1940, *Poeta en Nueva York*, Antología poética, Federico García Lorca, Barcelona: Orbis, 1982.
- GIBLIN, Béatrice & LACOSTE, Yves, 2012 (dirs), *La Géopolitique, des géopolitiques, Hérodote*, 3°- 4° trimestre 2012, N° 146-147.
- GIRARD, René, 1982, *Le Bouc émissaire*, Paris : Grasset.
- GLINOER, Anthony (dir.), 2009, « Carrefours de la sociocritique », *Texte. Revue de critique et théorie littéraire*, n° 45/46, Toronto : Trintexte, octobre.
- HALBWACHS, Maurice, 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994.
- HALBWACHS, Maurice, 1950, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel [ ed. Crítica de Gérard Namer], 1997.
- HARTOG, François, 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Seuil, 2012.
- HEGSEL, G.W.F., 1807, *Fenomenología del Espíritu* (trad. Wenceslao Roces), México ; Madrid ; Buenos Aires, FCE, 1981.
- HEIDEGGER, Martin, 1927, *El Ser y el tiempo* (trad. José Gaos), México ; Madrid ; Buenos Aires : FCE, 1980.
- KAUFFMAN, Jean-Claude, 1996, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2004.
- KRISTEVA, Julia, 1968, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Paris : Éditions du Seuil, col. Tel Quel, pp. 298- 317.

- LACOSTE, Yves, 2010, *La question post-coloniale : une analyse géopolitique*, Paris : Fayard.
- LACOSTE, Yves, 2012 ;1976, *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris : La Découverte.
- LAUGIER, Sandra & OGIER, Albert, 2010, *Pourquoi désobéir en démocratie ?* Paris : La Découverte.
- MAFFESOLI, Michel, 2011, « Tribalisme postmoderne », *Sociétés*, n° 2, pp. 7-16.
- MAFFESOLI, Michel, blog Articles, « Du tribalisme ». Consulta el 23/01/2019 en <http://www.michelmaffesoli.org/articles/du-tribalisme>.
- MANDELBROT, Benoît, 1977, *Fractals: Form, Chance and Dimension*, San Francisco: W.H. Freeman & Company.
- MANDELBROT, Benoît, 1998, *The Fractal Geometry of Nature*, New York: W.H. Freeman & Company.
- MANNHEIM, Karl, 1928, *Le problème des générations* (trad. Gérard Mauger et Nia Perivolaropoulou), Paris : Armand Colin, 2011.
- McLUHAN, Marshall, 1962, *La Galaxia Gutemberg. Génesis del «Homo typographycus»*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- MIGNOLO, Walter P., 2007, «El pensamiento decolonial, desprendimiento y apertura. Un manifiesto», in Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá-Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- MONOD, Jacques, 1979, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris : Seuil, 1970.
- MONTAIGNE, Michel, 1588, *Essais*, edición de Pierre Villey acorde con el ejemplar de Burdeos, Paris: PUF, vol. I y II, 1978.
- MORIN, Edgar, 1995, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », in *Revue Internationale de Systémique* », vol. 9, n°2.
- MORIN, Edgar, 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil, Col. Essais, 2005.
- NIETZSCHE, Friederich, 1872, *La naissance de la tragédie* (trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy), Paris : Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1887, *La Genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual del original *Zur Genealogie der Moral* (1887), Madrid : Alianza Editorial, 1980.
- NORA, Pierre, 1972, « L'événement monstre », *Communications*, n° 18.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, 1997, Paris : Gallimard, col. Quarto, vols. 1-3.

ORTEGA Y GASSET, 1923, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid : Ediciones de la Revista de Occidente, col. El arquero, 1976.

PIAGET, Jean, 1971, « L'Épistémologie des Relations Interdisciplinaires », versión electrónica, Fundación Jean Piaget. Última consulta el 15/10/2019 en URL : [http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/jp72\\_epist\\_relat\\_interdis.pdf](http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/jp72_epist_relat_interdis.pdf) .

POL DROIT, Roger, 12/10/2004, « Qu'est-ce que la déconstruction », entretien avec J. Derrida, 1992, publicado en *Le Monde*, 12/10/2004. Consulta el 08/08/2019 en <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/deconstruction.htm> . También consultable en *Le Monde*, Archives, «1930-2004 Jacques Derrida. Qu'est-ce que la déconstruction».

RAMÓN Y CAJAL, Santiago, 1889, «Conexión general de los elementos nerviosos», *La Medicina Práctica*, 88, pp. 341-346.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago, 1899- 1904; ed. francesa aumentada 1909-1911, *Histología del Sistema nervioso del hombre y de los vertebrados*, Vol. I (2007), Vol. II Primera Parte (2009) y Vol. II Segunda Parte (2012), Madrid: CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

REVET, Sandrine, 2011, « Penser et affronter les désastres : un panorama des recherches en sciences sociales et des politiques internationales », in *Critique Internationale*, n° 52, pp. 157-173.

VANDEMINDEN, Élise, 2007, « Fracture (sociale, numérique, etc.) », in *Quaderni*, n° 63, printemps 2007, Nouveaux mots du pouvoir : fragments d'un abécédaire, pp. 46-48.

DOI : <https://doi.org/10.3406/quad.2007.1775>. Enlace válido el 24/11/2019 en [www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2007\\_num\\_63\\_1\\_1775](http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2007_num_63_1_1775) .

WALTER, François, 06/06/2015, Conferencia en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Sorbona. Consulta el 21/02/2017 en [https://www.dailymotion.com/video/x2xe9go\(1/3\)](https://www.dailymotion.com/video/x2xe9go(1/3))  
[https://www.dailymotion.com/video/x2xo0fu\(2/3\)](https://www.dailymotion.com/video/x2xo0fu(2/3)) y  
[https://www.dailymotion.com/video/x2xoleb\(3/3\)](https://www.dailymotion.com/video/x2xoleb(3/3)).

WAHNICH, Sophie & ZAOUI, Pierre, 08/11/2010, « Présentisme et émancipation, entretien avec François Hartog », *Vacarme*, n° 53 : Conjuguer le temps de l'émancipation. Consulta el 02/06/2019 en <https://vacarme.org/article1953.html> .

WEBER, Max, 1922, *Economía y Sociedad*, México: FCE, 2014.

YOUNG, Robert J.C., 2001, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, United Kingdom: Blackwell Publishing.

YOUNG, Robert J.C., 2010, «¿Qué es la crítica poscolonial?», (trad. María Donapetry), in *Pensamiento Jurídico*, n° 27, enero-abril, Bogotá, pp. 281-294.

### **CRÍTICA LITERARIA, ARTE CONTEMPORÁNEO Y ESTÉTICA**

BAJTIN, Mijail, 1987a, *Théorie et esthétique du roman*, Paris : Gallimard.

BAJTIN, Mijail, 1987b, *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais* (versión de J. Forcat y C. Conroy), Madrid : Alianza Editorial, 2003.

BRECHT, Bertolt, 2004, *Escritos sobre teatro*, Madrid : Alba.

DEBORD, Guy (dir.), 1958-1969, *Internationale Situationniste*, Nos. 1-12, Paris : Bulletin central édité par l'Internationale Situationniste.

DEBORD, Guy, 1967, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992.

HUGO, Victor, Préface à *Cromwell*, 1827, Paris : Éditions J. Hetzel & Cie., 1881.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Textos completos en castellano, Revista *Internationale Situationniste (1958-1969)*, Vol. I : La realización del Arte, Internationale Situationniste #1-6, y Vol. II : La supresión de la política, Madrid : Literatura Gris, 1999.

GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil.

LE ROUX, Philippe (dir.), 1990, *De l'Insignifiance : Recherches d'esthétique et sciences humaines*, Université Jean-Monnet – Saint Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine.

TERRASA, Jacques, 1999, *L'analyse du texte et de l'image en Espagnol*, Paris : Nathan Université.

VIRILIO, Paul, 1989, *Esthétique de la disparition*, Paris : Galilée.

### **ANÁLISIS, HISTORIA, IMAGINARIO Y LENGUAJES CINEMATOGRAFICOS**

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, 2016 (4<sup>e</sup>. éd. Revue et augmentée) ; 1983, *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma*, Paris : Armand Collin.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel, 2016 ; 2005, *Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma*, Paris : Armand Collin.

AUMONT, Jacques, 2017, *L'Interprétation des films*, Paris : Armand Colin.

BALLÓ, Jordi & BERGALA, Alain (eds.), 2016, *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.

BENET, 2004, *La cultura del cine*, Barcelona: Paidós, Col. Comunicació, 152, Cine.

- BENET, Vicente, 2012, *El cine español : Una historia cultural*, Barcelona : Paidós.
- BERTHIER, Nancy & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (Eds.), 2012, *Retóricas del miedo, Imágenes de la Guerra Civil Española*, Madrid : Colección de la Casa de Velázquez.
- BERTHIER, Nancy, 1998, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- BERTHIER, Nancy (coord.), 2011, *Lexique bilingue des arts visuels*, Paris : Ophrys.
- DELEUZE, Gilles, 1983, *L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, Col. Critique.
- DEL REY REGUILLO, Antonia & BERTHIER, Nancy (cords), 2018, *Cine y Audiovisual. Trayectos de Ida y vuelta*, Valencia : Shangrila.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, 1958, *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou: Éditions Langues Étrangères.
- FEENSTRA, Pietsie & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 2014, *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, Paris: Armand Collin.
- FERRO, Marc, 1993 , *Cinéma e Histoire*, Paris : Gallimard, col. Poche, 1997.
- FLOMENBAUM, Ernesto, 2018, «El cine como lenguaje», *Hablando de Cine*, n°19, Publicaciones Cine-club TEA. URL: <http://www.cineclubtea.com.ar/Public19.htm>. Consulta: 30/11/2018.
- GRAFF, Séverine, 2011, «'Cinéma-vérité' ou 'cinéma direct', hasard terminologique ou paradigme théorique ?», *Decadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 18 : Mario Ruspoli et le « cinéma direct ». URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/215> ; DOI : 10.4000/decadrages.215.
- GUBERN, Román, (1969), *Historia del cine*, Barcelona: Anagrama, 2014.
- GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve & TORREIRO, Casimiro, 1995, *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2005.
- GUIDO, Laurent (éd.), 2006, *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne : Antipodes, Col. Médias e histoire.
- JOST, François, 1983, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in *Communications : Énonciation et cinéma*, n° 38, pp. 192-212.
- JULLIER, Laurent, 2011, *L'Analyse de séquences*, Paris : Armand Collin.
- KRAKAUER, Sigfried, 1947, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* [trad. Hector Gross], Barcelona: Paidós, 1985.
- LAMEIGNÈRE, Erwan, 2003, *Le jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Paris : Séguier.
- LIOUT, Jean-Luc, 2004, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

- METZ, Christian, 1964, « Le cinéma : langue ou langage ? », In : *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, pp. 5290 ; doi :<https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028>. Artículo incluido en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, trad. de Carlos Roche y Josep Torrell, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2002.
- METZ, Christian, 1971, *Langage et Cinéma*, Paris : Larousse.
- MITRY, Jean, 1974, *Le cinéma expérimental, histoire et perspectives*, Paris : Seghers, col. Cinéma 2000.
- MITRY, Jean, 1980, *Histoire du cinéma*, Vol. V Les années 40, Encyclopédie universitaire, Paris : Jean-Pierre Delarge.
- MITRY, Jean, 1987, *La sémiologie en question*, Paris : Les Éditions du Cerf, col. Langage et cinéma.
- MITRY, Jean, 1987, *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*, (trad. M<sup>a</sup> del Mar Llinares García), Madrid: Akal Comunicación, 1990.
- MITRY, Jean, 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris : Éditions Universitaires, 1990. También consultada la versión en español, *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*, trad. René Palacios, Madrid: Siglo XXI, 3<sup>a</sup> ed., 1986.
- MORIN, Edgar, 1956, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie sociologique*, Paris : Éditions de Minuit, Col. Arguments, Nouvelle édition, 1982.
- QUINTANA, Ángel, 2001, «El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa», in *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 39, pp. 9-25.
- QUINTANA, Ángel, ESQUIROL, Meritxell, FECÉ, Josep, BENET, Vicente, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, FUENTES, José & LOSILLA, Carlos, 2001, *Cine español de los noventa*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- ROTH, Joseph, 2001, « Pour en finir avec la 'Nouvelle Objectivité' », *Communications*, n°71 : Le parti pris du document, pp. 51-61.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 1991, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia: Textos Filmoteca Generalitat Valenciana.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 1995, *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- PERRATON, Charles & JOST, François, 2003, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris : L'Harmattan.
- PREVITERA, Roberta (Ed.), 2019, *El ojo que escribe. Estudios sobre las relaciones entre cine y literatura*, Málaga: EDA libros, Col. Lecciones de cosas (ensayo), XXVI.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, 1997, «La gran ciudad estadounidense como transposición e ideal en el cine español de los últimos años (cine negro y comedia urbana)», *Revista de Estudios Norteamericanos*, n° 5, pp. 133-155.

SHAW, Deborah, 2013, «Deconstructing et reconstructing ‘transnational cinema’», in Stephanie Dennison (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnational in Spanish and Latin American Film*, Woodbridge: Boydell & Brewer, Tamesis Books.

SEGUIN, Jean-Claude, 1998, «Alexandre Promio y las películas españolas Lumière», *Cuadernos de la Academia*, N° 2: *Tras el sueño*, Actas del Centenario, VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 11-33.

VILLAZANA, Libia, 2013, «Redefining Transnational Cinemas: A Transdisciplinary perspective», in Stephanie Dennison (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnational in Spanish and Latin American Film*, Woodbridge: Boydell & Brewer, Tamesis Books, pp. 25-46.

### **CINE, CIUDAD, IMAGINARIOS URBANOS**

AAVV, 1991, « Cinéma & Architecture », *Iris*, n° 12, Paris : Méridiens Klincksieck.

AAVV, 2016, *Imaginaires urbains, utopies et modèles : Inventer le 21<sup>ème</sup> siècle?*, *Urbia* N° 19/mai, *Les Cahiers du Développement Urbain Durable*, Observatoire Universitaire de la Ville et du développement Durable, UNIL, Université de Lausanne.

ALTHABE, Gérard & COMOLLI, Jean-Louis, 1994, *Regards sur la ville*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

BARBE, Noël, CHAUDAT, Philippe & CHEVALIER, Sophie, 2002, *Filmer la ville*, Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises.

BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, LONGUET, Patrick & VIENNE, Patrick (éd.), 2005, *La ville au cinéma*, Artois Presses Université, Col. Cinémas.

GARDIES, André, 1993, *L'Espace au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, Col. Méridiens.

JOUSSE, Thierry & PAQUOT (dirs.), 2005, *La Ville au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma.

LA ROCCA, Fabio, 2013, *La ville dans tous ses états*, Paris : CNRS Éditions.

LÉVY, Jacques, 2013, « De l'espace au cinéma », *Annales de Géographie*, 2013/6, n° 694, pp. 689-711.

LORENTE BILBAO, José Ignacio, 2015, «Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana», *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 4, pp. 107-118. DOI : <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.1.4.3294>.

MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio M., 2009, « Images et imaginaires de la grande ville : variations sur une symphonie urbaine », *Sociétés*, vol. 103, no. 1, 2009, pp. 33-46.

PASSEK, Jean-Loup, 1993, *Visions Urbaines. Villes d'Europe à l'écran*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

PERRATON, Charles & JOST, François, 2003, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris : L'Harmattan.

OLAGNIER, Pierre-Jacques, 2018, « Imaginaires urbains et (science) -fictions. Étude d'un genre narratif au croisement du cinéma, de la littérature et de la bande dessinée », *Représenter les territoires/ Representing territories*, CIST, Mar 2018, Rouen, France. Hal - 01854512. Submitted on 6 Aug 2018. Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01854512/document> .

## **A PROPÓSITO DE LAS PELÍCULAS DEL CORPUS Y SUS AUTORES**

### **Audiovisual de candidatura, Leopoldo Pomés**

CIRICI PELLICER, Alexandre, 2012, títulos de crédito en entrevista audiovisual con Leopoldo Pomés, proyecto de promoción del arte «La voz de la imagen», realizado por Begoña Torres González y Antonio J. Sánchez Luengo, Ministerio de la Educación, Cultura y Deportes, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Disponible en Vimeo el 09/07/2018. URL: <https://vimeo.com/82282505> .

EL CULTURAL, Arte, 02/10/2018, «Leopoldo Pomés, Premio Nacional de Fotografía 2018». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://elcultural.com/leopoldo-pomes-premio-nacional-de-fotografia-2018> .

EL MUNDO, Cultura, 10/02/2018, «El publicista barcelonés Leopoldo Pomés gana el Premio Nacional de Fotografía. Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.elmundo.es/cultura/2018/10/02/5bb35c17e2704eea448b457a.html> .

FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA, Exposición «Barcelona 1957. Leopoldo Pomés», 19/09/2012-02/02/2013. Consulta el 09/07/2018 en <http://www.fotocolectania.org/es/exhibition/63/barcelona-1957-leopoldo-pomes> .



VEINTE MINUTOS, fuentes Europa Press, 02/10/2018, «Leopoldo Pomés, Premio Nacional de Fotografía 2018». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.20minutos.es/noticia/3454645/0/leopoldo-pomes-premio-nacional-fotografia-2018> .

### **Clara Films: *Transformaciones de una ciudad Olímpica***

BCNROC, Ajuntament de Barcelona, ficha «Transformació d'una ciutat olímpica. Barcelona : 1986-1992». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/101432> .

CATALAN FILMS, ficha «Transformació d'una Ciutat Olímpica». Enlace válido el 23/11/2019 en <http://catalanfilms.cat/ca/produccions/transformacio-duna-ciutat-olimpica>.

CCMA (Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals), 31/07/2003 (actualizado el 09/11/2006), «Clara Films demana que les administracions es facin càrrec del llegat audiovisual de Barcelona». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.ccma.cat/324/clara-films-demana-que-les-administracions-es-facin-carrec-del-llegat-audiovisual-de-barcelona/noticia/43017/> .

CCUC (Catàleg Colectiu de les Universitats de Catalunya), ficha «Transformació d'una ciutat olímpica. Barcelona : 1986-1992». Enlace válido el 23/11/2019 en [https://ccuc.csuc.cat/record=b1428913~S23\\*cat](https://ccuc.csuc.cat/record=b1428913~S23*cat) .

NUEVEOJOS (Estudio de Arte Digital), ficha curricular de Mariona Omedes Regàs. Enlace válido el 23/11/2019 en [http://www.nueveojos.com/pdf/cv\\_mariona\\_omedes.pdf](http://www.nueveojos.com/pdf/cv_mariona_omedes.pdf).

VIRREINA, Centro de la Imagen, 24/03/2016-26/06/2016, Exposición comisariada por Jorge Ribalta, *Barcelona. La Metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004* y Catálogo de la exposición, Jorge Ribalta (coord.), 2016, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y RM Verlag.

WORLDCAT, ficha «Transformació d'una ciutat olímpica. Barcelona : 1986-1992». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.worldcat.org/title/transformacio-duna-ciutat-olimpica-barcelona-1986-1992-transformacion-de-una-ciudad-olimpica-transformation-dune-ville-olimpique-the-transformation-of-an-olympic-village/oclc/1061514359> .

## *Marathon*, Carlos Saura

IMDb, ficha «Marathon». Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.imdb.com/title/tt0185456/>.

LE MUSÉE OLYMPIQUE, 25/09/2019, «Film de Carlos Saura *Marathon*», projection Cinémathèque suisse. Enlace válido el 23/11/2019 en <https://www.olympic.org/fr/musee/visiter/agenda/film-de-carlos-saura-marathon>.

LEFERE, Robin (ed.), 2011, *Carlos Saura, una trayectoria ejemplar*, Madrid: Visor Libros, Col. Biblioteca Filológica Hispánica, 130.

MEMORIA OFICIAL DE LOS JUEGOS DE LA XXV OLIMPIADA, Vol. III., pp. 369-373.

PALOU, Josep, 27/07/1993, «Carlos Saura estrena la película *Marathon*», *El País*. Enlace válido el 23/11/2019 en [https://elpais.com/diario/1993/07/27/cultura/743724001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/07/27/cultura/743724001_850215.html).

PALOU, Josep, 05/02/1994, «Cultura abre expediente a *Marathon* de Carlos Saura», *El País*. Enlace válido el 23/11/2019 en [https://elpais.com/diario/1994/02/05/cultura/760402810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/02/05/cultura/760402810_850215.html).

PRENSA RTVE, 06/07/2012, «La 2 emite tres grandes documentales rodados en los Juegos Olímpicos de México, Los Ángeles y Barcelona». Enlace válido el 23/11/2019 en <http://www.rtve.es/rtve/20120706/2-emite-tres-grandes-documentales-rodados-juegos-olimpicos-mexico-angeles-barcelona/543345.shtml>.

SARTORI, Beatrice, 31/10/1999, entrevista con Saura, «Hay que destruirlo todo e inventar algo nuevo», *El Cultural*. Enlace válido el 23/11/2019 en <https://elcultural.com/Hay-que-destruirlo-todo-e-inventar-algo-nuevo>.

THIBAudeau, Pascale, 2018, « *Marathon* de Carlos Saura : du corps glorifié au corps souffrant de l'athlète », in Actes du Xe Congrès International du GRIMH, *Image et Sport*, 17-19 de noviembre de 2016, Lyon : Université Lumière-Lyon 2, Publications du GRIMH, pp. 233-243.

### *En construcción, José Luis Guerín*

- CASTANON, Brice, 2011, « Renouveau du documentaire en France et nouveau réalisme catalan », [Thèse Université Reims Champagne-Ardenne, sous la direction d'Emmanuel Le Vagueresse, soutenue le 22/06/2011, École doctorale Sciences de l'homme et de la société].
- COMELLA DORDA, Beatriz, 2009, « Mirar la realidad: una aproximación al Master en documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (1997-2009) », [Tesis Universitat Rovira i Virgili -Tarragona y Universidad de Zaragoza, bajo la dirección de José Carlos Suárez y Amparo Martínez Herranz, Historia e Historia del Arte, tres Vols.] Una versión más corta ha sido publicada bajo el título *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la Universidad*, (prólogo de Ángel Quintana), Tarragona: URV (Universitat Rovira i Virgili), 2014.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2007, « El documental en construcción y la cámara urbana », in *Cahiers d'études romanes*, 16/2007, pp. 129-150. DOI: 10.4000/etudesromanes.2130. Consulta el 06/02/2018 en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/2130> .
- KERFA, Sonia, 2018, « Du social au sensible. Jeu d'échelle », in *L'Avant-Scène Cinéma*, 665, sept. 2018 : En construcción, pp.20-24.
- MAYER, Myriam, 2008, « La condition urbaine : *En construcción*, un film de José Luis Guerín », in *Cahiers d'études romanes*, 19/2008 : Rites et rythmes urbains/2. DOI : 10.4000/etudesromanes.1977. Consulta el 28/06/2018 en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1977> .
- MAYER, Myriam, 2010, « Le temps des fantômes. Approche cinématographique de José Luis Guerín », [Thèse Aix Marseille Université et UPF sous la direction de Jacques Terrasa et Domènec Font, soutenue le 12/07/2010, Études hispaniques, Cinéma. Diffusion ANRT].
- MONTERDE, José Enrique, 2007, « José Luis Guerín, ¿Documental? ¿Ficción? Cine », in Josexo Cerdá y Casimiro Torreiro (dirs.), *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra, pp.117-118.
- RAMOS ALQUEZAR, Sergi, 2018, « Une promenade documentaire dans les quartiers de Barcelone », in *L'Avant-Scène Cinéma*, 665, sept. 2018 : En construcción, pp. 30-33.
- SUARDI, Jean-Marc, 2018, « Mettre le réel en situation », in *L'Avant-Scène Cinéma*, 665, sept. 2018 : En construcción, pp. 4-6.

TERRASA, Jacques, 2005, « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcción* de José Luis Guerín », *Cahiers d'études romanes*, n°12 : La ville, lieux et limites 2, pp. 145-164.

TERRASA, Jacques, 2007, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En construcción* », in *Cahiers d'études romanes*, 16/2007 : La ville dans le cinéma documentaire espagnol, pp. 101-114. Consulta el 06/02/2018 en <https://journals.openedition.org/etudesromanes/2123>.

### ***De nens, Joaquim Jordà***

AUBERT, Jean-Paul, 2011, « Le documentaire à l'épreuve de l'imaginaire. Au-delà du miroir et de ce que Jordà y trouva », in *Cahiers d'études romanes* [en línea], n° 23 :

L'ailleurs. Pratiques et représentations, pp. 167-182. Consulta 01/12/2019. URL :

<http://journals.openedition.org/etudesromanes/751> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.751

BENAVENTE, Fran & SALVADÓ, Gloria, 2009, «Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà», in *Formats*, Revista de Comunicació Audiovisual, UPF. Enlace válido el 24/11/2019 en <https://core.ac.uk/download/pdf/39042800.pdf>.

CERDÁN, Josetxo & TORREIRO, Casimiro, 2007, «Joaquín Jordà Catalá», in *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra, pp. 173-206.

GUERRA, Carles, 2014, «La militancia biopolítica de Joaquim Jordà», in *Cinema Comparative Cinema*, Vol. II, n° 5, pp. 50-55. Enlace válido el 24/11/2019 en [http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/ccc05/11\\_esp\\_articulos\\_guerra.pdf](http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/ccc05/11_esp_articulos_guerra.pdf)

GUERRA, Carles, 2006, «Joaquím Jordà. Un cine de situació», *Actividades Cine y vídeo MACBA*, Programa de cine y debates, comisariado por Carles Guerra, 19/04/2006-07/06/2006. Enlace válido el 24/11/2019 en <https://www.macba.cat/es/joaquim-jorda-cine-de-situacion>.

IBARZ, Mercè, 01/02/2007, «El cine generador de Joaquim Jordà», *El País*. Enlace válido el 24/11/2019 en [https://elpais.com/diario/2007/02/01/quaderncat/1170294319\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/02/01/quaderncat/1170294319_850215.html).

MANRESA, Laia, 2006, *Joaquim Jordà : La mirada lliure*, Barcelona : Filmoteca de Catalunya ; Editorial Pòrtic.

PAMIES, Sergi, 10/04/2004, «El barrio de los casos perdidos», *El País*. Enlace válido el 24/11/2019 en [https://elpais.com/diario/2004/04/10/babelia/1081552642\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/04/10/babelia/1081552642_850215.html) .

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, 2004, «El auge del documental viene de la crisis del cine», *El País*, [https://elpais.com/diario/2004/06/26/babelia/1088205441\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/06/26/babelia/1088205441_850215.html)

SALVADÓ CORRETGER, Glòria, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Miritó, 26/28-1-2006, «A mí la normalidad no me gusta: un largo encuentro con Joaquín Jordá», *Nosferatu, Revista de cine*, n° 52.

VAYÁ, Liberia, 2012, «Joaquín Jordá y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato», *Revista Comunicación*, N° 10, Vol. 1, año 2012, pp. 371-386. Consulta el 16/08/2019 en [http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa2/030.Joaquim\\_Jorda\\_y\\_el\\_documental\\_de\\_c\\_reacion-Fragmentacion\\_narrativa\\_hibridacion\\_realidad-ficcion\\_y\\_conciencia\\_de\\_la\\_representacion\\_en\\_la\\_construccion\\_del\\_relato.pdf](http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa2/030.Joaquim_Jorda_y_el_documental_de_c_reacion-Fragmentacion_narrativa_hibridacion_realidad-ficcion_y_conciencia_de_la_representacion_en_la_construccion_del_relato.pdf) .

VIDAL, Nuria, 2006, «Joaquín Jordá, libre y crítico», *Fotogramas*, n° 1954, agosto, p. 62.

SEIFERT, Anuschka y CASTILLO, Adriana, 2004, «Entrevista a Joaquín Jordá», *Revista Lateral*, 114, 2004. Disponible en blog «El laberinto mágico». Enlace válido el 24/11/2019 en <https://nihilushka.blogspot.com/2013/12/de-nens-joaquim-jorda-2003.html> .

### ***Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar***

BARCELONA EN PANTALLA, 15/05/2015, «Escenarios de Barcelona en *Todo sobre mi madre*». Enlace válido el 04/12/2019 en <https://barcelonaenpantalla.wordpress.com/2013/05/15/escenarios-de-barcelona-en-todo-sobre-mi-madre/> .

BARCELONA HOME Blog, 11/02/2015, « Films faits à Barcelone. *Todo sobre mi madre & Biutiful* », Culture Barcelone. Enlace válido el 04/12/2019 en <https://barcelona-home.com/blog/fr/movies-made-in-barcelona-todo-sobre-mi-madre-biutiful/> .

BARCELONA MOVIE WALKS, «Cases Ramos». Enlace válido el 04/12/2019 en <http://www.barcelonamovie.com/attractiu.aspx?idAtractiu=5&idFilm=1&culture=es> .

COLMENERO SALGADO, Silvia, 2001, *Todo sobre mi madre: Pedro Almodóvar*, Barcelona: Planeta.

FILMAFFINITY. Consulta el 15/09/2019 en <https://www.filaffinity.com/es/film374559.html> .

GALERA DOMINGO, Albert & DALMAU PANÉS, Rafael, 2007, *Ciudades del cine*, Barcelona : Ediciones Raima.

JP's Box-Office. Consulta el 15/09/2019 en <http://www.jbox-office.com/fichfilm.php?id=2723>.

OBADIA, Paul, 2002, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste (Pepi, Kika, Manuela et autres)*, Paris : Éditions du Cerf.

OLESTI, Isabel, 29/04/1999, «La Crónica: La otra plaza de Medinaceli», *El País*.

PORTAL OFICIAL DE TURISMO DE ESPAÑA, «Un viaje de cine a la España de Almodóvar». Enlace válido el 04/11/2019 en [https://www.spain.info/es/reportajes/un\\_viaje\\_de\\_cine\\_a\\_la\\_espana\\_de\\_almodovar.html](https://www.spain.info/es/reportajes/un_viaje_de_cine_a_la_espana_de_almodovar.html).

POYATO SÁNCHEZ, Pedro, 2007, *Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar (1999)*, Valencia: Nau Llibres, Ediciones Octaedro.

POYATO SÁNCHEZ, Pedro & MELENDO CRUZ, Ana, 2013, «Barcelona, modernismo, burguesía y familia en *Todo sobre mi madre (Almodóvar 1999)*», in Alberto Villar Movellán y Clemente M. López Giménez (coords.), 2013, *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba: UCO Press, Editorial Universidad de Córdoba, Col. Arca Verde 150-7, pp. 449-462.

SILVESTRE, Juan, 16/04/2019, «*Todo sobre mi madre* en 9 curiosidades», *Fotogramas* [en línea]. Enlace válido el 04/11/2019 en <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g27149365/todo-sobre-mi-madre-curiosidades/>.

SMITH, Paul Julian, 1994, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London, New York: Verso.

ZURIÁN, Fran A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (coords.), 2005, *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

### ***L'Auberge espagnole, Cédric Klapisch***

BALTA, Bérénice, 2000, « Dans les petits papiers de Klapisch ou bonne pioche », Entrevista Junio, Sitio oficial de la película, Dossier de prensa.

BRUNET, Jean Luc, 2000, Entrevista con Cédric Klapisch, *Monsieurcinema.com*, juin. Sitio oficial de la película, Dossier de prensa.

GESBERT, Olivia, 09/09/2019, « Le droit au bonheur », *France Culture : La Grande Table Culture*. Enlace válido el 04/12/2019 en [https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/cedric-klapisch-le-droit-au-bonheur?xtor=SEC-500-GOO-\[search-dyn\]&gclid=EAIaIQobChMIktiDk-ye5gIVilbVCh2uYwrXEAMYASAAEgKNG\\_D\\_BwE](https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/cedric-klapisch-le-droit-au-bonheur?xtor=SEC-500-GOO-[search-dyn]&gclid=EAIaIQobChMIktiDk-ye5gIVilbVCh2uYwrXEAMYASAAEgKNG_D_BwE).

IMDb. Consulta el 29/07/2019 en <https://www.imdb.com/title/tt0283900/awards>.  
KLAPISCH, Cédric, 2000, Entrevista con Hervé, *Écrannoir.com*, junio. Disponible en sitio oficial de la película. Consulta el 28/07/2019 en <http://www.cedric-klapisch.com/fr/l-auberge-espagnole/press>.

JP's Box-Office ; Consulta el 29/07/2019 en <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=1754>.

VUILLAUME TYLSKI, Alexandre, 2017, Blow up « Les génériques de Cédric Klapisch », ARTE, France. Disponible del 13/06/2017 al 13/06/2017 en <https://www.arte.tv/fr/videos/072401-053-A/blow-up-les-generiques-de-cedric-klapisch/>.

WE LOVE YOUR NAMES, blog, « L'Art du générique », Entrevista con Cédric Klapisch. Enlace válido el 04/12/2016 en <https://weloveyournames.com/fr/cedric-klapisch>.

### ***Ciutat Morta*, Xavier Artigas y Xapo Ortega**

ALBUÍN GONZÁLEZ, Ángel, 2017, «Táctica frente a estrategia: transmedialidad y activismo en *Ciutat Morta*», *Tropelías, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 27, pp. 110-119.

ARMENGOL, Abigail, Entrevista con Xavier Artigas y Xapo Ortega, 12/05/2016, «Aquest sistema està podrit», *El Crític*. Enlace válido el 28/11/2019 en <https://www.elcritic.cat/entrevistes/xavi-artigas-i-xapo-ortega-aquest-sistema-esta-podrit-11635>.

BRISSET, Demetrio E., 08/04/2014, « Ciutat Morta : el vídeoactivismo rompe el silencio ». Disponible en 2019 en <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22488-ciutat-morta-videoactivismo-rompe-silencio.html> y [https://www.academia.edu/41838429/\\_ESPAÑA\\_EN\\_LOS\\_AÑOS\\_70\\_Y\\_80\\_UNA\\_VISIÓN\\_CRÍTICA.\\_I.-\\_Sociedad\\_y\\_Cultura](https://www.academia.edu/41838429/_ESPAÑA_EN_LOS_AÑOS_70_Y_80_UNA_VISIÓN_CRÍTICA._I.-_Sociedad_y_Cultura).

CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), «Xavier Artigas y Xapo Ortega. *Ciutat Morta* (2013), Guía de lectura *Fisuras Filmicas*, marzo 2015. Enlace válido el 28/11/2019 en <http://cendeac.net/docdow.php?id=417>.

LORENZO, Claudia, 07/01/2015, «Ciudades muertas, sistemas deficientes», *La Crítica, Revista de reflexión cinematográfica*. Enlace <http://www.lacriticany.com/ciudades-muertas-sistemas-deficientes/>

MARTÍ FREIXAS, Miquel, 17/04/2015, «El Caso *Ciutat Morta*. Ciudad muerta, documental activo», *Caimán Cuadernos de Cine*. Enlace válido el 28/11/2019 en

<https://www.caimanediciones.es/el-caso-ciutat-morta-ciudad-muerta-documental-vivo/>

PASCUAL PÉREZ, Alberto, marzo 2015, «Huele mal. *Ciutat Morta*», Críticas *El espectador imaginario*. Enlace válido el 28/11/2019 en <http://www.elspectadorimaginario.com/ciutat-morta/>.

VALL, Pere, 20/01/2015, «*Ciutat Morta*: un fenómeno mediático inesperado», *Fotogramas*. Enlace válido el 28/11/2019 en <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a4918992/ciutat-morta-un-fenomeno-mediatico-inesperado/>.

WOODS PEIRÓ, Eva, 12/06/2018, «Subveillant narration, digital tools and videoactivism: *Ciutat morta* (2013)», *Screen*, Vol. 59, Issue 2, Summer 2018, pp. 249-257. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy027>.

### ***Biutiful*, Alejandro González Iñárritu**

AZCONA, M. del Mar, 2015, « “We Are All Uxbal”: Narrative Complexity in the Urban Borderlands in *Biutiful*», *Journal of Film and Video*, Vol. 67, N) 1 (Spring 2015), pp. 3-13.

CARTER, Matthew, 2012, «“I’m Just a Cowboy”: Transnational Identities of the Borderlands in Tommy Lee Jones’ *The Three Burials of Melquiades Estrada*», *European journal of American studies*, 1/2012: Spring 2012. URL : <http://journals.openedition.org/ejas/9845> ;DOI : 10.4000/ejas.9845.Consulta el 14/03/2013.

DELEYTO, Celestino & AZCONA, María del Mar, 2010, *Of Times and Places: The Films of Alejandro González Iñárritu*, University of Illinois Press, Col. Contemporary Film Directors.

EFE. Cannes, «González Iñárritu utiliza Barcelona en *Biutiful* como laboratorio de la globalización», *La Vanguardia*, Cultura. Enlace válido el 05/11/2019 en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20100517/53928392539/gonzalez-inarritu-utiliza-barcelona-en-biutiful-como-laboratorio-de-la-globalizacion.html>.

FRAZER, Benjamin, 2012, «A *Biutiful* city: Alejandro González Iñárritu’s filmic critique of the ‘Barcelona model’», *Studies in Hispanic Cinemas* 9 (1): 19-34, abril 2012.

LIE, Nadia, 2017, *The Latin American (Counter) Road Movie and Ambivalent Modernity*, London: Palgrave macmillan, Col. New Directions in Latino American Cultures.

McCLENNEN, Sophia A., 2018, *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm*, Switzerland: Palgrave macmillan, Col. Studies in Globalization, Culture & Society.



MATIA PORTILLA, Francisco J. & ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Ignacio, 2012, « El cine en tiempos de crisis », *Creatividad y Sociedad*, N° XVIII, junio 2012.

PINO OJEDA, Walenska, 2015, «Devolviendo la mirada: *Biutiful* y la globalización de Los olvidados», in José Colmeiro (ed.), *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, Madrid: Edición Iberoamericana Vervuert, pp. 257-284.

TORRES HORTELANO, Lorenzo Javier, 2011, «De lo vernacular y el World Cinema en *Biutiful*», *Revista de Comunicación de la SEECI (Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana)*, n° 24, marzo, Año 15. <https://doi.org/10.15198/seeci.2011.24.50-68> . Consulta 05/12/2019.

### ***Los últimos días, Álex y David Pastor***

ALMAS OSCURAS, blog de cine de terror y fantástico, «*Los últimos días*. Entrevista a los hermanos Pastor», (Texto: Samra). Enlace válido el 05/11/2019 en <http://www.almasoscuras.com/los-ultimos-dias-entrevista> .

BARCELONA EN PANTALLA (blog sobre «Rodajes en Bcn»), 22/04/2013, «Barcelona como nunca la has visto en: *Los últimos días*». Consulta el 26/09/2019 en <https://barcelonaenpantalla.wordpress.com/2013/04/22/barcelona-como-nunca-la-has-visto-en-los-ultimos-dias/>.

EL MUNDO, 19/03/2013, «Encuentros: Álex y David Pastor». Enlace válido el 05/11/2019 en <https://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2013/03/19/alex-y-david-pastor/index.html> .

GÓMEZ FERNÁNDEZ, José, 26/03/2013, «*Los últimos días*, de Álex y David Pastor», *Tarántula, Revista cultural*. Enlace válido el 05/12/2019 en <http://revistatarantula.com/los-ultimos-dias-de-alex-y-david-pastor/> .

HERNÁNDEZ LUJÁN, Raquel, 03/04/2013, «Crítica de *Los últimos días*», web *HOBBYCONSOLAS*. Enlace válido el 05/12/2019 en <https://www.hobbyconsolas.com/reviews/critica-ultimos-dias-49807> .

LLOPART, Salvador, 09/10/2011; actualizado 10/10/2011, «Álex y David pastor presentan en Sitges el rodaje de *Los últimos días*», *La Vanguardia*. Enlace válido el 05/11/2019 en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20111009/54228402067/alex-y-david-pastor-presentan-en-sitges-el-rodaje-de-los-ultimos-dias.html> .

PASCUAL PÉREZ, Alberto, 2014, «Modelos de apocalipsis. *Los últimos días*», blog de crítica cinematográfica, N° 55, septiembre.

PASTOR, Álex & PASTOR, David, marzo 2013, «Los hermanos Pastor escriben sobre *Los últimos días*», *abc guionistas*, blog La Comunidad Internacional del guión, hemeroteca. Enlace válido el 05/11/2019 en <http://www.abcgionistas.com/noticias/articulos/los-hermanos-pastor-escriben-sobre-los-ultimos-dias.html> .

RAUGER, Jean-François, 06/08/2013, « *Les Derniers Jours*, une nouvelle fiction apocalyptique », *Le Monde*. Enlace válido el 05/12/2019 en [https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/06/les-derniers-jours-une-nouvelle-fiction-apocalyptique\\_3457622\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/06/les-derniers-jours-une-nouvelle-fiction-apocalyptique_3457622_3246.html) .

ZETA, Ray, 27/03/2013, «*Los últimos días*, entrevista a Álex y David Pastor: Los últimos dires», *Diario de Venusville*, web de cine fantástico.

ZORRILLA, Mikel, 26/03/2013, «*Los últimos días*, el incidente», *Espinof*, blog de crítica cinematográfica. Enlace válido el 05/12/2019 en <http://www.elespectadorimaginario.com/los-ultimos-dias/> .

### ***Barcelona '92, Ferran Ureña***

BARRIENTOS, Jaime, 2014, *Juguetes rotos. El precio de la fama*, Madrid: Edaf.

FACEBOOK BARCELONA 92. Enlace válido el 30/11/2019 en <https://www.facebook.com/Barcelona92pelicula> .

LA ZONA MUERTA, 13/03/2017, «[Crítica] Barcelona 92. Ferran Ureña 2015». Enlace válido el 30/11/2019 en <https://www.lazonamuerta.com/2017/03/barcelona-92-ferran-urena-2015.html> .

MKC (Programa de radio *Mès que cinema*), Entrevista radiofónica, «Ferran Ureña, director de *Barcelona '92*; i cinema i música sobre moviments i tribus urbanes», programa nº 238, 34 de la 7ª temporada. Consulta el 29/01/2019 en <http://cinemadelshorts.blogspot.com/2016> y en <http://enacast.com/iframe/185236>.

### ***Fills del 92, Elisabeth Anglarill y Manel Arranz, situar la 2-RTVE Catalunya***

ARRANZ GRINÁN, Manel, LinkedIn. Consulta el 28/09/2019 en <https://es/linkedin.com/in/manel-arranz-grinán-442b31a9> .

BARLOVENTO COMUNICACIÓN, 2018, «Análisis televisivo 2017». Consulta el 29/09/2019 en <https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2018/01/analisis-televisivo-2017-Barlovento.pdf>.

CASALS, Daniel & FAURA, Neus, 2010, *El català als mitjans de comunicació*, Barcelona: UOC, Col. Vull Saber.

CONSELL DEL AUDIOVISUAL DE CATALUNYA, 2017, «Butlletí d'informació sobre l'audiovisual a Catalunya (BIAC)», Núm. 8, Segundo cuatrimestre, Barcelona: CAC, septiembre del 2017. Enlace válido el 30/11/2019 en [http://www.colpublirp.com/wp-content/uploads/2016/07/BIAC\\_8.pdf](http://www.colpublirp.com/wp-content/uploads/2016/07/BIAC_8.pdf). Otros números disponibles en [www.cac.cat](http://www.cac.cat).

CONSELL DEL AUDIOVISUAL DE CATALUNYA (CAC), 2018, «Informe 2017. L'audiovisual a Catalunya». Consulta el 29/09/2019 en [https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-07/Ac.72-2018\\_%20ANNEX%20Informe%20audiovisual%202017.pdf](https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-07/Ac.72-2018_%20ANNEX%20Informe%20audiovisual%202017.pdf).

COROMINAS PIULATS, María, 2003, «La llengua», in Corominas Piulats, M y Moragas, M (eds), *Informe de la Comunicació a Catalunya 2001-2002*, InCom UAB, Bellaterra, Castellón de la Plana, Valencia: UAB, servei de Publicacions, pp. 247-265.

RTVE/La 2/ TVE Catalunya, «Fills del 92», A la Carta. Enlace válido el 30/11/2019 en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/especials-en-catala/fills-del-92/4132245/>.

RTVE, Comunicación, Notas de prensa, 25/07/2017. Consulta el 28/09/2019 en <http://www.rtve.es/rtve/20170725/tve-catalunya-estrena-fills-del-92-documental-conmemora-els-25-anys-dels-jocs-olimpics-barcelona/1586842.shtml>.

RTVE, «TVE Catalunya celebra su 60 aniversario», 12/07/2019, & 6. Consulta el 28/09/2019 en <http://www.rtve.es/rtve/20190712/tve-catalunya-celebra-su-60-aniversario/1970723.shtml>.

RTVE.ES, 20/07/2017, «Especial 'España 92'. 25 años de los JJ.OO. de Barcelona y la Expo de Sevilla», «Barcelona 92, un orgullo de todos», *Informe Semanal*, Notas de prensa, §1. Consulta el 28/09/2019 en <http://www.rtve.es/television/20170720/especial-espana-92-25-anos-jjoo-barcelona-expo-sevilla/1584547.shtml>.



## **ANEXOS**

## ANEXO I:

### Compendio preliminar para la elaboración de una lista de rodajes en Barcelona (Municipio y zona metropolitana)

[ Las películas indicadas a continuación han sido ordenadas por fecha de rodaje y de estreno. El signo «+» significa que no han sido únicamente rodadas en el Municipio de Barcelona, aunque las indicaciones faltan en muchas de ellas. El signo «-» significa que han sido rodadas en la zona metropolitana y extensiones de la zona de influencia, pero no en el Municipio de Barcelona. La lista no está completa y debe ser considerada como una primera aproximación para futuros trabajos].

Fuentes utilizadas: Web Barcelona Film Commission, el libro de Eugeni Osácar titulado *Barcelona: una ciudad de película*, prensa, internet, archivos de Carles Mir (crítico de cine a quien debemos el ciclo de films rodados en Barcelona del programa de BTB «Barcelona i acció»), archivo del Master de Documental Creativo de la UPF y website del Master de Documental Creativo de la UAB. También se ha consultado el estudio de Palmira González titulado *El cine de Barcelona, una generación histórica (1906-1923)*<sup>525</sup>, aunque se han incluido en esta lista únicamente aquellas filmaciones sobre las que se poseía algún dato del lugar de rodaje.

---

<sup>525</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, «El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923», [Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miquel Porter i Moix, Barcelona: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, sección Historia del Arte, marzo 1984].

Ro d. B/+	Real.	Título	Directores
1896	1896	Place du port à Barcelone (In "Vistas Españolas")	Alexandre Promio (colaborador y operador hermanos Lumière)
	1897	Ruïna en un café	Fructuós Gelabert
	1897	Salida del público de la Iglesia Parroquial de Sants (R.A.)	F. G.
	1897	Salida de los trabajadores de la fábrica "España Industrial" (R.A.)	F. G.
	1897	Corrida de toros en la plaza de la Barceloneta (R.A.)	Operador Lumière? (Producción Lumière/Napoleón)
	1897	Regatas organizadas por el Real Club Marítimo (R.A.)	Op. Lum.? (Prod. Lum./Nap)
	1897	Vistas del Puerto de Barcelona (R.A.)	Idem
	1898	Llegada de un tren a la estación de Ferrocarril del Norte de Bcn.	Fructuós Gelabert
1897	1898 ?	Visita a Barcelona de la reina Regente Ma. Cristina y Alfonso XIII	F. G.
	1898	Desembarque de tropas llegadas de Cuba	Antonio de P. Tramullas?
	1898	Escenas militares en Barcelona	Operador Lumière?
	1900	Panoramas de Barcelona, Monumentos y Fiestas	Fructuós Gelabert
	1901	Escenas de familia en una torre de Sarnià	F. G.
	1901	Pistas de bicicletas para niños	Id.
	1902	Choque de trenes (trenes y maquetas)	Segundo de Chomón
	1902	El Carnaval de Las Ramblas	Fructuós Gelabert
	1902	Carreras de caballos en el Hipódromo de Barcelona	Id.
	1902	Procesión de las Hijas de María de la Parroquia de Sants	Id.
	1902	El Ball de l'Espolsada (Doc)	Prod. Napoleón
	1903	Carreras de bicicletas en el parque	F. Gelabert
	1903	El Puerto de Barcelona (R.A.)	Id.
	1904	Barcelona, Parc au Crèpuscule	Segundo de Chomón
	1904	Colocación de 1ª piedra del monum. al Dr. Robert y Plza. Univ.	Prod. Napoleón
	1904	Llegada de Alfonso XIII a Barcelona (R.A.)	? Fot. José Gaspar?
	1904	Suelta de palomas en el Tibidabo (R.A.)	Napoleón
	1905	L'hereu de Can Pruna o Los guapos del Parque	Segundo de Chomón
	1905	Els guapos de la vaqueria del Parc	F. Gelabert
	1905	Los parques de Barcelona	Albert Marro
	1905	El Tibidabo (Doc)	A.M./Chomón
	1906	Visita de Diputados y Senadores a Bcn. Fiestas Solidaridad Cat.	¿?
	1907-9	Los parques de Barcelona (Doc)	Ramón de Baños
	1907-9	El Puerto de Barcelona (Doc)	Ramón de Baños
	1907	Hipódromo del Prat. Visita del aviador M. Bleriot (R. A.)	Ricardo de Baños
	1907	Fiesta de sardanas en el Parque Güell (Doc)	José Gaspar
	1907	Fiesta colmófila en el Tibidabo (R.A.)	F. Gelabert
	1907	Sardanas en el Parque Güell (Doc)	Id.
	1907	Terra Baixa (Prat de Llobregat, Horta y Vallvidrera)	Id.
	1907	Concurso de globos aerostáticos en Barcelona (R.A.)	¿?
	1908	Copa de Cataluña (Carrera automovilística) (R.A.)	Ricardo de Baños
	1908	Corrida de toros en Barcelona con asistencia de los Reyes (R.A.)	Id.

1908	Visita de SS. MM. Los Reyes a Barcelona (R.A.)	Id.	
1908	Maria Rosa (ext. En S. Martí dels Provençals)	F. Gelabert	
1908	Corrida de toros con los « Bombita », Emilio y Ricardo Torres	José Gaspar	
1908	Carrera de caballos en el Hipódromo (R.A.)	F. Gelabert	
1908	Los Competidores (Los Encantes de Bcn.)	F. G.	
1908	Corrida de toros con Antonio Fuentes (Plza. Barceloneta) (R.A.)	Id.	
1908	Corrida de toros con Ricardo Torres "Bombita" (R.A.)	Id.	
1908	Fiestas de Carnaval de 1908 en Barcelona (R.A.)	Id.	
1908	Simulacro de bomberos en la Plza. de Cataluña (Doc)	¿?	
1908	Historia de Cristófol Colom: (parodia)	¿?	
1909	Barcelona en tranvía (Doc)	Ramón de Baños	
1909	Homenaje a Guimerá en Plaza de Cataluña (R.A.)	Ramón de Baños y Albert Marro	
1909	Barcelona vista en globo (Doc)	Ricardo de Baños	
1909	"Copa de Cataluña" (Carreras de automóviles)	Id.	
1909	Semana Trágica/Sucesos de Barcelona	Ramón y Ricardo Baños	
1909	Amor que mata (travelling desde tranvía)	Fructuós Gelabert	
1909	Los sucesos de Barcelona (Semana Trágica) (R.A.)	José Gaspar	
1909	De Garraf a Barcelona(Doc)/desde remolcadores transp. piedra	Fructuós Gelabert	
1909	Fiestas de Santa Lucia (pescbres de Horta y Sants)	Id.	
1909	Ejercicios de equitación en las Escuelas Pías de Sarriá (Doc)	?	
1910	Carrera de automóviles	Ricardo de Baños	
1910	Llegada de la Infanta Isabel a Barcelona (R.A.)	Baños ?	
1910	Ribera del Llobregat (Doc)	Fructuós Gelabert	
1910	Aviación en Barcelona: el piloto Mamet en Hip. Can Tunis (R.A.)	?	
1910	Judith ("Segona de Moisés, Impressionada al Parc Güell")	?	
1911	Industrias textiles (Doc) (1911/12)	Fructuós Gelabert	
1911	Aviación. Madame Dutien en Barcelona (R.A.)	?	
1911	Bendición de las palmas (R.A.)	?	
1911	Carrera de automóviles "Copa Barcelona" (R.A.)	?	
1911	Concurso de "voiturettes" en el Tibidabo (R.A.)	?	
1911	Incendio en la calle de la Riereta (R.A.)	?	
1911	Jura de Bandera en Barcelona R.A.)	?	
1912	Barcelona y su puerto (R.A.)	Fructuós Gelabert	
1912	Fiesta colimbófila en el Tibidabo	Id.	
1912	Regatas en Barcelona (R.A.)	Id.	
1912	Jura de bandera en el Paseo de Gracia	?	
1913	Fabricación del hielo (Doc.)	Fructuós Gelabert	
1913	El revólver de Kri-kri (Cómico)	Giovanni Dotria (sucursal de la casa italiana « Cines »)	
1913	Sangre Gitana (Drama, plaza de toros)	Id.	
1913	Barcelona bajo la nieve (Doc)	Fructuós Gelabert	
1913	Por el hilo se saca el ovillo (Cóm., exteriores Montjuïc)	Fructuós Gelabert	
1913	Trampa y cartón (Cóm., Montjuïc y el Parque)	Juan Solá Mestres ?	
1913	Barcelona(Doc, Puerto, Parque, Cataluña, Gracia, Ramblas, Güell)	? (Encargo de la Sociedad de Atracción de Forasteros)	



1913	Corrida de toros en Barcelona con Machaco, Gallo y Cocherito	¿?
1913	Jura de bandera en Barcelona	¿?
1914	Cabalgata de los Mercados de Barcelona (R.A.)	Fructuós Gelabert
1914	Congreso de las Cámaras de Propiedad (R.A.)	¿?
1914	Corrida de toros (Inauguración de la Plaza del "Sport" en Bcn)	¿?
1914	La herencia de la culpa/del pecado (Drama, Ramblas y Parques)	¿? (Prod. Tibidabo Films)
1915	Jura de bandera en Barcelona	Ricardo de Baños
1915	Un émulo de Mignel Ángel (9ª de la serie Cuentos Baturros)	Domènec Ceret
1915	Onofroff (3ª de la serie Cuentos Baturros) (Cóm. Bcn-pueblo)	Id. (personaje de pueblo aprende hipnosis en ciudad y la practica a su vuelta)
1915	Un viaje... de recreo (7ª de la serie CB) (Com. Pueblo-BCN)	Id. (personaje de pueblo viaja a ciudad: Zoo, le roban, se equivoca de cuarto en fonda...)
1915	Segunda carrera de caballos en el Hipódromo (R.A.)	Fructuós Gelabert
1915	Carnaval de 1915 en Barcelona (R.A.)	¿? (Prod. Pathé y Gaumont de Barcelona. Premio Ayuntamiento a ambas películas)
1915	Entierro del ExGobernador de Barcelona, D. Luis Antunez (R.A.)	¿?
1915	Ladrones del gran mundo	Albert Marro
1916	Amor enemigo	Mario Caserini (Prod. Excelsa, con participación de capital Bcn y actores catalanes)
1916	¡Como aquel día! (Drama) (1ª de la serie Leda Gys)	Mario Caserini/ Excelsa Films
1916	¡...En Barcelona! (Serie Excéntrica cardo/El Charlot de la Studio)	Domènec Ceret
1916	Los Misterios de Barcelona (Aventuras)	Juan M.Codina y A. Marro
1916	La loca del monasterio (Parajes de Muntserrat +BCN?)	Domènec Ceret, Juan Solá Mestres
1916	Vistas aéreas de Barcelona (Doc)	Francisco Elías
1916	Carnaval en Barcelona (R.A.)	¿?
1916	Corrida de toros en las Arenas (con Paconio, Gallito y Belmonte)	¿?
1916	Fiesta de la Unidad Catalana (R.A.)	¿?
1917	Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América (Hist)	Emile (o Gérard) Bourgeois y Edouard Renault
1917	Aventuras del Noi de Tona (Com. Paralelo, Piza, Cataña)	M. Catalán y Salvador Castelló
1917	Humanidad (censura por "peligrosidad social")	Domènec Ceret y Alfredo Fontanals
1917	El Testamento del Conde Rocafort (2ª de Barc. Y sus misterios)	Albert Marro
1917	Corrida de toros a beneficio de la Asociación de Prensa (R.A.)	Juan Solá Mestres y Alfredo Fontanals
1917	Corrida de toros Beneficio Ballesteros (R.A.)	Id.
1918	La herencia del diablo (Aventuras, cont. de La loca del Monasterio)	Domènec Ceret y Juan Solá Mestres
1918	El Golfo/ El último beso (Drama)	José de Togores y Giovanni Doria
1918	Aspectos del Hipódromo (R.A.)	¿?
1918	Barcelona: Autoridades Municipales en la futura exposición electr.	¿?
1918	Busto de Prat de la Riba en el Patio de los Naranjos de la Dip. B.	¿?
1918	Entierro del conde Güell (Parque y S.José de la Montaña)	¿?
1918	Jura de Bandera en Barcelona 1918 (R.A.)	¿?
1918	La moda barcelonesa (R.A.)	¿?
1918	Retirada del cadáver de un ahogado en Barcelona (R.A.)	¿?
1918	Submarino alemán en el puerto de Barcelona	¿?
1919	La pesca en las costas barcelonesas	José Gaspar
1919	Vistas aéreas de Barcelona (acrobacias piloto Grassa ej. Italiano)	Id.
1919	Festival Cultura Física de las Escuelas Pías en Colegio de Sarría	¿?
1921	Carrera Intern. De "voiturettes" Gran Premio Peña Rhin	José Gaspar

	1921	Viaje del Ministro de la Marina a Barcelona	José Gaspar /exclusiva submarinos en Bcn y corridas toros a beneficio soldados Áfr.
	1922	Partido final del Campeonato de fútbol (Bcn/ Irún)	Id
	1922	Barcelona bajo la nieve	Fructuós Gelabert
1921 -	1922	Liliani (Llorçt de Mar y Las Planas)	Juan Pallejá (John Pallears) (camuflada como producción americana)
1933	1923	El café de la Marina	Domènec Pruna
	1935	No me mates. Los misterios del Barrio Chino	Pedro Puche
+	1935	La bandera	Julien Duvivier
	1936	Un pueblo en armas (Doc)	Juan Palleja y Louis Franck
	1936	Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona (Doc)	Mateo Santos
	1936	Barcelona trabaja para el frente (Doc)	Mateo Santos
	1937	Barrios bajos	Pedro Puche
+	1938	Catalunya mártir- Le Martyre de la Catalogne (Reportaje)	Compil. J. Marsillach, operadores: R. Biadiu y al. (Laya Films)
	1944	Hombres sin honor	Ignacio F. Iquino
	1944	Una sombra en la ventana	Id.
	1947	Mariona Rebull	J.L. Sáenz de Heredia
	1948	Vida en sombras	Llorenç Llobet
	1950	Apartado de correos 1001	Julio Salvador
1950	1950	Brigada criminal	Ignacio F. Iquino
	1951	Pandora y el holandés errante	Albert Lewin
	1951	Almas en peligro	Antonio Santillán
	1952	Muchachas de Bagdad	Edgar G. Ulmer
1952	1952	Mercado prohibido	Xavier Setó
	1953	Hay un camino a la derecha	Francesc Rovira Beleta
1953	1954	Relato policiaco	Antoni Isasi Isasmendi
1954	1955	El fugitivo de Amberes	Miguel Iglesias
1955+	1955	Mister Arkadin	Orson Welles
	1955	Sin la sonrisa de Dios	Julio Salvador
	1955	El cerco	Miguel Iglesias
	1956	Escuela de periodismo	Jesús Pascual
+	1956	La cárcel de cristal	Julio Coll
	1956	Malagueña	Ricardo Núñez
1956?	1957	Delincuentes	Juan Fortuny
	1957	Distrito quinto (rodada sobretodo en interiores-luis-clos)	Julio Coll
1957+	1958	Rapsodia de sangre (sobre Hungría, 1956)	Antonio Isasi-Isasmendi
1958+	1958	The 7th Voyage of Sinbad	Nathan Juran
+	1958	Un vaso de whisky	Julio Coll
+	1958	Ya tenemos coche	Julio Salvador
+	1959	Buen viaje, Pablo	Ignacio F. Iquino
+	1959	A sangre fría	Juan Bosch
+	1960	Amor bajo cero	Ricardo Blasco
	1960	Gaudi	Josep Maria Argemi
	1960	Los dos golfillos	Antonio del Amo
+	1960	Crimen para recién casados	Pedro Luis Ramirez

+	1960	Notes sur l'émigration (Andalucía, Ginebra, Barcelona) (Doc)	Jacinto Esteva y Paolo Brunatio
	1962	Los atracadores	Francisco Rovira Beleta
1962	1963	Noche de verano	Jordi Grau
1963	1964	Los Tarantos	Francisco Rovira Beleta
1964	1964	A tiro limpio	Francisc Pérez Dolz
	1964	El fabuloso mundo del circo	Henry Hathaway
	1964	Young Sánchez	Mario Camus (Adapt. Cuento de Aldecoa-Madrid)
	1965	Campanadas a medianoche	O. Wells
+	1965	Estambul 65	Antonio Isasi
	1965	Fata Morgana	Vicente Aranda
+	1965	Brillante porvenir	Vicente Aranda y Román Gubern
	1965	El momento de la verdad	Francesco Rosi
	1966	¡Cómo te amo!	Miguel Iglesias (Copr. Hispano-italiana)
	1966	Mañana será otro día	Jaime Camino
	1966	Noche de vino tinto	J.Ma. Nunes
1966	1967	El último sábado	Per Balañá
1967	1967	Dante no es únicamente severo	Joaquim Jordá, Jacint Esteva
	1967	Testimonio (Serie doc. TV): Barcelona, otros tiempos	Ricardo Fernández de la Torre
1967	1968	Cada vez que...	Carlos Durán
	1968	Nocturno 29'	Pere Portabella
	1968	Paraules d'amor/Palabras de amor	Antoni Ribas
	1968	Tuset Street	Luis Marquina
1967	68/69	M'entero en els fonaments/ La Respuesta (Ad. M. Pedrolo)	Josep Maria Form (Censura-Estreño en 1976)
1968+	1969	España otra vez	Jaime Camino
	1969	Ditirambo	Gonzalo Suarez
	1969	Chico, chica, ¡boom! (Musical con Bruno Lomas)	Juan Bosch
	1969	El largo viaje hacia la ira (Doc.)	L.loreñç Soler
	1969-73	(5 cortos doc. con Miró: Aidez l'Espagne, Miró l'altre, Miró la forja...)	Pere Portabella
1969	1970	Liberxina 90	Carlos Durán
1970+	1970	The Great White Hope (La gran esperanza blanca)	Martin Ritt (EEUU-sobre La Havana...)
1970+	1971	Topical Spanish	Ramón Massats
1973?	1974+	Meiralleia Stern	José Antonio de la Loma
	1974	Larga noche de julio	José Luis Comerón
	1974	Antonio Gaudí. The Unfinished Vision/una visión inacabada	John Alaimo
1974+	1975	The passenger (El reportero)	Michelangelo Antonioni
	1975	La nova cançó (Doc. cine-reportaje))	Francesc Bellmunt
	1975	Clara es el precio	Vicente Aranda
	1975	Furia española	Francesc Beltriu
1975	1976	La ciutat cremada	Antoni Ribas
	1976	La nueva Marilyn	J.A. de la Loma
1976	1976	Las largas vacaciones del 36	Jaime Camino
	1976	Tatuaje	Bigas Luna
	1976	La muerte del escorpión	Gonzalo Herralde
	?		

1977	Jornadas Libertarias (clip y metraje original mudo) (9' 47''/48' 15'')	Manuel Hueriga y Juan Bufill
1977	Jornadas Libertarias Internacionales 1977. Parc Güell. Barcelona	Video Nou
1977	La oscura historia de la prima Montse	Jordi Cadena
1976	Cambio de sexo	Vicente Aranda
1977	Perros Callejeros (+2+Los últimos golpes del Torete)	J.A. de la Loma
1978	L'orgia	Francesc Bellmunt
1978	Canyelles. Projecte d'Ateneus (Doc. 39' 15'')	Video-Nou
1978	Ocaña. Un retrato intermitente (Doc)	Ventura Pous
1978	Vámonos, Bárbara	Cecilia Bartolomé
1978	Bilbao	Bigas Luna
1978	Un papillon sur l'épaule/Una mariposa sobre la espalda	Jacques Deray
1979	Alicia en la España de las maravillas	Jordi Feliu
1978	Serenata a la luz de la luna/Serenata a la claror de la lluna	Carlos Jover y José Antonio Salgot
1979	Oscar, Kina y el Láser	José María Blanco
1979+	Companyys, procés a Catalunya	Josep Maria Forn
1979	Salut i força en el canut	Francesc Bellmunt
1980	Númax presenta (Doc)	Joaquim Jordá
1980	Mater Amantissima	J.A. Salgot
1980	La verdad sobre el caso Savolta	Antonio Drove
1981	Barcelona Sur	Jordi Cadena
1980	La quinta del porro	F. Bellmunt
1981	La Cripta	Cayetano Del Real
1981	Vértigo en Manhattan	Gonzalo Herralde
1981	Putapela	Jordi Bayona
1981+	La leyenda del tambor	Jordi Grau
1981	La plaça del Diamant	Francesc Betriu
1982	La rebelión de los pájaros	Luis José Cameron
1982	Barcelona i el mar (Doc.)	José Antonio Salgot
1981	Victoria! La gran aventura d'un poble	Antoni Ribas
1983	Asalto al Banco Central (Ad. novela de Alberto Speratti)	Santiago Lapeira
1983	Sobrenatural	Eugenio Martín
1983	Últimas tardes con Teresa	Gonzalo Herralde
1984	Wheels on meals/ Los supercamorristas o comidas a domicilio	Sammo Hung Kam-Bo
1984	Fanny Pelopaja	Vicente Aranda
1984	Antonio Gaudí (en japonés) (Doc.)	Hiroshi Teshigahara
1984	Dinero negro/De mica en mica s'omple la pica	Carles Benpar
1984	Programa cero	Clara films (productora)
1985	Barcelona 92. Película oficial candidatura JOO	Leopoldo Pomés
1985	Escapada final	Carlos Benpar
1985	Un par de huevos/Un parell d'ous	F. Bellmunt
1985	Yo, el vaquilla	José Antonio de la Loma
1986	Lola	Bigas Luna
1986	El primer torero porno	A. Ribas



1994+	1994	Uncovered (La Tabla de Flandes, adaptació novel·la ambientada Madrid)	Jim Mc Bride
1994	1994	Souvenir	Rosa Vergés
1994	1994	Barcelona	Whit Stillman
1994	1994	Poblenou (Serie TV 192 episodios)/ Los mejores años (95-96)	Joan Bas y Jaume Banacolocha (creación de Josep Maria Benet i Jornet)
+	1994	La teta y la luna	Bigas Luna
	1994	¿Culpable de qué?	Albert Saguer
1994	1995	Antártida	Manuel Hueriga
+	1995	Tierra y Libertad (Imágenes de archivo: hospital...)	Ken Loach
+	1995	El perquè de tot plegat/El perquè de las cosas-Ad. rel. Q. Monzo	Ventura Pons
1995+	1995	Parella de tres	Antoni Verdagué
1995+	1995	Nexe	Jordi Cadena
1995	1995	Cycle Simenon: Le passager clandestin (TV Movie)	Agustí Villaronga
1995	1995	Atolladero	Oscar Albar
1995+	1995	Costa Brava	Marta Balletbò-Coll
	1995	Gimlet	José Luis Acosta
1995	1996	Assumpta intern	Carlos Balagué
1995+	1996	Susanna	Antonio Chavarrias
1995+	1996	Razones sentimentales	Antonio A. Farré
1995+	1996	Mor, vida meva	Mar Targarona
1995+	1996	Escenas de una orgía en Formentera	Francesc Bellmunt
1995+	1996	Libertarias	Vicente Aranda
1996	1996	Tot verí	Xavier Ribera
1996	1996	Selva roja	Angel Mora Aragón
1996	1996	Prímats	Carles Jover
1996+	1996	El domini dels sentits	Teresa de Pelegrí, Judith Colell, Maria Ripoll, Nuria Olivé-Bellés, Isabel Gardela
1996+	1996	La Monyos	Mireia Ros
1996	1996	Cosas que nunca te dije	Isabel Coixet
1996	1996	Andrea	Sergi Casanufjiana
1996+	1996	Adiós, tiburón	Carlos Suárez
1996	1996	Una piraña en el bidé	Carlos Pastor
1996	1996	Un cos al bosc	Joaquim Jordà
1995	1996	Tres días de libertad	José Antonio de la Loma
1996+	1997	Actrises/Actrices	Ventura Pons
1996	1997	Nova ficció: Rigor Mortis	Aurora Corominas
	1997	Vivir la utopía (Doc)	Juan Gamero
1996	1997	Nova ficció: La ciutat de la sort	Jaume Balaguero
1996+	1997	Per a què serveix un marif?	Rosa Vergés
1996+	1997	Le Grand Batre (serie TV, esporádicamente en Barcelona)	Laurent Carceles
1996+	1997	Gràcies per la propina	Francesc Bellmunt
1996+	1997	Asaltar los cielos	Javier Rioyo, José Luis López Linares
1996	1997	El crimen del cine Oriente	Pedro Costa
1996+	1997	Tic-tac	Rosa Vergés
1996+	1997	Il tocco - La sfida (A tres bandas)	Enrico Coletti

1996	1997	Tren de sombras	José Lluís Guerin
1996+	1997	No se puede tener todo	Jesús Garay
1996+	1998	El pianista	Mario Gas
1997	1998	Subjúdice	Josep Mª Forn
1997	1998	Carícies	Ventura Pons
1997+	1998	Em die Sara	Dolors Payàs
1997	1998	Frau Rettich, die Czerni und ich	Markus Imboden
1997	1998	Los años bárbaros	Fernando Colomo
1997	1998	El far	Manuel Balaguer
1997+	1998	The sea change (Cambio de rumbo)	Michael Bray
1998	1998	Bomba de relojería	Ramon Grau
1998	1998	Ambiciones (serie TV)	Javier Arazola
1998	1998	Dues dones (TV Movie)	Enric Folch
1998	1998	¡Carriño, he enviado los hombres a la Luna!	Marta Ballebò-Coll
1998	1998	Torturados por las rosas	Eugenia Kéber
1998	1998	Sàid	Llorenç Soler
1997	1999	The last seduction II	Terry Marcel
1997	1999	Pirata (TV Movie)	Lluís Mª Gueil
1998	1999	Terra de canons	Antoni Ribes
1998	1999	Muertos de risa	Alex de la Iglesia
1998	1999	Todo sobre mi madre	Pedro Almodóvar
1998	1999	Amic/Amat	Ventura Pons
1998	1999	No respire: el amor está en el aire	Joan Pofau
1998	1999	La ciudad de los prodigios	Mario Camus
1998+	1999	Els sense nom/Los sin nombre	Jaume Balagueró
1998	1999	Un banco en el parque	Agustí Vila
1998	1999	Pourquoi pas moi?/ ¿Entiendes ?	Stephane Giusti (Coprod. Esp. Suiza, Fr.)
1999	1999	Happy House (serie TV)	Jesús Segura, Ángela Martínez, Pau Freixas
1999	1999	Homenots (serie TV)	Sergi Schaeff
1999+	1999	Mones com la Becky (Doc)	Joaquim Jordà, Núria Villazán
1996+	2000	Babaouo	Manuel Cussó-Ferrer
1997	2000	Krámpack	Cesc Gay
1998	2000	Gioco di Specchi	Jose Mª Sánchez
1999	2000	Love & Basketball	Gina Prince-Bythewood
1999	2000	Yo soy así (Eu Sou Assim)	Sonia Herman Dolz
1999	2000	Atrapa-la	Dominic Harari, Teresa Pelegrí
1999	2000	El viaje de Arián	Eduard Bosch
1999	2000	El Zoo d'en Pitus	Mireia Ros
1999	2000	Tatawo	Jo Sol
1999+	2000	Morir, o no	Ventura Pons
1999+	2000	Tomándote	Isabel Gardela
1999	2000	L'altra cara de la lluna	Lluís Josep Comeron
1999+	2000	El mar	Agustí Villaronga

1999	Adela		Eduardo Minogna
1999	Faust: La venganza está en la sangre		Brian Yuzna
2000	El cor de la ciutat (serie TV)		J.M.Benet, J. Galcerán
2000+	Piovuto dal cielo (serie TV)		Jose M <sup>a</sup> Sanchez
2000	Dones		Judith Colell
1998	Cactus		Pau Freixas
1999	Només per Tu (TV Movie)		Jordi Cadena
1999	Todo me pasa a mí		Miquel Garcia Borda
1999	Jazkibel		Ibon Cormenzana
1999	Tardés de Gaudí (Gaudi Aftermoons)		Susan Seidelman
2000	Des del balcó (Miniserie)		Jesus Garay
2000+	Valèria (TV Movie)		Silvia Quer
2000	Cabell d'àngel (TV Movie)		Enric Folch
2000	Pau i el seu germà		Marc Recha
2000	Mi dulce		Jesús Mora
2000+	Anita no perd el tren		Ventura Pons
2000+	En la puta vida (Barcelona/ Milán en El huevo de la serpiente)		Beatriz Flores Silva
2000	Dagon: la secta del mar		Stuart Gordon
2000	Fight/Hijos		Marco Bechis
2000	En construcción (Doc)		José Luis Guerin
2000+	Nos hacemos falta (Tilt)		Juanjo Jiménez Peña
2000	La Isla del Holandés		Sigfrid Monleón
2000	Arachnid		Jack Sholder
2001	Carles, príncep de Viana (TV Movie)		Silvia Quer
2001	Los niños de Rusia		Jaine Camino
2001	L'estratègia del cucut (TV Movie)		Silvia Quer
2001	La memoria e il perdono (TV Movie)		Giorgio Capitani
2001	Germanes de sang (TV Movie)		Jesús Garay
2001	La Biblia Negra		David Pujol
2001+	El lado oscuro del corazón 2		Eliseo Subiela
2001	Fausto 5.0		Alex Ollé, Carlos Padrissa, Isidro Ortiz
1998	Cásate conmigo, Maribel		Ángel Blasco
1999	Noche de fiesta		Xavier Puebla
1999	Después de la luz		Salomon Shang
2000	Lola vende cá		Llorenç Soler
2001	Nesthocker - Familie zu verschenken		Cristoph Klimker
2001	La guerra cotidiana		Daniel Serra, Jaime Serra
2001+	Cravan vs. Cravan (Doc)		Isaki Lacuesta
2001	Cherif		Christian Heinsen, Max Lavin
2001	Temps afegit (TV Movie)		Jesús Font
2001	Baader		Christopher Roth
2001	Gossos (TV Movie)		Romà Guardiet
2001	Freetown (TV Movie)		Javier Arazola



2001+	2002	Dalí, être Dieu	Sergi Schaaff
2001	2002	Parlez-moi d'amour	Sophie Marceau
2001	2002	Cuatro puntos cardinales	Manuel Martín Cuenca, José Manuel Campos, Pilar García Elegido, Natalia Díaz
2001	2002	Nowhere	Luis Sepúlveda
2001	2002	Fleurs de sang	Alain Tanner, Myriam Mézières
2001	2002	Rosa de Foc (Doc.)	José A. Fernández, Unidad documental Jorge Müller
2001	2002	Food of Love	Ventura Pons
2001+	2002	El embrujo de Shanghai	Fernando Trueba
2001+	2002	El segundo nombre	Paco Plaza
2001	2002	Fumata blanca	Miquel García Borda
2001	2002	Alas rotas	Carlos Gil
2001	2002	Lisístrata	Francesc Bellmunt
2001	2002	Una casa de locos	Cédric Klapisch
2001	2002	Assassini dei giorni di festa	Damiano Damiani
2001+	2002	Darkness	Jaume Balagueró
+	2002	Manjar de amor	Ventura Pons
-	2002	Smoking room (huis-clos primeros planos sobre rostros)	Roger Gual y Julio D. Walowitz
2002	2002	Temps de Silenci	Lluís Maria Güell, Xavier Borrell, Enric Banqué
2002+	2002	Nines russes	Pau Freixas
2002	2002	La compasión del diablo	Paco Siurana
2002	2002	Vivancos 3 (Si os gusta haremos las dos primeras)	Albert Sagué
2002	2002	La casita blanca. La ciutat oculta (Doc.)	Carles Balagué
2002	2002	Volverás	Antonio Chavarrías
2002+	2002	El gran Gato	Ventura Pons
1998	2002	Gaudí 1852-1926 (Doc.) California Prod. Videograph.	Ernesto, Gonzalo y Ricardo. Rodríguez
2001+	2003	Recuerdos	Marcela Arteaga
2002+	2003	Nudos	Lluís Maria Güell
2002	2003	Jugar a matar	Isidro Ortiz
2002	2003	Er oder Keiner	Marco Serafini
2002	2003	Mónica	Eduard Cortés
2002	2003	Més enllà de les estrelles	Jesús Segura
2002	2003	Sincopat	Miquel Milena
2002	2003	L'escala de diamants	Jordi Marcos
2002+	2003	Cambridge Spies (Miniserie)	Tim Fywell
2002	2003	Face of Terror	Bryan Goeres
2002	2003	S Club Seeing Double	Nigel Dick
2002+	2003	Las horas del día	Jaime Rosales
2002	2003	Haz conmigo lo que quieras	Ramon de España
2002	2003	En la ciudad	Cesc Gay
2002	2003	The Tulse Luper Suitcases. The Moab Story	Peter Greenaway
2002	2003	Palabras encadenadas	Laura Mañá
2003	2003	Setze dobles	Orestes Lara
2003	2003	Tempus Fugit	Enric Folch

2003	Joc de Mentides	Albert Pascual
2003	El Tránsfuga	Jesús Font
2003	Carta Mortal	Eduard Cortés
2003	The Life of David Gale	Alan Parker
2003	De nens	Joaquim Jordà
2003+	Ouija	Juan Pedro Ortega
2003+	Platillos volantes	Óscar Albar
2003+	Lo mejor que le puede pasar a un cruasán	Paco Mir
2003	Excuses!	Joel Joan
2003	Un instant en vida aliena (Doc. Cintas de Madronita Andreu)	José Luis López Linares
2001+	FAQ: Frequently Asked Questions (Bcn Plató, Inst. Ciències del Mar)	Carlos Atanes
2002	Pepe Carvalho: La rose d'Alexandrie	Rafa Monleón
2003	De moda	Lluís Maria Güell, Jordi Frades, Jesús Segura
2003	Mai Storie d'Amore in Cucina	Giorgio Capitani, Fabio Jephcott
2003	Quito	David Carreras Solé
2003	Las Hijas de Mohamed	Silvia Munt
2003	Virginia, la monaca di Monza	Alberto Sironi
2003+	Estocolm	Orestes Lara
2003	Geerbetes Glück	Heidi Kranz
2003	Atteniti a quei tre	Rosella Izzo
2003+	Golpe Maestro (Art Heist)	Bryan Goeres
2003	El año del diluvio	Jaime Chávarri
2003+	Mar Adentro	Alejandro Amenábar
2003+	The Machinist/ El Maquinista	Brad Anderson
2003	Barcelona, a 1000 días del futuro (Doc)	Josep Blanchet (Clara Films)
2003	Romasanta, la caza de la bestia	Paco Plaza
2003	Mala Uva	Javier Domingo
2003	Iris	Rosa Vergés
2003	Rojo Sangre	Christian Molina
2003	Johan Cruyff: En un momento dado	Ramon Gieling
2003+	Joves/ Jóvenes	Ramón Termens, Carles Torras
2003	Centenari	Antoni Ribas
2003+	Cámara Oscura	Pau Freixas
2003+	El Lobo	Miguel Courtois
2003	Hipnos	David Carreras
2003	Febrer	Silvia Quer
2003+	Inconscientes	Joaquim Oristrell
2003	El 7º día	Carlos Saura
2003+	A + (Amas)	Xavier Ribera
2003+	Rapados (TV Movie) (Adapt. <i>Los hijos de la opulencia</i> , J. Lorman)	Román Parrado
2003-	La Mala Educación (en Alella)	Pedro Almodovar
2004-	I dream (Serie TV)	Alma Cunningham, Will Jackson, Jonathan Winfrey
2004	Verbotene Liebe	Dirk Baurick, Monika Wetzke

2004	Un paso adelante	Jesús del Cerro
2004	De Erfenis	Idse Grotenhuis, Hans Scheepmaker, Steven de Jong, Marc Willard, Ron Termaat
2004+	El habitante incierto	Guillem Morales
2004	Crumen Perfecto	Àlex de la Iglesia
2004+	The Tulse Luper Suitcases. From Sark to Finish	Peter Greenaway
2004+	Veinte años no es nada	Joaquim Jordà
2004+	Rottweiler	Brian Yuzna
+	Sévignté	Marta Balletbó-Coll
+	Febrer	Silvia Quer
2005	L'est de la bruixola	Jordi Torrent
2005	Aro Tolbukhin: en la mente del asesino	Agusti Villaronga, Lydia Zimmermann, Isaac P. Racine
2005	Mar Rojo	Eric Alberich
2005	Le meilleur commerce du monde	Bruno Gantillon
2005	Cineastas contra magnates	Carlos Benpar
2005	Entre vivir y soñar	Alfonso Albacete, David Menkes
2005	Crusader	Bryan Goeres
2004+	Viure sense por	Carlos Pérez Ferré
2004	La monja	Luis de la Madrid
2004-	Tapas (en l'Hospitalet de Llobregat)	José Corbacho, Juan Cruz
2004	Hot Milk	Ricardo Bofill
2004	Vorvik	José Antonio Vitoria
2004+	Amor idiota	Ventura Pons
2004+	Sahara	Breck Eisner
2004+	La doble vida del faquir	Elisabet Cabeza, Esteve Riambau
2004	Working Class (la historia del último parado)	Xavier Berraondo
2004	A la recerca del Grial	David Grau
2004	Kibris: la ley del equilibrio	German Monzó
2004	Como mamposas en la luz	Diego Yaker
2004+	Fragiles	Jaume Balagueró
2005	Porca Misèria	Joel Joan
2005	Angels i Sants	Pau Freixas
2005+	Latidos	Carles Pastor
2005+	Omar Martínez	Pau Martínez
2005	L'Atlàntida	Belén Macías
2005	Más que hermanos	Ramón Costafreda
2005	El taxista ful (Ficción Doc)	Jo Sol
2005	Veinte años no es nada (Doc)	Joaquim Jordà
2006	Desde mi ventana (Doc)	Adèle O'Lough
2006	Beatriz/Barcelona	Claudio Zulian
2006	Amor en defensa propia	Rafa Russo
2006	Raval, Raval...	Antoni Verdagner
2006	Películas para no dormir: Para entrar a vivir	Jaume Balagueró
2006	Todo está en el aire	Angel Penalva, David Cíurana

2005	I figli strappati	Massimo Spano
2005	Chapote... o no	Ferran Llagostera
2005	Zeru hortek	Aizpea Goenaga
2005	Coses que passen	Silvia Munt
2005-	Películas para no dormir: Cuento de Navidad (En Castelldeffells)	Paco Plaza
2005	Va a ser que nadie es perfecto	Joaquín Oristrell
2005+	Las vidas de Celia	Antonio Chavarrías
2005	El Coronel Macià	Josep Maria Fom
2005+	El perfume: Historia de un asesino	Tom Tykwer
2005+	La línea recta	José María de Orbe
2005	Sin ti	Raimon Masllorens
2005	La silla	Julio D. Wallovis
2005	Salvador Puig Antich	Manuel Hueriga
2005	Tirant lo Blanc	Vicente Aranda
2005+	Cargo	Clive Gordon
2005	La educación de las hadas	José Luis Cuerda
2005	El triunfo	Mireia Ros
2005+	Animals ferits	Ventura Pons
2005+	Tu vida en 65'	Maria Ripoll
2005+	La leyenda del tiempo	Isaki Lacuesta
2005	El exterior	Sergio Criscolo
2006	La Marca Barcelona (Doc)	Sonia Trigo
2006	A través del Carmel (Doc)	Claudio Zulián
2006	Can Tunis (Doc.)	Paco Toledo y José González Morandi
2006	Mar de fons	Jesús Segura
2006	Crazy for you	Tots Mariscal, Andoy Ranay, Erick C. Salud, Lyan Suiza
2006	Mundo de fieras	Alberto Díaz, Édgar Ramírez
2006+	Ventdelplà (Serie TV)	J. M. Benet i Jornet, I. Tarruella, C. érez, A. Schaaff, J. Segura, E. Norverto, K. Ruiz
2006+	Runners	Óscar Aibar
2006	Guadalupe	Santiago Parra
2006+	The Cheetah Girls 2: When In Spain	Kenny Ortega
2006	Camping	Lluís Arcarazo
2006	¿Por qué se frotan las patitas?	Alvaro Begines
2006+	El gran concurs	Domingo Rodas
2006	Yo soy la Juani	Bigas Luna
2006	Las Manos	Alejandro Doria
2006	53 días de invierno	Judith Colell
2007	Sitges-Nagasaki	Ignasi P. Ferré
2007	The Deal	Bryan Goeres
2007	Gàbies d'Or	Antoni Ribas
2005	Fuerte Apache	Jaume Mateu Adrover
2005	Pactar amb el gat/Pactar con el gato	Joan Marimón
2005	Ficció	Cesc Gay

2006	Vida de familia	Llorenç Soler
2006	¿Y a mí quién me cuida?	Ángeles González-Sinde
2006	La torre de Babel	Giovanna Ribes
2006	La princesa del Polígon	Rafa Montesinos
2006+	Presumptes Implicats	Enric Folch
2006+	El pallasso i el Führer	Eduard Cortés
2006	Les pel·lícules del meu pare	Augusto Martínez Torres
2006	Trenhotel	Lluís Maria Güell
2006+	Body Armour	Gerry Lively
2006+	Chuecatown	Juan Flahn
2006	Los Totenwackers	Ibon Cormenzana
2006+	Myway	J.A. Salgot
2006	Atlas de geografia humana	Azucena Rodríguez
2006	REC	Jaume Balagueró, Paco Plaza
2006+	Lo bueno de llorar	Matías Bize
2006+	Quéreme	Beda Docampo Feijóo
2006+	La vida abismal	Ventura Pons
2006	El orfanato	J.A. Bayona
2006+	Lo mejor de mí	Roser Aguilar
2006	Manuale d'Amore. Capitoli successivi	Giovanni Veronesi
2006	Tuya siempre	Manuel Lombardero
2006	53 días de invierno	Judith Colell
2006	Savage Grace	Tom Kalin
2007	Modelos	Jeffrey Jeturian
2007	Memoria Negra (Doc)	Xavier Montanya
2007	Maging sino ka man: Ang pagbabalik	Miriam Victoria
2007	Alan muere al final de la película	Xavier Manich
2007	Positius	Judit Colell
2007	Jo, el desconegut	Joan Mallarach
2007	Cartas para Jenny	Diego Musiak
2007	Llueve en Barcelona	Carles Torrens
2007	Barcelona (un mapa)	Ventura Pons
2007+	La habitación de Fermat	Luis Piedrahita i Rodrigo Sopena
2007	The Signs of Love (Mirai yosouzu)	Hiroshi Chôno
2007	En la ciudad de Sylvia	José Luis Guerín
2007	Hidden camera	Bryan Goeres
2007	Barceloneta.com	Núria Ràfols
2007	El millor de mi/Lo mejor de mí	Roser Aguilar
2006	Mirant al cel	Jesús Garay
2006	Utopía 79	Joan López Lloret
2006	Desierto Sur	Shawn Garry
2006	Eskaofrio	Isidro Ortiz
2006	Prefextos	Silvia Munt

2006	Road Spain	Jordi Vidal
2006	¡Soy un Pelele!	Hernan Migoya
2006	Propositos perversos (Clean Break)	Rob Malefant
2006	Lazos Rotos	Miquel Garcia Borda
2006	199 recetas para ser feliz	Andres Waissbluth
2007	Elles et moi	Bernard Stora
2007	Violetas	Rafa Montesinos
2007	La Fura in vivo	Maffeo Minetto
2007	Las manos del pianista	Sergio G. Sánchez
2007	Hollywood contra Franco	Oriol Porta
2007	A Bussola	Octavio Marques, Alberto Rocco
2007	El juego del ahorcado	Mannuel Gómez Pereira
2007	La extranjera	Fernando Diaz
2007	Hombre Cero	Carles Schenner
2007	Vicky, Cristina, Barcelona	Woody Allen
2007+	Cobardes	José Corbacho i Juan Cruz
2007+	Azaña	Santiago San Miguel
2007	Reflections	Bryan Goeres
2007+	Serrallonga	Esteve Rovira
2007	Meu nome nao e Johnny	Mauro Lima
2007+	Little Ashes	Paul Morrison
2007	La mujer del anarquista	Marie Noëlle, Peter Sehr
2007	El Mirall	Alex Sainpayo
2007	Diario de una niñomana	Christian Molina
2007	Sing for Darfur	Johan Kramer
2007	No me pidás que te bese porque te besaré	Albert Espinosa
2007	Mejor que nunca	Dolores Payás
2007	Radio Love	Leonardo de Armas
2008	My wife got married (A-nae-ga kyeol-hon-haet-da)	Yun Su Chong
2008+	El truco del manco	Santiago Zannou
2008	Stevie	Bryan Goeres
2008+	El viatge vertical	Ona Planas
2008+	Buscant l'home perfecte	Jesús Font
2008+	Las dos vidas de Andrés Rabadán	Ventura Durall
2008	La festa de l'Adan	Santiago Lapeira
2008	Forasters	Ventura Pons
2008	Embrion	Gonzalo Lopez
2006+	The Lost (La pérdida)	Bryan Goeres
2006	A través del Carmel (Doc.)	Claudio Zulián
2006	Dos Billetes	Javier Serrano
2007	Cataluña - Espanya	Isona Passola
2007	Mónica del Raval (Doc.)	Francesc Betriu
2007	Rescat	Santiago Lapeira

2007	25 Kilates	Patxi Amezcua
2008	Fetele marinarului	Sebastià Voinea, Valentin Hotea
2008+	Infidels	Sònia Sánchez, María Almagro, Xavier Berraondo
2008	Map of the Sounds of Tokyo	Isabel Coxet
2008	¿No queríais saber por qué las matan? Por nada.	Mercedes Fernandez-Martorell
2008	Ah, c'était ça la vie!	Franck Apprederis
2008	Negro Buenos Aires	Ramon Tèrmens
2008	Generazione Mille euro	Massimo Vernier
2008+	La otra ciudad	Silvia Quer
2008	Máscaras	Esteve Riambau i Elizabeth Cabezas
2008	Eus vetem demà	Xavier Berraondo
2008	23F. El día más difícil del rey	Silvia Quer
2008+	Dieta Mediterrània	Joaquim Oristrell
2008+	Estigmas	Adán Aliaga
2008+	Les veus de Pamano	Lluís Maria Güell
2008+	El gebre (The frost)	Ferran Audi
2008+	REC 2	Jaume Balagueró i Paco Plaza
2008	La Ruina	Elena Trapè
2008	Petit Indi	Marc Recha
2008+	7 pasos y medio	Lalo García
2008+	Tres dies amb la família	Mar Coll
2008+	Les derniers jours du monde (Los últimos días del mundo)	Arnaud & Jean-Marie Larrieu
2008	Eloïse	Jesús Garay
2008	Trash	Carles Torras
2008	La Mari 2	Ricard Figueras
2008+	Ingrid	Eduard Cortés
2008+	L'enigma Giacomo	Joan Marimón
2008+	V.O.S. (Versió Original Subtitulada)	Cesc Gay
2008	Flores Negras	David Carreras
2008	Bullying	Josecho San Mateo
2009	El Edén	Xavier Manch
2009	A la deriva	Ventura Pons
2009+	Estació de l'oblit	Christian Molina
2009	Los condenados	Isaki Lacuesta
2009	Spanish Movie	Javier Cruz Caldera
2009	WENDY Placa 20957	Mireia Ros
2009	El Cònsul de Sodoma	Sigfrid Monleón
2009	Los Condenados	Isaki Lacuesta
2005+	L'illa de Toth	Héctor Morgan, Félix D'Ax
2007	El kaserón	Pau Martínez
2008	Urlaub mit kleinen Folgen	Markus Brautigam
2008	Mi vida con Carlos	German Berger
2008	Bicicleta, cullera, poma	Carles Bosch

2008	2010	Secrets de Xangai	Yi Zhu
2008+	2010	Biutiful	Alejandro G. Iñárritu
2008	2010	Viatge màgic a l'Àfrica	Jordi Llompart
2008	2010	Suspicious minds	Carlos Martín Ferrara
2008	2010	Xtrens	Abel Folk i Joan Riedweg
2008	2010	Circuit	Xavier Ribera
2008	2010	La vida empieza hoy	Laura Mañá
2009	2010	Mujeres de Lujo	Ricardo Vicuña
2009	2010	La posesión de Emma Evans (Exorcismus)	Manuel Carballo
2009	2010	Amador	Fernando León de Aranoa
2009	2010	Cuatro estaciones	Marcel Barrena
2009	2010	Tutto l'amore del mondo	Riccardo Grandi
2009	2010	¿Dónde se nacionaliza la marea?	Carlos Benpar
2009+	2010	Agnosia	Eugenio Mira
2009	2010	Conte de Nadal.cat	Ferran Llagostera
2009	2010	La mosquitera	Agusti Vila
2009+	2010	El Idioma Imposible	Rodrigo Rodero
2009	2010	Elisa K	Judith Colell i Jordi Cadena
2009	2010	De mayor quiero ser soldado	Christian Molina
2009	2010	La Bomba del Liceo (Doc)	Carles Balagué
2009	2010	Rhesus	Carles Torrent
2009	2010	Heróis	Pau Freixas
2009	2010	¿PQ?¿PQ?	Kim Herrero
2009	2010	Fake Orgasm	Jo Sol
2009	2010	E.S.O. Entitat Sobrenatural Oculita	Santiago Lapeira
2009+	2010	Ull per ull	Mar Targarona
2009+	2010	Blog	Elena Trapé
2009+	2010	El asesino a sueldo	Salomón Shang
2009	2010	14 days with Víctor	Roman Parrado
2009	2010	Johan Primero	Johan Kramer
2009+	2010	Los ojos de Julia	Guillem Morales
2009+	2010	¿Cruzando el límite	Xavi Gimenez
2009+	2010	El Gran Vázquez	Oscar Albar
2009	2010	Barcelona, antes de que el tiempo lo borre (Doc.)	Míreia Ros
	2010	Barcelona era una festa. Underground (1970-1980) (Doc.)	Morrosko Vila San-Juan
	2010	Morir de día (Doc)	Laila Mañresa y Sergi Dies
+	2010	Un visionari maletí, Cerdá (Doc.TV Movie)	Lluís Permanyer y Eva Martínez)
	2010	Interpol	Jérôme Navarro
2010	2010	Any Human Heart	Michael Samuels
2010	2010	¿Qué fue de Jorge Sanz?	David Trueba
2010	2010	Molta merda!	Santiago Lapeira
2010+	2010	Adéu Espanya!	Dolors Genovés
2010*	2010	El criminal	Carles Vila



2010	Don Seenu	Gopichand Malineni
2010	Alakrana	Salvador Calvo
2010+	3 metros sobre el cielo	Fernando González-Molina
2010+	Felipe y Letizia	Joaquim Oristrell
2008	La sombra del sol	David Blanco
2009+	Mercado de futuros (Doc. Madrid y Barcelona)	Mercedes Álvarez
2009	Dr. Moises Broggi: ciencia ética	Marta Batlle
2010	La cara oculta	Andrés Baiz
2010	Sal	Diego Rougier
2010	Memorias de Alicia	Rui Lopes
2010	Rabat	Jim Taihutu & Victor D. Ponten
2010	Emergo (Apartment 143)	Carles Torrens
2010	Dos	Eustathios Athanasiou
2010	Mil Cretins	Ventura Pons
2010	Barcelona Ciutat Neutral (TV: dos episodios)	Sònia Sánchez
2010	La Maleta Mexicana	Trisha Ziff
2010	Eva	Kike Maíllo
2010+	La Trinca: biografía no autorizada	Joaquim Oristrell
2010	Indomable (Haywire)	Steven Soderbergh
2010	Animals	Marcel Forés
2010+	Operación Malaya	Manuel Huerga
2010+	Clara Campoamor. La mujer olvidada	Laura Mañá
2010+	Ermessenda	Lluís Maria Güell
2010	Transgression	Enric Alberich
2010	Zindagi Na Milegi Dobara	Zoya Akhtar
2010+	Mientras duermes	Jaume Balagueró
2010	Las Olas	Alberto Morais
2010	El género femenino	Carles Benpar
2010	Floquet de neu	Andrés Schauer
2010	La Rambla, secrets d'un escenari (Doc TV)	Lluís Permanyer y Eva Martínez
2011	La ciutat transformada (Doc)	Jacobo Sucari
2011	¿Quieres algo más?	Joaquim Oristrell
2011	La Sagrada Familia	Joan Lluís Bozzo
2011	Meublé. La Casita Blanca.	Sílvia Munt
2011+	Tita Cervera. La Baronesa	Joaquín Llamas
2011	Terra baixa	Isidro Ortiz
2011	XP3D	Sergi Vizcaino
2011	Any de Gràcia	Ventura Pons
2011	Katmandú, un espejo en el cielo	Ictiar Bollain
2011	Tocant el mar	Pau Durà
2011	14 d'abril. Macià contra Companys	Manuel Huerga
2011+	Open 24h	Carles Torras
2011	Andarushia: Megami no houfuku	Hiroshi Nishitani

2011	El Informe Robinson: Barcelona '92. Donde todo empezó (Doc T.4TV)	Michel Robinson (Canal + Serie documental consagrada al deporte)
2011	La Rambla, secrets d'un escenari	Lluís Permanyer y Eva Martínez
2011	Recuerdos de una mañana (Doc.)	José Luis Guerin
2012	Orson West	Fran Ruvira
2010	88	Jordi Mollà
2010	Dictado	Antonio Chavarrias
2010	Germanes	Carol López
2011	Sagrada - El misteri de la creació	Stefan Haupt
2011	Cruz del sur	David Sanz
2011	Féux 11-23	Joel Joan, Sergi Lara
2011+	Blancanieves	Pablo Berger
2011+	El sexe dels àngels	Xavier Villaverde
2011+	Olor de Colònia	Lluís Maria Güell
2011	The Pelayos	Eduard Cortés
2011	Deal	Eddy Terstall
2011+	Tengo ganas de ti	Fernando González-Molina
2011	Bypass	Aitor Mazo, Patxo Telleria
2011	REC 3 : Génesis	Paco Plaza
2011	Una pistola en cada mano	Cesc Gay
2011	Tomareu	Felip Solé
2011	El artista y la modelo	Fernando Trueba
2011	Insensibles	Juan Carlos Medina
2011	The impossible	J.A. Bayona
2011+	Carta a Eva	Agustí Villaronga
2011	Sueño y silencio	Jaume Rosales
2011+	Red Lights	Rodrigo Cortés
2011	11/11/2011	Darren Lynn Bousman
2011	La última isla	Dacil Pérez de Guzmán
2011+	Els nens salvatges	Patricia Ferreira
2011+	Codi 60	Carlos Martín Ferrera
2012	El secreto de Víctor (corto)	Burmin Percebes
2012	Al fossat (Doc)	Ricardo Iscar
2012	Bajari. Barcelona (Doc)	Eva Vila
2012	NO-RES, vida i mort d'un espai en tres actes (Doc.)	Xavier Artigas
2012	Mentiders	Silvia Munt
2012	El Bosc	Óscar Aibar
2012	El retaule del flautista	Ricard Reguant
2012+	El cuerpo	Oriol Paulo
2012	Volare	Joaquim Oristrell
2012	1711. El Setge	Jordi Ferrerons
2012	Concepción Arenal, la visitadora de cárceles	Laura Mañá
2012	Historias de barrio (Rep./Doc: Bellvitge, Hospital de Llobregat)	Elisabeh Anglarill
2012	Ciudades para el siglo XXI/Ser. Doc. TV: Barc., ciudad vertebrada	Nel Escudero y Juan Francisco Rodríguez

2011	Okupas negros esclavos de la chatarra (Doc.)	Li Zompantli, La Bomba Ninja
2011	La Manada	Iván López
2011	The wine of summer	Maria Matteoli
2011	Amor Col·lateral	Jordi Roigé
2011	El día que murió Gracia Imperio	Francesc Betriu
2012	Grand Piano	Eugenio Mira
2012	Polsers Vermelles (2a temporada)	Pau Freixas
2012	Mamá	Bàrbara i Andrés Muschietti
2012	Saving Isis	Love Jordina
2012	Capa caïda	Santiago Alvarado
2012+	Los últimos días	David Pastor, Alex Pastor
2012	Tots volem el millor per a ella	Mar Coll
2012+	Memò Degustació	Roger Gual
2012	Fill de Càin	Jesús Monllaó
2012	Los inocentes (Terrassa-Hospital abandonado)	Carlos Alonso
2012+	Descalcé sobre la terra vermella	Oriol Ferrer
2012	I will be murdered	Justin Webster
2012+	Alpha	Joan Cutrina
2012	Ayer no termina nunca (El Prat de Llobregat)	Isabel Coixet
2012+	&Me	Norbert ter Hall
2012	Hooked up	Pablo Larcaen
2012	La estrella	Alberto Aranda
2012+	Mindscape	Jorge Dorado
2012	Un berenar a Gimebra	Ventura Pons
2012	Et dec una nit de divendres	Dimas Rodríguez
2012+	3 bodas de más	Javier Ruiz Caldera
2012+	Desclassificats	Abel Folk i Joan Riedweg
2012	La Por	Jordi Cadena
2013	Barcelona 1714 (escenarios recreados por animación)	Anna M. Bofarull
2013	El somni dels herois (Doc)	Jacobo Sucari
2013	MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos (Doc)	T. Badia, O. Cameron, J.L. Manzo, M. Romani y G. Trujillano
2013	La Plaga	Neus Ballús
2013	La Selecció	Luis Alberto Restrepo
2013	Vicente Ferrer	Agustín Crespi
2013	Un cuento de Navidad	Silvia Quer
2013	Ulisses - Relançar a Europa a partir do Sul	Daniel Deusdado
2013	Romea. 150 anys	Maria Gorgues
2013	Pixel Theory	P. Vara, D. Galán, P. Bullejos, P. Macias, J. Ramirez, A. Carpintero, D. Hernández, M.Robert
2013	Panzer Chocolate	Alex Julià
2013	Nitsa 94/96: el giro electrònic	Dolors Genovès
2013	Montjuic, la muntanya odiada de Barcelona	Lluís Permanyer y Eva Martínez
2013	Hola, Europa! (DocTV Movie)	M. Dolors Genovès
2013+	Lo Que Queda de Vida	Isaías San Martín

2013	2013	Historias de la Habana en Barcelona	Lluís Valentí
2013+	2013	Kreuzfahrt ins Glück (KIG)	Hans Jürgen Tögel
2013+	2013	Ismael	Marcelo Piñeyro
2013+	2013	Ignasi M	Ventura Pons
2013+	2013	Iddaramayilatho (Dual Romance)	Puri Jagganadh
2013	2013	Il Mondo fino in Fondo	Alessandro Lunardelli
2013	2013	Cenizas	Llorenç Castañer
2013	2013	Barcelona, nit d'estiu	Dani de la Orden
2013	2013	Mi otro yo	Isabel Coixet
2013	2013	Ciutat Morta (Doc.)	Xavier Artigas y Xapo Ortega
2012	2014	Wax	Victor Matellano
2012	2014	Colors 2012	Sergio Piera
2013	2014	Veus d'una generació	Joan Úbeda
2013	2014	La Santa Espina	Héctor Romance
2013	2014	Gomorra	Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini
2013+	2014	Kubala, Moreno i Manchón	Kiko Ruiz
2013	2014	Barcelona, la rosa de foc	Manuel Huerga
2013	2014	Perdona si te llamo amor	Joaquín Llamas
2013	2014	No todo es vigilia	Hermes Paralluelo
2013	2014	Rastres de Sàndal	Maria Ripoll
2013	2014	SMS	Gabriel Julien-Laferrière
2013+	2014	REC 4: Apocalipsis	Jaume Balagueró
2013	2014	El Culo del Mundo	Andreu Buenafuente
2013+	2014	L'Últim Ball de Carmen Amaya	Judit Colell
2013	2014	Les nenes no haurien de jugar a futbol	Sònia Sánchez
2013	2014	Stella Cadente	Lluís Miñarro
2013	2014	Injustícia Express	Michele Catanzaro i Marc Parramon
2013	2014	El camí més llarg per tornar a casa	Sergi Pérez
2013	2014	Born	Claudio Zulian
2013	2014	Dos a la Carta	Robert Bellsolà
2013	2014	Asmodexia	Marc Carreté
2013	2014	10.000 Km	Carlos Marqués-Marcet
2013	2014	¿Me acompañas?	Lluc Oliveras
2013	2014	Murieron por encima de sus posibilidades	Isaki Lacuesta
	2014	Bay, bay, Barcelona (Doc)	Eduardo Chibás
	2014	Si se puede. Siete días con la PAH (Doc)	Pau Faus (Prod. Comando Video)
2012	2014	Demonstration (Doc)	Victor Kossakovsky y 32 estudiantes UPF
2014	2014	Bienvenido a Farewell-Gutmann	Xavi Puebla
2014	2014	El Crac (1a Temporada)	Joel Joan
2014+	2014	39+1 (Serie TV)	Enric Folch, Abigail Schiaff, Ignasi Tarruella
2014	2014	Violetta	Martin Saban
2014+	2014	Chinadana NeeKosam	A. Karunakaran
2014+	2014	El cas dels catalans	Ventura Durall

2014	2014	Cartas a Maria	Maitte Garcia Rbot
2014	2014	Barcelona 1962. L'ombra dels Creix	Enric Canals
2014	2014	L'altra frontera	André Cruz
2014	2014	Código Gaudi (Doc)	Danielle Proskar (Alemania)
2014	2014	Ovnis en el barrio	José Antonio López Espinosa
2014	2014	Katallani (Doc.)	Grupo SUB: T. Badía, O. Comeron, J.L. Marzo, M. Romani y G. Trujillano
2014	2014	El café de la Marina	Silvia Munt
2014	2014	Déu, amb accent	Maria Dolors Genovès
2014	2014	Power	K. Madesh
2014	2014	El Gobierno Vasco en el exilio	Antonio Cristóbal
2014+	2014	Glance-Up	Oriol Martínez, Enric Ribes
2014+	2014	Amor Eterno	Maryal Forés
2014+	2014	Messi	Àlex de la Iglesia
2014	2014	L'endemà	Isona Passola
1999	2015	Transeüntes	Lluís Aller
2011	2015	Sabin	Patxi Barco
2012	2015	Don't Speak	Amadeu Artasona
2012	2015	I am not from Barcelona	Stephane Leclercq
2013	2015	Hildegart oder Projekt: Superwoman	Barbara Caspar
2013	2015	Vigílies	Oriol Roigé i Albert Lasheras
2013	2015	Urban Street	Marcelo Zambrano
2013	2015	La Fossa	Pere Vilà
2013	2015	El cadàver d'Anna Fritz	Héctor Hernandez
2013	2015	Un dia vi 10.000 elefantes	Alex Guinera i Juan Pajares
2013	2015	The Gunman (Caza al asesino)	Pierre Morel
2013	2015	El tercer grado	Geoffrey Cowper
2013	2015	Losers	Serapi Soler i Oriol Perez
2013	2015	Los Amores Inconclusos	Frank Toro
2014-	2015	Cançons d'amor i anarquia (Hospitallet Llobregat y Manresa)	Carles Benpar
2014+	2015	Corrupció: l'organisme nociu(Doc: Bcn, S.J.Despi, Reus, Girona, Orihuela)	Albert Sanfeliu
2014+	2015	Sonata per a violoncel	Anna M. Bofarull
2014	2015	We are blood	Ty Evans
2014+	2015	No estem sols	Pere Joan Ventura
2014	2015	Mientras la prisión exista	Nicolas Gutierrez Wenhammar
2014+	2015	Incidencias	José Corbacho, Juan Cruz
2014	2015	Fassman, l'increíble home radar	Joaquim Oristrell
2014+	2015	Habitacions cerradas	Lluís Maria Güell
2014	2015	Ahora o nunca	Maria Ripoll
2014	2015	Les êtres chers (Our Loved Ones)	Anne Emond
2014+	2015	Anacleto: Agente Secreto	Javier Ruiz Caldera
2014	2015	Sweet Home	Rafa Martínez
2014+	2015	Requisitos para ser una persona normal	Leticia Dolera
2014	2015	Summer Camp	Alberto Marini

2014+	2015	Sólo Química	Alfonso Albacete
2014+	2015	Segon Origen	Bigas Luna i Carles Porta
2014	2015	Ciutat Meridiana (Doc. 22'08'')	Master UAB: M.A. Duque, M. Redondo, G. Saccente, B. Valdiviero y A. Vázquez
2015+	2015	Temps de CanVi(e)s (Doc)	Pablo Rogero y escuela Date Cuenta: A. Kohn, J. Martínez, A. Palacios
2015+	2015	Informe General II. El nuevo rapto de Europa (Doc)	Pere Portabella
2015	2015	Amb titol (Doc)	Neus Ballús
2015	2015	Doctrina. El pecat original i la reinserció	Joan Frank Charansonnet
2015	2015	Desaparecer	Josecho de Linares
2015	2015	Deine Farbe	Diane Ventura
2015-	2015	Ajoblanco, crónica en rojo y negro (Doc.)	David Fernández de Castro
2015	2015	Rumba tres. De ida y vuelta (L'Hospitalet de Llobregat)	Joan Capdevila, David Casademunt
2015	2015	Cuéntame cómo pasó (Serie TV)	Serie TV
2015+	2015	Merlí (Serie TV, 1a Temporada)	Eduard Cortés
2015	2015	American Odyssey (Serie TV)	Peter Horton, Clark Johnson, Jon Jones, Rod Lurie, Jamie Payne
2015	2015	Cites (Serie TV, 1a temporada)	Pau Freixas
2015	2015	El Sonmi Catalá	Josep Maria Forn
2015	2015	No t'aturis	Aida Torrent
2015	2015	Son of Satyamurthy	Trivikram Srinivas
2015+	2015	James Bond (Telugu)	Sai Kishore Macha
2015+	2015	Ein Sommer in Barcelona	Dirk Regel
2015+	2015	El viatge de Companys	Joan Gallifa i Tomi Tortajada
2015	2015	Res no tornarà a ser com abans	Carol Lopez
2015	2015	El virus de la por	Ventura Pous
2015+	2015	Barcelona, mit d'hivern	Dani de la Orden
2011	2016	Train Station	(Fontana film)
2013	2016	Voyeur	Marc Recuenco
2013	2016	Foe	Antoni Solé
2013	2016	Milionari	Alessandro Piva
2014	2016	Un monstruo viene a verme	Juan Antonio Bayona
2014	2016	El mal que els homes fan	Ramon Termens
2014	2016	Entre bastidors	Genís Lana
2014	2016	History's Future	Fiona Tan
2014	2016	Anomalous	Hugo Stuvan
2014	2016	Oleg y las raras artes	Andrés Duque
2014	2016	In the box	Aurélie Herrou, Grégory Hervelin
2014	2016	Mine	Fabio Resnario, Fabio Guaghione
2014	2016	La propera pell	Isaki Lacuesta i Isa Campo
2014	2016	Erasmus The Film	Pablo Javier Cosco
2014	2016	Sacramento	Carlos Cañeque
2015+	2016	El secreto de Angelina	Isaias San Martín
2015	2016	I love her	Darya Perelay
2015-	2016	Joc de Trons (Serie TV 6a temporada) (Canet de Mar y Gerona)	David Benioff, D. B. Weiss
2015	2016	L'Ovridí, el making of de la pel·lícula que mai no es va fer	Vicent Tamarit

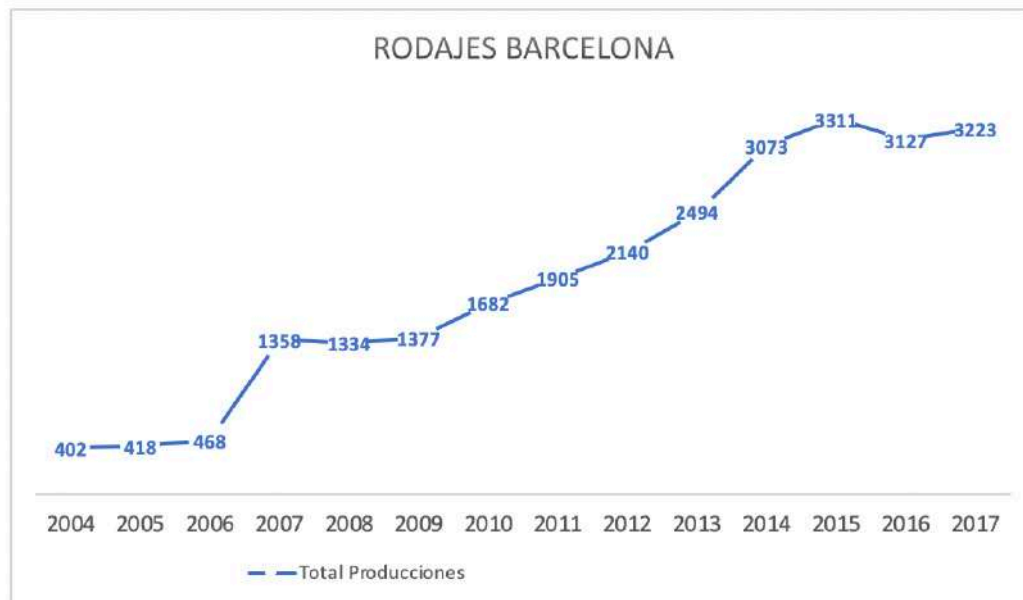
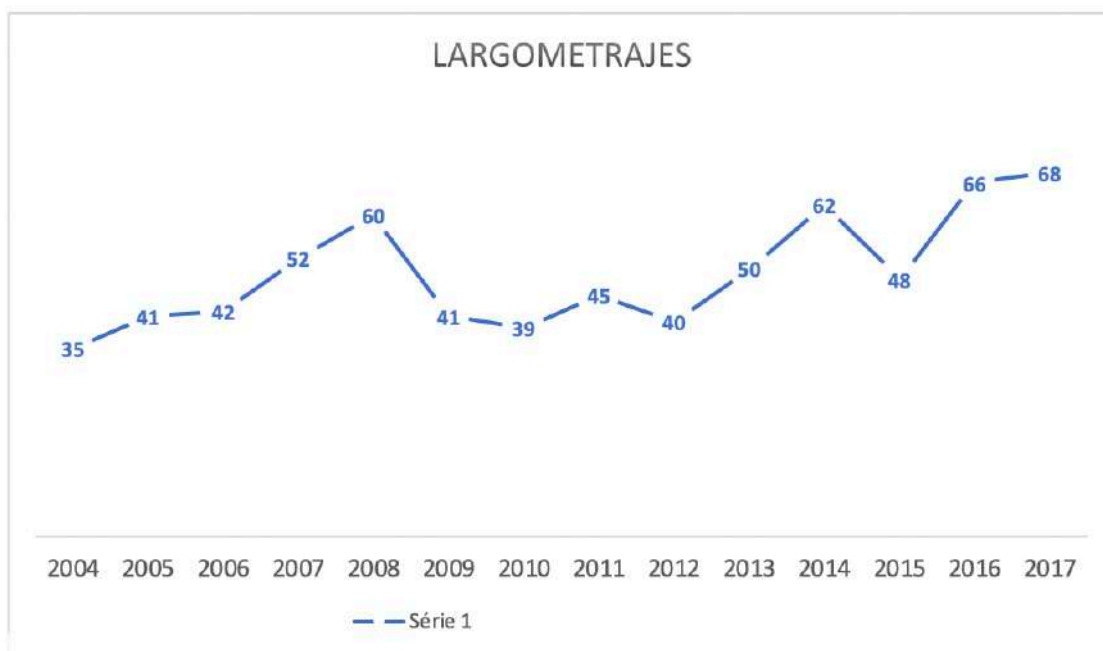
2015	En la mateixa nau	Rudy Gnufti
2015+	Cannabis	Lucie Borleteau
2015	Freightened. El preu real del transport marítim	Denis Delestrac
2015	La Pòls	Llätzer Garcia
2015	Cuerpo de élite: Misión Palomares	Joaquín Mazón
2015	Alma de Sant Pere	Jarmo Lampela
2015	Barcelona 92	Ferran Ureña
2015+	El Pregón	Dani de la Orden
2015+	When Larry met Mary	Wen Zhang
2015+	Rumbos	Manuela Moreno
2015	Rostre Pal·lid	Arnau Segarra Braunstein
2015	Vita, Cuore, Battito	Sergio Colabona
2015+	Ebre, del bressol a la batalla	Roman Parrado
2015+	Secuestro	Mar Targarona
2015+	El elegido	Antonio Chavarrías
2015	13 dies d'octubre	Carlos Márques-Marcet
2015	El rei borni	Marc Crehuet
2015	El ciutadano ilustre	Mariano Cohn, Gastón Duprat
2015+	Cerca de tu casa	Eduard Cortés
2016	I am not from Barcelona	Stephane Leclercq
2016	The Caesar	Ahmed Nader Galal
2016	The Other Land	Ali Idrees
2016+	The legend of the blue sea (Serie TV)	Jim Hyuk
2016+	Inside	Miguel Ángel Vivas
2016	The K2 (Serie TV)	Kwak Jung-Hwan
2016	Bittersweet days	Marga Melia
2016+	Barcelona: A Love Untold	Olivia M. Lamasan
2016	Xirmacs, a contracorrent	Sergi Guix
2016	Oh, quina joia!	Ventura Pons
2016+	Cervantes contra Lope	Manuel Huerga
2016	Salvación	Denise Castro
2016	Merli (2a temporada)	Eduard Cortés
2016	Simplemente María	Eduardo Said
2016+	Nit i Dia (Serie TV)	Manuel Huerga
2016+	Cites (2a temporada) (Serie TV)	Pau Freixas
2016+	100 metros	Marcel Barrena
2016	Marca Barcelona: una ciutat aparador (Doc)	Jordi López
2016	Vivir y otras ficciones (Falso Doc.)	Jo Sol
2017	What About Love	Klaus Menzel
2013	El club de los buenos infieles	Lluís Segura
2015	The Promise	Terry George
2015	Emerald City	Tarsem Singh
2015+	Sé quien eres (Serie TV)	Pau Freixas

2015	2017	Clase Valiente	Victor Alonso Berbel
2015+	2017	Contratiempo	Oriol Paulo
2015+	2017	Brava	Roser Aguilar
2015+	2017	All I see is you	Marc Forster
2015	2017	El hombre que embotelló el sol	Óscar Bernàcer
2015	2017	Empatía	Ed Antoja
2016	2017	La llum d'Elina	Silvia Quer
2016-	2017	Els amants impertinents (El Prat de Llobregat)	Sergio G. Sánchez
2016-	2017	El Secreto de Marrowbone (Terrassa)	Daniel Sánchez Arévalo, Borja Cobeaga, Kike Maillo, Alberto Ruiz Rojo
2016+	2017	En tu cabeza	Alejandro Bordanove, Francesc Cuéllar
2016	2017	Beastteam	Raimon Fransoy, Xavier Puig
2016	2017	Ardara	Brenda Vanegas
2016+	2017	Volar	Xavier Martínez Soler
2016	2017	Un trabajo y una película	Carlos Domeque
2016+	2017	Trevor	Gilles Gambino
2016	2017	The Vibe	Elena Martín
2016	2017	Julia Ist	Pedro B. Abreu
2016+	2017	Blue Rai	Carla Simón
2016-	2017	Estiu 1993 (La Garrotxa, Girona, Bcn punto de partida)	Takashi Mike
2016+	2017	Jojo's Bizarre adventure: Diamond is Unbreakable	Rodrigo Cortés
2016+	2017	Down a dark hall	Ventura Pons
2016	2017	Sabates Grosses	Michael Roberts
2016	2017	Manolo (The Boy Who Made Shoes for Lizards)	Vito Palmieri
2016	2017	Il giorno più bello	Didac Cervera
2016	2017	Mil cosas que faria per tu	Isabel Coixet
2016	2017	The bookshop	Joel Joan
2016+	2017	El Crac (2a temporada) (Serie TV)	Claudio Sestieri
2016	2017	Seguimi	Ibai Abad
2016+	2017	The girl from the song	Lino Escalera
2016+	2017	No sé decir adiós	Agustí Villaronga
2016	2017	Incerta Glòria	Jordi Frades
2016+	2017	La catedral del mar	Sergi Portabella
2017	2017	Jean-François i el sentit de la vida	Patricia Font
2017	2017	Gente que viene y bah	Jim Loach
2017	2017	Chasing Satellites	Karole Di Tommaso
2017	2017	La Bambina Sinfónica	Carlos Marqués-Marcet
2017	2017	La bona espera	Julio Medem
2017	2017	El árbol de la sangre	Pau Freixas
2017	2017	Benvinguts a la família	David Victori
2017	2017	El Pacto	Mariano Barroso
2017	2017	El confidente	Julio Berthely
2017	2017	Yo Fausto	Julia de Paz, Marcel Alcantara, Sara Fantova
2017	2017	La càrrega	



2017	La Nevera	Eduardo Pèlach Alonso i Albert Roig Creus
2017	Fills del 92 (Doc. TV)	Elisabeth Anglarill y Manel Arranz
2017	Amics per sempre (Movie TV)	Román Parrado
2017	Your name, my last name	Dawei Li
2018	El nom	Joel Joan
2018	Superlópez	Javier Ruiz Caldera
2018	Miró, l'assassí de la pintura	Albert Solé
2018	Blindspot (3a Temporada)	Martin Gero
2018	One Fine Day	Asep Kusdinar
2018	Velvet Colección	Gustavo Ron
2018	Com si fos ahir (1a Temporada)	Sònia Sánchez
2018	De la Ley a la Ley	Silvia Quer
2018	Merli (3a temporada)	Eduard Cortés
2018	Der Barcelona Krimi (Serie TV)	Jochen Alexander Freydanck
2018	Muse	Jaume Balagueró
2018	Nit i Dia (2a temporada) (Serie TV)	Manuel Huerga i Oriol Paulo
2018	After the lethargy	Marc Carreté
2018	Universal I Faraona	Ventura Pons
2018	City for sale (Doc.)	Laura Álvarez
2014	El dulce sabor del limón	David Aymerrich
2016	Dying To Live	Richard Todd
2016	Las leyes de la termodinámica	Mateo Gil
2017	Matar al padre	Mar Coll
2017	Genius: Picasso (2a temporada)	Kenneth Biller
2017	Beautiful Reborn flower	Wang Xiaokang
2017	Félix (serie)	Cesc Gay
2017	La Tribu	Fernando Colomo
2017	Mira lo que has hecho	Berto Romero, Carlos Therón
2017	Formentera Lady	Pau Durà
2017+	La sombra de la ley	Dani de la Torre
2017	El año de la plaga	Carlos Martín Ferrera
2017	Vida privada	Sílvia Munt
2017	La enfermedad del domingo	Ramón Salazar

**ANEXO II: Gráficos evolución de rodajes en Barcelona 2004-2017**  
**(elaboración propia)**



**Fuentes:** Anuario de Estadísticas del Ayuntamiento e informes Barcelona Film Commission.  
**Advertencia:** Los datos señalados para 2008 y 2010 difieren según el informe. En 2008 podría haberse producido un aumento seguido de un descenso en 2009, pero el informe de Film Commission indica un cambio de indicadores, por lo que el descenso de 2009 podría ser aparente. En 2010, en un informe se indica la cifra de 1648, algo inferior a la señalada en otros lugares del mismo informe y corroborada en los siguientes, que es la que aquí se retiene. Pero de manera global, la conclusión es la misma, pues los datos cuantitativos señalan un fuerte aumento de producciones rodadas en Barcelona.

### **ANEXO III: Friso cronológico**

- 1935.-** I Congreso Internacional de cineastas amateurs en Sitges (provincia de Barcelona)
- 1938.-** En París fue creada la Federación Internacional de Archivos Fílmicos
- 1945.-** Para el conjunto del territorio español, cinematografía y teatro formaban parte de la subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional.
- 1951.-** Se crea la Dirección General de Cinematografía y Teatro que se desgaja del Ministerio de Educación para quedar subsumida en Información y Turismo. Asume gestión y censura.
- 1953.-** Creación de la Filmoteca Nacional con sede en Madrid. En 1956 integra la FIAF y en 1982 se convierte en la Filmoteca Española. En 1990 la empresa pública Arpegio le cede dos parcelas en Pozuelo de Alcorcón (Comunidad de Madrid) en las que se instala la Ciudad de la Imagen con la inauguración en 2014 del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española.
- 1957.-** Creación de la Federación Española de Cineclubs
- 1959-86.-** Celebración de la Semana Internacional de Cine de Barcelona. Hasta el 80 fue llamada Semana Internacional de Cine en Color. Entre el 80 y el 86 su denominación da constancia de la importancia atribuida a la celebración de un certamen internacional en Barcelona y la evolución de objetivos. Hasta el 62 se celebró en el Palau de la Música y a partir de entonces en el Palacio de Congresos y se veía acompañada por la celebración de un Congreso en el que se promovían debates, primero sobre el color y después sobre temáticas diversas como avances técnicos, derechos de autor sobre la integridad de su obra...En 1987 se transformó en el Festival de Cinema de Barcelona. Films i Directors (Entrevista Octavi Martí- José Luis Guarner, *El País*, 02/10/1983, consulta el 22/04/2019 en [https://elpais.com/diario/1983/10/02/cultura/433897212\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/10/02/cultura/433897212_850215.html) ).
- 1972.-** Se abre una Delegación de la Filmoteca Nacional en Barcelona
- 1975.-** Creación del Institut de Cinema Català (ICC). A nivel internacional, creación de la Association of Film Commissions.
- 1977.-** Derogación de la censura franquista
- 1978.-** Creación de la Federación Catalana de Cineclubs (FCC) y de la Asociación Catalana de Productores Cinematográficos e Independientes (ACPCA)
- 1981.-** I Mostra de Cinema Marginal: 9-15 febrero 1981 (Central del Curt)
- 1981-82.-** Con el traspaso de buena parte de las competencias de Cultura desde el Estado a la Comunidad Autónoma, se crea la Filmoteca de Cataluña, dentro del Departamento de

Cultura de la Generalitat. Las primeras proyecciones se ubicaron en el Salón de Actos de un colegio religioso. Pronto dispondrá de unas oficinas en el Portal de Santa Madrona y de una sede de proyecciones en Travessera de Gràcia. Las Entregas obligatorias por subvenciones de la Comunidad empiezan a llegar en el 83, pero sólo a partir del 2003 se podrán depositar en ella las entregas obligatorias por subvenciones nacionales destinadas al ICAA. En el 82 se crea una Biblioteca del Cinema que reúne los fondos procedentes de la Filmoteca Nacional y nuevas adquisiciones.

**1983.-** Se configura la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA). Creación de TV3, primer canal autonómico en Cataluña. Creación de una asociación cuyos miembros se agrupan en torno al Centro de Investigaciones Film-Historia, que pasa a formar parte el mismo año de la International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education (Oxford). En el 2000 pasa a constituirse como grupo de investigación de la Universitat de Barcelona.

**1985.-** En España se crea el ICAA como organismo autónomo público asumiendo las funciones de la antigua Dirección General y pasando a formar parte del Ministerio de Cultura y Deporte. En Barcelona, se abre el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya.

**1986.-** Ingreso de la Federació Catalana de Cineclubs (FCC) dentro de la Federación Internacional de Cineclubs (FICC) y creación de la Oficina Catalana de Cinema bajo la iniciativa del Colegio de Directores de Cine de Cataluña.

**1987-88/ (90?).-** Creación del efímero Festival de Cinema de Barcelona. Films i Directors. Algunos blogs dan cuenta de únicamente dos sesiones, pero las subvenciones figuran hasta 1991. En esta última fecha se detalla que la subvención de la Generalitat estaba destinada a sufragar deudas.

**1990.-** El Centro de Estudios Cinematográficos funda el Grupo Cinema-Art. El sistema pedagógico utilizado permite la colaboración de los estudiantes en proyectos de sus profesores. José Luis Guerín forma parte del grupo.

**1991.-** La sede de la Filmoteca se traslada al Cine Aquitània, antigua sala de cine de arte y ensayo que abrió en 1969, en el 33 de la Avenida de Sarrià, donde permanecerá hasta 2011.

**1992.-** Bajo la dirección de la Filmoteca, se constituye un Archivo de custodia del patrimonio fílmico catalán y universal con sede en el edificio La Campana de la Gran Vía. Se empiezan a recibir colecciones. Por su parte, el Grupo de investigaciones Film-Historia de la UB organiza un Congreso sobre Guerra, Cine y Sociedad, además de crear los premios Film-Historia.

**1993.-** Creación del ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales) de la UB en Terrassa y I edición del festival de cine independiente l'Alternativa. El mismo año se destina La Capella a las Artes Visuales emergentes.

**1994.-** Tras agrupar emisiones por distritos que se venían realizando desde 1984, *Barcelona Televisió* (BTV) empieza a emitir programas conjuntos desde unos locales situados en Vía Layetana.

**1996.-** Creación del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) y celebración del Centenario del Cine en Cataluña, con la que se lanza una campaña de recuperación de fondos cinematográficos, que la Fílmoteca se encarga de restaurar. También se crea la oficina Barcelona Plató Film, así llamada hasta el año 2000, en el que pasa a llamarse Barcelona Plató Film Commission. El mismo año empieza a funcionar el Espacio Video de proyección de obras de arte audiovisuales de Santa Mónica. En la Fílmoteca se celebra la Mostra de Cinema Africà.

**1997.-** La Orden del 21 de Abril aprueba la concesión de ayudas al doblaje o a la subtitulación en catalán de películas.

**1998.-** El Centro de Estudios Cinematográficos y el grupo Cinema-Art organizan un festival de cortometrajes. Al mismo tiempo se inicia un Plan de Bibliotecas que toma como uno de sus objetivos favorecer la cohesión social.

**1998-99.-** Creación del Master Documental Creativo de la UPF (IDEC, Fundación Instituto de Educación Continua) bajo la dirección de Jordi Balló mientras la UAB, con Román Gubern en cabeza, organiza el Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo (Facultad de Comunicación, Departamento Audiovisual y Publicidad).

**1999.-** Plan Estratégico de Cultura.

**2000.-** Creación del Institut Català de les Industries Culturals (ICIC), que a partir de 2011 pasa a ser el Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC). Al mismo tiempo, el grupo de investigaciones Film-Historia de la UB crea estudios de postgrado sobre Cine y Sociedad, y el año siguiente sobre Cine y documentales históricos. El mismo año se aprueba el Plan 22@ por el que el Ayuntamiento se lanza a la creación de un distrito destinado a la innovación y el conocimiento que prevé la formación de un clúster Media, un clúster TIC y otro de Tecnologías Médicas en un barrio popular de tradición industrial como Poblenou. El proyecto se enmarca en un Plan de renovación de la zona del Levante que comprende la transformación de la Plaza de les Glòries, la construcción del Fórum de las Culturas (2004) y la renovación del barrio de la Mina. El proyecto asocia «renovación urbana», «renovación económica» y «revitalización social», y confiere al audiovisual un papel preponderante: se

proyecta la creación de un Campus Audiovisual en el entorno de la antigua fábrica de Ca l'Aranyó, que será rehabilitada a tales efectos, y la de un Parque Barcelona Media (PBM).

**2001.-** Creación de Spain Film Commission (SFC), a la que adhieren la Film Commission de Lérida y Terrassa Film Office- Centro Audiovisual de Cataluña.

**2002.-** Creación de *X-Centric* (Cine con presentaciones y proyecciones en el Auditorio, Museo y Archivo de cine experimental, talleres de cine para escolares) dentro del CCCB. La Filmoteca pasa a formar parte del ICEC (Institut Català de Empreses Culturals). En Madrid se crea la web Filmaffinity que pone al alcance del público fichas técnicas de películas y crea un sistema de intercambio de ideas entre cinéfilos que comparten gustos llamado *Almas gemelas*.

**2004.-** Se crea un consorcio formado por la administración pública (Generalitat) y agentes del sector audiovisual, del que emerge Catalan Films &TV como organismo de promoción internacional del cine catalán.

**2005.-** BTV se traslada al Distrito 22@ situado en Poblenou y se crea la Fundación Barcelona Cultura. También se crea la Coordinadora de Festivals i Mostres de Cinema i Video de Catalunya.

**2006.-** Reforma del Plan Estratégico de Cultura de 1999 con la propuesta llamada «Nous Accents». También surge el proyecto Barcelona Producción (BCN Producció).

**2007.-** Primera edición del Festival DOCS Barcelona. Paralelamente en Europa se funda la European Film Commission Network y Barcelona Plató Film Commission se convierte, previo acuerdo con la Generalitat, en Barcelona-Cataluña Film Commission.

**2007-2011:** Apertura del Parque Audiovisual de Cataluña y del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Cataluña en Terrassa. También en 2007 DocsBarcelona, que había comenzado como un proyecto de formación para la internacionalización y financiamiento de la producción documental, abre su primera edición como Festival.

**2008.-** El Palau de la Virreina., situado en La Rambla, se convierte en Centro de la Imagen. Paralelamente, por estas fechas culmina la primera fase del 22@ con la instalación de la UPF en el Campus de Comunicación de Poblenou que abrió sus puertas al año siguiente, la construcción por parte de la empresa 22@Barcelona y MEDIAPRO del edificio *Imagina* - dotado de platós, salas técnicas y otros servicios-, la construcción del edificio Media-TIC promovido por el Consorcio de la sociedad 22@Barcelona y Zona Franca, así como la instalación en los alrededores de Barcelona TV, del Consejo de Audiovisuales de Cataluña, de Radio Nacional de España o de la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones, entre otras.

**2010.-** Barcelona/Cataluña Film Commission «implementa una herramienta online para permisos de rodaje». Al mismo tiempo se pone en marcha el programa «Fàbriques de creació» y el 16 de septiembre el Comité Ejecutivo del Ayuntamiento presenta ante el Pleno del Consejo de Cultura de Barcelona una declaración titulada «Les polítiques culturals en temps de crisi econòmica». Se habla de una «Xarxa Cultura per la inclusió social»: se trata de afrontar las desigualdades culturales valorando el retorno social de la cultura, y para ello se crea el primer Mapa de experiencias significativas de la Red de Cultura para la inclusión social.

**2012.-** Inauguración de la actual sede de la Fílmoteca de Cataluña en la plaza Salvador Seguí del barrio del Raval, en el antiguo emplazamiento de la cárcel de mujeres conocida como La Galera, espacio con el que culmina la reforma prevista en el PERI conocida bajo el nombre de Illa dels Robadors. En los trabajos de excavación se encontraron siete posos, de entre los que se ha destacado la presencia de restos de la Edad de Bronce y de una mujer del Neolítico.

**2013.-** La Fílmoteca de Cataluña, como miembro de pleno derecho, acoge el LXIX Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Al mismo tiempo se establece un convenio de externalización de Catalan Films por el que PROA (Productores Audiovisuales Federados) asume su gestión financiada en un 80% por el ICEC. También l'Alternativa pone en marcha, en el marco de su Festival, el «Mentoring Projects». La oficina de ayuda a rodajes deja de prestar sus servicios al conjunto del territorio catalán y pasa a denominarse «Barcelona Film Commission».

**2015.-** Se celebra en Barcelona el *Cineposium*: Congreso de la AFCI (Association of Film Commissions International) bajo la temática «cine y turismo». Paralelamente PROA se escinde al desligarse de ella unos cuarenta productores que se organizan como asociación de Productores Audiovisuales de Cataluña (PAC). Por su parte, la Coordinadora de Festivales y Muestras de Cine y Video de Cataluña siente la necesidad de renovar su imagen y para ello crea la marca *Catalunya Film Festival* a la que adhieren buena parte de festivales celebrados en Barcelona. Internacionalización y financiamiento son algunos de sus objetivos. Al mismo tiempo se produce un cambio en el sistema de tramitación de permisos generales de rodaje por el que Barcelona Film Commission pasa a encargarse únicamente de las peticiones de extranjeros. Las demás se tramitan directamente por los productores.

**2017.-** Propuesta de Política Audiovisual del Ayuntamiento de Barcelona 2017 elaborada por Jaume Collboni, con objetivos como: reforzar Barcelona Film Commission, potenciar la difusión social de las producciones cinematográficas y audiovisuales barcelonesas y catalanas así como la transversalidad entre edición, sobre todo el cómic, y el audiovisual; establecer un convenio entre BTV y el ICUB para la difusión televisiva del audiovisual

catalán; incentivar la investigación y la innovación tecnológica. Primera edición del ciclo *Pantalla Barcelona* con el que *Film Commission* pretende «estimular», «consolidar» y «dar a conocer a la ciudadanía» «la producción cinematográfica audiovisual en Barcelona». Primera edición del festival de cine artesanal *Craft Film Festival*. BTV se transforma en *betevé*. Primera edición del Festival de Cinema Sant Jordi (Cine y Literatura). Por lo que se refiere a Catalan Films, la Generalitat vuelve a asumir la gestión a través del ICEC al no renovarse el convenio tras la escisión de PROA. También en 2017, en el marco de la vigésimo cuarta edición del FICMA, se crea el FICMARKET, «espacio on-line (protegido y exclusivamente profesional) que pone en contacto a productores y realizadores con distintas distribuidoras, televisiones y canales de video *on demand* -nacionales e internacionales- con el fin de potenciar la visibilidad de las producciones más actuales en este género y darles un máximo de difusión global». Además, surge el ciclo *Pantalla Barcelona* con el que se pretende acercar al público el cine producido en Barcelona. El 30 de mayo se presenta en la Nau Ivanow un Mapa de los Espacios de Creación y Producción de Cataluña.

**Fuentes :**

- Audiovisual 451, «Barcelona destinará 1,4 millones de euros al impulso del sector audiovisual en la ciudad», 23/01/2017. Consulta el 21/04/2019 en <https://www.audiovisual451.com/barcelona-destinara-14-millones-de-euros-al-impulso-del-sector-audiovisual-en-la-ciudad/>
- Catalan Films. Consulta el 21/04/2019 en <http://catalanfilms.cat/es/comunicacion/noticias/otros/100112-barcelona-catalu> y <http://catalanfilms.cat/ca/qui-som>
- Catàlec col.lectiu de les Universitats de Barcelona. Consulta Abril 2019 en [http://ccuc.cbuc.cat/search~S23\\*cat?XFestivals+de+cinema+--+Barcelona&SORT=A&searchscope=23/XFestivals+de+cinema+--+Barcelona&SORT=A&searchscope=23&SUBKEY=Festivals+de+cinema+--+Barcelona/1%2C247%2C247%2CB/frameset&FF=XFestivals+de+cinema+--+Barcelona&SORT=A&searchscope=23&11%2C11%2C](http://ccuc.cbuc.cat/search~S23*cat?XFestivals+de+cinema+--+Barcelona&SORT=A&searchscope=23/XFestivals+de+cinema+--+Barcelona&SORT=A&searchscope=23&SUBKEY=Festivals+de+cinema+--+Barcelona/1%2C247%2C247%2CB/frameset&FF=XFestivals+de+cinema+--+Barcelona&SORT=A&searchscope=23&11%2C11%2C)
- Catalunya Film Festivals (CFF). Consulta el 24/04/2019 en <https://catalunyafilmfestivals.com/about/>
- CCCB. Consulta el 21/04/2019 en <http://www.cccb.org/ca/activitats/fitxa/el-dia-mes-curt/227970>



- Cendrós, Teresa, «La Filmoteca que se construirá en el Raval tendrá dos salas subterráneas», *El País*, 24/03/2005. Consulta el 21/04/2019 en [https://elpais.com/diario/2005/03/24/catalunya/1111630055\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/24/catalunya/1111630055_850215.html)
- Cineposium, guía del congreso FIAF 2015. Consulta el 21/04/2019 en [https://issuu.com/barcelonafilmcommission/docs/cineposium\\_guia\\_angl\\_s\\_def\\_0](https://issuu.com/barcelonafilmcommission/docs/cineposium_guia_angl_s_def_0)
- Federació catalana de cineclubs. Consulta 20/04/2019 en [http://www.federaciocatalanacineclubs.cat/news/ca\\_ES/2010/10/14/0002/miradocs-mirades-documentals-des-de-barcelona-](http://www.federaciocatalanacineclubs.cat/news/ca_ES/2010/10/14/0002/miradocs-mirades-documentals-des-de-barcelona-)
- FICMA catàlego 2017. Consulta el 22/04/2019 en [http://www.ficma.com/doc/arxiu/bcd999c3735f06bf081f55c8460eec18/CATALEG\\_FICMA\\_2017\\_WEB.pdf](http://www.ficma.com/doc/arxiu/bcd999c3735f06bf081f55c8460eec18/CATALEG_FICMA_2017_WEB.pdf)
- Filmoteca de Catalunya. Consulta el 21/04/2019 en <http://www.filmoteca.cat/web/centre-de-conservacio-i-restauracio/la-colleccio/historia> , <http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/equipaments/filmoteca-de-catalunya> , <http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/qui-som>
- Fraíz, Jesús, blog «La Barcelona de antes», Cines. Consulta el 21/04/2019 en <http://www.labarcelonadeantes.com/indece-de-d-e-f-g-.html>
- Gran Enciclopèdia Catalana. Consultable en <https://www.enciclopedia.cat/materia/cinematografia?page=45>
- ICUB/Film Commission. Consulta el 21/04/2019 en <http://lameva.barcelona.cat/pantallabarcelona/es/edición-2017>
- ICUB/Ajuntament de BCN, *Barcelona Culture 07 Report*. Consulta 20/04/2019 en <http://www.bcn.cat/cultura/docs/MemoriaICUB07Eng.pdf>
- Llopart, Salvador, «Barcelona busca su gran festival de cine. El nuevo San Jordi BCN Film Festival irrumpe en una ciudad», *La Vanguardia*, 07/04/2019. Consulta el 21/04/2019 en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170407/421507345134/a-la-busqueda-del-gran-festival.html>
- Morgan- Tamosunas, Rikki & Jordan, Barry, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- PAC (Productors Audiovisuals de Catalunya). Consulta el 21/04/2019 en <http://www.pac.cat/pmp/2016-2/>
- Palau de la Virreina. Consulta el 21/04/1019 en [https://www.barcelona.cat/es/conocebcn/pics/attractivos/el-palau-de-la-virreina\\_92086008773.html](https://www.barcelona.cat/es/conocebcn/pics/attractivos/el-palau-de-la-virreina_92086008773.html)

- Pauné, Meritxel, «La antigua sede de la Filmoteca reabrirá como teatro», *La Vanguardia*, 21/03/2013. Consulta el 21/04/2019 en <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20130321/54369451647/antigua-filmoteca-reabrira-teatro.html>
- Priore Lima, Renata, «Un espacio público en transformación y conflicto». Consulta el 21/04/2019 en [https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14494/061\\_Priore%20Lima\\_Renata.pdf](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14494/061_Priore%20Lima_Renata.pdf)
- Riambau, Esteve, *Filmoteca de Catalunya: passat i futur del cinema*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2014.
- Subirà i Roca, Elena. Consulta el 22/04/2019 en <https://dokweb.net/database/persons/biography/89bab4e6-98b2-40b7-aeba-1e7103b5a4d9/elena-subira-i-roca>
- Segura, Cristian, «La Generalitat recupera la gestión de Catalan Films», *El País*, 30/12/2017. Consulta el 21/04/2019 en [https://elpais.com/ccaa/2017/12/30/catalunya/1514657675\\_946029.html](https://elpais.com/ccaa/2017/12/30/catalunya/1514657675_946029.html)
- Vall, Pere, «'Pantalla Barcelona': conoce el cine de tu ciudad», *Fotogramas*, 28/11/2017. Consulta el 24/04/2019 en <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19452627/pantalla-barcelona/>

## ANEXO IV: FESTIVALES AUDIOVISUAL BARCELONA-2017

- 1988 -Marató de Cinema Fantàstic i de Terror de Sants-29 ed.
- 1992 ?- Cinéma a la casa Elizalde +Cinéma a les escoles + Primer encuentro cread. Audiov.
- 1993 -Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona-25ed-Drac Màgic
- 1994 -FICMA. Festival Internacional de Cinema del Medi Ambient 24ed.
- 1994- L'Alternativa. Festival de Cinema Independent de Barcelona -24 ed.
- 1995/2001/2008-Mostra/Festival/FIRE!!Internacional de Cinema Gai i Lesbià(08-18/06)22ed.(en 1992 ya había una subvención de 500.000 pts)
- 1998-Mostra d'audiovisuals i fotografia de muntanya-20ed.
- 1998-Mecal. Festival Internacional de Curtmetratges de Barcelona-19ed.
- 1999- Festival de Cinema Jueu- 18 ed.
- 1999/2011/2014- BAFF (hasta 2010/CAFW(2011)/Asian Film Fest (desde 2014)- 5ed AFF
- 2001-Festival de Video d'Autor (no consta en 2006)-16ed.
- 2002-Mostra de Curtmetratges Dr. Mabuse-16ed.
- 2003-Loop Festival (antes *Screen Festival*)-15ed.
- 2003-Beefeater In-Edit Festival-15ed.
- 2003-Gandules-15ed.
- 2003-Sala Montjuïc. Cinema a la fresca sota el cel de Bcn. (28/06-02/08)
- 2004-Barcelona VisualSound. Festival Audiovisual de Creació Jove-14ed.
- 2004-Diàspora. Mostra de Cinema Colombià-14ed.
- 2004-Festival de Cinema i Drets Humans de Barcelona-14ed.
- 2005-Sólo para Cortos. Corto social (Can Basté. Casal Joves Barrio Prosperidad) (-2019)
- 2006-Zinemaldia-12ed.
- 2007-DocsBarcelona- Empieza en 1997 como formación a la internacionalización (20ed.)
- 2007.- Mostra de Cinema Àrab i Mediterrani
- 2008-El Meu Primer Festival-10ed.
- 2008-Mecal Air-10ed.
- 2008- Mostra de Cinema Indígena INDIFEST 10ed.
- 2009/2014-NonStop Barcelona Animació-Muestra/ Festival 4ed como festival
- 2010-BCN Sports Film-8ed (Barcelona International FICTS)-8ed.
- 2010-Festival de Cinema en Creative Commons de Barcelona. BccN-8ed.
- 2010-Festival Antic Horror Picture Show-8ed.

**2010-MIRADOCS.** Barcelona Mirades Documentals -7ed.  
**2011-D'A.** Festival Internacional de Cinema d'Autor de Barcelona-7ed.  
**2012-Cinema Lliure a la Platja** (Cinema independent, alternatiu i vanguardia)-6ed.  
**2012-** Mostra de Cinema Italià de Barcelona. MCIB-6ed.  
**2013-Cortos con K Festival.** Festival de Cortometrajes de Terror Fantástico-5 ed.  
**2013-Barcelona Surf Film Festival** -5ed.  
**2013-Choreoscope Festival Internacional de Cinema de Dansa de Barcelona**-5ed.  
**2013- 2014- Disdoc/Festival Inclús** -5ed. como festival  
**2013-** El dia més curt. La festa del curtmetratge- 5ed. 23 diciembre-CCCB  
**2014-**Americana Film Fest- 4ed. (Fest. De cin. Independent nord-americà de Bcn)  
**2014-**Serielizados Fest -4ed.  
**2014-**Cine Migrante- 4ed. (Muestra Int. Cine y Form. Derechos Humanos Migrantes)  
**2014-** INFLUX Festival. Vídeo a escena  
**2015-**Arqu [in] FILM-3ed. Muestra de cine de arquitectura de Bcn.-Filmoteca  
**2015-** Rueda. Festival Internacional de Cinema Ciclista-Sept Zumzeig  
**2015-B-**Anime Film Festival (cine de animación japonés)  
**2015-**Bibliocurts-3ed.  
**2015-**Moritz Feed Dog-3ed. Documental sobre moda de Barcelona  
**2016-** Low Cost Film Festival-2ed.  
**2017-**Cinema Lliure a la Biblioteca-Docs miérc19h-S. Gervasi, Guinardo, Sants y centro/Cated. 2017-Craft Film Festival Barcelona (creación artesanal autoproducida)  
**2017-**Pantalla Barcelona (ciclo de largos y cortos en centros cívicos)  
**2017-**DART- Festival de Cinema Documental de Arte  
**2017-**Animayo (itinerante :2017-2019)  
**2017-**Festival Internacional de Cine de Barcelona–Sant Jordi (BCN Film Fest), L<sup>a</sup> e H<sup>a</sup>

## ANEXO V:

### ENTREVISTA CON FERRÁN UREÑA Y JAUME CERVERA (10-06-2018)

#### 1.- TRAYECTORIAS

L.- Me gustaría que me hablarais de vuestra trayectoria. ¿Cómo llegáis al mundo del cine?

F.- *Barcelona '92* es mi primera película. ¿Cómo llegué al cine? Pues ya desde pequeño me he dedicado al cine, es decir, nunca encontraba el momento, y fue con *Barcelona '92* cuando decidí tirarme a la piscina. Cuando la empezamos, era un proyecto muy dependiente, era un proyecto de muy bajo presupuesto. De hecho, no tiene presupuesto. Luego ya hablaré de dónde salió la idea y todo eso, pero sí, mi punto de partida fue *Barcelona '92*. Y a partir de ahí empecé a encadenar con la publicidad, el cine...y bueno, ya llevo seis años viviendo de esto. Y si Jaume...

J.- Sí, yo, mi primer largometraje también es con él, con Ferrán, que creo que es la persona con quien más he rodado.

F.- Sí, hemos sido casi como hermanos.

J.- Yo estudié publicidad en Relaciones Públicas, carrera que no acabé, pues me puse a trabajar pronto, pero llevaba desde muy pequeño estudiando música. Estudié veinte años música y lo que más me gustaba era componer. Sabía que cuando componía lo que intentaba transmitir era aquello que quería ver ...En en cierto modo, quería hacer cine, lo único que no era consciente. Hubo un momento en que, estudiando música, cuanto más estudiaba más me daba cuenta de que no sabía, y llegó un momento en que sentí que llevaba un corsé. Me dije: quiero trabajar de actor, pero claro, si sabiendo música sé que no sé ser músico, ¡para ser actor va a ser un drama! Empecé haciendo figuraciones para publicidad, me empezó a ir bien, empecé a hacer castings en publicidad, me empezó a funcionar, conocí a Ferrán, me dijo que estaba rodando una película, que necesitaba a un personaje que hiciera de Rafa. Fuimos a tomar un café, nos pusimos de acuerdo y allí empecé a rodar ficción. La primera vez que rodamos, no es que fuera un desastre, pero teníamos claro ya en ese momento que queríamos algo más. Me dijo: no te preocupes, ya nos volvemos a ver.

F.- Sí, volveremos a rodar...

J.- Al año y medio me llama: oye, Jaume, ¿tú quieres hacer la película? Yo, sí. Venga, vamos a rodar. Y pasamos de seis, cuatro personas que éramos, a ser, pues treinta o cuarenta.

F.- Sí, eran unas cuarenta personas.

J.- Unas cuarenta personas delante de un plató, con una grúa, con una Beeper, con esa cámara maravillosa que creo que nos la hemos ido cargando nosotros..., y ahí empezó todo.

## **2.- AFLUENCIAS Y CONFLUENCIAS**

L.- ¿Cómo llegas a reunir a esas cuarenta personas? Además, hay que pensar también en la música y en esos posters que son magníficos, ¿cómo consigues, no únicamente el casting, sino reunir a todo ese equipo?

F.- Bueno, a base de trabajar mucho. Realmente lo que nos pasó...*Barcelona'92* lo que supuso fue que mucha gente que había en las escuelas de cine empezó a recalar en el proyecto, porque aquello se hacía como la película interminable, que parecía que nunca iba a acabarse, como la Sagrada Familia, que se pospone, se pospone... Al final la gente tenía como una sensación de: quiero formar parte de esto ¡joder! porque bueno, quiero estar ahí, pues para cuando esto se acabe, decir que yo estaba ahí. Y empezamos la película, éramos tres personas en ese momento en el equipo técnico y acabamos siendo unas cuarenta en una jornada de rodaje, sólo de equipo técnico, sin contar a los actores.

Al principio la película tenía muy mala hostia. Claro, normalmente la parte más punki de la película, no sé cómo explicarlo. O sea, te haría una analogía con el tema de la música británica de los 80, es decir, la gente estaba descontenta con el punk, se crea el *Oi*, era todo en plan, la gente lo veía en plan...el fin de semana, salir al campo de fútbol, irse de borrachera...Nosotros fue, ese acto de rebeldía fue con el cine. O sea, realmente cogimos y dijimos: ¿qué coño? vamos a cargarnos a todos, vamos a hacer una película y vamos a mantener un espíritu muy, muy punk. Y estábamos ahí cada día con la película, con la película, con la película...

Empezó entonces a recalar en el proyecto gente que había vivido en la época, gente que nos dio mucho material, y entonces empezamos a crear, no sé, creamos como un producto. La gente entonces empezaba a responder en internet.

## **3.- BARCELONA' 92, ESCUELA DE CREACIÓN**

F.- La película no esperábamos que llegara donde llegó, no esperábamos que acabara teniendo el éxito que acabó teniendo. Y de hecho esto también acabó hundiéndola en cierta manera. Fue un momento en el cual quisimos hacer profesional la película, ese fue el gran momento, porque todo lo que era la intención original se perdió completamente, es decir, teníamos más miedo de lo que decíamos, de cómo lo decíamos, qué rodábamos, cómo lo rodábamos...Claro, porque teníamos que estar en una constante evolución, ya que para

muchos era nuestra escuela. Si empezabas en 2013 y acababas en 2017 haciendo absolutamente lo mismo, esto significa que no habías evolucionado en tu carrera. Entonces, ¿qué pasó? Que esa metamorfosis se vio, se vio a nivel de actores, cuya evolución se fue haciendo conjuntamente con la película, igual que los técnicos y toda la gente que formaba parte. Esa es la parte maravillosa que tiene, que te das cuenta de que hay tres películas dentro de ella. Son tres películas independientes, es decir, puedes ver en cada momento en qué etapa se rodó. Sí, sólo que sepas un poco de técnica, de cámaras, de imágenes, de iluminaciones, sonido..., rápidamente podrás saber ubicarlas cronológicamente, en qué momento de esos cuatro años se rodó ese instante de la película.

J.- Para mí, desde la experiencia, hay algo que hace que esta película signifique mucho, y es que me convierto en actor. Es decir, que en cuatro años para rodar una película, cuatro años para pensar en el guión, para entender al equipo, saber cómo funciona, comprender aquello de lo que te está hablando el director, empiezas a entender a tu personaje.

L.- ¿Cuándo empezasteis a rodar?

F.- Se empezó a rodar en el 2012. Yo tenía un pequeño boceto...

#### **4.- FRENTE A LA BARCELONA OLÍMPICA**

F.- Bueno, igual que Jaume, somos de la generación de los 80, somos de la generación olímpica, hemos crecido con la Barcelona de las Olimpiadas. Conozco Barcelona con la Ronda del Litoral, con el San Jordi, con el Palau Olympic, todo eso lo conocemos y es para nosotros como todo lo que había, es decir, parece que ya sea prehistórico todo esto que estaba cuando yo llegué. En cambio, mi padre me contaba, mi padre vino de Andalucía en los años 50 -en aquella época estaba muy mal Andalucía- y mi padre cayó en Verdún. Era un barrio del extrarradio de Barcelona, es decir, el Nou Barris, y me contaba que en su calle no había asfalto, no había iluminación, era todo barro. Llegabas con barro hasta los tobillos a tu casa. Había problemas de ratas. Y tú, realmente dices: ¡hostia! ¿Esa Barcelona existió? Y sí, sí que existió. Entonces te das cuenta de que hacia los 80, cuando la escogieron como Sede Olímpica, hubo un cambio. Es decir, que pasó de la noche a la mañana de ser un sitio que estaba ahí en un mapa a ser un punto de interés. Todo el mundo se fijaba en Barcelona, ese fue el bombazo que tuvo. Entonces me dije: me encantaría hablar de todo lo que las Olimpiadas desterraron de Barcelona.

*Barcelona '92* se sitúa en el 92, pero no va de las Olimpiadas. Va de todo lo demás, pero las olimpiadas no salen en ningún momento. Eso explica el parón de la película. En la película hay cuatro capítulos. Entre el segundo y el tercero hay un parón de unos dos meses. Es un

parón lineal, es decir, que el verano no sale. Es justamente el momento de las Olimpiadas de Barcelona. Retomamos, y ahí no ha pasado nada. Realmente, el acto más importante de Barcelona no sale en la película.

## **5.- ALGUNOS ESLABONES: RAÍCES POPULARES, DEL VILLANO A LA CONTRACULTURA**

L.- Se ha catalogado tu película como cine quinquí. ¿Fue tu intención integrarla en el género?

F.- Para mí el cine quinquí es el tema del extrarradio, y eso *Barcelona '92* lo tiene. Pero a mí me gusta más la definición de cine contracultural. Me gusta más la definición porque creo que se asemeja más a lo que fue la contracultura en Estados Unidos en los 60, que no tanto al cine quinquí, que para mí es algo completamente distinto. No creo que sea una película quinquí, aunque también hemos jugado con eso, porque era una cosa que a la gente le gustaba. Creo que el cine quinquí, el imaginario colectivo, está demostrado con el tiempo... En los 70 y 80, eso de los *Perros Callejeros*, *El Pico*, la época de Manzano, el Torete, el Vaquilla, o sea, la época de los bandoleros... Estamos hablando de una España que vive en una Dictadura. Entonces la gente necesitaba tener villanos, porque la gente sentía admiración y repulsión a la vez. Eso no pasa sólo en este país, también pasa en Estados Unidos con los asesinos en serie, con *El signo del zodiaco* en Inglaterra. Siempre ha pasado, siempre sentimos hacia lo criminal, por un lado repulsión, pero por otro admiración, porque realmente nos vemos como fuera de la ley, o sea, nos vemos también reflejados en ese tipo de cine. Y yo creo que el cine quinquí en los 80 fue un cambio, un cambio necesario. Creo que ahí el cine español se expresó un montón, pero pienso que hoy en día el cine quinquí como tal no existe. Por lo tanto, yo no consideraría *Barcelona '92* como cine quinquí, ni todo lo que se ha ido haciendo después en el cine español, ni *Siete Vírgenes*, no lo podemos considerar como cine quinquí porque el cine quinquí va implícito que sea de una época. Es como el neorrealismo italiano, es una época.

L.- Hablamos de contracultura. Pero en la película se focaliza mucho a los skinheads, a los aficionados del fútbol, mientras que solemos asociar el movimiento contracultural más bien, entre otros modos de expresión, con el cómic, por ejemplo. Si no me equivoco, el creador de Cobi formaba parte de la contracultura de los 70...

F.- Lo gracioso del Cobi, la mascota de los Juegos Olímpicos, es que es la mascota más anti-olímpica que existe, porque de hecho, la mascota se utilizaba tanto por los partidarios de las olimpiadas como por los detractores. Eso fue majestuoso, porque fue una mascota que utilizó todo el mundo. Pero aparte del comic, la contracultura también son los fanzines, los fanzines



de fútbol, los fanzines políticos, había un montón, y también todo el tema de las radios libres, las radio-pirata, eso se hacía mucho. Había una contracultura que se fue perdiendo progresivamente, hoy puede haber internet, pero, aunque sigue habiendo radios libres en Barcelona, han dejado de tener la relevancia que podían tener antes. ¿Sabes?, como ese punto en lo que podía ser políticamente incorrecto, decir lo que querían, y no había como una, como una persecución; sí que la había, pero...

J.- Yo creo que sí, se expresaban muchas opiniones en una radio de estas.

## 6.- CENSURA(S), DEMOCRACIA Y FRANQUISMO

J.- Y el cartel, antes hablabas del cartel, Ferrán, justamente el look que tiene el cartel, hay algo que sorprende, hubo un momento que tuvo hasta un poco de autocensura, ¿no?

F.- Sí

J.- Porque hay dos versiones del cartel, ¿las has visto las dos?

F.- ¿Has visto la de la Modelo?

L.- Sí, ¡genial! Y luego el otro con Cobi, que es inmenso, con la Sagrada Familia que también parece que se parte en dos...

F.- En el de *La última cena* hubo algo de censura porque realmente los tres cerdos que aparecen debajo eran tres personas reconocibles en ese momento. Eran reconocibles tres políticos en ese momento muy importantes. Por eso hicimos un poco de autocensura, para no...

J.- Tres poderes, ¿no?, y además la figura sí que era reconocible.

L.- Y, ¿a quiénes representaban?

F.- Sí, Corcuera era uno de ellos, Fraga era otro, y Pujol.

L.- Es decir, una generación mucho más antigua, pero que todavía tenía...

F.- Sí, todavía tenía su...sí, sí, Pujol seguía siendo Presidente en ese momento y Corcuera, pues bueno, eso fue una serie de acciones que, como la Ley de la patada en la puerta, o sea, que podían entrar en tu casa sin orden judicial. Eso fue un atropello de la democracia. Yo creo que España siempre lo ha arrastrado el franquismo, y lo sigue arrastrando hasta el día de hoy.

J.- En lo que me incumbe como..., es que es curioso que nos estés preguntando hoy porque ahora se ha vuelto a hablar de Billy, de Billy el Niño en la prensa y mi personaje, yo interpreto a Rafa, que es un militante del Moviment en Defensa de la Terra, un partido político independentista que quiere alejarse totalmente de la idea de Terra Lliure y de los

actos bélicos, y me encuentro con cierto personaje, Billy, que hace que Rafa cambie un poco su, bueno, que hace temblar las bases de...

F.- Bueno, empiezas con un personaje político y acabas con un personaje más activo en lo que es la lucha armada, supongo, por el tema de la respuesta que da, es decir, con eso ya tuvimos bastante follón con la película en su día porque también sacábamos algunos carteles de Terra Lliure. Hubo problemillas con este tema, con el tema de que se sacase propaganda, que fue un poco un hándicap. Pero bueno, yo creo que era necesario sacarlo todo y también salió mucho material en la película, porque también se retrata a las Brigadas Blanquiazules y a los Boixos Nois, dos grupos ultras. Els Boixos Nois estaban ligados tanto a la izquierda como a la derecha, un poco más ambiguo, pero el Brigadas Blanquiazules era un grupo que iba a la extrema derecha. Eso no lo podías censurar. No puedes censurar porque es como hacer una película de la II Guerra Mundial y pretender censurar una esvástica. Estaba ahí, tienes que decir que estaba ahí.

L.- Además de esta autocensura, ¿tuvisteis que doblegaros a algún tipo de censura más explícita?

F.- Nos autocensuramos en algunas cosas para evitar más problemas de los que ya teníamos en ese momento en el rodaje. Tampoco fue muy...

J.- Yo me doy cuenta de que nos planteamos cosas que nunca nos hubiéramos planteado, porque hay unos cortometrajes ¿puedo?, muy buenos, dentro de una serie de cortos que escribió Ferrán, y que yo los vi y dije: ¡Ostras, hay que hacer algo! Y nos animamos hace unos años, vamos a rodar esto, vamos a rodar esto, y empieza un delirio, un cambio extraño en lo que serían las libertades en, yo me atrevería a decir que en Europa, pero especialmente aquí cerca donde toca, donde nos encontramos. Llega un momento en que Ferrán dice: oye, esto ya veremos, porque igual esto no lo podemos rodar.

F.- Yo creo que ha habido un retroceso con el tema de la libertad de expresión, ha habido un retroceso.

J.- Es autocensura. Y eso a uno mismo le plantea problemas. Yo a veces me callo cosas y me aguanto. En expresión artística, me planteo: ¿soy un cobarde? ¿qué pasará? La única conclusión es que no me puedo sentir plenamente autorrealizado si no puedo decir aquello que quiero decir. Y esto está pasando. ¿Me obliga alguien a no decir? No. Pero hay ejemplos que me hacen ver que hay cosas que tengo que dejar de decir, ¿hasta qué punto?, porque, claro, no quiero entrar en este juego. Tampoco soy una figura del cine de aquí. He hecho dos películas, *El jugador de ajedrez*, donde tengo un rol muy pequeñín, donde hago de francés, por cierto, después de *Barcelona '92*. Fue una experiencia maravillosa y me encanta. Siempre que puedo, intento grabar ficción, pero no soy alguien que tenga una repercusión mediática

como para poder jugármela a decir ciertas cosas. A nadie le importa si yo desaparezco. Entonces, esto es lo complicado, porque a veces decimos, ¡ostras! Hay tal actor que ha dicho tal y se encuentra en un momento en conflicto con otros, con el sistema, ¿no?, y dices, esto es muy fuerte, que esta persona no pueda decir lo que quiera en los medios, o programas de televisión, o personajes de antihéroes, pero claro, es que hay gente que tiene un apoyo brutal detrás. Entonces, esto es lo que se plantean muchos. Muchos dicen, vamos a luchar por estas libertades, en cierto modo, desde donde podemos. Y del otro lado te encuentras con eso y dices: ¡vaya! ¿qué pasa si yo no tengo esos medios, si no tengo ese reconocimiento, si no tengo este apoyo? Empiezas a valorar, empiezas a mirar y dices: bueno, a priori no tendría que pasar nada, hasta que empieza a pasar, como por ejemplo en el caso de los titiriteros<sup>526</sup>...

F.- No, y el tema, hablando con propiedad, del terrorismo es un delito que, bueno, que ahora parece que hay más imputados que en la época en que estaba ETA en activo. Esto te demuestra que ahora mismo la libertad de expresión está un poco coartada, lo que tú puedas decir en ese momento... Por ejemplo, recuerdo que en los años 80 había una película que se llamaba *Makinavaja*, no sé si te suena. Era una adaptación de unos cómics, en la que hacía la selección Pepe Rubianes y la peli era del Pajares, que era el protagonista. Me acuerdo que había una escena con un torturador de la Guardia Civil, bueno, me parece que era un Policía Nacional. Entonces lo iban siguiendo, y el tío iba a un puticlub. Iban detrás de él, Makinavaja desenfundaba la pistola y antes de disparar le gritaba una cosa como en vasco, pero que en realidad no tenía nada que ver con el vasco. Cuando se lo cargaban y salían corriendo, la gente le preguntaba; ¿y por qué has dicho esto en vasco? Y él respondía que para que le den una medalla a su familia. Ese chiste, lo haces hoy y estás imputado tú, tus hijos, tus nietos, y todo el mundo. Es decir, yo creo que es algo que se ha ido para atrás. Está pasando también con la música. Hace poco, al Evaristo le han dado una denuncia por los tacos contra la guardia Civil, cuando son canciones que este tío lleva cantando treinta o cuarenta años. En los 80 nadie, nadie denunciaba a esta gente, de hecho había grupos como *Kortatu* que hacían canciones que hacían una apología de ETA de forma activa, y nadie se tiraba de los pelos. Yo creo que, con el políticamente correcto, la gente ha ido retrocediendo y coartando las libertades. Es como... ahora todo ofende a todo el mundo, ahora tienes que ir mirando, pues

---

<sup>526</sup> Se refiere probablemente a la compañía «Los Titiriteros de Abajo». Dos de sus miembros fueron inculcados en 2016 por «fomentar el odio» en su espectáculo «La Bruja y Don Cristóbal». En la obra, un personaje le colocaba a la bruja un cartel en el que se decía ‘Gora ALKA-ETA’. Se les incautó el material teatral, dos de sus miembros fueron condenados el 6 de febrero de 2016 a «prisión provisional incondicional» durante cinco días, tras los cuales pasaron a «libertad provisional» con «obligación de comparecer diariamente» ante el Juzgado Central de Instrucción de la Audiencia Nacional de Madrid. Julia Pérez recuperó la sentencia, consultable al final de su artículo «El juez pone en libertad a dos titiriteros tras cinco días en prisión y les acusa de ‘fomentar el odio’», *El Público*, 10/02/2016.

si hago esto, ofenderé a este, si hago lo otro... y claro, si aquí hay una hamburguesa, se va a ofender el vegetariano, todo el mundo se ofende por todo, y creo que estamos en un retroceso ahora mismo.

## **7.- MOVIMIENTOS CULTURALES JUVENILES DE LOS OCHENTA**

L.- Nos hemos dejado en el tintero el “Oi”. He visto por internet que Nikita había preparado unas camisetas, la misma que lleva uno de los personajes con esta insignia. ¿qué es el “Oi” y qué simboliza?

F.- Realmente el “Oi”, depende de a quién le preguntes, pero es sobre todo un movimiento cultural que engloba la música, también engloba un estilo. Habría que situarlo en los años 80, cuando toda la gente terminó muy descontenta, la época del punk, de los Sex Pistols, en que había un descontento general. Empezaron a salir grupos de música skinheads que hacían el tema del *Oi*. Era bastante apolítico todo aquello porque eran canciones que trataban sobre fútbol, sobre salir de fiestas, sobre pasárselo bien con los colegas... A finales de los 70 el skinhead era una persona que vestía elegante. En ese momento se le relacionaba con el reggae, con el skan... Pero a partir de los 80, todo eso cambió y el imaginario colectivo acabó siendo un poco la imagen que tenemos hoy del skinhead. Es decir, la imagen del skinhead se hizo más radical, se hizo más agresiva, fue más las botas militares, las cabezas ultra-cero, los rangers, las bombers. Todo eso viene de un estilo, que es un estilo de música, pero también un estilo de vida.

## **8.- AMASIJOS IDEOLÓGICOS**

L.- Da la impresión también a partir de uno de los carteles realizados para la película que los skinheads y todos estos grupos que aparecen en la película estaban en un proceso de búsqueda ideológica porque, por ejemplo, en la parodia de la última cena, tienes como figura central la imagen de un gorila que parece King-kong.

F.- No, es Copito de Nieve, nuestro gorila de Barcelona. ¿Sabes que en el zoo teníamos un gorila que era albino? No pusimos de Jesucristo al Cobi, sino a Copito de Nieve.

L.- Pero también en el póster aparece el símbolo de los anarquistas. Entonces, se percibe una especie de amalgama ideológica donde todo cabe y nada es.

F.- Sí, pero es que eso se vivía en aquella época. Cuando hablamos de los neonazis de los 90 en Barcelona, o en el resto de España, el que iba de neonazi era el chulete del barrio. En realidad, hablabas con él de ideología y a lo mejor el tío no tenía ni puñetera idea de lo que era ser socialista, ser comunista, ser anarquista... Simplemente no lo sabía. Decía: esto es el

malo del barrio, y esta gente se ponía eso para ir de malos. También creo que uno, en un momento de su vida, puede adoptar una estética muy agresiva e incluso vivir esa ideología y que en la vida se vea luego que todo era en plan juventud. De hecho, la mayoría de ellos, después se fueron a otra cosa. Aunque también hubo gente que sí se radicalizó con este tipo de ideología y empezó a entrar en contacto con movimientos políticos. Pero el que realmente iba al fútbol, gente que iba a pasar el partido con los colegas, yo no creo que el tema de los ultras del fútbol haya que rastrearlo con el skinhead. El skinhead viene de la música negra. No creo que se le pueda tildar en su conjunto de derechas, ni de neonazi, porque el skinhead también es pacifista. Va contra el curso de los tiempos ser neonazi y ser skinhead.

L.- Sin embargo, hubo también mucha bulla. Llega con el fútbol, y va mucho más lejos con el asesinato...

F.- De Sonia, en La Ciudadela, sí, sí. Llegaron a extremos, y también raciales. En los 90, mataron a un chico de color. Lo mataron en la Villa Olímpica. Lo tiraron al agua, le habían dado una buena paliza, y se ahogó. Sí que llegó a ese punto. No sé si el primer crimen de odio reconstituido en España fue el de Sonia o esa chica de Madrid, también de color, a la que mataron unos neonazis. Pero lo que vengo a decir es que había una serie de grupos entre toda esa fauna, con algunos grupos más radicales que hacían cacerías, pero considerados globalmente, lo que era todo, no sé, eran chavales que tenían su vida normal, el fin de semana se tomaban un par de birras y la montaban en el campo de fútbol. También, es bastante injusto tachar a todos de lo mismo, porque en aquella época, como ahora, aunque sí que había una alarma social por todo lo que estaba pasando en el fútbol, como una mezcla de algo nuevo y de histeria colectiva, tampoco creo que fuera un estado de sitio, ni que hubiera más violencia que la que pudiera haber en Francia o en Inglaterra. Creo que se vivió en todos los campos de fútbol y que sí hubo gente que lo llevó a otro nivel, cargándolo de estereotipos abiertamente racistas, pero el tema de la ideología nacionalsocialista, eso es otra cosa. Ya te digo, esos tíos no sabían nada de la ideología nazi. Te podían recitar el *Mit Kam* y después no sabían nada. No les puedes endosar una ideología si estaban perdidos y eran muchos los que se encontraban en las mismas condiciones. Decían que eran nazis, uno decía que era tal, otro que era tal cual...

L.- Hay una secuencia muy interesante que transcurre en un coche, en la que se observa una oposición muy clara entre dos personajes...

F.- Sí, eso es porque hay una separación. De hecho, ya por el encuadre, los personajes están separados. Vemos que entre ambos hay una amistad, pero al mismo tiempo, cada uno tiende por un camino.

J.- Por lo que se refiere a una de las escenas que transcurren en el coche, sí que entiendo bien a Rafa. Mi personaje, Rafa, es un personaje que se pretende culto. Sabe que, dentro de las posibilidades, hay gente que ha tenido más recursos que él y él predica, digamos, un activismo pacífico. A él le interesa aglutinar a mucha gente de opiniones similares, sea donde sea, pero le plantea problemas que uno de sus amigos pueda ser un hooligan, porque no compartían exactamente la misma ideología, y él temía las consecuencias sobre su partido. O sea, que el fútbol como divertimento y como lugar de confrontación, había que separarlo, porque si no, les podía perjudicar.

F.- Porque para un militante del MDT, era impensable que otro miembro fuera de los Boixos Nois, ya que entre estos últimos había gente tanto de izquierdas como de derechas. Los Boixos Nois también eran catalanistas, pero entre ellos había una facción más neonazi y otra más de izquierda radical. Era como para que la gente dijera: ¡esto no puede ser! Era una cosa muy extraña, porque hay fotos de aquella época en las gradas y ves una esvástica al lado de la bandera comunista. Con el tiempo se fue decantando hacia la extrema derecha, pero en aquel momento había como un mejunje de ideologías.

## **9.- «LLEGADO A CIERTO PUNTO, NO HAY RETORNO»**

L.- En tu película recuperas una cita de Kafka bastante ambigua...

F.- Sí, sí: «llegado a cierto punto, no hay retorno». En aquella época, todo el mundo campaba a sus anchas y realmente era un mundo en el que la gente también se tuvo que posicionar. Es el punto de no retorno de Kafka.

También en la película tuvimos ese punto de no retorno. Llega un momento en que empieza a venir tanta gente, que ya no tienes manera de parar la máquina. Llega un momento en que piensas: tal vez sea mejor parar máquina y decir “chicos, vamos a pensar bien la película, que esto ya se está saliendo de madre”, pero es que ya no teníamos tiempo. Es como en una estampida, si te paras, la estampida te arrolla. Tú vas corriendo delante del toro, y él detrás de ti persiguiéndote. Y entonces, te dices: tiro, tiro, tiro, porque si no, me arrolla todo.

## **10.- FRENTE AL ETHOS: UN PUNTO DE VISTA EQUIDISTANTE**

L.- Al mismo tiempo, acompañando esta ambigüedad, en ocasiones reforzada por una suspensión del juicio con respecto a las acciones emprendidas por los personajes, en algunas secuencias se puede percibir una intención moral o incluso moralizante.

J.- Oye, y voy recordando escenas, hace un momento que no la veo, y me doy cuenta de cosas...y sí, moralizadora lo es un rato, por ejemplo, cuando hablamos de la droga. La droga

en Barcelona en esa época...Pero a diferencia de las películas brutales y espectaculares que conocemos, en las que se puede hablar de la droga, pero no del drogadicto, aquí se habla de la historia del drogadicto, de cómo esa persona se relacionaba con la gente de su barrio.

F.- Se trataba de normalizarlo. Creo que lo más complicado de la película era normalizar todas esas situaciones que se vivían a diario. Yo creo que eso es lo más complicado. Y otra cosa que a mí me ha gustado siempre muchísimo del cine francés, también del cine italiano, es esa capacidad de normalizar incluso lo más aberrante. Hay películas de drogas que en realidad lo que te muestran son las consecuencias de las drogas. En cambio, todo el mundo es consciente de que entre la juventud se consumían drogas, y yo creo que en la película se trata de normalizar ese consumo que estaba ahí. Es la parte polémica, ya que hay que entender que en esos ambientes se puede meter heroína, se puede meter cocaína...Luego podrás entrar en el tema del por qué, pero no puedes buscar las consecuencias, porque a lo mejor esa gente, dentro de unos años, se ha desenganchado y hace su vida de otra manera, a lo mejor siguen siendo consumidores esporádicos, pero creo que a veces ese papismo que tiene el cine en demostrarte acción-reacción...Eso me recuerda mucho el cine *slasher* de la época de los 80 en Estados Unidos, cuando se hacían películas extremas con muchas chicas, donde te dabas cuenta quién palmaba, quién estaba chicando, el que se drogaba...En cambio, la chica que llegaba virgen al matrimonio es la que se salvaba. Y eso era un mensaje. Siempre pienso que era como una herramienta, como un dardo tanto político como social. Y si te das cuenta, puedes ver que en la mayoría de películas en las que se trata el tema de las drogas, suele prestarse atención al hecho, y a la reacción. O sea, que siempre te hacen ver que en las drogas la gente acaba muy mal. La gente acaba muerta o drogada perdida. En cambio, yo creo que en *Barcelona '92* sí buscamos normalizar el día a día de esta gente...

J.- Lo que pasa es que sí acaban mal...

F.- Sí, pero bueno, no necesariamente por la droga.

L.- Quieres decir que la película toma distancia con respecto a todo juicio negativo...

F.- Sí, incluso adopta una posición equidistante en relación al tema en cuestión. Y también con el punki. Y lo mismo con el fútbol. Hemos recibido muchas críticas por el tema del fútbol, por el cómo lo retratábamos, porque cuando tú muestras a los Boixos Nois, imagínate que para la gente tendrías que mostrar a un monstruo que se come niños, o asesinos en serie, y luego tú te dabas cuenta que eran chavales de barrio, que se metían ahí, iban al campo de fútbol, que si un día se les iba la olla, se pegaban dos hostias...Luego ya tienes gente a la que se le fue realmente, que mató a otros, gente que cumplió condena. Pero lo que tampoco vas a hacer, es criminalizar a toda una parte de la sociedad únicamente porque dos llevaron las cosas más lejos. Creo que en lo que se refiere al fútbol, es algo que ha cambiado mucho

en Barcelona. Hay que recordar que a principios de los 90, salir con una camiseta del Barça o del Espanyol, era toda una aventura porque no sabías con qué te podías encontrar. La rivalidad entre los partidarios de ambos clubes era muy patente. Todo esto culminó con la muerte de Rouquier, cuando en el año 91 lo mataron. Y también con lo que pasó con Sonia de la Ciudadela, cuando mataron a un travesti. A partir de ahí en Barcelona, en el fútbol, hubo como una persecución más activa, porque, con las Olimpiadas a la vuelta de la esquina, se dieron cuenta de que había gente que estaba matando a otras personas. Esto se vivió mucho durante los 90, con una persecución muy importante de toda la gente que formaba parte de grupos de “hooligans” por así decirlo.

### **11.- «NO FUTURE», UNA GENERACIÓN PERDIDA**

L.- En tu película, en algún momento, la mirada perdida de los personajes hace pensar más bien que son de alguna manera víctimas del sistema, de la falta de expectativas, de lo poco que existe realmente para la juventud, para esas juventudes del 92, época a través de la cual se va deslizando el presente por doquier...

F.- También fue por eso por lo que enfocamos el extrarradio de Barcelona. Era un poco eso, el tema de la gente para la que a lo mejor no había futuro. Es decir, el que más y el que menos se daba cuenta de que su padre subía del taller, pues él se iba a trabajar en el taller. Tampoco se planteaba cuáles eran realmente sus propias aspiraciones en la vida, o adónde podía realmente llegar. La gente decía: mi padre era paleta, pues yo cuando acabe el grado escolar voy a ser paleta. Eso pasaba hasta ayer, hasta hace nada, y sigue pasando. Era una situación meramente transitoria. Vas al colegio, y luego te vas a lo que pillas. Pero tampoco tienes una aspiración en la vida de decir: no, yo puedo hacer todo eso. No, no, yo llegar a fin de mes, hacer mis borracheras, vivir contento... Era un poco esa generación perdida que sí que hubo. Y, evidentemente, en el extrarradio sí que se acentuó mucho más porque para la gente el nivel de oportunidades era completamente diferente al que podía haber en un barrio de nivel adquisitivo alto. Seguramente porque si en casa no hay dinero, uno se tiene que poner a trabajar a los dieciséis años y evidentemente no tienes las mismas oportunidades que el que puede estar estudiando hasta los treinta años. Y más en aquella época, porque ahora lo de estudiar a distancia ha mejorado mucho, pero en aquella época no había internet. Era mucho más complicado acceder a la información, acceder a los universitarios... Todo eso ha ido mejorando. Con todo, había y aún sigue habiendo barrios más marginados, y eso se observa en la película. Es lo que pasa en La Verneda y es lo que pasa en Barcelona.



## **12.- LA CIUDAD COMO PROTAGONISTA**

L.- Además de la marginación, hoy en día, en el siglo XXI, la investigación ha puesto de relieve una vuelta a los personajes marginales que cobran protagonismo, tanto en la literatura como en el cine. ¿Cómo ves tú los movimientos artísticos que precisamente van a conceder mayor protagonismo a los márgenes?

F.- Sí, hasta hace poco en cine el protagonista era el chico guapo y la chica guapa. Para mí sí que hay un protagonismo en *Barcelona '92*, pero más bien recae sobre la ciudad, sobre el contexto. Lo demás son personajes que se van involucrando en la ciudad, se van desarrollando. Pero lo que es el protagonista, es la ciudad. En todo momento es la ciudad lo que intento retratar.

L.- Acabas de citar un aspecto fundamental en tu película, película que lleva el título de *Barcelona '92*, al hacer referencia al protagonismo de la ciudad...

F.- No lo pensamos mucho... Como te comentaba, quisimos enfocar en todo momento el extrarradio, la zona contracultural de Barcelona, todo lo que era en aquella época los fanzines, las radios libres, todo eso es el protagonista de *Barcelona '92*, y todos esos elementos salen en la película. De hecho, empieza con la radio libre, durante la película ves cómo crean los fanzines, cómo ha ido el tema del fútbol, el tema de los skinheads, el tema del MDT, el tema de los que eran políticamente más incorrectos, y te vas dando cuenta de que la ciudad se va dibujando ahí con todos los extremos posibles. Pero lo que es el escenario que ocupó la parte más importante de aquella época, que es la Villa Olímpica, no aparece realmente, porque es como el invitado. O sea, las Olimpiadas vienen y se marchan, pero lo que se queda es Barcelona. Es decir, antes de las Olimpiadas ya hay Barcelona. Y al final de las Olimpiadas, hay otra Barcelona que, evidentemente, se ha transformado en algo más, pero hay esa Barcelona. Para mí lo importante es Barcelona, y no las Olimpiadas. Por eso me centro en Barcelona, que es la verdadera protagonista de la película, al menos en mi visión.

## **13.- PERSONAJES MARGINALES Y RECEPCIÓN**

F.- Sí que hay personajes que son más marginales, pero aquí tenemos de nuevo el tema del cine quinquí, con sus personajes marginales. No creo que sea un nuevo movimiento. Creo que eso siempre se ha visto, el tema de lo típico, del bandolero, de los pistoleros, a todo el mundo le gustaban sus hazañas. Siempre ha habido un poco de imaginario colectivo en ese sentido, el tema de idolatrar, según quién, a la gente que atracaba un Banco, a la gente que robaba coches, porque era una carrera delictiva, pero también una carrera un poco artística.

Realmente lo seguías, como al Vaquilla. Al Vaquilla lo seguías por todo lo que simbolizaba, por la lucha contra la policía, por las persecuciones. Yo creo que en España se ha sido muy propenso a insertar ese tipo de personajes, los personajes marginales, personajes que viven en el extrarradio, que hacen pequeños hurtos para pagarse el pico, para pagarse las drogas, y gente que no tiene tampoco un objetivo en la vida, que simplemente quiere pasar el día, hacer cuatro robos...Creo que siempre ha existido ese imaginario colectivo, siempre ha existido en España y siempre existirá.

J.- Sí, sobre su misión, me parece raro que no lo veas, porque Ferrán es igualmente un gran aficionado a los superhéroes de los cómics, pero cuando él plantea el héroe de su película, no es un personaje idílico, no es el modelo de personaje de éxito, ni al contrario, el supervillano. No, está ahí en algo de una realidad brutal. Y es verdad que a lo mejor la sociedad ya no sólo quiere un cine que le sirva para liberarse o imaginar: qué bien sería mi vida si fuera así, sino que igual hay cosas que como a mí, que también me gustan cuando puedo participar en proyectos así, que permiten dar un rinconcito a esa realidad, y creo que mucha gente siente la necesidad de verse retratada, ¿no? Porque igual verse al señor empresario que conquista a la mujer noble o al revés, películas que también miro y que me encantan en realidad, en las que también hay unos personajes secundarios que tienen unas vidas maravillosas donde el príncipe se casa con la secretaria y tal..., también hay que tener en cuenta que esos personajes secundarios con desenlaces menos extraordinarios son la mayoría de la población, y es interesante hacer una película sobre ellos.

F.- Sí, creo que sí hay la necesidad, y con los años cada vez más, de acercar los personajes a los espectadores. Antes, en la época famosa del cine de Hollywood, era lo contrario. Eran dioses. Bette Davis era una diosa, la veías como en un pedestal, a una escala que tú no podías acceder a ellos. Era gente que estaba por encima de ti, del bien y del mal. Eran dioses en la tierra. En cambio, hoy te das cuenta de que los actores mismos, cuando más famosos son, en sus propias redes sociales, Instagram, twitter..., tienen cada vez más una necesidad de estar más cerca de sus seguidores, pero cerca hasta el punto de que vean que ellos también son personas normales, o sea, que sube la última tontería de la bella vida que tiene, y eso las redes sociales lo han acentuado mucho más. Hasta hace poco, con los personajes, teníamos ahí una necesidad de evadirnos de la realidad, pero es que a lo mejor tampoco nos hacemos una idea de la realidad. A lo mejor podemos insertar en el cine nuestra propia realidad. Creo que a veces sí somos más propensos a ver personajes marginales, personajes que realmente no te quieres ver como ellos, pero con los que a lo mejor te ves identificado. Creo que a la gente le gustan los personajes que son perdedores porque también todos en cierta medida

hemos tenido nuestros bajones. Somos seres humanos y esto nos ha pasado a todos, y creo que a la gente le gusta verse retratada en el cine.

L.- Efectivamente, también puede haber habido un cambio en la recepción, o quizás simplemente, como apuntas, cada cual quiera verse representado de manera amplia.

#### **14.- PUNTO DE FUGA Y TEATRALIDAD**

L.- Si hablamos del espacio, sobre todo de los exteriores, muchas veces da la impresión de que éstos no actúan en la película realmente como tales. Lo digo porque el encuadre raramente permite vislumbrar un punto de fuga. El encuadre cierra completamente el espacio, como si los personajes estuvieran encerrados en el exterior.

F.- No hay fuga de campo. No hay fuga en casi toda la película. Tiene un punto muy teatral la película. Es muy sencillo de explicar, es casi de sentido común el motivo por el que se escogió así. No había dinero para montar espacios, y nos dábamos cuenta, cuando salíamos a localizar, que no podíamos enseñar nada. Miraras donde miraras, nada era de época. Veías un coche moderno, esa señal que era moderna...y al final, ¿qué hacías? Buscabas un emplazamiento que era más de la época y lo presentabas un poco aderezado. Ponías un coche, ponías dos coches...Entonces, toda la película es muy cerrada, muy teatral. Fuga, en muy pocas secuencias. Tiene poquísimas, como en la que Sergi iba andando por el callejón...Y poco más, porque ya te digo, es que no había presupuesto para construir nada. No había presupuesto para hacer croma, no había presupuesto prácticamente para nada. Que a lo mejor el día de hoy lo habríamos enfocado de otra manera, pues seguramente, pero en aquel momento era lo que teníamos. Y, de hecho, le buscamos ese toque teatral, ya que intentamos buscar en el defecto, un poco la virtud. Hubo muchas puestas en escena enfocadas en este sentido. Con cámara fija, cuidamos más la puesta en escena, el tema de los actores..., tratando de enfocar más la acción que pasaba delante de la cámara que no tanto lo que la cámara pudiera intervenir en la acción. Eso da un estilo un poco de jandequé en algunos momentos. Ahí la cámara se queda quieta en un plano y después hay un plano-secuencia de cuatro minutos en el que pasa de todo. Que por qué era todo tan cerrado, porque no había otra manera. No podíamos sacar tres cuartos, no podíamos sacar la línea de fuga de la calle, no podíamos sacar nada porque todo era moderno. Entonces, todo aquello, coartó un montón nuestra libertad en el momento de hacer los planos. De ahí que decidiéramos reforzar la teatralidad de la película.

## 15.- CÁMARA OCULTA, INLUENCIAS Y ESTILO PROPIO

L.- Esa manera de detenerte, de detener la cámara, ha hecho que se haya comparado tu película con un documental. También se ha hablado de la influencia del “cinema vérité”. ¿Fue intencional la utilización de algunas de las técnicas del documental? ¿Cuáles son tus principales influencias?

F.- No. El hecho de utilizar algunas imágenes de archivo puede recordar el documental, pero no hubo una intención de seguirlo. Mi referencia más directa, siempre ha sido el realismo italiano, no tanto a nivel narrativo, sino más bien en su modo de dirigir y enfocar a los actores. En *Barcelona '92*, además de los actores, también había mucha gente de la calle. Algunos se enrollaron bien con la película, y la hicieron. Todo eso se juntó y creó ese estilo propio.

Quería buscar un punto de vista evasivo con los personajes. A mí lo que me gusta en *Barcelona '92* es que, como en la escena del bosque, cuando torturan a Jaume, el guardia civil, muy gore todo, es que percibes la escena detrás de un árbol, realizas como ahí escondido, batiendo toda la situación. Toda la película mantiene ese tono algo gore.

L.- A mí esto me recuerda un poco a Victor Hugo, con su teoría de los contrastes: lo sublime y lo grotesco, lo bello y lo feo...

F.- Yo soy más bien feísta, sí, sí.

L.- Entonces, enlazarías con Goya, con el Goya de las *pinturas negras*...

F.- Sí, yo siempre voy más en ese sentido. Soy más crudo, quizás. Aunque *Barcelona '92* no tiene nada que pueda perturbar. Es bastante inocente. Es una película muy cotidiana, es el día a día de unos personajes. Creo que es una película simpática, porque te ves de cerca a unos personajes que caen simpáticos. Son personas que te has cruzado en tu vida, en el colegio, en el banco de tu casa... Siempre son personajes que formaban parte de tu ecosistema, que en ese momento era tu barrio.

## 16.- SOBREVOLANDO BARCELONA Y SUS BARRIOS

F.- La idea central en la que se asienta la película, yo la comparo... Es un poco como si un avión pasara por encima de Barcelona y fuera viendo diferentes barrios, diferentes historias que se van sucediendo. La película no tiene protagonista, no tiene tampoco ningún objetivo. Es decir, hay historias que se desarrollan más, otras que se desarrollan menos, pero no he buscado complacer a nadie, ni siquiera al espectador, ni siquiera a mí mismo.

El tema del barrio está muy presente, esa identidad a barrio, y por eso cada barrio es como un núcleo: Poble Nou, Poble Sec, La Verneda..., y cada grupo tiene ahí su propio

ecosistema, es decir, por ejemplo, Poblenou es más catalanista. La Verneda, de donde vengo yo, más castellano-parlante. Todo eso lo vas viendo. La Verneda es quizá más industrial. Poblenou también lo es, pero en La Verneda es más deprimente.

L.- ¿Y cómo explicas esa especie de fronterización interior, porque catalanistas por aquí, castellano-parlantes por allí...?

F.- También los distintos grupos que forman la película se van catalogando en ese sentido. Esos grupos suelen ser grupos de barrio. Aparte de que pueda haber personajes que convergen de distintos barrios, la verdad es que los grupos son de un barrio concreto. Los de las Brigadas Blanquiazules se ceban mucho en la Verneda. Los Boixos están en Poblenou y los skinheads se quedan en Meridiana. O sea, que la historia de cada grupo se va armando en su propio barrio, aunque luego se vayan entrecruzando.

J.- Yo creo que en la película se ve que hay un grupo que se siente más identificado con la cultura catalana. Obviamente mi personaje, como miembro del Moviment de la Terra, es catalanista, y además de Pirineos para arriba. Él cree en ello. Pero también creo que en Barcelona y alrededores sí que hay gente que está muy descontenta. Hay gente que lo puede haber hecho sintiéndose apoyada por la ciudad o por la Comunidad Autónoma, o por el país, o por Europa, o por lo que sea, y gente que no. Y sí que es verdad que igual en cada barrio, por el hecho de que hay una barrera económica que segmenta y separa, encontraremos distintos estratos y una tendencia idiomática hacia un lado o hacia otro. Que aquí un piso vale entre quinientos y seiscientos euros y está tocando aquí, pues tendremos a un grupo que se aglutina y que es más castellano-parlante, y en el otro lado de la ciudad, con el mismo precio, tendremos a alguien que más bien es catalano-parlante, y eso con los diferentes estratos sociales que podamos encontrar. Sí que hay gente que como yo, como persona que se ha quedado en Barcelona, a mí hay momentos en que me encanta esta ciudad, me encanta, pero sí que me he sentido desamparado. En mi juventud y adolescencia me preguntaba: ¿dónde está Barcelona para mí?, ¿dónde? Me he tenido que encontrar mi hueco. Y puedo entender que cada barrio debe de haber sido un mundo.

F.- De hecho, el segundo poster de *Barcelona '92* - aparte del de la última cena está el poster de La Sagrada Familia con Cobi al asalto de la ciudad, con esa mano negra que aparece y lleva al títere- incide en el tema de que con las Olimpiadas se perdió una parte de la esencia de Barcelona. Lo más emblemático que tiene Barcelona es La Sagrada Familia, que en el poster refleja el hecho de que se focalizó todo de manera que también los mismos barrios perdieron su identidad. Con el crecimiento del barrio, con los pisos turísticos, con todo lo que se ha ido creando en Barcelona con motivo de las Olimpiadas, también los barrios han perdido identidad. Algunos se han ido a otro barrio, o se han ido al extrarradio, y Barcelona

ha ido perdiendo su identidad de una forma progresiva. Quizás aún queden barrios como San Andreu, como Poble Sec, que tienen esa parte como muy de barrio, esa parte que aún mantienen ahí, como más de pueblo, pero luego te vas a otro barrio, te puedo decir, bueno Sants no, porque también se ha mantenido bastante, pero quizás Gracia, que ha cambiado mucho. Gracia ha perdido mucho todo esto de los ochenta. Ya se ha perdido y muy probablemente no volverá.

## 17.- WORK IN PROGRESS Y ESTRUCTURA

F.- Creo que es también algo que ha dado bastante que hablar entre la gente, es el tema de que la película es muy anárquica en sí misma, no hay una estructura que se sujete a un guión, porque tampoco había un guión preestablecido. *Barcelona '92*, guión no tenía, se iba escribiendo sobre la marcha. Sobre lo que teníamos, íbamos añadiendo secuencias. Había actores que tenían otro proyecto, y como en la película tenían que tener el pelo corto, si su aspecto no podía ajustarse, se tenían que suprimir de la película. Y fuimos tirando con todo eso, pero no había una planificación.

L.- Sin embargo, la división en capítulos hace inmediatamente pensar en una estructuración literaria, por ejemplo.

F.- Sí, pero lo instruimos en capítulos básicamente en función del montaje, básicamente por el cómo idearse el montaje. El monto instruyó la película. Sí que sé que por ejemplo, el primer y el segundo capítulos pueden ser vistos en realidad como el primer acto de la película. El tercer capítulo sería el segundo, y el cuarto capítulo sería el tercer acto. Aunque también ahí hay gente que discute mucho, porque también se puede ver en ella una película en cuatro actos, cada uno de ellos correspondiéndose con un capítulo. Sí que es verdad que el primer acto está bien definido, porque es el de presentación. Sí que hay también una confrontación que une a todas las historias que se encuentran en el segundo acto. Pero, ya te digo, se distribuyó así por una cuestión de montaje. No partíamos de la idea de distribuirlo en capítulos, no había la idea de un capítulo para cada personaje, no existía una planificación así porque ni siquiera sabíamos dónde íbamos a ir a rodar a la semana siguiente. No había plan B, *Barcelona '92* nunca ha tenido plan B.

L.- Empezando y terminando con la radio, eso hace que tu historia sea circular...

F.- Hay una cierta coherencia en este aspecto, porque da la sensación que es como una pelota, o sea, que volvemos al punto inicial. Aunque también es verdad que la película empieza y acaba no sólo por la radio, pues la primera escena enlaza con la antepenúltima antes de la

radio, que está directamente relacionada. Así, empieza a tirar otra vez la vuelta y empieza otra vez.

L.- Y esta manera de cruzar historias, un poco casi al azar...

F.- Es un poco como un milagro.

L.-...dejando que se entrecrucen ellas mismas, sin establecer una verticalidad por orden de importancia llevada por un héroe...

F.- Sí, a ese nivel, yo creo que más que protagonista, lo que hay en *Barcelona '92* es antagonista. Creo que lo que he hecho ha sido una película de perdedores. A mí en literatura me gusta mucho Bukowski, Fante, Salinger..., a mí me gustan mucho las historias de perdedores. Un perdedor no tiene objetivo en la vida. Además, me encantan las historias de bar. Una historia que te cuentan en un bar, a lo mejor es cierto, a lo mejor no lo es, pero no tiene otra intención que contar la historia. Y en *Barcelona '92* las historias se van uniendo, y esa unión se va reiterando. Es cierto que tiene un poco de moraleja, pero la película es muy anárquica. Es complicado, es algo difícil de explicar, pero realmente nos dimos cuenta de que *Barcelona '92* se iba haciendo a sí misma. Evidentemente, nosotros estábamos detrás, pero te ibas dejando. Te dabas cuenta de que unas cosas funcionaban más, otras funcionaban menos. Entonces ahí ibas jugando... Por ejemplo, al final de la película había una historia que estaba muy definida, que debía ser la más importante, y sin embargo, acabó ocupando el quinto lugar por orden de aparición, en cambio la historia del MDT acabó apareciendo de entre las primeras. En cuanto a la de las Brigadas blanquiazules, por el tema de los actores y todo eso, funcionó muy bien. Fue esta quizás la que mejor funcionó para la gente, porque fue la más compacta. De hecho, si hubiera algún protagonista, sería Albertito, de las Brigadas blanquiazules, porque este personaje sí se desarrolla durante la película: tenemos el tema de su padre, tenemos una evolución personal, cómo pasa de odiar el barrio a quererlo... En cambio hay otros personajes que se mantienen planos durante toda la película, que aparecen y desaparecen. Y tú ves un contexto. Por eso pongo el ejemplo del alcón viendo Barcelona. Son historias que van pasando y que puede que se unan y puede que no, eso es un poco lo que es realmente *Barcelona '92*.

L. Se unan o no, de alguna manera coinciden, el lugar las hace coincidir...

F.- Sí, el contexto, Barcelona, sí.

L.- Jaume, ¿y tú cómo ves a tu personaje? ¿Cómo un perdedor, o habría que matizar en este caso?

J.- Creo que Rafa es... Mira, hablando de evolución, a medida que va avanzando el rodaje, tanto Rafa como yo vamos evolucionando. Claro, yo he sido Rafa durante cuatro años. Durante cuatro años he tenido tiempo de verme crecer como Rafa y como persona. Igual que

puedo pensar: ¡Ostras, qué cosas decía yo con dieciocho años!, ¡qué tontería!, de igual modo, si me pongo en la piel de Rafa, me doy cuenta de que al final no es el Rafa del principio. ¡Cuidado!, porque hay escenas del Rafa del principio rodadas al final. Aunque a pesar de ello, no hubo que hacer ningún raccord, a nivel de raccord emocional, tuviera que saltar donde tuviera que saltar, quedaba muy claro dónde se situaba en el transcurso de la historia y en las relaciones que mantenía con otros personajes. La primera vez que leo mi secuencia y la rodamos, a mí estos planos tan cerrados me resultan muy íntimos. Y creo que, a nivel personal, Rafa empieza creyéndose que puede llegar muy lejos, que puede ser un personaje influyente. Tiene unas aspiraciones. También tiene un puntillo dictatorial, desde lo pseudointelectual. No es realmente un perdedor. Es una persona muy normal, que descubre de lo que es capaz y de lo que no. Una de las cosas de las que se va dando cuenta es de que él tiene una ideología, pero igual, socialmente, olvida algo, que es el contacto con las personas, porque cuando llega Mar, y es incapaz de..., él está con lo suyo, con su intelecto, con sus cosas, hasta darse cuenta de que puede perder una relación con un amigo. En este sentido, evoluciona, adquiriendo una visión más global. Claro que evoluciona como personaje, cuando su ideología y aquello en lo que realmente cree le ancla.

Del mismo modo hay gente que le está muy agradecida a Cataluña por el modo en que fue tratada cuando vino y las oportunidades que ha tenido para crecer profesional y familiarmente. Todos ellos, en una película, podrían salir como fracasados, pero para mí son un modelo de éxito en la vida real. Es gente que ha podido subsistir, mantener a su familia, tener hijos y darles unas posibilidades para que puedan elegir un futuro. Para mí eso es ser héroes.

## **18.- EXTRARRADIO Y AMONUMENTALIDAD**

F.- Lo que hicimos es que se enfoca mucho el extrarradio de Barcelona, con el erotismo y todo eso. Es una Barcelona un poco decadente, es decir, una Barcelona industrial que va dando los últimos coletazos y una Barcelona que está resistiendo al avance implacable de empezar a edificar de nuevo, de recalificar los terrenos, totalmente, y ahí viene lo de perdedor, porque te lleva a ello el contexto, porque si vivías en la Avenida Meridiana, en aquella época, no tenías las mismas posibilidades que si vivías en San Gervasi, evidentemente.

L.- Eso es algo de lo que convendría hablar, porque me da la impresión de que evitas la Barcelona monumental, la grandilocuencia en torno al patrimonio arquitectónico, el Modelo



Barcelona...Todo esto no aparece en tu película, donde la tonalidad es más bien gris, como si casi siempre hubierais rodado hacia las ocho de la tarde.

F.- Sí, sí...Yo creo que rodamos en Manchester (sonriendo)...Es cierto que huimos mucho de esa Barcelona idílica, del monumento...Sí que salen zonas muy emblemáticas de Barcelona. Sale Poble Sec, sale Poble Nou, Sí que hay gente autóctona de los barrios que es capaz de reconocer cosas de algunos puntos de Barcelona, pero el centro de Barcelona no sale. Tampoco podíamos allí recrear nada ni de broma, pero sí que es cierto que *Barcelona'92* huye mucho de eso porque yo también pensé que ya se nos había machacado mucho el tema de las Olimpiadas, y me dije, hombre, ya que hacemos una película que también es del 92, hablemos de ello, hagamos algo en torno a esas Olimpiadas de las que todo el mundo habla, pero enfocándolo hacia aquello de lo que la gente habla poco, pues la gente habla poco de la operación Garzón, de la gente que estuvo presa por sus ideas políticas, de la gente que sufrió torturas. De esto nadie habla. Como eran las Olimpiadas, todo valía. Porque, bueno, esto pasa en todos los países, cuando hacen allí las Olimpiadas, a echar a los vagabundos, a matar a los perros callejeros...Se los mata a todos.

A diferencia de otras ciudades, Barcelona hizo algo con las Olimpiadas que estuvo bien, y es el tema de que la inversión en su mayoría fue privada. Es decir, que a diferencia de otras ciudades, Barcelona no se endeudó. Fue un reto, pero es de las pocas ciudades que sacaron un beneficio.

## **19.- CORRUPCIÓN, ESPECULACIÓN Y DESIGUALDADES**

Luego hubo todas esas movidas por el famoso «3%», luego salió a relucir lo del Pujol y que todo el mundo trincó, pero sí es cierto que Barcelona como municipio poco arriesgó. Le permitió crecer de una forma muy rápida y pasar de ser una ciudad que está por ahí, en algún lugar de Europa, a ser una de las primeras ciudades. Eso se ha ido viviendo a partir de las Olimpiadas. El precio del alquiler ha ido subiendo, el número de turistas ha ido creciendo, y entonces, Barcelona sí que ha entrado en un nuevo contexto. Pero en *Barcelona'92* queríamos retratar a toda la gente que se sentía un poco como en el extrarradio. Para mí es lo mismo que se puede observar en la película francesa *La Haine*. De hecho, es una película que sucede en París y no está ambientada en los Campos Elíseos, sino en el extrarradio. En realidad, tú no ves París en esa película, a menos que conozcas bien el extrarradio. Si en cambio no lo conoces, y te dicen “esto es Toulouse”, te lo puedes creer igual. Eso me gustaba mucho en esta película, así como el tema de la juventud perdida, y todo eso no se puede explicar desde un monumento. En nuestro caso, se tenía que explicar entrando en el

extrarradio de Barcelona. Yo he entrado en Nou Barris, he entrado en Verdún, en el Norte de Ciudad Meridiana. A Ciudad Meridiana el metro llegó hace quince años. Hasta ese momento, iba un bus que subía y bajaba una vez o dos al día. La gente iba a currar donde fuera y luego los soltaban allí. No había ni siquiera un centro sanitario, que allí la gente, bueno, si te mueres, te mueres. En los 80 empezó a cambiar esa dinámica, pero hasta ese momento toda la burguesía se había concentrado en la montaña, toda estaba en Sarriá, en San Gervasi. En cambio, la Barceloneta era la zona de los pobres. La playa estaba llena de chabolas, de coches abandonados, y una vez que empiezan a darse cuenta de que la playa es un atractivo turístico, empiezan a echar otra vez a la gente hacia el extrarradio, es decir, hacia el Campo de la Bota, y van clausurando. ¡Venga, toda la gente de allá para la Verneda! Y te das cuenta de que van moviendo a la gente de un lado a otro. Lo hemos visto también con el Raval. En el Raval había unas calles estrechas y ¿qué hicieron? Metieron una avenida que cruzaba el Raval entero. Y en la Mina, un Centro de Comisaría. Cuando en la Mina te sube el precio, como siempre, te llevas a la gente, gente que te sobra, a otro lado. Y cuando el extrarradio se vuelve a recalificar, pues a esa gente la vuelves a apartar, y levantas ahí un edificio. De ahí que nosotros nos hayamos centrado en esas zonas.

L.- Todo ingeniería humana, ¿no? Muevo a la gente como quiero, como piezas de ajedrez, y te quito y te doy...

F.- Sí, eso ha pasado. Mis padres viven en Badalona, donde se instalaron cuando compraron el piso nuevo. Antes vivían en unos bloques de, aquí los llaman “de gitanos”. Y vino un tío y: ¡hay que echar a todo el mundo! Los echaron a todos, derribaron todo aquello, levantaron un edificio, un mausoleo, y venga, y a cobrar a los nuevos inquilinos.

J.- En el piso de tus padres también creo que se ha mezclado algo de corrupción con la Ley de Costas...

F.- La Ley del Mar. Claro, en el momento en que se recalifica un terreno, y lo que pasó en Badalona lo tiene La Mina ahora: toda la zona de la Selva de Mar, Poblenou, todo eso, se ha ido recalificando. Porque todo eso siempre ha sido un barrio muy obrero, ha sido una zona industrial casi todo aquello. Y ahora te das cuenta del precio del alquiler en Poblenou, y te vas a lo que pagarías en Gracia. Y en Gracia pasó lo mismo. Gracia era por excelencia un barrio de inmigrantes. De esto hace treinta o cuarenta años. O ¿quién se iba al barrio chino hace treinta años? ¿quién quería ir al barrio chino? Nadie quería ir al Born, nadie, y hoy en día mírate cuánto te vale el Born. Siempre hay un tema de, siempre se está recalificando la ciudad. Cuando te sobra la gente, la vas echando hacia afuera, y te quedas al final en micro-ciudades como Ciudad Meridiana, que en sí mismo es Barcelona pero no es Barcelona, porque está como apartado de todo. Y ahora ya llega el metro, pero hasta hace nada, eso

estaba incomunicado. Allí, un turista, ¿cómo va a llegar allí? Porque para ustedes ¿qué es Barcelona? Pues es La Sagrada Familia, es La Pedrera, es el Parc Güell... Pues yo les digo, algo así como en una carta de presentación, que Barcelona también es La Verneda. Pero usted no mandará a un turista a la Verneda, usted no lo llevará a Ciudad Meridiana o a Verdún, o a Roquetas, pero forman parte de Barcelona. Te miras un gráfico de los barrios más pobres, y es que toda la pobreza se concentra en zonas. O sea, tú ves los velos rojos y te das cuenta de que Nou Barris aglutina toda la pobreza. En cambio, te vas a San Gervasi, te vas a las Tres Torres o a Pedralbes y todo aquello es verde como los árboles. Por eso en la Verneda se hace mucho la broma con el tema del aire. Siempre nos reímos un poco del aire. Eso se ve al principio de la película: van dos Brigadas a dar palo a Sarriá y uno de ellos va comentando que allí en San Gervasi el aire es perfecto, mientras que los de la Verneda tienen las narices sucias de oler tanta mierda. Un poco en cachondeo, pero... Siempre ha habido microciudades dentro de la ciudad.

L.- ¿La Verneda está cerca de la depuradora?

F.- No, pero no me refería a eso. La Verneda, al tocar la parte más de la Costa, la Verneda toca la parte más del Besós, donde acabó mucha gente que venía del Campo de la Bota, de lo que era La Perona.

L.- Se dice que algunas de estas nuevas zonas, en las que sí ha habido recalificaciones, en las que ha habido encarecimiento del precio de la vivienda, se han visto confrontadas a la dificultad de crear tejido social. El tejido social no ha cuajado necesariamente con la construcción de nuevos edificios. ¿Has intentado hacer filtrar esto en tu película?

F.- Sí. No ha cuajado porque tampoco ha habido interés en que cuajara. Lo que ha pasado en Barcelona, como en otras ciudades, es que nunca hemos querido que cuajara. Siempre decimos: “los gitanos no se quieren insertar en la sociedad”. Pero tampoco hemos buscado la manera de cómo o qué hacer para insertar, porque hasta hace nada, tenías un apellido gitano y era un motivo por el que no encontrabas trabajo. Muchas veces acusamos a la gente de que vive un poco al margen de la ley, pero tampoco les damos facilidades para salir de ahí. Creo que el tejido social ha quedado siempre fracturado, y en varios sentidos, porque siempre en su mayoría han sido obreros, han sido proletarios los que han ocupado estos barrios, y una vez que empieza a ver todo el mundo las posibilidades del turismo, se han ido recalificando esos barrios, con todo lo que acompaña, como los “pisos turísticos”. Entonces, hemos ido echando a la gente autóctona de los barrios. Oye, ¿cuánta gente conocemos a quien le han subido el alquiler? Gente que antes pagaba quinientos euros por un piso y que al cabo de cuatro años, tras una renovación, se ha visto con que tenía que pagar ochocientos. Eso es expulsar. O sea, que tiene que haber una persona que controle el precio del alquiler,

no puede ser que todo el mundo ponga el precio que quiera, porque lo que está haciendo es especulación, está especulando con los pisos.

J.- Ya has entrado en la rehabilitación. Bien.

F.- No, hombre, no, eso lo he vivido, y tú también lo estás viviendo. Y estamos siempre de un barrio para otro. Cuando apenas nos instalamos, nos suben el alquiler y tenemos que ir al siguiente barrio.

J.- Vamos enlazando con lo que decíamos de *Barcelona '92*. Algunos de los barrios de la película ya están más cerca de Barcelona que donde estamos nosotros. Es aquello que dices, cuando vas al trabajo, ya pasas por la Verneda. Y te dices: ¡ostras! Antes tenía que ir expresamente ahí, porque hay un montón de cosas que valen la pena, plató...Ibas expresamente y ahora te encuentras con que vas pasando por ahí. Antes no había forma de pasar por allí y ahora es un sitio de paso.

F. Sí, eso era. Y eso pasaba en el 92. Por ejemplo, hay algo que es muy interesante: la propia relación de los amigos, de los grupos, porque siempre hay posiciones contradictorias, como en las Brigadas Blanquiazules. Tienes a un personaje como Albertito, que es un personaje cuyo padre creció en La Perona y vivió en el Campo de la Bota, con una familia desestructurada, un padre alcohólico, una madre que se dio a la fuga, una abuela que está senil, y luego tienes por ejemplo a Nando, que es un hijo de abogado y vive en Sarriá. Entonces, te das cuenta de que cuando Albertito la lía, se va a chupar la condena en prisión. En cambio, quizás, a Nando su padre le libraría, le va a librar de la prisión. O sea, que en Barcelona, las oportunidades que puedes tener en una familia como en otra, son diferentes. Por eso hay gente en esos grupos, eso siempre pasaba, tanto en grupos de fútbol, grupos más radicales..., siempre había los que empujan y los que se comen la condena. Hay gente que va al sitio, la lía, y se chupa la condena. En cambio otro, que siempre está de perfil, cuando ve que la cosa se desmadra, llama a su padre, llama a quien sea, le liberan de eso, y se va a vivir la vida. Eso sí que lo vemos con el paso del tiempo. Hemos conocido a mucha gente de aquella época y nos hemos dado cuenta de que había mucha gente que sí que se arrepiente mucho de lo que pasó, pero también que en muchas ocasiones fue al fin y al cabo el cabeza de turco que pasaba por allí. A lo mejor había un tío ahí que era peor que él, pero iba en traje y corbata. En cambio él, era el que estaba en primera línea y el que se comió todo el mochuelo, mientras que a lo mejor el otro se fue de rositas.

L.- Has citado antes *La Haine*, que es una película francesa, también realizada en el extrarradio, y en la que como decíamos no se observa nada del gran París monumental, pero es una película muy dura, mientras que, comparada con ella, *Barcelona '92* nos parece más bien “bon enfant”, como también dejabas entrever.

F.- Sí, evidentemente, no tiene la misma crudeza. *La Haine* la vi cuando era bastante pequeño, cuando tenía once o doce años, y es la película que más me impresionó. Junto a *La Naranja Mecánica*, es la que más me ha impresionado. Ese tipo de cine lo harían otros directores como Gaspar Noé, con *Irreversible*, o también *Love*, su última película, con ese punto tan visceral, pero yo me refería a que *La Ira* también estaba rodada en París, en el extrarradio, pero París realmente no es reconocible. Y eso es lo que yo quería hacer con *Barcelona '92*, que era un poco defender lo autóctono que había en el extrarradio de la ciudad. Parece que no sea muy importante, pero forma parte de Barcelona.

L.- ¿Los problemas te parecen exactamente los mismos en Barcelona y en París?

F.- Bueno, hay una revolución ahí montada, una revolución social muy gorda. No, no creo que fuera comparable a ese nivel de agitación social. En los 90 París estaba inmersa en una revolución social muy bestia, pero en Barcelona se vivieron otro tipo de revoluciones, con toda la gente que hubo, hubo muchos que iban a la cárcel, como los presos políticos de Terra Lliure, del MDT, que a lo mejor sólo por defender una idea, aunque no hubieran participado en un atentado, estaban en prisión preventiva. Luego los dejaban ahí y se olvidaron.

## **20.- FRAGMENTACIÓN CORPORAL**

L.- No sé si todo esto te lleva a un enfoque particular, pues en ocasiones el encuadre queda tan cerca del personaje, centrando el plano en un fragmento de su cuerpo, en un detalle que incluso invade la cámara. A veces incluso, pensemos por ejemplo en el locutor de radio cuando habla frente al micrófono, no sólo asistimos a una fragmentación del rostro que mantiene su anonimato, sino que hay una insistencia en dicha fragmentación. ¿Se trataba únicamente de ir directamente a lo esencial o más bien querías expresar algo con el recurso a la fragmentación corporal?

F.- En cuanto a la radio que aparece al principio, que es cuando arranca la película, a mí me interesaba que el propio espectador invadiera el espacio de este personaje y que nos fuéramos directamente al tema del póster. Porque además no era un póster al azar sino que era un póster del MDT donde se veía La Modelo, el ventanal de La Modelo con los tres presos, y de ahí pasábamos a otro póster. Para ello utilizamos un travelling con grúa que sube y va hacia el póster y sí, buscábamos un poco esta nota invasiva del espacio.

## 21.- LOCALIZACIONES

L.- Interesante... ¿Y en qué lugares rodasteis concretamente? Porque has citado Gracia, has citado La Verneda...

F.- En el Besós... También en Sant Andreu, por ejemplo, donde hemos rodado bastante... En Las Tres Torres... Bueno, en la escena general de la película salía las Tres Torres... Luego rodamos en Poble Sec, en Poblenuu, en Gracia...

J.- El Guinardó... sí, cuando rodamos con el coche...

F.- Sí, en el Guinardó, e incluso en muchos pueblos. Lo que pasó al final de la película, en la pelea entre Boixos Nois y Brigadas Blanquiazules, claro, nos encontramos con que en Barcelona no nos iban a dejar rodar este bicoque. Ya intentamos montarlo en La Verneda, y vino la policía. Bueno, vino la policía y casi los GEOS a echarnos. Además, es que había mucha gente de extra y se montó un pollo muy importante allí. Por eso la última, la parte esa en que se está pegando todo el mundo en la calle, la rodamos en Olesa de Montserrat.

L.- ¿Y la paliza del gitano? Porque hay como un puente muy cerrado...

F.- Sí

J.- Eixe plano...

F.- De hecho, ese plano venía de *La Naranja Mecánica*. Estuvimos buscando el puente durante dos meses, y al final, un conocido me dijo que había un pueblo perdido ahí donde había un puente que pasaba por debajo de la vía y que era *clavao* al de *La Naranja Mecánica*, que tenía mucha fuga de fondo... No me acuerdo cómo se llamaba el pueblo, pero, ¡hostia, vamos a verlo! Estaba cerca de Manresa. Luego hubo un momento en que teníamos tantos rodajes, que íbamos empalmando pueblos, y tampoco sabíamos dónde íbamos a acabar. Y rodamos, y no sé ni dónde rodamos.

J.- Cuando no tenías permiso, no te acuerdas, ¿no?

F.- Lo digo porque cuando rodamos fuera de Barcelona, tuvimos muchas facilidades para rodar. De hecho, es más complicado aquí, en Barcelona, que fuera.

L.- Pero está Film Commission, que también da permiso...

F.- Sí, te dan permiso. Pero cuando ya tienes según qué cosas, es más fácil irte a un pueblo que irte a la ciudad, porque si quieres hacer un travelling en mitad de la calle, normalmente en la ciudad lo tienes más complicado. También por la sencilla razón de que en un pueblo no necesitas tanto mientras que en una ciudad, claro, está la situación de cortar la calle mayor para rodar. O pagas bien y puedes desviar el tráfico, o te amoldas a poner un trípode en la calle y ya está. El permiso básico que te dan es el trípode y diez personas. Siempre hace la vista gorda todo el mundo, si pones dos trípodes tampoco pasa nada, pero claro, si quieres

rodar según qué cosas, y según qué pitotes en la calle, en Olesa de Montserrat tuvimos que pagar muy poco y pudimos cortar la calle, en cambio en Barcelona eso hubiese sido impensable. Imagínate, brutal, cuarenta tíos en medio de la calle pegándose a leches. Por mucho que estés con la cámara, te ve la poli y dice: ¡Eh! ¿Qué está pasando aquí? No, que estamos rodando una película... Ya, pero ¿tenéis permiso y tal? No, que esto lo hace un millón de personas...No, que aquí hay cuarenta tíos pegándose y este permiso ya no sirve...En cambio, en un pueblo es más fácil rodar. Lo que pasa es que los pueblos no están tan solicitados como Barcelona. Barcelona tiene una solicitud para rodajes ante la que no puede dar abasto. Entonces acabas yéndote a los pueblos. Y los pueblos son normalmente más receptivos porque no están habituados a que la gente vaya a rodar.

J.- Y luego también hay aquello..., hablando de sitios, el día que quedamos en Plaza de España y tenemos que ir a rodar al Garraf. Había permisos para ir a rodar en el Garraf. Se pone a llover, todos ahí parados, todo el mundo controlando, todo el equipo técnico, todo el mundo viendo qué tiempo hace, qué previsión hay en el Garraf...Ferrán sale del coche, mosqueado, y... “No lo podemos alargar más. ¡Seguidme!”. Todos pensando: ¿dónde vamos a ir? ¡Éste está loco!”. Y sí, sí, pasamos de ir al Sur a irnos al Norte a rodar. Y ese día, ¡hombre!, ese día hubo magia, magia en la luz, magia en el color, en las texturas que había...Llovía en todas partes menos en ese sitio, y llovió sólo cuando tenía que llover para que en el plano secuencia hubiese la luminosidad suficiente, que es bonita...

## **22.- EL PLANO-SECUENCIA**

L.- ¿Y por qué un plano-secuencia?

F.- Yo soy partidario de un plano no más largo de la cuenta, pero tampoco soy partidario de cortar el plano si no te lo pide la propia narrativa. Y a mí en ese momento no me lo pedía, me pedía aguantar el plano. Además, creo que a los actores les ayuda mucho más hacerlo todo en un plano-secuencia, porque cuando tú haces un montaje, con un picado, con tus multicámaras, si tú vas recortando, vas recordando la acción de cara al acto. Y principalmente en una secuencia en la que están torturando, al actor le vas mermando más. Creo que el plano-secuencia, en algunos aspectos, está muy justificado, más que un plano general en el cual, realmente, a penas ves nada. Sobre todo en diálogo. En un plano general percibes a los dos que van dando la paliza... Creo que si hubiéramos hecho planos más cortos, hubiésemos perdido totalmente esa intención. A mí me gustaba que la cámara estuviera ahí escondida, que viéramos en primer término el árbol, que parezca como que estás ahí, que te vas asomando y vas viendo la situación y no ya como que has de tomar parte

en la acción. Creo que a esa parte le fue mejor un plano-secuencia que un rodaje más clásico con plano frontal, contra-plano, cenital...

J.- Y ya, como actor, es genial trabajar con planos-secuencia, y con Ferrán se hacen muchos. Eso como actor es fantástico porque puedes trabajar muy a gusto y descubrir lo que pasa. Con Ferrán se ensaya un montón, y se ensaya mucho con los otros actores, con lo cual se empiezan a generar unas dinámicas. A mi modo de ver, es la forma más fácil de trabajar, que hace que recurrir a la técnica pierda importancia, pues la historia está ahí. El trabajo previo está ahí y tú llegas y dejan que las cosas pasen.

### **23.- RODAJE: LA HORA MÁGICA**

L.- ¿Y cómo os organizabais? Porque en varios años de rodaje, me imagino que todos los días no rodabais. Además, supongo que necesitasteis alquilar material...

F.- Sí, lo que hacíamos era rodar la secuencia el fin de semana. Lo que hacía yo el lunes era preparar la secuencia del fin de semana o de la semana siguiente. Normalmente un fin de semana al mes, la tercera casi siempre. La primera y la segunda era la Pre-Pro, o sea, buscábamos el sitio, buscábamos el material, buscábamos a los actores, quedábamos, empezábamos a ensayar, preparábamos la secuencia, marcábamos un día, y por el tema del material, ya quedábamos los fines de semana, ya que salía más barato que no rodar dos días como martes y jueves. Ya el viernes por la tarde nos poníamos a rodar, sábado todo el día, domingo todo el día y lunes por la mañana devolvíamos el material. En aquel momento, al estar arrancando, tampoco teníamos acceso a material muy costoso. El material era mucho más precario.

L.- ¿Y buscabais una hora del día en la que la imagen resultara gris azulada?

F.- Salíamos a rodar en horas mágicas, tanto por las primeras horas como por las últimas, porque es cuando el sol está subiendo o se está yendo y entonces es una luz más crepuscular. Me gustaba más, la estética quedaba más bonita. Es también más apagada, más tenue, ¿sabes? No es el sol cenital, que te da y te lo quema todo. Pero también era porque había muchos días nublados. La verdad es que lo sorprendente es que era bastante frecuente que rodáramos en día nublado y no lloviera. También por eso tiene una estética un poco melancólica, ¿no?

L.- A las seis de la mañana te encantaba, Jaume.

J.- Me encantaba, sí. De verdad, como actor no me puedo dedicar aún, o no me dedico aún todo el día a hacer lo que quiero hacer, así que, bueno, te dicen: Jaume, mira, mañana por la mañana, bueno, a las cuatro...Hoy estaba citado a las cinco de la mañana. Si ya tienes la



previsión de que tal día te levantas a esa hora, antes de que suene el despertador, nada, minutos antes, sólo para que sea poético, te levantas. Apagas el despertador sin que suene, y ese día es el más feliz de tu vida hasta el próximo rodaje. Da igual cuántas horas sean, o a qué hora sea cuando se trata de hacer lo que te gusta. ¡Ostras! Es que aquel que dice: es que no tengo tiempo... No, es que me faltan proyectos. Ojalá pudiera dedicar mi tiempo completo y estar desde las seis de la mañana hasta las tantas. Ojalá pudiera decir: oye, mira, que no me apetece rodar, que me voy de vacaciones, eso estaría bien. Quizá algún día, pero de momento no me puedo imaginar la situación en la que diga que no. A ver, obviamente siempre se selecciona en los proyectos, y si la hora mágica, aparte de lo que uno le pueda deber a su mamá (sonriendo), permite salir más guapo, pues a las seis...

F.- Como en las postales navideñas, le mandas una de esas a tu madre para que vea que comes bien y que estás vivo.

#### **24.- BANDA SONORA**

L.- En la banda sonora se percibe que también le otorgas espacio al silencio, y que muchas veces no hay acompañamiento musical.

F.- De hecho, no hay mucha música diegética. Me explico: en la película las canciones siempre suenan en la radio. No buscábamos musicalizar la película ni tampoco hacer una especie de video-clip. Nos gustaba que sonara la canción cuando sonaba, es decir, cuando alguien pone la cinta, cuando alguien pone el sonido. Era el personaje el que la ponía, no era en plan de que la música fuera algo impuesto, con un montaje en torno a la música. Puede hacer más bonito, pero para mí lo importante era la película, no la música que pudieras poner. La música podía acompañar por el contexto histórico, pero no ocupar un lugar central. En ningún momento la película tenía que depender de la música.

#### **25.- CINE, COMPROMISO SOCIAL, INTEGRACIÓN Y CONVIVENCIA**

L.- Jaume, has dicho que hubo momentos en los que no te sentías representado por esta Barcelona, o completamente acogido, pero al mismo tiempo te has integrado perfectamente...

J.- ¿En la Barcelona de la película o en la real?

L.- En la real

F.- Hemos empezado hablando del tema de que no hay futuro y luego te das cuenta de que sí hay futuro...

J.- Claro, exacto. Sí, he tenido que aprender bastante a entender el día a día, tanto para lo bueno como para lo malo. Hay que vivir y disfrutar muchísimo de cada momento. Barcelona es una ciudad que al menos te da cosas preciosas y horribles al mismo tiempo, con lo cual, cuando encuentras algo precioso...

L.- Dices que Barcelona te da...

F.- Bueno, los que hemos vivido siempre en Barcelona, o incluso nacido, no podemos ser muy objetivos...

J.- Sí...he viajado. No he podido vivir fuera. Podía haberme arriesgado. De hecho, estoy intentando volver a recuperar mi contacto con Francia, porque lo voy perdiendo con el tiempo. Soy de origen francés. Y quiero recuperar mi lado, mi lado transfronterizo. Siempre me gusta...Hay sitios donde siento paz, y en los Pirineos, con ese toque transfronterizo, me siento super a gusto. Luego, en Barcelona siempre ha habido una búsqueda de lo auténtico. Y buscar tu propio espacio. Barcelona es una ciudad que es pequeña, que no puede crecer mucho, en el sentido de que tiene dos ríos, tiene una montaña y tiene el mar. Y ahí es donde todos tenemos que convivir. Barcelona tiene algo maravilloso, que es la convivencia. Es algo increíble, incluso en los tiempos que corren. Ideologías totalmente contradictorias, que a través de medios e intereses privados se está intentando confrontar a la gente. A ver..., en Barcelona puede haber confrontación dialéctica en el plano de las ideas políticas, pero luego hay convivencia. Cuando se intenta vender lo contrario, es mentira. De hecho, tengo amigos que han venido de Francia o de Inglaterra por unos meses y...aunque ven que es jodido, porque es jodido tener que ver a gente mayor, por ejemplo, recogiendo o buscando en las basuras. España está viviendo un momento muy bestia, y se nota. Pero en Barcelona existe algo muy curioso: hay una solidaridad extraña barcelonesa. No es, no te hablo de la apertura que pueda tener Madrid u otras ciudades, pero es que hay algo: un gesto, una capacidad de solidaridad que no he encontrado igual en otros sitios. Y creo que en Barcelona, su mayor activo, es la gente. A mí Barcelona me ha dado encontrarme con gente fantástica, gente de aquí y gente de fuera. Me ha dado muy buenos recuerdos, sobre todo. Barcelona para mí es eso: es un sitio muy pequeño donde la convivencia puede ser muy difícil, pero lo que tiene es que se concentra gente maravillosa. Y es fácil encontrarlos. Si quieres vivir en Barcelona, encontrarás gente que es genial. Me he puesto en un plan así muy eso, pero Barcelona me gusta, es guay.

L.- Y si te gusta, ¿por qué la criticas?

J.- Porque puede ser más guay y puede gustarme más. Y porque no entra en mi perfil ambicioso ser conformista. Y entiendo que la ciudad merece más.

L.- ¿Creéis que el cine tiene también un papel de compromiso, quizá no tanto en un sentido político-institucional, sino más bien social?

F.- Sí

J.- Creo que de entre las artes que hay el cine es el que menos erudición requiere para entenderlo. Y creo que como su función social es de tal importancia, por eso es gravísimo que se invierta tan poco en el cine, que se le alimente tan poco y se le maltrate tantísimo. Es así.

## 26.- FINANCIACIÓN Y COOPERACIÓN

L.- Habíais señalado de pasada que teníais un presupuesto cero. ¿Habéis recurrido al crowdfunding?

F.- No, no...Hicimos crowdfunding pero fue un desastre.

L.- He visto por internet que Nikita vendía unas camisetas con la insignia del "Oi" ¿Las camisetas os permitieron recaudar dinero?

F.- No, pero contamos con algunas inversiones de productores. Tuvimos algo de capital privado, es decir, subvención no tuvimos ninguna. Tuvimos algunas ayudas, porque por ejemplo, TV3 nos ayudó muchísimo con las imágenes de archivo. Sí que hemos tenido apoyos, pero lo que es dinero, ha habido muy poco en la película.

L.- ¿Y cómo habéis podido hacer una película de la nada?

J.- Porque en Barcelona puedes encontrarte con gente emprendedora que adhiere a tu proyecto. Alguien te dice: Jaume, ¿me puedes ayudar con algo? ¡Ostras, ojalá pudiera! ¿qué necesitas? Pues necesito diez mil euros por tal. Pero cuando realmente empiezas a analizar lo que necesitas, y empiezas a contar: para tener esta cámara, para tener un operador de esta cámara...si tienes un buen guión y un buen proyecto, la gente te dice: ¡es genial! Me quiero apuntar...Y pum, pum, pum, aquí se empieza a crear, bueno, empiezas a crear tu familia.

F.- Creo que es lo más bonito que hemos tenido personalmente, la familia que se creó. Fue increíble aquello. O sea, le puedo estar bien agradecido a la gente. Fue todo..., ese tipo de trabajo que hicimos...Fue una cosa maravillosa la que vivimos con ellos. Realmente fue acojonante. Además, ver cómo todos crecíamos, cómo todos empezábamos nuestro mundillo en el sector audiovisual, y cómo cambiaba cada uno en su carrera...Nos fuimos viendo muchas veces. De hecho, nos seguimos viendo y hemos hecho más proyectos con muchísima gente. A otros, a lo mejor, por otras cuestiones, no los ves más, pero siempre ha sido de agradecer a todos ellos, porque han sido increíbles.

J.- Es de admiración: oye, mira, tengo este proyecto. Me avisas, oye, me apunto. Y luego, cuando el tiempo llega: ¿cómo lo has conseguido? Es increíble pretender llevar a cabo un proyecto tan ambicioso, no tener presupuesto, y encima hacerlo y acabarlo. ¡Ostras! Eso... Yo me sigo preguntando también cómo.

F.- Sí, acabarlo. Acabar el proyecto fue...

J.- Para mí..., cuando rodaba, mi madre me veía y me decía: estás feliz... Cuando me veía un poco cabizbajo: ¿Ha ido bien? ¡Genial! ¿Cuándo volverás a rodar? ¡Mamá! No sé si volveré a rodar...

L.- Ferrán, ¿y cómo lograste terminarlo?

F.- Es una cosa sorprendente. Es que no...no lo sé. No, no podría... Tuve la suerte de que hubiera una colaboración de mucha gente, la gente puso mucho de su tiempo. También hubo gente que prestó algo de dinero, y fuimos tirando la película hacia adelante, pero no... Tampoco pensábamos en ese momento hasta dónde íbamos a llegar. Yo creo que es un poco...la meta en la cabeza de ir tirando, ir tirando. Vas ahí, el río cuesta arriba, vas subiéndote. Te va pegando golpes y vas ahí tirando con cuerdas, vas a contracorriente y sólo subes. Pero sí, vas continuo, vas continuo. Es que tampoco...como he indicado antes, no había plan A, no había plan B, no había alternativa. O se hacía o no se hacía. Vamos, no había una manera de decir: si paramos ahora máquinas, lo hacemos de otra manera, porque si parábamos máquinas, el proyecto moría. Y entonces, al fin y al cabo, lo que sí ha sido importante, es que creo que habría que haberlo parado cuando ya teníamos el proyecto. Teníamos que haber parado máquinas, replantearlo de nuevo y estructurarlo ya en otras condiciones. Pero creo que teníamos también miedo, y eso de todo, de que si se paraba el proyecto, pues ya íbamos a hundirnos. Y también veíamos a la gente, en las redes sociales, mucha gente, muchos nos criticaban, nos insultaban, pero había mucha gente que nos apoyaba: pa'lante, pa'lante. Y bueno, tiramos pa'lante. Había un muro de hormigón, y fuimos a por el muro de hormigón.

## **27.- CONTRATIEMPOS Y ANÉCDOTAS: UNA BARCELONA' 92 QUE NO VA DE BARCELONA 92**

L.- ¿Dices que hubo gente que os criticaba?

F.- Recibimos amenazas de muerte, unas cuantas, en algunos pases de *Barcelona' 92*, uno en Nou Barris. Estuvimos amenazados por colectivos nazis. Sí, tuvimos de hecho pintadas, y todo en la sala donde se iba a proyectar la película. Sí, tuvimos amenazas, aunque tampoco

fue como cabría esperar...Si aún nos reímos de la amenaza...Pero bueno, nada grave. La verdad es que la gente tampoco...

J.- Barcelona la hiciste porque Barcelona necesita su película.

F.- Eso hice yo, una película *Barcelona '92* que no va de Barcelona 92.

L.- ¿Os gustaría añadir algo?

J.- Hemos acabado sacando cosas de *Barcelona '92* que me gusta descubrir, pero creo que nadie sabe por qué Ferrán hizo esta película. Es algo que yo...desde entonces nos hemos hecho muy amigos, trabajamos un montón juntos y aún no entiendo por qué lo hizo, pero para mí sí que significa algo que alguien decida hacer algo y lo consiga.

L.- Excelente pregunta. A ver si puedes responder...¿Por qué hiciste *Barcelona '92*, cómo surgió la idea y cuándo te dijiste: yo esto lo tengo que montar?

F.- Soy de la generación de las Olimpiadas, y con veintidós años que tenía en ese momento, quería entrar en el mundo del cine, no sabía de qué hablar, y entonces empecé a pensar en una historia sobre Barcelona. Poco a poco, la historia me fue llevando más al tema del ambiente contracultural, al tema de las Olimpiadas...Y ya le cogí un poco el cariño de padre a la película, que fue seguramente el momento más duro, porque además había hecho un primer proyecto de guión y entonces, bueno, una persona pues me engañó para rodarla. Le dije a otra persona, con esta otra persona fatal, la película se quedó ahí colgada, quedaban dos semanas para rodar la película, o sea, dos semanas para acabarla y dije, bueno, ya me pongo yo como director y acabo la película. Pero entonces lo que pasó es que, verme a mí de director, que era mi máximo sueño, me dio gustillo. Y dije: bueno, ya que estamos aquí, vamos a empezar de cero. Y a empezar de cero. Fue una travesía de tres años, casi cuatro. Pero la hice porque me apetecía hacerla. Tenía la necesidad, me había cogido la historia. No merece nada más que eso. Sí me gustaría añadir una anécdota, que la película lleva detrás sus propias leyendas y anécdotas, que si dinero público, que si terroristas...Hay una cosa divertida. Un día que rodamos en Olesa de Montserrat, traía un coche de época de un colega mío, y empezamos a circular por la carretera. Nos para la poli. Había una flota, un coche primero, la furgoneta, otra furgoneta, todos hacia abajo a rodar, a las doce y media de la noche, imagínate. Íbamos por carreteras de rodalés, la policía nos da el alto, nos piden los papeles del coche de época que iba en cabeza, no había papeles, no había nada, y entonces la policía empieza a investigar a nombre de quién estaba el coche... Y a comisaría.

J.- Esta no me la habías contado. ¿Ves?

F.- Y de anécdotas hay así, desde rodar con la moto sin casco, y de nuevo la policía...Hemos hecho tantas cosas, que es increíble que nadie haya acabado mal en esta película...

**Barcelona en pantalla : dinámicas conjuntas de realización de una biografía urbana. Estudio comparativo centrado en la evolución de las representaciones cinematográficas de la ciudad condal en la encrucijada de los siglos XX y XXI (1992-2017)**

Adoptando, en una línea anclada en modelos de gobernanza locales heredados del pasado, la estrategia de celebrar un macroevento como incentivo para efectuar una serie de transformaciones urbanas sin precedentes, la ciudad condal se dio en cuerpo y alma a una fiebre constructiva en la que se asienta la Barcelona de hoy. El presente estudio busca entre las representaciones cinematográficas realizadas entre 1992 (fecha simbólica en la que se aglutinan aquellas que fueron realizadas precedentemente tomándola como objetivo) y 2017, ecos y síntomas de un cambio de percepción, relativo e incompleto, del llamado *Modelo Barcelona*, que ha encontrado en el cine modo de expresión y canal de comunicación. A través del cine rodado en Barcelona se dicen veinticinco años de una biografía urbana que ha ido multiplicando puntos de anclaje para lograr y mantener una centralidad efectiva a nivel global. Pero a medida que acumulaba éxitos en su afán de internacionalización, integraba de pleno, como puede comprobarse a través del cine, dinámicas de problemas transnacionales y se convertía no sólo en modelo a seguir sino también a evitar. Sinécdoque de la ciudad contemporánea en un mundo profundamente urbano en la era de la globalización, la Barcelona de hoy se busca entre sus imágenes para situarse en una tensión axialmente dialógica entre *pertinencia e im-pertinencia*.

**Palabras clave:** Artes Visuales ; Cine ; Modelo Barcelona ; Espacio Urbano ; Mundo Contemporáneo ; Políticas Culturales ; Imaginario ; Cataluña ; España ; Capitalidad ; Transnacional ; Resiliencia.

**Barcelona on the screen: dynamic co-authors of an urban biography. Comparative study on the evolution of the cinematic representations of the Condal's city at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century (1992-2017)**

By adopting, in a line anchored on local governance models inherited from the past, the strategy of organizing a macro-event to realize an unprecedented series of urban transformations, Barcelona has given itself body and soul to a constructive fever from which the city of today is the result. The present study searches among the cinematographic representations made between 1992 (symbolical date which includes those which were developed with the objective of the Olympic Games) and 2017, date of commemoration, echoes and symptoms of a relative and incomplete change in perception, compared to the Barcelona Model. This thesis maintains that, at the turn of the century, the old reluctance to speak about success, strongly encouraged by institutions, gained momentum and found in cinematographic creation a mode of expression and a channel of communication. Step by step, a counter-discourse emerged and the cinema helped to make it visible. Through the cinema shot in Barcelona, are narrated twenty-five years of an urban biography that has multiplied anchors to achieve and maintain effective centrality as a global city. But as it accumulated successes in its desire of internationalization, it fully integrated, as our corpus shows, the dynamics of transnational problems and became not only a model to follow but also to avoid. Synecdoche of the contemporary city in a deeply urban world in the era of globalization, the Barcelona of today seeks among its images to place itself into an axial dialogical tension between *pertinence* and *im-pertinence*.

**Keywords:** Visual arts; Cinema; Barcelona model; Urban space; Contemporary world; Cultural policies; Imaginary; Catalonia; Spain; Capitality; Transnational; Resilience.