

**EL CUERPO EN LA CIUDAD (BARCELONA, LISBOA, PARÍS Y SUS
AFUERAS). SU REPRESENTACIÓN EN LOS DOCUMENTALES DE LOS
AÑOS SESENTA**

Sonia Kerfa

Universidad Lumière Lyon 2, (Francia)

kercomco@numericable.fr

ABSTRACT: La ciudad va modificándose rápidamente ; ver cómo evoluciona este mundo urbano necesita dejar huella de lo que fue y la cámara parece ser el medio idóneo para memorizar y elaborar un archivo a la vez estético y antropológico. Hemos escogido cuatro documentales que nos parecían reflejar las mutaciones que estaban viviendo tres ciudades europeas durante los agitados años 60 : París, Barcelona y Lisboa.

El primero, *L'amour existe* (1961), de Maurice Pialat, nos revela, con una nostalgia que no impide la crítica mordaz, las nuevas condiciones de vida impuestas a los habitantes de las afueras de París. Igualmente críticos son los dos documentales sobre Barcelona. Así *El alegre paralelo*, de Enric Ripoll-Freixes y Josep María Ramón se presenta como un recorrido sociológico de los barrios populares de la capital ; sin embargo detrás de la alegría surge lo sórdido de una vida de miseria. Semejante visión sociocrítica nos propone Llorenç Soler en 1967 ; en *52 Domingos*, se acerca a los olvidados del milagro económico. Tampoco sacó provecho de la relativa prosperidad del Portugal de 1964 Belarmino el protagonista del documental epónimo que hizo Fernando Lopes en la Lisboa del salazarismo.

Tres ciudades, una época bastan para construir una estética que privilegia lo humano. En su modo de captar el pulso de la ciudad, estos directores dieron muestra de una independencia que trasciende de los territorios geopolíticos.

EL CUERPO EN LA CIUDAD (BARCELONA, LISBOA, PARÍS Y SUS AFUERAS). SU REPRESENTACIÓN EN LOS DOCUMENTALES DE LOS AÑOS SESENTA

La ciudad, el «medio natural del hombre moderno¹» o sea de casi el 75% de los europeos en 2005 según la UNESCO va modificándose rápidamente. Ver cómo evoluciona este mundo urbano y los que lo pueblan necesita dejar huella de lo que fue y la cámara parece ser el medio idóneo para memorizar y elaborar un archivo urbano a la vez estético y antropológico : « ¿ Queréis conocer y apreciar la civilización en la que vivimos ? Subid al campanario de la aldea o a las altas torres de Notre-Dame. » escribía ya en 1848 Victor Considérant citado por Françoise Choay en su antología sobre el urbanismo².

La ciudad siempre ha inspirado a los directores de cine sea de cine documental sea de ficción. Jean Vigo y su "punto de vista documentado" sería el caso emblemático de esta capacidad para fijar una época, una categoría social. Su documental, *À propos de Nice*, de 1929, capta y refleja con ironía lo vano de una burguesía ociosa y arrogante a través de sus posturas corporales. Los cuatro documentales que escogimos desarrollan su acción en los años 60, época de cambio de la sociedad urbana. Los cambios no se manifiestan con la misma intensidad según el contexto socio-político : ya empezaron las transformaciones de la sociedad en el París de 1960 mientras que apenas se siente el cambio en la Lisboa del último salazarismo. Semejante proceso de cambio se deja sentir en la capital catalana a pesar de que siga vigente la antigua estructura de gran parte de la sociedad.

En el conjunto de estos cuatro documentales, uno, *L'amour existe*, bastante breve (dura unos veinte minutos), nos llamó particularmente la atención. Fue dirigido en 1960 por Maurice Pialat - mucho más conocido por sus filmes de ficción - y trata de

¹ GRAFMEYER, Y y JOSEPH, I. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. París : Flammarion, (1979), 2004, p.III.

² CHOAY, F. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. París : Le Seuil (1965), 2004, p. 106.

las afueras de París con una nostalgia que no impide la crítica lúcida y mordaz de las nuevas condiciones de vida impuestas a los habitantes en su conjunto. En este caso, el cuerpo individual aparece como negado, fusiona con los demás cuerpos y se vuelve anónimo, o sea cuerpo social. Igualmente críticos son los dos documentales cuya protagonista es la Barcelona de la década de los 60. El primero, *El alegre paralelo*, de treinta minutos de duración, se presenta como un recorrido sociológico por los barrios populares del corazón de la capital ; sin embargo, detrás de la alegría que sugiere el título, muy pronto surge lo sórdido de una vida de miseria. Rodado en 1964 por Enric Ripoll-Freixes y Josep María Ramón de manera independiente, este documental pone a la vista aspectos de la vida social que el discurso oficial franquista siempre ocultó.

Semejante visión sociocrítica nos propone Llorenç Soler en su documental de 1967, *52 Domingos* (un poco más de treinta minutos de duración) en el que la capital catalana se transforma en foco de las esperanzas de los olvidados de lo que se llama “el milagro económico” que experimentó la península al final de los 50. El cuerpo frágil, tierno de aquellos adolescentes que filma el director catalán parece ser expuesto a la violencia desgarrada de la ciudad que los atrajo y en la que quedan presos. Tampoco sacó provecho de la muy relativa prosperidad de Portugal Belarmino el protagonista del largo documental epónimo que hizo Fernando Lopes en la Lisboa del salazarismo. Analfabeto, seductor, violento, el boxeador, que fue dos veces campeón nacional, responde con asombrosa lucidez a las preguntas del periodista Baptista-Bastos y se deja filmar mientras deambula por las calles de la capital, de día y de noche.

Barcelona, Lisboa y las afueras de París forman un conjunto urbano, filmado en blanco y negro, con sus calles, sus habitantes, que, de inmediato, se presenta como un archivo o sea una memoria revelada, visible, por oposición a la memoria oficial que oculta. En cada uno de los filmes la voz desempeña un papel determinante que orienta la lectura de las imágenes en grado más o menos importante. La voz en off, omnipresente en *L'amour existe*, interviene sólo de vez en cuando en los documentales barceloneses mientras que se hace autobiográfica en la historia de Belarmino Frago. La música también nos sume en la atmósfera cultural que compartían los directores : jazz para Enric Ripoll-Freixes, Josep María Ramón y Fernando Lopes, guitarra flamenca para Llorenç Soler.

En el análisis que nos proponemos hacer destacaremos dos ejes de investigación que corresponden a cuantas relaciones entre el cuerpo y su entorno. El primero gira en torno al cuerpo y su vinculación a la materia arquitectónica. Hemos centrado el segundo en el cuerpo como instrumento que se vende a la ciudad, en espacios específicos.

1. El cuerpo en su relación a la materia arquitectónica

En muchas de las secuencias, se pone de manifiesto el contacto físico entre los ciudadanos y los componentes de construcción que elaboran su entorno de vida. Piedra, hormigón, baldosa, pavimento de las aceras, madera de los bancos, hierro, alquitrán, en fin, materiales duros, rígidos que marcan los límites, las pausas, orientan con ángulos el flujo de los desplazamientos o para, los que no tienen a dónde ir, sirven de apoyo, a veces de cama.

En *L'amour existe* una de las primeras imágenes de París se sitúa en el metro cuyos pasillos con su bóveda baja de baldosa blanca aparecen como particularmente estrechos para la muchedumbre que viene a trabajar desde las afueras : contienen y dirigen a todos los viajeros hacia una única dirección. El leve movimiento de balanceo que anima a esos matutinos trabajadores remite a la marcha mecánica de los trabajadores de *Metrópolis* de Fritz Lang, esta película de ficción que, en el tratamiento de la imagen de la ciudad, hace pensar en un documental visionario. Preso lo está también Belarmino, aunque aparentemente libre de sus movimientos, en una Lisboa por la que callejea con placer. El final del documental que corresponde con el final de su noche por los bares de la ciudad lo coloca en una posición de aislamiento. La secuencia del bar de jazz es, en este sentido, una metáfora de la vida del ex campeón de boxeo.

Empieza la secuencia con una pareja recién formada ; abrazados, bailan con ternura al amanecer en el patio de un club de jazz famoso. La cámara, primero focalizada en la pareja cansada, se aleja en un movimiento ascendente para fijarse en una escalera exterior de hormigón claro, de ángulos duros, bastante parecida a las construcciones de Le Corbusier. Las notas de la melodía de jazz, la pareja que acababa

de formarse, las líneas futuristas de la escalera convergen para desarrollar una faceta moderna de la vida de la nueva Lisboa, en ruptura radical con la sociedad conservadora y reaccionaria características del salazarismo, época a la que pertenece Belarmino y de la que es víctima.

En la secuencia siguiente es el único protagonista : sale al encuadre de la derecha a la izquierda a una plaza inmensa casi vacía. Amanece, y, por el vaho que se despidе por la boca, el espectador comprende que hace frío. El deportista juerguista se dirige, no sin cierta puesta en escena de su sensualidad, a una fuente para beber y su cuerpo bajito, su cara de pelo corto y negro, su físico corpulento contrastan con la imagen anterior de una pareja de cuerpos delicados cuya delgadez, como lo recuerda Alain Corbin, simboliza ya desde el siglo XIX cierto nivel social³. Luego Belarmino da la vuelta a la fuente, se coloca frente a la cámara que lo filma en plano medio corto y se inclina para beber. Las dos estatuas que adornan esta fuente forman a su vez un encuadre de metal que encierra por segunda vez el rostro de un Belarmino sediente, doblemente encarcelado en el encuadre de la cámara y en el de la fuente.

Frente a la soledad de Belarmino, Fernando Lopes coloca a una pareja, frente al vacío de la plaza la intimidad del patio, a lo clásico suave de las estatuas de la fuente la modernidad agresiva de la escalera. Belarmino no sólo pertenece a otra clase sino que forma parte ya de otra época. A su analfabetismo se opone la sofisticación del jazz. Si exceptuamos este episodio del club de jazz, no conocemos al Belarmino de las noches de fiesta lisboeta : no se dejó filmar. Este aspecto de su vida - bebedor y mujeriego - que él rechaza lo evoca oralmente durante la entrevista con el periodista Baptista-Bastos. En cambio, en la primera imagen que nos da, al empezar el documental, es imposible olvidar su cuerpo que se desliza por el largo pasillo que lo conduce a una sesión de entrenamiento.

Sin embargo, esta calculada soltura la derriba cinematográficamente el director Fernando Lopes al encerrar al protagonista en sucesivos encuadres que son como jaulas. Su cuerpo, que utiliza para sobrevivir, aparece, al igual que el de los demás ciudadanos filmados, atrapado por la ciudad. En la segunda y última parte de

³ CORBIN, A., COURTINE, J.-J. y VIGARELLO, G. *Histoire du corps*, París : Le Seuil, 2005, II, p. 321.

este estudio, nos proponemos aproximarnos a este aspecto del cuerpo como instrumento que se vende a la ciudad.

2. El cuerpo : instrumento que se vende a la ciudad

Este aspecto es difícil de estudiar sin tener en cuenta el papel de la luz en el tratamiento estético de la imagen del cuerpo. Aislado de la luz natural, el cuerpo no es sino un instrumento de trabajo : los trabajadores de *L'amour existe* de Pialat apenas tienen tiempo para ver la luz natural por el largo recorrido que los conduce desde su casa de las afueras a su lugar de trabajo, bajo la luz eléctrica.

La voz en off recita con frialdad el comentario escrito por el propio director : «La moitié de l'année, les heures de liberté sont dans la nuit. Mais tous les matins, c'est la hantise du retard. Départ à la nuit noire. Course jusqu'à la station. Trajet aveugle et chaotique au sein d'une foule serrée. Plongée dans le métro tiède⁴.»

Igualmente artificial es la luz de los proyectores del teatro picante más famoso de Barcelona, *El Paralelo*, donde las vedettes exhiben su cuerpo en destapes populares. Los directores tuvieron que filmar clandestinamente el espectáculo, lo que le da un toque irrealista por la distancia que se mantenía entre la cámara y el sujeto filmado. Vista desde lejos, la artista, medio desnuda, se mueve como si fuera una muñeca que va repitiendo sin cesar los mismos movimientos de excitación en un ambiente extraño sin sonido y de casi oscuridad que la aleja aún más de nosotros : es un cuerpo que se vende, nada más. La ciudad del comercio del cuerpo se organiza alrededor de lugares específicos y el cabaret, detrás de su pretensión artística, participa de este comercio cuyas primeras víctimas son las mujeres. No muy lejos del Paralelo, en plena luz solar, trabajan sin parar las prostitutas de la calle de Las Tapias, con sus habitaciones baratas. El frenesí del salir y entrar al hotel de citas lo subraya el montaje rápido ; la cámara se queda también a distancia para grabar esta actividad

⁴ « La mitad del año, las horas de libertad se pasan de noche. Pero cada mañana, es el miedo a llegar tarde. Irse en lo oscuro de la noche. Correr hasta la parada. Recorrido ciego y caótico en medio de una muchedumbre compacta. Hundirse en el metro tibio.»

deshumanizada, mecánica. El montaje incluye también planos de escaparates donde se proponen tratamientos contra la sífilis : vender su cuerpo puede resultar fatal. Este aspecto no lo ocultan los directores a pesar de filmar esos planos con cierta ligereza, con cierta falta de seriedad, recurrente en su manera de filmar a las mujeres como lo muestran varios planos.

Mucho más comprometido es el punto de vista de Llorenç Soler cuando filma a los adolescentes, apenas salidos de la infancia. Ya en los primeros planos se focaliza el director catalán en la fragilidad de los cuerpos que se materializa a través de la desnudez de la piel mientras se entrenan en un solar desolado de los suburbios de Barcelona. La piel desnuda filmada en primerísimo plano, al comenzar el día, simboliza el sacrificio que van a sufrir esos aspirantes a toreros y pone de relieve la determinación, el empeño que los anima.

En este documental, presentado en episodios que recuerdan las etapas de un viaje iniciático, los jóvenes están de inmediato situados por el director en su lugar de vida : viven al margen ; el sistema hace que estén aislados, lo que dificulta su integración a la sociedad barcelonesa. Sólo de noche pueden incorporarse al Barrio Chino y, mientras beben una cerveza, expresar sus fantasmas mirando a un rubia que pasa por la calle. Para ellos es de día cuando se materializa su sueño, cuando repiten con el pecho desnudo, la lidia de toros y en medio del silencio se echan a gritar como si quisieran darse ánimo. Al gritar de esta manera, materializan de antemano el dolor que van a sentir en su vida futura. Como lo analiza Alain Corbin, a través del dolor «es la historia del individuo que se lee⁵.»

La imagen, poco contrastada, hace que estos recién llegados se fundan en el paisaje que los rodea : los tonos de gris dominan y se originan en el momento ambiguo escogido por Llorenç Soler para rodar, a las primeras o al contrario a las últimas horas del día. Esa uniformización de los tonos borra las individualidades, hace que los adolescentes desaparezcan en el paisaje de miseria, se incorporan a él. Además, a la intensidad de sus gritos guturales se opondrá el silencio que van a manifestar una vez en una plaza de toros donde aguantan los ataques del animal.

⁵ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 263.

Los espacios en el que el cuerpo, se vende, se ofrece, frágil, sin protección, aparecen muy caracterizados en una ciudad : la escena de un cabaret, una calle y un hotel barato, las afueras (es decir una zona alejada de la prosperidad y de la mirada según el principio de lo que no se ve no existe) y el cuadrilátero, nunca al aire libre, muchas veces en salas sórdidas. Quizá sea en la vida del boxeador portugués donde se visualiza mejor la violencia que sufre el cuerpo, no sólo por la violencia inherente al deporte mismo sino porque, en su montaje, Fernando Lopes privilegió el contraste fuerte entre una clase privilegiada - la que baila en el club de jazz refinado - y un representante de la gran mayoría de los portugueses que soporta físicamente los golpes de una sociedad profundamente no igualitaria, un boxeador quien sabe muy bien - y lo expresa - que si fuera «ingeniero, médico o arquitecto no tendría que boxear».

Así, la ciudad - y de manera paradójica - a pesar de las ilusiones que suscita, parece ser una posibilidad de tomar conciencia como lo revelan también los comentarios de los jóvenes de *52 Domingos*, que tienen el mismo nivel de conciencia que Belarmino, únicos protagonistas a los que los distintos directores dieron la oportunidad de expresarse. Y si el cuerpo es el lugar donde se ejerce la injusticia social, económica y cultural, la mente de los que pudieron expresarse (en dos de los cuatro documentales) refleja un alto grado de reflexión para personas que supieron mirar y analizar el mundo que las rodea.

En conclusión, podemos observar que las representaciones del cuerpo que nos dan estos documentales siguen las evoluciones de la sociedad urbana por la que se muevan los protagonistas de cada film. La violencia de la ciudad es un eco de la violencia de la sociedad. Muy industrializada, menos igualitaria pero más anónima es la sociedad francesa que anuncia el documental de Maurice Pialat en el que el cuerpo presentado es ante todo un cuerpo alienado. Todavía provincial pero ya lejos de la rigidez es la vida urbana barcelonesa que se abre no sólo a la Europa del turismo sino también a los habitantes del Sur que vienen a trabajar a Cataluña, en el documental de Llorenç Soler. Esa flexibilidad de un cuerpo que se relaja se nota en el modo de integrarse de estos adolescentes cuando se encuentran de noche en el Barrio Chino :

cuando toman una cerveza, fuman, se ríen, miran a las mujeres, ya son barceloneses, ya son de una gran ciudad.

Tal vez porque son jóvenes, su cuerpo se adapta con tanta rapidez (lo que no impide el alto grado de violencia de los trabajos que se les propone) a diferencia de Belarmino que viene representado en el ocaso de su vida. Las últimas secuencias que cierran el documental portugués lo muestran en el «ring» recibiendo más y más golpes, en fase de destrucción. Paralelamente se está construyendo una nueva Lisboa simbolizada por esa escalera que parece subir al cielo. En las capitales de la península ibérica, se percibe, palpita una nueva época, nuevas condiciones de vida, una agitación que afecta las costumbres y las imágenes colectivas. El ejemplo de la imagen de la mujer es paradigmático de esta transformación. Mujer libre o prostituta, formando parte de una pareja oficial o de una pareja comercial, una nueva representación se instala poco a poco y va borrando las imágenes impuestas a la memoria colectiva por la ideología franquista o salazarista.

Las transformaciones son también arquitectónicas : en París, las chabolas de Nanterre desaparecen y nace el barrio de La Défense con «su masa mineral» según la expresión de Françoise Choay. En Barcelona, se anuncia el final de *El Paralelo* y de su universo músico-erótico a través del jazz que domina la banda sonora mientras que uno de los planos más significativo de *52 Domingos* pone en escena a un joven que da la espalda a la cámara y se dirige hacia las nuevas construcciones de masas, su futuro en una España que, en 1962, va a expresar su deseo de asociarse a la Comunidad Económica Europea.

Bibliografía :

CHOAY F. *L'urbanisme : utopies et réalités. Une anthologie*. París : Le Seuil, (1965) 2004, 448 p.

GRAFMEYER Y. et JOSEPH I. *L'École de Chicago*. París : Flammarion, (1979) 2004, 377 p.

CORBIN A., COURTINE J-J. et VIGARELLO G. *Histoire du corps*. Paris : Le Seuil, tomo 2, *De la Révolution à la Grande Guerre*, 2005, 464 p.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.