V.O.
306
BARCELONA
Versión Original · 28 aniversario
REVISTA DE CINE VERSIÓN ORIGINAL NÚMERO 306 MES SEPTIEMBRE 2021 DESDE 1993 PRECIO 2,90€ (IVA INCLUIDO) HECHA EN CÁCERES
SOLIDARIDAD LA VENTA DE ESTA PUBLICACIÓN SE DESTINA AL PROYECTO "AYUDA SOCIAL ESPAÑA" DE LA ONG AYUDA EN ACCIÓN

“No hay forma de arte que vaya más allá de la conciencia ordinaria como el cine lo hace, directamente a nuestras emociones”.

Ingrid Bergman

el cine es
betevé

beteve.cat/la-cartellera

Versión Original

V.O. 306

En portada

Los últimos días por Javier Remedios

10

Llobet-Gràcia: uno de los nuestros

Por Guillermo Triguero

14

Barcelona, año 50

Por Pepe Alfaro

16

Barcelona en los cincuenta

Por Francisco Mateos Roco

18 **LA DECADENTE BURGUESÍA DEL EIXAMPLE** Por Raquel Abad Coll

20 **BARCELONA COMO ESCUELA DE CINE** Por Francisco Collado

22 **UN ESCAPARATE DE MODERNIDAD EN LA BARCELONA DEL TARDOFRANQUISMO** Por Valeriano Durán Manso

24 **EL FILME VAMPIRO** Por Alfonso Pérez Martín

26 **LA NOCHE MÁS LARGA DE LUIS JOSÉ COMERÓN** Por Pedro Triguero-Lizana

30 **EL DESDOBLAMIENTO DE UN HOMBRE SIN ATRIBUTOS** Por Pedro García Cueto

34 **BAÑO DE SANGRE EN BARCELONA: ANTONIO DROVE, EDUARDO MENDOZA Y EL CASO SAVOLTA** Por David Felipe Arranz

36 **LUCES, CÁMARAS Y… BARCELONA** Por Joan-Lluís Ramisa

- **36 Una ciudad de película**
- **38 La Barcelona criminal**
- **40 La Barcelona social**
- **44 La Barcelona histórica**
- **46 La Barcelona cosmopolita**

53 **LA MINA SUNRISE: LAS VIDAS DEL TORETE** Por David García-Reyes

56 **LA PERIFERIA DEL DESEO** Por Pablo Pérez Rubio

58 **BARCELONA. LA CAPITAL DEL AMOR** Por Juan Manuel Corral

60 **EN DESTRUCCIÓN** Por Manuel Pozo

64 **PESADILLA EN EL TIBIDABO** Por Adolfo Monje Justo

68 **CUANDO EL VERBO SE HACE TANGO** Por Manuel R. Avís

70 **BREAKING GOOD** Por Jorge Capote

74 **LA ÚLTIMA VEZ DE VENTURA PONS Y ROSA MARIA SARDÀ** Por Guillermo Herráez Cubino

76 **CORAZAS** Por Javi Aurre

78 **JO MAI MAI** Por Blanca Paula Rodríguez Garabatos

80 **HISTORIAS (DE AMOR) PARA NO DORMIR** Por Diego J. Corral

82 **EL TRIBUTO A QUIENES LLEGARON DE FUERA** Por José Manuel Rodríguez Pizarro

84 **RES DE RES** Por Ángeles Pérez Matas

C/ Juan Solano Pedrero 32, 5ºB
Edif. Manuela de Ovando
10005 Cáceres
Tlf. 661 542 777
laura@fundacionrebross.org

Versión Original no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por sus colaboradores

V.O.

director
Paco Rebollo

director artístico y diseño
Javier Remedios

director comercial
Tinti Rebollo

equipo de redacción
Adrián Collado
Francisco Mateos Roco

maquetación
Julio Alberto Pérez Torres

redes sociales
Andrea Rebollo González

contabilidad
Laura González

imprime
Gráficas Hache

depósito legal
CC-048-1994
ISSN 1886-7227

Versión Original
LA ÚNICA REVISTA TEMÁTICA DE CINE

SUSCRÍBETE

11 NÚMEROS POR 30€ (IVA INCLUIDO)

661 542 777 • laura@fundacionrebross.org

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Ayuntamiento Cáceres
Instituto Municipal de Juventud

Diputación de Badajoz

UEX Universidad de Extremadura

Junta de Extremadura
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

"Esta revista ha recibido una ayuda a la edición, del Ministerio de Cultura y Deporte"

Gobierno de España
Ministerio de Cultura y Deporte

todaslasversiones

1. Cine negro
2. El miedo
3. El western
4. El cine español
5. La comedia
6. El melodrama
7. Aventuras
8. El musical
9. Cine épico e histórico
10. Cine erótico
11. Ciencia-ficción
12. Tiroteos
13. Dibujos animados
14. Cine bélico
15. Películas biográficas
16. Cárceles
17. Las drogas y el cine
18. Road movies
19. Juicios
20. Atracos y robos
21. Cine político y social
22. El teatro en el cine
23 Cine en el cine
24. Trenes
25. El periodismo
26. El agua
27. Persecuciones
28. Niños
29. Psicópatas
30. Deportes
31. La música
32. Mitología
33. La violencia
34. Cine mudo
35. Literatura y cine
36. El humo
37. La pasión
38. La enfermedad
39. La religión
40. El cine en el aula
41. Veneno
42. Desiertos
43. Cine japonés
44. El cine y la cocina
45. La Navidad
46. Crímenes
47. Cine y circo
48. Cine independiente
49. Ciudades
50. Mujeres fatales
51. Cine ruso
52. Las artes
53. El futuro
54. Homosexualidad
55. Suicidios
56. El trabajo
57. Los celos
58. El dinero
59. Cine en porciones
60. El cine en Irlanda
61. Los insectos
62. Relojes
63. Cine en Portugal
64. La luna
65. Viajes
66. Espejos
67. La ambición
68. Flash-back
69. El matrimonio
70. El cine y los coches
71. La redención
72. El boxeo
73. Ángeles y demonios
74. El correo
75. Generaciones
76. Joyas
77. La mentira
78. Voz en Off
79. Bibliotecas
80. La amistad
81. Espías
82. Fronteras
83. La traición
84. La muerte
85. El mar
86. Hoteles
87. Detectives
88. Naipes
89. La familia
90. El amor
91. La universidad
92. Naturaleza
93. Fantasmas
94. La radio
95. El silencio
96. Islas
97. Escaleras
98. Fotografía
99. Sacerdotes
100. La nieve
101. Infidelidad
102. Televisión
103. Intriga
104. Cómic
105. Pintura
106. Confidentes
107. Bosques
108. Lágrimas
109. Leyendas
110. Inmigrantes
111. Lluvia
112. Noviazgo
113. La maldad
114. Nueva York
115. La sonrisa
116. Hermanos
117. El deseo
118. Cine rural
119. Camas
120. Secuestros
121. Travestis
122. La locura
123. Policías
124. Cine español 2004
125. Sueños
126. El cuerpo
127. El olvido
128. La miseria
129. Adulterio
130. Extraños
131. Jardines
132. Piratas
133. Teléfonos
134. Racismo
135. Cine español 2005
136. La mirada
137. Samuráis
138. Libros
139. Vecinos
140. Guionistas
141. Las estaciones
142. Monstruos
143. Casas
144. El odio
145. Prostitución
146. Cine español 2006
147. Conspiraciones
148. Barrios
149. Desafíos
150. La adolescencia
151. Separaciones
152. Extraterrestres
153. Pena de muerte
154. Reyes
155. La envidia
156. Bares
157. Cine español 2007
158. La venganza
159. África
160. La noche
161. Corrupción
162. El calor
163. Fin del mundo
164. Ancianos
165. Encuentros
166. Especial 15 años
167. La pobreza
168. Besos
169. Cine español 2008
170. La cobardía
171. Puertas
172. La soledad
173. Vacaciones
174. Robots
175. Obsesiones
176. Terrorismo
177. Profesores
178. La crueldad
179. Huidas
180. Cine español 2009
181. Ventanas
182. The End
183. Secretos
184. El sexo
185. La ausencia
186. Vampiros
187. El destino
188. Remakes
189. Jefes
190. El hambre
191. Cine español 2010
192. Coleccionismo
193. Madres
194. Elecciones
195. Aeropuertos
196. La avaricia
197. Bodas
198. Rebeldes
199. El fracaso
200. Especial "Mi película"
201. Barcos
202. Cine español 2011
203. Fiestas
204. Padres
205. Restaurantes
206. El verano
207. La felicidad
208. Inocentes
209. Cultura Pop
210. El éxito
211. Héroes
212. La medicina
213. Cine español 2012
214. Abogados
215. La libertad
216. Amantes
217. Sheriffs
218. Arquitectura
219. El humor
220. Accidentes
221. Cine Negro.
20 años de V.O.
222. El placer
223. Escritores
224. Cine español 2013
225. Negocios
226. La alegría
227. Asesinos 1
228. Asesinos 2
229. El cielo
230. Sorpresas
231. La riqueza
232. Enredos
233. La publicidad
234. Directoras
235. Cine español 2014
236. Cuentos
237. La belleza
238. Milagros
239. Romances
240. Hospitales
241. La brujería
242. El perdón
243. Discapacidad.
Especial 22 Aniversario
244. El invierno
245. La bondad
246. Cine español 2015
247. Intrusos
248. Hippies
249. Escándalo
250. Especial
"Mi película española"
251. Compañeros
252. Tentaciones
253. Maletas
254. La solidaridad
Especial 23 Aniversario
255. Fugitivos
256. El capitalismo
257. Cine español 2016
258. Fantasías
259. El dolor
260. La educación
261. Canciones
262. Motos
263. Víctimas
264. Lesbianismo
265. Nacimientos
266. La esperanza
267. Puentes
268. Cine español 2017
269. Dictaduras
270. La infancia
271. Documentales
272. Final feliz
273. Extremadura
274. La nostalgia
275. Vagabundos
276. Novelas españolas
Especial 25 Aniversario
277. La ilusión
278. Feminismo
279. Cine español 2018
280. El peligro
281. Europa
282. La moda
283. Carreteras
284. El sacrificio
285. Búsquedas
286. El amor más allá
de la muerte
287. Adicciones
288. La identidad
289. Superhéroes
290. Cine español 2019
291. La filosofía
292. Gilipollas
293. Madrid
294. Actor/Actriz
295. Distopías
296. Abuelos
297. Trans
298. Experimentos
299. Turismo
300. Óperas primas
Especial número 300
301. Duelos
302. La danza
303. Cine español 2020
304. LGTBIfobia
305. Serie B
306. Barcelona

lasnuevasversiones

2021 OCTUBRE **CEMENTERIOS** · NOVIEMBRE **ECOLOGISMO** · DICIEMBRE **LA MEMORIA**

2022 ENERO **AMORES IMPOSIBLES** · FEBRERO **LA POESÍA** · MARZ **CINE ESPAÑOL 2021** · ABRIL **LOS 80** · MAYO **SALAMANCA** · JUNIO **CERVEZAS**

JULIO/AGOSTO **LA SUERTE** · SEPTIEMBRE **BICICLETAS** · OCTUBRE **EL DOBLE** · NOVIEMBRE **HECHOS REALES** · DICIEMBRE **VOLVER A EMPEZAR**

BARCELONA

Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008)

Versión Original 306

BARCELONA EN EL CINE

Por Marta Armengou Escala
directora del programa de cine *La Cartellera* de betevé

HAY TANTAS BARCELONAS COMO QUERAMOS IMAGINAR

Decía André Bazin que "el cine es un organismo vivo que tiene que ir adaptándose al entorno dialogando con las artes y la historia". Y Barcelona también es un organismo vivo: es una ciudad compleja, dinámica, abierta, que se funde con las artes y la historia. Se mueve, se construye, se transforma, se adapta, se destruye, se siente, se la ama y se la odia. Como el cine, este arte joven pero continuamente en crisis que, al igual que la ciudad, está en permanente evolución. Parafraseando la mítica cita de Kubrick, si Barcelona puede ser escrita o pensada, también puede ser filmada. Por eso no hay una sola película que represente a Barcelona, sino muchas, tantas como queramos imaginar. Es imposible intentar condensarla en una sola palabra, en un solo adjetivo, en una sola película. Barcelona es imprevisible, mestiza, moderna, modernista, multicultural, canalla, oscura, divertida, marginal, negra, obrera, burguesa, cruda, sórdida, quinqui… Ciudad eterna e inmortal gracias al cine, que así la ha reflejado con mayor o menor fortuna**.**

CON MÁS CARAS QUE LON CHANEY

Distintas cámaras han capturado las transformaciones sufridas por esta ciudad a lo largo de su historia y, al mismo tiempo, han contribuido a la construcción de un imaginario asociado a ella, influyendo en nuestra manera de percibirla y de recordarla. Por eso, es inevitable que al pensar en Barcelona nos venga en mente ese Romeo y Julieta gitano del Somorrostro de *Los Tarantos* de Francisco Rovira Beleta (1963); Jack Nicholson viajando en teleférico sobre el puerto en *El reportero* de Michelangelo Antonioni (1975); las persecuciones policiales en el extrarradio de una Barcelona preolímpica en *Yo, el Vaquilla* de José Antonio de la Loma (1985); el encuentro final entre Cecilia Roth y Toni Cantó en el cementerio de Montjuïc en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar (1999); Romain Duris paseando por la Via Laietana en *Una casa de locos* de Cédric Klapisch (2002) y diecisiete años más tarde recorriendo casi las mismas calles en la serie *Vernon Subutex* de Cathy Verney (2019); el delgadísimo Christian Bale en el parque de atracciones del Tibidabo en *El maquinista* de Brad Anderson (2004); la multitudinaria orgía de *El perfume* de Tom Tykwer en el Poble Espanyol (2006); Manuela Velasco viviendo una auténtica pesadilla en la Casa Argelich de la Rambla Catalunya 34 de *[•REC]* de Jaume Balagueró y Paco Plaza (2007); Scarlett Johansson subiendo Las Ramblas con su cámara de fotos en *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen (2008); la premonitoria *Los últimos días* de Àlex y David Pastor con una epidemia que se extiende por todo el mundo (2013), o el atormentado Mario Casas de la serie *El inocente* de Oriol Paulo (2021). Hay cineastas que merecerían un capítulo aparte porque han construido su corpus creativo, ya sea en gran parte o en su totalidad, en la capital catalana o no muy lejos de ella, como Cesc Gay, Ventura Pons, Bigas Luna, Manuel Huerga, Mireia Ros, Marc Recha...

DEL BARRIO DE SANTS AL PLANETA JÚPITER

Desde los inicios del cine, Barcelona no solo se ha convertido en un gran plató en el que se han rodado numerosas películas, desde producciones de Hollywood (como *El fabuloso mundo del circo* de Henry Hathaway con John Wayne y Rita Hayworth de 1964) hasta las cintas más vanguardistas (Pere Portabella es un claro ejemplo), sino que también ha sido pionera en otros aspectos que la han convertido en una potente industria cultural y tecnológica. Han sido muchas las personas que han hecho importantes contribuciones técnicas y artísticas, pero sus méritos no siempre se han reconocido justamente. Sin duda, una de las más significativas es Fructuós Gelabert (1874-1955). Después de asistir en 1895 a la presentación en Barcelona del kinetoscopio de Thomas Alva Edison y, un año después, a la primera proyección cinematográfica en el estudio fotográfico de los hermanos Napoleón de la rambla barcelonesa, quedó tan deslumbrado por la novedad que decidió dedicarse al cine y, gracias a sus conocimientos de mecánica y fotografía, en lugar de comprar una cámara a los Lumière se construyó la suya propia en el taller que su padre tenía en el barrio barcelonés de Sants. Llamó a su aparato "tomavistas" y, en 1897, fue el primero en realizar una película argumental en España: *Riña en un café*. Al mismo tiempo que inventaba nuevos dispositivos de proyección, realizó *Choque de dos transatlánticos* en 1898, la primera pieza de animación del cine español y, como director técnico y del laboratorio de la Empresa Diorama, rodó varias cintas de éxito que le permitieron crear la productora Films Barcelona y construir en 1908 los primeros estudios cinematográficos de la ciudad: Boreal Films.

Gelabert creía en el compromiso de desarrollar una industria cinematográfica en España, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial truncó sus planes. Cuando falleció, había rodado un centenar de películas. Muchas de ellas ni siquiera han logrado conservarse, pero su experiencia en la técnica del trucaje animó a su colega, el turolense Segundo de Chomón (1871–1929), a iniciarse en esta especialidad.

Fuertemente ligado a Barcelona, donde se instaló y empezó su actividad cinematográfica, Segundo de Chomón montó un taller para el coloreado a mano de películas y la traducción de rótulos de filmes extranjeros, trabajando más tarde como operador. En definitiva, un autor imprescindible para entender la historia y el recorrido de la industria del cine en Cataluña. El director de *Viaje a Júpiter* o *El hotel eléctrico* fue precursor de la técnica del stop-motion y padre de muchos de los trucajes usados en la actualidad que han sido fundamentales para el progreso del lenguaje cinematográfico. El 17 de octubre se cumplirán 150 años de su nacimiento. El Gobierno de la Generalitat de Cataluña declaró la efeméride conmemoración oficial, lo que le convierte en el primer cineasta que recibe

este reconocimiento, y, por su parte, la Filmoteca de Cataluña dedicará una retrospectiva a este pionero del cine catalán el próximo mes de octubre.

BARCELONA TIENE NOMBRE DE MUJER, COMO ELENA, ROSARIO O PEPITA

La inventiva de Chomón y Gelabert fue de una modernidad apabullante e indiscutible, pero no fueron los únicos visionarios que convirtieron en películas todos sus sueños, ilusiones y fantasías imposibles. La historia del cine no sería igual sin la aportación de las mujeres. Ya en sus orígenes participaron mujeres de Barcelona, si bien muchas fueron silenciadas, ignoradas y a menudo ninguneadas. Todas se merecen un lugar destacadísimo por su contribución al nacimiento y al desarrollo del cine como arte. Una de ellas fue la barcelonesa Montserrat Casals Baqué, más conocida como Elena Jordi (1882-1891), la primera mujer que dirigió una película en España. El año 1918 fue clave en su carrera profesional. La también actriz, que ya había colaborado con Studio Films en algunas películas, empezó a trabajar en la producción y dirección de cine con *Thaïs*, en la que también interpretaba el papel protagonista. Según parece, el guion estaba inspirado en la ópera *Thaïs* de Jules Massenet, basada en una novela homónima de Anatole France. Se convirtió así en la primera directora de cine de la Península Ibérica. Desgraciadamente no se conserva ninguna copia de la cinta.

Rosario Pi (1899-1967) es otra gran desconocida a pesar de ser considerada como la primera mujer que dirigió cine sonoro en España. Nació en Barcelona cuando terminaba el siglo XIX. Animada por el ambiente libertario y feminista de los primeros años de la República, se instaló en Madrid, donde fundó en 1931 la productora Star Films junto con el mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón de Guevara. Pi, además de producir, empezó a escribir guiones en películas como *Doce hombres y una mujer*, de Fernando Delgado. En 1935, dirigió su primer largometraje, *El gato montés*, adaptación de una conocida opereta de Manuel Penella, abuelo de las actrices Emma Penella, Terele Pávez y Elisa Montes. Se trata de una versión bastante diferente del original. Narra una historia de amor gótico, con un final especialmente violento, en la que los personajes femeninos ejercen roles activos, se defienden de la violencia machista y -lo que representa una novedad- se atreven a expresar su deseo sexual. Muchos historiadores la sitúan como un antecedente directo de *Abismos de pasión* de Luis Buñuel (1954), quien tenía al filme de Rosario Pi entre sus favoritos.

A pesar de los años de penurias y miseria de la posguerra, Barcelona también vio nacer el cine de animación en el estado español. *Garbancito de la Mancha*, dirigida por José María Blay y Arturo Moreno en 1945, fue el primer largometraje de animación en color de Europa. Se estrenó el 23 de noviembre de dicho año en el cine Fémina de Barcelona y tuvo un gran éxito de crítica y público, también económico. Una de las personas que trabajó en él fue la barcelonesa Pepita Pardell, que entró a formar parte de la productora Balet i Blay cuando apenas tenía 16 años.

Jordi, Pi y Pardell todavía son grandes desconocidas a pesar de que fueron pioneras en todos los sentidos, mujeres polifacéticas, valientes, tenaces y creativas. Las tres hicieron grandes aportaciones a la historia del cine, pero fueron poco valoradas en su momento. Por ello es tan importante rescatar, reconocer y recordar su obra para que no caigan en el olvido. Deben de ser un ejemplo a seguir por las nuevas generaciones de cineastas.

BARCELONA, UNA HISTORIA DE AMOR

Tampoco debe olvidarse que Barcelona y el cine siempre han mantenido un idilio único, especial, permanente y fructífero a pesar de las múltiples vicisitudes que han tenido que sortear a lo largo de casi 126 años. Solemos pensar en Barcelona como un magnífico escenario para rodar películas, y así ha sido, lo es y lo seguirá siendo, pero por encima de todo es una ciudad innovadora, inspiradora y rompedora a la vez que un crisol acogedor de todas las iniciativas que contribuyen a hacerla universal.

Barcelona también es la ciudad de los hermanos Baños y sus dos superproducciones más importantes del cine mudo español y de la primera película porno de España; la de los hermanos Belío Gracia, promotores de Belio-Graff, una de las primeras salas de exhibición de cine en Barcelona a comienzos del siglo XX; la de la familia Nicolau, que creó el Cine Nic, un proyector de dibujos animados doméstico que fue todo un éxito; la del magnífico cine criminal barcelonés que dio títulos tan importantes como *Apartado de Correos 1001*, de Julio Salvador (1950) o *Brigada criminal* de Ignacio F. Iquino (1950); la del movimiento de la Escuela de Cine de Barcelona con Jacinto Esteva, Joaquim Jordà, Carlos Durán, Jordi Grau o José María Nunes entre sus filas; la de la fundación del Círculo A, las salas de cine de arte y ensayo; la de Antoni Clavé que, en 1952, obtuvo la primera nominación al Oscar al mejor vestuario por la película *El fabuloso Andersen*; la de Néstor Almendros, el gran director de fotografía barcelonés que trabajó con Truffaut y Rohmer y ganó un Oscar por *Días del cielo* de Terrence Malick (1978); la del Video Instan, el primer videoclub del país; la de *Costa Brava* de Marta Balletbò-Coll (1995), la primera película peninsular que trató abiertamente el tema del lesbianismo; la de la empresa barcelonesa DDT Efectos especiales, que ganó un Oscar al mejor maquillaje por *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (2006); la de los Estudios Grangel, responsables de algunas de las películas de animación más importantes en su género; la de Josep M. Queraltó y su colección de más de 20.000 piezas relacionadas con la técnica cinematográfica, la de la mítica revista Fotogramas; la de Alejandro González Iñárritu, Ken Loach, Whit Stillman, David Victori, Lluís Danés o Dani de la Orden y un sinfín más; la de los mil y un festivales de cine; y la que ve nacer cada día nuevas voces que buscan su propio lenguaje.

En esta época marcada por el virus, la del maldito Covid-19, hace años que algunas personas fuimos atacadas por uno de los pocos virus que tienen efectos beneficiosos para la salud: el virus del cine. Dejémonos pues contagiar por él, dejémonos cautivar por la gente que ha hecho de él su vida y por las transformaciones que grandes profesionales han hecho de Barcelona una ciudad de cine y motor de genios de inmenso talento, a veces, injustamente valorados.

Barcelona respira cine por los cuatro costados y cada uno de los fotogramas de las películas en las que aparece la ciudad como escenario lleva impregnado una gran parte de su arte y de su historia, como puede apreciarse en las 23 películas analizadas minuciosamente en este monográfico. Porque Barcelona sigue más viva que nunca y todavía quedan muchas Barcelonas por filmar.

LLOBET-GRÀCIA: UNO DE LOS NUESTROS

Por Guillermo Triguero

Fotografías: *Vida en sombras*, dirigida por Llorenç Llobet-Gràcia

En 1973 tuvo lugar en el Cineclub de Sabadell una curiosa proyección. Se trataba de la única película profesional que había filmado hacía ya unas décadas una de las figuras más destacadas dentro del círculo de cine *amateur* de la ciudad, Llorenç Llobet-Gràcia. El filme solo había tenido un discretísimo estreno en 1953, sin que llamara la atención de los pocos que lo vieron y tras eso cayó en el olvido absoluto durante 20 años. La proyección fue toda una sorpresa, ya que muchos se dieron cuenta que la película en cuestión no era una simple curiosidad sino una obra magnífica pidiendo a gritos ser redescubierta. Aquella fue la única vez que Llobet-Gràcia pudo apreciar en vida algunos de los elogios que realmente se merecía por haber creado la que es una de las grandes obras de culto de la historia del cine español, porque cuando a principios de los 80 **Vida en sombras** (1948) empezó a darse a conocer su autor ya había fallecido.

Llorenç Llobet-Gràcia era un auténtico apasionado del cine que, desde finales de los años 20, filmaba películas en formato *amateur*, tanto pequeñas ficciones como obras documentales que reflejan algunos de los acontecimientos más relevantes de la Barcelona de la época, como la Exposición Internacional de 1929[1]. En paralelo a ello, durante mucho tiempo estuvo dándole vueltas a la idea que propiciaría *Vida en sombras*, una obra en la que manifestaría su pasión por el cine como una forma de vida a través de un nada disimulado *alter ego* suyo.

1 Dichos cortometrajes pueden verse en el excelente pack en DVD que ha editado la Filmoteca de Catalunya junto a Intermedio.

El protagonista es Carlos (un Fernando Fernán Gómez magnífico como siempre), quien nació mientras sus padres asistían a una de las tempranas proyecciones de cortos de la época de los Lumière y que desde muy joven siente una gran inclinación hacia el cine. Cuando llega a la edad adulta, Carlos hace sus primeros pinitos como cineasta *amateur* que le llevan a ser contratado como director de cortos documentales retratando la actualidad de la II República Española. Pero con la llegada de la Guerra Civil tiene lugar un suceso que le dejará marcado de por vida: mientras sale de casa a filmar los enfrentamientos callejeros que tienen lugar en Barcelona, su mujer Ana muere en un tiroteo. Sintiéndose culpable por haber abandonado a su esposa, además embarazada de su primer hijo, Carlos reniega del cine para siempre y se vuelve huraño y amargado.

No creo que existan muchas películas que supongan una declaración de amor tan apasionada y sincera al mundo del cine como *Vida en sombras*. Prácticamente cada escena de la película destila la cinefilia de su autor, desde los guiños referenciales (incluyendo uno a las teorías del cineasta soviético Vsévolod Pudovkin) hasta la multitud de recursos que emplea Llobet-Gràcia para dar forma a la historia, que evidencian su influencia del cine mudo. De hecho la biografía de Carlos viene a ser como un repaso a la historia de este medio desde sus orígenes hasta la época en que se filmó la historia: el nacimiento del protagonista tiene lugar en la era primitiva cuando aún era un espectáculo de barracas, su infancia discurre en la era muda con Charlie Chaplin y los seriales de Eddie Polo, su llegada a la edad adulta coincide con el surgimiento del cine sonoro y su emparejamiento con Ana se consuma en un cine en que se proyecta una versión sonora de *Romeo y Julieta*. Dicha biografía además está impregnada de pequeños guiños autobiográficos que delatan la absoluta identificación de Llobet-Gràcia con su protagonista, como la vinculación de ambos con el cine *amateur* (de hecho, algunos de los fragmentos que vemos de películas documentales filmadas por Carlos habían sido rodadas por Llobet-Gràcia años atrás) o la enorme importancia que tiene en la trama *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, que era uno de sus filmes favoritos.

En una película que defiende el cine como forma de vida, resulta significativo que éste ejerza también un poder terapéutico que permita a su protagonista salir de ese estado de amargura en que se encuentra atrapado. Encerrado casi a oscuras y aislado del mundo en su habitación, Carlos recibirá la visita de uno de sus mejores amigos, quien le animará a reconciliarse con el cine (y por tanto consigo mismo). Muy significativamente los únicos destellos de luz que entrarán en el cuarto descubriremos que provienen de la marquesina del Cine Coliseum[2], donde se proyecta la ya mencionada película de Hitchcock. Es en dicha sesión que Carlos tiene un momento de revelación, no solo al enfrentarse una vez más al hechizo del cine[3], sino al sentirse identificado con las

2 Hoy día dicho edificio todavía existe en forma de teatro.

3 El título original de la película era muy significativo: *Hechizo*.

imágenes que se ven, más concretamente el personaje de Max de Winter confesando a la protagonista que se siente culpable de la muerte de su primera mujer, igual que Carlos. Y de la misma forma que sucedía en *Rebecca*, Carlos decide evocar en la intimidad del hogar ese pasado ya perdido viendo algunos de los cortos domésticos que filmó con Ana antes de que ella muriera. En ambas películas esas escenas de vídeos domésticos transmiten una gran melancolía por evocar un pasado perdido, pero a Carlos le sirven para reconciliarse del todo con el cine gracias a esa capacidad casi fantasmagórica de captar un instante de su vida para siempre. Tras ese duro proceso, Carlos entiende que necesita seguir adelante y regresa a la forma de vida que escogió.

No es de extrañar que en su momento pasara desapercibida una película tan moderna, repleta de juegos metacinematográficos muy avanzados a su tiempo (el cine dentro del cine entendido como terapia curativa, la escena inicial que vuelve a evocarse exactamente igual al final cerrando así el círculo, etc.) y cuyo argumento apelaba a algo tan íntimo y personal. La censura de la época tampoco simpatizó mucho con las breves referencias al alzamiento armado de la Guerra Civil Española (incluso puede oírse un mensaje del presidente de la Generalitat Lluís Companys por la radio), lo cual seguramente le motivó a otorgarle inicialmente una baja categoría que hacía casi imposible un estreno en condiciones. Pero a efectos prácticos ni siquiera cuando logró estrenarse en 1953, cinco años después de haberse finalizado, encontró *Vida en sombras* un hueco ni entre el público ni entre la crítica. Llobet-Gràcia, arruinado a causa de este proyecto y deprimido por otros problemas de índole personal, nunca más volvió a probar suerte en el cine profesional, frustrando la que hoy día nos parece una prometedora carrera.

Si bien *Vida en sombras* es un filme que se defiende por sí solo, debido a su formidable trabajo de dirección y a todos los inteligentes subtextos que enuncia su guion, me cuesta juzgar la película con cierta objetividad, porque resulta claro que quien la dirigió es uno de los nuestros, otro cinéfilo empedernido como nosotros que expuso aquí con total honestidad su visión del cine no como afición, sino como forma de vida.

BARCELONA, AÑO 50

Por Pepe Alfaro

Fotografías: *Apartado de correos 1001*, dirigida por Julio Salvador

Con el cambio de siglo se despertó un inusitado interés por un género durante décadas prácticamente ninguneado por la historiografía de nuestro cine. Hablamos de una serie de películas de temática policiaca que, a lo largo de tres lustros, entre 1950 y 1964, conformaron un corpus, si no homogéneo, al menos con suficientes elementos comunes para analizar sus aportaciones sin prejuicios ni esquematismos. Los historiadores y estudiosos, por unanimidad, sitúan el pistoletazo de salida del género en dos títulos, rodados y estrenados simultáneamente, que a la postre crearon escuela: **Apartado de correos 1001** (Julio Salvador, 1950) y *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). Con todas las servidumbres y limitaciones que se quiera (gubernativas, sociales, religiosas, temáticas, moralistas, administrativas, censuristas…), y que obligaron a apartarse de los aspectos más *negros* del género, especialmente la ambigüedad moral y la naturaleza violenta de los protagonistas, el policiaco español conforma un catálogo de obras que merece la pena poner en valor, tanto por su personalidad artística diferenciada como por su singularidad dentro del contexto histórico en que se desenvolvió.

Para hacer creíble el relato a los espectadores de la época, los autores necesitaron adaptar la narrativa a la realidad social y a la idiosincrasia española del momento. Para ello, en lugar de mimetizar las historias y los personajes del cine negro americano, los guionistas, técnicos y directores prefirieron salir a bucear en la delincuencia de las grandes ciudades, reivindicando, una vez más, la naturaleza esencialmente urbana del cine policiaco, con Madrid y Barcelona como principales escenarios. Sin embargo, sería la capital catalana la que acabará capitalizando la cinematografía policiaca hispana tanto desde el punto de vista de la producción (priman las productoras catalanas), como de distribución y de exhibición. En este sentido, este tipo de filmes permanecerán en la cartelera de Barcelona casi el doble que en los cines madrileños. En resumidas cuentas, en la década de 1950 Barcelona se convierte en centro neurálgico del crimen patrio, la "ciudad negra" por excelencia en el encuadre del objetivo de las cámaras de cine; salvando las distancias, el equivalente español al papel desempeñado por Chicago dos décadas atrás, tal y como quedaría reivindicado en el título *Chicago, año 30* (*Party Girl*, Nicholas Ray, 1958).

Con la intención de dotar las historias policiacas de la mayor verosimilitud posible, las cámaras se vieron en la necesidad de pisar las calles para retratar la vida, los coches, los peatones, los edificios y cuanto pasaba en aquellas arterias urbanas. El cine policiaco español toma como modelo, en cierta medida, el neorrealismo italiano. Un dato curioso: para rentabilizar la salida a la calle de los equipos de rodaje, los productores de *Brigada criminal* pusieron en marcha una curiosa campaña publicitaria, consistente en ofrecer un premio para aquel espectador que se reconociera en la pantalla. Aprovechando una de las características fundacionales del cine negro en sus diversas variantes, la contemporaneidad, los realizadores españoles se preocuparon, muy cuidadamente, por ambientar cada detalle en el contexto vital del momento, por envolver y empapar a los personajes con escenarios auténticos. Una de las características del ciclo es su realismo crudo y descarnado, mostrando cómo se sobrevivía en aquella España, la parte verdaderamente *noir* de todos estos títulos. Por ejemplo, uno de los mayores éxitos de público fue *Hay un camino a la derecha* (Rovira Beleta, 1953), probablemente por el hábil manejo del componente melodramático. La película se filmó en diferentes localizaciones de Barcelona, entre otros el barrio de chabolas del Somorrostro (aparte del puerto, paseo de Colón, calles de la Ciudad Vieja, las Ramblas…), cuyos niños famélicos y desnudos aparecen tal y como deambulaban y trapicheaban por la calle. Lo curioso es que al recrear en estudio la vivienda de los protagonistas (Paco Rabal y Julita Martínez) los responsables de los decorados componen un espacio calcado al que compartían la mayoría de los obreros, consistente en una

sola estancia, en ocasiones parcialmente realquilada, y con una alcoba sin puerta, solo separada por una gastada tela de sarga que cumplía las veces de cortina para delimitar los espacios y salvaguardar una mínima intimidad.

El 6 de diciembre de 1950 (un par de días después que *Brigada Criminal*) el cine Kursaal de Barcelona estrenaba *Apartado de correos 1001*, que se había anunciado como la toma de la calle por las cámaras, "un asunto inesperado en el cine nacional". Por su novedad, resulta previsible el impacto que las imágenes causarían en los espectadores de la capital condal, pues la película comienza con unas tomas encadenadas, desde estudiadas angulaciones, por diferentes emplazamientos más o menos emblemáticos: Plaza de Catalunya, Calvo Sotelo (actual Plaza Francesc Macia), Arco del Triunfo, Colón, Vía Layetana, Diagonal, Paseo de Gracia…, al tiempo que la voz en *off* incide sobre idéntico mecanismo: "Emisora Films, siempre a la vanguardia del cine nacional, ha querido realizar una película distinta a las demás. Una película que incorpora por primera vez en nuestras pantallas el sentido realista de la actualidad más palpitante. (…) Es la historia silenciosa y abnegada de unos hombres que por vocación y honradez arriesgan su vida con el único objeto de defender a la sociedad de todos aquellos que intentan perturbarla", obligado tributo a la labor policial que sin duda facilitó el germen y desarrollo de los asuntos criminales en nuestras pantallas, tono panegírico que se iría matizando quedamente con el paso de los años y la acumulación de títulos pero que difícilmente podía soslayarse totalmente.

Los guionistas Julio Coll y Antonio Isasi-Isasmendi (ambos dirigirán títulos reseñables del ciclo) aciertan plenamente al implicar al espectador en el proceso de investigación desde la primera escena: un joven recibe una carta que le obliga a partir hacia Barcelona, cuyo contenido solo se muestra al padre del joven y no al espectador. Esta estrategia argumental despierta el interés del público, especialmente desde el momento en el que el joven es tiroteado y abatido en plena calle tras su llegada a Barcelona. Cuando la policía pone en marcha las indagaciones pertinentes para localizar a los asesinos, vamos siguiendo las pesquisas en paralelo a los agentes, accediendo a la misma información que ellos tienen. Las escenas se articulan con precisión milimétrica, siguiendo pistas que en ocasiones no conducen a nada, el hilo de la investigación se va acercando al centro del ovillo a través de una serie de personajes que se engarzan de forma insospechada, especialmente cuando al delito de asesinato se van sumando otros como la estafa y el tráfico de cocaína, prácticamente inéditos en el cine durante la década anterior, al menos con la franqueza que aparecen en *Apartado de correos 1001*. Es realmente sorprendente que el primer título de la serie (honor compartido con *Brigada criminal*) constituya, a su vez, uno de los ejemplos más redondos de la época dorada del cine policiaco español, gracias a una realización bien planificada, una cuidada puesta en escena, una ambientación realista y un guion que progresa sin fisuras ni florituras (salvo el mínimo peaje de alabanzas al cuerpo policial y sus recursos técnicos y humanos) que inserta, además, dos *flashbacks* precisos en el momento que tanto los agentes como los espectadores descubren lo sucedido.

El tono realista que preside el desarrollo del relato nos descubre los diferentes espacios de la Ciudad Condal, convertida en protagonista destacada, por donde progresan la investigación, como las plazas de la Universidad y de Antonio López, pero también se puede ver la fachada y el interior de Correos y del periódico La Vanguardia, el Banco Zaragozano y la comisaría de policía de Vía Layetana, en cuyas estancias se filmaron algunas escenas con los propios agentes participando como figurantes. Asimismo, tienen un papel destacado entrañables y desaparecidas instalaciones barcelonesas como el frontón Cataluña y el parque de atracciones Apolo, donde se desarrolla la escena culminante de la película, con la única deriva de tintes oníricos propia de la deformación de la realidad que ofrecen las diferentes casetas de feria por donde se desenvuelve la imaginativa persecución policial, con esa última imagen, entre jocosa y grotesca, que sirve para dar cumplida cuenta al axioma fundacional e institucional del género: "el crimen se paga", del que los autores de *Apartado* parece pretender reírse. En cualquier caso, un toque de gracia para un inspirado final cuya persistencia en la retina, a su vez, resulta imposible desligar de aquel juego de miradas especulares con que Orson Welles había puesto fin a *La dama de Shanghai* (1947).

BARCELONA EN LOS CINCUENTA

Por Francisco Mateos Roco @paco_roco

Fotografías: *Nunca es demasiado tarde, Distrito quinto* (2) y *Un vaso de whisky* (2), dirigidas por Julio Coll

Avenidas con firmes de adoquín y aceras ajardinadas en el centro y calles con el piso de tierra y los bordillos sin rematar en la periferia; tranvías, carretas, motocarros, bicicletas y modernos automóviles circulando por todas ellas; chicas jóvenes que viven en casa de sus padres a la espera de que el novio termine por declararse y mujeres que ocupan apartamentos relativamente lujosos porque, mientras tanto, han preferido entretenerse con quienes, ya casados, se dan el capricho de escaparse a ratos de sus matrimonios; una gran mayoría que viste ropas deshilachadas y luce bisutería y una pequeña minoría que presume de trajes de confección y de piedras preciosas; veladas de boxeo en las que el estatus se define por la proximidad de los asientos al cuadrilátero y gimnasios que lo mismo proporcionan un lugar de entrenamiento a los púgiles que les ofrecen rincones donde tender sus camastros; prósperos industriales que tienen precariamente empleados a cientos de trabajadores e individuos desesperados por asaltar las cajas fuertes de las empresas sin preocuparse de que con ello dejarán a los obreros sin sus nóminas; y gentes llegadas del resto del país con la esperanza de procurarse un modo de vida que coinciden con extranjeros cuyo único fin es disfrutar de los encantos de una capital que cuenta con el privilegio de combinar el clima mediterráneo, los monumentos de su Barrio Gótico, la arquitectura modernista y la cercanía de la playa. Todos estos matices y contrastes confluían en la Barcelona de mediados del siglo veinte, una urbe en pleno cambio, envuelta en una corriente de expansión desmedida y con una población que se encontraba dividida entre una burguesía consciente de que el incremento de su fortuna iba necesariamente ligado a no hacer ascos al régimen franquista, un proletariado empobrecido, carente de derechos básicos y ávido de formar una militancia que tratara de luchar contra la dictadura, y una clase media que empleaba todos los recursos a su alcance para evitar tener que pronunciarse.

Esta es la Barcelona que aparece, que se asoma o que se intuye en películas como *La calle sin sol* (Rafael Gil; España, 1948), *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta; España, 1953), *El cerco* (Miguel Iglesias; España, 1955) y *A sangre fría* (Juan Bosch; España, 1959). Y también es la que se presta como escenario de tres películas rodadas por Julio Coll en la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo pasado. En **Nunca es demasiado tarde** (España, 1956), la Ciudad Condal encarna los malos hábitos, el individualismo, la falta de moral y la codicia que se achacaban a los núcleos urbanos frente a las buenas costumbres, la fraternidad, las virtudes y la austeridad que solían atribuirse al ámbito rural. Su trama parte de un golpe exitoso, pero que se ha cobrado una víctima, que lleva a uno de los ladrones a replantearse el curso de su vida y a intentar redimirse regresando a su pueblo natal, asumiendo su responsabilidad por lo que dejó en él cuando se marchó y enfrentándose a las consecuencias de sus más recientes actos que no dejarán de perseguirle. Adaptando la obra teatral de Josep Maria Espinàs: "Es peligroso hacerse esperar", **Distrito quinto** (España, 1957) conduce al espectador al Raval de la posguerra, a ese entramado de calles que albergaban oscuras actividades y, en concreto, a uno de esos pisos que se aprovechaban al máximo alquilando sus habitaciones y ejerciendo negocios en sus espacios comunes. A él regresan cuatro hombres tras cometer un atraco y en él aguardan al otro miembro de la banda que durante la huida quedó a cargo del botín. El paso de las horas les servirá para repasar cómo cada uno de ellos ha llegado a esta situación, para poner de manifiesto sus miedos, sus frustraciones, sus sueños y sus inseguridades, y, además, acrecentará su desconfianza en el ausente y hará patente la angustia que domina sus vidas. Por último, **Un vaso de whisky** (España, 1958) se mueve por la parte lúdica de la ciudad y de sus alrededores. Por ella transita un donjuán que solo ha sabido escapar de su origen humilde sacando todo el dinero que voluntaria o distraídamente obtiene de sus conquistas. Las largas noches de jazz, de cigarrillos y de champán en las salas de fiesta, los paseos nocturnos a bordo de flamantes coches y los epílogos de las juergas al borde del mar son los destellos de una existencia que se revela vacía nada más amanecer y que, aunque gratuita, acabará por pasar una costosa factura.

Bajo una fachada de fábulas morales mediante la que pretendían eludir la censura, estos tres filmes del director de Camprodon en realidad conforman una crónica de su época y formulan una denuncia soterrada de las dificultades y de las penurias que oprimían a la población durante la dictadura. Sus protagonistas, siempre acosados por el incesante movimiento de las agujas del reloj, se encuentran constreñidos por la pobreza, por la religión y por los valores impuestos por la tradición, son tipos que no han podido adaptarse y que han creído que el robo o el hurto sería la solución a sus problemas. Para ellos, Barcelona se erige en el símbolo de todo lo que les encorseta, es el lugar en el que aprendieron a ser malos, incluso a ser peores, donde no parece que se les vaya a brindar la oportunidad de regenerarse y de cuyos límites difícilmente escaparán indemnes para poder volver a respirar. Aun así, desprendiéndose del forzado y fingido dogmatismo de sus respectivos comienzos, el desenlace de cada una de las historias de estos personajes permanecerá abierto, pues, en definitiva y en contra de lo que solo formalmente se pretendía hacer ver, nadie puede asegurar sin temor a equivocarse que la indulgencia requiera en todo caso del arrepentimiento, que la conciencia sea siempre el freno del delito o que los actos de una persona la conviertan en la única responsable de aquello que les sucede a las demás.

LA DECADENTE BURGUESÍA DEL EIXAMPLE

Por Raquel Abad Coll

Fotografías: *Vida de familia*, dirigida por Josep Lluís Font

A mediados de 1962 se produjo un hecho importante en la historia de la España contemporánea: la ley Fraga, que ha sido una de las trampas de más refinada perversidad en nuestro país durante los últimos treinta años. El hecho fue que, por lo pronto, algunos nos lo hicimos tragar como unos bobos, hasta el punto de pensar que podíamos llegar a hacer un film genuinamente catalán.

Josep Lluís Font (1932-2013)

Barcelona es una de las ciudades donde hay más rodajes durante todo el año, tanto de campañas publicitarias como de grandes producciones de Hollywood. Pese a no tener el protagonismo de Nueva York o París, todos los rincones de la ciudad han sido filmados, ya que presentan condiciones idóneas tal y como se revela en varios títulos conocidos internacionalmente. Sin embargo, la película que nos ocupa, **Vida de familia** (Josep Lluís Font, 1962), es un fiel retrato de la burguesía catalana, incomprendido en su momento y olvidado injustamente, ganándose el calificativo de película maldita dentro de nuestro cine, al igual que ocurriría con *Vida en sombras* (Lluís Llobet, 1948).

Su director, Josep Lluís Font, después de estudiar dos cursos en la Escuela Oficial de Cine en Madrid, trabó amistad con Jordi Feliu, con quien colaboró estrechamente en sus inicios rodando algunos cortos y documentales. Ambos se presentaron a un concurso de guiones organizado por el Ministerio de Información y Turismo con motivo de los *25 años de paz* y ganaron el segundo premio. Eso hizo posible la realización de ese filme de propaganda y les abrió las puertas para debutar en su primer y único largometraje.

Vida de familia ha sufrido diversas vicisitudes, desde un estreno muy tardío (no se llegó a estrenar comercialmente en Barcelona hasta el 1 de febrero de 1965) a un olvido posterior generalizado, a pesar de algún pase televisivo esporádico. Sin embargo, el filme cuenta con unos elementos inicialmente sugerentes: música de Xavier Montsalvatge, guion del propio director junto a Enric Ortenbach y Arnau Olivar, actores de prestigio como Fernando Guillén, Montserrat Carulla, Antonio Casas y Ana María Noé.

La verosimilitud con la que Font retrató las miserias de los integrantes de la familia Farré fue una de las razones por las que el filme molestó tanto en su momento. El director era conocedor de primera mano de los ambientes que mostraba, aspecto que beneficiaría a cada una de las escenas que envuelven a esta familia adinerada encabezada por Lluís, el personaje interpretado por Fernando Guillén. A lo largo de las mismas presenciamos reuniones familiares, cumpleaños, y distintos comportamientos propios de estos clanes familiares. Asistimos a la constatación de un grupo humano, de sus reacciones, de su problemática y de sus motivaciones, donde se explica el uso desmedido de tópicos, y la habilidad de prescindir de la realidad si no encaja con la relativa posibilidad de un éxito multitudinario a corto plazo.

Es una crónica barcelonesa centrada, como nos dice el título, en la vida de una familia de los años 60 que ostenta una gran tradición catalana. El clan de los Farré se apoya en un relato empobrecedor de la realidad. Resulta posible que esta narración fragmentada no nos permita otro interés que la visión documental de algunos lugares de la ciudad y la huidiza aparición de ciertos líderes de la cultura catalana como Maria Aurèlia Capmany, Jaume Picas y Jordi Torras.

Vida de familia es una película del despertar de la conciencia, y una cierta manera de entender la vida. La necesidad de los jóvenes personajes centrales -Rosa María (Montserrat Carulla) y Lluís (Fernando Guillén) de encontrar un edificio para instalar una clínica médica privada. Los hechos se narran alrededor de 1962 y se acentúa la pérdida de la fe de la tercera joven generación de esta familia, pero con un aire desencantado de la vida.

El director se maneja dentro de un espacio claustrofóbico, que nos lleva del barrio del Paralelo a Pedralbes, del Eixample a Ciutat Vella, haciendo que los espectadores transitemos por los interiores recargados de la burguesía: iglesias, salas de exposiciones y los ambientes burocráticos del Palacio de Justicia presentes en el clímax final. En contraposición, aparecen los hogares de la pareja formada por Lluís y Rosa, con un reducido cuarto de estar y una cocina donde lo impersonal hace acto de presencia, o el *pisito* de Elisa y Eduardo, cuyo espacio se caracteriza por la más absoluta vulgaridad, gracias al uso de platos de plástico y la alimentación, muy plebeya, a base de sardinas. El paralelismo entre ambas parejas va más allá de sus residencias, siempre desplazándose a pie en una ciudad prácticamente invisible.

Josep Lluís Font no solo destacaría en el guion, sino también en la realización y manejo de las tensiones de estos ambientes. Es aquí donde se reflejan sus influencias heredadas del cine italiano, en especial por *Las Amigas* (*Le Amiche*, Michelangelo Antonioni, 1955). La *nouvelle vague* que tanto incidió a Font en su formación, tiene un guiño con *El año pasado en Marienbad* (*L'Annèe dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), cuando vemos a dos espectadores saliendo del cine sin haber entendido nada de lo que acaban de ver. Asimismo, la escena más notable a nivel de dirección se presenta en el momento en el que Lluís y Rosa visitan la antigua casa decadente por la que están luchando. En ese momento asistimos al núcleo del conflicto, y el filme de manera repentina pasa a verse en color con las voces en *off* de Lluís y Rosa María mientras la cámara discurre entre las ruinas. Los diálogos evocan tiempos pasados idílicos, previos a la Guerra Civil. Unos años con la "familia unida" que establecen un doble significado en los que el director revela su gran potencial como narrador.

Josep Lluís Font hablaba de su ópera prima con las siguientes palabras: "Se trataba de hacer un filme que reflejara una sociedad catalana, la de aquella burguesía que en la generación anterior había sido grande y que en aquellos momentos iba arrastrando una decadencia, ligeramente dorada, pero que había producido una tercera generación -que en realidad era la cuarta- que ya sólo vivía en el desencanto, la estrechez y una absoluta visión de miras, animada por una pequeña ambición sin esfuerzo. Este cuadro permitía hablar de muchas otras cosas, de falta de honestidad, de una falta de ideología, de la hipocresía, y, principalmente, de la desunión y del odio. Naturalmente, la falta de honestidad representaba que toda esta clase, casi sin excepción, hubiera pactado con el régimen del General Franco para poder sobrevivir; hay quien dice, ahora, que lo hizo para poder seguir luchando por nuestras cosas. Quizás es verdad, pero también lo es el que, si no lo hacían, acabarían irremisiblemente a la ruina".

No hay que olvidar que otro de los puntales de *Vida en familia* se encuentra en la religión. Y así, la protagonista del filme -la tía Aurèlia Farré (Ana María Noé)- es capaz de cometer perjurio, en defensa de sus intereses, elevando un sacrificio gigantesco en el que es su gran odio personal: su hermano. Es decir, que la representante de todas las virtudes del clan Farré comete el peor de los pecados -saltarse el juramento en nombre de Dios- para salvar lo que le conviene.

La imagen simbólica del Arco de Triunfo y el sonido de una habanera de Xavier Montsalvatge, concluye con un simbólico plano-grúa que pone el broche final de esta película que truncó literalmente la futura carrera de Josep Lluís Font. Al no obtener los correspondientes permisos de las autoridades, no logró ver su obra estrenada, tan solo proyectándose de manera muy limitada durante una semana en algunos cines secundarios de Barcelona. Tampoco gustó entre el escaso público y crítica que la vio, y ni siquiera las actuaciones de grandes actores de la talla de Ana María Noé, Fernando Guillén y Montserrat Carulla, fueron razón suficiente para salvarla del desastre. Su estilo iba en contra de las tendencias y gustos de la época. Un filme, condenado a ser maldito casi desde su concepción, que poco a poco ya comienza a ser reivindicado tal y como se merece.

BARCELONA
COMO ESCUELA DE CINE

Por Francisco Collado

Fotografías: *Fata Morgana*, dirigida por Vicente Aranda

Unas viñetas de comic prefacian la peripecia de Teresa Gimpera en **Fata Morgana** (Vicente Aranda. 1965), para dar caso a una circunstancia caótica, bizarra, vanguardista en clave de thriller perturbado, con logros estéticos notables. Deudora de la *Nouvelle Vague*, camina por un enrarecido concepto urbano, que se retroalimenta de los jazzísticos sonidos de Antonio Pérez Olea. Este experimento de la *Escuela de Barcelona* fracasó a nivel comercial. Tuvo más suerte fuera de España, ya que fue seleccionada en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes y posteriormente proyectada en el Festival Internacional de Cine de Karlvy Vary.

Adaptando un guión de Gonzalo Suárez, Vicente Aranda dibuja una surrealista paleta de ciencia-ficción con flecos intelectuales, bebiendo de los referentes culturales del momento, para ofrecer una sugestiva narrativa, una iluminación brillante y el desconcierto como marca de la casa. Barcelona es una ciudad vacía, misteriosa, cuyos habitantes han desaparecido y se han llevado con ellos los sonidos ambientales. No hay cantos de pájaros, no hay ruido.

Mucho más iniciática de la modernidad en el cine, incluso que las propuestas de José Val de Omar, el indefinible visionario y sus cortos vanguardistas. Mucho antes de que Iván Zulueta se embarcara en el experimento de *Arrebato* (1979). Con esta película, el director rompía con la industria imperante y aquellas producciones de Pedro Lazaga, Sáenz de Heredia o Rafael Gil. Las fuentes en las que bebe la valiente criatura de Vicente Aranda son múltiples. Desde el *Free Cinema* hasta la literatura *pulp*. Pasando previamente por el *thriller* cincuentero, el comic o la *Nouvelle Vague*.

Utilizando declamaciones de los personajes, homenajes, una banda sonora excelente y una potente fotografía de Aurelio Larraya, y escenas que podrían encontrarse en las viñetas de Anacleto, agente secreto, Vicente Aranda pergeña una obra maestra del fantaterror ibérico, de la Scifi ibérica.

Teresa Gimpera; musa *sixtie*; está inmensa en esta suerte de tebeo *pulp*, misturado con revista ilustrada y novela de kiosco de tres pesetas de la época, que habitaba junto a las de Marcial Lafuente Estefanía. En *Fata Morgana*, la pretenciosidad convive con el terror surrealista y la elegancia con la crueldad de algunas imágenes. En soberbio equilibrio entre lo indigesto y lo críptico. Casi una improvisación jazzística donde, desde el motivo central, se desarrollan las variaciones visuales y conceptuales, ayudada por la banda sonora.

Como curiosidad dejar patente que cineastas como Aranda conseguían creaciones mucho más estimulantes en momentos financieramente peores y con menos libertad para trabajar que posteriormente.

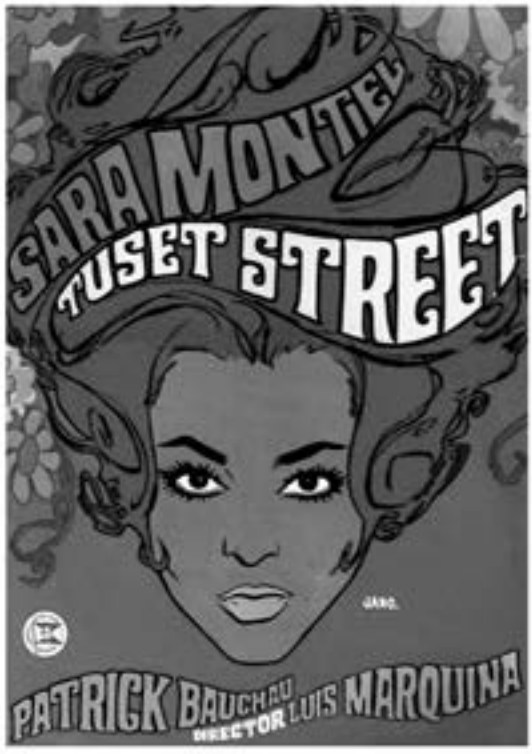
Fata Morgana quedará como una “rara avis” en su filmografía. Como la primera obra de la Escuela de Barcelona o un antecedente de esta, ya que adelantó los valores estéticos o narrativos que constituirían el núcleo de ésta. Curiosamente, el mismo director apuntó que planteaba la película “como un experimento narrativo-cinematográfico, con los rudimentos de la técnica publicitaria”. De este modo pretendía que el espectador asimilara la película como se visiona un anuncio de detergente.

El resultado final fue una Odisea homérica con las andanzas de Teresa Gimpera (Gim). Circundando varias ideas: lo publicitario-erótico; encarnado en la protagonista; la muerte del amado, productora de trastornos mentales y la atracción perversa de la víctima hacia su asesino. Nos queda su lenguaje intertextual, su realismo expresionista y esa introducción a un nuevo modelo esteticista, el hermetismo como filosofía y una Barcelona fantasmal, futurista y distópica.

UN ESCAPARATE DE MODERNIDAD EN **LA BARCELONA** DEL TARDOFRANQUISMO

Por Valeriano Durán Manso

Fotografías: *Tuset Street*, dirigida por Luis Marquina



En la filmografía de Sara Montiel abundan películas enmarcadas en el melodrama, especialmente a partir del estreno de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), que marcó el cierre de su etapa en Hollywood. En esta película interpretó a María Luján y construyó a partir de ella un prototipo de personaje marcado por un origen humilde, el deseo de triunfar en el mundo de la canción, la fama, el desamor, la pérdida y hasta la tragedia, que explotaría en sus siguientes filmes, cerrando el ciclo con *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971). Además, los temas musicales que cantan los personajes que encarna reflejan su estado emocional, van potenciando el melodrama y suelen tener un significado concreto en la narración. Bien sea en tramas ambientadas en el siglo XIX -*Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962), *La mujer perdida* (Demicheli, 1966)-, principios del siglo XX -*La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *La reina del Chantecler*-, desarrolladas en otros países –*Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963), *Samba* (Rafael Gil, 1964), *La dama de Beirut* (Ladislao Vajda, 1965)-, o en el presente, el tipo de personaje que interpretaba Montiel y las situaciones planteadas compartían muchas similitudes. En este último grupo se enmarca **Tuset Street** (Luis Marquina, 1968), una película que pretendía romper con el clasicismo imperante en las anteriores y deseaba abrazar los aires de modernidad de la España del momento. Para ello, el escenario elegido no pudo ser otro que la ciudad de Barcelona.

A pesar del evidente protagonismo de Sara Montiel, Barcelona se convierte en un personaje principal de la película.

Un apartamento muy moderno donde todo es automático transmite desde la primera secuencia cómo es la personalidad y el universo del protagonista, Jordi Artigas -interpretado por el belga Patrick Bauchau-, un joven arquitecto, conquistador y amante de la noche. Suele reunirse con sus amigos en un pub de Tuset Street para disfrutar del alcohol, de la última música en inglés llegada del extranjero y de las chicas, que fácilmente caen en sus redes. Dos de ellas son la joven Mariona y su fiel confidente y secretaria Teresa -a las que dan vida Emma Cohen y Teresa Gimpera. Mientras la primera parece solo atraída por él, la segunda está realmente enamorada. Una noche, en una discoteca abarrotada de jóvenes que bailan con desenfreno, su amigo Mik -encarnado por Jacinto Esteva-, se fija en una mujer muy atractiva que baila de manera sugerente -Sara Montiel-, y apuesta con Jordi a que no será capaz de cortejarla y enamorarla. Él, algo reticente al principio, termina aceptando, se acerca a ella en el baño de señoras y la acompaña a su lujosa casa. Allí, entre paredes de color malva, muebles elegantes y numerosos discos, descubre que es la cantante Violeta Riscal, y se da cuenta también de que ejerce la prostitución de lujo. Quedan durante una semana, pero él no accede a tener relaciones, algo que la desconcierta. Así se lo confiesa la primera noche que se encuentran en el apartamento de Jordi. El joven, que sabe que sus amigos han colocado una grabadora y lo están escuchando todo, la tranquiliza y pasa la noche con ella. En el fondo, a Violeta -que le confiesa que su verdadero nombre es Ana-, le gusta cómo la trata, pues se está enamorando, le agrada que vaya a verla cantar en El Molino y escaparse después -incluso de madrugada-, fuera de la ciudad para estar juntos. De hecho, le dice que desearía vivir con él en su casona de Vic y no volver a Barcelona. La grabación se convierte en la principal atracción del pub, y aunque a Jordi y a Teresa les molesta cómo sus amigos se burlan de la vedette, no impiden que el maquiavélico plan siga en marcha.

A pesar del evidente protagonismo de Sara Montiel, Barcelona se convierte en un personaje principal de la película. Desde los

títulos de crédito se advierte el estilo y la estética pop del filme, así como a través del tema musical en inglés 'Tuset Street', de Augusto Algueró. Esta calle, próxima a la Avenida Diagonal y a la Rambla de Catalunya, es mostrada como el paradigma de la modernidad de la Ciudad Condal, con sus emblemáticas farolas amarillas -color presente tanto en el pub como en la ropa de los jóvenes, como se observa especialmente en Mariona y en Teresa-, escaparates coloridos de tiendas de moda o chicas con el pelo muy corto que recuerdan a la modelo Twiggy. Para dar más protagonismo a la vía, Jordi presenta ante el concejal correspondiente un plan para reformarla con la finalidad de darle un aspecto todavía más cosmopolita. Para ello, propone cerrar la calle al tráfico y modificar todos los escaparates comerciales, la pavimentación, la arboleda y la iluminación, decidido a hacer el Tuset del futuro, como explica. Junto a él están Mik y Teresa, quienes trabajan también en el proyecto. La oficina en la que hacen la presentación se sitúa en el conocido Edificio Barcino, situado también en Tuset, y destaca en su decoración el cuadro de la paloma de la paz de Picasso. En definitiva, esta calle presenta un ambiente opuesto al omnipresente en las ciudades pequeñas o en los pueblos del resto de España en pleno tardofranquismo. Por otra parte, esto supone un acercamiento de la Barcelona más urbana a través del cine comercial.

Los espacios definen a los personajes, incluso en los que se convierten en sus lugares de ocio nocturno. Así, como punto de encuentro de los jóvenes modernos destacan la discoteca y el pub, que posee carteles pacifistas en los que se lee 'No a la Guerra', en clara alusión a la Guerra de Vietnam, y en el que incluso aparece un cantautor cantando en catalán; sin duda, algo totalmente subversivo durante la dictadura. Esto choca con el tipo de público que va al Molino, generalmente más clásico, conservador y conocedor de las canciones que Violeta interpreta, como 'Verano, verano', 'Frenesí', 'Tengo miedo' o 'Encuentro', que, aunque pertenecen a la canción ligera, el bolero o la copla, poseen unos arreglos acordes a la actualidad del momento. Estos temas indican con precisión el punto en el que se encuentra la relación sentimental de los protagonistas. Asimismo, la primera vez que ella canta, lo hace con 'Acércate más', a través del disco que pone Jordi en la primera cita. En tercer lugar, aparece un tablao flamenco al que Violeta va con sus compañeros -parece que suelen ir con frecuencia cuando terminan en el Molino-, pero que no resulta nada interesante a Jordi. Estos tres espacios

ponen de relieve la diversidad nocturna que ofrece Barcelona para pasarlo bien, diferenciando entre lo moderno y lo más cañí. También se muestran otras calles de la ciudad y localizaciones de la cercana Vic, donde un grupo baila una sardana en una plaza.

Tuset Street no estuvo exenta de polémica por las diferencias entre Jorge Grau, el primer director que tuvo el filme, y Montiel, quien, al ser también productora lo despidió y lo sustituyó por Luis Marquina. A modo de curiosidad, aparece sin acreditar Alfredo Landa, como un enfervorecido espectador que aclama a Violeta en El Molino, y Luis García Berlanga interpreta a Aparicio, el hombre de confianza de la vedette. Aunque no es uno de los títulos más recordados de la actriz, resulta interesante para apreciar el escaparate de modernidad y vanguardia que constituyó la Barcelona de 1968; el choque cultural y musical existente entre la pareja protagonista; la manera abierta en que se plantean las relaciones extramatrimoniales y se habla de la píldora anticonceptiva; o las fórmulas para insertar la publicidad en la película, mediante los carteles que anuncian Freixenet, el *product placement* empleado con Coca-Cola y Fanta, o mencionando a diseñadores como el francés André Courrèges, considerado un icono de la modernidad.

EL FILME VAMPIRO

Por Alfonso Pérez Martín @AlfonsoPrez7

Fotografías: *Vampir, Cuadecuc*, dirigida por Pere Portabella

El arte es el medio del robo por excelencia. Todo artefacto cultural nace de otro anterior (o simultáneo, como veremos más adelante), nunca puede surgir de la nada. La inspiración divina, las musas o una milagrosa creación espontánea son mitos que muchas veces los artistas llegan a creerse de sí mismos, con miedo a afirmar que alguien vino antes que ellos sin los cuales no serían nada. El arte va de robar, redescubrir, transmutar. El arte, al igual que la materia, ni puede crearse ni puede destruirse. Nada es un tótem absoluto y definitivo, aislado de los cambios y del mundo. Como bien decía Picasso (en una frase que ya de por sí es un robo a alguien anterior): "*Los buenos artistas copian, los grandes roban*". Y gente como Steve Jobs, David Bowie o el mismísimo Tarantino no podrían sino estar de acuerdo.

A finales de los años 60 el cine español alcanzó sus mayores cotas de repercusión internacional gracias al fértil suelo propiciado por la década anterior (de la que nacieron maestros como Berlanga o Rafael Azcona) en el que maduró un grupo de cineastas jóvenes procedentes de la Escuela Oficial de Cine. Inspirados por la famosa vuelta a España del exiliado Luis Buñuel para rodar *Viridiana* (1961), cineastas como Carlos Saura o Basilio Martín Patiño aprendieron a aplicar una sensibilidad claramente contestataria al régimen, pero jugando dentro de él, con sus propias cartas, y esquivando muchas veces por los pelos la censura franquista. Gracias al éxito internacional del llamado *Nuevo Cine Español*, la industria parecía abrirse a temáticas y formatos más novedosos como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico. Sin embargo, para cuando quisieron ser aplicadas en nuestro país ambas corrientes ya habían madurado enormemente, evidenciando en las superficiales aplicaciones que aquí se hicieron una falta de contemporaneidad, para algunos círculos, vergonzosa. Uno de estos círculos era la *gauche divine* barcelonesa, un movimiento intelectual, artístico y burgués que abrazaba cualquier actividad cultural por alejada o desconocida que les supusiese. Para ellos el "cine mesetario", como llamaban a todo lo que tuviera que ver mínimamente con la industria, localizada en exclusiva en Madrid, era superfluo y casposo. Una rama más del régimen. Por ello propusieron su propia visión del cine, una suerte de "cara B" representada por la Escuela de Barcelona, la cual abrazaría todas las vanguardias y la experimentación que la "cara A" aborrecía, desde Godard a Andy Warhol y la Escuela de Nueva York. En rebeldía no solo contra la industria imperante sino también contra sus propios orígenes, que vinculaban al franquismo, alguno de ellos llegaría a gastarse la fortuna familiar en autofinanciar experimentos formales que finalmente, por culpa de su ombliguismo y la ausencia de un circuito de salida internacional que los conectase con corrientes simpatizantes, agonizaría a los pocos años. El único y fracasado intento por procurar una película comercial fue *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968), con Sara Montiel, la cual nació de un proyecto de Jorge Grau, quien más tarde perdería el puesto de director tras una serie de discusiones y enfrentamientos con la actriz/productora.

En este desalentador ambiente, hacia 1970, Jesús Franco, un *outsider* tan *outsider* que no encajaba ni en el cine "mesetario" ni en el barcelonés, proyecta rodar una serie B sobre Drácula, consiguiendo al mismísimo Christopher Lee para el papel del conde (a quien ya había interpretado famosamente en las versiones de la Hammer). El proyecto tiene tan poco presupuesto que parece caerse varias veces, renaciendo en localizaciones distintas hasta recaer en Barcelona, utilizando sus característicos castillos como hogar del vampiro. Es entonces cuando Pere Portabella se encuentra con el proyecto, pidiendo permiso a Jesús Franco para utilizar su set de rodaje simultáneamente para rodar su propia película. "*No se trataría ni de un documental ni un making of, sino de mi propia película a partir de la suya*". Portabella y su colaborador habitual, el poeta Joan Brossa, habían realizado ya varias películas bajo esta corriente más vanguardista, pero cada vez se hacía más difícil lanzar un rodaje. Es por ello que planearon experimentar y crear su propia película a partir de un material ya creado y exhibido, a ser posible de una calidad vulgar, retándose para, partiendo de esos restos, crear algo diferente y novedoso. Explorar las películas existentes dentro de las películas, las infinitas posibilidades que las llevaron a ser las que son y no otras, aquello que Brossa llamaba "cuadecuc", que significa "cola de gusano" pero también es como se denomina en catalán a los restos de rollos de película que sobran de un rodaje. Pero cuando Portabella aplica este concepto a la historia de Drácula se da cuenta de cómo su esfera de acción se ve amplificada, llevando el concepto de vampirismo al propio medio fílmico. **Vampir, Cuadecuc** (Pere Portabella, 1970), el resultado, no solo es una cara B de *El conde Drácula* (Jesús Franco, 1970), es toda una "deconstrucción" del mito vampírico y de la creación fílmica, con una película que se alimenta de la otra al introducir planos de sus propias escenas, del detrás de las cámaras, de los ensayos, de romper la cuarta pared, etc. Portabella da por sentado que todos conocemos la historia de Drácula (una de las más adaptadas al séptimo arte), permitiéndose desnudarla de cualquier forma convencional o reconocible, pero manteniendo punto por punto su narrativa, retándonos a seguir la película original sin ninguno de los artificios del medio cinematográfico convencional.

Para ello se aplica una estética rompedora y minimalista, llevando la imagen a lo mínimo posible. 16 milímetros, blanco y negro y sobre negativo de banda de sonido con alto contraste. Como sonido, apenas unas construcciones atmosféricas a cargo de Carles Santos. Estética que recuerda al videojuego *Return of the Obra Dinn* (Lucas Pope, 2018), acuñada por

Vampir, Cuadecuc no solo es una cara B de *El conde Drácula*, es toda una deconstrucción del mito vampírico y de la creación fílmica.

su autor como "1-bit", con píxeles en dos únicas opciones: blanco o negro. Esta limitación impuesta por los creadores impide reconocer en un primer vistazo lo que estamos mirando, obligándonos a observar "más allá", centrando al espectador frente a un contenido puro. Un surrealismo que acoge todas las capas de la realidad (la película, el rodaje y todos los infinitos puntos intermedios como tomas fallidas, desechos de montaje o muertes de personajes con simplemente el actor saliendo del papel) para enriquecerla, adentrándose en una realidad superior y onírica que no se podría alcanzar mediante una película convencional. Así pues, Drácula muere dos veces en esta película: la primera cuando Christopher Lee "se libera" de su personaje al quitarse el maquillaje (la máscara) y la segunda cuando el propio actor en el *backstage* narra ante la cámara la propia muerte del personaje de las últimas páginas de la novela, tras lo cual el director grita "*¡Corten!*".

Vampir, Cuadecuc fue una obra clandestina y perseguida por el franquismo que no pudo ser estrenada en nuestro país hasta el año 2008, pero su experimentación de "documental vampiro" puede ser divisada en casos muy alejados y sin supuestas conexiones, como son los de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) o *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) con sus contrapartes *Hearts of Darkness* (Fax Bahr, George Hickenlooper & Eleanor Coppola, 1991) y *Burden of dreams* (Les Blank, 1982). Para muchos estos documentales, más que meros *making of*, son obras superiores a sus originales, pues consiguen retratar el mismo conflicto temático (la obsesión artística y el individuo frente a la naturaleza) expandiéndolo gracias a las capas de realidad que involucran a sus creadores y sus batallas contra la producción. Estas nuevas dimensiones, o "cuadecuc", han creado un concepto de meta-historia que permite a los cineastas explorar las historias como nunca antes habían podido. Tal vez por eso el género documental, tan menospreciado durante décadas, está viviendo un resurgir tan potente durante la última década, diluyendo la línea de la verdad y la mentira, usando a la segunda para contar a la primera o viceversa. Porque como diría Werner Herzog: "*Algunas de mis mejores películas son documentales, y algunos de mis mejores documentales son películas*".

LA NOCHE MÁS LARGA DE LUIS JOSÉ COMERÓN

Por Pedro Triguero-Lizana

Fotografías: *Larga noche de julio*, dirigida por Lluís Josep Comerón

Luis José Comerón -o Lluís Josep Comerón, por mor de la corrección política actual- es un guionista, director y ocasional productor de cine nacido en Mataró (Barcelona) en 1926. Comenzó siendo un director teatral, y debutó en el cine como guionista, destacando en esa labor su participación en el guión de una destacadísima muestra del cine negro español -en su vertiente más "psicológica"- de la década de los años 50 y tal vez de todo el cine del franquismo, *Distrito quinto* (1958), dirigida por el polifacético y muy reivindicable cineasta gerundense Julio Coll. Poco después, Comerón debutó como realizador con un largometraje titulado *Escuadrilla de vuelo* (1963), para luego dedicarse a rodar varios cortometrajes documentales, hasta que regresó a la ficción, y al largometraje, con **Larga noche de julio** (1974), un notable, interesante y aun así poco (re) conocido *thriller* coescrito entre Comerón y Jorge Illa -para algunos, entre los que modestamente me incluyo, incluso un filme de culto- que de alguna manera es deudor de la gran tradición del cine negro y policíaco manufacturado en Barcelona en las décadas anteriores. De hecho, la creación que se efectúa de un ambiente dramático asfixiante y cerrado en sí mismo en la película de Comerón se puede relacionar claramente con el dramatismo claustrofóbico de *Distrito quinto*.

Ambientada en las 24 Horas de Montjuïc, la película narra la planificación y ejecución de un robo en principio perfecto y que, por supuesto, poco a poco se va malogrando. Destaca por otro lado la diferente extracción social de los dos amigos protagonistas, Tony (Simón Andreu), representante de la alta burguesía catalana, y Pedro (Eusebio Poncela), representante de la clase popular. Tony le propone a Pedro que entre a robar joyas y dinero en el apartamento de la adinerada tía de Tony, aprovechando la prevista ausencia de ésta, y también las dos horas de descanso que debe guardar Pedro, corredor de motos, hasta que se turne con su hermano Paco (Juan Ribó) en la carrera motociclista de relevos que se desarrolla en las barcelonesas curvas de Montjuïc. Pedro, después de dudar sobre si participar o no, entra en el piso de la tía de Tony con la llave que le ha proporcionado éste, y se hace con un buen botín, pero por desgracia la tía vuelve a su domicilio inesperadamente, y Pedro, para que la anciana no grite, la mata. Pedro trata de huir de allí, pero se encuentra con que la puerta del portal está cerrada, y no tiene más remedio que refugiarse en el piso de la anciana. Por teléfono, le pide a Tony que impida que su prima Carmen (Marisa Paredes) vuelva al piso, por lo que Tony pasa casi toda la noche con su prima, a la que finalmente asesina, para apoderarse de las llaves del piso y poder sacar de allí a Pedro. Este segundo asesinato será inútil: cuando Tony llegue por fin al piso de su tía, le está

esperando la Policía, que ya ha detenido a Pedro, gracias a la oportuna denuncia del padre de Tony (Alfredo Mayo).

La película hace hincapié en las diferencias sociales y económicas de los personajes de Simón Andreu y Eusebio Poncela, mostrando escenarios muy distintos que revelan esa distancia social: el taller mecánico en el que trabajan Pedro, Paco y el mecánico que les ayuda como tal en la competición de Montjuïc (Carlos Lucena), así como el dormitorio en el que duermen Pedro y Paco, no tienen nada que ver con el piso de la tía de Tony, el coche de éste, el lujoso bar en el que Tony se toma unas copas, o el teatro en el que Carmen trabaja como actriz. Cuando Poncela abandona Montjuïc y se dirige al piso de la tía de Tony, y empieza la larga noche que nombra a este largometraje, el guión va alternando la acción entre un escenario cerrado que se hace cada vez más angustioso y claustrofóbico, el del piso ya mencionado y sus aledaños, y un escenario mucho más grande y abierto, pero en cierto modo igual de cerrado y angustioso, el de la carrera de motos, y, en tercer lugar, los distintos lugares de la Ciudad Condal por los que Andreu pasa la noche y las primeras horas de la mañana (el bar, el teatro, la playa, la gasolinera), que, curiosamente, también están llenos de tensión, porque son escenarios de espera y de fingimiento: Tony es tan buen actor como lo pueda ser su atractiva prima, y la curiosa secuencia del teatro de vanguardia no es en absoluto baladí ni superflua en la significación que van cobrando las imágenes.

Lo más curioso de estas tres acciones paralelas está en que todas ellas convergen en una progresión dramática de la angustia y el desasosiego, provocando que el espectador se implique cada vez más en la trama. Por supuesto, la dramática peripecia del personaje de Poncela, envuelto en la más negra de las suertes posibles, nos hace empatizar con él, principalmente porque vemos que, si participa en el robo, es por una necesidad acuciante de dinero, y también porque sabemos que es una buena persona que ha tomado una mala decisión. Por eso, cuando Poncela se ve obligado a golpear a la anciana, y más aún, cuando se queda atrapado en el edificio y no puede volver a la carrera de motos, nos ponemos de su parte, y nos sentimos identificados con él. Al fin y al cabo, todo lo que podía salirle mal le sale mal. Al mismo tiempo que el atribulado motorista personificado por Poncela fracasa en sus planes, la ausencia de éste en la carrera de motos hace que Juan Ribó fracase también en Montjuïc, ya que no tiene a nadie que le vaya sustituyendo en los relevos. A la vez, el que Poncela se vea obligado a matar y se quede encerrado en la escena del crimen, sin poder regresar a Montjuïc, lleva a éste a presionar por teléfono a Simón Andreu, obligado, para que su socio no le delate, a cortejar a su prima, y, finalmente, a matarla, para robarle las llaves de su piso. En suma, un hecho inesperado e imprevisible conduce al desastre y al fracaso, que alcanzan tanto al desesperado ejecutor del robo (Eusebio Poncela) como al amoral cerebro de este (Simón Andreu). El destino, la mala suerte, igualan al rico y al pobre.

Pese a que no era exactamente la primera vez que Comerón se acercaba al trepidante mundo de las motos y los motociclistas, -puesto que poco antes había colaborado en el guión de *Un verano para matar* (1972), película de acción dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi con mucha moto de por medio-, y pese a que las motos estaban de moda en cierto cine español de la época, lo cierto es que *Larga noche de julio* es un atípico filme de suspense que revela a un director con una notable creatividad, por ejemplo en la forma con la que se enlazan las distintas secuencias, o en la maestría con la que se ensamblan las imágenes documentales de la famosa prueba motociclista de Barcelona con las imágenes de ficción. La indudable habilidad del guión y la estupenda labor interpretativa del reparto se conjugan entre sí para crear una historia en la que el suspense y el interés nunca decaen, porque nos identificamos con los personajes y con su caída en los abismos del crimen, y nos sumergimos con ellos en un universo de peligro e incertidumbre, y de lucha constante contra el fracaso. En un movimiento contrario, pero en cierto modo complementario, Comerón dirigirá años después una comedia atípica y excéntrica no menos reivindicable, *Un genio en apuros* (1983), en la que un fracasado, interpretado por el inigualable e inolvidable cuentachistes catalán Eugenio, se ve envuelto en una peligrosa trama criminal de la que, sin embargo, sale victorioso.

novedad

colección
Versión Original

Literatura y cine ANA ALONSO
En la oscuridad JOSÉ MARÍA LATORRE
El miedo HILARIO J. RODRÍGUEZ
Miradas sobre el mundo ANTONIO CASTRO
La emoción sin nombre SILVIA RINS
Las notas del olvido VÍCTOR LEÓN
Las miradas de Eva LOLA LASALA
El abismo tras el espejo VICENTE MAZÓN
Infidelitas, -atis CARMEN LLORET
En mitad del camino ENRIQUE PÉREZ ROMERO
Imágenes del cuerpo ISRAEL PAREDES BADÍA
El sitio de Viena CARLOS LOSILLA
En las ciudades VV. AA.
Placeres ocultos ALEJANDRO MELERO SALVADOR
Hambre de cine ISRAEL DE FRANCISCO
APOCALIPSIS POP! AARÓN RODRÍGUEZ
La humanidad en peligro PEDRO TRIGUERO-LIZANA
Laberinto de luz y vino tinto FRANCISCO JAVIER MARTÍN CAMACHO
En cámara lenta FERNANDO BAÑOS FIDALGO
CoCine Cultura. VV. AA.
El cine y otros poemas MANUEL PACHECO
Escritos para el cine VV.AA.

colección
Trayectorias

MONTXO ARMENDÁRIZ. Itinerarios. VV. AA. Coordinado por Hilario J. Rodríguez
JOSÉ LUIS BORAU. Un extraño entre nosotros. VV. AA. Coordinado por Hilario J. Rodríguez
JAIME DE ARMIÑÁN. El pulso del narrador. VV. AA. Coordinado por Carlos Tejeda

EDICIONES **ReBross** www.fundacionrebross.org

EL DESDOBLAMIENTO DE UN HOMBRE SIN ATRIBUTOS

Por Pedro García Cueto

Fotografías: *El reportero*, dirigida por Michelangelo Antonioni

La ciudad de Barcelona ha servido como escenario a muchas películas, porque siempre ha sido cosmopolita, no solo para los directores esencialmente de la tierra como Francesc Betriu, sino también para aquellos realizadores extranjeros que se han dejado seducir por su encanto y belleza. La vida cultural catalana fue muy importante en los años cincuenta y sesenta, no en vano nació allí la escuela literaria barcelonesa con el editor Carlos Barral a la cabeza, pero también en el mundo del cine tuvieron repercusión los cineastas catalanes.

Una película que se rodó en parte en Barcelona fue **El reportero** (1975) de Michelangelo Antonioni, un director que siempre se ha caracterizado por un cine donde la incomunicación de los personajes se expresa en silencios que reflejan el vacío de un mundo que no entienden. *La noche* o *La aventura* son películas tocadas por el arte de este genio que ha logrado expresar como pocos el mundo de los silencios y de las sombras del vacío. Esta película, perteneciente ya a los años setenta, fue rodada en 1974. La historia cuenta como un personaje llamado David Locke se adentra en el desierto para contactar con guerrilleros de un país africano. Vemos el rostro de un hombre nada vulgar, en la mirada intensa del gran Jack Nicholson, que ya había triunfado con las películas de Bob Rafelson y que después

de esta conseguiría un éxito absoluto con *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Milos Forman. Le vemos acercarse a los guerrilleros y en una elipsis extraña vemos al mismo hombre llamar a la habitación de un tal Robertson. Al no obtener respuesta, abre la puerta y se encuentra a este hombre boca abajo en la cama, fallecido, tal vez de un paro cardíaco. Decide entonces cambiar su identidad, ya que el hombre es físicamente igual que él, no existen diferencias. En ese desdoblamiento vemos ya un juego que va progresivamente llevando a la película a la confusión de personalidades.

Hay otra elipsis y podemos ver a los dos hombres dialogando, Locke, reportero y Robertson, un traficante que está metido en líos con las guerrillas africanas. Aparecen de espaldas al espectador, lo que hace que no podamos distinguir los rostros, pero son el mismo, como ya comenté, el sosia de Robertson es Locke y a la inversa. En este juego de espejos y de confusiones vemos a un hombre que se desdobla, un hombre que gesticula, que tiene un rostro peculiar (ya conocemos la mirada abstraída de Nicholson). Locke hurga en el hombre muerto en otra imagen, ve que hay un pasaporte, un avión para Munich, una agenda con datos y nombres (Daisy, Osuna, Hotel de la Gloria). Decide Locke, que ahora es Robertson, viajar a esos lugares con el pasaporte del muerto. En Mónaco recoge en la consigna del aeropuerto un catálogo con varios tipos de armas, en Londres visita la casa de Robertson donde puede ver condolencias por su fallecimiento. Va a Barcelona, donde conoce a una joven estudiante de arquitectura, papel interpretado por Maria Schneider, la célebre protagonista de *El último tango en París* y pasea con ella por la ciudad, podemos ver el Palacio Güell, la Pedrera, lo que sirve para que Antonioni nos muestre su admiración por la famosa ciudad condal.

Hay una secuencia magnífica donde podemos ver a Nicholson en un funicular en Montjuic, subiendo las manos como si fuese Ícaro. La idea de planear en el vacío ya la habíamos visto en *El eclipse* en un vuelo que hacen sus protagonistas. Es una metáfora de la intrascendencia del ser que ya no existe como figura, sino que ya alcanza la ingravidez del vacío. Hay muchas escenas rodadas en Barcelona, porque la ciudad tiene a veces un aire fantasmagórico e irreal que encaja con la idea esencial de esta película: el desdoblamiento del ser ante el vacío existencial.

La idea original de *El reportero*, escrita por Mark Peploe, no está alejada del universo de Antonioni. Remite a *El difundo Matías Pascal* de Pirandello, pero también a otras películas de Antonioni: el camino por el desierto a *La aventura*, la profesión de reportero a *Blow up*, interpretada por un estupendo David Hemmings. El guion de esta película pertenece a Mark Peploe, Peter Wollen y el propio Antonioni, contiene ideas de una cinta policíaca, pero también de las intrigas de Hitchcock, ya que nos recuerda al famoso señor Kaplan en *Con la muerte en los talones*. Hay, sin duda alguna, un vía crucis en la película, un personaje que va de un país a otro: se entrevista con un jefe de gobierno africano (se trata de Chad, pero nunca se dice el país en la cinta), va a Munich a encontrarse con unos rebeldes chadianos en el altar de la iglesia donde se representa un calvario que el protagonista, sin entender nada de lo que está pasando, tiene que vivir irremisiblemente.

Como era de esperar, el final solo puede ser trágico, es un personaje condenado a desaparecer, porque nunca ha existido, parece fruto de la imaginación de un escritor o de un director de

cine. En *Cine y literatura*, libro de Pere Gimferrer, este dirá que el personaje muere cuando deja de ser filmado.

Locke está tumbado en la cama, como este encontró a Robertson muerto, en el Hotel de la Gloria, al lado de la chica, papel que interpreta, ya dije, la sensual María Schneider. Locke le pregunta a ella qué ve en la calle y ella le cuenta lo que está mirando. Esta es, sin duda, otra referencia, al poder de la mirada, tan importante en las películas de Antonioni, concretamente en esta cinta y en *Blow Up*. De repente, ya no vemos a Locke, ha desaparecido para la cámara, lo que quiere decir que ha dejado de existir (muere igual y en la misma posición que Robertson), siguiendo la idea de Gimferrer. Locke era un espejismo, un hombre desdoblado que solo existía cuando era filmado.

El reportero es una muy interesante película que plantea el vacío de la existencia, la angustia que produce el no ser visto, el haber desaparecido al no ser nombrado ni mirado. Con escenarios muy bellos (entre ellos la bella Barcelona), con interpretaciones muy notables, la película representa una mirada más de Antonioni a seres incompletos que solo existen fugazmente, seres sin alma, borrados por el tiempo y por la crueldad de la vida.

BAÑO DE SANGRE EN BARCELONA: ANTONIO DROVE, EDUARDO MENDOZA Y EL CASO SAVOLTA

Por David Felipe Arranz Twitter: @dfarranz

Fotografías: *La verdad sobre el caso Savolta*, dirigida por Antonio Drove

El cineasta Antonio Drove (1942-2005) alcanzó gran popularidad en el cine transicional con títulos muy representativos de aquella sociedad española y sus usos y costumbres amorosos, en plena revolución sexual, como *Tocata y fuga de Lolita* (1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975) y *Nosotros que fuimos tan felices* (1976), protagonizados por Amparo Muñoz, Concha Velasco y Amparo Soler Leal, respectivamente. Tras dirigir algunos episodios de la mítica serie de TVE, *Curro Jiménez* (1976), Drove afrontó la que, sin duda, es su mejor película, **La verdad sobre el caso Savolta** (1979), una excepcional adaptación de la novela homónima de Eduardo Mendoza, quien dio este, su primer libro, a la imprenta en 1975. El guion de Drove y de Antonio Larreta lleva a la pantalla una parte de la novela, la referida al episodio de "Pajarito", y se inspira directamente en dos figuras: la del empresario Josep Albert Barret Moner (1865-1918), presidente de la Sociedad de Industriales Mecánicos y Metalarios y fabricante de obuses para los franceses, y la del espía, estafador, sicario y agente doble Friedrich Rudolf Stallmann (1871-1946), que se autonombró barón de Köening y lideraba la mortífera Banda Negra, y que en aquella Barcelona del pistolerismo trabajó indistintamente al servicio de Francia y Alemania durante el transcurso de la contienda bélica, protegido por el Deúxieme Bureau francés y el Servicio de Inteligencia Alemán (Abteilung III b), respectivamente. Por último, también aparecen referencias a las dudosas actuaciones del comisario Bravo Portillo, responsable del "terrorismo blanco" y, cómo no, agente al servicio de Alemania. De una factura impecable y unas interpretaciones verdaderamente prodigiosas, *La verdad sobre el caso Savolta* se ha convertido en modelo de aquel cine, valiente y comprometido con las clases trabajadoras y capaz de hacer un guiño a uno de los sucesos más negros de la España de la Transición, la matanza de los abogados de Atocha, que tuvo lugar precisamente en 1977, dos años antes del estreno del filme de Drove, una escena terrible que casi estuvo a punto de dar al traste con el estreno de la película. Recordemos incluso que la novela se publicó antes de que terminase el Régimen de Franco.

La trama gira en torno a los incidentes ocurridos en una fábrica de mosquetones y armas ligeras de Barcelona, propiedad de Savolta (Omero Antonutti) y de su socio Paul André Lepprince (Charles Denner), entre 1917 y 1919, en los últimos años de la Primera Guerra Mundial, a cuyos contendientes el industrial vende cantidades ingentes de material bélico. España se mantuvo neutral, pero contribuyó a la Gran Guerra suministrando de manera industrial la panoplia de artefactos para la muerte. Mientras, la situación de los trabajadores resulta insostenible, a la vez que el terrorismo obrerista experimenta un preocupante incremento, y Savolta y Lepprince recurren a métodos poco ortodoxos para sofocar a los rebeldes y extremistas, acusados de instigar revueltas contra el primero, y que amenazan con una huelga general; entre los "remedios" habituales de los empresarios está el recurrir al contrato de pistoleros a sueldo que fingen ser anarquistas y que liquidan a los líderes obreristas más ruidosos. Por otro lado, el cruel capataz de la fábrica, Claudedeu (Ettore Mani), también combate las protestas propinando palizas mortales a los disidentes. Un periodista independiente que sueña con la utopía del proletariado, Domingo "Pajarito" de Soto (José Luis López Vázquez), que publica reportajes sociales en *La voz de la justicia,* periódico de escasa tirada, descubre la trama y amenaza a Savolta con denunciarlo, a cambio de que acepte las condiciones que reivindican los trabajadores y la CNT: aumento de salario, seguros sociales, reducción de jornada, readmisión de despedidos y anulación de sanciones impuestas por la patronal. A la vez, Teresa (Stefania Sandrelli), esposa de "Pajarito", mantiene un romance a espaldas de su marido con Javier Miranda (Ovidi Montllor), uno de los burócratas más tristes y grises que trabaja a las órdenes de Savolta y Lepprince, al que solo mueve su amor por la infiel Teresa. Mendoza justifica así en el texto original y en palabras del propio Miranda, un romance un tanto traído por los pelos que no acaba de justificarse del todo en el filme: "Si hubo amor consciente, jamás afloró. Éramos almas unidas por la mutua necesidad de compañía y, si fingíamos los besos y ademanes del amante lo hacíamos para crear un mundo ficticio de cariño que materializase nuestros sueños, como el niño que cabalga a horcajadas en el brazo de una butaca en busca de aventuras...".

"La verdad es siempre revolucionaria" o "Solo hay una cosa peor que la pobreza: la esclavitud", proclama el utopista "Pajarito", reportero riguroso cercano al anarquismo que será traicionado por todos y, finalmente, emborrachado forzosamente y atropellado por los sicarios de Lepprince y su guardaespaldas Max en una escena épica en la que sobresale un José Luis López Vázquez en estado de gracia. El retrato de la atmósfera de los grupos parapoliciales y del espionaje internacional resulta excepcional y de un rigor histórico que no era frecuente en la época: pocas películas como esta han retratado de forma tan fidedigna el llamado "terrorismo blanco" que tuvo lugar en Barcelona. De hecho, Eduardo Mendoza, en la nota

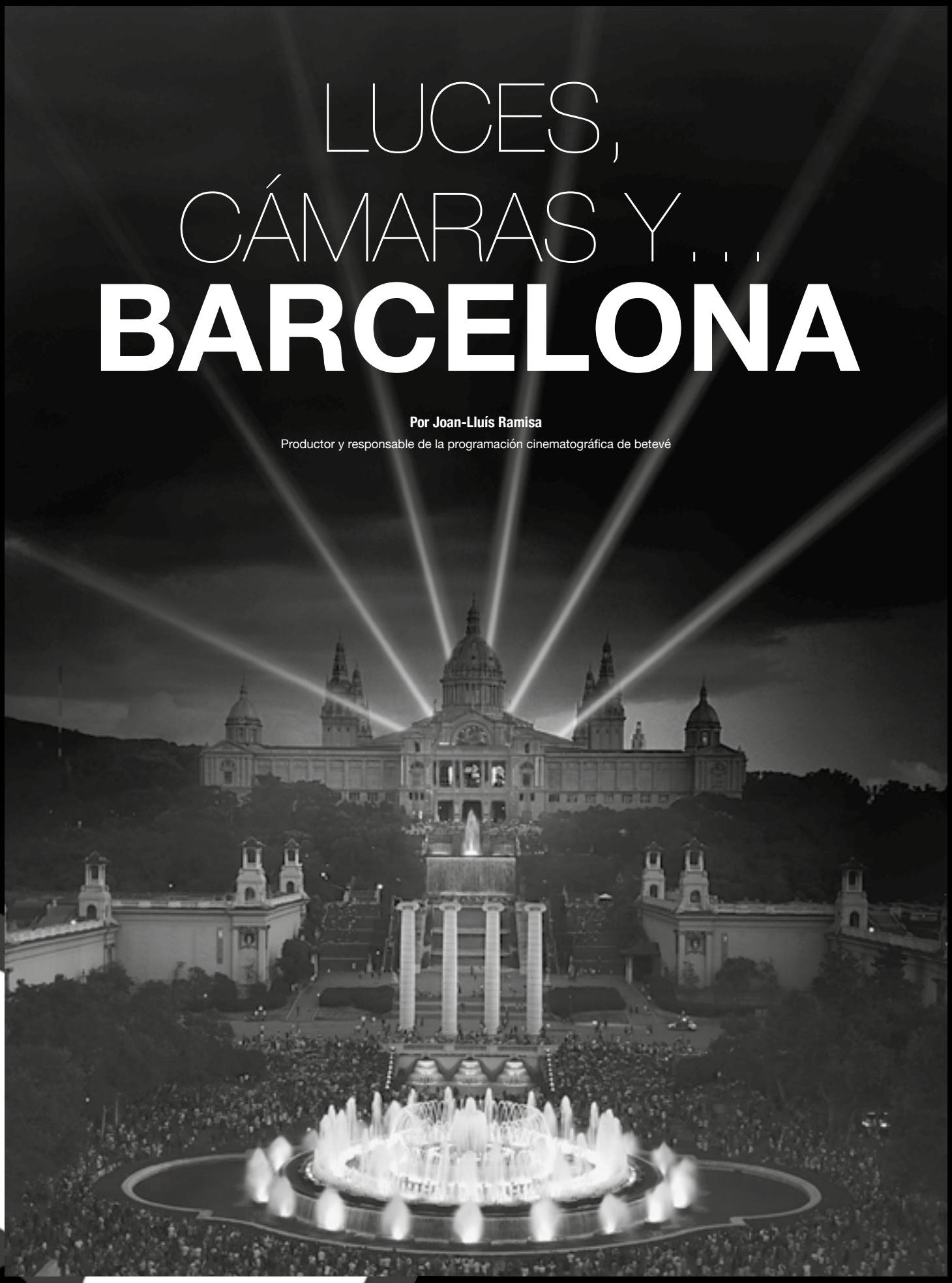
preliminar de su novela, asegura haber utilizado "para la redacción de algunos pasajes de este libro (en especial de aquellos escritos en forma de artículos periodísticos, cartas o documentos)" fragmentos "convenientemente adaptados" de cinco títulos, aunque "todos los personajes, sucesos y situaciones son imaginarios". De entre ellos destacan *Los archivos del terrorismo blanco,* del sindicalista de la CNT Pedro Foix, y *Origen y actuación de los pistoleros,* del excomisario de policía de Barcelona Manuel Casal Gómez. La influencia de estos textos originales en la novela es tal que Mendoza llega a reproducir su estilo, sus ejes semánticos y expresiones enteras, que ya han sido estudiadas por Jacques Soubeiroux en "De la historia al texto: génesis sobre *La verdad del caso Savolta,* de Eduardo Mendoza", en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1994). Hasta tal punto esto es así que Souberioux asegura que "todo el artículo de Pajarito de Soto es un 'mimotexto' del libro de Casal Gómez, fundado en una imitación del idiolecto de este", de manera que el estudioso de Mendoza habla de la construcción de la novela y del tejido de la obra como un collage intertextual que oscila entre el pastiche y la parodia, el principio que rige toda novela posmoderna. Santos Sanz Villanueva ya destacó en su momento el modelo de experimentalismo que rigió la génesis de la novela de Eduardo Mendoza; baste recordar que nace en un contexto que ven la luz ejemplos formidables de esta nueva y tardío renacer de la vanguardia, como *La saga fuga de J.B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester; *Las lecciones de Jena* (1972), de Félix de Azúa; *Yo maté a Kennedy* (1972), de Manuel Vázquez Montalbán; *Travesía del horizonte* (1972), de Javier Marías; *Recuento* (1973), de Luis Goytisolo; *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé; y *Escuela de mandarines* (1974), de Miguel Espinosa. Este juego experimental de espejos y documentos, donde la realidad y la ficción se entremezclan -juego, por otra parte, muy cervantino- empieza precisamente en la novela de Mendoza con la reproducción "fotostática" del artículo de "Pajarito" de Soto. De hecho, en la novela el protagonista es Javier Miranda y es quien verdaderamente investiga el "caso Savolta" y su espiral de violencia, sangre y muerte. En su segunda parte, Miranda se casa con una gitana que, precisamente, es la amante secreta de Lepprince.

Producida por Andrés Vicente Gómez, la película se rodó íntegramente en la Ciudad Condal en un ambiente de tensión sindical que se asemejaba mucho a la trama: Drove y su equipo se declararon en huelga ante las condiciones de la producción. Drove continuó por el camino de las adaptaciones con *El túnel* (1987), una aproximación a la compleja novela del argentino Ernesto Sábato (1911-2011) que estaba protagonizada por una pareja singular, Jane Seymour y Peter Weller. Después realizó un par de episodios de la segunda entrega de la serie de televisión *La huella del crimen* (1991) y algunos de la inolvidable saga televisiva *Crónicas del mal* (1992). El fin de Drove con *La verdad sobre el caso Savolta* no ha sido otro que mostrar de una manera estética, comercial e impecable la actuación clandestina, policíaca y terrorista ejercida por hombres de Estado y empresarios sin escrúpulos. Filme valiente, sin duda, pues que, en plena Transición, resultaba aún incómodo retratar aquel lejano matonismo de la década de los años diez, en vísperas de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, para algunas élites que habían sobrevivido a Franco.

BARCELONA

LUCES, CÁMARAS Y... BARCELONA

Por Joan-Lluís Ramisa
Productor y responsable de la programación cinematográfica de betevé



Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008)

Una ciudad de película

El cine, como la literatura, la música o la fotografía, tiene la capacidad de crear y recrear espacios reales o imaginarios. El paisaje urbano, como entorno sometido a una constante transformación, ha tenido una larga y compleja relación con el séptimo arte, que ha construido un imaginario colectivo a base de documentar o manipular la ciudad. Por un lado, ha reflejado una cartografía que documenta el espacio real. Por otro, ha elaborado una geografía alternativa que manipula el paisaje y construye el espacio imaginario.

Al igual que otras capitales de larga representación cinematográfica, Barcelona ha sido reflejada y alterada en la gran pantalla, influyendo en la manera de percibirla y recordarla. Hay muchas Barcelonas en el cine, según género o temática: la criminal, la *quinqui*, la social, la burguesa y opulenta, la obrera, la turística, la apocalíptica o la que no es Barcelona. Y todas ellas son una ciudad de cine, como un personaje más de la trama.

Sus calles y plazas han sido testigo de amores, dramas, comedias, asesinatos, venganzas y persecuciones. La Rambla, la Sagrada Familia, el puerto, el Park Güell o Montjuïc son localizaciones que se han utilizado en todo tipo de historias, y a las que cada película ha dado una interpretación diferente. Un ejemplo es la pequeña plaza de Sant Felip Neri, en el corazón del barrio Gótico, donde se han rodado dramas históricos como *El Perfume, historia de un asesino* (Tom Tykwer, 2006), fantasías distópicas como *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), dramas románticos como *Paraules d'amor* (Antoni Ribas, 1968) o comedias románticas como *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008).

Las producciones nacionales e internacionales a lo largo de las décadas han ido construyendo la narrativa de las múltiples Barcelonas que conviven en el celuloide. La representación de una ciudad poliédrica, permeable y llena de matices, que los cineastas han usado como escenario tangible de sus historias.

Paraules d'amor (Antoni Ribas, 1968)

La Barcelona criminal

Desde los años 50, el cine negro en España se desarrolló fundamentalmente en la Ciudad Condal bajo el nombre de "Cine Criminal Barcelonés" y nace con el estreno casi simultáneo de *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). Fue tal el éxito, que los productores vieron el filón potencial que tenían entre manos y, durante poco más de una década, se filmaron algunos de los títulos más relevantes e innovadores del género.

En cierto modo, era un cine alejado del tono oficialista y patriótico de su homólogo madrileño que se acercaba a los postulados del cine negro norteamericano y del *noir* francés, pero adaptado a las condiciones histórico-sociales que vivía España. Elementos como el rodaje en exteriores, el protagonismo de la ciudad y de la noche o el fatalismo existencial acercan este género más a los cánones extranjeros que a los españoles, pero no faltan las loas a las fuerzas del orden con mensajes ideológicos más o menos velados.

Barcelona, como ciudad abierta al mar, favorecía historias asociadas a ámbitos portuarios como la delincuencia relacionada con el contrabando o el crimen organizado. Así pues, el entorno cercano al puerto cobró una importancia vital para situar sus tramas. Los barrios pobres o degradados próximos al frente marítimo fueron el escenario ideal para muchas de esas películas. Las callejuelas del barrio Chino (el actualmente denominado Raval), la arquitectura industrial de los muelles y del Poblenou o las plazas del barrio Gótico se convirtieron en elementos narrativos del metraje.

En *El Fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1954), sobre la persecución de un ladrón de joyas, la Torre Jaume I del teleférico del puerto, así como las desaparecidas Atracciones Apolo de la avenida del Paral·lel sirven para subrayar la dimensión psicológica de una persecución. En otro título del mismo cineasta, *El Cerco* (Miguel Iglesias, 1955), las persecuciones nos llevan al paseo de Colón y de nuevo a la avenida del Paral·lel.

Con un clima claustrofóbico, *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) abordaba el retrato psicológico de un grupo de ladrones escondidos en un piso del distrito quinto (tal y como se conocía oficialmente al barrio Chino). La breve introducción y las vistas del barrio desde la azotea situaban a los protagonistas en un entorno de miseria y sueños incumplidos.

Con el cambio de la década, la modernidad pugna por abrirse paso a través del trasfondo de las tramas e incluso el perfil de los personajes, aunque las historias se seguían moviendo por los mismos entornos. *Los atracadores* (Francisco Rovira-Beleta, 1961) se centra en una banda de tres ladrones, dos de origen humilde que quieren dejar atrás la miseria, mientras que el líder es el hijo de una familia acomodada que quiere vengarse de su propia clase social. Sus fechorías los llevan a la playa del Poblenou así como a algunas calles del barrio Gótico.

Brigada Criminal (Ignacio F. Iquino, 1950)

El Fugitivo de Amberes (Miguel Iglesias, 1954)

El Cerco (Miguel Iglesias, 1955)

El precio de un asesino (Miguel Lluch, 1963)

Para establecer un contraste con esa Barcelona de pobres y perdedores, las cámaras ponían el foco en barrios como el Eixample o Sarrià para mostrar la parte acomodada de la ciudad. *El precio de un asesino* (Miguel Lluch, 1963), una lucha entre dos hermanos, uno asesino y el otro seminarista, nos lleva desde la Avenida del Tibidabo (una de las más exclusivas de la capital catalana) y el Seminario de Barcelona, en el Eixample, hasta la parte baja del barrio Chino, mostrando así esas dos realidades coexistentes.

Los cuervos (Julio Coll, 1962) también apunta en esa dirección. Un thriller empresarial sobre la corrupción y la codicia que anticipaba las prácticas financieras que estaban por venir. Aquí, los criminales llevan traje, pero sus negocios sucios los siguen haciendo en zonas próximas al puerto: en la Zona Franca y en la plaza Palau, donde estaba entonces situada la Bolsa de Barcelona.

Los cuervos (Julio Coll, 1962)

Para cerrar este apartado, una de las obras maestras del género: *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), en la que una banda de atracadores planea el golpe perfecto. Lo sorprendente de su trama es que nos insinúa que dos de los protagonistas tienen un pasado antifascista (algo inaudito en la cinematografía española de la época). En ella el puerto vuelve a formar parte de las localizaciones, a las que se suman los alrededores del Born, que por aquel entonces todavía era el mercado central de Barcelona.

Los atracadores (Francisco Rovira-Beleta, 1961)

A tiro limpio (Francisco Pérez-Dolz, 1963)

La Barcelona social

La calle sin sol (Rafael Gil, 1948)

Los Tarantos (Francisco Rovira-Beleta, 1963)

Los Tarantos (Francisco Rovira-Beleta, 1963)

No muy alejado de las motivaciones de los personajes criminales del anterior apartado, el cine de denuncia social, a veces de forma velada, a veces de manera más evidente, se mueve por localizaciones similares a las del cine negro. Sus protagonistas sufren similares humillaciones y desdichas, porque el origen de sus problemas es la misma miseria, y también comparten el deseo de un futuro mejor, si bien no toman el camino de la delincuencia. En cualquier caso, los barrios pobres y degradados vuelven a ser el escenario de dramas de sacrificio, lucha y superación. Aquí van algunos ejemplos:

La calle sin sol (Rafael Gil, 1948), un drama situado en su totalidad en las calles del barrio Chino y que se acerca a las vidas de las clases populares con influencias del realismo poético francés y del neorrealismo italiano. La calle sin sol del título funciona como metáfora de las esperanzas de sus personajes, quienes sobreviven como pueden en uno de los barrios más depauperados de la ciudad.

Pasaron los años y la manera de contar las desigualdades cambió, pero éstas seguían existiendo. *Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta, 1963) adaptaba libremente la historia de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare para llevarla al mundo gitano y fue nominada a un Óscar. De nuevo, un entorno de pobreza que aquí se combina con tintes de orgullo, venganza y amor apasionado. Un drama trágico que muestra una Barcelona irreconocible. Las dos familias gitanas enfrentadas viven en los campamentos de barracas del Somorrostro (hoy Vila Olímpica) y Montjuïc, que desaparecieron con las reformas urbanas previas a los Juegos Olímpicos del 1992. En una escena memorable, Antonio Gades baila de madrugada en la parte baja de La Rambla, tres décadas antes de la omnipresencia del turismo masivo.

Dentro del llamado “Nuevo Cine Español”, *Young Sánchez* (Mario Camus, 1964) se acerca al mundo del boxeo de una manera cruda y muy influenciada por el *Free Cinema* británico. De estética verista, Camus retrata los barrios populares con extraordinaria dureza y por medio de una clara aproximación al documental. El protagonista trabaja en una fábrica y aspira a ser púgil profesional. Para sustentar la historia, Camus rodó en el Poblenou, un barrio nacido para albergar a los obreros de la industria textil y metalúrgica.

La inmigración llegada desde el sur de España nutrió de mano de obra la próspera industria catalana durante el auge del *desarrollismo* de los años 60. Trabajadores venidos de Andalucía o Extremadura buscaban un futuro mejor escapando de la miseria. Esta realidad queda reflejada en *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967), en la que un albañil andaluz deja a la familia en el pueblo para ir a trabajar a la Costa Brava, donde es seducido por la libertad sexual que viene de Europa. Heredera del neorrealismo italiano, la película contrapone la España rural, empobrecida y conservadora con el nuevo país que se estaba abriendo al turismo bajo el reclamo de sol y playa. A pesar de estar rodada casi en su totalidad en Lloret de Mar, una de sus escenas más importantes tiene lugar en la Estación de Francia, a la que la familia del protagonista llega para reunirse con él después de haber cruzado toda la Península en tren.

A finales del siglo XX, Barcelona había cambiado mucho y soñaba con los Juegos Olímpicos, pero había zonas que seguían mostrando las desigualdades persistentes. El barrio Chino estaba a punto de convertirse en el Raval, pero el cambio de nombre no le iba a quitar la mala reputación cuando en los años 80 la droga hacía estragos. En *El triunfo* (Mireia Ros, 2006), un grupo de chicos intenta tirar adelante sus sueños de vivir de la música mientras los caciques del barrio controlan los negocios sucios. Un melodrama con tintes de tragedia griega que pasea su historia por azoteas, pisos insalubres y malas compañías. Barcelona estaba cambiando, pero el Raval seguía siendo el Chino.

El triunfo (Mireia Ros, 2006)

Young Sánchez (Mario Camus, 1964)

La piel quemada (Josep Maria Forn, 1967)

Barcelona y... ¡acción!

Películas rodadas en Barcelona

1. **'Apartado de correos 1001'** Edificio de Correos
2. **'Brigada criminal'** Hotel Continental
3. **'El fugitivo de Amberes'** Torre Jaume I (Teleférico)
4. **'El cerco'** Monumento a Colón
5. **'Distrito quinto'** c. Nou de la Rambla 42
6. **'El precio de un asesino'** av. Drassanes s/n
7. **'Los cuervos'** Llotja de Mar
8. **'Los tarantos'** playa del Somorrostro
9. **'Young Sánchez'** Restaurante Els Pescadors
10. **'La piel quemada'** Estación de França
11. **'El triunfo'** c. de les Carretes
12. **'Monturiol, el señor del mar'** Palo Alto
13. **'La verdad sobre el caso Savolta'** c. Pietat 1
14. **'Tierra y libertad'** Fossar de les Moreres
15. **'Libertarias'** pl. Reial
16. **'Salvador'** pl. Universitat
17. **'Tardes de Gaudí'** La Pedrera
18. **'El perfume, historia de un asesino'** pl. de la Mercè
19. **'El castillo de Fu-Manchú'** parque Ciutadella
20. **'El embrujo de Shangai'** puerto de Barcelona
21. **'Jo Jo's bizarre adventure'** c. Cometa
22. **'El viaje de los malditos'** Muelle Oriental

betevé

Escanea el código y accede a las localizaciones de los rodajes de más de 150 películas

La Barcelona histórica

El cine se ha nutrido de la historia para recrear acontecimientos y trasladar en imágenes un tiempo y un lugar. Las calles barcelonesas han sido escenario de muchos episodios históricos y el cine ha estado allí para dejar constancia de ellos. Las innovaciones del siglo XIX, las luchas sociales del primer tercio del siglo XX, la Guerra Civil o la represión franquista han dejado huella en la historia de la ciudad y así lo ha reflejado la gran pantalla.

A mediados del siglo XIX, Barcelona era la capital industrial de España. El comercio derivado de la producción fabril enriqueció a los burgueses que buscaban innovaciones en las que invertir. Así fue como un ingeniero de Figueres encontró financiación para construir el primer submarino a motor. Su trayectoria se trasladó a la gran pantalla en *Monturiol, el señor del mar* (Francesc Bellmunt, 1993), un drama biográfico de un hombre y su época. A través de los episodios más relevantes de su vida, somos testigos de los cambios de la sociedad catalana de su tiempo. Para recrear la construcción del Ictíneo, Bellmunt situó el taller de Monturiol en el actual centro de creación Palo Alto (antigua fábrica textil Gal i Puigsech) del Poblenou, un barrio que concentraba la mayor parte del tejido industrial de la ciudad.

Monturiol, el señor del mar (Francesc Bellmunt, 1993)

Toda esta concentración industrial conllevó grandes cambios sociales. Los trabajadores empezaron a reclamar mejores condiciones laborales y los sindicatos ganaron protagonismo entre los obreros, convirtiendo Barcelona en un polvorín social a principios del siglo XX. Esta es la época que refleja *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980), adaptación de la novela homónima de Eduardo Mendoza. A medio camino entre la intriga y la narrativa histórica, la película nos traslada a una ciudad en plena lucha entre los anarquistas y la patronal, que contrató a asesinos a sueldo para reprimir a los líderes sindicales en lo que se llamó el "pistolerismo". Entre sus muchas localizaciones, cabe destacar la calle de la Pietat, adyacente a la Catedral de Barcelona, donde uno de sus protagonistas es atacado por parte de un grupo de matones a sueldo por denunciar los abusos del patrón de la fábrica.

Tierra y libertad (Ken Loach, 1995)

Un episodio histórico que el cine no podía pasar por alto es la Guerra Civil, un conflicto fratricida que, en Barcelona, fue especialmente dramático por las luchas internas dentro del bando republicano. La película que mejor refleja este episodio es *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), donde un brigadista inglés llega a Cataluña para luchar contra el fascismo y construir una sociedad mejor, pero descubre los conflictos políticos entre trotskistas, estalinistas y anarquistas. La materialización geográfica de los enfrentamientos se sitúa en el paseo del Born y en el Fossar de les Moreres, al lado de la iglesia de Santa María del Mar, en el corazón del centro histórico.

Libertarias (Vicente Aranda, 1996)

Al año siguiente, *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) se acercaba a la contienda desde la perspectiva de las milicianas, donde un grupo de mujeres anhelan construir también una sociedad mejor en una doble lucha: contra el fascismo y contra el machismo imperante. El metraje rodado en Barcelona se mantuvo en el centro histórico de la ciudad, más concretamente en la plaza Real, donde la ficción situó la salida de la Columna Durruti hacia el frente de Aragón.

Para terminar este repaso al género histórico, nos trasladamos a mediados de los años 70 con *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), que recrea uno de los capítulos más trágicos de la represión franquista en Barcelona. Salvador Puig Antich, un joven anarquista que luchó por la libertad, fue el último preso político ejecutado a garrote vil por la dictadura. Su muerte en manos del régimen le convirtió en el emblema de la lucha antifascista y símbolo de toda una generación. La película es muy fiel a las localizaciones reales de los hechos, y en ella podemos ver el portal de la calle Girona donde lo detuvieron y la plaza Universidad, donde se organizó una manifestación en su defensa brutalmente reprimida por la policía franquista.

Salvador (Manuel Huerga, 2006)

La Barcelona cosmopolita

Los Juegos Olímpicos del 1992 pusieron Barcelona en el mapa para muchos turistas que descubrieron una ciudad moderna, cosmopolita y atractiva. Pasada una década, la ciudad había consolidado el llamado "modelo Barcelona", una marca que promovía sus virtudes: arquitectura, cultura, gastronomía, clima y ocio.

Como reflejo de este concepto, en el nuevo milenio se rodaron muchas películas que mostraban una Barcelona de postal y orgullosa de sí misma. Títulos que celebraban ese modelo y sirvieron para promocionar la ciudad en el mercado turístico mundial.

El caso más paradigmático fue *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). El director neoyorkino rodaba la primera de una serie de cintas que mostraban una versión idílica de diversas capitales europeas: *Midnight in Paris* (2011), *A Roma con amor* (2012) o *Rifkin's Festival* (2020), situada en San Sebastián. En el caso de *Vicky Cristina Barcelona*, la historia de dos turistas americanas de visita en la ciudad parece una excusa para pasearse por sus rincones más pintorescos. Así, podemos ver a las protagonistas en localizaciones que sustentan el turismo cultural y gastronómico de la capital catalana: la Pedrera, el Park Güell, la Sagrada Familia, la Rambla, el Puerto Olímpico, el mercado de la Boquería o el restaurante Els Quatre Gats.

El Fugitivo de Amberes (Miguel Iglesias, 1954)

Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008)

Otra producción internacional que ilustra esta tendencia es *Tardes de Gaudí* (Susan Seidelman, 2001), donde una escritora norteamericana residente en Barcelona se ve involucrada en una trama de intrigas e identidades falsas que la llevará por entornos emblemáticos como el Park Güell, la Pedrera, la plaza Real o la playa de la Barceloneta.

El cine italiano también hizo su aportación a la promoción de Barcelona, aunque, en este caso, como destino de libertad social. En la tradición transalpina de las comedias de episodios, *Manuale d'Amore 2* (Giovanni Veronesi, 2007) sitúa dos de sus historias en la capital catalana. En el episodio titulado *Maternidad*, Franco y Manuela deciden seguir un tratamiento de fecundación asistida en una clínica especializada en Barcelona. La localización elegida fue el Parque de Investigación Biomédica, situado delante de la playa de la Barceloneta, donde los protagonistas aprovechan para darse un baño y más tarde hacen un recorrido en coche por la ciudad. En el otro episodio,

Una casa de locos (Cédric Klapisch, 2002)

titulado *Matrimonio*, Filippo y Fosco son una pareja de homosexuales que deciden casarse en el ayuntamiento de Barcelona ante el rechazo que sufren en su entorno familiar de Roma. Así, los vemos hacer un recorrido a través de algunas calles del barrio Gótico, para llegar a tiempo a su boda civil en la casa consistorial. En ambas historias la ciudad se erige como paradigma de los avances sociales acaecidos en España, en contraposición a Italia.

El cine francés nos mostró esta cara cosmopolita en *Una casa de locos* (Cédric Klapisch, 2002), utilizando como excusa el programa de intercambio Erasmus. Xavier es un joven francés que llega a Barcelona para estudiar, donde compartirá piso con jóvenes de otras nacionalidades y vivirá todo tipo de peripecias. Una comedia fresca que celebra la diversidad y la convivencia europeas. Sus protagonistas descubren esta ciudad anhelada a través de algunos de los iconos que la caracterizan como la Sagrada Familia, el Park Güell, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) o la plaza Real.

Como podemos apreciar, algunos de estos títulos sitúan parte de sus tramas en edificios de Gaudí, cuya arquitectura constituye uno de los elementos más reconocibles y singulares de la oferta cultural de Barcelona junto a ejemplos de la nueva arquitectura como el MACBA o el edificio del Parque de Investigación Biomédica.

Manuale d'Amore 2 (Giovanni Veronesi, 2007)

La Barcelona camuflada

El cine es el arte de la ilusión. A través de los decorados, el vestuario, el montaje o el encuadre, permite elaborar un relato que puede ser fiel al espacio de la narración o construir uno totalmente ficticio y desvinculado de la geografía real. En este segundo aspecto, podemos encontrar ejemplos en los que una ciudad como Barcelona ha servido para representar y recrear otras ciudades.

El caso más conocido es *El perfume. Historia de un asesino* (Tom Tykwer, 2006), ambientada en el París del siglo XVIII. Dada la dificultad de encontrar suficientes localizaciones auténticas donde rodar, el equipo de producción decidió filmar en Barcelona por disponer de uno de los centros históricos mejor conservados de Europa. Así, diversos rincones del barrio Gótico se transformaron en callejuelas, plazas y comercios parisinos. La plaza de la Mercè se convirtió en el mercado central de pescado de la capital francesa. La calle Ferran formó parte del recorrido del protagonista para llevar mercancía a una perfumería situada en la plaza Real (que se recreó en la Herboristería del Rei, un establecimiento histórico que vende plantas medicinales y especias desde 1818). De vuelta, seguía a su primera víctima hasta la plaza Sant Felip Neri, donde ella vendía fruta.

En una de las muchas adaptaciones que se han hecho de la obra de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghái* (Fernando Trueba, 2002) nos lleva al barrio de Gràcia, donde dos adolescentes escapan del ambiente gris de la posguerra a través de la historia de un maquis que se embarca rumbo a Shanghái. Transformado a tal efecto, el muelle Oriental del puerto de Barcelona fue el lugar en el que se recreó el puerto de la capital asiática en 1948.

El embrujo de Shanghái (Fernando Trueba, 2002)

El perfume. Historia de un asesino (Tom Tykwer, 2006)

El castillo de Fu-manchú (Jesús Franco, 1969)

Jojo's Bizarre Adventure. Diamond is Unbreakable (Takashi Miike, 2017)

Dentro del cine español de serie B, *El castillo de Fu-manchú* (Jesús Franco, 1969) resulta paradigmática en su uso de las localizaciones. El malvado Fu-Manchú ha creado una máquina para dominar el mundo desde su castillo en Estambul. Sin embargo, dadas las limitaciones presupuestarias de la producción, el cineasta situó dicho castillo en el parque de la Ciutadella y en el Park Güell de Gaudí, desde donde el protagonista contempla el Bósforo gracias al montaje.

En el ámbito de las producciones internacionales, una producción asiática llama la atención por convertir Sitges y Barcelona en Morioh, un pueblo costero japonés imaginario. *Jojo's Bizarre Adventure. Diamond is Unbreakable* (Takashi Miike, 2017) es una adaptación en imagen real de una popular serie de cómics manga. En ella, el protagonista se enfrenta a un poderoso enemigo usando sus superpoderes. Algunas de las escenas de lucha se rodaron en callejuelas del barrio Gótico y el centro donde estudian los personajes es el colegio mayor Jesuïtes de Sarrià, convenientemente rotulado en japonés.

Por último, siguiendo en el ámbito de las producciones internacionales, *El viaje de los malditos* (Stuart Rosenberg, 1976) cuenta la historia real del trasatlántico Saint Louis que salió en 1939 del puerto de Hamburgo lleno de judíos alemanes que huían del régimen nazi en dirección a La Habana. En este caso, los edificios del muelle Oriental del Puerto de Barcelona sirvieron para recrear la salida del buque desde el puerto de Hamburgo. Para las escenas situadas en La Habana, se buscaron ubicaciones que tuvieran un aire colonial, así, la plaza Real y la Llotja de Mar (antigua Bolsa de Barcelona) fueron elegidas para ambientar la capital cubana.

Barcelona ... ¡y acción!

Barcelona ha sido plató de infinidad de películas que han atraído a la ciudad actores, actrices y cineastas de renombre mundial como Woody Allen, Jack Nicholson, Scarlett Johansson, Dustin Hoffman, Penélope Cruz, Alejandro González Iñárritu, Julianne Moore, Jackie Chan y un largo etcétera de estrellas de diversas procedencias. La lista de nombres y títulos es inacabable y sería imposible mencionarlos a todos aquí.

La selección de películas de este artículo se ha elaborado teniendo en cuenta el uso que se ha hecho de los espacios de la ciudad en algunos de los géneros cinematográficos más relevantes. Existen muchos libros y ensayos que profundizan en el tema y el autor sólo ha querido aportar una pincelada general sobre la relación de Barcelona con el séptimo arte desde la experiencia al frente de la programación del ciclo "Barcelona... i acció! de **betevé**, el medio de comunicación público de Barcelona, donde se ha elaborado un mapa interactivo con las películas que se han programado dentro del ciclo.

El viaje de los malditos (Stuart Rosenberg, 1976)

BARCELONA

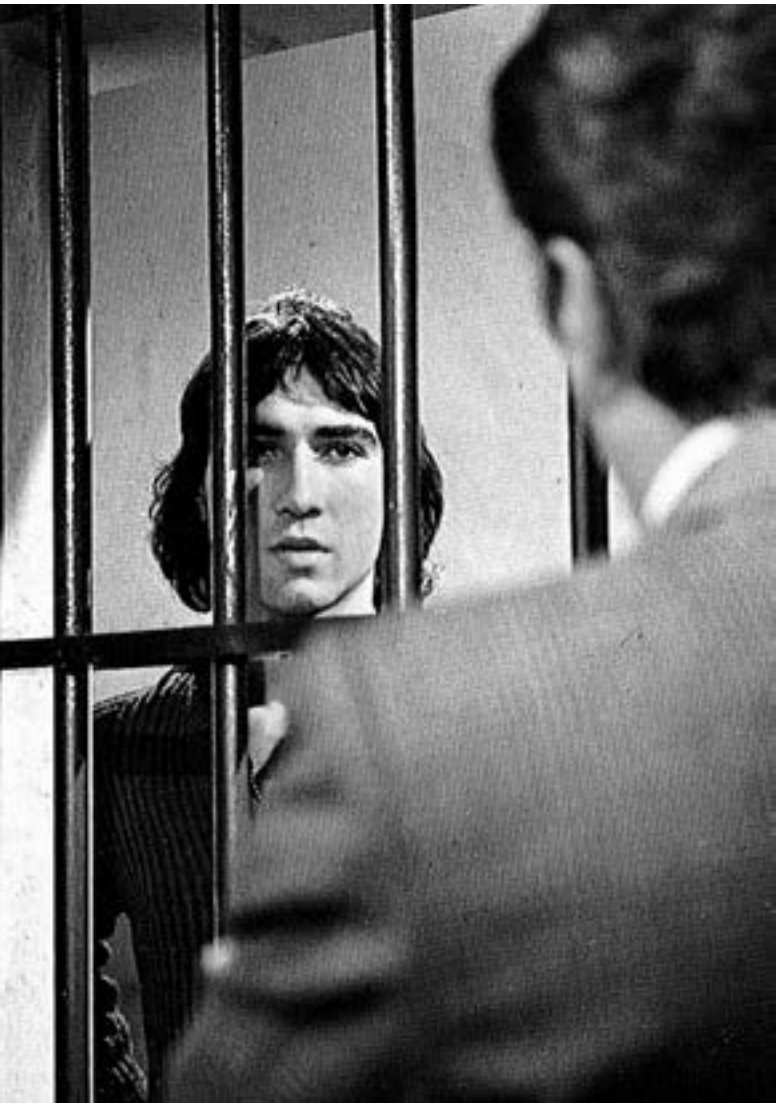
LA MINA SUNRISE: LAS VIDAS DEL TORETE

Por David García-Reyes @davgarciareyes

Fotografías: *Perros Callejeros, Perros Callejeros II: Busca y captura, y Los últimos golpes de "El Torete"*, dirigidas por José Antonio de la Loma

En 1977 el director barcelonés José Antonio de la Loma emprendió una trilogía de películas en torno a un personaje conocido como “El Torete”, inspirado a su vez en Juan Moreno Cuenca “El Vaquilla”, uno de los delincuentes juveniles más célebres de la España de finales de los años setenta y ochenta del siglo pasado. Ángel Fernández Franco, un joven barcelonés de dieciséis años, se encargó de encarnar al personaje. Gracias a **Perros Callejeros** (1977), **Perros Callejeros II: Busca y captura** (1979) y **Los últimos golpes de “El Torete”** (1980) dirigidas todas por De la Loma, Fernández Franco se convirtió en la principal figura del llamado cine “quinqui” español junto a José Luis Manzano. Al margen de las grandes diferencias y similitudes en sus respectivas carreras cinematográficas, Fernández Franco sería en Barcelona lo que Manzano simbolizaba en Madrid.

Las historias de violencia, criminalidad, drogas y sexo se desarrollaban en la periferia de la ciudad de Barcelona. El barrio de aluvión de La Mina era un personaje más. Esta zona sufría las altas tasas de desempleo de la época, el analfabetismo y la incidencia de la droga. La situación de precariedad que soportaban sus habitantes fue durante varias décadas el denominador común de esta barriada de la localidad de Sant Adriá del Besós, que se encontraba más próxima al término municipal de Barcelona. Esta cercanía con la capital catalana propició que los delincuentes de La Mina tuviesen como objetivo toda el área urbana de la ciudad mediterránea. El contexto de marginalidad y pobreza funcionó como catalizador de una juventud signada por las escasas oportunidades que tanto el mercado laboral como la propia sociedad les ofrecían. “El Vaquilla”, “El Torete” y otros tomaron el camino de la delincuencia, primero dando “el tirón” y desvalijando violentamente los bolsos de las mujeres, luego robando coches y posteriormente realizando toda clase de atracos a establecimientos comerciales, preferiblemente entidades bancarias. De la Loma, que había sido maestro de escuela en el Raval barcelonés durante la inmediata postguerra española, apreció el potencial narrativo de estos márgenes y bajo la denominación del epíteto “quinqui”[1], dirigió una serie de filmes entre los que destaca la trilogía de “El Torete”, que favoreció la mitificación de estos jóvenes malhechores en esa España de la Transición marcada por la reconversión industrial de las áreas urbanas y los profundos cambios sociales y políticos que iba a vivir. Los jóvenes quinquis pasaron a proveer de noticias las redacciones informativas de España, surtiendo de nombres y sucesos el imaginario colectivo de todo el país y, por extensión, sirvieron de inspiración para el cine nacional.



En las producciones rodadas en Madrid, Eloy de la Iglesia se convirtió en el principal cineasta de la cultura quinqui y el artífice de los más logrados títulos de la filmografía de este subgénero patrio. De la Iglesia nunca ocultó su interés en reventar la taquilla, pero tenía muy presente su posición como autor. En el caso barcelonés, el prolífico De la Loma planteaba en sus propuestas fílmicas un *cinema vérité* adyacente a las experiencias de los personajes reales y al mismo tiempo, protagonistas de sus cintas. A diferencia del realizador vasco, el responsable de la trilogía del Torete se caracterizó por materializar un cine de explotación que buscaba atraer masivamente al público a las salas, algo que nunca negó.

Los resultados de cada una de las tres películas de la trilogía son tan dispares como la diferencia de cada una de las tramas, cuya mayor continuidad es contar con el propio Ángel Fernández Franco como protagonista de estas y de la delgada línea que separaba al actor del personaje. En *Perros callejeros* el guión se centra en las rencillas provocadas por la relación que el Torete mantiene con una joven de etnia gitana y las diferentes peripecias que vive junto a la cuadrilla de jóvenes delincuentes que integra. De la Loma se propuso contar la historia de estos individuos teniendo muy presente la realidad social del momento, aunque fuera tildado de hiperbólico y excesivo. Su contribución al cine “quinqui” permite trazar un relato sobre la época que filma, algo que delata *Perros callejeros II*, que recurría a retroalimentarse en la narración del propio impacto y de la recepción mediática que la primera entrega había tenido a nivel nacional. En el cierre de la trilogía, *Los últimos golpes de “El Torete”,* los espectadores

1 La etimología de “quinqui” provenía de la quincalla o quincallería, materiales metálicos de escaso valor con los que los quincalleros o mercheros comerciaban para obtener un beneficio y poder subsistir con el mercadeo de estos. Después los quinquis pasaron a ser los jóvenes cachorros de esa tradición nómada en la que se encuadraban generaciones anteriores.

tenían en pantalla al Vaquilla -interpretado por Bernard Seray, puesto que Moreno Cuenca cumplía condena- y al Torete en diferentes escaramuzas criminales. La última película mostraba perspectivas para la reinserción social de estos jóvenes y la dificultad, cuando no imposibilidad, de seguir por la senda de la legalidad, algo que se percibe en toda la trilogía.

Hay que señalar la importancia de *Soy un perro callejero* de Los Chunguitos o *Al Torete* de Bordón 4, exitosos temas musicales de la rumba pop que funcionaron como *leitmotiv* de la segunda y la tercera de las cintas respectivamente y que presagiaban los finales trágicos de sus protagonistas, pero también enunciaban las voluntades férreas de estos fuera de la ley.

La trilogía del Torete resulta valiosa como documento, permitiendo recorrer una ciudad que ya no existe. La celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 se llevó por delante la mayoría de los arrabales barceloneses, desplazando e ignorando también a otros emblemas característicos de esa ciudad charnega y mestiza. Del mismo modo, antes de la celebración del Fórum Universal de las Culturas 2004, parte de la piel de La Mina cambió, aunque muchos de los problemas sociales, económicos y educativos de antaño persisten en el barrio. Actualmente, el visionado de la trilogía se convierte en una experiencia etnográfica sobre el pasado urbano de la capital catalana y las aventuras del Torete se tornan en narraciones casi mitológicas sobre ese ser humano espontáneo y genuino, descarado e imperfecto que murió, víctima del sida, hace treinta años. Igualmente, la filmografía de Ángel Fernández Franco retrata algunas de las peores sombras de una sociedad que miraba frontalmente hacia la modernidad, ajena a lo que ocurría en los patios traseros de sus ciudades, periferias urbanas condenadas a ser extrarradios humanos.

Los jóvenes quinquis pasaron a proveer de noticias a las redacciones informativas de España, surtiendo de nombres y sucesos el imaginario colectivo de todo el país y, por extensión, sirvieron de inspiración para el cine nacional

LA PERIFERIA DEL DESEO

Por Pablo Pérez Rubio

Fotografías: *Bilbao*, dirigida por Bigas Luna

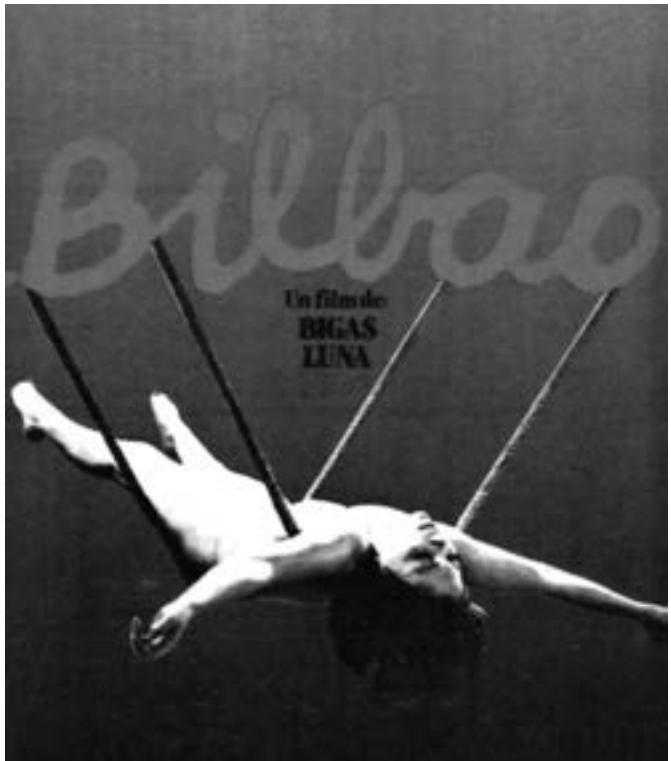
Según José Vicente García Santamaría, este era el espectador prototípico del cine clasificado "S" de la transición española: "amplias capas del lumpen y de la clase obrera de las grandes ciudades y, en menor medida, una asustadiza clase burguesa provinciana" (revista *Contracampo*, junio de 1979). Y en este modelo socio-genérico se encuadran unas decenas de películas oportunistas y coyunturales de consumo rápido, pero también otras propuestas -mucho más escasas, cierto, desde el punto de vista cuantitativo- que superaban esos márgenes tan estrechos, y que sirvieron a la postre para provocar la reflexión sobre una libertad entonces en fase de conquista y sobre el hecho de que una sexualidad plena, libre e igualitaria debía constituir uno de los pilares de una sociedad verdaderamente democrática. Ahí se pueden incluir los prácticos (de *praxis* artística) panfletos de Eloy de la Iglesia y el *collage* contestatario almodovariano, pero también obras de Bigas Luna (**Bilbao**, 1978; *Caniche*, del año siguiente), Javier Aguirre (*Carne apaleada*), Gonzalo García Pelayo (*Frente al mar*) o las colectivas *Objetivo sexo* (Cadena, Martí, Sala y Font) y *Cuentos eróticos.*

De hecho, el par de películas citadas de Bigas Luna -de manera muy especial la inclasificable *Bilbao*- puede entenderse como una relectura y reflexión sobre los materiales que constituyen el habitual discurso del cine erótico-pornográfico y los efectos que persigue provocar en el sujeto-espectador. Podría ser considerado, incluso, como una evidente contestación a la producción "S" convencional, tanto desde el punto de vista estético (no existe un privilegio de lo escópico patriarcal en la mostración del sexo) como ideológico (este tipo de cine solía ser reaccionario en lo moral y en lo político, enmascarando en lo *aperturista* un discurso burgués no exento de moraleja muy conservadora), y a su habitual configuración dramática basada en la ilustración de conceptos correlativos como culpa, expiación, sacrificio y redención. La excepción a tan rancia proposición sería el siempre irreverente, anti-convencional y contestatario Jesús Franco. Y *Bilbao* se interpreta, más de cuarenta años después de su realización, como una provocadora indagación -psicoanalítica, formal, conductual, fílmica- en el deseo masculino. Por ello, el relato se articula, casi diríamos a la manera hegeliana, en función de tres componentes.

Primero, el sujeto. El sujeto es Leo (Àngel Jové), un hombre de mediana edad que vive de las rentas y dedica su existencia a la tarea de satisfacer sus deseos. Estos dimanan de sus obsesiones fetichistas y de la ritualización de todos sus actos cotidianos: lavado de dientes, afeitado, preparación de la comida, uso del transporte urbano, compras, etc. Es determinante su necesidad de posesión de todo aquello que ama, desea o le gusta: es lo único que le hace sentirse fuerte, poderoso y vivo. De ahí que su aspiración definitiva sea la posesión de Bilbao, una joven uruguaya que se dedica a la prostitución y a bailar *strip-tease* (*estriptis* según la RAE) en un sórdido *night-club* barcelonés. La voz *over*, a modo de diario -quizá un monólogo interior-, facilita la información que la imagen permite tan solo intuir. Leo pretende poseer, vive para ello, pero a su vez es poseído por su amante María (María Martín), una mujer manipuladora a la que detesta, que vive a su costa, pero de la que no es capaz de desprenderse y en cuya relación brotan misteriosos ingredientes incestuosos y edípicos.

Después, el objeto. El objeto es Bilbao (Isabel Pisano), esa muchacha a la que el espectador apenas llega a conocer. Solo la vemos a través de la mirada de Leo, que la espía, la graba y la fotografía: variadas maneras de capturarla. Y cuando realmente termina por poseerla, anula su voluntad y la duerme (primero con cloroformo, al final para toda la eternidad). Bilbao es la mujer-objeto absoluta, la cosificación del cuerpo femenino en un estadio total. Por ello, Leo antes ha dicho "La quiero solo para mí", "La tengo que hacer mía" y frases por el estilo. El hombre no soporta oírla hablar de banalidades: desea anular en ella todo lo que sea superfluo e impida la posesión total. Y termina diciendo, antes de convertirla en un ser inanimado y sin voluntad: "Es el mejor objeto, mejor que todos los que tengo".

Finalmente, el contexto. El contexto es una Barcelona que deviene omnipresente en el relato sin apenas ser mostrada. En un filme que apuesta por el plano-detalle y por los primeros planos muy cerrados, la ciudad es un elemento fílmico constante, pero no deja de ser un *ruido* de fondo (buena película *Bilbao* para un analista de la *Gestalt*), un medio ambiente (literal). Se ofrece sobre todo la Barcelona nocturna -Barrio Chino, mundo de la prostitución callejera, burdeles- y subterránea -metro, grandes almacenes, inframundo sexual-, y hay un momento incluso, bien avanzada la película, en el que Leo reconoce, al espiar a Bilbao desde el coche, que "Es la primera vez que la veo a la luz del día". Fuera de la ciudad, pero también inmerso en ella por oposición, está el apartamento junto al mar, un refugio en el que Bilbao convive con su chulo, y que Bigas Luna se niega a mostrar en planos generales para exponer cuál es el único centro de la obsesión posesiva de Leo. Y lo mismo ocurre con el almacén al que conducirá a Bilbao: integrado en la capital catalana, todo lo separa de ella. El director juega además a la confusión: en este contexto barcelonés, y junto a la Barcelona de 1978, aparece la ciudad vasca que da nombre al filme: en el propio título, en el nombre de la co-protagonista, en el plano callejero de Bilbao que pega Leo en su álbum de fetiches y en la canción homónima escrita por Bertolt Brecht y Kurt Weill y cantada por Lotte Lenya.



Comparar *Bilbao* con películas como *Una loca extravagancia sexy* (Enrique Guevara: la primera "S" estrenada en España), *Las eróticas vacaciones de Stella* (Zacarías Urbiola), *Los violadores del amanecer* (Iquino), *La caliente niña Julieta* (Iquino *again*) u *Orgía de ninfómanas* (Franco) es un ejercicio absolutamente inane. Bigas Luna, por el contrario, efectúa un sugerente ejercicio de desactivación de esos discursos *porno-soft*. Resulta interesante la ritualización de los actos *porno*, convertidos en meros significantes y huyendo, por tanto, del habitual efecto identificador o excitador: el uso masturbatorio de un secador de pelo, la salchicha en la boca del pez, el vaso de leche derramado por el cuerpo de María… Y lo mismo ocurre con el efecto identificador de alguno de los productos-fetiche de Leo, que remiten a un imaginario eyaculatorio que brota de su inconsciente: pasta dentífrica, crema de afeitar, yogur, pegamento blanco, leche vertida.

A todo ello contribuye también, enriqueciendo el conjunto, el tono visual de una película rodada en 16 milímetros, y luego inflada a 35. Me refiero a la apariencia formal de pieza casera aficionada que presenta *Bilbao*, filmada por las calles de Barcelona sin ningún permiso de rodaje (lo cual trajo a Bigas algún problema en supermercados y grandes almacenes). Tono granulado, imperfecto, feísta y desencuadrado que se ajusta perfectamente tanto a la mirada furtiva de Leo espiando noche tras noche a Bilbao como a la voluntad del cineasta de romper con el esteticismo superfluo y burgués de filmes *soft* del estilo de *Emmanuelle*, *Historia de O* y similares. Decía *desencuadrado*: efectivamente, no hay encuadres en *Bilbao*, porque el único centro permanente, y posible, es el cuerpo cosificado de la mujer. El resto, la ciudad de Barcelona y sus gentes, es un mero envoltorio que pasa desapercibido porque no es más que la periferia del deseo.

BARCELONA.
LA CAPITAL DEL AMOR

Por Juan Manuel Corral

Fotografías: *Las horas y los tiempos*, dirigida por Christopher Munch

Aunque de forma no oficial, Christopher Munch utilizó el libro *The Love You Make*, escrito en 1983 por Peter Brown y Steven Gaines, como fuente principal para redactar el guion de **Las horas y los tiempos** (*The Hours and Times*, 1991), una historia ficticia sobre la posible fructificación de una relación amorosa entre John Lennon y Brian Epstein. Este suceso se habría producido exactamente cuando el célebre músico y el productor estuvieron de viaje en Barcelona, alrededor del mes de abril de 1963.

El proyecto de Munch nació a todas luces con la intención de aprovecharse del filón abierto por otras cintas *indies* en el circuito alternativo, por películas de bajo presupuesto con temática gay que en cierto modo formaron en la década de los noventa lo que se denominó «New Queer Cinema». Como no podía ser de otra manera, el caparazón del largometraje abraza esa estética sucia que caracterizó al subgénero, fue rodado en blanco y negro, y con el inamovible propósito de que el metraje no superase los sesenta minutos.

Por otro lado, los diálogos entre los dos protagonistas, casi los únicos participantes de la trama, se idearon para que desprendiesen una especie de sensación metafísica, y con la orden de que fueran declamados con la suficiente cadencia como para que todo el conjunto se desplazase a los trabajos de arte y ensayo con ínfulas de estudio social.

No es de extrañar que Munch hiciese que los artistas asistiesen en una secuencia a una proyección de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), el clásico de Ingmar Bergman en el que también dos personajes se refugian en un hotel en un viaje a un país del centro de Europa, con la finalidad de resolver su tortuosa relación afectiva. Por cierto, en la realidad, *El silencio* se estrenó en septiembre de 1963, por lo que a los ingleses les habría sido imposible visionarla en Barcelona.

Para ser sinceros, ya puestos a compararse con el maestro sueco, Munch habría hecho mejor el lanzar el guiño a otra de las obras maestras de Bergman, *Persona* (1966), por aquello ya no solo del trato lésbico que se da entre la enfermera y la

actriz muda que tiene que cuidar, sino asimismo porque en los dos filmes se estudia la fagocitación de la personalidad que una de las figuras lleva a cabo sobre la otra. Así, en *Las horas y los tiempos*, David Angus da vida a un Epstein cuyas funciones como productor, padre y confidente, se ven solapadas por el hecho de que su propia conducta acaba pareciéndose a la del Beatle.

Cuando se estrenó *Las horas y los tiempos*, una de sus escenas causó conmoción, y sigue siendo popular incluso aún ahora que la película está medio olvidada. En ella se coreografía al fin el encuentro amoroso entre Lennon y Epstein que hasta entonces solo se insinuaba con frases; el músico está tomando un baño, y el productor aprovecha para desnudarse y entrar en la pila, provocando que los dos se besen. Evidentemente, la inclusión de este episodio desdice a los defensores del largometraje, los cuales argumentaban que el trabajo de Munch rozaba la genialidad al no confirmar que una relación homosexual se había concretado en esas vacaciones en Barcelona, y que la narración se apoyaba solo en insinuaciones y referencias a tensiones psicológicas que hasta podían ser de otras clases.

En puridad, no hacía falta un episodio explícito para hablar de un encuentro sexual entre ambos, pues los constantes primeros planos de ese rostro compungido de Epstein al observar a su protegido, ya anunciaban el interés de Munch por testificar con brocha gorda que los británicos tuvieron que intimar con toda seguridad.

Las horas y los tiempos es un despropósito donde falla todo el planteamiento, amén de que los recursos técnicos de alto calibre brillan por su ausencia. Por si fuera poco, la caracterización de Ian Hart como John Lennon es simplemente ridícula al transformar al personaje en un bobalicón; parece mentira que el mismo actor sí que acertara tres años después en *Backbeat* (1994), al confeccionar otra vez al Beatle, ahora con un registro más realista, con un acento equiparable al que tenían Lennon, y de una forma más comedida.

Lo mejor de *Las horas y los tiempos* es curiosamente el uso que se le da a las imágenes reales de Barcelona, las cuales Munch encaja en el montaje de modo constante, hasta el punto de que la ciudad puede ser considerada un personaje más y de vital importancia, capaz de influir en los trances de los protagonistas.

La historia solo transcurre en interiores, si exceptuamos una escapada que Lennon y Epstein realizan a un jardín, y estos son los del avión con el que viajan desde Liverpool hasta Barcelona, los de un taxi, y luego los del hotel El Avenida Palace, el mismo que ocuparon los Beatles cuando dieron el concierto en la Plaza de toros Monumental de la Ciudad Condal el 3 de julio de 1965 (estuvieron en las habitaciones 109-110-111 de la Master Suite). Munch muestra también un plano de la fachada del hotel, el cual exhibe el nombre que por aquel entonces tenía, «Ritz». Además, hay un diálogo entre los hombres sobre la posibilidad de que el parador elegido sea de mala calidad, algo que se viene abajo cuando vemos cómo Epstein, al llegar a la habitación que compartirá con Lennon, observa el sitio con satisfacción.

Los exteriores de Barcelona son exhibidos como transiciones entre secuencias de diálogo, y los que ocupan lo que sería un largo prólogo de la historia, y en los que podemos observar el puerto, calles y monumentos míticos de la ciudad, actúan como si formasen parte de un documental de viajes, acicalado con una banda sonora entre experimental y dodecafónica.

EN DESTRUCCIÓN

Por Manuel Pozo

Fotografías: *En construcción*, dirigida por José Luis Guerín

Al leer sobre **En construcción** (José Luis Guerín, 2001) para preparar este escrito, quizá lo que más me llamó la atención fue descubrir que es fruto de un encargo. Fue la Universitat Pompeu Fabra la que propuso a Guerín hacer un documental sobre Barcelona como telón de fondo de la primera edición de su Máster de Documental de Creación. En cuanto a la temática, al parecer el director facilitó una lista de veinte ideas y fue Jordi Balló, responsable de la institución universitaria, quien decidió que fuera la construcción de un edificio el núcleo argumental que Guerín manejaría, eso sí, con absoluta libertad creativa. El realizador barcelonés contó con la colaboración de los estudiantes del máster, lo cual facilitó enormemente -sobre todo desde el punto de vista económico- la tarea de llevar a cabo un proceso que se alargó por tres años. El primero lo pasaron él y su equipo tomando contacto con la situación del barrio y conociendo a sus habitantes. Esta siembra dilatada y paciente de la confianza y el respeto mutuo fue lo que posibilitó que, una vez escogidos los personajes que iban a conducir cada una de las "subtramas" -por llamarlas de alguna forma- la presencia del equipo de rodaje no amordazara la necesaria espontaneidad de los protagonistas. Guerín siguió las enseñanzas del viejo Robert Flaherty, e hizo con estas gentes de El Raval lo que el tótem del documentalismo cinematográfico había hecho con los Inuits o los habitantes de la Isla de Aran. Esta metodología -que por cierto no es la habitual en el director de *Innisfree* (1990) o *Tren de Sombras* (1997)- deja, si el producto final es realizado con talento, dos huellas en el espectador que parecen no provenir del mismo par de botas, y que además hacen por superponerse la una a la otra: por un lado el resultado es emocionante, redondo y la corriente empática entre nosotros y los personajes es fortísima. Por otro lado, esa complicidad, que emana de la que hay entre el equipo de rodaje y actores/personajes y que traspasa la pantalla, opaca la necesaria distancia objetiva que parece que debe haber entre quien vive su vida y quien se inmiscuye en ella para filmarla. De nuevo los límites de la ficción se desdibujan y el color del rigor y la objetividad no se sabe de la mezcla de qué pigmentos resulta.

En todo caso, *En construcción* fue un éxito de crítica, por supuesto, y sorprendentemente -hablamos de Guerín- de público. Casi 150.000 personas acudieron a las salas a ver las 12 copias distribuidas y fue también la ganadora del Goya 2002 a la Mejor Película Documental, categoría que, incomprensiblemente, se estrenaba ese mismo año. No tuvo apenas más promoción que el boca oreja y fue una película querida; no conozco a nadie que tenga mal recuerdo u opinión de ella a pesar de que su planteamiento cinematográfico no es nada complaciente con el espectador. Está compuesta casi en su totalidad por planos fijos de larga duración que contienen conversaciones enteras sin cortar entre personajes cuyas tramas no se entrecruzan ni siguen hilo argumental alguno más que sus ocurrencias verbales o peripecias cotidianas. Durante los dos años que dura el rodaje los vemos crecer, ganar canas los mayores, demacrarse los jóvenes adictos, cambiar de tareas en el caso de los albañiles, pero no hay tesoro que encontrar -bueno sí, pero es desenterrado a los diez minutos del comienzo- ni mundo que salvar, porque el fin de la película es el final de su mundo, o al menos de la parte de sus mundos que hemos conocido.

Y es que *En construcción* podría haberse llamado *En destrucción* y nada hubiera cambiado. La veríamos igual, la comprenderíamos igual, la sentiríamos igual. La pista de esa aparente contradicción es una frase explicativa con la que se abre la película: *"*Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en *el Chino*, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo*".* En efecto asistimos al proceso de demolición de un edificio y luego la construcción de otro en ese mismo solar. El nuevo edificio es lo que se construye, pero cuando esté construido será el inmueble lo único que quede. Aquellos que intervinieron o se vieron afectados por la obra, sea trabajando en ella o merodeando por sus alrededores, se irán para siempre y esas personas, que realmente son la película, habrán desaparecido y habrá culminado entonces su proceso de destrucción. Serán destruidos además en las dos dimensiones que habita el filme: la realidad social y biográfica de sus vidas reales por un lado, y por otro se esfumará su entidad de personajes que, según el mismo Guerín confesó en una entrevista, hay que considerar ficticios en el sentido de que, a pesar de que sus diálogos no estaban escritos ni predispuestos, sí que sus palabras y reacciones fueron manipuladas cinematográficamente y por supuesto editadas para reconstruirlas según los intereses del creador. En el fondo no existe la no ficción de cualquier representación mediatizada. Estos personajes, cuya presencia es realmente lo que vemos por dos horas, y no un curso de albañilería, también *mueren con el siglo.*

En el fondo no existe la no ficción de cualquier representación mediatizada.

En construcción no es una película sobre Barcelona ni sobre un barrio en declive. Ni siquiera es el informe documental de lo que le ocurre a un solar durante dos años. Realmente es una cinta sobre las personas que habitan Barcelona, el barrio y el solar. En la multitud de planos de transición entre escenas, que son muchos y muy elaborados, Guerín no sale apenas de la calle que vemos siempre. En esos planos se muestran balcones cercanos, ropa tendida, rostros de viandantes y vecinos, y se centra más en las personas que en lo inerte. Solo la cercana Iglesia de Sant Pau del Camp, que parece una ensoñación de origen extraterrestre en este páramo de fea decrepitud urbanística y un enorme reloj publicitario -indisimuladamente alegórico- parecen estar algo más allá de esta calle. Mientras que el templo románico parece habitar en su pasado y siempre lo vemos con otra luz o a través de ventanales, en un segundo término que certifica su distancia del presente, el reloj giratorio funciona como una especie de sol artificial que marca con sus agujas y su rotación vigilante el tiempo de trabajo, el tiempo que queda, el tiempo que pasa, el tiempo que transcurre como una ensoñación para nosotros y como una losa invisible para quienes habitan el solar. Porque esta película, como decía, no va de un barrio, sino de lo implacable que es pasar por el mundo.

Los barrios pasan por un siglo y se destruyen, los jóvenes enamorados pasan por la droga y se destruyen, la reflexión, la poesía y la rebeldía pasan por un marroquí obligado a trabajar de *paleta* y se destruye, la paz de unos muertos enterrados termina porque hay que horadar más y más en busca de espacio en el subsuelo para hacer un aparcamiento, y se destruye. A todas las fantásticas ciudades y puertos que ha conocido el marinero y la lucidez con que parecen haber estado dotados termina por llegar la mendicidad y la soledad y los destruyen. Un albañil gallego cada nochebuena compra una botella, o dos, y se destruye. Hay un camino recto que parece ir de la existencia a la destrucción y todo lo que retrata *En construcción* es una selección de todo lo que recorre esa senda necesaria e inevitable por la que todos transitamos.

El mensaje final, sin embargo, creo que no es doloroso. Guerín es un cineasta de los que tienen un ojo privilegiado, muy especial. Es incapaz de crear imágenes indiferentes y creo que incluso más allá de sus mismas pretensiones, pone lirismo y fuerza simbólica en cada uno de sus planos y elecciones de montaje. No puede evitarlo, es un creador de imágenes más que un *mostrador* de ideas o situaciones, y por eso ocurre que, como muy pocos cineastas pueden hacer, es capaz de obrar el milagro y darle la vuelta a todo. Que la miseria se trueque en sonrisa, que la especulación urbanística se convierta en buena excusa, que la destrucción de unas vidas desnortadas se vuelva la construcción de unos seres inolvidables para los que deseamos lo mejor y a los que despedimos con una sonrisa, aunque sepamos, al terminarse la película, que les espera lo peor.

Sus nombres: Juana Rodríguez Molina, Iván Guzmán Jiménez, Juan López López, Juanma López, Pedro Robles, Santiago Segade, Abdel Aziz El Mountassir y Antonio Atar. Y niños y niñas y gente que pasa.

PESADILLA EN EL TIBIDABO

Por Adolfo Monje Justo

Fotografías: *El maquinista*, dirigida por Brad Anderson

Curtido en los márgenes del cine independiente norteamericano de los años 90, Brad Anderson decidió dar un giro copernicano con el cambio de siglo dejando atrás un inicio de carrera dedicado principalmente a la comedia para probar suerte en un género que marcaría el tono de toda su filmografía posterior: el thriller psicológico. Tras *Session 9* (2001), interesante propuesta que le llevó a ganar el premio a mejor dirección en el Festival de Sitges, el realizador de Connecticut se propuso como reto dirigir por primera vez una película que tuviera como base un guion que no hubiese sido creado por él. Para tal propósito no tardó en decidirse por un texto escrito por Scott Kosar bajo el título de "El maquinista", una oscura historia que había nacido como proyecto dentro del programa de escritura de guiones de posgrado en la Escuela de Teatro, Televisión y Cine de UCLA. A pesar de su potencial, Anderson no consiguió financiación en Estados Unidos para llevarla a cabo, ya que las diversas productoras donde presentó el proyecto consideraron el guion demasiado extraño y sórdido.

Tras más de dos años de infructuosa búsqueda, el espaldarazo final para hacer realidad la película le llegó de Europa, en concreto, de Barcelona. Castelar Productions, filial de la mítica Filmax Entertainment, presidida por Julio Fernández, proporcionó el capital necesario para poderse rodar una película muy en la línea de otros títulos de la marca que vieron la luz en aquellos años, todas ellas cintas de terror protagonizadas por intérpretes extranjeros y dirigidas a un público internacional: *El segundo nombre* (Paco Plaza, 2002) o *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002). Brad Anderson no dudó en trasladarse a la Ciudad Condal para hacer realidad, por fin, **El maquinista** (*The Machinist*, 2004), lo que supondría a la postre el gran hito de toda su carrera. Con un equipo técnico eminentemente español, el primer gran reto al que se tuvo que enfrentar fue intentar hacer que

Barcelona se transformara en Los Angeles (California), ciudad de la costa oeste norteamericana donde se desarrolla la trama de la película. Para conseguirlo tuvo que alejarse deliberadamente del centro de la capital catalana y buscar localizaciones en lugares más periféricos de la ciudad, aquellas zonas industrializadas y desangeladas que se adecuaban perfectamente a esa realidad fría y pesadillesca que nos transmite la película. Polígonos industriales, los túneles del metro, sanatorios abandonados, el aeropuerto de El Prat o la red de alcantarillado de Barcelona conforman el particular mundo en el que se mueve el torturado protagonista de la película.

En *El maquinista* se aúnan dos elementos que la convirtieron en una película de culto casi inmediata: el gran guion de Scott Kosar, un intenso thriller psicológico con ecos de Alfred Hitchcock o David Lynch, y la memorable actuación de Christian Bale dando vida a Trevor Reznik, un solitario operario de una fábrica, que vivirá un auténtico descenso al infierno arrastrado por la culpa. En dicho guion se describe al protagonista absoluto de la cinta como un "esqueleto andante", una imagen gráfica de su cuerpo que el actor inglés consiguió esculpir a través de una agresiva dieta que lo llevó a pesar tan solo 50 kilos durante el rodaje. Toda la historia transcurre alrededor de este hombre aquejado de un insomnio crónico, todo ello inmerso en una densa atmósfera que no es más que el producto de su conciencia, la condena que arrastra por un inmisericorde acto que lo atormenta y lo carcome desde lo más profundo. De ahí el aspecto de irrealidad que posee el filme, un mundo frío y monocromático que no es más que el reflejo del fantasmagórico estado de su alma, el grisáceo tinte con el que se tiñen sus irracionales pensamientos, los intensos claroscuros que marcan la psicología del penitente personaje.

Para recrear este ambiente, además del excelente trabajo de fotografía del catalán Xabi Giménez, se utilizó como referencia la utilización de la luz del cine negro de los 40 y la estética del expresionismo alemán. En torno a las claras reminiscencias a esta última e influyente corriente artística europea, Brad Anderson detalla lo siguiente: "Hay algunos planos de la película en los que intentamos enlazar con ese expresionismo alemán. Tanto en la actuación como en el aspecto de la película, con algunos planos extremos. Vimos muchas películas como *Nosferatu* o *El gabinete del Dr. Caligari* para inspirarnos."[1] En ocasiones, Trevor, con su fina y esperpéntica figura, recuerda a Cesare, el sonámbulo ayudante del Dr. Caligari en la obra maestra de Robert Wiene. Pero, sin duda, si hay un referente indiscutible detrás de la película este es el maestro del suspense: Alfred Hitchcock. Numerosos son los guiños que se hacen a su cine, desde la música[2] al homenaje explícito a la secuencia de la ducha en *Psicosis* (1960). Por último, a nivel estético, la sordidez de unos escenarios que recuerdan mucho a la de *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), ópera prima del maestro del terror español cuya dirección de fotografía también estaría firmada por Xabi Giménez, una película construida, al igual que *El maquinista*, como un descenso descarnado a una verdad que se tornará como insoportable para sus protagonistas.

Estructurada como si fuera un puzle, el espectador debe dar respuesta a la pregunta que aparece escrita en un pósit en casa del protagonista al comienzo de la película: «¿Quién eres?» Una

1 Declaraciones de Brad Anderson dentro de los comentarios del director incluidos como extra en la versión en Blu ray de *El maquinista*.

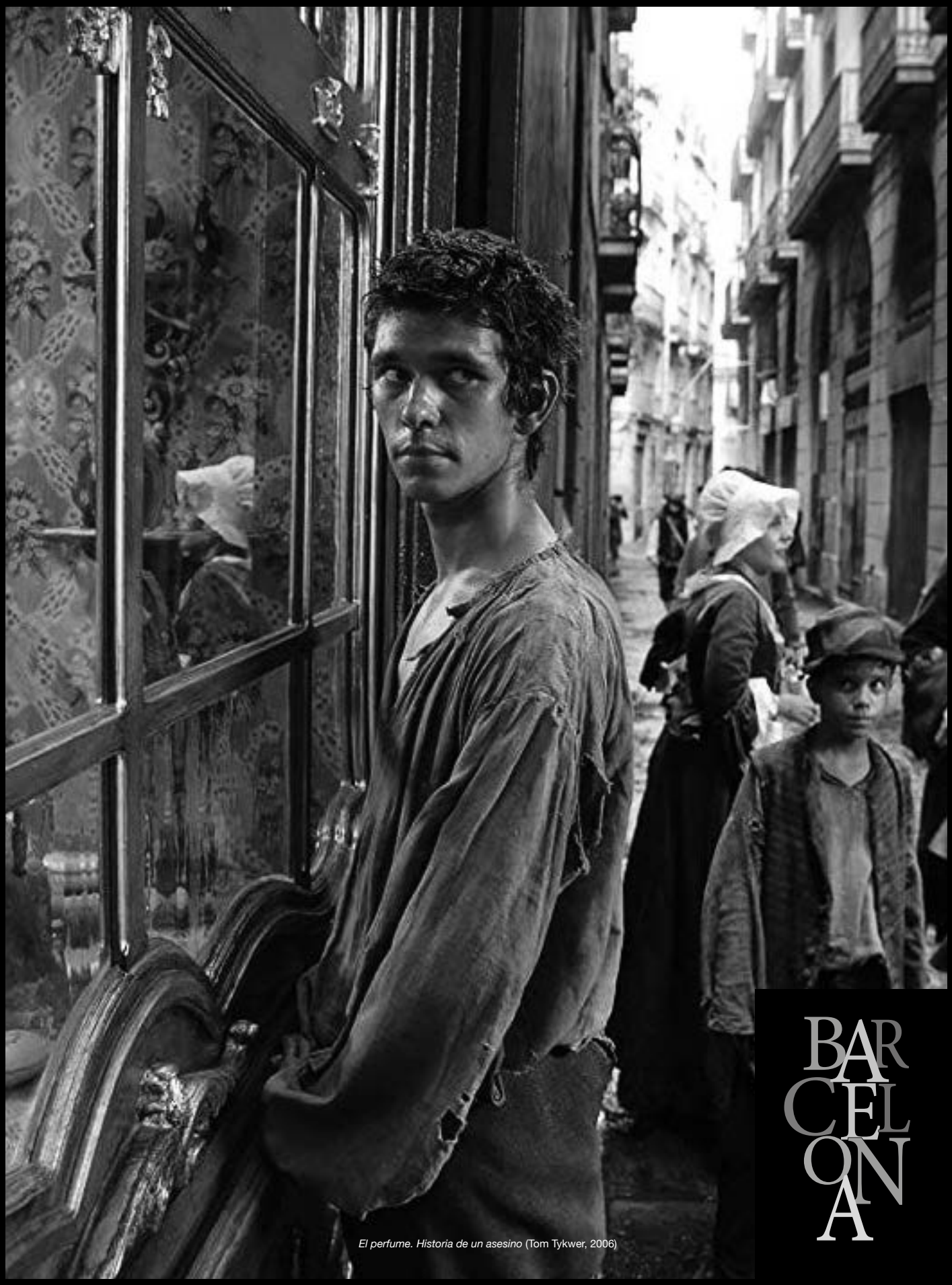
2 Uno de los mejores homenajes que se le hace a Hitchcock en *El maquinista* es la utilización en la música original de la película del theremín, peculiar instrumento capaz de crear atmósferas inquietantes, utilizado por el director británico en *Recuerda* (1940).

enigmática cuestión que implica otras muchas en torno Trevor Reznik: qué hay detrás de ese zombi viviente, cuál es la razón por la que lleva un año sin poder dormir, cuál es el pecado que lo está remordiendo por dentro. A través de un ritmo lánguido, iremos penetrando en el pasado del protagonista a través de confusos *flashbacks*, pistas falsas y situaciones aparentemente inconexas. Pasado y presente, sueño y vigila, realidad y ficción. Todos estos elementos contradictorios se conjugan en la mente de Trevor en un macabro juego neurótico producido por esos mecanismos de defensa psíquicos que intentan a toda costa mantener en el desván del inconsciente aquello que lo ha llevado a esta insostenible situación: el atropello mortal de un niño por culpa de un descuido.

El maquinista es una película sobre la culpa y los insoportables estragos a los que esta nos puede conducir. Al final de la cinta descubrimos que todo ese mundo angustioso que se nos muestra no es más que aquel que ha ido construyendo la mente del protagonista, el infierno al que le sumerge su psique, aquella pesadilla insoportable que suponen los remordimientos. A ese descenso físico y psicológico lo conducirá en última instancia Iván (John Sharian), maquiavélico personaje que no es más que la voz descarnada de su conciencia, una suerte de Mefistófeles imaginario que lo conducirá a la decisión final: elegir entre la condena perpetua o la salvación de su alma. En torno a esta idea, en el guion de Scott Kosar encontramos grandes intertextualidades literarias que aportan cierta densidad narrativa a la película. La situación existencial del protagonista nos recuerda a los que viven los personajes de Franz Kafka (su obra *El castillo* aparece en uno de los armarios de Trevor), personajes alienados enfrentados a un laberinto del que es imposible salir.

Pero la gran referencia literaria del filme lo encontramos en la figura de Fiódor Dostoievski, cuya obra queda diseminada durante toda la película. Como sostenía el mayor teórico de la obra del escritor ruso, Mijaíl Bajtín, el autor de *Los endemoniados* somete a sus personajes a "peculiares torturas morales" con la finalidad de llevar al límite el conocimiento sobre sí mismo, la autoconciencia de su ser. Trevor Reznik es gran conocedor de las novelas de Dostoievski y en el delirio provocado por el insomnio entremezclará los sucesos de la vida real, los recuerdos de su infancia y aquellos personajes y sucesos que ha leído en los libros del maestro de la literatura rusa. De *El idiota*, novela que vemos leyendo al protagonista en varias ocasiones, recoge el nombre de Nicholas (Matthew Romero), el niño al que atropelló pero que revive junto a su madre en sus fantasías. Una recreación onírica que funciona como una forma de sublimación del personaje protagonista de dicha obra, Lev Nikoláievich Myshkin, príncipe que de niño sufría ataques epilépticos al igual que le sucede en la película al hijo de Marie (Aitana Sánchez-Gijón) mientras montan en la atracción Route 666. En dicho viaje por el particular pasaje de terror, en una impostada cartelera de cine de uno de los decorados se lee "Crimen y castigo" en referencia a la obra cumbre de Dostoievski y resumen perfecto del embrollo existencial en el que se encuentra Trevor. Por último, el nombre de Iván, remite a uno de los personajes principales de *Los hermanos Karamazov*, Iván Fiódorovich Karamázov, aquel que sentenció para la posteridad: "Si Dios no existe, todo está permitido", una referencia evidente al "Dios ha muerto" nietzscheiano, que aparece con rotulador escrito de una forma subliminal en los baños donde Trevor desesperado busca a Iván en la parte final de la cinta. Aquí encontramos la esencia de lo que une al protagonista de la película con los personajes de Dostoievski: en un mundo donde Dios ha muerto, cada uno es el responsable de sus actos y aquel que impondrá el castigo pertinente a sus crímenes.

Esa conciencia castigadora resurge con toda su fuerza en la mítica escena rodada en el Tibidabo, uno de los parques de atracciones más antiguos de Europa, que sirvió para filmar una de las secuencias más icónicas de la película. En el guion, esta escena transcurría en el popular parque de atracciones ubicado en el muelle de Santa Mónica de Los Angeles. El lugar más parecido a este de toda Barcelona era el Tibidabo, situado en el pico más alto de la sierra de Collserola, donde se puede disfrutar de las mejores vistas panorámicas de la Ciudad Condal. Para que no se divisase la urbe al fondo, se tuvo que rodar con la cámara bastante baja y diseñando ángulos milimétricamente estudiados. En el interior de la atracción Route 666, Trevor penetra en lo más profundo de su subconsciente y siente, como en ningún momento de la película, la pesadilla provocada por sus actos, el más cruel de los castigos por el crimen cometido, el primer indicio de autoconsciencia, la cruda respuesta a la pregunta con la que se abría el filme: *Killer*.



El perfume. Historia de un asesino (Tom Tykwer, 2006)

BARCELONA

CUANDO EL VERBO SE HACE TANGO

Por Manuel R. Avís Instagram: @manuel_avis @manuel_crayencour

Fotografías: *El cónsul de Sodoma*, dirigida por Sigfrid Monleón

Sigfrid Monleón llevó a la gran pantalla en 2009 la vida de Jaime Gil de Biedma en **El cónsul de Sodoma,** filme en el que el retrato depurado que ofrece el siempre locuaz y soberbio Jordi Mollá constituye uno de los mejores homenajes al poeta y a la Barcelona de la Gauche Divine que se desliza inquieta y excitada por su poesía.

Lo que sorprende y enamora en Biedma es que, tras descubrirnos las caras más amargas de la aventura de los años, se decanta con empeño por atrapar el detalle que le induzca a amar la vida, como en el poema «La calle de Pandrossou». En la poética de De Biedma la noche derrama el vértigo sobre los párpados cansados. La convivencia del verso de armadura clásica, y del libre, emocionado, dejan paso a una medianoche gastada en sudor y lágrimas. La voz del poeta es irónica, corpórea, seria también, descarnada, telúrica, vital, confidente, y el director del filme sabe levantar el andamiaje de la vida que dio cabida a tan altos versos a través de bellos planos y del carisma de los actores, entre los que merece un espacio de honor la añorada y libre Bimba Bosé, que realizó un trabajo extraordinario encarnando a la gran amiga del poeta. Este fue su primer papel en el cine, y requería valor aceptar un personaje tan arriesgado. Bosé le regalaba la fuerza de su mirada y la seguridad de su voz en secuencias en cuyo ángel recuerda a la personalidad y elegancia de actrices cargadas de cinegenia como Anouk Aimée, Simone Signoret o Juliette Greco.

La Barcelona filmada en *El cónsul de Sodoma* es la ciudad abierta a la modernidad tras la larga noche de la dictadura, la ciudad sin límites del deseo y el color. Personajes alumbrados en la alta burguesía que se codean con buscavidas y james deans irredentos en bares nocturnos y carreteras secundarias. Una Barcelona que muda las capas siniestras del régimen y la cultura de los *señoritos* en su busca de verdad y gracia. El Raval, la Barceloneta, la orilla de la playa y el Barrio Chino trazan el mapa en que se desplegarán las luchas por la identidad y la salvación de la independencia.

Jaime Gil de Biedma empieza a escribir versos a comienzos de los cincuenta espoleado por los poemas de Manrique, Machado, Cernuda y de autores ingleses de la talla de Byron, Wordsworth, Eliot o Auden; debemos recordar que fue el único escritor capaz de incorporar el alma de esa poesía inglesa al traje de la lengua castellana. Poeta de la experiencia, desarrolló una fina capacidad para medir el significado de los acontecimientos cotidianos, su poso tras los años y en el arte. Porque Jaime comprendió que el ser humano es el único valedor, el que decide una vez Dios ha muerto, y fue esto precisamente a lo que el poeta dedicó su oficio, otorgar a los versos esa otra realidad mágica, acaso sagrada, que atesoran. La belleza del arte de De Biedma reside en su empeño por estudiar y conceder el valor que merecen y atestiguan los grandes momentos de la vida.

El suyo es un estilo de fin de fiesta en que a los trajes desperdigados por el parqué los baña la luz primera de la albada, cuando un encabalgamiento que jadea trasluce la sensualidad verbal y dos cuerpos sin adorno se mueven un poco a lo lejos, porque «no hay nada tan dulce como una habitación para dos». Los versos, violentados en ocasiones -como si el lenguaje se crispara en espiral- dan testimonio del afán reivindicativo de un artista que halla en la palabra los instrumentos de una melodía que le insta a explorar el tejido de los sentimientos y sus oscuras razones.

En Jaime el tiempo del deseo es siempre la edad del argumento, un pretexto para que su inteligencia, siempre fresca y en activo, tome del manzano de la vida esas centellas y desdichas -por todos compartidas- que no son sino los frutos de la poesía.

El poeta escribe desde la juventud en flor esa conmovedora oda a los amigos que es «Amistad a lo largo», un acierto que bien pudiera haber hecho las delicias del arcaico Catulo en uno de sus temas predilectos. La conciencia física como festejo de lo que se hace presente en «Idilio en el café». Su ataque a las supersticiones que emplomaban España, a los condicionamientos socio-burgueses, a sus imperativos, al Régimen de asesinos; su compromiso frente al dolor ajeno de la multitud descalza -que encuentra su retrato que espejea en «Lágrima»-, son otros de los temas de su primer libro de poemas: *Compa*ñeros de viaje (1959).

En *Moralidades* (1966) se abren horizontes más nítidos: en «Apología y petición» encontramos al Gil de Biedma que clama contra los demonios de la dictadura que roban al hombre el ser dueño de su historia; el despertar a los deberes de civil y apellido en «Albada»; la gracia que conserva un recuerdo de amor en «París, postal del cielo»; la expresión de un deleite finito, de un ramillete de horas ya marchitas, con color de nuevo en la palabra, en «Volver». En «El castillo de Luna» se atraen las fuerzas instintivas del Romancero y el gusto por los marginados, como ese joven hecho anciano preso en

el país de las rejas y los vigilantes que lleva a la espalda la España negra. La indignación ante las mujeres adiestradas de «Años triunfales»; la emoción ensordecida de «Asturias, 1962»; la saliva y la arena en «Peeping Tom», y «Pandémica y celeste», el alarido vital que todo suicida debiera leer para hacer fracasar su empresa, el gusto exaltado del placer, del "sabor a sí mismo", "la palpitación de un miembro" y "los muslos hermosos".

*Poemas p*óstumos (1968) recoge las últimas campanas de triunfo: «Contra Jaime Gil» -exorcización del miedo y la identidad-, «Nostalgie de la boue», «T´introduire dans mon histoire» o el encuentro del compañero pasado en «Amor más poderoso que la vida».

Hay un subtexto marcadamente simbólico y en directa consonancia con el corazón de su poesía en el guión de *El cónsul de Sodoma*: la figura magullada sobre la nieve del final, o la saturación de los colores en los escenarios del placer. Por otro lado, la cadencia exquisita de la voz de Mollá encuentra el alma del poeta. Su dicción es una sesión de espiritismo.

La película, explícita y radical, se atreve a corporeizar los fuertes deseos de un poeta lleno de contradicciones y conflictos. El sexo dibuja una gran parte del metraje destinado a contar la vida de un hombre que halló en la libertad de la poesía un camino tan enriquecedor como el de la libertad de la carne.

Completa el reparto un reparto de honor compuesto por Vicky Peña, Àlex Brendemühl, Josep Linuesa, Alfonso Begara, Juli Mira, Marc Martínez o Biel Durán.

Terminemos con algunos versos suyos. Jaime Gil recoge en «En una despedida»:

Porque sueño y recuerdo tienen fuerza
para obligar la vida,
aunque sean no más que un límite imposible.
Si este mar de proyectos
y tentativas naufragadas,
este torpe tapiz a cada instante
tejido y destejido,
esta guerra perdida,
nuestra vida,
da de sí alguna vez un sentimiento digno,
un acto verdadero,
en él tu estarás para siempre asociado
a mi amigo y a mí. No te habremos perdido.

BREAKING GOOD

Por Jorge Capote @jorgecapot3

Fotografías: *Biutiful*, dirigida por Alejandro González Iñárritu

Llega el fin de semana en Barcelona. Hace un día estupendo y no se prevé que llueva. Tras una dura semana de trabajo, si no tienes planificados un par de días de merecida holgazanería, decides sacarle el máximo provecho a la ciudad.

Podrías explorar hasta encontrar descubrir nuevos rinconcitos que añadir a la lista de sitios favoritos, pero no te apetece innovar, este sábado toca algo familiar. Empiezas en el barrio gótico, disfrutando de unos pasteles y un café con leche que te has ganado tras haber deglutido esas ensaladas durante toda la semana. Sales a dar un paseo y pasas por La Sagrada Familia, miras a la fila de turistas que rodea el monumento y te enorgulleces de que tamaña proeza del ser humano esté a sólo diez minutos de donde vives. Decides ir a la Barceloneta, donde poder quitarte esos opresores zapatos y poder sentir la arena en tus pies, donde poder respirar el aire del mar, que parece servir de filtro para todo el estrés que emponzoña todos tus sistemas.

A medida que las horas de luz se van acabando decides acercarte a la Rambla y zambullirte en las calles que ningún turista conoce. Vas a ese restaurante que no aparece en Trip Advisor todavía y te pegas un homenaje antes de acercarte a uno de los muchos teatros de la ciudad donde no sabes muy bien si decidirte por un monólogo y por la nueva obra de teatro que rompe todos los esquemas. A medida que pasa el día, millones de acentos se entremezclan y se convierte en el ruido de fondo de la banda sonora de Barcelona. Una ciudad abierta, monumental en todos los sentidos y que ofrece todas las oportunidades para vivir una vida plena y estimulante.

Eso si tienes dinero, claro.

Si no lo tienes, Barcelona, al igual que otras muchas ciudades grandes, se convierte en un lugar hostil, una jungla donde no sobrevive el más fuerte, sino el que tiene más contactos y sabe aprovecharse de las circunstancias. En **Biutiful** (Alejandro González Iñárritu, 2010) nos encontramos con una historia de Barcelona diferente. Una historia que ocurre en otro mundo que no se ve en las rutas turísticas.

En la serie norteamericana *Breaking Bad*, el protagonista, Walter White, descubre que tiene un cáncer terminal. Su sueldo de profesor no le permite asegurarse de poder pagar el tratamiento ni de dejar a su familia con lo suficiente para ir tirando. La serie trata sobre cogerle el gustillo a ganar dinero fácil y el proceso de corrupción que eso conlleva. De ahí el título.

A Uxbal, interpretado por Javier Bardem, le pasa algo muy parecido, pero el viaje del personaje no tiene nada que ver con el de Walter White. A él también le detectan un cáncer terminal. Él también tiene el problema de tener que asegurar el futuro de su familia. Pero no se puede permitir sufrir por su situación. No se puede permitir

pasar por todas las fases del enfermo terminal. Debido a sus habilidades sobrenaturales sabe que hay más camino después de la muerte. Por otro lado, trata de sacar adelante a su familia con su mujer bipolar, mientras el negocio que ha montado con su hermano vendiendo mano de obra barata a empresarios sin escrúpulos se tambalea al sufrir toda esta gente un accidente mortal en el sitio en el que se encuentran hacinados.

La definición de este personaje es casi lo mejor de la película, tanto que les ha merecido a Iñarritu y Bardem un montón de nominaciones y premios. Sí, se aprovecha de que hay gente que quiere pagar una miseria para llevar adelante sus empresas, pero también les facilita la vida a todas esas personas sin papeles que llegan a Barcelona a buscar oportunidades. O por lo menos eso es lo que él piensa. No seré yo el que se ponga de lado de estos mafiosos que buscan el beneficio a toda costa, y para eso tenemos al personaje de Tito, hermano de Uxbal (y que por cierto se está acostando con la mujer de este, por si no teníais suficiente melodrama). Ambos se dedican a lo mismo, ambos sacan beneficio de las mismas actividades.

Pero mientras Tito ve beneficios en esas personas, Uxbal tiene la impresión de que está ofreciendo oportunidades a toda esa gente. Y como dicen los ingleses, *he goes the extra mile*, va un poco más allá y se implica mucho en lo que hace. Tanto que es capaz de ofrecer su casa a la mujer de uno de los manteros que han deportado. Tanto que es capaz de comprar estufas para que parte de sus trabajadores mejoren calidad de vida (*spoiler*: sale muy mal). Todo mientras sigue soñando con formar parte de una familia feliz.

En definitiva, son precisamente estas cualidades positivas lo que nos permite empatizar con el personaje, sumado al cáncer que sufre, a la falta de estructura de su familia y una historia familiar muy triste. Le quitamos todo eso y… bueno, tenemos a un aprovechado. Una de esas personas que se aprovechan de la desigualdad para sacar beneficio. Iñarritu ha tenido que añadirle todas esas circunstancias para que no queramos que se muera, para que deseemos que asegure el futuro de su familia. Para que cuando por ahorrarse unos euros en estufas, mata por accidente a unas 30 personas. Es increíble que queramos que este personaje salga adelante, teniendo en cuenta lo que hace. Si hay una evolución, es a partir de que el personaje se entera de que va a morir, que es cuando parece que intenta arreglar todo malo que hay en su vida.

Y de eso se nutre la película. Un melodrama que se antoja algo largo y que muestra otra cara de esa Barcelona cosmopolita, esa Barcelona de las mil nacionalidades. Una Barcelona donde lo peor puede ocurrir en cualquier momento. La única esperanza, lo único a lo que podemos aferrarnos, es a esos destellos de humanidad en un mundo desigual. La enfermedad de Uxbal, en mi opinión, es lo de menos. Sabemos el fatal destino, simplemente queremos que haga ese último viaje con la mayor dignidad posible. Que lo haya conseguido depende de la opinión del espectador.

LA ÚLTIMA VEZ DE VENTURA PONS Y ROSA MARIA SARDÀ

Por Guillermo Herráez Cubino

Fotografías: *Año de Gracia*, dirigido por Ventura Pons

Dos de los barceloneses más activos en el mundo del cine de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, el director Ventura Pons y la actriz Rosa Maria Sardà compartieron rodaje por última vez en **Año de Gracia** (*Any de Gràcia*, 2011). Para situar esta película podría decirse que fue una especie de actualización a la catalana de *Una casa de locos* (*L'Aubergue espagnol,* Cédric Klapisch; 2002), película en los que unos estudiantes Erasmus compartían piso durante un año en Barcelona. En el caso de *Any de Gràcia* no eran jóvenes procedentes de Europa, sino un estudiante de un pueblo de la Cataluña interior que llegaba a Barcelona para empezar sus estudios en la universidad. No compartía piso con otros estudiantes, sino que se acogía a programa de convivencia que ponía en contacto ancianos con estudiantes universitarios.

La película plantea la convivencia entre el veinteañero "positivo" David (Oriol Pla) y la viuda de setenta años "negativa" Gràcia (Rosa Maria Sardà). David encontrará más calor fuera de su piso gracias al bar regentado por Pere (Santi Millán), que se convertirá en algo más que un camarero, ofreciéndole un lugar para conectarse a internet y no perder el contacto con sus amistades del pueblo, como Marçal (Ricard Farrés). No menos importantes será para David la aparición de la joven Noa (Diana Gómez), que se convierte en un gran apoyo. El entorno de Gràcia se remite a vecinas como Enriqueta (Amparo Moreno) o bien la peluquera Paquita (Núria Feliú).

Puede decirse que esta ha sido la última película con un número de espectadores relevante y (cierto) impacto mediático de Ventura Pons, su vigesimotercer largometraje, de nuevo autoproducida gracias a Els Films de la Rambla y en los años en los que estrenaba (casi) un largometraje por año. Sus siguientes películas han ido perdiendo interés por los espectadores y han sido menos visibles: *Any de Gràcia* llevó a más de 33.000 espectadores a las salas (según la base de datos de cine español del Ministerio de Cultura y Deporte); ninguno de sus largometrajes

posteriores ha superado los 5.000 espectadores. Supuso la vuelta a la comedia de Ventura Pons y también a un guion original, que en esta ocasión firmó junto a Carme Morell y Jaume Cuspineda.

El punto de partida para esta película fue reencontrarse con un antiguo compañero de colegio que le explicó que su hijo había participado en un programa de alquiler de pisos entre gente joven y personas de la tercera edad. Y uno de los aspectos que le interesaban a Ventura Pons en esta película era recoger el paisaje de una parte del barrio barcelonés de Gràcia en la que vivió sus primeros veinticinco años. Este barrio, en sus propias palabras recogidas en su página web: "*es el paisaje de mi infancia y adolescencia y, a pesar de que ya no es lo que era, conserva una personalidad mágica, atractiva, única*". Por ello, cobra especial protagonismo en *Any de Gràcia* el escenario de la Plaça Rovira i Trias, con el antiguo café Camulada (carrer Rabassa, 23), escenario para el bar de la película; escenario real también fue la academia de peluquería Estefanía (carrer Benet Mercadé, 8-10), que representaba la peluquería que frecuentaba el personaje de Gràcia. Una visión del barrio de Gràcia en la época del rodaje de la película puede verse en el *lipdub* (o doblaje de labios) promocional con el fondo musical de la canción *Natura morta* del cantautor Mazoni y la participación de varios actores de la película.

Las carreras de Ventura Pons y Rosa Maria Sardà se cruzaron durante décadas, desde los inicios ante una cámara de cine de la Sardà (*El vicari d'Olot*, 1981), pasando por las adaptaciones de dramaturgos catalanes contemporáneos, como Josep Maria Benet i Jornet (*Actrius*, 1997; *Amic/Amat,* 1999), Sergi Belbel (*Carícies*, 1998) o *Lluïsa Cunillé (Barcelona (un mapa)*, 2007) hasta su papel protagonista en la adaptación de un relato de Lluís-Anton Baulenas en *Anita no perd el tren* (2000). Como curiosidad, en la muerte de Rosa Maria Sardà, a inicios de junio de 2020, tanto TVE como TV3, es decir, las televisiones públicas española y catalana, incluyeron *Any de Gràcia* en sus programaciones como homenaje a la actriz.

CORAZAS

Por Javi Aurre

Fotografías: *Los últimos días*, dirigida por Álex y David Pastor

¿Cuántas películas habrá en la historia del cine que puedan ser tildadas de proféticas respecto a acontecimientos recientes? Hace algo más de un año estallaba ante nosotros una pandemia mundial de la que todavía estamos sufriendo sus efectos. Recuerdo como entonces se hablaba de películas como *Estallido* (*Outbreak*, 1995) de Wolfgang Petersen o *Contagio* (*Contagion*, 2011) de Steven Soderbergh. Resulta curioso que durante ese tiempo no se haya hablado de una película española que salió dos años después de la citada obra de Soderbergh, **Los últimos días** de Álex y David Pastor (2013), ya que resulta tan profética, o más aún, que las famosísimas películas citadas.

En la película dirigida por los hermanos barcelonenses, una misteriosa enfermedad se extiende por todo el planeta. La población, dominada por el pánico, se niega a salir a la calle para evitar una muerte fulminante. Mientras la civilización se desmorona, Marc emprende un viaje a través de las entrañas de Barcelona en busca de Julia, su novia.

Es imposible no ver los paralelismos más obvios con la situación por la que la humanidad ha tenido que pasar debido a la COVID-19. Lo primero que se nos pasa por la cabeza al ver el filme es el confinamiento por el que tuvimos que pasar a principios de la dichosa pandemia, aunque en el caso de la historia que nos ocupa, mucho más dramático, al estar la muerte esperando en la calle para aquél que ose salir de la seguridad de los edificios de la ciudad condal. Nervios, incertidumbre, miedo, esperanza. Todo el abanico de sentimientos por el que hemos pasado durante la pandemia, están reflejados en los personajes que protagonizan la película. Pero lo acertado de su guion no se queda ahí.

Porque si la película de los hermanos Pastor ha ido más allá en cuanto a lo profético se refiere con respecto a otras películas de similar temática, es en el tratamiento psicológico de los personajes. Los Pastor nos muestran como una situación así cambia el comportamiento de todos y cada uno de nosotros, pasando de tener unos roles bien definidos en una sociedad supuestamente organizada como la capitalista, a ver cómo las corazas se caen mostrándonos a todos tal y como somos en realidad. En ese sentido, la ciudad de Barcelona actúa como perfecta metáfora de esas corazas de las que hablo. La propia ciudad, tan majestuosa antes del caos perpetrado por esta singular enfermedad, se resquebraja, y en sus entrañas, que es donde ahora se mueve la gente que sobrevive, se esconde la dura realidad de una sociedad que se veía abocada a fingir, de manera autoimpuesta e involuntaria, ser algo que realmente no es.

Los Pastor realizan un trabajo interesantísimo en el que, a través de *flashbacks* que nos muestran la vida de los protagonistas antes de su particular pandemia, se nos muestra precisamente esas diferencias de comportamiento y de interacción social. En este sentido, la relación que se crea entre los personajes interpretados por Quim Gutiérrez y José Coronado es completamente distinta a como era, lo que les hace colaborar entre ellos para ayudarse mutuamente y alcanzar sus propios objetivos. Precisamente el personaje interpretado por Coronado me parece el más interesante, al ser una persona aparentemente dura que, realmente, solo tiene una coraza que esconde la realidad de su situación personal. Este personaje representa a la perfección lo que le está pasando a la humanidad en general y, en el caso que nos ocupa, a Barcelona en particular.

La película nos muestra a la perfección un problema a nivel social que la pandemia, tanto la real como la del propio filme, saca a la luz de manera inmisericorde. No hay empatía en un mundo en el que no nos mostramos como somos por miedo a que se vean nuestras debilidades y la interacción se torna hostil de manera inevitable. Día tras día vamos como borregos a nuestros puestos de trabajo sin que nos interese lo más mínimo qué le ocurre al de al lado. Solo cuando nos encontramos al límite se derrumban nuestras corazas y nos mostramos al mundo tal y como somos. Del mismo modo, el subsuelo barcelonés muestra al mundo una realidad que se escondía tras la coraza que hay en la superficie, ahora sumida en una suerte de ambiente casi postapocalíptico.

Los realizadores catalanes se apoyan a la perfección en varias elipsis para mostrarnos las diferencias del paradigma social antes del incidente que causó el caos y después del mismo. En nuestro caso, y volviendo a la realidad, queda por ver si los Pastor también fueron proféticos con su final y si, en nuestro caso, habremos evolucionado lo suficiente como para que ese nuevo paradigma social sea mejor que el anterior. Parece buen momento para una elipsis…

JO MAI MAI

Por Blanca Paula Rodríguez Garabatos

Fotografías: *Barcelona, noche de verano*, dirigida por Dani de la Orden

Dani de la Orden realiza en su ópera prima, **Barcelona, noche de verano** (2013) una oda a una ciudad a la que, desde luego, adora. El director exhibe unas magníficas panorámicas aéreas de Barcelona en varias ocasiones, siempre con las torres de la Sagrada Familia de Gaudí como marco arquitectónico de fondo de una urbe modernista, moderna e idealizada de la que nos ofrece una imagen diurna y, sobre todo, nocturna.

La película nos cuenta seis historias de amor/desamor enmarcadas en la ciudad condal. En la línea de comedias corales contemporáneas como la británica *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) o la saga italiana de *Manuale d´Amore* (Giovanni Veronesi, 2005, 2007 y 2011), varios personajes deambulan por las Ramblas, el Barrio Gótico o el paseo de Gracia con sus sentimientos a cuestas. Lluis Bonet en *La vanguardia* también ha querido ver "la influencia del cine brillantemente realizado por Cesc Gay, consumado especialista en plasmar en imágenes las relaciones de pareja, utilizando para ello historias mínimas".

La fotografía del filme es magnífica y contribuye a crear una sucesión de postales de la Barcelona *cool* y juvenil del cineasta que, sin ninguna duda, podrían contribuir sensiblemente a incentivar un nuevo tipo de turismo de culto para los modernos y *hipsters* que se asomen a la capital catalana. No obstante, la puesta en escena adolece de un excesivo efecto embellecedor de la realidad que, como señaló en su momento el crítico Jordi Costa en el *Diario El País*, "la acerca más al efecto publicitario que a la honestidad cinematográfica".

El argumento de la película se basa en la complejidad de las relaciones amorosas, sean éstas incipientes, frustradas o muy consolidadas. El amor no es tarea fácil pero un entorno adecuado y mágico y unas circunstancias favorables contribuyen a su materialización. Precisamente, el comienzo de la narración en el que se suceden una serie de fotografías antológicas sobre astronomía, la civilización inca o la expresión del amor (entre ellas el famoso beso de Doisneau) sirven de preludio para una película en la que la fotografía cuidadísima y preciosista es tan protagonista como los seres humanos que van y vienen de un lado a otro de la ciudad.

En una calurosa noche de verano, el cometa *Rose* aporta la dosis mágica necesaria para hacer realidad los deseos de los actores de la cinta. El paso del cometa podría augurar una catástrofe (el fin del mundo) tal y como habrían vaticinado las profecías de los antiguos incas, pero para la mayoría de los personajes del relato, es un símbolo de esperanza en un futuro halagüeño y prometedor. Todos y cada uno de elllos, en diferentes enclaves de la ciudad, esperan con impaciencia, presenciar este acontecimiento astronómico que tendrá lugar, exactamente, a las 6:37 de la madrugada.

Los actores de la cinta están magníficos y hacen gala de una naturalidad pasmosa y de una credibilidad admirable. En el conjunto brillan especialmente la pareja de "padres por sorpresa" formada por Miki Esparbé (Carles) y Bárbara Santa Cruz (Laura), Francesc Colomer como el adolescente tímido e introvertido que se inicia en las lides amorosas y el cantautor Joan Dausà en su rol de enamorado eterno de una amiga casada (precisamente uno de los temas de Dausá, *Jo mai mai,* inspira el segmento de la película que él mismo protagoniza).

Barcelona, noche de verano, se deja ver con facilidad y en ningún momento resulta aburrida, al contrario, entretiene al espectador y cuando las seis historias se van sucediendo y entrelazando, se genera la incógnita de cómo continuará la precedente sin que perdamos el hilo de lo que en ese momento está aconteciendo. Esta claridad narrativa es, desde luego, uno de los grandes méritos de esta cinta costumbrista, optimista y romántica.

La pareja formada por Miki Esparbé (Carles) y Bárbara Santa Cruz (Laura) llega a la ciudad desde Madrid, agotados, de noche y camino de visitar a la hermana de Carles que les va a brindar una cena en el barrio de Gracia. Los protagonistas se alojan en un hotel del centro, pero para llegar a él recorren las calles del Barrio Gótico en un ambiente nocturno, pero sorprendentemente luminoso. Su paseo de madrugada, un tanto accidentado, es una excelente metáfora de los altibajos de una relación consolidada pero en la que ambos, sobre todo Laura, ven la necesidad de dar un paso más allá. En esta historia es también muy interesante el alarde de catalanidad de Carles que no desentona en absoluto con el madrileñismo de Laura, que constantemente dirige pullas a su novio en alusión cómica a la eterna confrontación entre ambas identidades.

Otra de las historias que nos ofrece imágenes de la noche barcelonesa pero *cool* y moderna es el reencuentro de Roser y Albert. Ambos, amigos desde el instituto, mantienen un amor latente basado en los recuerdos amables de su adolescencia. La Gelatería Montserrat es el símbolo de un pasado que ha desaparecido para no volver, y la broma que Roser hace a su amigo haciéndole creer que ha perdido su pasaporte, con el consiguiente enfado y disgusto de éste, es sintomática del inicio de una vida adulta diferente en la que ya no hay lugar para el otro. Roser y Albert se encuentran en la librería Laire, se toman una copa en Magnolia, se van de marcha a la sala Apolo, en donde trabaja como DJ el novio de Roser y se despiden al amanecer en la plaza Catalunya en la parada del Aerobús. Su Barcelona es joven, activa y multicultural (en este sentido es muy significativa su visita a un establecimiento pakistaní) pero a Albert se le queda pequeña.

Oriol y Adrián son dos amigos que nos ofrecen una historia cómica en la que su relación es puesta a prueba cuando aparece en el horizonte Catherine, una muchacha norteamericana por la que ambos sienten interés amoroso. Sus intentos de ligoteo discurren entre el karaoke Queens y la playa de la Barceloneta en donde, por cierto, podemos vislumbrar el hotel Delta y en donde los amigos verán el paso del cometa junto a los cubos de Rebecca Horn. Esta escultura de 10 metros de alto, está formada por 4 bloques de acero que se encaraman sobre un pedestal de hormigón. Cada bloque, rodeado de ventanales de vidrio, se articula como un módulo independiente. Superpuestos uno encima del otro, estos cubos parecen bailar con fragilidad y sostenerse por azar. Este monumento resulta muy interesante para comprender la relación de Adrián y Oriol, dos amigos con personalidades muy diferentes cuya amistad es cuestionada por la hermana del segundo pero que, como los cubos de Horn, resulta ser más sólida de lo que aparenta.

Las historias del enamoramiento adolescente de Guillem y Sara y del amor imposible de Joan por Judit, se desarrollan en interiores. En el primer caso se trata de una casa de campo dotada de todas las comodidades. En el caso de Joan y Judit, el escenario es un céntrico y lujoso piso en mitad de la ciudad. Ambas localizaciones nos hablan de una urbe próspera y que sigue fiel a su espíritu burgués y emprendedor que la ha erigido desde siempre como uno de los principales focos comerciales e industriales de la península.

El episodio más comprometido de la cinta es el que protagonizan Marc y Jordi, una pareja homosexual que se ve en la disyuntiva de ocultar su amor para facilitar el éxito futbolístico de Jordi que acaba de ser fichado por el FCB. Dado que en el mundo del fútbol, la homosexualidad es un tabú, este golpe de suerte parece que pueda ser un golpe final en la relación de los dos amantes. El campo del Sabadell, club en el que ambos se han formado, es escenario de sus escenas amorosas más tiernas. El hotel Catalonia Plaza es, sin embargo, el entorno lujoso en el que la homofobia puede dar carpetazo a una relación muy consolidada. Los búnkers del Carmel, una antigua batería antiaérea, es el lugar desde el que la pareja se reconcilia, ve pasar el cometa y decide llevar adelante su amor pese a quien pese. El amor gay, lejos de atrincherarse, se exhibe desde este mirador enormemente simbólico.

Barcelona, noche de verano, es un agradable paseo por la ciudad. Cabría incluso hacer una ruta turística dedicada a recorrer, conocer y disfrutar de las hermosas localizaciones de la película. En los tiempos que corren y teniendo en cuenta el encierro que hemos padecido en el último año, la cinta es un excelente estímulo para revisitar con una nueva perspectiva, esta ciudad maravillosa abierta al mundo y a la novedad.

HISTORIAS (DE AMOR) PARA NO DORMIR

Por Diego J. Corral

Fotografías: *Barcelona, noche de invierno*, dirigida por Dani de la Orden

Barcelona, noche de verano (*Barcelona nit d'estiu*, 2013) supuso el debut de Dani de la Orden en el mundo del cine, que en ese momento ya contaba con algo de experiencia gracias a la realización de varios cortometrajes, videoclips y un documental. A sus veintipocos años, el director catalán consiguió cosechar un más que aceptable éxito con su ópera prima, en la que plasmaba un total de seis historias de amor diferentes, utilizando como contexto la noche del 18 de agosto de 2013, cuando estaba previsto que el cometa Rose cruzase el cielo de la ciudad condal. Con una premisa muy parecida, dos años después estrenó **Barcelona, noche de invierno** (*Barcelona nit d'hivern*, 2015), que repite la misma fórmula, tomando como contexto la mágica noche de Reyes, muy asociada al cumplimiento de los anhelos y deseos, de forma similar a lo que representaba el cometa Rose en la primera entrega. De manera anecdótica, el director introduce un divertido prólogo animado en el que precisamente relata su propia versión del éxito cosechado a raíz de *Noche de verano*.

En determinados aspectos, *Barcelona, noche de invierno* llega incluso a mejorar a su predecesora, coincidiendo en varios miembros del reparto (como Miki Esparbé, Bárbara Santa-Cruz, Cristian Valencia, Àlex Monner o Laura de la Isla), aunque el mayor protagonismo recae sobre nuevas incorporaciones, entre las que destacan nombres como Alberto San Juan, Asunción Balaguer, Vicky Luengo o Alexandra Jiménez. Asimismo, participan caras conocidas como Berto Romero, Yolanda Ramos, José Corbacho o David Guapo, además de Antón Lofer y Andrea Compton, que en esa época habían conseguido gran popularidad subiendo vídeos de humor en la plataforma Vine. Más allá del reparto, ambos filmes también comparten miembros del equipo técnico y artístico (guionistas, director de fotografía, compositor musical, directora artística, etc.). En este sentido, *Noche de invierno* funciona como una secuela, pero es entendible y disfrutable de forma independiente, muy lejos de resultar una mera copia.

La película, que se inclina principalmente hacia el género de comedia romántica (especialidad del director), juega su baza dramática y melancólica en algunas subtramas, pero al mismo tiempo tiene un necesario sentido del humor para no resultar demasiado cargante o pretenciosa, y así compensar ciertas situaciones de mayor peso emocional en determinadas historias. En cada una de ellas, el amor es plasmado en diferentes vertientes; donde vemos, entre algunos ejemplos, reencuentros, enamoramientos fugaces o relaciones consolidadas que serán puestas a prueba, generando conflictos e incertidumbres. Aunque es un estilo ya visto en otras producciones anglosajonas, como en la conocida *Love Actually* (2003), *Barcelona, noche de invierno* es capaz de encontrar su propia identidad, generando un clima de realismo mágico con un gran lucimiento de la capital catalana, y con unos diálogos inteligentes y muy cuidados en los que se hace uso tanto del catalán como del castellano.

Curiosamente, y a pesar de que objetivamente la película no sea del todo realista por la sucesión de tantas coincidencias, sí que resulta verosímil dentro del universo creado por Dani de la Orden y sus guionistas. Las situaciones funcionan bien, conmueven y entretienen, casi como si se tratase de una fábula. Y, por si fuera poco, las historias que se cuentan son totalmente intergeneracionales, de tal forma que la cinta puede conectar tanto con jóvenes como con personas de mayor edad. Aquí, sin duda, se nota la juventud de su director, ya que su mirada otorga una indudable frescura a esta maravillosa (y no tan fría) noche de invierno. Quizás, la contraparte sea que momentáneamente pueda resultar algo cursi, tanto a nivel narrativo como estético, llegando a parecer un anuncio publicitario navideño.

Combinando en su justa medida la comedia y el drama, con sus momentos agridulces y con otros un tanto esperanzadores, *Barcelona, noche de invierno* se plantea como una de las películas españolas más interesantes de 2015. Pese a no ser especialmente conocida, su recaudación sobrepasó el medio millón de euros y llegó a estar nominada a un total de siete premios Gaudí (otorgados por la Academia del Cine Catalán), incluyendo mejor película y dirección. Este “díptico” formado por *Barcelona, noche de verano* y *Barcelona, noche de invierno* ha servido, además, para impulsar la carrera de Dani de la Orden, que desde entonces ha dirigido varios capítulos de la famosa serie “Élite” y varias comedias muy taquilleras y conocidas en España, como *El pregón* (2016), *El mejor verano de mi vida* (2018) o la reciente *Loco por ella* (2021), y próximamente llevará a las salas *Mamá o papá* (2021), uno de esos estrenos postergados a causa de la pandemia. También ha publicado su primera novela, “Darse un tiempo (y otras mentiras)”, que parece seguir la estela de ese imaginario romántico que lo ha acompañado durante todos estos años.

EL TRIBUTO A QUIENES LLEGARON DE FUERA

Por José Manuel Rodríguez Pizarro

Fotografías: *Universal y faraona*, dirigida por Ventura Pons

Pocas ciudades pueden presumir de contar con un himno musical tan majestuoso como Barcelona. Para el imaginario colectivo catalán y español, y en la memoria de los que vivimos los tiempos de los Juegos Olímpicos de 1992, la actuación de Montserrat Caballé y Freddie Mercury es apoteósica. Al parecer, todo surgió en 1987, cuando la soprano barcelonesa contactó con el cantante británico tras haberle pedido la organización de los juegos una composición musical. Mercury, todo un fan de la ópera y de la misma Caballé, aceptó el reto y el producto no pudo ser más satisfactorio. Su estreno oficial al aire libre, en un festival, el 8 de octubre de 1988 en La Nit de Barcelona, cuando llegó la bandera olímpica desde Seúl, fue memorable. Escrita por Mercury y Mike Moran, la canción resultó todo un éxito puesto que emociona la mezcla de ambas voces, al hacer Caballé de soporte operístico. Poseer un tema musical de este calibre da idea de la multiculturalidad, grandiosidad y universalidad de una ciudad como Barcelona, tal vez la más conocida y querida allende nuestras fronteras.

La capital catalana ha sido, desde siempre, un polo de dinamismo e innovación en muchos terrenos y, por supuesto, en el deportivo y cultural. Los Juegos Olímpicos de 1992 fueron su espaldarazo y mostraron todo su gran potencial ante el mundo. Más allá de sus cuantiosos y evidentes encantos, como la Rambla, el Liceo, el Palau de la Música, la Sagrada Familia, el parque Güell o Montjuïc, hay una Barcelona distinta, alejada de su burguesía, de sus empresas, de postales, de las hordas de turistas que la invadían antes de que la pandemia llegase o de relatos independentistas. Y en la mirada diferente que sobre esta ciudad existe han jugado un papel clave algunos creadores literarios y cinematográficos. Es el caso de Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María y Terenci Moix o Juan Marsé, entre otros. En el campo cinematográfico sobresale un realizador cuya visión de la capital de Cataluña es única: Ventura Pons, un director inconformista, vital e inquieto, con retos y proyectos en mente para llevar a cabo a sus setenta y cinco años. La ciudad que le vio nacer se ha convertido en el plató por excelencia donde se han filmado prácticamente todas sus cintas, y ha sabido sumergirse, como pocos, en lo más intrínseco de las realidades de las personas que la habitan.

Hay quien dice, con muy buen tino, que las ciudades no son de nadie, ni siquiera de los que sustentan con vehemencia la bandera de haber nacido allí. Es más, suele ocurrir bastantes veces que quienes más aportan y tienen un vínculo más arraigado son individuos de fuera que se han establecido. Este podría ser un arranque válido para el documental **Universal y faraona** (2018). Que nadie espere en él un recorrido al uso sobre lo fundamental de la ciudad condal, si reducimos esto a aspectos icónicos reconocibles. Sin embargo, Ventura Pons logra impregnar su

esencia de la mano de tres grandes artistas que son barceloneses de adopción carismáticos y muy queridos: Pepe Ocaña, Gato Pérez y Pepe Rubianes. De hecho, el propio realizador, en relación con este trabajo y sus tres protagonistas, se refiere a un dicho catalán que dice así: "*De fora vingueren i de casa ens tragueren*" (De fuera vinieron y de casa te echaron), que él lo cambió por "*De fora vingueren i Universal i Faraona et feren*" (De fuera vinieron y Universal y Faraona te hicieron).

Del mismo modo, *Universal y faraona* no deja de ser una especie de tributo muy poco corriente a esta ciudad mediterránea, a quienes llegaron del exterior y, a su manera, la hicieron despertar de un prolongado letargo gris como fue la dictadura franquista. En concreto, a Ocaña, que vino de Andalucía; Gato Pérez, de Argentina y Rubianes, de Galicia. Ambos Pepes (Ocaña y Rubianes) y Gato se afincaron siendo jóvenes en la ciudad condal y con su talento y producción artística hicieron de Barcelona una ciudad todavía más internacional y cosmopolita. José Pérez Ocaña fue alguien inclasificable, fascinante, único en su especie: pintor, anarquista, activista LGBT, transformista, que dejó su Cantillana natal (provincia de Sevilla) para remover consciencias y revolucionar la Barcelona tardofranquista. Apareció en el primer trabajo cinematográfico de Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente (Ocaña, retrat intermitent)*, documental rodado allá por el año 1977 cuando decidió dar el salto del teatro al cine y que fue presentado en varios festivales internaciones, entre ellos los de Cannes y Chicago. Una personalidad subversiva y transgresora, son dos de los muchos calificativos que sobre Ocaña se podrían afirmar y cuya vida y obra es el tema para la conversación entre su hermano gemelo sindicalista y ácrata, apodado el "Sevilla" (Jesús Pérez Ocaña), e Ignasi Millet, museólogo que también conoció a Ocaña de joven. Millet aparece irreverente, atrevido y sin pelos en la lengua durante el diálogo con el hermano de Ocaña; a su vez, fue protagonista de otro documental de Ventura Pons: *Ignasi M.* (2013). Ocaña, abiertamente homosexual y rodeado de escándalos (sonadas son sus apariciones en las Ramblas vestido de mujer y enseñando el trasero durante los años de la Transición), sintió una especial fascinación por la cultura popular, y especialmente por la religiosidad del pueblo. Resulta curioso verlo vestido de mujer, cantando una saeta al paso de una procesión a escasos pasos de la Basílica de Santa María del Mar.

Tras Ocaña se da paso a un diálogo lleno de chispa e ingenio en la barra del mítico bar Raval, entre el polifacético Carles Flavià y Jaume Sisa, en la que revelan intimidades y vivencias compartidas con su compañero de fatigas nocturnas Gato Pérez, el gran renovador de la rumba catalana y sobre el que Ventura Pons realizó otro documental: *El Gran Gato* (2002). Asimismo, encontramos otro punto muy emotivo con la entrevista a las dos hijas mayores de Gato Pérez, que aparecen acompañadas de su nieto; y en el mensaje que le traslada el científico Jaume Josa al amigo perdido. Del que aún no ha realizado un documental Ventura Pons, aunque motivos tiene -todo se andará-, es sobre el "actor galaico-catalán" Pepe Rubianes, como se definía a sí mismo, tan conocido por sus monólogos y por sus dotes de mimo. A diferencia de los dos anteriores, vemos a Rubianes en sus viajes por su amada África, sin perder su ironía, su ácido sentido del humor y, sobre todo, su incontenible verborrea, bromeando incluso con algunas fieras en safaris o en poblados

al pie del monte Kenia. Forman parte de filmaciones personales rescatadas por la hermana del cómico que nos muestran al actor desenfadado, sin perder nunca la teatralidad, y que componen un pintoresco cuaderno de viajes.

Mucho ha cambiado la Barcelona de los años 70, tan reivindicativa y transgresora, que vieron Ocaña, Gato Pérez y Pepe Rubianes, estos tres subversivos que pusieron patas arriba la cultura, la música, el teatro, la sexualidad, la política… Con ellos, estaba asegurado el escándalo, el descaro e incluso las animadversiones y polémicas. Sin embargo, sigue palpitando en la ciudad condal un espíritu claro de inconformismo y rebeldía, sobre todo en el ámbito cultural. *Universal y faraona*, además de ilustrar un ejercicio de libertad de pensamiento (en diversos aspectos: sexual, político, artístico…) y del siempre necesario carpe diem, nos recuerda que las ciudades son de los que las hacen suyas, también de quienes arriban desde lejos. Barcelona de eso sabe mucho, pues ha sabido recibir a gentes de todo el mundo. Es una metrópoli abierta, acogedora, mestiza y solidaria cuyo mayor valor reside en su población. Una virtud que ha sabido rescatar un aclamado admirador de su ciudad como Ventura Pons, capaz de conversar sobre ella con la misma emoción que si lo hiciera sobre su familia o sus amigos. Barcelona es su cine y es su vida, forma parte de su ser.

RES DE RES

Por Ángeles Pérez Matas

Fotografías: *Mies on scene: Barcelona en dos actos*, dirigida por Pep Martin y Xavi Campreciós

¿Esto qué es? ¿Es un spa? ¿Es un gimnasio? ¿Es un zoológico de animales africanos pequeñitos?

Xavier Rubert de Ventós, filósofo, escritor y político catalán.

Al abordar el documental **Mies on scene: Barcelona en dos actos** (Pep Martin y Xavi Campreciós, España, 2018), no sólo nos adentramos en la historia de un edificio emblemático que se va a convertir en referente de la arquitectura moderna, sino que veremos cómo era la ciudad en dos momentos del siglo XX. Pero vayamos por partes: primero asistimos a la Exposición Universal de 1929 (inaugurada el 27 de mayo), que tiene lugar en Barcelona. La ciudad se prepara para recibir la visita de personalidades ilustres. Para este gran evento, la República de Weimar (Alemania) encarga al arquitecto Ludwing Mies Van der Rohe (1886-1969) la construcción del pabellón alemán. Este edificio se presentó como lugar de recepción a las autoridades españolas, con el Rey Alfonso XIII a la cabeza, así como a las autoridades alemanas, que veían plasmado en dicho pabellón el espíritu germano, dando la imagen recuperada tras la primera guerra mundial de un pueblo equilibrado con nuevos ideales de orden y progreso.

El tiempo de construcción fue de tan solo dos meses, de marzo a mayo. La superficie total del edificio es de 1050 metros cuadrados y constituye una de las máximas de Mies: “Menos es más”. El arquitecto y diseñador alemán, reconocido como uno de los promotores de la arquitectura moderna, juega en el pabellón de Barcelona con materiales clásicos y los mezcla con otros industriales, logrando una perfecta armonía y comunión entre ellos. Para esta construcción se vale de hormigón armado, pero también de vidrio, acero y cuatro clases de mármol (travertino romano, mármol verde de los Alpes, mármol verde antiguo de Tinos y ónice doré del Atlas africano). Además, experimenta con el agua y sus reflejos, jugando con las diferentes luces del día sobre

la construcción. En palabras del arquitecto, “Para mí, el trabajo en Barcelona fue un instante luminoso en mi vida”. El edificio está considerado junto a la Bauhaus (escuela alemana referente de Arte moderno) de Walter Gropius y Villa Savoye de le Corbusier, uno de los edificios fundamentales de la arquitectura moderna, un verdadero templo del diseño. El pabellón es desmantelado en 1930, apenas seis meses después de su construcción. Es lo que tienen las Exposiciones Universales, que son efímeras, y de nada vale el trabajo, la ilusión, la creatividad e incluso el tiempo y el dinero invertidos (salvo excepciones como la Torre Eiffel construida para la Exposición Universal de 1889 en París).

El pabellón, ya inexistente, seguía en la mente de todos, pues se había convertido en referente y seguía (sigue) siendo objeto de estudio por parte de los conservadores, diseñadores y arquitectos más prestigiosos del mundo. En palabras de Martino Stierli, conservador de arquitectura y diseño en el MOMA de Nueva York, “El pabellón se convirtió en la idolatrada e idealizada quintaesencia del espacio moderno. ¿Cuál era la intención de Mies? ¿Qué estaba escenificando sobre aquella plataforma? Quizá ni él mismo era totalmente consciente de lo que estaba diciendo en 1929”.

La imagen del edificio había transcendido a lo meramente expositivo, y la idea de una posible reconstrucción siempre bulló en la cabeza del arquitecto catalán Oriol Bohigas (1925). En los años 80 del siglo pasado, siendo delegado de Urbanismo en el primer ayuntamiento democrático de Barcelona, se convertirá en una figura clave para la recuperación y transformación de la ciudad, retomando la idea de la reconstrucción del pabellón. En 1983 los arquitectos Ignasi de Solá-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos y Ana Vila, comienzan lo que será la reconstrucción del pabellón, auspiciada por Bohigas. En palabras de Fernando Ramos, “El pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe cumple una paradoja muy extraña, es un edificio que tal vez ha influido más que cualquier otro en la arquitectura contemporánea, y sin embargo no existía”. Este equipo surge de la Barcelona moderna, creativa, experimental. La ciudad quiere desprenderse de la imagen de los últimos años del franquismo, y se reivindica como algo más que los castellers o la sardana. En estos años la ciudad se abre al modernismo que tendrá su culmen en 1992 con la celebración de los Juegos Olímpicos, pero antes de esto, el pabellón Barcelona puso definitivamente a la ciudad en el mapa. La inauguración será el 2 de junio de 1986, en el distrito de Sants-Montjuic, dentro de la plaza de Carles Buigas, en el mismo emplazamiento que el original, al lado del palacio de María Eugenia y del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

El equipo tuvo serias dificultades para hacerse con los planos; existen pocos originales y se encontraban en el MOMA, a través de estos y de fotografías en blanco y negro se reconstruyen los definitivos. Pero lo verdaderamente difícil fue encontrar uno de los mármoles, el ónice. Finalmente fue en la cantera original, en Argelia, donde lo consiguieron. Cuando visionamos el documental nos sorprendemos al comparar las fotos en blanco y negro de

1929 con las imágenes actuales del edificio por el mimetismo alcanzado. Hasta los más reacios a la reconstrucción por considerar, a priori, que se trataría tan sólo de una réplica, no han podido sino rendirse ante esta gran obra de arte modernista recuperada, y no pueden evitar, al contemplarla, emocionarse ante lo que consigue transmitirles.

El documental comienza con un día cualquiera en el pabellón. El personal de limpieza en su trabajo de puesta a punto. Música (a cargo de Marc Mas) y formas se alían para hacernos vivir una experiencia sensorial. El agua que fluye, reflejos de la luz en el agua, los mármoles que parecen tomar mil y una formas geométricas mientras se miran en los estanques, materiales dando sensación de ingravidez. Llegamos a sentirnos livianos, en paz, casi en reposo total, escuchando el murmullo del agua, sentándonos a escuchar sonidos que nos pasan desapercibidos en la gran ciudad, lejos del bullicio de la misma aún dentro de ella.

En fotos de archivo vemos al propio Mies supervisando las obras de un edificio con escaso mobiliario: sillas, una cortina roja y una alfombra negra. Estos elementos corrieron a cargo de la diseñadora alemana Lilly Reich (1885-1947). Destaca la “Silla Barcelona”, en cuero y acero inoxidable, icono del diseño moderno que sigue produciéndose y comercializándose hoy en día, y que se inspira en la *sella curullis* utilizada por los magistrados en el imperio romano. El nombre de la diseñadora en este trabajo ha estado prácticamente invisibilizado hasta hace relativamente poco tiempo. Otro de los elementos que rompe la pureza de líneas es la escultura “Morgen” (Amanecer) de Georg Kolbe, escultura exterior, independiente, que parece jugar con el espacio, con el agua, con las luces y las sombras. Producida por la Fundación Mies Van der Rohe, la cinta consiguió el premio al mejor documental de Arte en 2018. Entre la mucha documentación que se exhibe, aparecen Archivos de la Filmoteca de Cataluña, Archivo fotográfico de Barcelona o el Archivo Nacional de Cataluña.

Soy de las que opinan que el hecho de carecer de conocimientos técnicos o artísticos no es óbice para saber qué te inspira, qué te emociona. Quizá no sepamos explicar el porqué, pero eso no le quita rigor a lo que nos hace sentir. Y lo que a mí me hace sentir esta Obra es que se trata de un edificio vivo e inspirador que nos invita a abandonarnos. Como Mies decía, “Dios está en los detalles”, y su obra constituye un momento casi de retiro espiritual en la gran urbe de Barcelona. Un edificio experimental del que yo me acuso de no saber *res de res, ni una miqueta*, antes de descubrir este maravilloso documental.

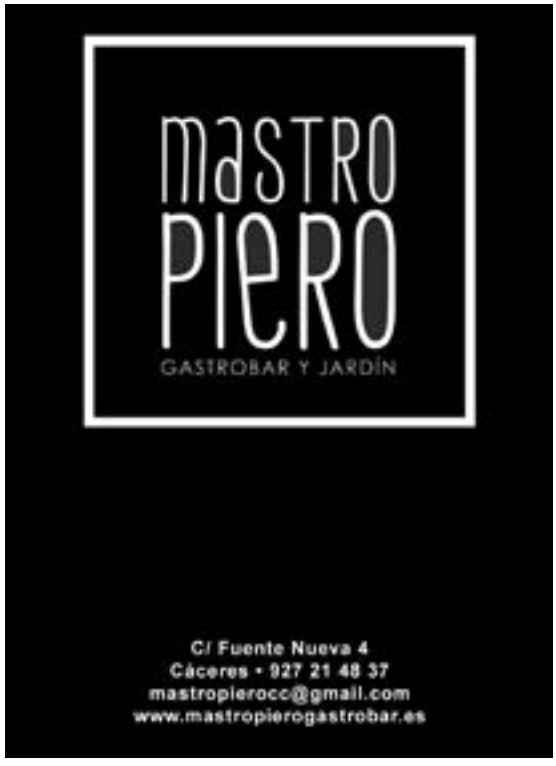
BARCELONA
Film Commission

V.O.

NUESTRO **COMPROMISO**

www.asambleaex.es @Asamblea_Ex AsambleaExtremadura @asamblea_ex

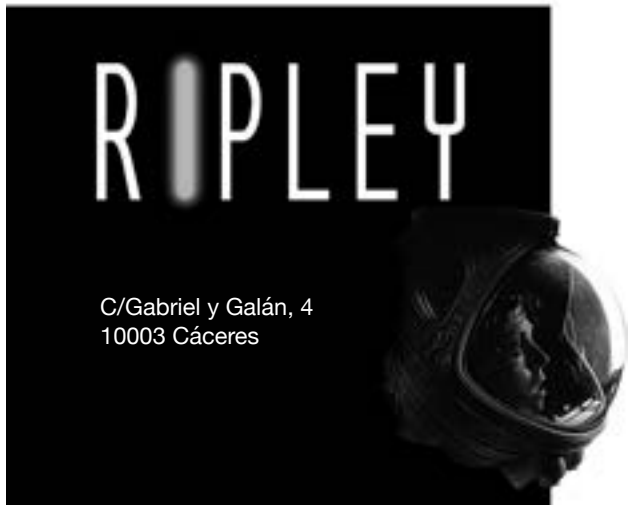
Calle Niza, bajo 4 10001 Cáceres
Tlfn. 640114722



C/ Piedad, 2 (Parking Obispo Galarza). Cáceres
Tlfn. 927 627 219
info@elmiradordegalarza.com
www.elmiradordegalarza.com

Calle Amberes, 2. Cáceres
Tél. 927 23 58 07

Profesor Rodríguez Moñino, 2. 10002 Cáceres.
927 22 53 32.
www.diosan.es



Avd. Antonio Machado 96 C.C. La Quinta ofc.13
Benalmadena
610733728

Plaza de San Juan, 15,
10003 Cáceres
617 27 06 29

GESTORIA GARCIA POLO

GESTORIA ADMINISTRATIVA.
ASESORÍA FISCAL Y LABORAL. SEGUROS
Av. San Pedro de Alcántara 7A, 1º B
927 224 650 – 927 224 654
10001 Cáceres

MATEOS ROCO, ABOGADOS C.B.
Calle del Rey 17, 1ºA. 10600
Plasencia. Cáceres
927 411 525. jmateos@icac.es

Miren
www.mirentiendaonline.es
mirencc
@mirentiendaonline
C/ Pintores, 34 Tfno. 927 77 58 63 CÁCERES
Avda. Virgen de Argeme, 5 Tfno. 927 50 18 63 CORIA
Plaza de Toros, 8 Tfno. 927 14 71 38 MORALEJA

Los Abetos

COPISTERÍA&PAPELERÍA
DISEÑO&ARTES GRÁFICAS
LÁSER CORTE: GRABADO Y MARCADO
C/Abeto 65, bajo (junto aa I.E.S. José Manzano)
Don Benito 924 80 80 96
www.copiaslosabetos.es

norba
GINECOLOGÍA Y REPRODUCCIÓN

DR. JOSÉ DE JULIÁN Y FDEZ DE VELASCO
C/Amberes nº27, bajo
10005 Cáceres 927 629 619
www.clinicanorba.com

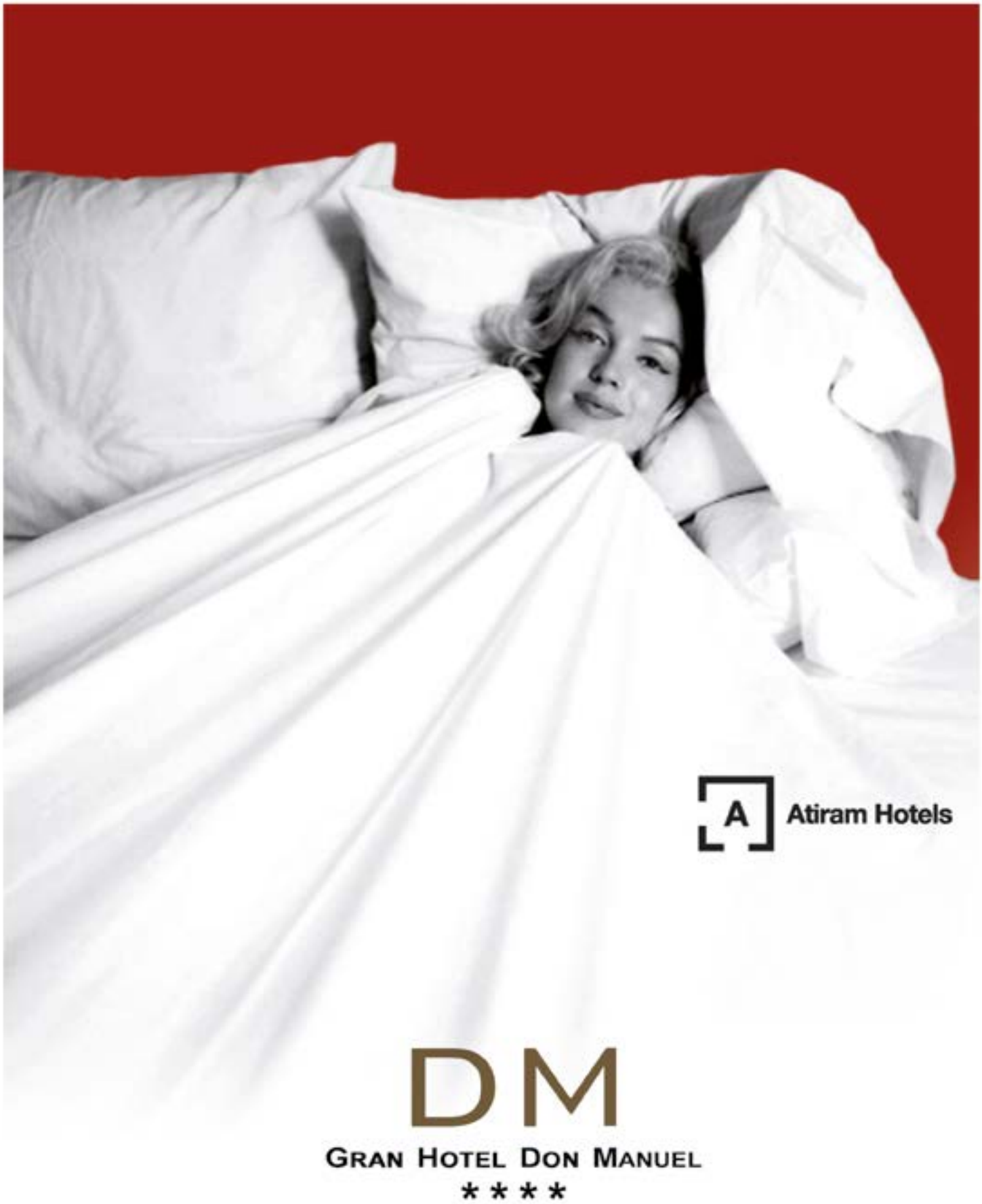
gráficas hache

Pol. Ind. Las Capellanías. Avda. 1, parcela 105,
nave 8. 10005 Cáceres
Tél. 927 269 965. Fax 927 269 968
imprenta@imprentah.com

LIBRERÍA PLÉYADES

ESPECIALIZADA EN IDIOMAS
Av de España, 17 local 12
Cáceres 927 22 80 23
www.libreriapleyades.com

enclave
YAMAHA
YAMAHA MUSIC SCHOOL
CÁCERES
C/ Hermandad -Galería-
927 21 45 45 / 608 96 56 36
MADRID
C/ Fermín Caballero, 14
91 731 43 99 / 687 65 05 87
www.enclavemusica.com



c/ San Justo, s/n. 10003 Cáceres. Tel: 927 24 25 24 Fax: 927 24 25 22

VOLVO

Recarga un futuro
más sostenible

Presentamos nuestra gama de híbridos enchufables

En Volvo diseñamos vehículos que ayudan a proteger
a las personas y también al planeta.

DESCUBRE MÁS EN **MAVENSA.COM**

28 FESTIVAL DE CINE ESPAÑOL DE CÁCERES

Vehículo Oficial

#RechargeWhatMatters

Mavensa | Cáceres 927 26 90 40 | Badajoz 924 25 42 11

Edita ReBross

9 771886 722003 00306