



Ciudad, muerte y transformación social. La Barcelona de ayer y hoy en tres películas del III milenio.

por Annelisa Addolorato

"(...) y Barcelona continúa derrumbando / murallas"
Agustín Calvo Galán

Los prejuicios siempre son murallas, las diversidades culturales y lingüísticas pueden ser murallas, o bien fundamentales recursos útiles a la supervivencia, edificación, evolución de las civilizaciones, de los pueblos, de la raza humana... En las ciudades siempre se edifica, derrumba y reconstruye, tanto a nivel arquitectónico y urbanístico, como a nivel sociocultural. Barcelona corresponde perfectamente a esta descripción de realidad urbana contemporánea.

A principio del siglo XXI se fortalece, entre algunos jóvenes directores de cine catalanes, el interés hacia el barrio barcelonés del Raval, conocido también como "Barrio chino". Se trata de un barrio céntrico y a la vez marginado, símbolo de la movida barcelonesa, del multiculturalismo, pero a la vez también símbolo de decadencia y de fenómenos de hampa: o sea, el Raval, el Barrio chino, puede ser un icono urbano ante "Country Branding" del III milenio. Tres realizadores catalanes, o sea José Luis Guerín (*En construcción*, 2001), Antoni Verdagué (*Raval, Raval*, 2006) y Mateu Adrover (*Fuerte Apache*, 2007 - que no hay que confundir con la película italiana *Fortapàsc*), deciden, a lo largo de la primera década del siglo XXI, describir este barrio dedicándole cada uno una película de ficción/ documental. En la película *En construcción* y de *Raval, Raval*, el barrio se convierte en el verdadero protagonista,



mientras que en *Fuerte Apache* es, junto a otras zonas del centro de la ciudad catalana, el escenario que cobija la marginación de los adolescentes, facilitando su corrupción, drogadicción, ilegalidad y violencia. El barrio ha sido también remodelado, y el tema de la reconstrucción tras su derrumbamiento es fundamental en las películas de las que vamos a hablar, también como símbolo de cambio y como “muerte de un barrio”, o bien transformación, ‘evolución’, a través del enfrentamiento y de la elaboración individual y colectiva de la muerte.

En realidad, a pesar de la novedosa elección del sitio documentado (en este caso un barrio de la actual ciudad de Barcelona), los tres directores siguen una tendencia y línea de investigación cinematográfica inaugurada por otros realizadores españoles, que decidieron enfocar su trabajo documental sobre la vida en las zonas rurales más pobres del país durante el siglo XX, estrenando (sobre todo esto se puede decir de la película documental *Les Hurdes* del celebre realizador Luis Buñuel) en el país un género cinematográfico que aúna las características de los documentales y de las películas de ficción y de autor, o, mejor, como Guerín prefiere definir su obra pluripremiada *En construcción*, podemos hablar de documentales-poéticos. Además, tanto la obra de Buñuel como la de Guerín, aunque en distintas épocas, han despertado el interés del público y de los críticos, por su inédita mirada hacia la sociedad española, sus peculiaridades y sus problemas. Los tres realizadores catalanes siguen en el siglo XXI la misma actitud crítica de otros directores de cine, del siglo anterior (el siglo XX) que en el pasado han realizado tres documentales sobre la región de Las Hurdes: S. Renard, A. Hurtado y Luis Buñuel. Guerín, Verdaguer y Adrover parecen ser sus herederos.

En las tres películas catalanas destacan tres distintas declinaciones, tres distintos significados socio-culturales del concepto de muerte: en *Fuerte Apache* la muerte es siempre violencia, síntoma de dolor, marginación y malestar social: es asesinato, rabia, suicidio. Y siempre tiene que ver con personas jóvenes: las personas que se quitan la vida son jóvenes, las personas que matan a otras también. En cambio, en la película *En construcción*, la atención se enfoca en el elemento destructor de la muerte, relacionado en ocasiones con la memoria, sí, pero tomando en cuenta el sentido de cambio, y la misma forma de rodar la película documental se presenta como ocasión de preservación de la memoria. Las escenas que documentan el derrumbamiento de los edificios viejos, o bien las que atestiguan la pobreza y la marginación de los vecinos del barrio que está a punto de transformarse, transmiten sentimientos contrastantes. La muerte corresponde a la muerte, el final de una época, de un barrio, es un estrato de memoria que se arranca al paisaje físico y metafórico de un pueblo, de una civilización. La película se caracteriza por una presencia visual contundente de escombros, paredes derrumbadas. La mayoría de los personajes nativos del barrio es gente mayor, o bien son personas que se dedican a actividades ilegales. Los otros personajes, las personas que trabajan en la obra y los potenciales nuevos vecinos, reflejan la España del cambio, del comienzo de la era del multiculturalismo, de la España contemporánea, baluarte del laicismo, la España de la convivencia entre tradición e innovación, entre pasado y futuro. Pero a la vez se cuestionan los



problemas sociales: ¿dónde irán los antiguos vecinos del barrio, que son sobre todo ancianos y pobres?

Raval, Raval, sin embargo, nos presenta otras facetas del concepto de "muerte". En este caso hay un equilibrio dinámico (positivo-negativo) entre los distintos acontecimientos relacionados con la muerte, que se lleva la palma, como "hacedora de vida", de alguna manera. Aquí se ironiza sobre la muerte. Por ejemplo véase la canción del espectáculo teatral que los personajes de las artistas callejeras realizan sobre el tema, y también el cómico diálogo final. Dicho diálogo se realiza entre el soldado muerto, que quiere entrar en paraíso, y San Pedro. La muerte se presenta y representa una fase, parte de la vida, como estado de transición, etapa de transformación, en el ciclo vital. Aquí tampoco faltan las facetas más cruentas, como el asesinato por parte de una de sus hijitas para proteger a su madre del padre alcohólico (y que explota a algunas prostitutas: como se entenderá a lo largo de la película, se entenderá que también su mujer, una mujer madura, se prostituye para el sustento de la entera familia), que pega a su mujer. Será la madre que irá a la cárcel por el asesinato. En este caso las víctimas son las mujeres. También hay la muerte de un hombre mayor, el anciano homosexual, que tras el desalojo, se va a vivir solo a una residencia. En este caso, como en el anterior, la muerte lleva consigo tristeza y dolor, tragedia, dramatismo, pero a la vez, por contraste, se puede leer en relación, comparar con lo que ocurre en la sociedad española, y con acontecimientos paralelos, en positivo presentados en la película,.. complementarios y opuestos: por ejemplo, a los niños víctimas de violencia, (se alude a violencia sexual, de pedofilia), y por otro lado (en positivo) que Javet, el niño catalán-paquistaní, con los niños de su escuela y de su barrio, que cantan en el Palau de la Música de Barcelona, en los Jocs Florals, dedicando sus cantos de paz al multiculturalismo de Barcelona y al hijo de Sherahzade, cantante magrebí, que está en el hospital, por haber sido acuchillado en la plaza del MACBA (Museo de arte contemporáneo), por haber defendido a Javet. Otro ejemplo: al anciano y soltero homosexual, víctima de la cultura machista y franquista, cuya historia de vida será documentada y recordada por David, un joven estudiante de periodismo (con un vídeo), y que morirá solo y abandonado en una residencia, casi parece que se corresponda, en positivo, el grupo de dos parejas de artistas (dos hombres y dos mujeres) españoles y brasileños, que pueden vivir de forma relativamente libre sus relaciones. Precisamente en la época de la realización de la película, en 2005, en España se aprueba el matrimonio civil entre parejas del mismo sexo, ampliando, reconociendo los derechos humanos y civiles de las personas homosexuales. Otros ejemplos. A los "episodios" de conflictos y violencia entre jóvenes españoles e inmigrantes, se 'oponen' las amistades y los nuevos amores: sobre todo la relación que nace entre Lucía y Alí; ella es una chica catalana y él un chico de origen marroquí.

El tema de la muerte está muy presente, y con naturalidad, en las tres películas elegidas. En todo caso tiene que ver con la sociedad, se presenta en su dimensión y alcance de ritual social, o bien de acontecimiento que atañe a la sociedad y no solamente al individuo. Así que no resulta casual que Guerín ponga al principio de su película -documental las escenas que se refieren al descubrimiento de un cementerio



romano (del IV siglo, como repetirán varias veces algunos de los personajes, los vecinos del barrio), durante las excavaciones, las obras previstas para renovar el barrio y edificar nuevas viviendas. Resulta que las inesperadas, imprevistas excavaciones arqueológicas se vuelven enseguida ocasión colectiva de encuentro e intercambio de reflexiones, e inclusive de intercambio empático entre los vecinos del barrio, de toda edad y procedencia. Cronológicamente, es la primera 'aparición' del tema de la muerte, considerando las tres películas. Aparece directamente como descubrimiento arqueológico de esqueletos, restos humanos conservados en el tiempo, en los siglos: este acontecimiento llama la atención de todas las personas del barrio: desde los niños hasta las personas mayores, todo el mundo se reúne, por la curiosidad, alrededor de las excavaciones, y hay un intenso e interesante intercambio de opiniones sobre la convivencia en el barrio, en la ciudad, en el país, pero también sobre el sentido de la vida y sobre otros temas de alcance e interés personal y colectivo, como por ejemplo sobre el tema de la memoria. "Ahí, qué cosa la vida.. que vives encima de los muertos y no te enteras..", afirma una vecina tras el descubrimiento de restos de un cementerio romano en pleno barrio del Raval en obras para la renovación de las viviendas y de los espacios urbanos.

El tema de la muerte, en este caso, da pie a reflexiones, a un intercambio de opiniones, simbolizando también, representando el fortalecerse de la identidad individual y colectiva a través de un sentir común, de un compartir sentimientos e ideas sobre el destino humano. Entonces, a partir de este primer ejemplo, también este acontecimiento es una ocasión de encuentro: por ejemplo aquí se encuentran y dialogan vecinos y vecinas nativas, nativos e inmigrantes. También aquí se encuentran por primera vez dos chicos muy jóvenes: el 'encofrador' (un joven albañil especializado), que trabaja en la obra, y una vecina, una chica del barrio: más adelante, en las escenas siguientes, en la película, habrá un tierno juego de seducción entre los dos adolescentes. El elemento ritual de la muerte se propone. En todas las declinaciones presentadas en las tres películas, la muerte es ahora símbolo, edificación de identidad, cuestionamiento y afirmación de valores morales. O bien se quiebra. Por ejemplo, a este propósito, en la película *Fuerte Apache* la muerte es y tiene ambas de estas caras: encarna ambos de estos aspectos. Esto se hace patente en las escenas del doble asesinato, en casa de la abuela del joven delincuente español; él mismo, exasperado por las verdades que su abuela le dice sobre sus condiciones de vida, describiéndolo justamente como un 'gandul', la mata degollándola con una navaja. El hermano de Tariq, asustado por lo acontecido y por los chillidos de la amiga de la abuela del chico, tapa la boca a la señora, y luego la mata: ambas escenas se desarrollan de forma rápida, abrupta, bajo la mirada inocente y asustada de Tariq, que huye inmediatamente. En la película hay otro asesinato: Alí, para salvar a Toni, el educador, y porque ha entendido que ha confiado en la persona equivocada, mata al joven español que ha causado sus desgracias y ha frenado y su posible 'redención' del crimen.

En el volumen *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, editado por L. Alonso García (2003) se define y analiza, entre otros fenómenos del cine español, el cine



catalán, y la atención del mismo hacia las transformaciones de la sociedad actual. A este propósito, sobre los conceptos y parámetros de cine, cultura y nacionalidad, se analiza el tema de la mirada ajena "hacia lo nuestro". El cine que aquí se describe enfoca su atención hacia las transformaciones identitarias, hacia lo universal, "transfronterizo, y la cultura catalana" (Alonso García 2003, p. 134). Los autores del libro plantean varias preguntas sobre lo que definen "Nuestra mirada de lo ajeno, en el panorama del cine catalán. En segundo lugar, podríamos invertir los términos e invocar el trato que el cine catalán ha dado a aquello que, a través de un circunloquio, podríamos denominar la cultura no ibérica" (p. 135) Se habla de "vínculos que ha trabado" la cinematografía catalana con la cultura universal. Adaptar "nuestra mirada frente a lo nuestro", se dice. El reto es: "cómo definir la cultura catalana en épocas de mestizaje como la nuestra?". "A través de la lengua, del origen geográfico de sus protagonistas, de factores históricos...?" El planteamiento de estas preguntas tiene que ver con el proceso de construcción de una identidad cultural compleja, en el siglo XXI, que toma en consideración las exigencias actuales. De forma contundente, se afirma que (p. 136) "los protagonistas del cine catalán han sido conscientes de que el dispositivo cinematográfico es un medio esencialmente apátrida".

Se detectan también rasgos peculiares, en cine catalán, cuales (p. 137) "Mecanismos nacionalizadores"; "a través del uso de la lengua catalana", por ejemplo el bilingüismo. Pero esto se ha (parcialmente) modificado, también en el cine, a partir del proceso de globalización. En todas las películas analizadas encontramos esta característica, o sea el uso del catalán, junto al castellano, y también, en este caso la presencia de otros idiomas. (p. 139) "A través del régimen de las adaptaciones literarias". "A través de la presencia de motivos históricos o sociológicos propios del país". "remisión que una cinematografía nacional haga de aspectos indisolublemente ligados a su historia, pasada o presente. En este sentido, dos formas cinematográficas nos aparecen como idóneas para este tipo de caracterización nacional: el cine histórico y el documental". "En el caso catalán, durante la Transición se realizaron varias películas históricas (...) que tenían un trasfondo de reivindicación política. Relevancia, en el inmediato postfranquismo, (...) del documental como instrumento de conexión con una realidad cultural heterogénea." En las películas/documentales analizados encontramos estos rasgos, que tienen que ver con la atención hacia la sociedad, su peculiaridad y sus problemas, rasgos que pertenecen a una corriente estética que quiere aunar el aspecto social con la descripción de la cultura del país y de la región. No encontramos, sin embargo, (p. 140) "la presencia de personajes emblemáticos de la cultura de un país", pero sí "(...) el recurso antropológico o geográfico".

Si en 1953 se rodaba *La hija del mar*, donde la banda sonora incluía algunas canciones populares, en catalán, en las películas analizadas las bandas sonoras incluyen tanto música tradicional (tango) española, como hip-hop en español y canciones multilingües... (p. 142) En el ámbito cultural del cine catalán hay varias referencias culturales. Sin embargo, hay una peculiaridad teórica: "acercarse a un registro cultural más penetrante". (p. 151) El documento del cine (n. 88, marzo de



2003) sella la importancia tanto económica como cultural del cine español. Hablando de políticas culturales, (p. 152) "Considera el cine como una *punta de lanza para el mantenimiento de la identidad cultural nacional y una potente herramienta para la promoción de la imagen-país y del idioma/s esp./es de cara el exterior*".

En el texto *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, editado por A. Del Rey-Reguillo (2007) ya se afirma que la industria del turismo y la cinematográfica son dos de las "más potentes del mundo contemporáneo" (p. 9), y que en ellas recobra mucha importancia "el efecto realidad" (p. 11), las películas/documentales objeto de este estudio, por mostrar los reales problemas de la ciudad y de la realidad local, se podrían definir como *anti-country branding*. O sea, si la pantalla y el cine son o pueden ser posibilidad de viaje y promoción turística de los lugares de España, en este caso lo que se muestra incluye facetas oscuras de la realidad, como por ejemplo el tema de la violencia, de la muerte, de la ilegalidad(pp. 14-15). Pues, también en este contexto, sigue siendo verdad que la mirada es una característica fundamental del turista, y del público de cine, pues es su "referente esencial"(p. 16).

Los tres realizadores se abogan a un "imaginario social precinematográfico" (p. 17). En el trabajo de Eugenia Afinoguénova "El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España" (p. 20), se encuentran definiciones que se pueden utilizar también para describir las películas catalanas sobre Barcelona. Los documentales analizados son todo lo contrario de los *movie tourism* (p. 28) En las tres películas encontramos seguramente (p. 67) la tríplice función del cine: "recreativa, informativa y pedagógica", así como la "ficcionalización de la realidad" (v. Marc Augé). Hay una amplia literatura sobre tres documentales que tienen que ver con Las Hurdes: normalmente la atención hacia esta localidad marginada, tuvo que ver con "la intención de contribuir a sacarla de su atraso y su miseria. Pero, precisamente, al representar el contrapunto de lo que podría ser una visión idealizada o de reclamo turístico, es especialmente útil que centremos en ellos (los documentales) nuestra atención". En dicha literatura se enfocan algunos puntos que puedes ser útiles, actualizándolos, para el análisis de las más recientes películas catalanas analizadas, y del papel que tienen el barrio del Raval, comparado con el papel que en su día tuvo la región de Las Hurdes, o sea:

será considerada un microcosmos donde estudiar la vida en una situación extrema, caracterizada por el aislamiento, la pobreza y todo tipo de enfermedades endémicas. A partir de aquí, las Hurdes plantean un doble reto para los intelectuales y los gobernantes: establecer un diagnóstico y aportar soluciones para lo que se considera una especie de reducto de salvajes en el seno del mundo civilizado.(p. 122).

Ya en el análisis de las películas sobre Les Hurdes, el "tema de la enfermedad" y de la muerte tuvo un papel relevante "la muerte preside la vida de estos pueblos", y (p.140) en 1940 el mismo Buñuel escribe, describiendo cual era su actitud hacia el rodaje de su película sobre les Hurdes: "transcribir los hechos que me ofrecía la



realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar”, e indagar “los motivos del subconsciente o de la razones de conflicto social, históricamente determinadas”: todo esto corresponde totalmente a la actitud de los tres realizadores catalanes, en sus trabajos sobre el barrio del Raval: inclusive donde hay la intervención de un guión, de elementos de ficción, las tres películas procuran respetar una descripción muy atenta de la realidad, que nunca ocultan, más bien incluyen, con el elemento cultural de la muerte. Siempre sobre las personas que viven en Les Hurdes, Buñuel también afirma que hay “la doble cara del binomio vida-muerte (lo que les empozoña la vida es lo mismo que les da de comer)” (p. 141). Hay otro aspecto que curiosamente se vuelve a proponer tanto con respecto a Les Hurdes como con respecto al Raval, y que a la vez sigue relacionado con los temas de memoria y de elaboración del concepto de muerte: la “memoria traumática y propiedad inmobiliaria” (p. 197), lo que se analiza a partir de la película *En un lugar de La Manga*, donde se dice que “tierra y dolor familiar se desvanecen en la especulación inmobiliaria del suelo..”. El “tema de la cuestión y del cuestionamiento del “abandono del pensamiento utópico, a favor de una idea de cultura sujeta a las leyes del mercado, “ambos elementos necesarios para el progreso sociopolítico”(v. Txetxu Aguado (2004): *La tarea política: Narrativa y ética en la España posmoderna* y Cristina Moreiras Menor (2002), *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*).

Para entender la operación filmográfica y cultural realizada por los tres directores de cine catalanes, no se puede prescindir de lo que se afirmaba en el siglo XX sobre:

si, según Vázquez Montalbán, España ha sido secuestrada por terroristas de la memoria, o si otros críticos culturales, como Juan Cueto, encuentran paralelismos entre los síntomas de pérdida de memoria que sufren los pacientes de Alzheimer y el contexto socio-cultural de nuestro país, ello es debido a que esta amnesia inquietante tiene el efecto de transformar la historia en nostalgia. (p. 198).

Y si la película de animación *Gisaku* (presentada en el Pabellón español de la Exposición Internacional de Aichi de 2005 para promocionar el país en Japón, y cuyo lema fue “Compartir el arte de la vida” (p. 214), ha sido en su momento definida como “operación de *country branding*”, por, las películas/documentales de Guérin, Adrover y Verdaguer sobre el barrio del Raval se pueden hoy definir como operaciones de *social country branding*. También (ibi., p. 225) el grado de “identificación y reconocimiento de los espectadores nativos en la autorepresentación construida en la película” resulta ser uno de los puntos de fuerza de todas la obras cinematográficas aquí mencionadas.

Sin olvidar de tomar en cuenta las diferencias de estas obras (pp. 226-227) tanto en *Gisaku* como en las películas sobre el Raval, la cultura catalana y las ciudades españolas “emergen cargadas de esa *imaginabilidad (imageability)* o capacidad evocadora de los objetos, que el urbanista Kevin Lynch atribuye a los entornos urbanos”. Tanto *Gisaku* como las películas/documentales son obras que quieren ser un “puente de comunicación intercultural” (p. 232), en el primer caso de una forma



divulgativa y turística, en el segundo con una finalidad tanto de memoria como de utilidad social. Lo que sí es muy diferente es la forma de presentar la peculiaridad de las realidades urbanas: mientras que las tres películas no ocultan los problemas sociales - al contrario, se enfrentan a ellos de forma muy clara y contundente, *Gisaku* (p. 233) "presenta un mundo (y un país) casi perfecto, donde no existen aspectos sociales negativos o en conflicto; no hay ni pobreza, ni desigualdades, ni flujos masivos de turistas, ni degradación medioambiental de las zonas costera...". En este sentido las obras se encuentran estéticamente a las antípodas.

La película *En construcción* empieza con imágenes de repertorio, en blanco y negro, de una Barcelona del pasado. A partir del exergo hay una clara referencia a la idea de vida y de muerte de la ciudad: "Cosas vistas en el Barrio chino (...) de Barcelona, que nace y muere con el siglo". Pasando al color, hay también imágenes urbanas de paredes que se caen, de rincones del barrio en total decadencia. Tras un primer monólogo del anciano "narrador", un vecino del barrio, hay imágenes de derrumbamiento de edificios, con albañiles que tiran muebles por las ventanas y que van destrozando paredes, etc. Críos y crías que juegan a fútbol en una plaza .. Detrás del cristal de una doble ventana, una madre y un bebé, en un piso nuevo. Escenas de interior: la pareja de jóvenes que fuman porros: él no trabaja, ella, cómo se entenderá al final, cuando se irán del barrio, es prostituta. Reaparece la escena. Al revés, o sea se ven la madre y el bebé que miran a la obra. Los albañiles cantan, en la pausa para comer. Se ve por primera vez a la chica del balcón. Dos chiquillos miran a las excavaciones. Se ve que se empiezan a encontrar restos. Es un antiguo cementerio. Hay esqueletos. La cámara se detiene en los detalles., en mostrar como se encuentran y se limpian. "Hay que ver como se conservan, eh". Primero se encuentra una mano, con un brazo, un cráneo y finalmente el resto del cuerpo. Hay cámaras y videocámaras, y LA TVE: "un chico dice... aquí hay otro... por aquí hay más". Es aquí que el aprendiz albañil y la chica del balcón se encuentran por primera vez. A ver el cementerio, por curiosidad, se reúnen personas de distintas edades.. Se van mezclando noticias ciertas sobre los restos.. son del "del siglo VI, después de Cristo", con hipótesis raras "son de la guerra nuestra", mencionando la guerra civil, y a la vez opiniones morales y éticas sobre la muerte, la convivencia civil y el compartir valores humanos: algunas personas hablan en árabe, y otras en catalán de "respeto", "eso es un cementerio, (...) por ley.. no tenía que haberse tocado", y mira, "cristianos y romanos juntos...". O: "mira lo que somos. Todos caen en el mismo agujero, tanto el rico como el pobre.."; "qué cosa, la vida, que vives encima de los muertos y no te enteras". Un anciano dice: "pero esto es de los asesinatos de cuando sucedió en España? Te lo digo yo..", "eso digo yo, pero porque no los dejan tranquilos", mientras que otros apoyan a la ciencia: "pero hay que analizar". Empiezan otra vez las secuencias donde se ve como derrumban edificios enteros: detrás de las rejas de seguridad, hay unos ancianos del barrio: "hay muchas casas vacías". Cae la noche: imágenes del barrio en silencio, en la oscuridad: luna llena y una imagen con un cráneo salido a la luz en las excavaciones. Las grúas y los bares llenos de ancianos. El resultado de estas secuencias donde la muerte es la protagonista, es la evocación del movimiento continuado y cíclico de la



existencia: nacimiento, vida, muerte, *reconstrucción* de nueva vida. Poco a poco desaparece el antiguo barrio, con sus edificios, sus tiendas, sus letreros, poco a poco el nuevo barrio crece, se transforman los edificios y los espacios.

La película *Fuerte Apache* empieza con algunos fotogramas que remiten al final de la película, y la primera impresión es el síntoma de un malestar social. Se entiende que ha habido un asesinato de una mujer por parte de un chico joven. Un niño corre por la calle, se ve caer una navaja por la mano de un chico. La violencia forma constantemente parte de las jóvenes vidas de los protagonistas de la película. Un joven inmigrado, el hermano mayor de Tariq, el personaje positivo, símbolo de esperanza y futuro, Alí, dice: "No me gusta mi vida."

Raval, Raval es, entre lo extremadamente documental de *En construcción* y lo extremadamente trágico y dramático *Fuerte Apache*, la película, donde encontramos un constante equilibrio entre las distintas fases, y los acontecimientos de la vida, inclusive en el caso de los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004, hay una alternancia entre muerte y vida: es precisamente durante la manifestación en contra del terrorismo, en la celebración de las víctimas del 11 de marzo, que se encuentran Alí y Lucía, que se hace patente su mutuo interés sentimental, y en la ocasión colectiva de la manifestación. El compartir un dolor común, con unos valores relacionados con la convivencia y la edificación y sobre todo el reconocimiento de un estado laico y multicultural, una vez más, en esta película, a partir de un discurso sobre la muerte, abren una posibilidad de diálogo, un discurso sobre el cambio y sobre la existencia. La muerte como ritual social. La muerte como memoria y recuerdo son la dominante de las tres películas.

BIBLIOGRAFÍA:

- Cabrera Infante G., 1999, *El libro de las ciudades*, Alfaguara, Madrid (E).
Margarit J., 2006, *Arquitectura de la memoria*, Cátedra, Madrid (E).
Pinto de Alameida B., 1996, *O plano de imagem. Espaço de representação e lugar de espectador*, Assirio & Alvim, Lisboa (P).
Trias E., 2001, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Destino, Barcelona (E).
Trias E., 1975, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona (E).
V.V.AA., ed. Del Rey-Reguillo A., 2007, *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Tirant lo Blanch, Valencia (E).
V.V.AA., 2006, *Historias republicanas*, Liberman, Jaén (E).
V.V.AA., 2003, Alonso García L. (ed.) *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Ocho y medio, Madrid (E).



FILMOGRAFÍA

- ADROVER M., 2007, *Fuerte Apache*.
BUÑUEL L., 1933, *Las Hurdes*.
GUERÍN J.L., 2001, *En construcción*.
PEDROSA B., 2005, *Gisaku*.
VERDAGUER A., 2006, *Raval, Raval*.

Annelisa Addolorato. Hispanista. Trabaja como profesora interina en las universidades de Milán y de Pavia desde 2003. Actualmente es profesora de Cultura española en la Interfacultad de Mediación (Milán) y de Lengua en las facultades de Comunicación y Ciencias económicas (Pavia). Ha publicado varios volúmenes, ensayos, artículos. Es también escritora y traductora. Informaciones y publicaciones en la ficha: <http://hispanismo.cervantes.es/Hispanistas_ficha.asp?DOCN=12939>.

annelisa.addolorato@unimi.it