

Barcelona no es sólo Gaudí: representaciones cinematográficas del barrio del Raval

CRISTINA CARRASCO
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL

Barcelona es un espacio tanto físico como simbólico para entender diversas transformaciones acontecidas en España desde el fin de la dictadura franquista hasta nuestros días. No en vano, la capital de Cataluña es para los españoles la ciudad más europea desde los Juegos Olímpicos de 1992. Si como indica Marsha Kinder “all movie going is a form of tourism” (87), algunas producciones transnacionales como *Barcelona* (1994) de Whit Stillman, *L'Auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch o *Vicky Cristina Barcelona* (2007) de Woody Allen, muestran una ciudad turística y moderna que se exporta como la marca de un país que poco tiene que ver con la España *olé* promocionada en los años sesenta y setenta.¹ En otros films, sin embargo, como *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar, *En construcción* (2002) de José Luis Guerín o la reciente *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu,² la Barcelona que vemos es otra. Es la ciudad de los inmigrantes indocumentados, de los enfermos terminales y del barrio marginal del Raval, poco conocido hasta entonces en los festivales de cine internacional.

La capital catalana de hoy en día no es únicamente la Barcelona Gaudí representada en la mayoría de las producciones transnacionales³ pero tampoco es el espacio periférico que se

documenta en la mayoría de las cintas cinematográficas sobre el Raval. Estos films sirven para redefinir la marca-ciudad de una “Barcelona Gaudí” que se ha exportado en las últimas décadas y de la que las industrias de cine transnacionales se valen para vender ciudades asépticas que se alejan de la realidad. Pese a esta estrategia comercial, el Raval no es sólo un ámbito marginal sino también uno de los barrios más *aburguesados*⁴ de la ciudad. Es, entonces, un espacio global y simultáneamente local que simboliza la redefinición de identidad nacional que España experimenta en la actualidad. Por lo tanto, analizar Barcelona a través de representaciones reduccionistas, como la de “Gaudí” o la del “Raval marginal” es perpetuar un exotismo que exporta imágenes nacionales que sustituyen a los toros y al paleta⁵ de pueblo por los inmigrantes indocumentados o las obras arquitectónicas del creador de la Casa Batlló. Films como *En la ciudad* (2003) de Cesc Gay muestran un punto intermedio entre la Barcelona *souvenir*, esa que se vende y exporta en los objetos más turísticos, y la marginalidad de los films del Raval. *En la ciudad* caracteriza Barcelona y redefine el barrio del Raval como un espacio glocal⁶ pero despojado de los elementos más turístico-exóticos al desestabilizar categorías distintivas de la identidad nacional, regional y posnacional de la España del siglo XXI y de su industria cinematográfica.⁷ ¿Cómo llegamos a este punto intermedio? ¿Cuáles son los polos opuestos que un cineasta como Cesc Gay combate al dirigir *En la ciudad*? Mi ensayo contesta a estas preguntas trazando una genealogía del imaginario cinematográfico urbano de la ciudad condal a través de representaciones globales y locales para luego mostrar la singularidad de *En la ciudad*.

***Barcelona posa't guapa*⁸ (*Barcelona ponte guapa*)**

Como se sabe, a lo largo de toda su dictadura Franco populariza la idea de la España olé, de “Spain is different” para promocionar el turismo europeo en España.⁹ Durante los años sesenta y setenta Benidorm se llena de turistas suecas semidesnudas,

surge la revolución del Seat 600 y el Toro de Osborne aparece en las carreteras de todo el país. Por supuesto, Cataluña, El País Vasco, Galicia y cualquier otra cultura regional, no forman parte de la visión de España que se muestra a los españoles en los documentales del NO-DO.¹⁰ Después de la dictadura franquista a fines de 1975, España entró en un largo proceso de transición a la democracia. En diciembre de 1978 se aprueba la Constitución, en 1982 el Partido Socialista gana las elecciones y en 1986 España pasa a formar parte de la Unión Europea. Todos estos cambios fueron óptimos para la elección de Barcelona como sede de los juegos olímpicos de 1992. De esta manera, la capital catalana empezó a verse como la ciudad más europea de España despojándose de los estereotipos más negativos del franquismo. A partir de 1992 la ciudad sufre una transformación radical hasta convertirse en uno de los lugares más turísticos del mundo junto con Londres, París y Nueva York. Los vecinos de la *Ciutat Vella* (Ciudad Vieja)¹¹ ya no compran en el Mercado de la Boquería porque la fruta tiene precio de turista, a los *skaters* se les prohíbe circular en la vía pública y la mayoría de los lugares de copas cierran sus terrazas a una hora razonable respetando el horario europeo. A raíz de los Juegos Olímpicos y de la campaña publicitaria de “Barcelona posa’t guapa” la ciudad sufre un cambio radical, el mismo que se exporta en films como *Barcelona*, *El albergue español* o *Vicky, Cristina, Barcelona*.

Estos films ensalzan ciertos espacios monumentales que, además, satisfacen el placer de un espectador que poco conoce la ciudad y que no va al cine a ver la miseria humana. Se trata de mostrar una Barcelona que experimentan los turistas, filtrada, al decir de Sarah Brenneis “through a cultural lense removed from Catalonia” (20). En *L’Auberge espagnole*, por ejemplo, los personajes no sufren ninguna transformación ni experimentan el Raval de inmigrantes indocumentados porque ellos son estudiantes privilegiados del programa Erasmus.¹² El film que llega a las pantallas internacionales es, como sostienen Elizabeth Ezra y Antonio Sánchez, un producto repleto de estereotipos

sobre una Barcelona que se vende como souvenir y que representa la máscara de los Juegos Olímpicos y de una falsa modernidad que a día de hoy, está a punto de colapsar (147).¹³

El film de Woody Allen, por su parte, perpetúa esta Barcelona *souvenir* y nada podría importar menos que estar en la capital catalana o en París. Las fotos recurrentes de la ciudad condal, las vistas desde la Pedrera y el caro apartamento en Pedralbes son, en realidad, una exigencia de la productora “Mediapro” que a cambio de subvencionar el film, obliga a Allen a mostrar la Barcelona “guapa” que se ha ido promocionando desde los Juegos Olímpicos. Como apunta Alfredo Martínez-Expósito, Barcelona en sus producciones culturales se reposiciona como ciudad global y cosmopolita, orgullosa de su historia y de su identidad. Las campañas pre-olímpicas dotaron a la ciudad de una imagen de ciudad reconstruida situada en el mundo de la globalización (108–09). Estos films tratan de disfrazar la imagen exótica de España. Sin embargo, se produce un intercambio de unos modelos por otros que indudablemente son estereotípicos. Si bien es cierto que desde un punto de vista nacional, Barcelona siempre ha sido un modelo alternativo a la centralización de Madrid, en manos de compañías cinematográficas transnacionales, la Barcelona que vende es la de Gaudí, perpetuando una percepción superficial de la ciudad al satisfacer el placer visual del turista.¹⁴

Otros films, sin embargo, como *Todo sobre mi madre* y *Beautiful*, muestran una transición hacia la imagen marginal del Raval, aunque en algunos momentos muestran los espacios monumentales que caracterizan la marca-ciudad de Barcelona. En ambos casos, los espectadores conocen la Barcelona de los infiernos, aquella de los travestis marginales completamente desamparados; y la de los enfermos terminales que son rechazados por los círculos de poder. En la cinta de Almodóvar todavía nos encontramos con algunos planos de la Sagrada Familia y, en mi opinión, este podría ser considerado un film de lo que llamo “de transición” ya que muestra una mezcla de

espacios monumentales combinados con esferas marginales. Sin embargo, Manuela, aunque pasa por el monumento de Gaudí, tiene una misión que difiere por completo de una visita turística y superficial a la ciudad (Brenneis 27). De hecho, los planos superpuestos de la Sagrada Familia que vemos al principio del film son sólo reflejos en la ventana del taxi que lleva a Manuela a la Barcelona del extrarradio. De esta manera, Almodóvar deja claro desde el comienzo su interés por una ciudad que poco tiene que ver con la de los juegos olímpicos. En la misma Barcelona periférica de Agrado, el protagonista de *Biutiful* pertenece al estrato más bajo del infierno. Uxbal, caracterizado por Javier Bardem, representa un anti-héroe global que malvive, como Agrado, en la periferia de Barcelona (Lansing Brown 145).

Si bien en *Todo sobre mi madre* poco se representa la identidad catalana,¹⁵ al menos en *Biutiful*, determinados momentos reflejan una Barcelona más cotidiana. En varias escenas a lo largo del film se hace referencia a la localización geográfica a través de aspectos lingüísticos, como por ejemplo aquella en la que Uxbal le lee a su hijo la etiqueta de la leche en catalán y en español. El film de Iñárritu, a pesar de ser una co-producción internacional, representa la identidad catalana obviada en los films mencionados al principio e incluso en la cinta de Almodóvar donde no hay indicio alguno de ninguna de las marcas lingüísticas de Cataluña. Teniendo en cuenta que *Todo sobre mi madre* y *Biutiful* recaudaron respectivamente \$8,272,296 y \$5,101,237 en los Estados Unidos, son prácticamente las únicas películas internacionales recientes que muestran otra imagen de Barcelona, que no es la de Gaudí y que en muchos casos es asociada al barrio del Raval.¹⁶

Curiosamente, sin embargo, la mayoría estas películas, a excepción de la famosa *En construcción* de Jose Luís Guerín, han tenido poca o ninguna distribución internacional. Además, cabría preguntarse hasta qué punto no sustituyen la imagen exótica de la España olé por otra imagen exótica de la

marginalidad. *En todo sobre mi madre*, por ejemplo, el Raval es representado a través de las imágenes de graffiti donde vive la monja con Sida protagonizada por Penélope Cruz. Esta imagen conceptual es la que se presenta en *L'Auberge espagnole*, normalmente obviada por los turistas pero conocida por los inmigrantes (Brenneis 28).

De Gaudí al Raval

No está de más recordar que el barrio del Raval, uno de los más históricos de Barcelona, ha sufrido múltiples transformaciones desde el siglo XIX “cuando el barrio se densificó con la implantación de numerosas industrias y con la llegada de importantes contingentes de población, procedentes de diferentes lugares de la geografía española” (Sartagal 278). Durante todo el siglo XX el Raval se va poblando sobre todo por trabajadores procedentes de muchos otros lugares de España y se constituye como un barrio fundamentalmente de trabajadores. Además, también en el siglo XX, al Raval se le conoce como el barrio Chino por estar cerca del Puerto. Tras varias décadas de declive urbanístico y económico el barrio es rehabilitado con motivo de los Juegos de 1992. Tal y como indica María Alba Sartagal, a través de esta rehabilitación se busca, sobre todo, atraer a nuevos habitantes integrantes de las clases medias hacia el centro, aprovechando la centralidad y la renovación del barrio. Sin embargo, en los últimos quince años la inmigración extranjera proveniente de numerosos países como Pakistán, Filipinas, Marruecos, Bangla Desh y Ecuador, ha aumentado la población en casi un cincuenta por cien (742–98).

En el 2003, un cuarenta y siete por ciento de los residentes del Raval eran inmigrantes de treinta y cuatro países diferentes, y pronto pasa a ser uno de los barrios más pobres de la ciudad. Y es que ahí, galerías de arte y restaurantes de diseño conviven hacinados con locutorios para extranjeros y prostitución callejera. La especulación inmobiliaria y la construcción conviven con

la marginalidad porque, como apunta Joan Ramón Resina, “despite of good intentions and questionable architecture, the neighbourhood’s marginality has augmented” (270).

Como ya he dicho al principio de este trabajo, el Raval más marginal es parcialmente mostrado en films de fama internacional como *Todo sobre mi madre*, *Biutiful* e incluso, de manera superficial, en *L’Auberge espagnole*, además de en los films de Ventura Pons *Ocaña* (1978) y *Barcelona un mapa* (2007).¹⁷ En la literatura también aparece como protagonista en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán así como en la serie de cuentos editada por Rosa Regàs *Barcelona, un día* (1998). Sin embargo, no es hasta el documental de ficción de José Luis Guerín *En construcción*, que vemos de lleno la cara más marginal de Barcelona a través del Barrio Chino. Guerín es uno de los fundadores de la escuela de Barcelona que han reivindicado el cine catalán en las últimas décadas. Si hasta ahora la mayoría de los films mencionados muestran una visión panorámica de la ciudad, en opinión de Resina “Guerín’s preference for the still camera serves to establish the Raval’s marginality, an enclosure whose boundaries are blazed by recognizable markers” (273). Este tratamiento espacial se acerca mucho a la visión que Henri Lefebvre analiza en su *The production of Space* donde prioriza la movilidad del espacio versus su estaticidad a través de prácticas sociales.¹⁸ *En construcción*, de hecho, documenta la explotación inmobiliaria a la que se ha visto sujeta el barrio del Raval desde principios de los noventa. A lo largo de varias escenas en las que Guerín deja hablar a la comunidad heterogénea que hoy en día ocupa el barrio, oímos hablar español, árabe y catalán, lo cual de alguna manera, denuncia la reconstrucción burguesa de la nación (Martínez-Carazo 4). Visto de este modo, *En construcción* denuncia la destrucción de un barrio que al aburguesarse trata de excluir esta comunidad que problematiza nociones de identidad nacional. El Raval siempre ha sido un barrio de inmigrantes y, como apunta Cristina Martínez-Carazo, “mantiene así una relación metonímica con Cataluña al funcionar como espacio

de convergencia entre lo global y lo local” (9). Si durante la posguerra el *otro* era el gitano o el andaluz, ahora es sustituido por el rumano o el magrebí. De esta manera, el Raval ejemplifica el abanico de identidades que revisita quien es catalán, español y extranjero. Esto no significa que los gitanos dejen de ser marginalizados sino que nuevos modelos de otredad se añaden a aquellos precedentes al tener en cuenta criterios étnicos, culturales, lingüísticos y de clase.

Raval, *Raval* (2006), *Mónica del Raval* (2009), *De nens* (2003) o *El Taxista ful* (2005), entre otros films, siguen la misma línea reivindicativa que la cinta de Guerín al mostrar la cara oscura de la Barcelona de la marginalidad, la corrupción y la especulación inmobiliaria, aunque ninguno reflexiona de la misma manera que *En construcción* sobre la identidad nacional. La mayoría de estos films usan el género marginal del documental de creación y el formato video como herramientas conscientes de protesta. Por ejemplo, *El taxista ful* de Jo Sol explora una Barcelona que no es visible en los medios de comunicación y que se opone a la imagen turística de la ciudad siendo sus protagonistas los ‘okupas’ que buscan sistemas de vida alternativos (Quintana 143). Muchas de estas cintas reivindicativas, por desgracia, no logran alcanzar fama internacional y se quedan en las programaciones de las filmotecas locales como es el caso de la recién inaugurada exposición “El Raval al Raval: Imatges d’un barri” en la Filmoteca de Cataluña.

En construcción termina con la destrucción del barrio y la construcción de un nuevo Raval fruto del aburguesamiento. En palabras de Martínez-Carazo:

Lo que hace este documental es desestabilizar la realidad y evocar una imagen de Barcelona antitética a su tradicional caracterización como símbolo de la reconstrucción burguesa de la nación, en especial lo que atañe a la arquitectura. Pero a su vez la demolición de este barrio corrobora la perpetuación de esa imagen próspera y burguesa en la que no tienen cabida los espacios discordantes. (4)

Esta imagen próspera y burguesa del Raval es la que muestra el film de Cesc Gay, porque aunque presenta una imagen de Barcelona globalizada, también desestabiliza la Barcelona Gaudí recalcando aspectos alternativos de la ciudad condal. El producto final es, pues, un film transnacional con sabor local. El film nos transporta a un Raval sin inmigrantes, prostitutas, pederastas¹⁹ y a una Barcelona sin Sagrada Familia y Casa Batlló.

Marvin D'Lugo, al analizar los films del catalán Bigas Luna, problematiza la noción de cultura nacional en su famosa trilogía de "retratos ibéricos"²⁰ parodiando varios "icons of Spanishness" como el toro de Osborne en *Jamón Jamón* o la catalanidad más regional en *La teta y la luna* (198). Cesc Gay interroga de manera paralela a Bigas Luna esta falsa catalanidad al europeizar e internacionalizar el barrio del Raval cuestionando la noción de "national fiction" (201) de la que habla D'Lugo pero sin dejar de lado algunos espacios comunes de la ciudad condal como la especificidad de los bares y restaurantes del Raval a los que acuden los personajes. En mi opinión, Gay nos ofrece otra cara de la ciudad que no es ni la Barcelona Gaudí, ni la marginal del Raval sino un espacio que mantiene una identidad local pero también propone un alejamiento de lo nacional.

En la ciudad de Cesc Gay es la versión catalana de *Thirtysomething*²¹ o de *Manhattan* de Woody Allen y, a veces, nos parece estar más en Nueva York que en Barcelona. Al decir de Brad Epps, aunque aparentemente se parezcan poco ambas ciudades "it is often in ways that replicate and naturalize the sleek surface of a newly sanitized, increasingly homogenized, hyper-commercialized, quasi-Disneyfied, globalized place" (194). En este espacio globalizado, Cesc Gay nos cuenta la historia de un grupo de amigos y sus relaciones sentimentales. Sofía es soltera, trabaja en una librería comercial y está enamorada de un francés casado que no tiene intención alguna de dejar a su mujer. Irene es comisaria de un museo de arte moderno y se enamora de una ex compañera de universidad. Sara es directora artística de una compañía de teatro que, insatisfecha con su

matrimonio, vive una aventura con un actor de su trabajo. El elenco lo completa Mario, esposo de Sara, que también es infiel a su mujer y Tomás, un profesor de secundaria que tiene una relación con una adolescente, que además de ser la sobrina de Mario, es su estudiante. Los personajes de *En la ciudad* se caracterizan más por lo que callan que por lo que dicen en una Barcelona que, silenciosa también, se esconde y se disfraza tras el título genérico de “En la ciudad.”

A través de múltiples planos aéreos Gay nos pasea por los pisos reformados y los áticos millonarios de la Rambla del Raval,²² el CCCB (Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona) o algunos de los restaurantes de diseño más famosos del barrio antiguo como “El Carmelitas,” “Lupino” o la “Verónica.”²³ El Raval que se muestra en este film es un espacio genérico como podría ser cualquier otro barrio gentrificado de una gran ciudad. En una entrevista se le pregunta al director si podría haber concebido este film en cualquier otra urbe y él contesta: “No especialmente. Podría haberse rodado el mismo guión en cualquier otra gran ciudad y no creo que la película hubiera sido muy diferente a la que es. Por otra parte, los que la conocemos, podemos entender a otros niveles que son muchas veces inconscientes, más cosas de los personajes” (“Cómo hacer cine”). Si bien es cierto que los símbolos más turísticos de la ciudad no aparecen en el film, alguien conocedor de Barcelona y del Raval más gentrificado sería capaz de adivinar casi cada uno de los restaurantes y bares por los que transitan los personajes. Esta combinación entre espacios globales y locales pero despojada de la marca más turística o marginal, proporciona una representación cinematográfica de Barcelona que cuestiona la identidad catalana y española de una ciudad que cada vez más se asemeja a otras urbes europeas e internacionales. Si como observamos antes, El Raval en las producciones más reivindicativas desestabiliza la noción de una identidad nacional homogénea incluyendo a la comunidad inmigrante del barrio, Gay se enfoca en otro grupo que también es característico del

barrio, como por ejemplo, los jóvenes profesionales que hasta hace pocos años podían permitirse el lujo de vivir en un Raval aburguesado.

Esta comunidad transita por espacios ciudadanos que son producto de un actual mundo globalizado. Lo curioso es que Gay se encarga concienzudamente de “nombrar” esos espacios comunes. Así, en una de las escenas en que se encuentran Sofia, Irene y Sara a cenar, nos topamos con un primer plano de la puerta del restaurante “Lupino” que es conocido por su “eclectically inventive cuisine that effortlessly blends Mediterranean, French, Creole, and North African dishes” (*Frommers*), y que atrae a esta generación de profesionales que poco tienen que ver con la España *olé* o con la Barcelona Gaudí. A lo largo del film se ven otros espacios que son globales y locales al mismo tiempo. Por ejemplo, cuando Tomás, Mario y el marido de Irene se reúnen a tomar copas y escuchan jazz en el “Jamboree,” uno de los lugares emblemáticos del centro de la ciudad.²⁴ Debido a esta presentación, estos espacios comunes se convierten en una marca-ciudad de una Barcelona transnacional que apuesta por una identidad posnacional. Aunque Gay deje caer con cuenta gotas algunos espacios más reconocibles, como por ejemplo Las Ramblas en una de las escenas en que Sara va en un taxi con Mario, o el Palacio del Liceo donde Sofia va al concierto con Andrés, se preocupa por mostrar otra cara de la ciudad, como el teatro donde estrena Sara, más concurrido por treintañeros con aspiraciones alternativas.

El film se desarrolla en estos espacios urbanos *glocales* donde los personajes esconden sus miedos e infidelidades. En la última escena, los amigos se reúnen en el ático de Irene para celebrar su cumpleaños. Antes de sentarse a comer paella, los amigos le regalan una bicicleta y su marido, ignorando su estado de ánimo, le dice: “pero mira Irene, una bici como la que tu querías, como las de Holanda.” Esta referencia es significativa porque la Barcelona de este grupo de jóvenes con solvencia económica, se parece más a una ciudad europea como Amsterdam y no tanto

a otras regiones de España. Aun así Gay muestra un espacio globalizado que no cancela su sabor local. Porque aunque en el film no aparecen los espacios monumentales más recurrentes, los espectadores encontramos otros iconos urbanos que recrean una Barcelona post-olímpica como los áticos reformados del Raval o el barrio antiguo donde viven los personajes.

La identidad posnacional de Barcelona se observa no sólo en la configuración espacial, sino también en la elección musical. La banda sonora de *En la ciudad* incluye, por ejemplo, alguna que otra canción en español del argentino Kevin Johansen, exponente de la música transnacional. Esta elección, como observa Amago, con respecto a la música de *Todo sobre mi madre* y *L'Auberge espagnole*, confirma el afán explícito de construir una identidad posnacional (18). En el caso de *En la ciudad*, la banda sonora tiene sobre todo el jazz como protagonista y a lo largo de la cinta escuchamos “Sugar in my Bowl,” “When it Rains” o “Love or Leave me,” canciones interpretadas por Nina Simone que nos recuerdan más los films de Woody Allen que los de otros directores españoles o catalanes que usan la música como una mercancía turística.

La Barcelona y el Raval que se construyen en el film *En la ciudad* parecieran representar un “new cultural stereotype for a hyperliberated socialist Spain” (Kinder 3), donde la sexualidad de los personajes representa esta apertura de fronteras. En el caso de Sara y Mario, ambos tienen aventuras fuera del matrimonio, Irene tiene una relación lésbica con una amiga de la Universidad, Tomás se acuesta con una alumna suya de catorce años y Sofía tiene un amante francés que también está casado. El hiperliberalismo del que habla Kinder se acentúa en el film de Gay sobre todo a través de las relaciones sexuales de estos personajes, al mismo tiempo que da cuenta de un ambiente globalizador de parejas alternativas y relaciones familiares.

En referencia a la identidad nacional de los personajes, Gay también incluye el elemento transnacional: aunque la mayoría de los personajes son españoles o catalanes, el film también

esta poblado por otros europeos, como el amante francés de Sofía.²⁵ Además, quizá a propósito, Gay escoge a la actriz Vicenta D’Nongo, una catalana de raíces africanas cuya figura artística también abre las fronteras de lo “nacional”. Siguiendo esta misma perspectiva, en el film hay una escena en que Sara (Vicenta D’Nongo) y Mario están en una boda donde los invitados no son de raza blanca. De esta manera, Gay representa una catalanidad más inclusiva que desestabiliza y desexotiza nociones preconcebidas de identidad nacional. Lo catalán en *En la ciudad* no tiene que ver con la “catalanitat” a la que se refería Marvin D’Lugo al analizar la trilogía de Bigas Luna. No es una catalanidad de castellets y butifarras como la que parodia Luna. De alguna manera Guy deshistoriza Barcelona a través de los restaurantes y bares de diseño pero localiza al mismo tiempo una nueva Barcelona, aquella que proviene de una serie de cambios socio-políticos producidos en los últimos veinte años.

Por todo lo antes dicho, *En la ciudad* encarna la dialéctica entre las identidades culturales nacionales y el proceso uniformador propio de la globalización (Burkhard y Türschmann 13). Esta negociación se ve a lo largo de todo el film en la música, los personajes y sobre todo, los espacios donde “el elemento español no entra en contradicción con la presencia del mundo estadounidense, europeo” (Caro Martín 280), pero sin ser la Barcelona de Woody Allen. En una entrevista a Cesc Gay le comentan: “Barcelona acaba convirtiéndose en un personaje más de la película. Usted la retrata de una forma similar a lo que hacía Woody Allen con Manhattan” (“Cesc Gray: V.O.S.”). Y él responde algo irónico:

Espero que nos den una medalla al trabajo o un vale para el autobús por la promoción de la ciudad. A Woody Allen le dieron un millón de euros por “Vicky Cristina Barcelona,” a ver si cae la breva. Fuera de bromas, es mi ciudad y supongo que la retrato como la percibo. Sin más.

Si en el film de Allen se vende la Barcelona Gaudí, Gay nos trata de mostrar otra Barcelona, otro barrio del Raval que sin ser marginal, es la representación de una ciudad y un país más global. Gay logra el equilibrio entre lo local y lo global que sigue siendo reconocido por una audiencia extranjera. Nos ofrece un producto *glocal* que nos obliga a recatalogar las representaciones nacionales que se exportan en un mercado cinematográfico globalizado. De la misma manera que otros jóvenes directores de su generación, Cesc Gay “opta por una conjunción de elementos nacionales e internacionales que se confirman armoniosamente en el filme” (Caro Martín 280). En consecuencia, se redefinen los lugares comunes de una Barcelona que se exporta internacionalmente como la sustituta de la España *olé* de hace unos años. Si bien es cierto, como afirma Junkerjürgen, “que la localización exacta corresponde a una conciencia regional o nacional e identifica una película como española” (40), en el caso de Gay también sirve para redefinir lo español y lo catalán, aun cuando el intento siga siendo problemático.

Esta dialéctica entre lo global y lo local está presente en toda la obra de Cesc Gay de una manera muy personal. En su siguiente film, *Ficción* (2006), los personajes se van de la ciudad al campo gironés (la Cerdaña) donde “hablan indistintamente catalán y castellano, en un reflejo de la realidad lingüística de Cataluña” (*Gimart*). Gay lo hace de la manera más natural sin hacer uso de los marcadores más estereotípicos de catalanidad como los “castellets” de Bigas Luna o la Pedrera de Woody Allen, mencionados anteriormente. Sin embargo, Gay es obligado a doblar el film íntegramente para su distribución en España. Es curioso que mientras el director catalán intenta mostrar un país moderno que tome en cuenta las diferentes identidades, todavía se tomen este tipo de decisiones “cuando ambas lenguas se utilizan casi al 50% y lo que se dice en catalán se entiende con facilidad” (*Gimart*).²⁶

Lejos de prestar atención a estas prohibiciones en su penúltimo film, irónicamente llamado *V.O.S* (*Versión original*

subtitulada), Gay rueda en catalán, con diálogos en euskera y con subtítulos en castellano. Como puede anticiparse, hay una versión doblada que se proyectará en algunas ciudades y de la que dice el director: “He pasado más tiempo en el doblaje que haciendo la película” (“Cesc Gay apuesta”). Su tarea parece ser la de plasmar al coste que sea necesario la realidad de un país que habla y se define a través de numerosos registros, como en el caso de Barcelona donde “el bilingüismo, e incluso el trilingüismo, es normal. Sin más” (“Cesc Gay: V.O.S.”). Tal vez lo hace porque no deja de creer en una España que tiene que ser representada en el mundo cinematográfico desde una variedad de realidades que no perpetúen un imaginario exótico. Al menos eso sentimos al analizar sus producciones y cotejar sus propias observaciones críticas.

De la misma manera que *En la ciudad* se narran aquellas historias que sus personajes no se cuentan, también el Raval que se nos muestra es distinto al de las cintas que representan, sobre todo, la marginalidad que vende a nivel internacional. Y ahí, el valor de un producto filmico como *En la ciudad*, que nos ayuda a reimaginar la identidad regional, nacional y transnacional. El film de Gay rechaza la noción provinciana de una identidad subnacional (D’Lugo 198) y se encamina hacia una identidad posnacional que también incluye aspectos regionales pero con la sutileza de la que carecen otras producciones cinematográficas que se proponen exportar una imagen reduccionista y polarizada de una España y una Cataluña que no es la única que existe.

Notas

1. Martínez-Expósito explora la idea de “marca-país”.
2. Para un estudio más detallado sobre el film de Iñárritu ver Benjamin Fraser.
3. Jaume Martí-Olivella se refiere a Barcelona como una “Gaudinian foreign commodity” al analizar varios films que tienen como protagonista la ciudad condal.

4. A lo largo del ensayo indistintamente uso aburguesarse o gentrificarse que viene del término en inglés “gentrified” acuñado por Ruth Glass en 1964. Esta gentrificación también se da en otras grandes ciudades españolas como en Lavapiés, Madrid.

5. Para más información sobre la figura del “paleta” en las producciones culturales de la segunda mitad del siglo XX ver Nathan E. Richardson.

6. A lo largo del ensayo uso el término “glocal” de Burkhard Pohl y Jörg Türschmann, que definen que “El cine glocal, pues, es el producto de la relación entre estrategias cinematográficas hegemónicas en expansión, y las reconstrucciones de lo local, regional y nacional” (19). Entiendo el barrio del Raval como un espacio glocal que simboliza una Barcelona que es internacional, regional y local al mismo tiempo. Pohl y Türschmann toman el concepto de “glocalización” popularizado por el sociólogo Roland Robertson que indica la coexistencia e interdependencia de los procesos de globalización y localización.

7. Hay que tener en cuenta además que la identidad nacional es diferente para aquellos que consideran su nación Cataluña y no España.

8. “Barcelona posa’t guapa” es una iniciativa del ayuntamiento de Barcelona que comienza en 1985, unos años antes de los Juegos Olímpicos, que pretende fomentar y rehabilitar el patrimonio de la ciudad condal.

9. Helen Graham y Antonio Sánchez señalan la implicación del eslogan franquista que para promocionar el turismo en España convenientemente imponía una unidad artificial que beneficiaba a una construcción incompleta de la identidad nacional (12).

10. Acrónimo de Noticiarios y Documentales que en la época franquista se proyecta en todos los cines españoles de manera obligatoria de 1942 a 1981.

11. Es uno de los diez distritos en los que se divide administrativamente la ciudad de Barcelona y abarca todo el centro histórico de la ciudad.

12. Aunque en opinión de Sarah Brenneis en *El Albergue español*, el personaje principal Xavier experimenta Barcelona como turista pero también como residente/estudiante.

13. Samuel Amago, sin embargo, analiza la banda sonora en *El albergue español y Todo sobre mi madre* y resalta la diversidad cultural de la Barcelona de hoy en día al afirmar que “Spain is not only Castile, as Francoist ideology would have had it, nor is the country defined simply as a conglomeration of nineteen autonomous regions. What both these films make clear is that Catalonia is not only about Gaudí, the Catalan language and the enjoyment of pa amb tomàquet: it is also a diverse cultural capital where Europeans, Africans and multiple other global diaspora mix and intermingle” (22).

14. Que por otra parte es más que lógico porque desde siempre la mayoría de los films que muestran una ciudad lo hacen con una intención de promoción turística. Pensemos si no en films como *Amélie* (2001) o *Roman Holiday* (1953).

15. Es importante notar que la decisión de Almodóvar de cambio de escenario de Madrid a Barcelona ha recibido gran atención crítica. Para un estudio crítico más detallado al respecto ver Marsha Kinder, Linda Craig, Ryan Prout y Marvin D’Lugo.

16. De hecho, la cinta de Iñárritu también fue rodada en otros lugares cercanos a Barcelona como Santa Coloma de Gramanet y Badalona.

17. La mayoría de los films de Ventura Pons se ruedan en Barcelona y tienen como protagonista la ciudad condal.

18. Para más información sobre relación entre Henri Lefebvre y las representaciones culturales de las ciudades españolas ver Benjamin Fraser.

19. Me refiero a la historia que se retrata en *De nens*, un documental sobre pederastas en el Raval.

20. Así llama Marvin D’Lugo a *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994) de Bigas Luna.

21. Es una serie de televisión estadounidense protagonizada por treintañeros.

22. La escena en la que Cristina (Leonor Waitling) se encuentra con el personaje de Mario es en la Rambla del Raval. Se encuentran por casualidad en una pizzería de moda, fácilmente reconocible por el diseño que se llama “La Verónica.” El proyecto de la Rambla del Raval con un nuevo paseo alternativo a la Rambla principal se inauguró en el año 2000 y fue parte del proyecto urbanístico de renovación del barrio.

23. Estos son algunos de los restaurantes más emblemáticos del Raval de diseño.

24. Curiosamente escuchan música de jazz en uno de los locales más conocidos para un cierto grupo urbano.

25. Sofía es la única que no es de Barcelona. Lo sabemos porque en una escena del film dice que se mudó desde Gijón para asistir a la Universidad en Cataluña.

26. Aunque por supuesto hay que tener en cuenta que en España se doblan al español la mayoría de las películas que se distribuyen. Quizá sea un problema relacionado con el poco cine en versión original que se ve en todo el país.

Obras citadas

Amago, Samuel. “Todo sobre Barcelona: Refiguring Spanish Identities in Recent European Cinema.” *Hispanic Research Journal* 8.1 (2007): 11–25. Impreso.

Barcelona, Dir. Whit Stillman. Castle Rock Entertainment, 1994. Film.

Brenneis, Sara J. “Cinematic Barcelona: Catalan Identity in a Culture of Displacement.” *Catalan Review* 22 (2008): 19–33. Impreso.

Biutiful. Dir. Alejandro González Iñárritu. Roadside Attractions and Liddell Entertainment, 2010. Film.

Caro Martín, Adelaida. “Acerca de la internacionalidad en *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga y su modelo literario *Caídos del cielo*.” *Miradas glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Pohl Burkhard y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 269–83. Impreso.

- “Cesc Gay apuesta por la comedia cruel.” *El País*. 10 de julio de 2009. Web.
- “Cesc Gay: V.O.S. es un reflejo de la situación de Barcelona.” *El Mundo*. 8 de julio de 2009. Web.
- Cómo hacer cine (CHC)*. *En la ciudad*. 11 de julio de 2003. Web. Sacado de <http://www.comohacercine.com>
- Craig, Linda. “From National to Transnational in Pedro Almodóvar’s All About my Mother.” *Transnational Cinemas* 1.2 (2010): 161–74. Impreso.
- De nens*. Dir. Joaquim Jordá. Massa D’Or Productions, 2003. Film.
- D’Lugo, Marvin. “La teta i la lluna: The Form of Transnational Cinema in Spain.” *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*. Ed. Marsha Kinder. Durham: Duke UP, 1997. 196–214. Impreso.
- . *Pedro Almodóvar*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2006. Impreso.
- El taxista ful*. Dir. Jo Sol. Zip Films, 2005. Film.
- En construcción*. Dir. José Luis Guerín. Nirvana, 2001. Film.
- En la ciudad (In the city)*. Dir. Cesc Gay. Messidor Films, 2003. Film.
- Epps, Brad. “Space in Motion: Barcelona and the Stages of (In)Visibility.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6 (2002): 193–204. Impreso.
- Ezra, Elizabeth y Antonio Sánchez. “*L’Auberge espagnole* (2002): Transnational Departure or Domestic Crash Landing?” *Studies in European Cinema* 2.2 (2005): 137–48. Impreso.
- Fraser, Benjamin. “A Biutiful City: Alejandro González Iñárritu’s Filmic Critique of the ‘Barcelona Model.’” *Studies in Hispanic Cinemas* 9.1 (2012) (Forthcoming). Impreso.
- . *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011. Impreso.
- Frommers*. “Lupino Review.” 3 de septiembre de 2012. Web. Sacado de <http://www.frommers.com>

- Ginart, Belén. 10 de Noviembre de 2006. "Cesc Gay se va al campo en 'Ficción.'" *El país*. Web. Sacado de <http://www.elpais.com>
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 406–18. Impreso.
- Kinder, Marsha. "Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain." *Refiguring Spain. Cinema, Media and Representation*. Ed. Marsha Kinder. Durham and London: Duke UP, 1997. 65–98. Impreso.
- . "Reinventing the Motherland: Almodovár's Brain-Dead Trilogy." *Film Quarterly* 58.2 (2004): 9–25. Impreso.
- Lansing Brown, William. "Alejandro González Iñárritu's *Biutiful*: Resistance, Rebellion, and Redemption in the Depiction of Barcelona's Grim Underworld." *Con-Textos* 22.45 (2010): 141–46. Impreso.
- L'Auberge espagnole*. Dir. Cédric Klapisch. Fox Searchlight Pictures, 2002. Film.
- Martínez-Carazo, Cristina. "Deconstrucción/Reconstrucción: *En construcción* de José Luis Guerín (2001)." *Letras Hispanas* 4.2 (2007): 2–15. Impreso.
- Martínez-Expósito, Alfredo. "De la promoción turística a la conciencia de marca: la marca-ciudad en el cine español contemporáneo." *La ciudad en la literatura y el cine. Aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*. Ed. Joan Torres-Pou y Santiago Juan-Navarro. Barcelona: PPU, 2009. 81–97. Impreso.
- Martí-Olivella, Jaume. "Textual Screens and City Landscapes: Barcelona and the Touristic Gaze." *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana. Bridging Continents: Cinematic and Literary Representations of Spanish and American Themes*. Special Issue 34.2 (2005): 78–96. Impreso.
- Mónica del Raval*. Dir. Francesc Betriu. Baditri, 2009. Film.
- Pohl, Buckhard y Jörg Türschmann. "Introducción." *Miradas locales: cine español en el cambio de milenio*. Ed. Buckhard Pohl

- y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 15–28. Impreso.
- Quintana, Angel. “Madrid-Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos.” *Cine, nación y nacionalidades en España*. Ed. Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. 137–47. Impreso.
- Prout, Ryan. “All about Spain: Transplant and Identity in *La flor de mi secreto* and *Todo sobre mi madre*.” *Studies in Hispanic Cinemas* 1.1 (2004): 43–62. Impreso.
- Raval, Raval*. Dir. Antoni Verdagué. Iris Star Films, 2006. Film.
- Regás, Rosa. *Barcelona, un día*. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.
- Resina, Joan Ramón. “The Construction of the Cinematic Image, *En construcción* (José Luis Guerín, 2000).” *This Burning Darkness: Half a Century of Spanish Cinema*. Ed. Juan Ramón Resina y Andrés Lema-Hincapié. New York: Sunny Press, 2008. 255–77. Impreso.
- Richardson, Nathan E. *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950–2000*. Bucknell: Bucknell UP, 2002. Impreso.
- Robertson, Roland. “Glocalization: Time-space and Homogeneity-Heterogeneity.” *Global Modernities*. Ed. Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson. London: Sage, 2002. 25–44. Impreso.
- Romo, José Luis. 8 de julio de 2009. “Cesc Gay: V.O.S es un reflejo de la situación de Barcelona.” *El país*. Web. Sacado de <http://www.elpais.com>
- Todo sobre mi madre*. Dir. Pedro Almodóvar. Sony Pictures Classics, 1999. Film.
- Sartagal, M.A. “Gentrificación e inmigración en los centros históricos: El caso del barrio del Raval en Barcelona.” *Geo Crítica. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* 6 (2001). Web.
- Vicky, Cristina, Barcelona*. Dir. Woody Allen. The Weinstein Co, 2008. Film.