

*La imagen de la periferia marginal de Barcelona en Los Tarantos**

Iván Villarimea Álvarez

Abstract – Resumen

Este artículo tiene como objeto realizar un análisis textual de la película *Los Tarantos*, dirigida por Francisco Rovira-Beleta en 1963, tomándola como testimonio histórico para conocer la imagen que registró de la ciudad de Barcelona en el momento de su rodaje. Más en concreto, el trabajo se centra en la representación de las chabolas del Somorrostro y de Montjuïc, dos barrios periféricos marginales habitados por personas de etnia gitana. La idea es contrastar la información urbanística y sociológica que contiene la película con otra clase de fuentes documentales, explorando la utilidad que puede tener el cine como documento audiovisual específico para conocer el paisaje arquitectónico del pasado. Además, el texto incluye también algunos apuntes sobre la imagen antropológica que transmite *Los Tarantos* de los gitanos y sobre las distintas opiniones críticas que mereció desde el momento de su estreno.

Introducción. Una lectura historiográfica del cine de no-ficción contemporáneo

<<Filma este lugar. Pronto no quedará nada>>: es la conciencia la que habla, la certeza de la destrucción, la nostalgia. Es un obrero del distrito industrial de Tie Xi, en la ciudad de Shenyang, al norte de China, en Manchuria. Ese obrero sabe que el lugar en el que vivió y trabajó tiene sus días contados, y por eso le pide al cineasta Wang Bing que registre ese paisaje con su cámara. El resultado es *Tie Xie Qu: West of the Tracks* (Id., Wang Bing, 2003), un documental estructurado en tres largas partes (*Rust, Remnants y Rails*), de casi diez horas de duración en total, que documenta la decadencia y la desmaterialización de ese lugar. La China preolímpica ya no admite las ruinas de la industria pesada. Ese paisaje iba a

* Referencia Bibliográfica: Villarimea Álvarez, Iván. 2009. “La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*”, en Pérez Perucha, Julio; Gómez Tarín, Francisco Javier; Rubio Alcover, Agustín (eds), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. Madrid, Ediciones del Imán, AEHC: 255-271.

desaparecer, y cineastas como Wang Bing comprendieron la urgencia de filmar el proceso: una mirada al pasado para reflexionar sobre el presente, elaborando al mismo tiempo un testimonio sumamente valioso para el futuro.

Wang Bing comparte esta labor casi de historiador cinematográfico con su compatriota Jia Zhang-ke, que concibió *Naturaleza Muerta* (*Sanxia Haoren*, Jia Zhang-ke, 2006) al visitar las ciudades condenadas a desaparecer bajo las aguas de la presa de las Tres Gargantas. Esa película funciona a la vez como una ficción sobre el amor frustrado de dos parejas y como un documental sobre los días previos a la inundación definitiva de la ciudad de Fenjie. Los personajes se mueven en un universo en ruinas y participan en los preparativos para salvar los últimos vestigios de esa ciudad. De nuevo el paisaje se convierte en protagonista, en un palimpsesto con un poder semántico que va más allá del simple decorado: las cicatrices que filma Jia Zhang-ke son una fuente muy útil para comprender el proceso de brutal expansión económica que vive la China contemporánea.

Estos dos cineastas chinos no son los únicos que filman la extinción de sus paisajes. Son muchos los creadores de esta década que trabajan en los estrechos márgenes que separan el cine de ficción del cine documental, y las transformaciones de la ciudad, o en todo caso del hábitat humano, se están convirtiendo en un tema habitual para esta clase de experiencias. En la Península Ibérica contamos con excelentes muestras de esta revolución de la no-ficción, como son las últimas tres películas del portugués Pedro Costa, que describen la demolición de un barrio marginal de caboverdianos situado en la periferia de Lisboa, As Fontainhas. Primero rodó allí *Ossos* (Id., Pedro Costa, 1997), una ficción que nos daba a conocer por primera vez ese hábitat. Después, en *No quarto da Vanda* (Id., Pedro Costa, 2000), presenciamos su destrucción a través de una mirada documental. Por último, en *Juventude em marcha* (Id., Pedro Costa, 2006), una ficción atípica surgida de la cotidianidad, la cámara acompaña a algunos de los vecinos de As Fontainhas en su nuevo hábitat, un barrio impersonal de bloques geométricos.

Ningún gitano pidió en el invierno de 1962-63 al director catalán Francisco Rovira-Beleta que filmase su musical *Los Tarantos* (Id., Francisco Rovira-Beleta, 1963) en las barracas de Montjuïc y del Somorrostro, como un medio para conservar su memoria visual. No fue, por lo tanto, un rodaje consciente del documento histórico que estaba elaborando. Era una ficción, una versión caló de Romeo y Julieta elaborada a remolque de dos éxitos internacionales: primero *Orfeo Negro* (*Orfeu Negro*, Marcel Camus, 1959), la traslación a ritmo de samba y bossa nova del mito griego de Orfeo a las favelas de Rio de Janeiro; y luego sobre todo *West Side Story* (Id., Jeromy Robbins &

Robert Wise, 1961), la versión *nuyorican* de la misma obra de Shakespeare. Por ese motivo, Rovira-Beleta no tuvo ningún reparo en cambiar algunos detalles del paisaje de estos barrios en función de las necesidades de producción. Eso implica que las chabolas que se ven en *Los Tarantos* no son un reflejo completamente fiel de aquellos hábitats, pero con el tiempo esta película se ha convertido en una fuente involuntaria para conocer algunos aspectos urbanísticos y sociales de la periferia marginal de Barcelona.

En las próximas páginas intentaré desarrollar un análisis textual conectando la información que contiene la película con las distintas transformaciones que ha vivido esta ciudad en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, hasta la desaparición casi definitiva de los hábitats barraquistas. El interés historiográfico de *Los Tarantos* se encuentra sobre todo en la visibilidad que dio a los excluidos de su época, el desarrollismo, aunque fuese de una forma mucho más involuntaria y menos fiel que la que practican ahora *En construcción* (Id., José Luis Guerin, 2001) y *De nens* (Id., Joaquim Jordà, 2003), dos grandes películas de esa no-ficción contemporánea que desvelaron los entresijos de la renovación urbana del Raval a comienzos de esta década.

El paisaje marginal antes de su extinción: las barracas del Somorrostro

Existen algunas instantáneas de la vida en las barracas del Somorrostro tomadas por los fotógrafos Albert Pujol, Llorenç Soler y Julián Fernández. También hay unos pocos cuadros realizados por el pintor Francesc Subarroca. Incluso han aparecido fotografías de la barriada en Internet¹. Pero a diferencia de la imagen fija, una fuente ya incorporada a la metodología habitual de los historiadores, el cine ofrece una gran ventaja a la hora de realizar un análisis textual centrado en la representación de un espacio: Sus imágenes pueden ampliar los marcos del encuadre fotográfico a través del movimiento de la cámara, sea en panorámica, *travelling*, *zoom*, o incluso yuxtaponiendo planos y contraplanos de un mismo lugar, de manera que contextualizan mejor sus elementos, poniéndolos en relación con otros referentes constructivos, paisajísticos o geográficos. De esta forma, la información socio-arquitectónica que aparece en la secuencia de la boda en el Somorrostro de *Los Tarantos* amplía el contenido de las imágenes fijas que ya disponemos de esta barriada, ajustando la escala de sus construcciones al medio circundante: la playa, el mar, los depósitos de gas, etc.

Al rodar esta secuencia a comienzos de 1963, el equipo de la película no podía saber que el poblado gitano del Somorrostro iba a desaparecer tan sólo tres años después. Lo evacuaron poco antes del mes de junio de 1966, cuando el régimen franquista organizó

un simulacro de desembarco militar en la Barceloneta que debía contemplar desde una tribuna el general Franco (NAVARRO ARISA, 2003). Entonces las autoridades se acordaron de los ocupantes de las barracas y los desalojaron por la fuerza, para realojarlos más adelante en los pisos que se estaban construyendo en el barrio barcelonés de La Mina, o también en los del barrio de San Roc, en Badalona.

Esa migración no fue directa ni instantánea. El itinerario de sus habitantes se incluye dentro de la red compleja de movimientos a la que estuvo sometida la población marginal de Barcelona en aquella época. Para empezar, el desalojo afectó a mucha más población de la que originalmente vivía en la barriada, atraída por la posibilidad de recibir una vivienda como compensación al traslado (SAN ROMÁN, 1976: 97). Pero esa espera pudo durar meses o años, según los casos, dirigiendo a cientos de familias hacia el estadio de Montjuïc o hacia el barrio de chabolas de La Perona, menos glamuroso y más superpoblado, situado junto a las vías del tren en un descampado propiedad de RENFE del barrio del Clot (SAN ROMÁN, 1986: 121). Quizás por allí pasaron algunos de los figurantes que llenaban el encuadre de la boda gitana de *Los Tarantos*, una secuencia que pretendía ser atemporal, de pretensiones antropológicas bastante dudosas², pero que con el tiempo ha ganado una lectura mucho más concreta.

En esos planos, situados al inicio del relato, podemos ver las barracas del Somorrostro justo al borde del mar. En la parte sur del poblado, detrás de una fuente, oculta entre la ropa tendida a secar, se ve la orilla a unos cincuenta metros, con la playa por el medio. Mientras, del otro lado del barrio, en la plaza en donde se celebran los bailes de la boda, las olas rompen justo en la base de acantilado de las barracas. Esa sería la fachada marítima del Somorrostro, percibida desde su interior. Entre un extremo y otro circula lo que podría ser la calle principal: un camino de tierra húmeda, enfangada, con varios charcos. A ambos lados se alinean las viviendas: chabolas construidas con restos de madera de embalajes, con ladrillo visto o con ladrillo encalado, de paredes desconchadas, con grietas, con las piezas desencajadas. Las cubiertas son de tejas, pero hay viviendas a las que les faltan algunas líneas. Al fondo, hacia tierra, se distingue la silueta amenazante de los tanques de gas natural, marcando otro de los límites del poblado. En ese mismo lugar hoy se encuentra el segmento norte de la playa de la Barceloneta, con su parque y su paseo marítimo, el Espigó del Gas y el comienzo de la Villa Olímpica. Este paisaje actual prácticamente no conserva ningún rastro de sus anteriores ocupantes. La superficie urbanística no siempre es transparente, oculta más de lo que revela, sigue practicando la *damnatio memoriae*.

Al margen de las chabolas, la playa del Somorrostro en *Los Tarantos* tampoco tiene nada que ver con la imagen actual de la playa de la Barceloneta. Los dos amantes protagonistas, Juana y Rafael, corren entre escombros por su *locus amoenus* justo después de conocerse. La playa no es de arena, es de una mezcla sucia de tierra, piedras y gravilla. Al encuadrar su carrera, Rovira-Beleta registra también unas tuberías de desagüe vertiendo residuos directamente al mar, cerca de donde debería estar la desembocadura de la cloaca del Bogatell. Las naves industriales del Poble Nou se recortan al fondo de la imagen. Esa no es la playa actual que abarrotan los turistas, con sus chiringuitos ibicencos y la silueta de los rascacielos de Villa Olímpica en el horizonte. Es otra ciudad, pero situada exactamente en el mismo emplazamiento que la actual, en un estrato anterior. Con secuencias así, el cine puede hasta servir hasta como documentación para la arqueología contemporánea.

La fuerza visual de *Los Tarantos* depende en buena parte de su ambientación en exteriores. Los espacios abiertos están ahí, en sus planos. La duda es, ¿cuánto había de hábitat real y cuanto de hábitat recreado? Rovira-Beleta supo aprovechar las condiciones espontáneas que se le presentaron durante el rodaje³, pero también intervino en esos escenarios naturales para crear los efectos que más le interesaban. Prueba de ello es la elaborada secuencia del baile de Antonio Gades en las Ramblas, por la noche, bajo el agua de las mangueras. Son las verdaderas Ramblas, pero todo está estilizado: esa puesta de luces tan cálida, los coches atravesándose como en un ballet, los barrenderos en sombra con las mangueras apuntando al cielo, la cámara alejándose en un *travelling* hacia atrás... Es una secuencia irreal, con un estilo digno de los musicales estadounidenses, en la línea de *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952) o de la propia *West Side Story*. Rovira-Beleta no oculta su intención ni sus referentes (BENPAR, 2000: 104-106), está muy orgulloso de esa escena, por lo que la utilidad de esta clase de análisis textual pasa por saber distinguir los elementos originales de los añadidos. El propio director nos ha dejado algunas pistas, especialmente en lo referente a las secuencias rodadas en los barrios marginales (BENPAR, 2000: 104):

<<Carlos Bempar: ¿El Somorrostro aparece tal y cómo era?

Rovira-Beleta: Sí y no. O sea, es como era porque era lo mismo, pero incorporamos algún elemento como por ejemplo alguna madera en el suelo para bailar que, desde luego, los gitanos no tenían. Y construimos dos casitas de tablas pintadas con dos colores distintos. Lo que más nos

costó fue llevar la corriente eléctrica, desde el pie de la montaña de Montjuïc hasta arriba de todo para obtener la potencia eléctrica que necesitábamos para rodar>>>

En estas declaraciones hay una clara confusión espacial: ¿Hasta dónde llega el Somorrostro y dónde empieza Montjuïc para Rovira-Beleta? No es el mismo topónimo por mucho que en ambos lugares haya chabolas, aunque se puede disculpar que la memoria de un octogenario no atienda a matices. Las declaraciones son confusas, pero el visionado de la película nos saca de dudas: la secuencia de la boda es la única rodada en el poblado del Somorrostro, el resto de chabolas pertenecen a Montjuïc, su perspectiva elevada las delata. Pero la cuestión de la luz abre otra duda más compleja: ¿El bosque de cableado eléctrico casero que dominaba los tejados del Somorrostro era un añadido de la película o se trataba de instalaciones reales? ¿El Somorrostro tenía o no tenía electricidad? Una lectura literal de *Los Tarantos* no va a aclarar ese punto. Son los límites del análisis textual cinematográfico. Para eso hace falta acudir a otras fuentes, preguntarle a alguna persona que haya vivido allí. El cine no sirve para todo, y menos para suplantar a las fuentes tradicionales.

Miseria en las alturas: las chabolas de Montjuïc

Montjuïc es el hábitat del clan protagonista de *Los Tarantos*, es su territorio, como se explicita en el primer plano de la película: en primer término aparece la familia, con un carro, bajando a la ciudad; mientras que en segundo término se abre una amplia panorámica del paisaje urbano que rodea la montaña: vemos un camino de tierra que serpentea hacia abajo, chimeneas y naves industriales antiguas, polígonos de viviendas en bloque, y un número indeterminado de terrenos vacíos mezclados con las demás parcelas. Ese plano marca un umbral entre el mundo urbano y su periferia marginal: la ciudad se difumina en la panorámica, pero no parece posible que esas chabolas se puedan integrar en ella. La secuencia de la primera visita de Juana al barrio de los Tarantos empieza en ese mismo umbral, igual que la secuencia del entierro del Mojigondo. Ese plano repetido enfatiza su condición de espacio de tránsito, de puerta de entrada y salida para los barraquistas a la ciudad que los evita⁴.

Las sucesivas vistas de este barrio presentan un hábitat de casas bajas situadas en la cresta de la montaña, en una pequeña llanura limitada a lo lejos por unos taludes verticales de piedra que señalan la presencia de las antiguas canteras de Montjuïc, convertidas en vertederos municipales durante los años sesenta y setenta pese a las

continuas protestas vecinales (CANDEL, 1972: 104-107, 134-137, 174-178). Las viviendas son todas autoconstruidas, algunas con grandes ladrillos de cemento gris a la vista y otras con las paredes encaladas. Incluso las hay con zócalo de piedra. La banda sonora recrea con efectos el silbido del viento invernal, una presencia reelaborada que explica las barreras de juncos y tableros que aparecen en uno de los extremos del poblado, protegiendo las chabolas, así como la enorme cantidad de piedras depositadas en los tejados. El suelo es de tierra y está sembrado de cantos rodados. Las calles son estrechos pasillos encajados entre las viviendas. La plaza es una extensión vacía en uno de los márgenes de poblado.

Hasta aquí la descripción objetiva. Así podrían ser las chabolas de Montjuïc a comienzos de los años sesenta. ¿Dónde poner el límite a esta ilustración histórica? En el propio contenido antropológico de la imagen. El espacio era el mismo, pero no sus ocupantes. Para empezar no eran gitanos, al menos no en las casas en donde rodó Rovira-Beleta (BENPAR, 2000: 104):

<<Carlos Bempar: El encuadre que tiene mucha fuerza es el de la pareja entrando en el campamento de los Tarantos; enseñándole él a ella su mundo, con la aparición de diversos gitanos, siempre bailando.

Rovira-Beleta: Sí, aquello yo lo llamo Sangri-La porque tiene un muro, y cuando se sobrepasa es como el descubrimiento de un mundo; allí aparecía el padre de la Chunga arreglando un paraguas. Todo aquello lo monté, no había ni un gitano. Había gente que no era gitana y que se molestaron porque les llevé gitanos allí. [...] Quise hacer que el campamento de Los Tarantos fuera muy alegre, con los gitanos bailando continuamente para compararlo con el ambiente de los Zorongos que no bailan nada>>

La visita de Juana se convierte así en la escena clave para matizar el contenido histórico de la representación urbana que filmó Rovira-Beleta. Al cruzar el umbral, la pareja se encuentra con una imagen arcádica, con los vecinos haciendo vida social en la calle, al aire libre, rodeados de animales: hay un barbero afeitando a un cliente, un hombre arreglando sartenes, unas mujeres tejiendo cestas de mimbre, otras cocinando, una madre peinando a su hija, unos niños jugando, otros bailando, etc. Todo eso es falso. El propio discurso ingenuo de Juana ya nos debe alertar de que estamos ante una ficción estilizada: <<todo el mundo trabaja en lo que más le gusta sin importarle el tiempo, como si este se hubiese detenido hace muchos años>>. ¿Cómo! ¡Ah, claro! Es un personaje de ficción, una chica enamorada. Sólo así se puede comprender su mirada.

La rigidez de los figurantes también delata la falsedad de esa representación. Algunos parece que están como haciendo tiempo antes de ocupar sus marcas en el encuadre. Hasta hay un hombre que mira directamente a la cámara y luego se aparta, se oculta tras una esquina. Tres años después del rodaje, tras el desalojo del Somorrostro, hubo unas cuantas familias gitanas que sí se trasladaron a vivir a la montaña, de modo que los figurantes se estaban anticipado a la presencia real de gitanos en la zona.

Las chabolas que filmó Rovira-Beleta ilustran un paisaje marginal que estuvo presente en Montjuic al menos desde los años previos a la Exposición Universal de 1929. En aquella década la montaña ya daba cobijo en sus recodos a los inmigrantes que llegaban en aluvión a la ciudad, los charnegos, población paya en su mayoría procedente de Valencia, Murcia, Andalucía y Castilla la Mancha. En 1963 seguían llegando, y las chabolas no empezaron a desaparecer hasta los años setenta (CANDEL, 1972: 204-207), para ser borradas del mapa definitivamente con la renovación urbana de las Olimpiadas, a finales de los años ochenta.

Los gitanos integrados en el centro de la ciudad: el clan de los Zorongos

El clan rival de los Tarantos, sus *contrarios*, son los Zorongos, una familia enriquecida a través de la actividad laboral de su patriarca como tratante de ganado. La diferencia socio-económica entre unos y otros es notable, de forma hay quien señala en su antagonismo una alusión velada a la lucha de clases (D'AVERC, 2004; y GUBERN, 1997: 541), aunque Rovira-Beleta nunca lo reconoció así (BENPAR, 2000: 110)⁵.

La opulencia de los Zorongos se representa a través de diversos indicios. Para empezar, su hábitat se sitúa en el corazón mismo de la ciudad, en los alrededores de la Plaza de España, ya que trabajan en las cuadras de la plaza de toros de las Arenas. El hecho de poder tratar de igual a igual con los payos los nivela en la escala social: el propio patriarca se viste como un burgués, llevando siempre bastón y un ostentoso abrigo con solapas de piel. Esto les sitúa entre la minoría gitana asimilada que supo encontrar un sitio en el mercado laboral regulado del desarrollismo, al menos hasta que lo perdieron por efecto de la crisis económica de finales de los años setenta (SAN ROMÁN, 1986: 229).

También pertenecen a este selecto grupo los tres hermanos Picaos, aliados de los Zorongos. Trabajan juntos en el negocio del ganado, tanto en la plaza de las Arenas como en los mataderos que había justo detrás. De nuevo la ficción se cruza con un espacio real: hay una secuencia, que parece adelantarse a los *thrillers* estadounidense de

los años setenta, en la que el patriarca dialoga con dos de los hermanos bajo los ganchos que llevan las reses al interior del edificio. ¿Qué mejor lugar que un matadero para debatir un asesinato entre mafiosos? El patriarca se convierte en padrino y sus aliados en sicarios, ataviados con unas glamurosas gafas de sol. Puro cine de género, esta vez negro en lugar de musical. Ficción, por lo tanto. Sólo que aquel escenario, los mataderos de Barcelona, ya no existe. Fue otra de las zonas transformadas por la renovación olímpica. Ahora allí se encuentra el Parque de Joan Miró. La única huella de la actividad laboral que se desarrollaba en aquel emplazamiento es el nombre alternativo: Parc de l'Escorxador. Una huella lingüística, pero ninguna en superficie. Otra muestra de cómo el cine puede preservar la memoria espacial.

La situación acomodada de Zorongos y Picaos en el centro de la ciudad no los excluye del contacto con las capas marginales del centro urbano. No habrá chabolas allí, pero hay edificios abandonados en donde se refugian de la intemperie vagabundos y delincuentes, como el Curro, oculto en uno de ellos tras asesinar al Mojigondo. Esa clase de guarida no ha desaparecido del todo, no ha sido erradicada del tejido urbano. Los cascos históricos de las ciudades españolas, pese a sus restauraciones intermitentes, continúan llenos de casas ruinosas, llenas de basura, ocupadas por inquilinos de paso que prenden fuego en las esquinas para calentarse. Esa imagen de *Los Tarantos*, al contrario que otras muchas ya comentadas, todavía pervive en el presente. Tanto da la ubicación exacta del edificio en donde se filmó esa secuencia. Los vacíos de Barcelona se pueden encontrar también hoy desde el Poble Sec hasta el Fórum, en los barrios de Sants y Les Corts o en lo alto del Carmel. Hay cosas que no cambian.

La antropología gitana vista a través de *Los Tarantos*

El origen de *Los Tarantos* se encuentra en el proyecto de Peter Brook de montar un *Romeo y Julieta* protagonizado por gitanos. Rovira-Beleta cuenta que fue el crítico Joan Francesc de Lasa el que se lo comentó, disparando al momento su interés por el tema (BENPAR, 2000: 101):

«Un *Romeo y Julieta* gitano era una idea maravillosa porque eso de dos familias contrarias que se toman la justicia por su cuenta está a la orden del día entre gitanos».

El punto de partida no era malo. La idea de enfrentar a dos clanes gitanos *contrarios* tiene una base antropológica bastante bien estudiada (SAN ROMÁN, 1986: 76):

<<Ningún linaje gitano conviviría con los miembros del linaje del asesino de uno de sus miembros. [...] El territorio se parte y una línea imaginaria trazada con la vara de un anciano respetado en el suelo divide para siempre la tierra en dos mitades, en dos *contrarios* o enemigos, que salvan la obligación de la venganza a condición de no pisar la misma tierra. Junto con el suelo de la ciudad se suele partir también zonas alejadas de uso más o menos frecuente, como mercados y ferias y, a veces, incluso áreas en las que el encuentro sólo es una posibilidad remota>>

La trama se desarrolla a partir de ese concepto, bien plasmado en la primera escena de la película, el enfrentamiento en el mercado: los Picaos se encuentran con el carro de los Tarantos atravesando su territorio y lo hacen volcar con dos pasajeras dentro. Interviene entonces el joven Rafael para defender a su familia y acaba por herir con su navaja al hijo del Zorongo. El conflicto pasa de una generación a otra e impide lo que más adelante será el amor entre Rafael y Juana. A partir de ahí la navaja se convierte en un elemento tan o más presente en la película que el baile flamenco, los dos ingredientes tradicionales del tópico gitano. Cualquier aproximación antropológica debe asumir estas coordenadas. En este aspecto, la ficción se impone siempre a los apuntes documentales: los episodios violentos sirven para recrear el argumento de Romeo y Julieta, y las secuencias musicales para darle un toque étnico. Por lo tanto, la reconstrucción de Rovira-Beleta no se corresponde con los comportamientos reales de los gitanos de Barcelona de aquella época, por mucho que se pueda rastrear en la película la presencia de una serie de características comunes atribuibles a este pueblo.

José Ángel Garrido detecta en *Los Tarantos* hasta treinta y cuatro descriptores distintos propios de la representación de los gitanos en el cine, entre los que destacan sobre todo los referidos a su carácter pasional y violento, así como a sus tradiciones y a su hábitat marginal (GARRIDO, 2003: 226)⁶. Su trabajo es muy útil a la hora de etiquetar la presencia de tópicos gitanos en la filmografía seleccionada, estableciendo ciertas constantes de su representación a partir de la repetición de los descriptores. El resultado tiene la rigurosidad aséptica de los estudios cuantitativos a la hora de extraer conclusiones: efectivamente, *Los Tarantos* encaja en la corriente de filmes que utilizan el medio gitano

<<para expresar pasiones amorosas extremas e incluso irracionales. Las especiales características de la división entre sexos se explotan y se extrapolan en el mundo amoroso, de manera que los gitanos aparecen como seres donde todos esos sentimientos se subliman: amores y odios se confunden y se entrecruzan entre personajes de la misma etnia o con otros ajenos (amores entre payos y gitanos que deben vencer los prejuicios de sus ambientes culturales). En definitiva,

los gitanos son hoy día -básicamente- sinónimo de pasión y de un cierto folclorismo revestido de etnicidad>> (GARRIDO, 2003: 123)

Las clasificaciones de Garrido también detectan la ausencia de relaciones directas entre gitanos y payos en *Los Tarantos* (GARRIDO, 2003: 130): <<El problema de la integración social gitana no se plantea en los filmes anteriores a 1970>>. Pero todo este análisis, casi iconográfico, sólo entra en el campo de la antropología en un sentido, para dejar constancia de la imagen que ha ofrecido el cine de esta minoría, sin realizar el trayecto inverso, analizando la fiabilidad y adecuación de estas representaciones a sus referentes reales.

¿Cómo se sienten los gitanos ante el retrato de su comunidad que ofrece *Los Tarantos*? En su momento, Carlos Bempar se lo preguntó a Rovira-Beleta (BENPAR, 2000: 108):

<<Carlos Bempar: ¿Cómo cayó el film entre los gitanos de Barcelona?, porque en los títulos se dice: *Así son los gitanos de Barcelona*.

Rovira-Beleta: Ésa es una frase tonta que puso el productor, Maesso, para sustituir la cita de Shakespeare con la que yo quería iniciar la película. La opinión sobre la película entre los gitanos fue muy diversa. El cine Comedia se llenaba todos los días de gitanos, algunos salían entusiasmados pero otros la criticaban bastante, especialmente uno que me estuvo persiguiendo con un puñal para agredirme porque decía que se mostraba a los gitanos como si fueran navajeros. Y para demostrármelo, me perseguía con una navaja>>

La ubicuidad de la navaja contenía ese riesgo. El naturalismo del paisaje de *Los Tarantos* convive también con la caricatura social de sus personajes. Demasiadas veces, lo que funciona en el cine necesita distanciarse de sus modelos. Como explica Eduardo Moyano (MOYANO, 2005: 231):

<<Rovira-Beleta era un realizador con oficio y supo sacarle partido a la película que estuvo muy alejada de mostrarnos la idiosincrasia de los gitanos barceloneses, y sí los tópicos en los que ha caído habitualmente nuestro cine cuando se ha tratado el tema, como son la delincuencia, o el supuesto ánimo pendenciero de sus actitudes>>

Los Tarantos contiene muchos apuntes interesantes sobre el carácter y la sociedad de la étnia gitana, pero no pueden tomarse en su sentido literal. Las pretensiones antropológicas sesgadas de Rovira-Beleta en la secuencia de la boda se repiten en el *gag* de la brillantina en el Paral.lel (BENPAR, 2000: 107). El hijo pequeño de los Zorongos invita a la hija pequeña de los Tarantos a brillantina. Los dos se plantan en una tienda y

piden una pequeña cantidad. La dependienta, al verlos con las manos vacías, les pregunta que dónde quieren que se la ponga. Los dos chavales no lo dudan, bajan sus cabezas para que se la eche directamente en el pelo, y luego salen tan contentos, bailando. Como metáfora, respetando su ingenuidad, tiene cierto valor artístico. Pero como comentario antropológico es bastante vergonzoso.

Esta clase de detalles hay que interpretarlos con reservas y con un fuerte sentido crítico, sino el historiador corre el riesgo de repetir esos tópicos sin tener siquiera la excusa argumental del cineasta. El pasado está ahí, en las imágenes, pero no toda la información tiene la misma utilidad. Rovira-Beleta no tenía la sensibilidad documental de un Joaquim Jordà o de un Pedro Costa, pero tampoco le preocupaba. Pertenecía a otra época, su obra se desarrolló en otra fase de la representación cinematográfica. Como mucho podía tomar alguna idea del neorrealismo. A fin de cuentas, *Los Tarantos* fue concebida desde un principio bajo la óptica del producto comercial, lejos de las inquietudes de cierta modernidad cinematográfica representada en algunas películas del Nuevo Cine Español. Su aprecio crítico fue, en consecuencia, acorde con estos objetivos.

Valoración cinematográfica de *Los Tarantos* en la crítica española

El éxito internacional de *Los Tarantos* contrasta con la tímida acogida que le dio la crítica especializada. Rovira-Beleta consiguió con esta película la tercera nominación de la cinematografía española a los óscars de Hollywood tras *La Venganza* (Id., Juan Antonio Bardem, 1958) y *Plácido* (Id., Luis García Berlanga, 1961), en un momento en el que la industria estatal intentaba sacar sus productos al mercado exterior. Su buen funcionamiento en taquilla⁷ quizás animó al director catalán a rodar un segundo musical de ambiente gitano, *El Amor Brujo* (Id., Francisco Rovira-Beleta, 1967), que también recibió una nominación al óscar de mejor película en lengua no inglesa. El producto triunfó, por lo tanto, en el circuito al que estaba destinado, mientras que la crítica reconocía algunos de sus méritos sin mucha efusividad.

La revista *Film Ideal* ignoró completamente la película. Ni siquiera le dedicó un texto, dándole una puntuación considerablemente baja en sus votaciones anuales, seis ceros y dos unos (GUBERN, 1997: 152). *Nuestro Cine*, por el contrario, publicó dos textos más bien tibios sobre ella, uno dentro de las reseñas del festival de cine en color de Barcelona (ACERETE y GINER, 1963: 39) en donde decía que <<el resultado es un producto comercial apreciable [...] en cuanto a que, al menos, no es la acostumbrada gitano-flamencada. Quizá sea también la película más honesta de la obra de su realizador>>; y

luego una crítica en el mismo número (GUERÍN HILL y G. DE DUEÑAS, 1963: 54-55) que la calificaba como <<un cine que, fallido temáticamente, posee una cierta talla internacional que le permite aspirar con fundamento a los mercados extranjeros>>. Sin duda, Rovira-Beleta no era un nombre muy apreciado desde este sector de la crítica (ACERETE y GINER, 1963: 39): <<Todos sabemos quién es Rovira-Beleta: un profesional del cine, un artesano del que no cabe esperar demasiado importante ni original. Su característica principal consiste en seguir los últimos éxitos extranjeros>>.

Además de los textos del momento de su estreno existen numerosas menciones a *Los Tarantos* en la bibliografía crítica española, pero la mayoría no pasa de eso, de dejar simple constancia de su existencia y de sus características más evidentes, sin añadir juicios novedosos (MÉNDEZ-LEITE, 1965: 611-613; PORTER-MOIX, 1992: 313). Con las revisiones asociadas al centenario del cine y al fin de siglo, la película ha recibido una atención cada vez más entusiasta sin llegar tampoco al panegírico. Augusto M. Torres (TORRES, 1997: 215) le reconocía que

<<A pesar de que los múltiples bailes no están bien rodados por Rovira-Beleta, las mejores escenas de *Los Tarantos* corresponden a la boda gitana, el baile de Carmen Amaya cuando conoce el amor de su hijo, el de Antonio Gades de noche por las Ramblas y el de Carmen Amaya con los gitanos en el bar donde suelen reunirse. Sin embargo, los números musicales están bien integrados en la acción y crean a la perfección el ambiente en que se desarrolla la historia>>

mientras que Román Gubern extendía los méritos de las secuencias musicales a la <<receptividad neorrealista>> de Rovira-Beleta (GUBERN, 1997: 542), afirmando que

<<se corroboró esta vez con las imágenes inéditas del barrio de chabolas del Somorrostro, junto al mar, el mercado de verduras del Born y un tratamiento afortunado del paisajismo suburbial con planos generales, cuya fotogenia (tanto de los escenarios como de los bailes y ritos colectivos) se traducen en una gran plasticidad, bien servida por el Eastmancolor>>

Estos comentarios muestran como en los últimos años *Los Tarantos* se empieza a considerar una pieza valiosa de la cinematografía española aunque no fundamental. No obstante, el objetivo de esta ponencia no es cuestionar el valor artístico de la obra, sino más bien, como espero que haya quedado bien expuesto, tantear su utilidad historiográfica como testimonio documental de un pasado ya desaparecido

Bibliografía

ACERETE, Julio C. y GINER, Joan, “Barcelona 63. Ni peces de colores ni nada”, en *Nuestro Cine*, nº 24, 1963, p. 39.

BENPAR, Carlos, *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*, Barcelona: Laertes de Ediciones, 2000.

BOHIGAS, Oriol, *Reconstrucción de Barcelona*, Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación (Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo), 1986.

CANDEL, Francisco, *Apuntes para una sociología del barrio*, Barcelona: Ediciones Península, 1972.

D'AVERC, Alexandre, “Los Tarantos”, en *Rockdelux*, nº 223, noviembre de 2004, “Especial 20 aniversario”, p. 75.

GARRIDO, Jose Ángel, *Minorías en el cine. La étnia gitana en la pantalla*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003.

GUBERN, Román, “Los Tarantos”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, pp. 540-542.

GUERÍN HILL, Claudio y G. DE DUEÑAS, Claudio, “Los Tarantos”, en *Nuestro Cine*, nº 24, 1963, pp. 54-55.

JOUSSE, Thierry e PAQUOT, Thierry (dir.), *La ville au cinema. Encyclopédie*, París: Cahiers du Cinéma, 2005.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Manuel, “La épica de la urgencia”, en *Cahiers du Cinema España*, nº 3, julio-agosto de 2007, pp. 33-34.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del Cine Español*, vol. 2, Madrid: Rialp, 1965, pp. 611-613.

MOIX, Llàtzer, *La ciudad de los arquitectos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1994.

MOYANO, Eduardo, *La memoria escondida. Emigración y cine*, Madrid: Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005.

NAVARRO ARISA, J. J., “Miseria alegre, opulencia triste”, en *El Mundo*, nº 4.953, 29 de julio de 2003.

PORTER-MOIX, Miquel, *Historia del cinema a Catalunya: (1895-1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992, p. 313.

SAN ROMÁN, Teresa, *Vecinos gitanos*, Madrid: Akal, 1976.

SAN ROMÁN, Teresa, “¿Hay un lugar para el pueblo gitano?”, en IZARD, Miquel, *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, vol. 1, Barcelona: Ediciones del Serval, 1985, pp. 139-157

SAN ROMÁN, Teresa (comp.), *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*, Madrid: Alianza Editorial, 1986.

TORRES, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 213-216.

¹ En una página no especialmente académica ni artística, sino más bien de uso colectivo y popular, como es <http://groups.msn.com/BARCELONAENLAHISTORIA/pictures>

² Rovira-Beleta explica a Carlos Bempar en su libro de entrevistas su interés por filmar una boda tradicional gitana enfatizando sus componentes étnicos, aunque a veces eso implicaba inventar algunos detalles sobre los que no se había documentado con precisión (BENPAR, 2000: 106):

<<En esta película rodé el que creo que debe ser el primer desnudo del cine español. Es en los preparativos de la boda gitana. Me ambienté mucho para recrearla lo mejor posible. Y en un libro de un tal Lafuente leí, que a las novias jóvenes, las solteras les echan flores sobre el cuerpo tumbado en la cama. Yo entendí que el cuerpo de la novia estaría desnudo y así lo hice. El problema fue que, como las gitanas no quieren desnudarse, tuve que buscar una modelo de pintor y embadurnarle un poco el cuerpo para hacerla más morena y que pasara por gitana >>

³ Por ejemplo, aprovechó la nevada que cayó sobre Barcelona en las navidades de 1962 para filmar el encuentro entre los dos amantes en el Parque de la Ciutadella, adelantándose en unos cuantos días a la fecha oficial de inicio de rodaje (BENPAR, 2000: 103);

⁴ La idea de filmar repetidamente un mismo espacio de tránsito para contrastar un hábitat marginal en altura con la ciudad sobre la que se eleva ya está presente en la citada *Orfeo Negro*.

⁵ (BENPAR, 2000: 110):

<<Cuando fui a presentar *Los Tarantos* en Sevilla, un gitano que se pasaba de listo me felicitó por lo bien que había sabido expresar en mi película la lucha entre las dos Españas. Me dejó estupefacto, pero no dije nada y acepté la felicitación>>

⁶ La lista completa de los descriptores es la siguiente (GARRIDO, 2003: 226): Actitudes vitales: despreocupación y providencialismo; apelativo racial en las reyertas internas; autoridad ligada a la edad y al hombre; autoridad paterna; bailes flamencos; boda gitana; boda mediante fuga; castañuelas y guitarras; ceremonia nupcial como fiesta; chabolas; conflictividad entre la fidelidad a la raza o los deseos individuales; conflictos intergeneracionales en las familias; cultura gitana como lastre cultural; diferente actitud ante la vida y el amor; diferente percepción de los gitanos chabolistas frente a los asentados; entorno económico-ecológico de pobreza y marginación; estrategia económica (marginalidad, poco prestigio, ilegal); fuertes motivaciones pasionales, temperamento racial; insumisión de los jóvenes; linajes unilineales de tipo patrilineal; maldiciones y mal de ojo; navajeros, pendencias con navajas; obediencia femenina a padres y hermanos; peligrosidad social asociada a la etnia; predominio del honor y del prestigio; primacía masculina en la vida social; propiedad de los hombres sobre los hijos; reminiscencias de cultos paganos; represalias; reyertas entre contrarios; segregación de contrarios; suburbialismo y chabolismo; trabajo agrícola temporero; y valoración de la virginidad.

⁷ Según datos de www.imdb.com, recaudó algo más de catorce millones de pesetas y vendió casi medio millón de entradas.