EL CINE AMATEUR Y LA EMIGRACIÓN: LA MIRADA *NO OFICIAL*

Encarnación Soler

Universidad de Barcelona

Antes de empezar a hablar sobre el cine que los cineastas realizaron tomando como objetivo la inmigración, es necesario definir, aunque sea escuetamente, de qué estamos hablando y, especialmente, analizarlo en el contexto de nuestro país.

Para que se desencadene el fenómeno migratorio es de suponer que el lugar donde quiere desplazarse una persona ofrece unos atractivos mayores que su lugar de origen, y lo suficiente motivadores para que acepte los problemas y los inconvenientes del traslado. Por tanto, emigrante es la persona que se desplaza de un lugar a otro, mientras que las personas que llegan a un lugar procedente de otro para residir de manera permanente, son inmigrantes.

Entre las muchas causas que provocan estos movimientos migratorios, que son muy complejas y diversas, destacamos las de cariz económico: paro, presión demográfica, necesidad de mano de obra. Las migraciones de trabajo son el resultado de la existencia de territorios con posibilidades económicas desiguales y, por ello, las personas cambian de lugar de residencia para ir a buscar unas oportunidades mejores de trabajo.

En el caso español, la pobreza y la falta de trabajo en el campo provocaron a partir de los años cuarenta un gran movimiento de la población de las zonas rurales hacia las ciudades de las áreas industriales. La inmigración tuvo lugar primero en zonas reducidas, pero después abarcó prácticamente todo el territorio nacional. El área migratoria fue extensa, mientras que las zonas de recepción quedaron muy polarizadas, y se centró en las áreas industriales de Catalunya, País Vasco y Madrid.

UNA NECESIDAD DE LOS INMIGRANTES, LA VIVIENDA. LA REALIDAD: LAS BARRACAS

Entre las décadas de los años cuarenta a sesenta, se produce en Barcelona una llegada en masa de inmigrantes. Los problemas de asimilación y la insuficiencia de infraestructuras debido al rápido crecimiento de las ciudades, provocaron que los inmigrantes se adaptaran de manera forzada y penosa al nuevo lugar de residencia en una ciudad que no se encontraba preparada para acogerlos debidamente.

Se cifra en 355.000 las personas que, llegadas desde otros puntos de España, hubieron de instalarse en la periferia de la ciudad, en condiciones de vida indignas, creando con medios precarios sus habitáculos y dando lugar al fenómeno que por extensión se llamaría barraquismo. Estas instalaciones, las barracas, se localizaron en el Somorrostro, la Barceloneta, el Poble Sec, Montjuïc, el Carmelo, al pie de la sierra de Collserola..., pero también en puntos "vacíos" de la ciudad, como el espacio entre las calles Lepanto y Marina, cerca de la Sagrada Familia.

El gobierno municipal realizó diversas actuaciones para intentar paliar la escasez de viviendas: en 1940, se propuso construir 2.041 edificios nuevos para sustituir los 1.808 destruidos durante la Guerra Civil. La vida de las barracas está sujeta al azar con mucha frecuencia. En 1947, nace la zona de barracas La Perona (nombre dado en homenaje de Eva Perón, que aquel año visitaría Barcelona) en el barrio de Sant Martí. El año siguiente, un gran temporal destruye ochenta barracas de Pequín (Barceloneta), Somorrostro, Bogatell... En

Montjuïc se cifra en 8.970 las barracas existentes. La proliferación de barracas empieza a verse como un fenómeno molesto para el gobierno de la ciudad. Así, en 1949, se crea el Servicio de Represión del Barraquismo. Se otorgaba una chapa a cada barraca y las que no la poseían eran destruidas sin contemplaciones, dejando a la intemperie a sus habitantes. En 1950, se cuantifica en 88.000 la necesidad de nuevas viviendas, que representan una población de 400.000 personas, en una Barcelona con un censo de 1.280.179 habitantes.

Con motivo del Congreso Eucarístico, celebrado en Barcelona en 1952, se eliminaron barracas en diversos puntos de la ciudad, construyéndose algunas nuevas viviendas. En los años siguientes, se derrocaron las de la plaza de las Glorias, de la Barceloneta, pero continuaba existiendo un gran número de barracas, por ejemplo en Montjuïc, donde se calcula que vivían 52.377 habitantes (DOMINGO I CLOTA, 1988).

En 1964, un escritor se atreverá a denunciar la situación existente: Paco Candel. Con dos años de edad, llega a Barcelona junto a su familia, viviendo en las barracas de Montjuïc. Posteriormente se traslada al grupo Casas Baratas Eduard Aunós, en el barrio de Can Tunis, donde residió hasta su muerte. Dos títulos son especialmente relevantes en el estudio y denuncia de la situación de los inmigrantes: *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957) y *Els altres catalans* (1964).

El barrio de barracas del Somorrostro fue destruido en 1967, pues el espacio que ocupaba estaba destinado a unas maniobras navales de la Armada Española en la Primera Semana Naval, reubicando a sus habitantes. La asistencia al acto de Francisco Franco, con su esposa Pilar Polo e hija, así como los entonces príncipes don Felipe de Borbón, Sofía de Grecia y los infantes, ponía en evidencia una situación que para el alcalde de Barcelona, José M^a de Porcioles, fuera "molesta". Así que se reubicaron con urgencia. La Semana Naval fue ampliamente filmada, con lujo de detalles, tanto de dotación logística y novedades navales, así como las personalidades del gobierno, civiles, militares y religiosas. Ni una sola imagen del desalojo y reubicación de los barraquistas. En 1972, se reconoce la existencia de cerca de nueve mil barracas y, hasta 1985, no se eliminan las de La Perona. De hecho, se pasa de un barraquismo 'horizontal' a uno 'vertical' con la construcción de polígonos, con una masificación exagerada

y carente de servicios para vivir dignamente. Poco a poco, los incipientes movimientos vecinales se organizarán para conseguir mejorar las condiciones de vida.

La Televisión Española, nacida el 28 de octubre de 1956, primero con un ámbito de cobertura limitado a la ciudad de Madrid, no se instalaría en Barcelona, en Miramar, hasta 1959. Pero tampoco la dura situación de los barraquistas fue objetivo de sus filmaciones, pues aunque tenían las barracas casi a los pies del edificio, las directrices oficiales eran las que ordenaban los programas y las filmaciones. Por descontado que NO-DO, creado por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular el día 29 de septiembre 1942 como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero –la “versión oficial” de la historia–, jamás informaría de la verdadera situación de los inmigración. Faltaban años para el nacimiento de las televisiones locales. Pero existía el cine, tanto el profesional como el amateur.

LA INMIGRACIÓN DESDE EL OBJETIVO DEL CINE PROFESIONAL

En el caso del cine profesional, mientras la mayoría se dedica a la exaltación de los “valores patrios” y a la “historia oficial” mediante filmes como *Raza* (1941), de José Luis Sáez de Heredia, *La Señora de Fátima* (1951), de Rafael Gil, *Misión blanca* (1945), *Locura de amor* (1948) o *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, algunos directores encuentran en la denuncia social un tema para sus filmes: un caso anterior a la Guerra Civil sería el de Florián Rey, con *La aldea maldita* (1929), drama rural mezclado con el tema del honor calderoniano. Años más tarde, José Antonio Nieves Conde, realizaría *Surcos* (1951), o *El pisito* (1959), de Marco Ferreri, una ácida crítica a la falta de viviendas, por poner solo unos ejemplos de diversos años, esos mismos en que el debate sobre el cine, influido por el neorrealismo italiano, pasaba por la diversidad de posiciones políticas de sus realizadores y “si la pantalla se debía limitar a la función de testimonio social, sin extraer o sugerir soluciones, o por el contrario, convertirse en arma de combate propugnando reformas políticas profundas” (GUBERN, 1982). Sin duda, esta posición militante no dejaba de tener un cariz marcado por la vanguardia del cine soviético, que sin llegar al *cine-ojo* de Vertov, participaba del manifiesto cuando afirmaba “Yo, máquina, os muestro el mundo tal como sólo yo puedo verlo”.

En España, con un cine que solo podía ofrecer una mirada oficial sobre los aspectos sociales –con alguna arriesgada salvedad–, una férrea censura cinematográfica vigente desde 1938, un repertorio basado en el folclorismo y los temas pretendidamente históricos y religiosos, nula era la incidencia en el drama humano que se vivía ante el fenómeno de la inmigración y sobre sus condiciones de vida. Pero como en todo, existen las excepciones. En los años sesenta, una de las consecuencias colaterales a la inmigración, el barraquismo en Catalunya, en la misma ciudad de Barcelona, por primera vez será motivo de argumento no solo para reportajes, sino también como trama de ficción.

Uno de los títulos que se ha consolidado como film paradigmático por lo que se refiere a poner el dedo en la llaga en el tema de la inmigración es, sin duda, *La piel quemada* (1967), del director catalán Josep M. Forn, una producción de Teide P. C., que contó en los principales papeles con los actores Antonio Iranzo y Marta May. *La piel quemada* significó una

apuesta valiente y arriesgada en pleno auge del franquismo. El extraordinario verismo con el que están tratadas las situaciones, con secuencias rodadas *in situ* en una Costa Brava todavía incipiente por lo que se refiere al turismo extranjero y con una voracidad urbanística por parte del que sería el más floreciente negocio, el de la construcción, reflejado sin tapujos en el filme, le convierten en una visión fiel y veraz de la realidad. Tiene tanto de documental como de reportaje, por la in-

clusión de imágenes que sucedían en el mismo momento en que se rodaban –como la fiesta nocturna– y poco de ficción. En realidad, recrea unos hechos tan cotidianos, desde la llegada del padre para trabajar en la construcción a la venida posterior de la esposa y sus dos hijos en un penoso viaje a la nueva casa, una destartalada barraca en las afueras de una típica ciudad de la Costa Brava, ciudades que se convirtieron en clones en pocos años de mismos usos: un turismo de sol, playa y alcohol, estancia barata y productos de una dudosa “tipicidad”, que tiene más parecido a un documental que a una ficción. Su vigencia permanece intacta, aunque si se rodase de nuevo, el objetivo de la situación de los emigrantes, en ese caso, debería aplicarse a personas venidas de otros países.

Otra mirada desde el oficio de cineasta fue la realización de Llorenç Soler, con un formato utilizado tanto en el cine profesional como en el amateur de mayor poder adquisitivo, el de 16 mm, fue el filme *Será tu tierra* (1965). Tal como lo cuenta él mismo en una entrevista para el libro biográfico que lleva su mismo nombre (GARCÍA FERRER, 1996), fue una obra de encargo del Patronato Municipal de la Vivienda. A través de ese filme, el franquismo pretendía magnificar lo realizado en política urbanística para erradicar el barraquismo. Llorenç Soler fue directo a filmar la realidad, aquellos inmensos núcleos de barracas que poblaban la ciudad.

El interlocutor válido para acceder a los que sufrían tal situación fue Paco Candel. Las imágenes de la dura realidad impactaban mucho más, devoraban a las que se ofrecían de las flamantes viviendas del Patronato de Viviendas. Una vez acabado el filme, se proyectó en casa del alcalde de Barcelona, José M^a de Porcioles. Al día siguiente, Soler recibió la petición de reformar el filme, pues explicitó quien le hizo el encargo, las imágenes de las barracas resultaban demasiado duras. La propuesta era que lo que había acabado de rodar en esos días, la realidad de las barracas, cambiara de fecha, como si hubiesen sido rodadas en los años cuarenta. Llorenç Soler no aceptó este cambio aunque, como era un encargo, no tuvo más remedio que dulcificar el final, con una magnificación de la obra del Patronato de la Vivienda a modo de *happy end* de los exbarraquistas. Con esta amarga experiencia, que llegó a la prensa y fue motivo de escándalo por parte de gente progresista, Soler se apartó del cine publicitario. Los titulares la llamaron *la película que jamás existió*. En 1969, realizaría el filme *El largo viaje hacia la ira*, una crónica de la inmigración, de los barrios de autoconstrucción, de las barracas del Camp de la Bota, de los realquilados en unos pisos ya muy deficitarios por lo que se refiere a calidad de vida, práctica habitual en esos años y que hoy en día adquiere una dramática vigencia.

Los directores de los filmes profesionales citados sabían que arriesgaban mucho: Josep M. Forn, directamente la prohibición por parte de la censura. Por tanto, la pérdida de lo invertido en el rodaje y la imposibilidad de ganar algún dinero. Se supone que un cineasta debería vivir de su oficio. Por parte de Llorenç Soler, la oposición a someterse totalmente a

los responsables del encargo, el Patronato Municipal de la Vivienda, le hizo peligrar el cobro como autor de un trabajo realizado y le vetó para otros encargos, puesto que no había demostrado suficiente sumisión.

EL CINE AMATEUR, ¿UNA MIRADA LIBRE?

Solo un cine libre de condicionamientos económicos y de exhibición circunscrita en un marco diferente que no fueran los cines del mercado oficial, en el que el cineasta fuera libre de expresar sus ideas y reflejar la realidad, sin otro objetivo que el de la creación personal, podía girar su objetivo hacia lo que realmente sucedía. Y aquí aparece el llamado "cine amateur".

Hagamos un poco de historia: El cine amateur nace oficialmente en Catalunya, dentro de la Sección de Cine del Centro Excursionista. El año 1931 se creó la Sub-sección de Cine Amateur de la Sección de Fotografía, llamándose primero "cine de aficionado" antes que "cine amateur. El 22 de abril de 1932 se convocó el Primer Concurso Catalán, año en el cual se creó la 'Secció de Cinema' del CEC. Este hecho resulta de gran importancia, pues fue el primer precedente del nacimiento de un movimiento social y cultural en Catalunya que forjó, a través de las imágenes, un medio de expresión tanto personal como de colectivos alternativo al cine oficial, y que ejercería con frecuencia de medio de expresión de resistencia social y cultural.

En 1935, en Sitges se convocó el I Congreso Internacional de Cineastas Amateurs, bajo la presidencia del eminente Pau Vila, geógrafo y presidente del CEC. Allí se gestó la idea de crear una entidad mundial que aglutinase a los cineastas salvando fronteras y culturas. En 1937, durante la Exposición Internacional celebrada en París, se creó la UNICA¹, siendo considerada España miembro fundador por haberse generado la idea en Sitges.

En sus primeros seis años de existencia, hasta el estallido de la Guerra Civil, el cine amateur destacó con autores y filmes que obtuvieron reconocimiento internacional, con nombres como Delmiro de Caralt, Domènec Giménez Botey, Eusebio Ferré... y destacando como documentalistas José Fontanet, que filmó *El Siglo es crema*, Juan Prats, Abejas, Juan Salvans Pallars i Ribagorça, y Diaris, Agustín Fabra, *Folklore*, Salvador Rifà, *Blat (Trigo)*, José M^a Galcerán, *Tamariu* (Costa Brava)... todas ellas, de gran valor estético y valiosas como documento histórico. El tema de la inmigración, la crítica social, como no sea en temas habituales presentes en toda sociedad, como la que refleja Domènec Giménez en *L'home important*, sujeto siempre a los prejuicios y a la apariencia, no aparece en la filmografía documentada o conservada.

El brillante arranque de los cineastas amateurs se verá truncado con la Guerra Civil. Muchos de esa primera época no retomarán su afición, pese a ser reconocidos en múltiples concursos. Después de la guerra, y de un largo paréntesis, se retoma la afición al cine, aunque con las limitaciones impuestas por el nuevo Régimen, que también vigilará toda exhibición

1 U.N.I.C.A. es el acrónimo que corresponde a la Union Internationale du Cinema non Professionnel.

aun en lugares privados, o autoimpuestas por el propio autor, consciente de que el tema escogido puede ser no grato al público o al jurado al cual somete su obra.

Sin embargo, la posición ideológica conducirá a cada cineasta a reflejar la sociedad con temas sociales, o bien obviándolos cuando no sean de su interés. En la década de los cincuenta y sesenta, cineastas amateurs se acercaron a la inmigración, entraron en los “barrios” de barracas, donde nadie se atrevía a entrar, y filmaron con sus cámaras imágenes de un alto valor histórico. Veamos en paralelo, por las mismas fechas, como actúan los cineastas amateurs:

En 1950, Joan Blanquer i Panadès rueda *El nostre pa de cada dia*. Aparte del argumento dramático, basado en la pobreza del niño y de la familia protagonista, el hecho remarcable es que Blanquer no filma con amigos “disfrazados” y jugando a ser actores por un día, como era habitual en el cine amateur, sino que el cineasta rueda el film con la comunidad de inmigrantes, en las barracas de Sant Oleguer, en Sabadell (TOMÁS Y BEORLEGUI, 2009). El hecho es interesante, pues se cumple el precepto que “Yo, máquina, os muestro el mundo tal como sólo yo puedo verlo”.

Como contraposición, en 1952, con motivo del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, José Roig Trinxant rueda *Pax*, un documental de duración equivalente a un medimetro. El cineasta filmó la obra de remodelación de la ciudad que se preparaba para el evento, incluso los sermones que se daban a los obreros de las fábricas, y, por supuesto, los actos religiosos y las personalidades asistentes. En el marco de las mejoras de la ciudad, pudiera haber filmado, por ejemplo, el traslado de los barraquistas de las zonas cercanas a la Diagonal, donde habían de situarse las instalaciones de dicho Congreso, las llamadas Viviendas del Gobernador, el Barrio de Can Clos, pero los obvia. Es la ideología quien hace que su cámara filme solo aquello que interesa desde su posición política, adepta al Régimen.

En esta década, Josep Copons filmó entre los años 1963-1964 esa realidad, entrando en la vida diaria de Can Valero, del Somorrostro, del Carmelo... ¿Qué objetivo le guiaba? ¿Podría ser el rodaje de la dura realidad motivo de exhibición en certámenes de cine amateur, en esos años, como mínimo sumisa en su mayoría al status imperante? ¿Qué interés tenía gastar dinero en filmar escenas que pondrían en un compromiso moral a quienes las vieran? ¿Quién vería esos reportajes? ¿Los podría llevar a algún concurso, deseo de todo cineasta que aspira, tan solo, a que los demás vean su obra?

No hay ninguna otra respuesta que la que dio otro cineasta amateur, Carles Barba i Masagué, del cual entraremos ahora a hablar: “Deseaba retratar la realidad de las barracas. No existían las televisiones locales, ni había tanta gente con cámaras para plasmar aquel dramático hecho. El NO-DO hablaba de lo que era como se diría ahora “políticamente correcto”. Así que hablé con Paco Candel para que me ayudara a entrar entre aquella gente sin reticencias. Me abrieron sus puertas, su realidad sin vergüenzas ni tapujos. Me ofrecieron lo poco que tenían. Y lo más valioso: su realidad plasmada en imágenes. Pienso que hice bien”². Por descontado que hizo bien. Más aún si se tiene en cuenta que Carles Barba era un empresario de la lana de Terrassa. En aquellos años, el negocio era todavía floreciente y se codeaba con la alta sociedad, no solo de aquella ciudad, sino también de la capital barcelonesa. Quizá este dato desorienta en principio, pero, si se conoce al autor y su obra, se comprenderá su posición. Carles Barba tuvo su objetivo cinematográfico dividido en dos: por un lado, fue

2 Entrevista a Carlos Barba i Masagué – 20-09-2010.

requerido continuamente para filmar la clase social a la cual pertenecía, pero con una característica que le apartan del paternalismo fácil ante el rodaje de las clases desfavorecidas: tanto en la inmortalización de unas y otras, no pierde el sentido crítico. Es especialmente feroz con la clase dominante, con su lujo y ostentación, joyas, puros habanos, sombreros de plumas, señoras con un retoque de maquillaje que contrapone a las imágenes de los gitanos, las prostitutas, los parados, los lisiados, la gente de "cada día", desde el guardia urbano al escolar, a la ama de casa que lleva su compra, ajena a la mirada de la cámara del cineasta que la retrata con su cotidianeidad. Todo un ramillete de personajes en contraposición.

Este modo de ofrecer la realidad filmada, basada en la sátira y la ironía llevadas a su cota máxima, supone un nuevo estilo en el documental, una aportación al lenguaje cinematográfico, basado en la contraposición más audaz de lugares y personas que se haya visto jamás en el cine amateur. Por poner solo dos ejemplos de este modelo de documental, citaremos *Aspectos y personajes de Barcelona* (1964), en el cual el cineasta incluye desde el alcalde Porcioles hasta el más depauperado de los mendigos; desde la señora de tal, hasta las prostitutas de la calle Las Tapias; desde el más selecto artista hasta el más paupérrimo de los cantantes de la Bodega Bohemia, destartelado local donde daban con sus huesos al final de su carrera los que no habían conseguido los honores de la fama.

La osadía máxima fue que Carles Barba presentó ese filme, con los niños desnudos del Somorrostro, las barracas en la misma orilla de la playa, o en medio de los vertederos donde rebuscaban lo que fuera, contrapuestos a las imágenes de ostentación del Ritz, al Premio Ciudad de Barcelona. No se puede ni imaginar las caras del jurado, pues bien es sabida la característica principal de ese premio, apareciendo delante de sus ojos la realidad, no una ficción, una realidad a la que permanecían de espaldas o ante la cual cerraban los ojos.

Otro de los muchos filmes de esas características fue *Dues processons* (1967). Las dos procesiones son las clases sociales: la humilde surgida de las barracas, que pasa entre caminos angostos, con sus imágenes "naïf", y la otra, la de la ciudad con sus autoridades religiosas y sus pasos grandilocuentes, con una cantidad ingente de personas de la nobleza barcelonesa.

Otros cineastas desde el campo amateur optaron por filmar la realidad. Aunque se abstuvieron de manifestar alguna crítica, ejercieron de cronistas, retrataron el devenir diario de Barcelona con una gran calidad de sus imágenes. Uno de ellos, Joan Capdevila i Nogués, en *Tic-tac de la ciutat* (1957), también documentó muchos aspectos de la montaña de Montjuïc, poblada de barracas hasta los panteones de su cementerio.

Aunque los cineastas amateurs gozaron de más libertad para retratar una realidad incómoda, la existencia de barracas en la floreciente y cosmopolita Barcelona no fue estrictamente su posición de poder rodar libremente, exenta en principio de la necesidad de la aprobación del público, de la censura y la necesidad de mercado. Solo algunos utilizaron sus cámaras para filmar como documento irrefutable, y con la convicción que debería quedar como imágenes de la historia reciente, la existencia de las barracas en Barcelona.

Así pues, sus imágenes han permanecido como testimonio de una realidad "incómoda". Esas imágenes han permitido a los realizadores Alonso Carnicer y Sara Grimal realizar un documental *Las barraques. L'altra ciutat* (2009), que obtuvo el Premio Cinema·Rescat en el Festival Memorimage, *films d'avui amb imatges d'ahir* que se celebra en Reus en noviembre.

BIBLIOGRAFÍA

DOMINGO I CLOTA, Miquel, BONET I CASAS, M^a Rosa (1988), *Barcelona i els seus moviments socials i urbans*. Barcelona, Mediterrània.

JUTGLAR, A. et al. (1998), *La immigració a Catalunya*, Barcelona, Edició de Materials.

GUBERN, Román (1982), *Cien años de cine*, Barcelona, Bruguera.

GARCÍA FERRER, J.M., ROM Martí (1996), *Llorenç Soler*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

TOMÁS, Jordi, BEORLEGUI, Albert (2009), *El cinema amateur a Catalunya*, Barcelona, ICIC, Filmoteca de Catalunya.