

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

## **La Barcelona postolímpica en el cine** *The Post-olympic Barcelona in cinema*

**Sara Antoniazzi**

Università Ca' Foscari Venezia (Italia)  
sara.antoniazzi@unive.it

Recibido: 04/06/2020 Revisado: 24/09/2020  
Aceptado: 03/01/2021 Publicado: 14/01/2021

### **Resumen:**

El artículo analiza a través de una selección de películas cómo el cine ha retratado la Barcelona postolímpica. Se distinguen a grandes rasgos dos maneras básicas de representar cinematográficamente la capital catalana: la primera muestra una Barcelona idealizada, análoga a la que se vende a los turistas, contribuyendo así, de forma más o menos voluntaria, a reforzar y promocionar tanto el modelo Barcelona de transformación urbana como la marca Barcelona; la segunda ofrece una mirada más crítica sobre la ciudad, centrándose en algunos de los problemas que la afectan (especulación, gentrificación, desigualdades sociales, exclusión y explotación de los inmigrantes) y retratando la existencia de los que viven en el margen de la Barcelona turística. Partiendo de esta distinción, se analizan *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar, *L'auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch y *Vicky Cristina Barcelona* (2008) de Woody Allen para ilustrar la primera modalidad de representación, y *En construcción* (2001) de José Luis Guerín y *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu para ejemplificar la segunda.

### **Sugerencias para citar este artículo:**

Antoniazzi, Sara (2021). La Barcelona postolímpica en el cine. Tercio Creciente 19, (pp. 53-84), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>

ANTONIAZZI, SARA. La Barcelona postolímpica en el cine. Tercio Creciente, enero 2021, pp. 53-84. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

## **Abstract:**

This article analyses through a selection of films how cinema has portrayed post-Olympic Barcelona. We distinguish two basic ways of representing the Catalan capital: the first shows an idealized and touristic Barcelona, thus contributing, more or less voluntarily, to praise and boost both the Barcelona model of urban renewal and the Barcelona brand; the second provides a more critical view of post-olympic Barcelona, focusing on some of its problems (urban speculation, gentrification, social inequalities, exclusion and exploitation of immigrants) and portraying the existence of those who live on the fringes of the tourist city. Starting from this distinction, we analyse *Todo sobre mi madre* (1999) by Pedro Almodóvar, *L'auberge espagnole* (2002) by Cédric Klapisch and *Vicky Cristina Barcelona* (2008) by Woody Allen to illustrate the first way of representing the city, and *En construcción* (2001) by José Luis Guerín y *Biutiful* (2010) by Alejandro González Iñárritu to exemplify the second

## **Palabras Clave / Key words**

Barcelona, cine, ciudad, Juegos Olímpicos, marca Barcelona, modelo Barcelona, transformación urbana.

*Barcelona, Barcelona Brand, Barcelona Model, Cinema, City, Olympics Games, Urban Renewal.*

## **Sugerencias para citar este artículo:**

Antoniazzi, Sara (2021). La Barcelona postolímpica en el cine. Tercio Creciente 19, (pp. 53-84), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>

ANTONIAZZI, SARA. La Barcelona postolímpica en el cine. Tercio Creciente, enero 2021, pp. 53-84. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

## 1. Introducción

La Barcelona que hoy conocemos es el resultado de una profunda transformación urbanística que se inauguró tras el franquismo y culminó en 1992, con la celebración en la ciudad de los XXV Juegos Olímpicos de verano. El antes de 1992 no es muy conocido por los que no son españoles. A finales de los años setenta y hasta bien entrada la década de los ochenta, Barcelona era una ciudad industrial en decadencia, sin calidad de vida, con graves problemas de tráfico y de contaminación. Una ciudad que no poseía (o casi) ninguno de los atractivos turísticos por los que hoy es conocida en todo el mundo: sus edificios modernistas se encontraban en mal estado y su frente marítimo era una zona marginal y contaminada, ocupada por fábricas, almacenes, basureros e incluso núcleos de barracas. Bajo el largo mandato del alcalde franquista José María de Porcioles (1957-1973), Barcelona había experimentado una expansión desordenada, guiada por una lógica meramente especulativa. Porcioles “dio vía libre a la iniciativa privada para que construyera casi lo que quisiera y como quisiera”, mientras el Ayuntamiento promovía “una concepción de ciudad para automóviles, recortando aceras y plazas, haciendo de Barcelona un inmenso parking sin casi posibilidad de vida pública en las calles” (Vázquez Montalbán 1987: 260). En la periferia de Barcelona proliferaron grandes polígonos de viviendas de escasa superficie y mala calidad, que fueron destinados a realojar a los barraquistas y a dar cobijo a los inmigrantes que llegaban de las zonas rurales de España. La mayoría de estos nuevos barrios residenciales se levantaban literalmente en medio de “la nada”, carecían de conexión con la ciudad y eran desprovistos de los servicios básicos, como alumbrado, alcantarillado, escuelas o ambulatorios. También el centro de Barcelona quedó desfigurado por la codicia de los especuladores: la aprobación de ordenanzas urbanísticas muy permisivas permitió lo que Fabre y Huertas han definido un “atentado global al patrimonio arquitectónico del Eixample” (1988: 408). Algunos edificios modernistas, como la casa Trinxet de Puig i Cadafalch, fueron derribados con el beneplácito del Ayuntamiento; muchos más padecieron graves mutilaciones, como la destrucción de sus interiores o la supresión de las decoraciones que coronaban sus fachadas para añadir áticos y sobreáticos; otros sufrieron daños a causa de la falta de mantenimiento.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

A finales de los años setenta, acabada la dictadura franquista, se empezó a reflexionar sobre cómo “reconstruir” Barcelona después de la desastrosa política urbanística de Porcioles. Tras las primeras elecciones municipales democráticas de 1979, ganadas por los socialistas, se emprendió un complejo proceso de transformación de la ciudad, que luego será bautizado como “Modelo Barcelona”. En 1986, la designación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 funcionó como catalizador de esta transformación, permitiendo por un lado realizar en poco tiempo intervenciones urbanísticas de una magnitud sin precedentes, y por otro promocionar la nueva Barcelona y “ponerla en el mapa” –según una expresión popularizada por el alcalde Pasqual Maragall– como destino atractivo para turistas e inversores. Gracias al impulso olímpico, se mejoraron los barrios periféricos, se potenciaron las infraestructuras urbanas, se construyeron nuevos equipamientos cívicos y culturales, se crearon parques y espacios públicos, se acometieron importantes obras de rehabilitación de los barrios históricos y del patrimonio arquitectónico modernista, se abrió la ciudad al mar y se transformó la fachada marítima en una vasta zona de ocio.

Paralelamente a los cambios en la fisonomía urbana, se modificaron la imagen de Barcelona y los símbolos utilizados para promocionar la ciudad en el mercado turístico. A partir de la mítica fecha de 1992, el Ayuntamiento y el Consorci Turisme de Barcelona (el ente público-privado responsable de la promoción turística de la ciudad) han promovido una nueva imagen de la capital catalana, basada en dos componentes fundamentales: el modernismo y la mediterraneidad. La arquitectura de Antoni Gaudí, en particular, se ha convertido en el elemento identificador y diferenciador de la ciudad en el mercado de destinos turísticos. Como remarca Balibrea, “No hay otro icono que en un mercado internacional signifique sinecdóquicamente la ciudad con la efectividad de éste” (2004: s.p.). El cambio de imagen ha sido un éxito, como demuestra el aumento exponencial y constante del número de turistas que visitan anualmente la ciudad: en 1990 fueron algo más de un millón y medio; en 1995 casi se duplicaron, superando los tres millones; en 2013 rozaron los siete millones y medio (Ajuntament de Barcelona 2014) y, según los últimos datos disponibles, en 2018 alcanzaron la cifra récord de nueve millones (Ajuntament de Barcelona 2019). A la imagen de una Barcelona modernista y mediterránea la propaganda municipal asocia también una serie de valores intangibles que connotan positivamente la capital catalana: modernidad, dinamismo, creatividad, vitalidad, multiculturalismo, calidad de vida, hospitalidad, solidaridad. Además, para que la imagen de la ciudad resulte siempre bonita y agradable, se ocultan los elementos

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

negativos que podrían quitarle atractivo a los ojos del turista: los barrios degradados, las desigualdades sociales, los conflictos urbanos, y también los fenómenos que el turismo fomenta y agudiza, como por ejemplo la especulación inmobiliaria y la gentrificación de los barrios del centro histórico. Así, desde las instituciones se ha creado y fomentado una representación idealizada de la ciudad, que se vende a turistas e inversores como si se tratara de un producto comercial: la llamada “marca Barcelona”.

La configuración de Barcelona como marca ha supuesto la progresiva desvirtuación del modelo Barcelona, que se ha hecho patente a finales de los años noventa. Es entonces cuando el urbanismo progresista y *citizen oriented* de la década anterior, motivado por temas de justicia social y de mejora de la calidad de vida, es suplantado por otro que da prioridad al desarrollo económico y a costosos macroproyectos de dudosa utilidad para la ciudadanía, como Diagonal Mar y el Fòrum. Frente a este urbanismo, los barceloneses se sienten progresivamente desposeídos de su ciudad, porque los grandes proyectos no se realizan para ellos, sino en función de potenciar la marca Barcelona y mejorar su posición en el mercado global. Además, el papel cada vez más importante del turismo en la economía de la capital catalana ha determinado la conversión de zonas enteras de la ciudad en parques temáticos (véase la Rambla) y los barrios colonizados por el turismo han sufrido un proceso de gentrificación, perdiendo su población original en favor de otra de mayor poder adquisitivo. Así, en lugar de devolver la ciudad a sus habitantes, como pretendía el urbanismo integrador y redistributivo del modelo Barcelona, se ha acabado por entregarla a los turistas, expulsando a sus ciudadanos. A pesar de eso, la propaganda municipal, el Consorci Turisme de Barcelona y algunos medios de comunicación –entre ellos, como veremos, el cine– siguen promoviendo la imagen de una Barcelona acogedora y solidaria, además de modernista y mediterránea, donde todos tienen acceso a una buena calidad de vida y pueden gozar de los encantos que ofrece la ciudad.

Por todo lo dicho, es evidente que hoy coexisten, de forma cada vez más conflictiva, dos Barcelonas: por un lado, la de las representaciones oficiales, la “marca Barcelona”, que el antropólogo Manuel Delgado ha comparado a una *top model*, “una mujer que ha sido entrenada para permanecer permanentemente atractiva y seductora, que se pasa el tiempo maquillándose y poniéndose guapa ante el espejo, para después exhibirse o ser exhibida en la pasarela de las ciudades-*fashion*, lo más *in* en materia urbana” (Delgado 2007: 13); por otro, la Barcelona real, sin maquillaje, una ciudad atravesada por profundas tensiones urbanísticas y sociales, donde se derriban

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

los barrios que no encajan en los proyectos de la administración y de los especuladores, expulsando a sus habitantes, y donde se convierten zonas enteras en parques temáticos para turistas y ciudadanos ricos.

A lo largo de este ensayo, veremos cómo el cine ha conseguido retratar la doble cara de la Barcelona postolímpica. Podemos distinguir a grandes rasgos dos maneras básicas de representar cinematográficamente la capital catalana: la primera muestra una Barcelona idealizada, análoga a la que se vende a los turistas, contribuyendo así, de forma más o menos voluntaria, a celebrar y promocionar tanto el modelo Barcelona de transformación urbana como la marca Barcelona; la segunda ofrece una mirada más crítica sobre la ciudad, centrándose en algunos de los problemas que la afectan (especulación, gentrificación, desigualdades sociales, exclusión y explotación de los inmigrantes) y retratando la existencia de los que viven en el margen de la Barcelona turística.

## **2. La Barcelona *top model* en el cine: la cara glamurosa de la ciudad postolímpica**

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

“Uno de los aspectos interesantes del film es que transcurre en Suiza; entonces me dije: “¿Qué tienen en Suiza?” Tienen el chocolate con leche, tienen los Alpes, tienen las danzas folklóricas, tienen lagos y yo sabía que tenía que nutrir la película de elementos que pertenecieran todos a Suiza. (...) Procedo así siempre que es posible. (...) Hay que tratar de utilizar dramáticamente todos estos elementos locales; ¡se deben emplear los lagos para ahogar a la gente y los Alpes para hacerla caer por los precipicios!” (cit. en Truffaut 1974: 88)

Lo que me parece interesante de este irónico comentario de Hitchcock es que establece una relación entre el cineasta y el turista. De hecho, el director inglés mira Suiza desde fuera, con los ojos de un visitante extranjero, reduciéndola en su película a una serie de imágenes estereotipadas (chocolate, Alpes, lagos y danzas folklóricas). Así, retrata la Suiza pintoresca y tópica que describen las guías turísticas y que forma parte del imaginario popular de todo aquel que *no sea* suizo. En otras películas de Hitchcock son las ciudades las que reciben este mismo tratamiento: baste pensar, por ejemplo, en

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

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

“Briefly, a film presents an idea of place, a series of snapshots, a sequence of celluloid images, all of which are framed by the narrative and couched visually in tonal and chromatic intensity. The cinematic image is stylised and partial, and does not replicate the city as such, but it does present a cumulative version of what it might look and feel like. The suggestive power of the film image is allied to the passion and emotive power of a city to attract loyalty and love from its residents and visitors. We might describe branding in a not dissimilar way. A city brand is not a city, but it does offer a convenient and suggestive idea of one, something that can be used in place of complexity in order to convey the power and attraction of place. Like cinema, branding is deceitful in so far as it makes highly strategic decisions about which face to show the world” (2007: 168)

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

Las películas que analizaremos en esta sección han contribuido precisamente al *branding* de la capital catalana, a la construcción y difusión de la llamada “marca Barcelona”. De hecho, la ciudad que retratan Almodóvar, Klapisch y Allen presenta los mismos atributos de la marca Barcelona exaltados en el anuncio publicitario “Some reasons to choose Barcelona”, lanzado en 2008 por el Consorci Turisme de la ciudad: “cosmopolitan, home of Gaudí, mediterranean, cultural, tasty, walkable, friendly, modernist, dynamic, stylish, sparkling”<sup>1</sup>. El éxito que *Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona* han conseguido en promocionar internacionalmente la Barcelona postolímpica reside en su capacidad de crear una imagen de la ciudad no solamente bonita y agradable, sino también clara y fácil de entender y recordar por el público. Una imagen cinematográfica dotada de la cualidad visual que Kevin Lynch ha denominado “legibilidad” (*legibility*), que consiste en la facilidad con la que sus partes

“can be recognized and can be organized into a coherent pattern. Just as this printed page, if it is visible, can be visually grasped as a related pattern of recognizable symbols, so a legible city would be one whose districts or landmarks or pathways are easily identifiable and are easily grouped into an over-all pattern” (1990: 2-3).

En otras palabras, *Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona* consiguen construir una imagen de Barcelona en la que el espectador puede “leer” y reconocer sin esfuerzo los elementos que caracterizan la ciudad. De hecho, viendo estas películas el público puede identificar fácilmente barrios (*districts*) como el Raval y el Gòtic, sitios sobresalientes (*landmarks*) como la Sagrada Família y el Park Güell, caminos (*pathways*) como La Rambla. La “legibilidad” de la imagen de la ciudad está estrechamente relacionada con otro concepto elaborado por Lynch, el de “imaginabilidad” (*imageability*): “that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer” (1990: 9). Aplicando este concepto a la representación cinematográfica de la ciudad, podemos decir que la “legibilidad” que caracteriza la Barcelona retratada por Almodóvar, Klapisch y Allen suscita en cualquier espectador una imagen mental de la capital catalana con un alto grado de “imaginabilidad”, es decir vigorosa y persistente en la memoria. Ahora bien, una imagen de la ciudad que es atractiva, fuerte y muy reconocible, es también fácilmente vendible y consumible: es, en definitiva, una imagen de marca.



DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento  
Enero 2021

## 2.1 La Barcelona de *Todo sobre mi madre* (1999): una ciudad de Óscar

*Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar fue la película que hizo conocer al mundo la Barcelona postolímpica, consagrándola como escenario cinematográfico. De hecho, además de conseguir un éxito rotundo, tanto de crítica como de público, *Todo sobre mi madre* ganó una serie de premios prestigiosos, entre ellos el Óscar al mejor film de habla no inglesa, convirtiéndose así en la primera película de repercusión internacional en retratar la capital catalana después de los grandes cambios urbanísticos de los años ochenta y noventa. El film, el primero que el director manchego no ambientó enteramente en Madrid, narra la historia de Manuela, una madre soltera que tras la muerte de su único hijo decide buscar al padre del chico. Con esta intención deja Madrid, la ciudad donde vive, y se traslada a Barcelona, donde acabará por reencontrarse con el padre del hijo fallecido, un transexual de nombre Lola.

En *Todo sobre mi madre* Barcelona es introducida con un panorama nocturno desde la montaña del Tibidabo hacia el mar, seguido por una vista de la Sagrada Família de Antoni Gaudí. Estas imágenes iniciales son muy significativas porque no identifican solamente la ciudad donde se desarrolla la película, sino también sus principales atractivos turísticos, recuperados y valorizados gracias a las transformaciones olímpicas: el mar y la arquitectura modernista. A lo largo del film, la mediterraneidad "reconquistada" de Barcelona es subrayada por la presencia recurrente del mar y de las palmeras, y por la cálida luz del sol que ilumina las calles, haciendo resplandecer en mil colores las fachadas de los edificios modernistas. Incluso el Hospital del Mar y el cementerio de Montjuïc, donde se desarrollan algunas de las secuencias más dramáticas de la película, están situados en un entorno mediterráneo. La presencia del mar, de las palmeras, del sol y del cielo azul en estos lugares, normalmente asociados a la muerte, la enfermedad y el dolor, refuerza la imagen de Barcelona como ciudad alegre y llena de vida. Además de la Sagrada Família, que es el símbolo de la ciudad y su atracción turística más visitada, en la película aparecen también otras joyas de la arquitectura modernista: el Palau de la Música Catalana, situado delante del piso de Agrado, un transexual amigo de Manuela; la Casa del Gremi dels Velers, que se ve durante uno de los paseos de Manuela y Agrado por Ciutat Vella, y las Cases Ramos, donde vive la familia de otro personaje del film, la hermana Rosa, monja que se dedica a cuidar a los marginados. Almodóvar se detiene en filmar estos palacios, mostrando en los detalles las fantasiosas decoraciones de sus fachadas, e incluso los motivos florales que adornan las paredes de

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

sus interiores. Así, en lugar de ser un simple telón de fondo, la arquitectura modernista se convierte en muchas ocasiones en la auténtica protagonista de la película.

La otra cara de la Barcelona luminosa y variopinta del modernismo es representada por el Campo, un lugar periférico frecuentado por prostitutas y travestís que aparece al comienzo del film, y por algunas zonas degradadas del Raval donde se encuentran los drogadictos. Sin embargo, la presencia de esta población marginal “no da pie a una representación de conflictos urbanos ni de luchas por el espacio ni de exclusión de ningún personaje de los elementos conformadores del modelo Barcelona” (Balibrea 2004: s.p.). Lo que hace Almodóvar es reciclar, actualizándolo, el viejo tópico de la Barcelona canalla y prostibularia, sin ninguna voluntad de criticar las realidades de degradación y marginación que oculta la Barcelona postolímpica. Según Jordi Castellanos, el director manchego reduce la Ciudad Condal a “un compendio de las imágenes contra las que había luchado la intelectualidad catalana desde siempre: la ciudad de las putas, del distrito quinto, del barrio chino”, aunque mezcladas con “una artificiosa combinación de imágenes modernistas, las mismas que ha vendido la Barcelona postolímpica” (2002: 190). El tópico de la Barcelona canalla nació a principios del siglo pasado, cuando el Barrio Chino (hoy Raval) era uno de los barrios rojos más populares de Europa, y se difundió dentro y fuera de España a través de la literatura, gracias a obras como *Ouvert la nuit* (1922) de Paul Morand, *La Bandera* (1931) de Pierre Mac Orlan, *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, *Journal d'un voleur* (1949) de Jean Genet y *La marge* (1967) de André Pieyre de Mandiargues. La notoriedad de este enclave urbano, a la vez céntrico y marginal, se debe también al cine, que lo utilizó a menudo como escenario de sórdidas historias de crimen<sup>2</sup>. Desde la designación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992, el Barrio Chino ha sido objeto de un intenso proceso de reforma urbanística, que en la actualidad aún no se ha agotado. Gracias a la creación de nuevos equipamientos culturales y a la rehabilitación de sus zonas más deterioradas y estigmatizadas, el barrio ha perdido, al menos en parte, su mala reputación, convirtiéndose en uno de los ejes culturales y turísticos de la ciudad. Su transformación es el argumento de la película *En construcción* (2001) de José Luis Guerín que, como veremos más adelante, nos ofrece un retrato del Barrio Chino alejado de los tópicos.

Otro aspecto que caracteriza la Barcelona de *Todo sobre mi madre* es el multiculturalismo, que queda subrayado en la secuencia ambientada en el barrio de La

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

Ribera, concretamente en el Carrer Allada Vermell. Mediante una panorámica descendente, la cámara recorre las fachadas viejas y deterioradas de las casas, con la ropa tendida en los balcones, hasta recoger a los vecinos del barrio, en su mayoría inmigrantes. Manuela y Rosa conversan sentadas en un banco situado en la calle, mientras en segundo plano niños de diversas nacionalidades juegan y saltan a la cuerda. Encontramos aquí otro tópico asociado a la capital catalana, el de la “ciudad de acogida”, consagrado por Cervantes en el *Quijote*<sup>3</sup>: Barcelona es representada como una urbe abierta, tolerante y solidaria, donde conviven pacíficamente personas de lenguas, culturas y clases sociales diferentes. Los inmigrantes aparecen perfectamente integrados en el tejido social de la ciudad y en ningún momento su presencia es fuente de tensiones, problemas o conflictos. La propaganda municipal ha utilizado a menudo esta imagen de una Barcelona acogedora, donde todos son bienvenidos, como gancho para turistas, inversores y nuevos residentes de clase media-alta, llegando incluso a inventar y organizar un evento internacional para promocionarla: el Fórum de las Culturas de 2004. Esta imagen, sin embargo, es desmentida por las situaciones de pobreza, exclusión social y segregación espacial que padecen muchos inmigrantes que viven en la capital catalana. Tanto la propaganda municipal como *Todo sobre mi madre*, pues, exaltan un “multiculturalismo escénico” (Delgado 2008: 143), relegando cualquier tipo de referencia a las reales condiciones de vida de los inmigrantes.

Por todo lo dicho, es evidente que *Todo sobre mi madre* es un film particularmente entusiasta del modelo Barcelona, ya que integra y presenta de forma celebratoria no solo los dos elementos centrales de la imagen de la Barcelona postolímpica, el legado modernista y la mediterraneidad, sino también el discurso simplista sobre la inmigración que fomentan las instituciones, basado en una imagen artificial de mestizaje y convivencia pacífica. Tanto es así que se ha llegado a escribir que Almodóvar ha hecho “más para la promoción turística de Barcelona que todas las campañas de la Generalitat y del Ajuntament” (Quintana 2004: 126).

## 2.2 La Barcelona de los estudiantes Erasmus: *L’auberge espagnole* (2002)

La comedia *L’auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch es considerada la primera “película Erasmus”, o sea el primer film sobre las experiencias de los estudiantes que participan en este popular programa europeo de movilidad académica. La película,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

rodada casi enteramente en Barcelona, cuenta la historia de Xavier, un joven estudiante francés, quien, gracias a una beca Erasmus, se traslada a la capital catalana para aprender español y completar su carrera universitaria. Allí, comparte un piso con otros seis estudiantes de distintas nacionalidades: un alemán, un danés, un italiano, una inglesa, una belga y una catalana. En el curso del film, asistimos a su vida cotidiana en este apartamento ruidoso y desordenado, y a las experiencias que vive durante su permanencia en la Ciudad Condal: amores, traiciones, problemas de convivencia, nuevas amistades y, sobre todo, fiestas nocturnas. El título de la película se refiere precisamente al piso donde vive Xavier: en francés un *auberge espagnole* es un lugar ruidoso, desordenado, lleno de gente y donde puede pasar cualquier cosa.

En *L'auberge espagnole* Barcelona es retratada desde el punto de vista de los estudiantes Erasmus que, como Xavier y sus compañeros de piso, llegan cada año a la ciudad atraídos no solamente por la calidad de sus universidades, sino también por su amplia oferta de ocio. Por lo tanto, Barcelona es vista como un lugar exótico, un paraíso metropolitano donde todo está permitido, la diversidad es siempre bienvenida y los jóvenes extranjeros pueden gozar de una libertad desconocida en su patria. En esta Barcelona abierta, cosmopolita y tolerante, el protagonista, lejos de su familia, se siente libre de ser sí mismo, de divertirse y de vivir nuevas experiencias. Volvemos a encontrar, pues, el tópico de la “ciudad de acogida” (en este caso, de jóvenes universitarios extranjeros) que hemos señalado a propósito de *Todo sobre mi madre*.

Otros aspectos que caracterizan Barcelona en *L'auberge espagnole* son la libertad sexual y lo excitante de la vida nocturna. En Barcelona es muy fácil tener relaciones sexuales, o al menos eso es lo que muestra la película de Cédric Klapisch: tanto Xavier como dos de sus compañeras de piso tienen un romance durante su año de Erasmus. En todas las secuencias de pasión entre el protagonista y su amante Anne Sophie, la ciudad es una presencia destacada: el primer intento de seducción ocurre en la cabina del teleférico del puerto, con una vista aérea de Barcelona como telón de fondo; el primer beso tiene lugar en el célebre banco ondulado de la terraza del Park Güell; un panorama de la ciudad acompaña el momento en el que hacen el amor. En estas escenas Barcelona aparece como un escenario romántico, sensual y excitante; la arquitectura de Gaudí, en particular, por su exuberancia y su sensualidad, ofrece el escenario perfecto para el aprendizaje sexual de Xavier (Derakhshani y Zachman 2005: 137). Pero el sexo no es más que una de las muchas diversiones que Barcelona ofrece a los estudiantes Erasmus: por

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

la noche, las calles de la ciudad se llenan de gente y de ruido, y es posible escoger entre una vasta gama de bares y discotecas. Klapisch muestra la bulliciosa vida nocturna barcelonesa en una larga secuencia que se desarrolla en el Raval, el otrora Barrio Chino, donde Xavier y sus compañeros de piso pasan una noche de juerga. Si confrontamos el Raval de *L'auberge espagnole* con el que muestra *Noche de vino tinto* (1966) de José María Nunes, nos damos cuenta de cómo el barrio ha cambiado tras la reforma urbanística inaugurada en 1988 a raíz de la nominación olímpica. En la película de Klapisch el Raval conserva un cierto aire canalla y sigue siendo un eje de la vida nocturna barcelonesa, pero en él ya no hay traza de los bares de mala muerte donde iba de copas la pareja de *Noche de vino tinto*, sustituidos por discotecas y locales de diseño. También las plazas y las callejuelas del barrio han perdido la sordidez que las caracterizaba en la película de Nunes. De hecho, tras los cambios urbanísticos, el Raval se ha convertido en un barrio de moda entre los jóvenes y también en un polo cultural y turístico, debido a la presencia del *cluster* cultural de la Plaça dels Àngels, que comprende el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) y el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), inaugurados a mediados de los años noventa. En otra secuencia, en la que Xavier y Anne Sophie conversan paseando por el barrio, podemos observar precisamente la zona situada alrededor de la plaza, que en 2001 (el año de rodaje del film) estaba todavía en pleno proceso de transformación. En efecto, la película muestra que cerca del MACBA había un descampado donde se estaba construyendo un edificio, concretamente la que hoy es la sede de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona.

Otra zona de la ciudad transformada por las obras olímpicas que aparece en *L'auberge espagnole* es la fachada marítima: la playa de la Barceloneta, el Passeig Marítim y la Rambla del Mar. Como en *Todo sobre mi madre*, la vista recurrente del mar, de las playas y de las palmeras subraya la mediterraneidad de la capital catalana. Asimismo, la presencia del mar está vinculada a la transformación del protagonista, quien, en una Barcelona cálida, sensual y mediterránea, del todo diferente de París, donde vive habitualmente, llegará a comprenderse a sí mismo y a cambiar su vida (Balibrea 2004). La película, de hecho, establece un contraste muy neto entre París y Barcelona: mientras que la primera es asociada al caos, la pasión y la libertad, la segunda es el lugar de la autoridad, el orden y la monotonía. Esta visión de la capital catalana aparece influenciada por la imagen estereotipada de España todavía vigente en Francia: para muchos franceses cruzar los Pirineos aún significa entrar en una tierra exótica y

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

salvaje, donde todo es fiesta, música, sol y playa. A difundir esta visión tópica de España no han contribuido solamente el cine y la literatura, sino también la promoción turística que se hizo durante el desarrollismo, bajo el famoso lema "Spain is different". Para Klapisch no hay nada que distinga Barcelona de las otras ciudades españolas. En efecto, aunque al principio del film se mencionen el catalán y el *pa amb tomàquet* como elementos que diferencian la identidad catalana de la española, en el resto de la película Barcelona es reducida a los tópicos de la españolidad (mar, sol, playa, fiesta). Se trata de una visión superficial y reductora muy similar a la que encontraremos en *Vicky Cristina Barcelona* (2008), donde Woody Allen no distingue entre cultura catalana y española, uniformándolas bajo su mirada estereotipada.

### 2.3 *Vicky Cristina Barcelona* (2008), o los lugares comunes de Barcelona

*Vicky Cristina Barcelona* (2008) es un ejemplo excelente de cómo el cine puede ser empleado con éxito para promocionar un destino turístico, en este caso la ciudad de Barcelona. A diferencia de *Todo sobre mi madre* y de *L'auberge espagnole*, la película de Woody Allen fue concebida expresamente como un recurso de *city marketing*: su realización fue financiada en parte por el Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, que la consideraron un medio excelente para promover la capital catalana en el mercado turístico internacional. Eso explica por qué *Vicky Cristina Barcelona* parece un *spot* publicitario de la Ciudad Condal, como más de un crítico ha señalado. El film cumplió con las expectativas de los entes públicos catalanes, consiguiendo un gran éxito comercial y proyectando en todo el mundo una imagen turística atractiva y deseable de la ciudad.

El uso del cine como instrumento de *city marketing* e inductor de turismo es un fenómeno cada vez más extendido. Varios estudios han demostrado que mediante las películas es posible construir o potenciar la imagen de una ciudad, mejorando su posicionamiento en el mercado turístico (Busby y Klug 2001; Riley y Van Doren 1992; Kim y Richardson 2003). Esta imagen, para ser inmediatamente reconocible por el público y fácilmente vendible, debe basarse en los símbolos más notables de la ciudad y en los tópicos asociados a la cultura local. Además, para que resulte atractiva se hace necesario eliminar de ella cualquier elemento que pueda perjudicar su encanto. Como

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

veremos, la imagen de Barcelona que Woody Allen construye en su película responde precisamente a estos parámetros de representación.

*Vicky Cristina Barcelona* cuenta la historia de dos jóvenes mujeres estadounidenses, Vicky y Cristina, que van a pasar el verano en Barcelona. Allí, ambas tienen un flirteo con Juan Antonio, un pintor que mantiene una relación conflictiva con su exmujer, la sensual e impetuosa María Elena. Woody Allen mira y representa Barcelona desde el punto de vista de un turista norteamericano que, como Vicky y Cristina, está de vacaciones en la ciudad. Así, Barcelona aparece como un escenario exótico, caracterizado por una hermosa mezcla de belleza urbana, sintetizada en la arquitectura de Gaudí, y natural, por la proximidad de las montañas y del mar Mediterráneo. El mismo director neoyorquino explicó que había querido “retratar un lugar exótico, romántico y estimulante para la imaginación de dos turistas norteamericanas que llegan a la ciudad de vacaciones. Un lugar con carisma y la receta del Mediterráneo” (cit. en Robles 2008: s.p.). La película empieza con una vista del mural de Joan Miró que cubre la fachada de la Terminal 2 del aeropuerto de El Prat, donde las protagonistas acaban de llegar. A continuación, el espectador acompaña a Vicky y Cristina en su viaje en taxi hacia Barcelona, mientras una voz en off introduce la historia y presenta brevemente el carácter de las dos jóvenes protagonistas. En estas secuencias iniciales, Woody Allen encadena una serie de referencias explícitas a la capital catalana: el mural de Miró, una señal en la carretera y las múltiples menciones a la ciudad que hace el narrador en off durante el recorrido en taxi de Vicky y Cristina, menciones que serán reiteradas en el curso del film. Además, no hay que olvidar que el nombre de la ciudad aparece en el título de la película y en la canción que acompaña los créditos iniciales (“Barcelona” de Giulia y los Tellarini), por lo que incluso el espectador más distraído se dará cuenta de que la historia se desarrolla en Barcelona. Al principio de la película el narrador también explica que Vicky está haciendo un máster sobre la identidad catalana, y que ha viajado a la Ciudad Condal para profundizar su conocimiento de la cultura local. Sin embargo, a pesar de esta referencia inicial a la existencia de unos rasgos peculiares que distinguen Cataluña del resto de España, el tema de la identidad catalana no es desarrollado de ninguna manera a lo largo de la película. La lengua catalana, elemento identitario esencial de Cataluña, brilla por su ausencia: ninguno de los personajes la habla y Vicky no la conoce ni quiere aprenderla (en cambio frecuentará un curso de español). La cultura catalana, por otra parte, está representada de forma casi exclusiva por la arquitectura modernista y la gastronomía,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

objeto de las investigaciones de Vicky. Como observa DiGiacomo, ésta no es una elección casual: “Son dos productos culturales fácilmente exportables y consumibles sin que el consumidor/turista tenga que saber contextualizarlos en una realidad social, histórica, cultural y política más amplia” (2008: 3).

Tras instalarse en Barcelona en casa de unos parientes lejanos de Vicky, las dos protagonistas comienzan a visitar los tesoros artísticos de la ciudad, empezando por las obras de Gaudí y Miró, como nos informa puntualmente el narrador, convertido en guía turístico. Ante los ojos del espectador desfilan la Sagrada Família, la terraza de la Fundació Miró y la azotea de la Casa Milà. Más adelante aparecerán también otras joyas del modernismo: el Park Güell y la Finca Güell de Gaudí, la taberna Els Quatre Gats de Puig i Cadafalch y el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Domènech i Montaner. Después de la Barcelona modernista y gaudiniana, la película exalta la Barcelona mediterránea, con el pretexto de una excursión en barco a vela de Vicky y Cristina. Como en *Todo sobre mi madre* y *L'auberge espagnole*, a lo largo del film la cálida luz del sol, el mar, y el cielo perennemente azul subrayan la mediterraneidad de la capital catalana. Por lo tanto, Allen, como Almodóvar y Klapisch, basa su representación de la ciudad en el modernismo y en la mediterraneidad, o sea los dos ejes de la imagen de la Barcelona postolímpica.

Sin embargo, en la película el atractivo natural de la capital catalana no se reduce a su posición privilegiada frente al mar Mediterráneo: varias secuencias muestran las montañas que rodean la ciudad, donde Juan Antonio, Cristina y María Elena corren en bicicleta o hacen románticos *picnics*. Barcelona aparece como una urbe llena de espacios verdes, un lugar idílico donde apenas circulan coches y los ciudadanos viven en armonía con la naturaleza, en lujosas casas unifamiliares dotadas de jardín. Algo totalmente inverosímil, si consideramos que Barcelona es una de las ciudades con mayor densidad de población de Europa, y que dispone de una media de solo 8,53 m<sup>2</sup> de zona verde por habitante, muy por debajo del valor recomendado por la Organización Mundial de la Salud (entre 15 y 20 m<sup>2</sup>) (Observatori del territori 2017).

La llegada de Doug, el novio norteamericano de Vicky, y la afición de Cristina por la fotografía justifican una larga serie de visitas a la ciudad, en búsqueda de sus lugares más atractivos. Así, a lo largo de la película aparecen prácticamente todos los sitios señalados en las guías turísticas: el Barri Gòtic con la plaza de Sant Felip Neri, el parque



DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

de la Ciutadella, el barrio de La Ribera con la iglesia de Santa Maria del Mar, el antiguo parque de atracciones del Tibidabo, el Raval con el MACBA, y La Rambla. Por la noche, Vicky y Cristina salen a tapear o asisten a conciertos de guitarra española en románticos patios de estilo andaluz. Así, Allen incorpora a su retrato de Barcelona algunos tópicos de la españolidad que no pertenecen a la cultura barcelonesa ni a la catalana: salir a tapear es una costumbre madrileña, y los conciertos de guitarra en los patios son algo típico de Sevilla. Además, Juan Antonio y María Elena encarnan los estereotipos del macho y de la mujer latina: sensuales, tentadores, apasionados, impulsivos y, sobre todo, exóticos. Son réplicas de Don Juan y Carmen, los dos personajes arquetípicos que forman parte del imaginario popular y literario sobre España. Juan Antonio es el opuesto de Doug, el novio norteamericano de Vicky: tanto el primero es pasional e imprevisible, como el segundo es formal y aburrido. De forma parecida, Barcelona, con los colores de la arquitectura modernista y la belleza de su entorno natural, contrasta con Nueva York, donde vive Doug, que aparece siempre como un lugar frío, gris y deshumanizado. En las secuencias ambientadas en Oviedo es aún más evidente que Allen lo mezcla todo, sin diferenciar entre la geografía y la cultura de Cataluña, Asturias o Andalucía. De hecho, el Oviedo de *Vicky Cristina Barcelona* se parece en todo a la capital catalana: un paraíso de arte y naturaleza, con restaurantes *chic* donde ir de tapas y románticos patios andaluces donde asistir a conciertos de guitarra española. Incluso la calidad de la luz que ilumina las dos ciudades es la misma, como señala DiGiacomo:

“En verano, la luz de Barcelona suele ser una luz blanca, abrumadora (...) Pero la Barcelona de Woody Allen, tal como la ha fotografiado Javier Aguirresarobe, está bañada de una luz dorada, más semejante a la luz de Tarragona. Además, curiosamente, esta luz dorada no cambia cuando Vicky, Cristina y Juan Antonio van a pasar un fin de semana en Oviedo” (2008: 2)

Así, el espectador que no conozca la diversidad geográfica y cultural de España será incapaz de distinguir entre Barcelona y Oviedo, y también entre el paisaje y la cultura de Cataluña, Asturias y Andalucía.

Por último, cabe señalar que la Barcelona de Allen, a diferencia de la de Almodóvar o de Klapisch, no es representada en ningún momento como una ciudad multicultural, donde conviven lenguas y culturas diferentes. Los inmigrantes, que representan una parte no irrelevante de la población barcelonesa, no aparecen nunca a lo largo de *Vicky*

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

*Cristina Barcelona*: Allen “minimizes and makes extraneous the multicultural facts of Barcelona”, mostrando a los espectadores “a Barcelona bereft of its people from Ecuador, Peru, Morocco, Columbia, Argentina, Pakistan, Africa, and China, whose population has grown throughout the city over the past 25 years” (Curry 2013: 281-82). De hecho, todos los personajes de la película, tanto los norteamericanos como los españoles, son unos privilegiados que disfrutan de la ciudad sin reparar en gastos. Los inmigrantes, y con ellos todas las problemáticas relativas a la inmigración, serían una presencia incómoda en la Barcelona “pija” de la *upper class* que muestra *Vicky Cristina Barcelona*. Allen retrata exclusivamente la Barcelona de los ricos y de los turistas (ricos), que consiste en una sucesión de lugares idílicos, rincones pintorescos, edificios modernistas, locales de diseño, restaurantes chic, mansiones con piscina, y patios de estilo andaluz (*¡sic!*). En otras palabras, el director neoyorquino convierte Barcelona en un parque temático para turistas y ciudadanos ricos, del que queda excluida la verdadera población de la ciudad. El reverso oscuro de esta Barcelona glamurosa, reservada a una minoría de privilegiados, es la ciudad periférica y marginal, que *Beautiful* (2010) de Alejandro Iñárritu representa como un infierno de miseria y degradación.

### **3. Barcelona “al desnudo”: el lado oscuro de la ciudad postolímpica revelado por el cine**

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

“Ladies and gentlemen, the motion picture you are about to see is called The Naked City. My name is Mark Hellinger, and I was in charge of its production. And I may as well tell you frankly, that it’s a bit different than most of the films you’ve ever seen [...] As you see, we’re flying over an island, a city. A particular city. And this is a story of a number of people, and also a story of the city itself. It was not photographed in a studio. Quite the contrary. Barry Fitzgerald, our star, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia, and the other actors, played out their roles in the streets, in the apartment houses, in the skyscrapers of New York itself... and along with them, a great many thousand New Yorkers played out their roles as well. This is the city as it is. Hot

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

summer pavements, the children at play, the buildings in their naked stone, the people, without make-up.”

Como remarca el narrador, lo que distingue *The Naked City* de las otras películas de los años cuarenta es el realismo con el que retrata Nueva York: en lugar de ser filmada en los backlots de los estudios hollywoodienses, como era costumbre por entonces, *The Naked City* fue rodada enteramente en exteriores, en las calles y en los edificios de la Gran Manzana. Además, la película no muestra un Nueva York de postal, como hace por ejemplo *On the town* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1949)<sup>4</sup>, sino la ciudad real, tal cual es (o, al menos, tal como la ve el director), con sus defectos y sus contradicciones: “the city as it is”, la ciudad “al desnudo”. Como los maestros del neorrealismo italiano en el que se inspiraba, Dassin no está interesado en mostrar los monumentos y los lugares más atractivos de la ciudad, ni la vida de la *upper class* norteamericana, sino en retratar la compleja geografía urbana y social del Nueva York de los años cuarenta: a lo largo de la película, siguiendo las investigaciones sobre un asesinato, recorreremos las callejuelas oscuras y peligrosas del Lower East Side, nos adentramos en los barrios marginales donde se esconde el submundo neoyorquino, y asistimos a la vida cotidiana de los habitantes reales de la ciudad (“the people, without make-up”). Dassin no mira Nueva York con los ojos de un visitante extranjero, reduciéndola a una serie de vistas de postal, sino desde la perspectiva de uno de sus ocho millones de ciudadanos, que se enfrentan cada día a la dureza de la vida en la metrópolis. Así, *The Naked City* es un ejemplo excelente de cómo el cine puede mostrar la heterogeneidad del ambiente urbano y social de la gran ciudad, sin ocultar sus aspectos negativos (los barrios marginales, la criminalidad, la pobreza de las clases populares).

A lo largo de esta sección veremos cómo dos cineastas contemporáneos, el catalán José Luis Guerín y el mexicano Alejandro González Iñárritu, han retratado Barcelona adoptando como Jules Dassin un punto de vista distinto al del visitante, dando cuenta de algunos aspectos de la compleja realidad urbanística, social y cultural de la capital catalana. Las dos películas que analizaremos a continuación, *En construcción* (2001) y *Beautiful* (2010), revelan el lado oscuro de la Barcelona turística y modélica retratada por Almodóvar, Klapisch y Allen. En lugar de representar una Barcelona de postal, muestran la ciudad “without make-up”, con sus defectos y sus inevitables contrastes: Barcelona “as it is”, la Ciudad Condal “al desnudo”.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

### 3.1 *En construcción* (2001): especulación y gentrificación en el Barrio Chino

*En construcción* (2001) de José Luis Guerín documenta una fase de las grandes obras de regeneración urbanística que convirtieron el Barrio Chino de Barcelona, un barrio marginal y degradado, foco de prostitución y criminalidad, en un importante polo turístico y cultural de la ciudad. La transformación del Barrio Chino, que se inició en 1988 en el marco del proyecto olímpico y aún continúa, fue también simbólica: hoy el barrio es conocido como el Raval, un nombre de origen medieval más “políticamente correcto” que ha sido “fijado por la toponimia de la rehabilitación” (Vallbona 2001: s.p.). Hablando en términos cinematográficos, *En construcción* muestra cómo se ha pasado del Barrio Chino oscuro y sórdido de *Noche de vino tinto* (1966), al Raval luminoso y cool de *L’auberge espagnole* (2002) y *Vicky Cristina Barcelona* (2008). La película revela cómo esta transformación, justificada por la necesidad de recuperar un área urbana marginal y degradada, encubre una cruda especulación inmobiliaria y la reorganización de la estructura social del barrio.

*En construcción* se realizó en el marco del Máster en Documental de Creación organizado en 1998 por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Entre 1998 y 2000, Guerín, ayudado por un grupo de estudiantes del máster<sup>5</sup>, filmó el Barrio Chino y la vida cotidiana de sus vecinos, rodando cerca de 120 horas de imágenes, de las que finalmente se montaron poco más de dos. Con *En construcción* el cineasta barcelonés consiguió acercarse a un público más amplio, también gracias a los numerosos premios que ganó el film, entre los que cabe destacar el premio especial del jurado del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y el premio Goya 2002 al mejor documental. La película sigue la construcción de un nuevo bloque de viviendas en el futuro Raval, desde la demolición de los viejos edificios deteriorados hasta el final de las obras y la venta de los apartamentos a ciudadanos de un nivel social y económico más alto del que tenían sus antiguos vecinos. El mismo Guerín (2002: 2) explicó que pretendía mostrar cómo los cambios del paisaje urbano implican también una mutación en el paisaje humano: el film no documenta solamente la transformación del barrio, sino también la de su población, provocada por un proceso de gentrificación impulsado por la reforma urbanística y la especulación inmobiliaria. De hecho, la regeneración del espacio urbano y la mejora de la imagen del barrio, con la consecuente subida del valor del suelo y del precio de la vivienda, conlleva la expulsión de sus antiguos residentes, en gran parte

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

ancianos, inmigrantes o marginados, que son reemplazados por nuevos habitantes de mayor poder adquisitivo.

*En construcción* se articula en tres partes, que corresponden a tres fases distintas de la historia del Barrio Chino. La primera, que coincide con las secuencias iniciales, nos muestra, a través de un montaje de imágenes en blanco y negro procedentes de otras películas, el aspecto y la población del barrio a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta del siglo pasado. Una panorámica aérea, sacada de *Sin la sonrisa de Dios* (Juli Salvador, 1955), nos sitúa en el tiempo y en el espacio: estamos en Barcelona, en una época en la que la economía de la ciudad estaba basada todavía en la industria y las chimeneas de las fábricas eran un elemento preponderante del paisaje urbano. Luego, a través de algunas escenas procedentes de *El alegre Paralelo* (Enric Ripoll-Freixes y Josep Maria Ramon, 1964) y de las filmaciones en 8 mm de Joan Colom (1960) nos adentramos en el Barrio Chino de principios de los años sesenta: un enclave repleto de prostíbulos, tabernas y teatros (aparece la Bodega Apolo), y habitado sobre todo por pobres, prostitutas e inmigrantes. Estas secuencias caracterizan positivamente el barrio, presentándolo como un lugar lleno de bullicio y de vida, con un ambiente alegre y festivo, aunque marcado por el vicio y la pobreza. Después de estas escenas iniciales, el blanco y negro deja paso al color y entramos en el Barrio Chino de finales de los años noventa filmado por Guerín. A partir de ese momento empieza la segunda parte de *En construcción*, que abarca casi toda la película, en la que asistimos a las obras de construcción de un nuevo bloque de viviendas y a la vida cotidiana de los habitantes del barrio. La ubicación del inmueble escogido para el rodaje es significativa: el edificio está situado cerca de la antigua iglesia románica de Sant Pau del Camp, y desde sus ventanas se pueden ver el teatro Apolo del Paralelo y las tres chimeneas de la antigua central eléctrica conocida popularmente como La Canadencia, dos lugares que aparecían también en las secuencias iniciales en blanco y negro. Mediante la elección de este sitio, Guerín nos presenta el Barrio Chino como un espacio urbano heterogéneo y lleno de historia, que aún conserva vestigios de la dominación romana (la iglesia de Sant Pau del Camp)<sup>6</sup>, del pasado industrial de la ciudad (las tres chimeneas de La Canadencia) y de la época en la que el Paralelo era el Broadway barcelonés (el teatro Apolo). Un barrio repleto de restos de épocas pasadas, que, sin embargo, está destinado a desaparecer al final del siglo XX, como anuncia el subtítulo de la película: “cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en El Chino, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

En uno de los primeros planos de la segunda parte del film, un cartel del Ajuntament de Barcelona muestra la Rambla del Raval, una larga y ancha avenida con palmeras que será construida en el marco de las “obres d’urbanització del nou espai públic del Pla Central del Raval”. Si miramos con atención, nos damos cuenta de que en la parte baja del cartel alguien ha añadido una pintada de protesta: “asco de PERI” (PERI es el acrónimo de “Plan Especial de Reforma Interior”). La imagen bonita, moderna y ordenada de la futura Rambla del Raval dibujada en el cartel contrasta con lo decrepito y caótico del entorno urbano que muestran los planos siguientes de la película: calles estrechas y sucias, edificios abigarrados, paredes desconchadas y llenas de pintadas (una de ellas dice: “Derribos no, rehabilitación sí”), balcones repletos de ropa tendida, descampados. Es un ambiente que no difiere mucho del que mostraban *El alegre Paralelo* y las filmaciones en 8 mm de Joan Colom, aunque aparezca aún más degradado por el paso del tiempo y la falta de rehabilitación. También los habitantes del barrio no han cambiado respecto al pasado: vagabundos, prostitutas, drogadictos, pobres, inmigrantes, marginados y ancianos. Estas secuencias iniciales desempeñan una triple función: en primer lugar, introducen el argumento de la película, es decir la reforma urbanística del Barrio Chino promovida por el Ajuntament de Barcelona a finales de los años noventa; luego, retratan la fisonomía urbana y social del barrio antes de su transformación; por último, sugieren a través de algunos detalles (las pintadas de protesta “asco de PERI” y “Derribos no, rehabilitación sí”) que hay quien se opone al método adoptado para reformar el barrio, que no está basado en la rehabilitación de los edificios deteriorados sino en su demolición, que trae como consecuencia el desalojo de los vecinos.

En la segunda parte de la película asistimos al levantamiento de un nuevo bloque de viviendas, piso tras piso, y con ello también a las conversaciones que mantienen los obreros que trabajan en la construcción del edificio, y a la vida cotidiana de los habitantes del barrio, que se ve afectada por los cambios urbanísticos. El tejido social del barrio se desintegra a medida que se derriban los viejos inmuebles deteriorados para construir el nuevo bloque de viviendas: las piquetas y los *bulldozers* no arrasan solamente los edificios, sino también las personas que viven dentro de ellos. De hecho, los vecinos desalojados no podrán volver a sus casas, como aprendemos de un diálogo entre dos obreros marroquíes en el que uno le dice al otro: “había muchos vecinos que han vivido toda su vida aquí y les han echado (...) les dan ochenta mil pesetas y ellos venden los pisos por veinte millones”. Es entonces cuando queda claro que detrás de la

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

transformación del Barrio Chino hay una operación de especulación inmobiliaria, y que los destinatarios de los cambios urbanísticos que se están realizando no son los habitantes del barrio, sino otros ciudadanos de nivel social y económico más elevado que tienen los recursos para comprar las nuevas viviendas. En efecto, a través de la reforma urbanística del Barrio Chino, el Ajuntament de Barcelona y la empresa mixta Procivesa<sup>7</sup> se propusieron también reorganizar la estructura social del barrio, favoreciendo un proceso de gentrificación que llevara a la progresiva sustitución de la población pobre y marginal del barrio por una nueva, formada básicamente por ciudadanos de clase media.

Los futuros habitantes del nuevo Raval aparecen en la tercera y última parte de *En construcción*. En los minutos finales, Guerín muestra los potenciales compradores que visitan los nuevos apartamentos acompañados de una agente inmobiliaria. Se trata de ciudadanos de clase media, ajenos al barrio, que quieren instalarse allí por la posición central y el prestigio del inmueble, aunque no les gusten ni el entorno ni los vecinos. De hecho, se expresan en términos muy despectivos hacia el aspecto del barrio y de sus habitantes (“esperemos que con los años todo esto sean casas nuevas y las vistas sean todas mucho más bonitas”), se preocupan por la seguridad del edificio, y hablan también de poner una cortina en el balcón para ocultar la vista de las fachadas desconchadas de los edificios circunstantes porque “fa lleig” (queda feo). Guerín caracteriza estos potenciales inquilinos de manera negativa, presentándolos como unos “colonizadores” que toman posesión de un barrio que no les pertenece, quitando a los antiguos vecinos su espacio vital. Con la llegada de los futuros propietarios de las nuevas viviendas se concluye el proceso de transformación del microcosmo urbano y social del Barrio Chino documentado por *En construcción*: en el plano urbano, un inmueble moderno, espacioso y confortable ha reemplazado unos viejos edificios degradados; en el plano social nuevos inquilinos de mayor poder adquisitivo han sustituido a los antiguos vecinos (gentrificación). El proceso de construcción (y destrucción) urbana y social<sup>8</sup> al que hemos asistido a lo largo del film es precisamente el que determinará, con el paso del tiempo y el avance de la especulación inmobiliaria, la muerte del Barrio Chino anunciada por el subtítulo de la película. La historia de los vecinos del inmueble cerca de Sant Pau del Camp es análoga a la de los habitantes de otras zonas del barrio, desalojados para construir el MACBA (1995) o la Filmoteca de Catalunya (2012). Estas intervenciones urbanísticas han supuesto el derribo de manzanas enteras de edificios, y con ello la transformación del paisaje urbano y social del barrio. Así, lo que está desapareciendo no

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento  
Enero 2021

es solamente el pequeño mundo retratado por Guerín, sino el Barrio Chino entero, y con él un pedazo de la historia de Barcelona. *En construcción* muestra cómo se ha realizado (y se sigue realizando) la reforma del centro histórico de Barcelona, o sea, según explica el antropólogo Manuel Delgado, deshaciéndose “de los elementos tanto inmuebles como humanos que pudieran suponer un obstáculo para la reapropiación del barrio por parte de clases medias y altas ansiosas de un baño de venerabilidad histórica”. Para ello, “se inyecta saber, cultura y sano ambiente juvenil allí donde antes había solamente vida” mientras “prosigue la campaña de deportación y borrado de pobres en marcha desde hace años en el sector” (2006: 11). En el caso del Barrio Chino el resultado de este proceso de “higienización” es, como decíamos más arriba, su conversión en el Raval de *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*, un barrio de moda que atrae turistas, estudiantes, inversores y nuevos residentes de nivel social y económico superior al de los antiguos vecinos. Vivir en el nuevo Raval, nos muestra Guerín, no está al alcance de todos, sino solamente de una minoría de privilegiados. Los otros, o sea los excluidos de la Barcelona *top model* promovida por las autoridades, viven en los suburbios, frecuentemente en condiciones muy duras, como veremos en *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu.

### 3.2 *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu: la Barcelona “fea”

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



DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

“I interviewed hundreds of Chinese immigrants, I went to the real places, I went with the police to riots and to get the people that were doing the exploiting. Some of the places that I shot the film are places where these things really happened. Ninety percent of the Chinese guys that are in *Biutiful* are people who have actually been in those conditions. The Africans live in those houses. So all that research I did. Then to cast all these people and use all these non-actors, I wanted to use all these hyper-realistic elements. Not as a documentary but to get truth to the universe that I was presenting. So all the things that you see in there are really, really, really, real.” (cit. en Bennet 2010: s.p.)

*Biutiful* muestra la Barcelona compleja y conflictiva que permanece oculta en *Todo sobre mi madre*, *L'auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*. A la ciudad atractiva y excitante que retratan estas películas, Iñárritu contrapone una geografía urbana y social completamente diferente. De hecho, *Biutiful* transcurre casi exclusivamente en los suburbios y en las zonas degradadas de la ciudad que no figuran en las guías turísticas, y sus protagonistas son los pobres, los marginados y los inmigrantes, o sea los excluidos de la Barcelona “guapa” proyectada por las autoridades y promocionada por el *city marketing*. Estas categorías sociales no están presentes en las películas que hemos comentado en la sección anterior, o si aparecen, como en *Todo sobre mi madre*, es solamente en función de celebrar un “multiculturalismo escénico” (Delgado 2008: 143), que esconde los reales problemas de marginación, pobreza y explotación de los inmigrantes que afectan a la Barcelona postolímpica. Por el contrario, todos los personajes de la película de Iñárritu son inmigrantes, comenzando por el protagonista, que es un *xarnego*, o sea un inmigrante español de habla no catalana<sup>9</sup>. Si en *Vicky Cristina Barcelona* y en *L'auberge espagnole* la capital catalana es retratada desde el punto de vista de unos extranjeros acomodados (turistas o estudiantes Erasmus), en *Biutiful* es vista desde la perspectiva completamente distinta del protagonista, un ciudadano pobre que lucha cada día por sobrevivir. La vida de Uxbal transcurre en sitios de Barcelona normalmente invisibles para los turistas y poco utilizados como localizaciones cinematográficas: los rincones más oscuros y menos agradables del Raval (los que aún no han sufrido el proceso de reforma que muestra *En construcción*), y algunos barrios de Badalona y Santa Coloma de Gramenet, dos municipios que forman parte del área metropolitana barcelonesa. Estas zonas marginales y degradadas de la ciudad, habitadas por pobres e inmigrantes, constituyen el escenario principal de la película. La Barcelona retratada por Iñárritu, pues, es una metrópolis “fea”, oscura y

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

sórdida, radicalmente opuesta a la Barcelona “guapa” y esplendorosa de *Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*. En dos secuencias, en particular, el cineasta mexicano subvierte la imagen de la Barcelona modernista y mediterránea que muestran estos films: en la primera, la Sagrada Família, el símbolo de la ciudad y su atracción más visitada, se perfila contra un cielo oscuro y contaminado, convirtiéndose en una visión terrible y amenazadora, que parece presagiar la muerte del protagonista; en la segunda secuencia, una de las más impactantes del film, el mar lleva a la playa de la Barceloneta los cadáveres de unos inmigrantes chinos, convirtiendo así en una visión de pesadilla la Barcelona mediterránea retratada por Almodóvar, Klapisch y Allen, y exaltada por la propaganda turística.

A lo largo de la película, siguiendo los desplazamientos de Uxbal, recorreremos calles oscuras y sucias, rodeadas de edificios viejos y deteriorados, y entramos en infraviviendas y en sótanos insalubres donde se hacinan los inmigrantes clandestinos. Mientras que en las películas que hemos comentado en la sección anterior prevalecen las escenas rodadas en exteriores, *Biutiful* transcurre en gran parte en interiores sombríos y claustrofóbicos, ya que Iñárritu no está interesado en retratar las bellezas arquitectónicas y paisajísticas de la capital catalana, sino los ambientes miserables en los que viven los inmigrantes. En una de las escasas secuencias rodadas en la Barcelona central y turística, La Rambla es el escenario de una violenta persecución policial contra un grupo de manteros senegaleses, que termina con la detención y la deportación de algunos de ellos a su país de origen. Por lo tanto, mientras que en *Todo sobre mi madre* la presencia de los inmigrantes no comporta la escenificación de conflictos, en *Biutiful* produce violentos contrastes que ponen en entredicho la imagen de la Barcelona tolerante, solidaria y acogedora celebrada por Almodóvar. En la Barcelona de Iñárritu los inmigrantes son rechazados y marginados en los suburbios, donde viven, trabajan y mueren en condiciones inhumanas. No hay esperanza para ellos: morir es la única alternativa a la explotación laboral o a la deportación. De hecho, a medida que nos acercamos al final de la película, las muertes se multiplican: primero, a causa de una fuga de gas, mueren los inmigrantes chinos encerrados en un sórdido taller clandestino; luego, muere el mafioso que los explotaba, asesinado por su amante; finalmente, después de una larga agonía, muere también Uxbal, víctima de un cáncer de próstata. Así, mientras que las películas que hemos comentado en la sección anterior retratan Barcelona como una ciudad alegre y llena de vida, *Biutiful* la representa como un lugar donde reinan el dolor, la enfermedad y la muerte.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

## 4. Conclusiones

A lo largo de este ensayo hemos visto cómo el cine consigue retratar desde distintos puntos de vista la realidad compleja, problemática y contradictoria de la Barcelona postolímpica. Hemos distinguido a grandes rasgos dos maneras básicas de representar cinematográficamente la ciudad: la primera utiliza la iconografía turística oficial a base de modernismo y mediterraneidad y elimina de la imagen de la ciudad cualquier aspecto indeseable para el espectador, contribuyendo así a celebrar y promocionar tanto el modelo Barcelona de transformación urbana como la marca Barcelona; la segunda ofrece una mirada más crítica sobre la capital catalana, revelando algunos de los problemas que la afectan (especulación, gentrificación, exclusión social) y retratando los barrios marginales y las duras condiciones en las que viven sus habitantes.

Para ilustrar la primera modalidad de representación hemos escogido *Todo sobre mi madre* (1999) del español Pedro Almodóvar, *L'auberge espagnole* (2002) del francés Cédric Klapisch y *Vicky Cristina Barcelona* (2008) del norteamericano Woody Allen. Estas películas retratan una ciudad idealizada, que no presenta ninguna de las tensiones sociales, culturales y urbanísticas que caracterizan la Barcelona postolímpica. Una ciudad *top model* que enseña al espectador (y potencial turista) su cara más guapa y seductora, y oculta bajo el maquillaje los elementos desagradables que podrían perjudicar su atractivo. De hecho, hemos visto que Almodóvar, Klapisch y Allen retratan los monumentos y los sitios sobresalientes de Barcelona, sin mostrar casi nunca los lugares degradados o la verdadera población de la capital catalana, formada también por pobres, marginados e inmigrantes. De esta manera, construyen una imagen de la ciudad que parece salida de la antigua Guía Azul que Roland Barthes criticaba por “reducir la geografía a la descripción de un mundo monumental” en el que “la humanidad (...) desaparece en provecho exclusivo de sus monumentos” (2009: 106-107). Esta imagen no responde a ninguna de las preguntas que el lector, o en nuestro caso el espectador, puede plantearse sobre “un paisaje real, que existe” (2009: 107).

Para ilustrar la segunda manera de representar cinematográficamente la Barcelona postolímpica hemos escogido *En construcción* (2001) del catalán José Luis Guerín y *Biutiful* (2010) del mexicano Alejandro González Iñárritu. Estas películas muestran la otra cara de la ciudad que permanecía oculta en las cintas de Almodóvar,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

Klapisch y Allen. En *Biutiful* y *En construcción* la Barcelona *top model* aparece sin maquillaje, revelando sus defectos y sus contradicciones. De hecho, Guerin e Iñárritu dejan de lado la ciudad modernista y mediterránea para retratar los suburbios y los barrios degradados donde viven los excluidos de la Barcelona “guapa” (pobres, marginados, inmigrantes). De esta manera, construyen una imagen de Barcelona que, a causa de la ausencia casi total de monumentos y sitios sobresalientes, es difícilmente reconocible para quien no conoce a fondo la ciudad, pero que al mismo tiempo resulta mucho menos simplista que la que fomentan las autoridades, bien representada por *Todo sobre mi madre*, *L’auberge espagnole* y *Vicky Cristina Barcelona*.

Las películas que hemos analizado a lo largo de este ensayo muestran dos ciudades antitéticas, pero al mismo tiempo complementarias, que conviven de forma cada vez más conflictiva: la Barcelona real (“al desnudo”), con su compleja geografía urbana y social, y la Barcelona turística, de la que se han expulsado los elementos urbanos y humanos que no encajan en la ciudad atractiva pensada exclusivamente, como dijo Miguel de Unamuno, para asombrar al forastero:

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

Las palabras de Unamuno ilustran, una vez más, el contraste entre la Barcelona que las autoridades buscan poner guapa de cara al exterior, y la Barcelona problemática y conflictiva que se trata de silenciar y mantener invisible. El cine puede rehuir la realidad, limitándose a mostrar una Barcelona “fachadosa”, o puede encararse a ella, revelando lo que la ciudad esconde bajo “su atavío y ornato de ropaje”.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento  
Enero 2021

## Notas

<sup>1</sup> Disponible en <http://vimeo.com/4390802> (fecha de consulta: 02/06/2020).

<sup>2</sup> Por ejemplo, en *La Bandera* (1935) de Julien Duvivier, *Apartado de correos 1001* (1950) de Julio Salvador, *Distrito Quinto* (1958) de Julio Coll y *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez-Dolz.

<sup>3</sup> En la segunda parte del *Quijote*, Cervantes elogia Barcelona definiéndola “archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres” (1605: 960).

<sup>4</sup> *On the town*, estrenada un año después de *The naked City*, fue la primera película musical rodada, al menos en parte, en exteriores. Sus secuencias iniciales parecen un *spot* de Nueva York: en menos de cinco minutos desfilan ante los ojos del espectador las principales atracciones turísticas de la ciudad (el puente de Brooklyn, Wall Street, Little Italy, Chinatown, la Estatua de la Libertad, el Empire State Building, Central Park, la Fifth Avenue) acompañadas por una canción cautivadora.

<sup>5</sup> Amanda Villavieja y Marta Andreu se ocuparon del sonido; Mercedes Álvarez (que en 2005 realizará su primer largometraje, *El cielo gira*) y Núria Esquerra trabajaron en el montaje final de la película; Abel García fue ayudante de dirección; Alex Gaultier fue el director de la fotografía y Francina Cirera la ayudante de producción.

<sup>6</sup> A lo largo de la película asistimos también al hallazgo de un grupo de tumbas de época tardorromana (siglo IV-VI) en el solar donde se excavan los cimientos del nuevo edificio.

<sup>7</sup> Procivesa (Promoció de Ciutat Vella S.A.) es la sociedad, financiada de forma mayoritaria por el Ajuntament de Barcelona, que gestionó las intervenciones urbanísticas en el casco antiguo de la Ciudad Condal.

<sup>8</sup> Como comentó Núria Escur, “uno va a ver la película pensando que es ésta una historia de construcción y destrucción de edificios y se encuentra con la construcción y destrucción de seres humanos. Unos degradados, otros a punto de salvarse, varios con poco futuro, muchos sin presente” (2001: 1).

<sup>9</sup> Según el Diccionari de la Llengua Catalana del Institut d’Estudis Catalans el término *xarnego* significa “inmigrante hispanohablante residente en Cataluña, dicho despectivamente”. El uso de esta palabra se difundió en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, cuando llegaron a Cataluña grandes oleadas de inmigrantes procedentes de las otras regiones de España. Hoy, como explica Jordi Puntí, aunque “no se utilice abiertamente, todo el mundo sigue teniéndola en la cabeza. Tiene más de cuarenta años y sigue vigente y despectiva, sin cambiar su sentido inicial” (2011: s.p.).

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento  
Enero 2021

## Referencias

- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2014): *La actividad turística en Barcelona: desarrollo y gestión*, [https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/documents/141203\\_la\\_actividad\\_turistica\\_en\\_barcelona.pdf](https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/documents/141203_la_actividad_turistica_en_barcelona.pdf) (fecha de consulta: 03/06/2020)
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2019): *2018. Informe de l'activitat turística a Barcelona*, [https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/iaotb18\\_final\\_0.pdf](https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/iaotb18_final_0.pdf) (fecha de consulta: 03/06/2020)
- ALLEN, Woody (2008). *Vicky Cristina Barcelona*. Film.
- ALMODÓVAR, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre*. Film.
- BALIBREA, Mari Paz (2004): "Barcelona: del modelo a la marca", *BibliotecaYP*, [http://ypsite.net/pdfs/barcelona\\_del\\_modelo\\_a\\_la\\_marca.pdf](http://ypsite.net/pdfs/barcelona_del_modelo_a_la_marca.pdf) (fecha de consulta: 03/06/2020)
- BARTHES, Roland (2009): *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI de España.
- BENNET, Bruce (2010): "Biutiful Director Alejandro González Iñárritu on Woody Allen's Barcelona and the Problem With Ordering Coffee in New York", *Vulture*, 30/12/2010, [https://www.vulture.com/2010/12/biutiful\\_director\\_alejandro\\_go.html](https://www.vulture.com/2010/12/biutiful_director_alejandro_go.html) (fecha de consulta: 03/06/2020)
- BUSBY, Graham y KLUG, Julia (2001): "Movie-Induced Tourism: The Challenge of Measurement and Other Issues", *Journal of Vacation Marketing*, vol. 7, núm. 4, pp. 316-332. <https://doi.org/10.1177/135676670100700403>
- CASTELLANOS, Jordi (2002): "Barcelona, las tres caras del espejo: del Barrio Chino al Raval", *Revista de Filología Románica*, anejo III, pp. 189-202.
- CERVANTES, Miguel de (1605): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Casa editorial Saturnino Calleja Fernández.
- CURRY, Renée R. (2013): "Woody Allen's Grand Scheme: The Whitening of Manhattan, London, and Barcelona", en Bailey, Peter J. y Girgus, Sam B. (eds), *A Companion to Woody Allen*, Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, pp. 277-293. <https://doi.org/10.1002/9781118514870.ch13>
- DELGADO, Manuel (2006): "El forat de la vergonya", *La Veu del Carrer*, núm. 98, p. 11.
- (2008): "El miedo al gueto (o porqué se procura evitar la concentración excesiva de pobres en la ciudad)", en González, Antonio G. (ed.), *Exceso y escasez en la era global: la nueva complejidad de la política, la economía, el sujeto, la ciudad y el arte*, Las Palmas: Obra Social de la Caja de Canarias, pp. 133-53.
- (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona*, Madrid: Libros de la Catarata.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento  
Enero 2021

- DERAKHSHANI, Mana y ZACHMAN, Jennifer (2005): “‘Une histoire de décollage’. The art of intercultural identity and sensivity in *L’Auberge Espagnole*”, *Transitions. Journal of franco-iberian studies*, vol. 1, núm. 1, pp. 126-39.
- DIGIACOMO, Susan (2008): “*Vicky Cristina Barcelona* vista per una antropòloga”. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, 11/2008a, <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-116> (fecha de consulta: 03/06/2020)
- DONALD, Stephanie y GAMMACK, John G. (2007): *Tourism and the Branded City. Film and Identity on the Pacific Rim*, Aldershot: Ashgate.
- ESCUR, Núria (2001): “Cine contra el olvido. La película de Guerin ‘En construcción’ revive el Barrio Chino sepultado por el Raval”, *La Vanguardia, Vivir en Barcelona*, 06/112001, p. 1.
- FABRE, Jaume y HUERTAS, Josep Maria (1988): *Barcelona 1888-1988: la construcció d’una ciutat*, Barcelona: Publicacions de Barcelona.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro (2010): *Biutiful*. Film.
- GUERÍN, José Luis (2001): *En construcción*. Film.
- (2002): “Especial: *En construcción*”. *Media*, abril 2002, p. 2.
- KIM, Hyounggon y RICHARDSON, Sarah L. (2003): “Motion picture impacts on destination images”, *Annals of Tourism Research*, vol. 30, núm. 1, pp. 216-237. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00062-2](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00062-2)
- KLAPISCH, Cédric (2002): *L’auberge espagnole*. Film.
- LYNCH, Kevin (1990): *The image of the city*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- NUNES, José Maria (1966): *Noche de vino tinto*. Film.
- OBSERVATORI DEL TERRITORI (2017): *Anàlisi sistemes zones verdes/espais lliures*, [http://territori.gencat.cat/web/.content/home/06\\_territori\\_i\\_urbanisme/07\\_observatori\\_territori/informes\\_estudis/urbanisme/potencial\\_planejament/Sistema-de-zones-verdes.pdf](http://territori.gencat.cat/web/.content/home/06_territori_i_urbanisme/07_observatori_territori/informes_estudis/urbanisme/potencial_planejament/Sistema-de-zones-verdes.pdf) (fecha de consulta: 03/06/2020)
- PUNTÍ, Jordi (2011): “La paraula ‘xarnego’ continua vigent i sent despectiva”, *Ara.cat*, 17/04/2011, [https://www.ara.cat/cultura/Jordi\\_Punti-Els\\_castellans\\_0\\_464354008.html](https://www.ara.cat/cultura/Jordi_Punti-Els_castellans_0_464354008.html) (fecha de consulta: 03/06/2020)
- QUINTANA, Ángel (2004): “Imatge, cinema i turisme. Algunes construccions imaginàries per al diseg”, en Enguita Mayo, Nuria; Marzo, Jorge Luis y Romaní, Montse (eds), *Tour-ismes: la derrota de la dissensió: itineraris crítics*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/Fòrum de les Cultures, pp.114-125.
- RILEY, Roger W. y VAN DOREN, Carlton S. (1992): “Movies as tourism promotion: A ‘pull’ factor in a ‘push’ location”, *Tourism management*, vol. 13, núm. 3, pp. 267-274. [https://doi.org/10.1016/0261-5177\(92\)90098-R](https://doi.org/10.1016/0261-5177(92)90098-R)
- ROBLES, Fermín (2008): “‘He retratado una Barcelona romántica, exótica y estimulante’. Allen presenta en la ciudad su último filme, un auténtico reclamo turístico”, *El País*, 21/09/2008, [https://elpais.com/diario/2008/09/21/catalunya/1221959244\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/21/catalunya/1221959244_850215.html) (fecha de consulta: 03/06/2020)

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5584>  
*Investigación*

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la  
fotografía a la imagen en movimiento**  
Enero 2021

- TRUFFAUT, François (1974): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (1950): *Obras Completas*, vol. 1, Madrid: Afrodiseo Aguado.
- VALLBONA, Rafael (2001): "Adiós al Barrio Chino", *El Mundo Magazine*, núm. 85,  
<http://www.elmundo.es/magazine/num85/textos/viaje.html> (fecha de consulta:  
03/06/2020)
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1987): *Barcelonas*, Barcelona: Empúries.