



SARA ANTONIAZZI

Università Ca' Foscari Venezia

sara.antoniazzi@unive.it

BARCELONA Y/EN EL CINE: UN RECORRIDO HISTÓRICO

Fecha de recepción: 07.05.2020

Fecha de aceptación: 12.10.2020

Resumen: Este artículo indaga sobre distintos aspectos de la relación de Barcelona con el cine. En la primera parte, siguiendo el hilo de la película *Vida en sombras* (1949) del cineasta catalán Llorenç Llobet Gràcia, se evidencia el protagonismo de Barcelona como impulsora del desarrollo del cine y de sus progresos tecnológicos, y como centro de producción, distribución y exhibición cinematográfica. En la segunda parte se aborda el papel de Barcelona como escenario cinematográfico. Adoptando la perspectiva de la *cinematic urban archaeology*, se comentan, a través de una selección de películas, las transformaciones experimentadas por la capital catalana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Las películas constituyen un observatorio privilegiado para estudiar la metamorfosis del paisaje urbano barcelonés y los cambios políticos, sociales y económicos más significativos sufridos por la ciudad durante más de un siglo: el imponente desarrollo urbano e industrial entre los siglos XIX y XX, la guerra civil española y la dura posguerra, el *boom* económico y la expansión urbanística incontrolada bajo el mandato del alcalde franquista José María de Porcioles (1957-1973), la restauración de la democracia y, finalmente, el renacimiento urbano de los años ochenta y noventa, impulsado por la nominación de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos de 1992.

Palabras clave: Barcelona, cine, *cinematic urban archaeology*, ciudad, transformaciones urbanas

Title: Barcelona and/in Cinema: A Historical Survey

Abstract: This article deals with different aspects of Barcelona's relationship with cinema. The first part, following the thread of the film *Vida en sombras* (1949) by Catalan director Llorenç Llobet Gràcia, highlights Barcelona's guiding role in the development of cinema and its technological advances, and the importance of the city as a centre of production, distribution and exhibition of films. The second part focuses on Barcelona as a film set. By adopting the perspective of the cinematic urban archaeology, it analyses through a selection of films the transformations experienced by the Catalan capital from the end of the 19th century to the present day. The selected films constitute a privileged observatory for studying the metamorphosis of Barcelona's urban landscape and the most significant political, social and economic changes undergone by the city over time: the striking urban and industrial development between the 19th and 20th centuries, the Spanish Civil War and the harsh post-war years, the economic boom and the uncontrolled urban growth under the regime of Francoist mayor José María de Porcioles (1957-1973), the restoration of democracy and, finally, the urban renaissance in the 1980s and 1990s, boosted by the city's nomination to host the 1992 Olympics.

Keywords: Barcelona, cinema, *cinematic urban archaeology*, city, urban transformations

INTRODUCCIÓN

“Barcelona, a vol d’ocell, se m’apareix com una altra ciutat. No és la meva perquè la meva l’he llegida amb els peus i l’he dominada amb el record. Des de les alçades s’objectiva i al primer cop d’ull, la fredor de la geometria domina l’experiència i l’emoció” (Roig 1987: 18). A partir de la contemplación de Barcelona desde un helicóptero, la escritora catalana Montserrat Roig distingue dos ciudades y, por extensión, dos maneras opuestas de ver y experimentar el espacio urbano: por un lado, la urbe observada “a vuelo de pájaro” desde la ventanilla del helicóptero, que coincide con la Barcelona geométrica y racional proyectada por urbanistas y arquitectos; por otro, la ciudad “leída con los pies”, la Barcelona multiforme y dinámica que experimentan los caminantes. Pero la capital catalana no es solamente el entramado de calles, manzanas y edificios trazado por la planificación urbanística, o el espacio ordinario que los barceloneses recorren a pie cada día. Frente a la ciudad concreta de hormigón y asfalto, habitada por personas de carne y huesos, se levanta otra, hecha de celuloide: la Barcelona filmada por los cineastas desde finales del siglo XIX.

El giro espacial (*spatial turn*)¹ experimentado en las últimas décadas por las ciencias sociales y las humanidades ha propiciado un creciente interés por la relación entre cine y ciudad. En el mundo académico anglosajón, en particular, este tema ha gozado de mucha atención, como demuestra la nutrida lista de publicaciones que lo han abordado desde diferentes perspectivas. Entre ellas figuran ensayos sobre cine y espacio urbano (Barber 2004); sobre el nexo entre cine, ciudad y modernidad (Pomerance 2006); sobre cine y arquitectura (Lamster 2000); sobre cine, turismo y *branding* urbano (Donald y Gammack 2007) y sobre el *cinematic mapping* (Conley 2007). Una línea de investigación más reciente es la de la *cinematic urban archaeology* (Penz y Lu 2011), que utiliza el cine como fuente histórica para investigar las transformaciones urbanísticas, culturales y socioeconómicas experimentadas por la ciudad a lo largo del tiempo:

A cinematic archaeology of a city can potentially render visible the becoming of the modern city and its subsequent transformations since 1895 [...] Films have a remarkable capacity to resurrect a city’s topography, which, together with its social and cultural context is all too often folded away in maps of the past [...]. Crucially, the processes involved in cinematic urban archaeology exhume, unlock and preserve past memories. (Penz y Lu 2011: 12)

Este novedoso enfoque es deudor de los trabajos pioneros del historiador Marc Ferro, quien abrió el camino hacia la legitimación del uso del séptimo arte como documento

¹ La expresión “giro espacial” hace referencia a la amplia reflexión crítica que se ha generado en distintas áreas de investigación, especialmente desde los años ochenta del siglo pasado, sobre las valencias del espacio (políticas, económicas, sociales, culturales), frente a la importancia extraordinaria que en la cultura occidental tradicionalmente se había atribuido al tiempo. Este giro coincide con la eclosión de una serie de fenómenos que obligan a una revisión del concepto de espacio, como la globalización, las nuevas tecnologías de comunicación (internet) y la intensificación de los flujos migratorios.

válido para la investigación histórica, afirmando que el cine es “fuente y agente de la Historia” y que las películas cuya acción es contemporánea al rodaje tienen la capacidad de restituírnos la “imagen real del pasado” (1980: 11, 41)².

En el campo de los estudios cinematográficos anglosajones, Barcelona ha suscitado escaso interés, en comparación con ciudades como París, Londres, Berlín, Roma o Nueva York, que figuran prácticamente en todos los estudios sobre cine y ciudad que acabamos de mencionar. Tampoco es mucho el interés que ha despertado en el ámbito español, sobre todo si consideramos la atención que ha recibido Madrid, la otra ciudad cinematográfica por excelencia de España, cuya imagen fílmica ha sido objeto de dos estudios monográficos (Camarero Gómez 2016, Cebollada y Santa Eulalia 2000) y una tesis doctoral (Grijalba de la Calle 2016). La bibliografía relativa a la representación cinematográfica de Barcelona, en cambio, es bastante escasa: un puñado de artículos, centrados sobre todo en las películas rodadas en la ciudad tras los Juegos Olímpicos de 1992, y dos volúmenes que abordan, desde enfoques diferentes y sin ánimo de ser exhaustivos, las localizaciones cinematográficas barcelonesas (Osàcar 2013, San Miguel y Torres Hortelano 2013). Llama la atención, en particular, la ausencia de un trabajo monográfico que aborde, desde una perspectiva comparada, la imagen de la Ciudad Condal construida por el cine catalán, español e internacional a lo largo de más de cien años de historia. Tampoco existe ningún estudio amplio y detallado que utilice el séptimo arte como herramienta para indagar la evolución y transformación del espacio urbano barcelonés. La relativa escasez de investigaciones sobre la representación cinematográfica de Barcelona resulta sorprendente si consideramos la importancia de esta ciudad en la historia del cine español y el gran número de películas que se han rodado en ella. Y sorprende aún más si tenemos en cuenta que en los últimos años se ha producido una auténtica eclosión de los estudios sobre cine y ciudad.

Este artículo pretende trazar una panorámica sobre las relaciones entre Barcelona y el cine desde los orígenes del séptimo arte hasta nuestros días. En la primera parte, “Barcelona y el cine”, se evidencia el protagonismo de la capital catalana como impulsora del desarrollo del cine y de sus progresos tecnológicos, y como centro de producción, distribución y exhibición cinematográfica. En la segunda parte, “Barcelona en el cine”, se aborda el papel de Barcelona como escenario cinematográfico. Adoptando la perspectiva de la *cinematic urban archaeology*, se propone un recorrido cinematográfico por la historia de la Ciudad Condal, comentando a través de una selección de películas las transformaciones experimentadas por la capital catalana desde 1896 –fecha del primer filme rodado en la ciudad por el operador Lumière Alexandre Promio– hasta la primera década del siglo XXI. Para ello, hemos escogido una serie de películas de ficción y documentales

² Sobre el valor documental de las imágenes cinematográficas se discute prácticamente desde los orígenes del cine. Ya en 1898, en un folleto de doce páginas titulado *Une nouvelle source de l'histoire: le Cinématographe*, el camarógrafo polaco Boleslaw Matuszewski reivindicó el rol del cine como fuente para el estudio del pasado y propuso la creación de archivos cinematográficos. En 1947, Siegfried Kracauer, en su ensayo *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, fue pionero en analizar el nazismo como fenómeno de masas a través de las películas realizadas en Alemania en los años de la República de Weimar (1919-1933). Sin embargo, es solo a partir de la publicación en 1977 del ensayo *Cinéma et Histoire* de Marc Ferro cuando el cine comienza a ser valorado como documento histórico en el ámbito de la historiografía académica.

de distintas nacionalidades que han sido rodadas en Barcelona y en las que la Ciudad Condal alcanza un auténtico protagonismo. En todas ellas el espacio urbano barcelonés no es un mero telón de fondo, sino que cumple una función importante en el desarrollo de la acción. Hemos decidido dejar de lado las películas de reconstrucción histórica, que recrean artificialmente la Barcelona del pasado, para concentrarnos en cintas cuya acción es contemporánea al rodaje y que, en virtud de ello, tienen la capacidad de restituírnos, parafraseando a Ferro, la “imagen real” de la ciudad en la época en la que se realizaron. Por supuesto, la limitada extensión del artículo y la amplitud del tema que nos ocupa no nos permiten proveer un análisis minucioso de las distintas épocas por las que ha pasado la ciudad de Barcelona ni de todas las películas seleccionadas. Esperamos, sin embargo, que esta modesta contribución pueda servir de referencia y punto de partida para futuras investigaciones.

1. BARCELONA Y EL CINE

1.1. Los años dorados

Entre noviembre de 1947 y febrero de 1948, en pleno franquismo, Llorenç Llobet Gràcia, un cineasta amateur de Sabadell, realizó *Vida en sombras*, quizá la mejor película histórica –y de la historia– del cine catalán. Condenado al descrédito y al olvido bajo la dictadura por no cumplir con los preceptos de un cine propagandístico o de puro entretenimiento, y rescatado solo en tiempos recientes³, el filme narra la vida de Carlos Durán, un cineasta amateur como Llobet Gràcia, y paralelamente refleja medio siglo de historia barcelonesa y muestra los avances tecnológicos del cine y su progresiva difusión en la capital catalana. Carlos, interpretado por el joven Fernando Fernán Gómez, viene al mundo en una barraca de feria durante una de las primeras exhibiciones del cinematógrafo Lumière en Barcelona; su nacimiento, por lo tanto, coincide cronológicamente con la llegada del cine a la capital catalana⁴. Como muestra la película, antes del estable-

³ Estrenada solamente en 1953 en cines de segunda categoría a causa de problemas con la censura, *Vida en sombras* no fue apreciada ni por la crítica ni por el público, y sus negativos originales no fueron conservados. La película permaneció olvidada hasta que, en 1983, la Filmoteca Española realizó una primera restauración analógica, coordinada por Ferran Alberich, a partir de dos copias de distribución en 16 mm. En 2007 apareció una nueva copia en 16 mm, de mejor calidad fotográfica, procedente de la colección Pere Tresserra. En 2012, a partir de esta copia y de otra, también en 16 mm, Alberich coordinó una nueva restauración de la película, esta vez en digital, a cargo de la Filmoteca de Catalunya, en colaboración con la Filmoteca Española y los Laboratorios Deluxe de Barcelona. En 2018 se publicó el libro colectivo *Vida en sombras. El hechizo del cine, la herida de la Guerra*, coordinado por José Luis Castro de Paz y Rubén Higuera Flores, que recopila una serie de estudios que proponen distintas lecturas filmicas e historiográficas de la obra maestra de Llobet Gràcia.

⁴ La presentación del cinematógrafo Lumière en Barcelona tuvo lugar el 10 de diciembre de 1896 en los bajos de uno de los estudios fotográficos más célebres y prestigiosos de la ciudad, el de los hermanos Antonio y Emilio Fernández, conocidos bajo el seudónimo artístico de “Napoleón”, situado en los números 15 y 17 de la Rambla de Santa Mònica. Como ha sido ampliamente documentado por Palmira González, en esta sesión inaugural estuvieron presentes los mismísimos hermanos Lumière (1995: 38-39).

cimiento de locales de exhibición permanentes, el cine empezó a difundirse en España por medio de barracas ambulantes que se instalaban en las ciudades en tiempo de ferias o de fiestas. Al respecto, uno de los protagonistas del cine primitivo español, el barcelonés Fructuós Gelabert, cuenta que

por aquellos tiempos el deseo de negocio hizo que muchos empresarios montaran unos barracones, algunos de ellos de gran capacidad, con grandes, sonoros, y llamativos órganos, que recorrían todas las ferias y las fiestas mayores. Cuando en un lugar determinado la gente empezaba a no acudir al barracón, recogían los bártulos y los trasladaban a otra, y así iban recorriendo toda España, haciendo exhibiciones del nuevo arte. (1992: 122)

En Barcelona, recuerda Gelabert, las barracas de feria se concentraban en los solares de la recién abierta Avenida del Marqués del Duero, conocida popularmente como Paral·lel, nombre que recibiría definitivamente en 1979. A los feriantes se debe la introducción de una figura que se convertiría en una presencia habitual en las proyecciones cinematográficas hasta los años diez del siglo pasado: el “explicador”, cuya función era comentar al público lo que sucedía en la pantalla, ya que las películas aún no llevaban intertítulos. Según Sánchez Vidal, “El papel del explicador resulta clave al aumentar la duración y complejidad de las películas, y algunos llegaron a ser tan populares como los propios actores” (*apud* Amorós y Díez Borque 1999: 544). A menudo el explicador actuaba también como “charlatán”, anunciando el espectáculo en la puerta del local para atraer clientes⁵. Méndez-Leite narra así la aparición de los explicadores en Barcelona:

El público barcelonés acabó aburriéndose de las películas que por entonces carecían de letreros [...]. Entonces los empresarios [...] pusieron en la puerta de entrada a un individuo, que con voz clara y vibrante gritaba a cada instante: -¡Ésta y la otra por veinte céntimos...! ¡Vayan pasando, señores! Así anunciaban las películas que componían el flamante programa. Ya era esto algo, pero el público quería más. Uno de los voceadores, acostumbrado ya a hablar en público, le propuso a la empresa explicar los asuntos de las películas, después de haberlas estudiado previamente. Fue el comienzo de la época más divertida y pintoresca de la Ciudad Condal. ¡Se escuchaba cada cosa de los labios de los impertérritos explicadores! La nueva fórmula había dado magníficos resultados, y no hubo sala donde no se encontrase un explicador. (*apud* Pozo Arenas 1984: 27)

La figura del explicador queda reflejada en las secuencias iniciales de *Vida en sombras*: la sesión cinematográfica a la que asisten los padres de Carlos es comentada por el dueño de la barraca de feria, el señor Sancho. Este personaje, además de actuar como charlatán en la calle para publicitar el nuevo invento de los hermanos Lumière, se convierte en explicador de las películas durante la proyección.

⁵ Según Sánchez-Salas, el explicador tuvo su mayor popularidad en España entre 1904 y 1910, y desapareció en torno a 1913 (1998: 75-78); Carrière, en cambio, considera que su desaparición no fue total hasta principios de los años veinte (1996: 13-14).

A comienzos del siglo XX, el cine español se desarrolla gracias a una serie de pioneros barceloneses (Albert Marro, Adrià Gual, los hermanos Baños y el ya citado Fructuós Gelabert, entre otros) o que se instalan en la Ciudad Condal, como el aragonés Segundo de Chomón. Gracias a la intensa actividad de estos cineastas, se fundan en Barcelona las primeras empresas de producción cinematográfica del país, como la Hispano Films de Marro y Macaya, la Films Barcelona de Gelabert, la Barcinógrafo de Adrià Gual o la Royal de los hermanos Baños. Paralelamente, se establecen también las primeras distribuidoras, como la Abadal, la Diorama o la Marro-Soler. A ellas debemos añadir las sucursales que las grandes casas extranjeras, como las francesas Gaumont y Pathé, habían instalado tempranamente en la Ciudad Condal. Por lo tanto, como señala la prensa especializada de la época, en los años diez Barcelona es la capital de la naciente industria cinematográfica española: “aquí existen ya importantes instituciones industriales para la fabricación de filmes; aquí está establecida la representación de las más fuertes manufacturas extranjeras; en esta ciudad tienen su residencia los compradores de la América Latina; aquí se halla, pues, el centro del negocio cinematográfico español” (*Arte y cinematografía*, 15-31 de mayo de 1916, *apud* Sánchez Oliveira 2003: 35-36). Una idea de la importancia que llegó a tener Barcelona como centro de distribución cinematográfica puede darla el hecho de que Georges Méliès, al fundar su propia productora, la Star Film, se preocupara de tener una sucursal en Nueva York –el único centro que podía competir con París en la producción de películas– y tres agencias de representación en las ciudades que le parecieron más idóneas para expandir su negocio fuera de Francia: Berlín, Londres... y Barcelona. El mago de Montreuil sabía que controlar Berlín le permitiría distribuir sus películas en toda la Europa central; Londres, hacerlo en el Imperio británico; y Barcelona, invadir el mercado hispanoamericano (Porter i Moix 1992: 85). Por esas mismas fechas, en la capital catalana el cine conoce un auge de público increíble, acompañado por el surgimiento de un gran número de locales de exhibición, que se reparten por toda la geografía urbana. Como señala la especialista del cine primitivo catalán Palmira González, el cine “se difundió por las Ramblas arriba y por el Paralelo, hasta Sants; sobrepasó la Gran Vía, se ramificó por el Ensanche, subió hasta Gracia y Sarrià y, por el puerto, llegó a la Barceloneta y Pueblo Nuevo” (*apud* Caparrós Lera 1999: 15). Las barracas de feria fueron progresivamente sustituidas por salas cinematográficas de carácter estable y el número de cines empezó en este periodo a superar el de teatros. Muchos intelectuales catalanes, y en particular los que estaban vinculados al Noucentisme, no vieron con buenos ojos el éxito extraordinario del nuevo espectáculo y manifestaron en varias ocasiones una actitud hostil hacia el séptimo arte. El blanco principal de sus críticas eran la pretendida falta de valor artístico del cine, considerado como un espectáculo inferior destinado a un público inculto (D’Ors lo enumeraba entre “els negociets d’extensió prostibulària”); la supuesta inmoralidad de las películas, que influían negativamente en los espectadores, sobre todo en los niños; la inseguridad de los locales de exhibición, en los que era alto el peligro de incendios a causa de la inflamabilidad de las cintas de celuloide, y la promiscuidad favorecida por la oscuridad de las salas. Un artículo titulado “Els cines”, publicado el 19 de febrero de 1909 en la revista *De tots colors*, nos ofrece un buen ejemplo de la postura anticinematográfica que adoptó parte de la intelectualidad cata-

lana. El autor del texto, que firma como “Miliu”, empieza manifestando su preocupación ante la difusión “epidémica” del cine en Barcelona y prosigue denunciando los efectos nocivos de las películas en la conducta de los espectadores:

Estém en plena febra cinematogràfica y seguint aixís, Barcelona aviat presentarà l'aspecte d'un Paralelo immens, adornat de barraques de fusta y de construccions artístiques (?) semblants al «Cine Doré» de la Rambla de Catalunya [...]. Y veus aquí –are parlo en serio– com un instrument de progrés ha esdevingut un perturbador d'inteligencies, un espectacle immoral y un corruptor del bon gust [...]. El cinematograf [...] contribueix a la perversió dels sentiments, fomenta la incultura y es escola de crims, de robos y de tots els mals instints que pot covar l'home en la seva més gran degradació. (1909: 116-17)⁶

La reprimenda de Miliu se cierra con una afirmación contundente: “Els felissos mortals que vindran al mon quan ja hagi passat aquesta passa, al fer designació de les edats seguirán dient l'edat de pedra, l'edat mitja, fins arribar als nostres temps que'n deurán dir l'edat dels cinematografos” (118). En la misma línea, Antoni Rovira i Virgili, bajo el seudónimo “Wifred”, en un artículo aparecido el 15 de abril de 1910 en *L'esquella de la Torratxa*, afirmó: “Sigles a venir [...] se podrà donar a les presents anyades el nom d'edat del cinematograf, així com parlem nosaltres de l'edat de pedra o de l'edat del ferro. Tal es l'increment que ha pres y va prenent encara aquesta moderna invenció” (1910: 226).

Sin embargo, a pesar de sus muchos detractores, el cine siguió ganando popularidad, de modo que, en 1914, Barcelona, con una población de “solo” unos 600.000 habitantes, contaba con más de 130 cines, un número que la ponía a la altura de Berlín, detrás de París y Nueva York (González 2001: 45). También en el inicio de *Vida en sombras* hay muestras de la acogida entusiasta que los barceloneses reservaron al nuevo espectáculo; además, el paso de la exhibición itinerante a la estable se refleja en el personaje del señor Sancho, quien, de dueño de la barraca de feria donde nace Carlos, se convierte en propietario de un cine. La expansión vertiginosa del séptimo arte en Barcelona se explica por la particular situación económica y social de la capital catalana entre finales del siglo XIX y principios del XX. En esta época Barcelona experimenta un crecimiento demográfico y un desarrollo industrial sin precedentes, que se producen junto a una espectacular expansión urbanística. De hecho, en 1854 se derriban las murallas que ceñían la capital catalana y en 1860, aprobado definitivamente el Plan Cerdà, se empieza a construir el Eixample. La ampliación de la ciudad culmina en 1897 con la anexión de las poblaciones del llano barcelonés, excepto Horta y Sarrià que serán incorporadas más tarde, respectivamente en 1904 y 1921. Si, por un lado, la expansión urbanística ofrece nuevos espacios para el ocio y la vida nocturna (como el Paral·lel), por otro el crecimiento demográfico proporciona un público cada vez más amplio y ávido de diversión. La Exposición Universal de Barcelona de 1888, además, despierta un fuerte

⁶ El Gran Salón Cine Doré, inaugurado el 25 de diciembre de 1908 en el número 4 de la Rambla de Catalunya, tenía una llamativa fachada de estilo modernista proyectada por los prestigiosos decoradores y escenógrafos Salvador Alarma y Miguel Moragas.

interés por las innovaciones tecnológicas tanto en la culta y emprendedora burguesía catalana como en las clases populares. En este contexto, el cine, el nuevo invento que llegaba nada menos que de París, la capital de la modernidad, no podía más que suscitar el entusiasmo de los barceloneses y entrar enseguida a formar parte de la vida ciudadana. Por el contrario, en Madrid el cine no gozó del mismo éxito y su difusión fue bastante escasa hasta bien entrados los años diez del siglo pasado. Esta situación se explica teniendo en cuenta la composición social de la capital española: por un lado, la burguesía madrileña, formada en gran parte por funcionarios y burócratas, no era tan desarrollada y europeísta como la barcelonesa, y veía con cierto recelo las novedades que llegaban del extranjero; por otro, el proletariado urbano, que en Barcelona constituía el público natural del cine, tenía poco peso en la capital española. Además, el cine en Madrid estaba subordinado a otros espectáculos arraigados en la sociedad madrileña y que gozaban de enorme popularidad, como la zarzuela, el sainete y la corrida (Pérez Perucha 1995: 45-47).

1.2. Tiempos difíciles

La hegemonía de Barcelona como centro del cine español termina después de la Primera Guerra Mundial a causa de la inestabilidad política y social del régimen de la Restauración, que desembocará en la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930). A partir de 1917, en Cataluña, y sobre todo en Barcelona, asistimos a una sucesión impresionante de luchas obreras por la mejora de las condiciones laborales, que obtienen como única respuesta la represión. De las huelgas, los boicots y el *lockout* se pasa al pistolerismo patronal y a los atentados de los grupos obreros de acción directa, que sumen a la ciudad en una espiral de violencia de una intensidad desconocida hasta aquel momento. Estas circunstancias, unidas a la crisis económica que golpeaba a todo el país tras la guerra europea y a la creciente penetración del cine norteamericano en el mercado español, influyen negativamente en la producción cinematográfica catalana, mayoritariamente ubicada en la Ciudad Condal, que sufre un descenso importante: las películas realizadas entre 1919 y 1923 no llegan ni a la mitad de las producidas en el quinquenio anterior (González López 1986: 111). A partir de 1923, la crisis de la industria cinematográfica catalana se agudiza por la política centralista y anticatalanista de Primo de Rivera, que desplaza la producción cinematográfica a Madrid y, en parte, a Valencia. A causa de la falta de recursos, los principales cineastas barceloneses (entre ellos, Fructuós Gelabert y Ricard de Baños) se ven obligados a dejar la Ciudad Condal para ir a trabajar como operadores en empresas valencianas y madrileñas: “Barcelona había dejado de ser la sede principal –y prácticamente única– de la cinematografía del Estado por lo que se refiere a la producción. En los años veinte solo quedaban sombras del pasado” (González López, *apud* Caparrós Lera 1999: 21)

La producción cinematográfica barcelonesa empieza a mostrar tímidos signos de recuperación solamente a finales de los años veinte, cuando muchas empresas encargan películas publicitarias para exhibirlas en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El Ajuntament y la Diputació de Barcelona, por su parte, promueven la realización de documentales sobre la Exposición y las transformaciones urbanísticas impulsa-

das por su celebración⁷. Esta circunstancia queda reflejada en *Vida en sombras*, donde Carlos Durán, ya adulto, resulta ganador de un concurso de películas sobre la Exposición y, por ello, es contratado como operador por el señor Sancho, quien se ha convertido en productor cinematográfico. Pocos años más tarde, en 1932, el productor francés Camille Lemoine, empujado por el cineasta onubense Francisco Elías, funda en Barcelona los primeros estudios sonoros de España, los estudios Orphea. *Vida en sombras* se rodó en ellos entre el 15 de noviembre de 1947 y el 14 de febrero de 1948, según consta en el expediente de la película. Inaugurados por el presidente de la Generalitat Francesc Macià, los estudios Orphea se ubicaban en uno de los pabellones construidos en Montjuïc para la Exposición de 1929, el Palacio de la Química. Como los primeros estudios sonoros madrileños no fueron operativos hasta finales de 1933, todas las películas españolas sonoras de 1932 y gran parte de las del año siguiente se filmaron en los Orphea. El primer rodaje fue el de *Pax* (1932), una fábula pacifista dirigida por el propio Elías. La película fue rodada solo en versión francesa, ya que el director andaluz no logró encontrar financiación para realizar una versión destinada al mercado nacional. El primer filme rodado con sonido directo en español fue la zarzuela *Carceleras* (1932) de José Buchs. En los estudios Orphea se filmaron también el primer filme hablado en catalán, *El café de la Marina* (1933) de Domènec Pruna, basado en la obra teatral homónima de Josep Maria de Sagarra; *Maria de la O* (1936) de Francisco Elías, que supuso la incorporación al cine de la gran bailaora Carmen Amaya, y *L'Espoir: Sierra de Teruel* (1937) de André Malraux, uno de los filmes más representativos de la guerra civil española. Gracias a los Orphea y a los otros estudios que surgieron poco después de ellos (Trilla-La Riva, Kinefon y Lepanto), en los años anteriores a la Guerra Civil Barcelona volvió a ser la capital cinematográfica de España: entre 1932 y 1936 en la Ciudad Condal se rodaron 57 películas, frente a las 48 filmadas en Madrid (Gubern 1995: 129).

La transición del cine mudo al sonoro en España coincide con la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República (14 de abril de 1931)⁸. En *Vida en sombras*, el cambio de régimen es sugerido mediante el primer plano de un crucifijo sustituido por un cuadro de la Mariana española, mientras que las notas de una canción de *The Singing Fool* (1928), una de las primeras películas habladas,

⁷ En el cine publicitario de la época destaca Ramon de Baños, que realizó películas para numerosas empresas e instituciones catalanas. A él se deben también algunas cintas sobre las obras públicas realizadas con motivo de la Exposición Internacional, como por ejemplo *Obres d'obertura de la Via Laietana e Inauguració de baixadors dels Ferrocarrils de Sarrià*. En 1929 fue el encargado de dirigir la película oficial de la Exposición, de la que se conservan algunas tomas nocturnas de las fuentes iluminadas de Montjuïc (Porter i Moix 171-72).

⁸ Recordemos que la primera película sonora, *The jazz singer*, dirigida por Alan Crosland e interpretada por el cantante Al Jolson, se estrenó el 6 de octubre de 1927 en el Warner's Theatre de Nueva York. En España, sin embargo, *The jazz singer* se estrenó en Madrid con dos años de retraso, en 1929, y en versión muda, ya que todavía ninguna sala cinematográfica estaba dotada de equipos sonoros. La proyección, organizada por el Cine Club Español, fue presentada por Ramón Gómez de la Serna, que subió al escenario con la cara pintada de negro como el protagonista de la película. El público barcelonés, en cambio, tuvo más suerte, porque el 19 de setiembre de 1929 pudo asistir a la proyección sonora (la primera en España) de la cinta musical *Innocents of Paris* (1929) de Richard Wallace, que tuvo lugar en el cine Coliseum, donde se habían instalado los equipos de reproducción sonora de la Western Electric (Gómez Bermúdez de Castro 1993).

anuncian el advenimiento del cine sonoro. Para Carlos Durán, los años de la República son un periodo feliz: se casa con Ana (interpretada por María Dolores Pradera, que en la época del rodaje era la esposa de Fernán Gómez) y sigue trabajando en el mundo del cine como crítico, en la revista *Films Selectos*, y como operador, rodando reportajes para la casa de producción del señor Sancho. Hay que destacar que Llobet Gràcia se atreve en pleno franquismo a mostrar el periodo republicano sin ningún tipo de carga peyorativa; recordemos que, como subraya Sánchez Salas, el simple hecho de instalar parte de la acción del filme en dicho periodo suponía un desafío muy grande del director y sus colaboradores (2009: 215). La misma audacia puede apreciarse en el tratamiento de la guerra civil española, hecho que explica los graves problemas que la película tuvo con la censura franquista. El estallido del conflicto es narrado a través de un largo plano secuencia en el que Carlos y Ana escuchan por radio, mientras están cenando, la noticia del golpe de estado del 18 de julio de 1936. Un noticiero informa que “como protesta por la *actitud facciosa de los focos del ejército rebelde*, las organizaciones sindicales obreras CNT y UGT han declarado huelga general en toda la Península” y que “en los sindicatos y centros oficiales se reparte armamento a los frentepopulistas, quienes en este momento mantienen a raya con su valor a *los traidores de la República*” (la cursiva es mía). Las noticias son las originales que se emitieron en la Barcelona republicana. Acabado el boletín informativo, una voz anuncia en catalán un discurso del presidente de la Generalitat Lluís Companys. No dejan de sorprender, en una película de 1948, el tono de ardiente defensa de la República del noticiero y el anuncio en catalán, cuyo uso público estaba prohibido bajo la dictadura franquista. Para Sánchez Salas, “la radio es el justificante de que esto pueda aparecer en una película de la época sin intención peyorativa. Es la realidad de la ciudad donde se desarrolla la acción” (2009: 220). En la madrugada del 19 de julio, cuando en Barcelona se producen los primeros enfrentamientos entre nacionales y republicanos, Carlos Durán sale de casa para ir a filmar lo que pasa en las calles, dejando sola a su mujer embarazada. Asistimos a un tiroteo en el que mueren unos milicianos y al paso de un coche repleto de combatientes del bando sublevado. Josep Torrella, amigo y colega de Llobet Gràcia, ha subrayado la osadía del filme al narrar el comienzo de la contienda desde la perspectiva del bando republicano, “ja que era la primera vegada que el cinema *nacional* localitzava la pugna en zona *roja*, bé que en forma testimonial i sense partidisme” (*apud* Sánchez Salas 2009: 202; cursiva original). En la misma línea, Jesús González Requena, autor de una interesante interpretación de la película en clave psicoanalítica, pone en evidencia que el director sabadellense “opta, de manera implícita pero no por ello menos contundente, por tomar la palabra desde el lado de los vencidos” (202). Cuando Carlos regresa al hogar encuentra a su mujer fallecida a causa de una bala perdida en un tiroteo callejero. Destrozado por el dolor, pasa a la zona controlada por los nacionales y se alista en las filas del bando insurrecto⁹. Tras una serie de imágenes documentales de la Guerra Civil, algunos acordes del himno nacional anuncian el final de la contienda

⁹ Fernando Méndez-Leite hijo explica que este giro no figuraba en el guion original de la película y que fue añadido por Llobet Gràcia tras las indicaciones de la censura: “Según cuenta Ferran Alberich la censura exigió a Llobet que, puesto que Carlos era un personaje positivo, dejara bien claro que militaba en el bando nacional” (*apud* Sánchez Salas 2009: 225-226).

y la victoria de los sublevados. Carlos vuelve a Barcelona, donde lleva una vida triste y solitaria, obsesionado por el recuerdo de la trágica muerte de Ana, de la que se considera culpable. Este intenso sentimiento de culpa le induce también a apartarse del cine: “El ser operador trae a mi memoria dolorosos recuerdos. Mi pasión por el cine”, explica, “hizo que abandonara a mi esposa en trágicas circunstancias y eso le costó la vida”. Como señala José Luis Castro de Paz, *Vida en sombras* “anuda con singular contundencia la pérdida del objeto de deseo (Ana) con, en otro nivel significativo, la muerte de ese personaje durante las primeras escaramuzas en las calles barcelonesas, identificando después y sin ambages la dura posguerra con la herida, la cicatriz del sujeto” (2009: 237). Si la vida atormentada que lleva Carlos y su incapacidad para superar el trauma de la muerte de Ana pueden ser leídas como metáforas de “un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable” (Castro de Paz 2009: 236), su renuncia al cine refleja la crisis de la relación entre Barcelona y el séptimo arte bajo la dictadura franquista. De hecho, a partir de 1940, la política centralista del nuevo régimen, junto a la puesta en marcha de unos sistemas de financiación basados en la ayuda estatal, hace que el grueso de la producción cinematográfica se desplace a Madrid. En 1949, la Ciudad Condal solo cuenta con 18 productoras, frente a las 55 de la capital española (Font 1976: 47). Sin embargo, durante la posguerra Barcelona sigue adelantándose a Madrid en lo que respecta a las innovaciones técnicas. Tras la invención del Technicolor, recordada también en *Vida en sombras*, la primera película española en color, *En un rincón de España* (1948) de Jerónimo Mihura, se rueda en la Ciudad Condal en los estudios Orpheu y Trilla-Emisora (hasta 1948 Trilla-La Riva) con un procedimiento inventado por el ingeniero catalán Daniel Aragonés, el Cinefotocolor. *Garbancito de la Mancha* (1945), el primer largometraje de animación hecho en España y el primero en color de Europa, se realiza en los estudios Balet y Blay situados en el barrio del Coll. También la primera película española en relieve y en color (Cinefotocolor), el cortometraje *El lago de los cisnes* (1953), se filma en los estudios Orpheu, bajo la dirección de Francesc Rovira Beleta.

En las secuencias finales de *Vida en sombras*, Carlos Durán es obligado por su amigo Luis a salir de su tétrico cuarto de alquiler para ir al estreno de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) en el cine Coliseum de Barcelona¹⁰. La visión de la película de Hitchcock tiene un efecto catártico en Carlos, quien, tras identificarse con el protagonista del filme Maximilian de Winter, un hombre acechado como él por el recuerdo de su difunta esposa, logra superar el trauma de la muerte de Ana y el complejo de culpabilidad que lo mantenía atado al pasado. Recuperada también su pasión por el séptimo arte, Carlos vuelve a trabajar en el mundo del cine y, gracias a la ayuda de Luis y del señor Sancho, llega por fin a rodar su primera película, convirtiéndose en cineasta profesional. Por otro lado, para que Barcelona vuelva a ocupar una posición de primer plano como plató

¹⁰ La elección del Coliseum por parte de Llobet Gràcia no es casual. Además de ser el cine donde también en la realidad tuvo lugar el estreno de *Rebecca*, fue el símbolo de una nueva etapa en la evolución de la exhibición cinematográfica: la de los “palacios de cine”, monumentales salas cinematográficas que empezaron a construirse en los años veinte en las avenidas más concurridas de las grandes ciudades españolas, a imitación de los *movie palaces* norteamericanos, y que tuvieron su apogeo en los años treinta y cuarenta.

de rodajes y centro de producción cinematográfica, habrá que esperar todavía mucho tiempo. De hecho, bajo el franquismo, el cine rodado en la capital catalana es esencialmente “de bajo presupuesto, basado en los subgéneros y políticamente resistencial, marginal o vanguardista” (Caparrós Lera 1992: 89), y es solo después de la muerte de Franco, en 1975, y sobre todo tras los Juegos Olímpicos de 1992, que la ciudad vuelve a acoger rodajes de películas de prestigio internacional.

Hasta aquí, siguiendo el hilo de *Vida en sombras*, hemos destacado el protagonismo de Barcelona como impulsora del desarrollo del cine y de sus progresos tecnológicos, y como centro de producción, distribución y exhibición cinematográfica. Dando por sentado que esto es así, no sorprende que desde el nacimiento del cine la capital catalana haya aparecido en un gran número de películas españolas y extranjeras. ¿Qué pueden decirnos estas cintas sobre Barcelona y su historia? ¿Cómo han retratado esta ciudad durante más de un siglo? ¿Y cómo la representan hoy? En el próximo apartado nos centraremos en el papel de Barcelona como escenario cinematográfico e intentaremos recorrer la historia de la capital catalana a través de algunas de entre cientos de películas que se han realizado en ella.

2. BARCELONA EN EL CINE

2.1. Del Manchester catalán a la ciudad mártir

Las primeras imágenes cinematográficas de Barcelona se remontan a los mismos orígenes del séptimo arte, a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière enviaron a España a uno de sus mejores operadores, el lionés Alexandre Promio, con el doble encargo de promocionar el Cinematógrafo y rodar unas vistas españolas para ampliar con nuevos títulos el catálogo Lumière. Gracias a las investigaciones de Jean-Claude Seguin, sabemos que Promio llegó a Barcelona vía Marsella a principios de junio de 1896, procedente de Lyon, para seguir luego su viaje hasta Madrid. A su paso por la capital catalana, rodó una cinta titulada *Place du port à Barcelone*, que hoy la mayoría de los historiadores coincide en considerar la primera película filmada no solo en Barcelona y Cataluña, sino también en el resto de la Península. Ya en Madrid, Promio realizaría más filmaciones: cintas que documentan maniobras militares, como *Hallebardiers de la reine*; “postales animadas”, como *Puerta del Sol* y *Porte de Tolède*, y escenas típicas como *Arrivée des toréadors*, que muestra algunos exteriores de la plaza de toros de Madrid y la llegada a ella de los toreros. Según recoge la prensa de la época, *Place du port à Barcelone* se estrenó en Lyon el 5 de julio de 1896, pero en el catálogo Lumière no figura ninguna película con este título. En su excelente monografía sobre la actividad de Promio como representante de la casa Lumière, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière* (1998), Jean-Claude Seguin afirma que podría tratarse de la cinta número 34 del catálogo, *Déchargement d'un navire*, que se estrenó con este título en Vichy el 10 de julio de 1896 y en Sevilla como *Descarga de un barco en el puerto de Barcelona* el 8 de enero de 1897. El título *Place du port à Barcelone*, sin embargo, no se corresponde en absoluto con las imágenes de la película número 34, que muestra el ir y venir de unos estibadores que descar-

gan la mercancía de un buque anclado en el puerto. Por eso, en un estudio más reciente, Letamendi y Seguin avanzan la hipótesis de que Promio en la misma fecha podría haber rodado más de una cinta en la zona portuaria de Barcelona. Según los autores, es probable que tomara una vista de la Plaça del Portal de la Pau, situada cerca de la zona de descarga del puerto, que era el eje de dos de los paseos más populares de la época: la Rambla y el Passeig de Colom. El hecho de que solo una de las películas realizadas en Barcelona figure en el catálogo Lumière no debe sorprender, ya que existen más de 400 cintas identificadas que, por uno u otro motivo, no se incluyeron en el catálogo (Letamendi y Seguin 2004: 441-446). Las hipotéticas vistas del puerto de Barcelona y las imágenes de la plaza de toros de Madrid (en *Arrivée des toréadors*) rodadas por Alexandre Promio muestran las dos Españas que coexistían a finales del siglo XIX: la de la modernidad, del comercio, de las relaciones con el exterior, y la de lo propio y de lo castizo, la España heredera de Lagartijo y Frascuelo (Claver Esteban 2012: 32).

A principios de agosto de 1899, tres años después de que Promio tomara sus vistas en el puerto de Barcelona, Fructuós Gelabert, con una cámara de su invención, rodó las primeras películas españolas que tienen como escenario la capital catalana, y concretamente el barrio popular de Sants, que había sido anexionado a la ciudad en 1897: *Salida de los trabajadores de "La España Industrial"*, *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants y Riña en un café*. Con estas cintas y otras de Méliès y de los Lumière, Gelabert montó sus primeras sesiones cinematográficas en un entoldado instalado en Sants en ocasión de la fiesta mayor del barrio a finales de agosto de 1899. El mismo Gelabert recuerda en sus memorias el gran éxito que tuvieron las primeras proyecciones de sus películas:

El éxito que tuvieron mis creaciones fue indescriptible, pues el efecto que causó a los asistentes verse en la pantalla fue de tal júbilo, que a cada aparición en escena estallaban en clamorosas muestras de entusiasmo. Luego procuraban que todos sus parientes, amigos y conocidos fueran a admirarles en su papel, y así el patio se veía siempre lleno [...] para demostrar el enorme efecto producido por mi instalación, basta decir que, durante los seis días de la fiesta mayor, recaudé 300 duros en calderilla, que era entonces un capital. (1992: 112)

Salida de los trabajadores de "La España Industrial", *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants y Riña en un café* tienen una gran importancia desde un punto de vista cronológico, ya que constituyen, respectivamente, los primeros documentales y el primer filme argumental realizados en España por un español.

Llegados a este punto, cabe recordar la manipulación que se efectuó durante el franquismo para adjudicar la paternidad del cine español a Eduardo Gimeno con su película *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*. En los años cuarenta, Carlos Fernández Cuenca y otros historiadores cercanos al Régimen anticiparon la fecha de la cinta de Gimeno al 12 de octubre de 1896, es decir tres años antes de la fecha real de su rodaje, el 5 de noviembre de 1899, para situarla delante de *Riña en un café*, que el mismo Fructuós Gelabert había datado en agosto de 1897 (aunque equivocándose, ya que, como han demostrado Letamendi y Seguin, las primeras películas del pionero catalán se remontan

a agosto de 1899). Esta manipulación fue motivada por razones políticas e ideológicas: para el régimen franquista era mejor que la primera película española fuera la católica *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (el culto a la Virgen del Pilar, “Capitana de los Ejércitos nacionales” y “Reina y Patrona de la Hispanidad”, fue una constante de la España franquista) y que su autor fuera el ya fallecido Eduardo Gimeno, cuyo herebero vivo era afín al Régimen, en lugar del catalán Fructuós Gelabert, proveniente de una de las provincias “traidoras” que formaban parte de la “otra” España, la de los vencidos. Que la cinta de Gimeno se ajustara más a los intereses políticos y religiosos de la dictadura queda claro leyendo las tendenciosas palabras de Carlos Fernández Cuenca en *Pro-mio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*:

Esa histórica *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* tiene la alta significación de marcar el nacimiento indudable de la cinematografía española y hacerlo, además, a diferencia de las salidas y llegadas de trenes que inician la producción en casi todo el mundo, fijando en el celuloide un testimonio de sensibilidad nacional: la fe religiosa, y precisamente en el templo que con justicia suele llamarse Santuario de la Raza. (*apud* Letamendi y Seguín 1998: 72)

Lamentablemente, la versión oficial de los orígenes del cine español construida bajo el franquismo ha seguido teniendo vigencia para gran parte de los historiadores que se han acercado, incluso en tiempos recientes, al estudio de los inicios del cine español, y continúa recogiendo en la mayoría de los manuales de historia del cine (Letamendi y Seguín 1998).

Salida de los trabajadores de “La España Industrial” y *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants* de Fructuós Gelabert muestran dos escenas de vida cotidiana al estilo de los hermanos Lumière; la primera cinta, sin embargo, entronca mejor con la tradición industrial y cultural barcelonesa (Caparrós Lera 2013: 48). “La España Industrial”, donde Gelabert filmó su propia *sortie d’usine*, no era una fábrica cualquiera: se trataba de una de las empresas textiles más grandes, modernas e importantes de España, y era uno de los símbolos del crecimiento industrial que Barcelona había experimentado a lo largo del siglo XIX. La película de Gelabert, por lo tanto, no debe ser considerada solo como una simple imitación de las salidas de fábricas u otros edificios emblemáticos popularizadas por los Lumière en los inicios del cine, sino también como un indicio de la importancia que la industria tenía en la vida de la capital catalana a finales del siglo XIX. En aquella época, de hecho, Barcelona era conocida como “el Manchester catalán” (o español), apelativo que reflejaba de manera elocuente el extraordinario desarrollo económico y la pujanza industrial de la ciudad¹¹. *Riña en un café*, por otra parte,

¹¹ En *A Hand-book for Travellers in Spain* (1845), el escritor y viajero inglés Richard Ford presentaba Barcelona como “el Manchester de Cataluña”, a la cual a su vez llamaba “el Lancashire de la Península” (479). El apelativo hizo fortuna, tanto que, en 1871, Friedrich Engels definía Barcelona y sus alrededores el “Lancashire meridional de España” (1986: 296). Por otra parte, la primera guía Baedeker de la península ibérica, publicada en 1898, se refería a la capital catalana como “el Manchester de España” (199). Asimismo, cabe señalar que el apelativo de “Manchester catalán” fue y sigue siendo utilizado también para designar el barrio barcelonés del Poblenou, por la gran cantidad de fábricas que albergaba.

era una breve escena cómica cuyo argumento, muy sencillo, consistía en una pelea entre dos jóvenes que competían por las atenciones de la misma chica. La cinta, probablemente inspirada o copiada de una película anterior de Georges Méliès, *Une altercation au café* (1896, hoy perdida), fue rodada en el patio de la fábrica “Vapor Vell”¹². Del filme original no se conserva ninguna copia, aunque sí una reconstrucción, realizada en 1952 por el mismo Gelabert e incluida en el documental *El mundo de Fructuoso Gelabert* (1968) de Joan Francesc de Lasa.

El siglo XX se inicia con nuevos rodajes en la capital catalana. Segundo de Chomón, antes de realizar sus célebres películas de trucajes que le valieron el apelativo de “el Méliès español”, rodó una serie de vistas de la Ciudad Condal para la casa francesa Pathé. Entre las que se han conservado cabe destacar *Barcelone, parc au crépuscule* (1904), que muestra unas imágenes del parque de la Ciutadella filmadas desde una barca que se desplaza por el pequeño lago situado en el corazón de aquellos jardines. Algunos años más tarde, Chomón incorporará otras vistas del parque de la Ciutadella, tomadas de nuevo desde una barca en movimiento, en el documental *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (1912), en el que incluirá también algunas imágenes de otros lugares emblemáticos de la ciudad: el puerto, el monumento a Colón, la Plaça del Portal de la Pau y el Passeig de Colom. Otra película significativa de Chomón fue *L'hereu de Can Pruna*, que el pionero aragonés rodó a finales de 1904 en las afueras de la capital catalana, al parecer en Horta y en los jardines de la finca Martí-Codolar allí situada. La cinta gira en torno a una situación cómica: un joven payés catalán, con cara de payaso y ataviado con faja y barretina, encarga a un memorialista la redacción de un anuncio: “El heredero de Casa Pruna desea casarse. Le encontraréis en la Masía de Chicha-Chic de Horta. Llevará en el ojal un ramo de laurel”. Atraídas por el anuncio, numerosas pretendientes acuden a la cita; el protagonista huye asustado y todas las mujeres se lanzan en su persecución. La película, que se estrenó en Barcelona en diciembre de 1904, estaba inspirada en *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald 'Personal' Column* de Edwin S. Porter, que el público barcelonés había podido ver pocos meses antes, en octubre de 1904. El año siguiente, Fructuós Gelabert rodó en el parque de la Ciutadella una película de argumento sospechosamente parecido a los de las cintas de Chomón y Porter: *Los guapos de la Vaquería del Parque* (1905). En ella, una supuesta millonaria en busca de marido publicaba un anuncio en la prensa barcelonesa para convocar en la Vaquería del parque de la Ciutadella a todos los interesados en casarse con ella¹³. Una multitud de pretendientes acudía

¹² La fábrica Güell, Ramis y Compañía, popularmente conocida como “Vapor Vell”, fue la primera industria de vapor moderna que se instaló en Sants, por entonces municipio independiente. La fábrica, fundada en 1840 por el industrial Joan Güell, una de las personalidades más influyentes de la Barcelona de la época, empezó su actividad, que consistía en la producción de panas y terciopelos, en 1846. El apodo de “Vapor Vell” le fue puesto años después al construirse otra industria de vapor en Sants, La España Industrial, que recibió el sobrenombre de “Vapor Nou”. En 1891 Eusebi Güell, hijo del fundador, decidió trasladar la producción a Santa Coloma de Cervelló, a un nuevo recinto fabril proyectado por Antoni Gaudí, la Colonia Güell. En 1899, año en que Gelabert rodó *Riña en un café*, el “Vapor Vell” albergaba varios talleres de pequeñas empresas.

¹³ Se trataba de la Vaquería Suiza, un local que funcionó hasta 1913 como lechería y café/restaurante, cuyo exterior reproducía el estilo característico de las granjas helvéticas.

a la cita, pero no hallaba a la rica señorita, ya que el anuncio en realidad era una broma. Según cuenta Gelabert en sus memorias, la película se inspiraba en una anécdota real, bien conocida por los barceloneses de la época; el autor de la broma había sido el mismo dueño de la Vaquería, que había publicado en la prensa el falso anuncio con el objetivo de atraer clientela para su local (Gelabert 1992: 119-20). Fuera como fuese, la cinta tuvo un gran éxito y se exhibió durante más de un mes, con llenos constantes, en los cines de la Ciudad Condal, como atestigua la prensa de 1905.

Entre las películas que muestran la Barcelona de principios del siglo XX, cabe destacar también *Barcelona en tramvia* (1909) de Ricard de Baños, un breve reportaje filmado desde la parte delantera de un tranvía que sube por el passeig de Gràcia y el carrer Gran de Gràcia (entonces carrer Salmerón), cruza la plaza Lesseps, prosigue por la Avinguda de la República Argentina y finaliza su trayecto en la calle Craywinckel, ofreciéndonos numerosas vistas de la ciudad y sus habitantes. Ricard de Baños realizó esta cinta por encargo del Metropolitan Cinemaway, un cine barcelonés cuyo interior simulaba un vagón de tren, donde se proyectaban exclusivamente las llamadas *phantom rides*, películas filmadas mediante una cámara instalada en la parte delantera de un vehículo en movimiento (generalmente, un tren o un tranvía)¹⁴.

En los años diez se realizaron en Barcelona numerosas películas de aventuras en episodios, en la estela del éxito extraordinario obtenido por *Fantòmas* (1914) de Louis Feuillade. La más popular fue *Barcelona y sus misterios* (1916), formada por ocho episodios, que fue dirigida por Albert Marro y producida por la Hispano Films. Se trataba de una adaptación libre del folletín homónimo de Antonio Altadill, publicado en 1860. El enorme éxito de la película hizo que Marro decidiera rodar una secuela (*El testamento de Diego Rocafort*, 1917) y otras dos cintas del mismo género: *Elva* y *La secta de los misteriosos* (1917). Esta última es el único ejemplo que nos ha llegado, aunque de forma fragmentaria, de los seriales cinematográficos producidos en Barcelona por la Hispano Films. *La secta de los misteriosos* está compuesta por tres episodios (*Los misteriosos*, *La leyenda mora* y *Los tesoros de la sultana*) y cuenta las peripecias de una banda de delincuentes encapuchados que persiguen un tesoro que, según una leyenda mora, perteneció a una sultana durante la dominación árabe en España. Los interiores de la película se rodaron en el estudio de la Hispano Films en el carrer Craywinckel, mientras que los exteriores se filmaron en varios lugares de Barcelona, especialmente en el barrio de Gràcia y en el Park Güell, que se convirtió en un castillo medieval, escondite del tesoro. En esa misma época se rodó también *Barcelona, perla del Mediterráneo* (1912-1913), un documental encargado por la Sociedad de Atracción de Forasteros (entidad de fomento del turismo fundada en 1908 a instancias del Ayuntamiento de Barcelona) a la productora Cabot Films, con el objetivo de pro-

¹⁴ El Metropolitan Cinemaway se inauguró el 6 de febrero de 1909 en el número 605 de la Gran Via de les Corts Catalanes. Era una imitación de los Hale's Tours norteamericanos, una atracción de feria que consistía en uno o más vagones de ferrocarril en cuyo interior estaba instalada una pantalla donde se proyectaban *phantom rides* por ciudades famosas o paisajes exóticos. Los vagones estaban diseñados para oscilar, inclinarse y vibrar para dar a los espectadores la sensación de un auténtico viaje en tren. La atracción fue presentada por el ingeniero George C. Hale en la Exposición Universal de St. Louis de 1904 y su éxito fue tan grande que Hale empezó a venderla en forma de licencia primero en Estados Unidos y luego en el resto del mundo.

emocionar Barcelona como destino turístico. La película muestra las dos Barcelonas que coexistían a principios del siglo XX: por un lado, la ciudad industrial y portuaria que se había ganado el apelativo del “Manchester catalán”; por otro, la urbe moderna y cosmopolita –“la ciudad menos española de España”, según la definió Edmondo de Amicis (1899: 14)– que aspiraba a convertirse en el “París del Sur” o, en palabras de Puig i Cadafalch, en la “Bruseles del Migdia” (1909: 3).

Los años de la dictadura de Primo de Rivera coinciden, como hemos señalado en el apartado anterior, con el declive de la producción cinematográfica barcelonesa. En este periodo cabe destacar el documental *Gent i paisatge de Catalunya*, realizado en 1926 por Josep Gaspar a partir de un guión escrito por Francisco Madrid con la colaboración de Alexandre Plana y Josep Maria de Sagarra (los principales críticos cinematográficos, junto con Carles Soldevila, del diario *La Publicitat*). La película, como indica su título, retrata varios lugares de Cataluña (Barcelona, Montserrat, la Costa Brava...) y una serie de personajes de la vida cultural barcelonesa de los años veinte (de Pompeu Fabra a Puig i Cadafalch, de Josep Maria Folch i Torres a un joven Salvador Dalí) haciendo tertulias en el Ateneu Barcelonès o en la terraza del desaparecido Hotel Colón de la Plaça de Catalunya. Asimismo, el filme muestra un recorrido por la Ciudad Condal, supuestamente filmado desde la imperial de un tranvía, muy parecido al realizado por Ricard de Baños en *Barcelona en tramvia* (1909): de la Rambla a Vallcarca, subiendo por el Passeig de Gràcia i el Carrer Gran de Gràcia. Si comparamos las dos películas, nos damos cuenta de cómo Barcelona estaba creciendo a gran velocidad, y con ella su red de transportes: en *Barcelona en tramvia* podemos observar que en las calles de la ciudad circulan pocos automóviles y que la gente se desplaza en carro, en bicicleta o en tranvía (el principal medio de transporte público hasta la introducción del metro); en *Gent i paisatge de Catalunya*, en cambio, los carros han desaparecido, el coche se está imponiendo como medio de transporte privado y, si miramos con atención, podemos ver una de las primeras bocas del metro (la primera línea del metro, bautizada como “Gran Metro”, fue inaugurada el 20 de diciembre de 1924).

La década de los treinta fue marcada por la Guerra Civil, que empezó el 17 de julio de 1936 con el alzamiento del ejército español en Marruecos y acabó el 1 de abril de 1939 con la victoria de los sublevados y el inicio de la dictadura franquista. En Barcelona la guerra estalló en la madrugada del 19 de julio, cuando varias guarniciones del ejército salieron de sus cuarteles y se dirigieron hacia la Plaça de Catalunya, con el objetivo de ocupar los lugares estratégicos de la ciudad y apoderarse de los centros del poder. La rebelión fue rápidamente sofocada por los obreros barceloneses que, armados y organizados en milicias, lucharon contra los sediciosos junto a las fuerzas leales a la Generalitat y al gobierno de la República. Tras el fracaso del golpe militar, Barcelona quedó bajo el control de las milicias obreras, que se apoderaron de las calles, las fábricas, los edificios públicos e incluso de las residencias de la alta burguesía. Se abrió entonces un periodo revolucionario, que duró hasta mayo de 1937, en el que el poder en la Ciudad Condal y en el resto de Cataluña estuvo en manos de los trabajadores, con una clara hegemonía de los anarquistas de la CNT y la FAI, que habían contribuido de manera decisiva en la derrota de la revuelta militar. El clima de euforia revolucionaria que se respiraba en Barcelona en los primeros días de la victoria popular quedó reflejado en la cinta *Reportaje del movimiento*

revolucionario en Barcelona del periodista cinematográfico y militante anarquista Mateo Santos. La película, rodada entre el 19 y el 23 de julio de 1936, muestra una ciudad herida por los enfrentamientos armados, “interrumpida” por las barricadas que se han levantado en sus calles y ocupada por una multitud alegre y bulliciosa que celebra la quema de iglesias, conventos y objetos religiosos, símbolos de la institución que para los anarquistas encarnaba más que ninguna otra la opresión y el oscurantismo: la Iglesia católica. Otros documentos visuales de enorme valor de la Barcelona revolucionaria son los reportajes anarquistas *Barcelona trabaja para el frente* de Mateo Santos y *El entierro de Durruti*, ambos de 1936. El primero muestra las actividades del Comité Central de Abastos, controlado por la CNT, que se encargaba del aprovisionamiento de víveres para Barcelona y el frente de Aragón; el segundo documenta la multitudinaria despedida que el pueblo barcelonés tributó al anarquista Buenaventura Durruti, el 23 de noviembre de 1936. A partir de marzo de 1937, y hasta el final de la Guerra Civil, la capital catalana sufrió bombardeos aéreos intensivos por parte de la Aviación Legionaria italiana, enviada por Mussolini en apoyo del bando franquista. Varias cintas realizadas por operadores españoles y extranjeros documentan los efectos devastadores de los bombardeos y sus terribles consecuencias sobre la población civil. Entre ellos, destacamos el reportaje anarquista *¡Criminales! Bombardeo de Barcelona* (1937), el documental *Catalunya màrtir/Le martyre de la Catalogne* (1938) producido por Laya Films (la sección cinematográfica del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña) y el noticiero *Barcelona: Death rains from the sky* (1938) de la British Pathé. Estas cintas configuran la imagen de una Barcelona mártir, que será recordada, también gracias al cine, como una de las ciudades símbolo de la resistencia republicana. Por último, cuando los sublevados ocuparon Barcelona a principios de 1939, los equipos del Departamento Nacional de Cinematografía rodaron *La liberación de Barcelona* y *La gran parada militar de Barcelona*, que muestran, respectivamente, la entrada de las tropas franquistas en la Ciudad Condal, el 26 de enero de 1939, y el imponente desfile militar, presidido por Franco, que se celebró el 21 de febrero del mismo año en la Diagonal de Barcelona.

2.2. De la Barcelona gris del franquismo a la ciudad postolímpica

Acabada la Guerra Civil con la victoria de los sublevados, para Barcelona (y para el país en su conjunto) empezó una larguísima posguerra de miseria, hambre y miedo. La dictadura borró todo rastro de la República y ejerció una represión sistemática e implacable contra los republicanos y los enemigos reales o supuestos del nuevo régimen. Asimismo, el franquismo quiso hacer tierra quemada de la identidad catalana, prohibiendo el uso público del catalán e imponiendo la castellanización de los nombres y topónimos catalanes. La película que refleja mejor la dura realidad de la Barcelona de la posguerra es la ya citada *Vida en sombras* (1948) de Llorenç Llobet Gràcia, donde la Guerra Civil es descrita como una experiencia traumática cuyas heridas permanecen abiertas en la conciencia de la población, y el periodo posbélico aparece asociado a la muerte, a la desolación y al dolor.

En los años cincuenta, Barcelona alcanza un auténtico protagonismo en las películas del llamado cine policíaco barcelonés, que se desarrolla entre 1950 y 1963 a par-

tir del estreno casi simultáneo de *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950). Estas dos cintas condensan las características fundamentales del género: el rodaje en escenarios reales (algo inédito para el cine de la época, dominado por películas históricas y folclóricas filmadas en decorados de cartón piedra); la minuciosa reproducción de las técnicas de investigación de la policía española (consultas de fichas, seguimiento de sospechosos, interrogatorios, escuchas), y la exaltación del trabajo de las fuerzas del orden. Mientras que *Brigada criminal* se rodó en Madrid (excepto un breve paréntesis en Barcelona), *Apartado de correos 1001* se filmó en varios lugares de la Ciudad Condal, entre los que destacan la Jefatura Superior de Policía en la Via Laietana (uno de los símbolos de la represión franquista), la antigua sede del diario *La Vanguardia* en el Carrer Pelai y las populares Atracciones Apolo del Paral·lel, hoy desaparecidas. Como afirmó Rafael de España, “la ciudad de Barcelona es tan protagonista de este filme como Conrado San Martín o Manuel de Juan, entrañables variantes autóctonas del *cop* hollywoodiano” (*apud* Caparrós Lera 2013: 56). Tras el éxito de *Apartado de Correos 1001*, la capital catalana actuará como “ciudad del crimen” en muchas otras películas, como por ejemplo *El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1954), *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955), *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1958), *Los atracadores* (Francesc Rovira-Beleta, 1962), *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963) y *El precio de un asesino* (Miguel Lluch, 1963), solo por citar algunas. En ellas cabe destacar la presencia del Barrio Chino (el actual Raval) y de la zona portuaria de Barcelona como focos de delincuencia, escenarios ideales de crímenes y delitos. El ambiente sórdido y caótico del Barrio Chino, con sus callejones sucios y sus casas abigarradas, es contrapuesto al espacio limpio y ordenado del Eixample y de los otros barrios burgueses y señoriales situados por encima de la frontera imaginaria constituida por la Plaça de Catalunya. De esta manera, las películas que hemos citado subrayan el contraste entre dos Barcelonas: la del norte, o sea la ciudad “buena” de los barrios altos, y la del sur, es decir la Barcelona “mala” situada cerca del puerto.

En 1957 fue nombrado alcalde de Barcelona José María de Porcioles, que gobernó la ciudad durante cuatro mandatos consecutivos. Su larga alcaldía (1957-1973) coincidió con el periodo del desarrollismo, en el que España experimentó cambios significativos en el ámbito político, económico y social. Siguiendo las directrices de los tecnócratas del Opus Dei, el Régimen abandonó la autarquía y emprendió una serie de reformas para liberalizar la economía, fomentar el turismo –bajo el célebre lema “Spain is different”– e impulsar la inversión extranjera. Estas medidas sentaron las bases para el *boom* económico de los años sesenta, que permitió la difusión de un relativo bienestar material y propició la incorporación de España al consumismo capitalista. Con la apertura de las fronteras no llegaron solamente turistas e inversores extranjeros, sino también ideas, valores y costumbres ajenos a la cultura franquista, que contribuyeron a modificar la mentalidad de parte de la sociedad española. La estrecha moral católica y el conservadurismo impuestos por el Régimen dejaron paso, sobre todo entre la juventud, a un nuevo deseo por participar del estilo de vida y de la libertad (política, social, moral, cultural y sexual) que existían en el resto de Europa. A estas ansias de libertad, que se expresaron, sobre todo a partir de finales de los años sesenta, en frecuentes protestas estudiantiles y manifestaciones contra la dictadura, el franquismo respondió endureciendo la represión.

En Barcelona, los años del desarrollismo se caracterizaron por un notable desarrollo industrial, por un fuerte incremento demográfico debido a la llegada de miles de inmigrantes provenientes de las zonas rurales de España, y por un aumento de la oposición política y social al franquismo. Bajo el mandato de Porcioles, la ciudad experimentó un crecimiento caótico, basado en el barraquismo y en la especulación inmobiliaria. La aprobación de ordenanzas urbanísticas municipales muy permisivas, hechas a medida para los especuladores, favoreció el adocenamiento del Eixample y la destrucción parcial del patrimonio arquitectónico modernista. Algunos edificios modernistas del Eixample, como la casa Trinxet, obra de Puig i Cadafalch, fueron derribados con el beneplácito del Ayuntamiento; muchos más padecieron graves mutilaciones, como por ejemplo la supresión de las decoraciones que coronaban sus fachadas para añadir áticos y sobreaticos (los famosos “barrets”); otros sufrieron daños a causa de la falta de manutención. La película *The Passenger* (1975) de Michelangelo Antonioni nos muestra el aspecto de la Casa Milà de Gaudí a mitad de los años setenta, después de casi dos décadas de “porciolismo”: el edificio aparece ennegrecido por la contaminación, en su fachada está colgado el cartel de una empresa (Cementos Molins S. A.) y su célebre tejado es un laberinto de antenas de televisión y alambres para tender la ropa. Es, sin duda, una imagen muy diferente de La Pedrera que conocemos y podemos admirar hoy.

Por otro lado, el fenómeno del barraquismo generó una auténtica ciudad “informal”, que se extendía por el frente marítimo, la montaña de Montjuïc, las colinas y algunos espacios intersticiales de la Barcelona “oficial”. De ella nos han dejado constancia películas como *Los Tarantos* (Francesc Rovira-Beleta, 1963), un *musical* ambientado entre las barracas del Somorrostro¹⁵; *Aspectes i personatges de Barcelona* (Carles Barba, 1964), un irónico retrato de la Barcelona de los sesenta, que documenta las duras condiciones de vida de los inmigrantes en las chabolas de Can Tunis, al pie de la montaña de Montjuïc, y *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969), un documental sobre la inmigración que muestra las barracas del Camp de la Bota (el lugar donde se fusilaban a los republicanos después de la Guerra Civil, actual sede del Fòrum) y del barrio de Torre Baró, en las faldas de la sierra de Collserola. Para solucionar el problema del barraquismo, el Ayuntamiento de Barcelona promovió la construcción de grandes polígonos de viviendas en la periferia de la ciudad, que fueron destinados a realojar a los chabolistas y a dar cobijo a los inmigrantes que seguían llegando. Como muestran las películas *El último sábado* (1966) de Pere Balaña y *52 domingos* (1965) de Llorenç Soler, la mayoría de estos nuevos núcleos residenciales se levantaban literalmente en medio de “la nada”, carecían de conexión con Barcelona y eran desprovistos de los equipamientos y de los servicios esenciales. Esta Barcelona de barracas y barrios dormitorio donde se amontonaban

¹⁵ El Somorrostro –cuna de la mítica bailaora Carmen Amaya– fue un barrio de barracas que se extendía en el frente marítimo de Barcelona desde el Hospital de Infecciosos (hoy Hospital del Mar) hasta la riera del Bogatell, en la zona donde hoy está situado el Port Olímpic. El barrio desapareció en junio de 1966, tres años después de que Rovira Beleta lo retratara en su película, con motivo de la celebración en el litoral barcelonés de los actos de la Primera Semana Naval. Las barracas fueron derribadas con urgencia para permitir la ejecución en la playa de unas maniobras navales de la Armada Española a las que iba a asistir el mismísimo general Franco.

los inmigrantes coexistía con la Barcelona moderna y mundana de la calle Tuset, situada en la parte alta de la ciudad, que era sede de agencias publicitarias, boutiques de moda y locales “in” donde se reunía la juventud acomodada. En la capital catalana, de hecho, los sesenta no fueron solamente años de desarrollo industrial, inmigración masiva y especulación inmobiliaria, sino también de eclosión de la moda, de la publicidad y del diseño. Entre los frequentadores habituales de la Calle Tuset (rebautizada “Tuset Street” en clara referencia al Carnaby Street londinense) figuraban también los cineastas de la “Escola de Barcelona”, un movimiento cinematográfico surgido en la Ciudad Condal a mediados de los sesenta, que proponía un cine experimental, diferente del que se hacía en Madrid y más próximo al Free Cinema y a la Nouvelle Vague. Entre sus miembros más destacados se encontraban los barceloneses Vicente Aranda, Carles Durán, Jacint Esteva, Jordi Grau, y el portugués José María Nunes. Las películas de estos cineastas componen el retrato de una Barcelona compleja y contradictoria, enseñando lugares y aspectos de la ciudad que no salen en los filmes comerciales españoles y extranjeros de la época. *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965) y *Liberxina 90* (Carles Durán, 1970) reflejan la Barcelona gris y adocenada del desarrollismo, con sus barrios periféricos y sus playas “preolímpicas”, ocupadas por instalaciones industriales y llenas de escombros; *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966) es un largo recorrido por los callejones oscuros y sucios del que fue el Barrio Chino; *Dante no es únicamente severo* (Jacint Esteva y Joaquim Jordà, 1967) muestra un Eixample en plena fiebre constructora; *Tuset Street* (Jordi Grau y Luis Marquina, 1967) tiene como escenario principal la Barcelona moderna, frívola y *chic* de la calle Tuset y de la discoteca Bocaccio. Pero quizá el mejor retrato de la Barcelona desarrollista sea *Umbracle* de Pere Portabella (1972), un cineasta que desarrolló actividades comunes con diversos miembros de la Escola, a pesar de haber negado en varias ocasiones su adscripción a este movimiento cinematográfico. *Umbracle* muestra una Barcelona “vampirizada” por la represión franquista y por el mal urbanismo que caracterizó la alcaldía de Porcioles, una ciudad gris y anémica que representa metonímicamente un país entero desangrado por más de treinta años de dictadura (Antoniazzi 2020).

Tras la muerte de Franco en 1975, para Barcelona empezó una época de grandes cambios políticos, sociales... y urbanísticos. Acabado el control que la dictadura ejercía sobre el espacio urbano, la calle “volvió a ser escenario de toda clase de circulaciones [...] no ordinarias, por medio de las cuales proclamaban las fuerzas sociales los términos de su existencia” (Delgado 1996: 218). Los barceloneses, hartos de represión, salieron a la calle para gritar, cantar y luchar por la libertad. Los homosexuales, marginados y perseguidos durante el franquismo, empezaron a manifestarse en las Ramblas para reivindicar sus derechos, como muestra *Ocaña, retrat intermitent* (1978) de Ventura Pons, un documental sobre uno de los protagonistas de la contracultura barcelonesa de la época, el artista homosexual andaluz José Pérez Ocaña¹⁶. Esta película se ha convertido en el símbolo de la Barcelona postfranquista, una ciudad festiva y libertaria que comenzaba a renacer y a recuperar su identidad tras la larga noche del franquismo. Para José Luis Garner, *Ocaña*

¹⁶ Recordemos que en España la homosexualidad fue considerada un crimen hasta el 11 de enero de 1979, cuando el gobierno democrático la excluyó de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que había sido aprobada en 1970 por las Cortes franquistas.

fue la primera película española “donde más claramente se respira un ambiente postfranquista” y “donde más vivo aparece cierto clima de “liberalismo”, inseparable de toda una tradición barcelonesa, y cuyo tótem por excelencia son las Ramblas” (1978: s.p.). El escritor Terenci Moix, por su parte, comentó que “Se tiene la sensación, con *Ocaña*, de asistir a una suntuosa vomitada, donde toda una cultura largo tiempo reprimida se manifiesta, acaso sin contención, acaso sin medida” (1978: 13).

Una vez celebradas las primeras elecciones municipales democráticas en 1979, se empezó a reflexionar sobre cómo “reconstruir” Barcelona después de la desastrosa política urbanística franquista. La regeneración de la ciudad se inauguró durante la Transición y se intensificó a partir de 1986, cuando la ciudad fue elegida sede de los Juegos Olímpicos de 1992. Las Olimpiadas actuaron como catalizador del proceso de transformación urbanística, permitiendo por un lado realizar rápidamente una serie de intervenciones de gran alcance, como la rehabilitación del centro histórico y la apertura del frente marítimo, 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. Posteriormente, este proceso ha recibido el nombre de “Modelo Barcelona” y ha sido estudiado e imitado por otras ciudades como ejemplo exitoso de regeneración urbanística¹⁷. Los Juegos Olímpicos de 1992 marcan un antes y un después no solo en la historia de Barcelona, sino también en su relación con el cine. De hecho, tras la regeneración urbanística, el éxito de los Juegos y la puesta en marcha de una política de promoción específica, Barcelona se ha convertido en uno de los destinos turísticos más visitados del mundo, y también en un escenario de rodaje muy atractivo para los cineastas españoles y extranjeros. Tras el éxito mundial de *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar, premiada con el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, el número de filmes de difusión internacional rodados en la capital catalana ha aumentado notablemente. La mayoría de las cintas realizadas en la ciudad en el nuevo milenio muestran una Barcelona de postal, contribuyendo, de forma más o menos voluntaria, tanto a celebrar y alabar el modelo Barcelona, como a difundir y promocionar la ciudad en el mercado turístico global. Las películas que mejor ilustran esta tendencia son *Gaudí Afternoon* (Susan Seidelman, 2001), *L'auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002), *The Cheetah Girls 2* (Kenny Ortega, 2006) y *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Esta última, que más de un crítico ha tachado de ser un spot publicitario de la Barcelona postolímpica, fue financiada en parte por el Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, que vieron en ella un medio excelente para promocionar la capital catalana a nivel internacional. Sin embargo, hay también películas que ofrecen una visión de la ciudad alejada del estereotipo turístico mostrado por Woody Allen, cuestionando el éxito y la viabilidad del modelo Barcelona. Es el caso de *En construcción* (2001) del catalán José Luis Guerín, que desenmascara los fenómenos de especulación y gentrificación asociados a la regeneración urbanística del barrio del Raval, y de *Biutiful* (2010) del mexicano Alejandro González Iñárritu, que muestra las duras condiciones de vida de los inmigrantes en el extrarra-

¹⁷ Con la llegada del nuevo milenio, sin embargo, el modelo Barcelona ha sido crecientemente cuestionado, sobre todo en relación con las operaciones urbanísticas realizadas a raíz de la celebración del Fórum Universal de las Culturas de 2004 (cf. Delgado 2007).

dio de Barcelona. Además, una mirada crítica sobre la ciudad se puede encontrar en el cine documental, que en los últimos veinte años ha gozado de creciente interés y visibilidad en Cataluña. Documentales como *De nens* (Joaquim Jordà, 2003), *Raval, Raval* (Antoni Verdaguer, 2006), *Can Tunis* (Paco Toledo y José González, 2007) y *Ciutat morta* (Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2014) revelan algunos de los problemas que afectan la Barcelona postolímpica (pobreza, criminalidad, especulación inmobiliaria, gentrificación) y retratan la existencia de los que viven en el margen de la ciudad turística.

CONCLUSIONES

La ciudad es un espacio en constante evolución. Su forma, ya nos advirtió Baudelaire, cambia más rápido que el corazón del hombre. La ciudad contemporánea constituye, en palabras de David Harvey, “un *palimpsesto*, un paisaje compuesto, hecho de diversas formas construidas una encima de otras en el trascurso del tiempo” (2004: 186; cursiva original). Desde las primeras vistas urbanas grabadas por los hermanos Lumière, la ciudad ha aparecido en un número incalculable de películas. Durante más de un siglo, el cine ha reflejado la fisonomía de las urbes que contemplaba, documentando los cambios, a veces traumáticos, que experimentaba el entorno urbano. Muchas películas muestran lugares desaparecidos o profundamente transformados, y se han convertido en documentos de enorme valor histórico, cultural y arquitectónico. El cine, por lo tanto, se configura como un excelente medio para indagar la evolución de la “forma” de la ciudad, o de una ciudad determinada, desde finales del siglo XIX hasta hoy.

A lo largo de estas páginas hemos visto que, tal y como ocurre con otras grandes ciudades del mundo, entre Barcelona y el cine siempre ha habido una relación muy estrecha. Una parte significativa de la historia del cine español se escribió en la capital catalana, donde, en agosto de 1899, el graciense Fructuós Gelabert rodó la primera película de la cinematografía nacional. Barcelona fue pionera en la exhibición del nuevo espectáculo inventado por los hermanos Lumière y, durante muchos años, fue el centro de la industria cinematográfica nacional y la gran impulsora del desarrollo del cine en España, adelantándose a Madrid en lo que respectaba a las innovaciones tecnológicas. Desde el nacimiento del séptimo arte, la Ciudad Condal ha sido escenario o protagonista de un gran número de películas catalanas, españolas y extranjeras, que han sido testigos de su evolución y que han ido configurando un imaginario centrado en ella, convirtiéndola en una ciudad de celuloide (Martínez-Rigol 2013).

Adoptando la perspectiva de la *cinematic urban archaeology*, hemos realizado un recorrido cinematográfico por la historia de Barcelona, comentando a través de una selección de películas las transformaciones experimentadas por la capital catalana desde 1896 –fecha del primer filme rodado en la ciudad por Alexandre Promio– hasta la primera década del siglo XXI. Las películas objeto de nuestros análisis nos han proporcionado un observatorio privilegiado para estudiar la metamorfosis del paisaje urbano barcelonés y los cambios políticos, sociales y económicos más significativos sufridos por la ciudad durante más de un siglo: el imponente desarrollo urbano e industrial entre los siglos

XIX y XX, la guerra civil española y la dura posguerra, el *boom* económico y la expansión urbanística incontrolada bajo el mandato del alcalde franquista José María de Porcioles (1957-1973), la restauración de la democracia y, finalmente, el renacimiento urbano de los años ochenta y noventa, impulsado por la nominación de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos de 1992.

Hoy, más de un siglo después de los primeros rodajes barceloneses, la relación de la Ciudad Condal con el cine se mantiene viva y fecunda, tanto que investigarla permite, por un lado, recorrer la historia del séptimo arte y, por otro, estudiar cómo ha ido evolucionando la “forma” de Barcelona desde finales del siglo XIX hasta la actualidad: del Manchester catalán a la ciudad postolímpica.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María, coord. (1999) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia.
- ANTONIAZZI, Sara (2020) “La Barcelona desarrollista a *Umbracle* (1972) de Pere Portabella: una ciutat vampiritzada”. *Catalan Review*. 34: 19-42.
- BAEDEKER, Karl (1898) *Spain and Portugal: Handbook for Travellers*. Leipzig, Baedeker.
- BARBER, Stephen (2004) *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London, Reaktion Books.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria (2016) *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid, Akal.
- CAPARRÓS LERA, José María (1992) *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos.
- (1999) *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel.
- (2013) “Barcelona, escenario y protagonista de películas”. En: M. Gloria Camarero Gómez (coord.) *Ciudades europeas en el cine*. Madrid, Akal: 47-65.
- CEBOLLADA, Pascual y SANTA EULALIA, Mary G. (2000) *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid, Consejería de Educación – Comunidad de Madrid.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1996) *Le film qu'on ne voit pas*. París, Plon.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2009) “Cruzada, Revolución, reconciliación: visiones de la Guerra en el cine español durante el primer decenio posbélico”. En: José Luis Castro de Paz y David Castro de Paz (eds.) *Cine + Guerra Civil: nuevos hallazgos*. A Coruña, Universidade da Coruña: 223-240.
- CASTRO DE PAZ, José Luis e HIGUERAS FLORES, Rubén, eds. (2018) *Vida en sombras. El hechizo del cine, la herida de la Guerra*. Santander, Shangrila.
- CLAVER ESTEBAN, José María (2012) *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces y Junta de Andalucía.
- CONLEY, Tom (2007) *Cartographic Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DE AMICIS, Edmondo (1899) *España: impresiones de un viaje hecho durante el reinado de Don Amadeo I*. Barcelona, Maucci.

- DELGADO, Manuel (1996) “La festivalización del espacio público”. En: Marina Palà y Olga Subirós (eds.) *Barcelona contemporània 1856-1999*. Barcelona, CCCB y Diputació de Barcelona: 218-220.
- (2007) *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid, Libros de la Catarata.
- DONALD, Stephanie y GAMMACK, John G. (2007) *Tourism and the Branded City. Film and Identity on the Pacific Rim*. Aldershot, Ashgate.
- ENGELS, Friedrich (1986) “Outline of an appeal of the general council to the weavers’ and spinners’ trade unions of Manchester for assistance to the Spanish textile workers’ strike”. En: Friedrich Engels y Karl Marx *Collected Works 22*. London, Lawrence and Wishart: 295-96.
- ESPELT, Ramon (1998) *Ficcio criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona, Laertes.
- FERRO, Marc (1980) *Cine e Historia*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FONT, Domènec (1976) *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona, Avance.
- FORD, Richard (1845) *A Handbook for Travellers in Spain 1*. London, John Murray.
- GELABERT, Fructuós (1992) “Aportaciones a la historia de la cinematografía española (1940-41)”. En: José María Caparrós Lera (ed.) *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Barcelona, CILEH: 109-186.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro (1993) “La transformación del cine sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos”. En: Román Gubern (ed.) *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid, Editorial Complutense: 97-108.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, PALMIRA (1986) *Història del cinema a Catalunya, I. L'època del cinema mut, 1896-1931*. Barcelona, Els llibres de la frontera.
- (1995) “La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900). *D'art*. 21: 37-56.
- (2001) “Los quince primeros años del cine en Cataluña”. *Artigrama*. 16: 39-74.
- GRIJALBA DE LA CALLE, Nicolás (2016) *La imagen de Madrid en el cine español*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- GUARNER, José Luis (1978) “Ocaña, Retrat Intermitent”. *Fotogramas*. 1547: s.p.
- GUBERN, Román (1995) “El cine sonoro (1930-1939)”. En: Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau, y Casimiro Torreiro (eds.) *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.
- HARVEY, David (2004) “Mundos urbanos posibles”. En: Ángel Martín Ramos (ed.) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.
- LAMSTER, Mark (2000) *Architecture and Film*. New York, Princeton Architectural Press.
- LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude (1998) *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona, CIMS.
- (2004) *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona, Fimoteca de Catalunya.
- MARTÍNEZ-RIGOL, Sergi (2013) “City of celluloid: more than a stage”. En: Caterina Cirelli, Maurizio Giannone, y Enrico Nicosia (eds.) *Percorsi creativi di turismo urbano*. Bologna, Pàtron editore: 879-889.
- MILIU (1909) “Els cines”. *De tots colors*. 19 de febrero: 116-118.

- MOIX, Terenci (1978) "De la Diosa Ocaña a Sebastián El Mártir". *El País Semanal*. 25.06. 1978: 13.
- OSÀCAR, Eugeni (2013) *Barcelona: una ciutat de pel·lícula*. Barcelona, Dièresis.
- PENZ, François y LU, Andong, eds. (2011) *Urban cinematics: understanding urban phenomena through the moving image*. Bristol, Intellect.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1995) "Narración de un aciago destino (1896-1930)". En: Román Gubern (ed.) *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra: 19-121.
- POMERANCE, Murray (2006) *Cinema and Modernity*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- PORTER I MOIX, Miquel (1992) *Història del cinema a Catalunya 1895-1990*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- POZO ARENAS, Santiago (1984) *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- PUIG I CADAFALCH, Josep (1909) "El géni del ordre económic". *La Veu de Catalunya*. 26 de abril: 3.
- ROIG, Montserrat (1987) *Barcelona a vol d'ocell*. Barcelona, Edicions 62.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2003) *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890 - 1977)*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ-SALAS, Daniel (1998) "La figura del explicador en los inicios del cine español". *Cuadernos de la Academia*. 2 (enero): 73-84.
- (2009) "Vida en sombras o la película del hechizado". En: Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds.) *El Espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*. Madrid, Ocho y Medio: 193-242.
- SAN MIGUEL, Helio y TORRES HORTELANO, Lorenzo J. (2013) *World Film Locations: Barcelona*. Bristol, Intellect.
- SEGUIN, Jean-Claude (1998) *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*. París, L'Harmattan.
- WIFRED [Antoni Rovira i Virgili] (1910) "L'edat del cinematograf". *L'esquella de la Torratxa*. 15 de abril: 226.