

INCIDENCIAS ENTRE MODELOS ECONÓMICOS, URBANISMO Y CINE: UNA CARTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE LA BARCELONA INDUSTRIAL A LA NEW ECONOMY

Ana Rodríguez Granell *

Resumo: Desde o início da década, tornou-se evidente o forte envolvimento do cinema na visibilidade de determinadas identidades urbanas. No entanto, podemos rastrear o modo como nas transformações da cidade e na implementação de certos regimes económicos, quer em determinados momentos históricos (durante o tardofranquismo), quer em procesos sociais atuais (pós-industrialismo), a criação cinematográfica e o surgimento de alternativas de produção e difusão têm sido muito relevantes na geração de um tecido crítico e reflexivo em torno das políticas urbanas.

Palavras-chave: Documentário, políticas urbanas, Barcelona, desenvolvimento, Nova Economia.

Resumen: Desde el inicio de la década se ha hecho evidente la fuerte implicación de lo cinematográfico en la visibilización de determinadas identidades urbanas. Sin embargo, podemos rastrear cómo junto a las transformaciones de la ciudad y la implantación de ciertos regímenes económicos, tanto en determinados momentos históricos (durante el tardofranquismo) como en procesos sociales actuales (post-industrialismo), la creación cinematográfica junto a la emergencia de alternativas de producción y difusión han sido muy relevantes a la hora de generar un tejido crítico y reflexivo en torno a las políticas urbanas.

Palabras clave: Documental, políticas urbanas, Barcelona, desarrollismo, Nueva Economía.

Abstract: Since the beginning of the decade, it became evident the strong involvement of cinema in the visibility of certain urban identities. However, we can trace how along with the changes in the city and in the implementation of certain economic systems in both certain historical moments (during tardofranquismo) and current social processes (post-industrialism), the cinematographic creation and alternative ways of production and dissemination have been extremely relevant for the emergence of a critical and reflective discussion about urban policies.

* Universitat Oberta de Catalunya, Estudis d'Arts i Humanitats, Estudis d'Humanitats, 08035, Barcelona, España. E-mail: arodriguezgrane@uoc.edu

Submissão do artigo: 18 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 27 de agosto de 2014.

Keywords: Documentary, urban policies, Barcelona, development, New Economy.

Résumé: Depuis le début de la décennie, il est devenu évident une forte implication du cinéma dans la visibilité de certaines identités urbaines. Cependant, nous pouvons retracer comment les changements dans la ville et dans la mise en œuvre de certains systèmes économiques ou dans certains moments historiques (letardofranquismo) et des courants sociaux actuelles (post-industrialisme), la réalisation des films et l'émergence d'alternatives la production et la diffusion ont été très utiles dans la production d'un tissu critique et réflexive autour des politiques urbaines.

Mots-clés: Documentaire, politiques urbaines, Barcelone, le développement, la nouvelle économie.

Introducción. Más allá de la representación de la ciudad, la incidencia social de lo cinematográfico

Comentaba el historiador Robert Stam (2001: 33-34) que el cine como “enunciado históricamente situado”, no puede ser comprendido sin su implicación en el crecimiento del nacionalismo y el colonialismo de las potencias europeas. Como instrumento estratégico para proyectar ciertos imaginarios, el nacimiento del cine coincidía con el punto álgido del imperialismo y desde esos países hegemónicos se convertía en el régimen visual de verdad. Desde el origen, el cine visto desde la óptica documental de los Lumière o desde la fantasía representacional de los Méliès, cumplía con su función de expansión de la mirada a través de viajes exóticos a las colonias conquistadas o exploraciones a planetas lejanos aún vírgenes de la mano del hombre. Como aparato de legitimación, la representación cinematográfica ha contribuido con mucho ánimo a la afirmación y visibilización de identidades y a la construcción de narrativas históricas. El motivo de la ciudad representa aquí un caso paradigmático en tanto que el cine documental o la ficción, como expresión última de la modernidad, nació estrechamente ligado a todos aquellos símbolos de desarrollo industrial, avance tecnológico, a las nuevas formas de ocio como el

turismo, el viaje o la experiencia exótica. En este sentido, la urbe como nuevo universo cosmopolita, o como universo que configura nuestras vidas y un imaginario común; como materialización geográfica del estamento de clases; como nido de decadencia y desarraigo; no quedaron al margen de la representación filmica. Podríamos citar infinitud de propuestas que abordan el tema urbano desde perspectivas y estéticas múltiples: desde las vanguardias, con los ejercicios líricos de las sinfonías urbanas de Walter Ruttmann frente la crítica de Vigo en *À propos de Nice* (1930); o desde el contexto de la modernidad cinematográfica, la ciudad en *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1961) o *À Valparaiso* (Ivens, 1964) donde lo urbano se convierte en motivo de articulación tanto de la narrativa documental como de la reflexión sobre los vínculos sociales, la nuevas formas de trabajo y vida a mediados del siglo XX.

Dejando de lado la amplísima lista de obras que abarcarían el motivo de la ciudad, en este texto vamos a proponer un recorrido por la estrecha relación que se ha forjado entre: por un lado, la implantación de ciertos modelos económicos y sus implicaciones con el desarrollo urbano y, por el otro, el fenómeno cinematográfico como régimen visual y como agente social a través del caso de Barcelona y el contexto catalán. Para ello, vamos a explorar dos procesos históricos que han dado lugar a una serie de propuestas documentales o de ficción que dialogan estrechamente con las transformaciones urbanas. En un primer momento, analizaremos aquellos films que dialogan con las dinámicas de implantación de un modelo productivista en la España del desarrollismo (1959-1975), para pasar, en un segundo momento a dibujar las relaciones que lo cinematográfico ha mantenido con los parámetros de la New Economy en el marco de la ciudad post-industrial. En este recorrido tomaremos en consideración tanto el papel del cine como agente que está involucrado en la construcción de imaginarios afirmando identidades o interviniendo

en la regeneración de la ciudad cuando la proliferación de festivales y salas ha tenido un impacto en la transformación del tejido urbano; como también, señalando ese carácter de lo cinematográfico como dispositivo que trasciende los textos, la emergencia en esos mismos contextos de un gran número de propuestas de no ficción, que no sólo proponen contradiscursos, sino plataformas y redes de colaboración ciudadana en movimientos sociales.

Por tanto, más allá del recorrido por la temática urbana, otra forma de cartografía consiste en comprobar las implicaciones sistémicas entre cine y ciudad a través de los vínculos que se establecen entre políticas urbanas, modelos económicos y de ciudad en las que el cine contribuye como aparato de legitimación de estos mismos (contribuyendo a la regeneración de zonas urbanas a través de festivales, incentivando el turismo, proyectando identidades) o como aparato crítico, desvelando las contradicciones y conflictos sociales que estas políticas generan a su paso. Sea por afirmación o negación, la cantidad de films y documentales al respecto es numerosa y ha ido en aumento en los últimos años. Así que vamos a escoger algunos ejemplos cinematográficos de diversa naturaleza que creemos relevantes para comprender estas problemáticas desde el modelo industrialista de ciudad hasta el postfordismo. Como nexo común a todos ellos, Barcelona aparece como uno de los contextos más relevantes para explicar los procesos sociales, económicos y políticos que desde los años de dictadura han atravesado nuestras ciudades.

En las periferias del desarrollismo: documentales marginales en la ciudad industrial

Las carencias y negligencias de las políticas de desarrollo urbano tuvieron un peso especial en las narrativas cinematográficas españolas del siglo XX. Las críticas se filtraron a través del recién creado Ministerio de Información y Turismo (1951) –organismo regulador de la censura por decreto-ley- en textos camuflados bajo el género cómico o el drama costumbrista, películas de corte neorrealista como *Surcos* (1951) y *El Inquilino* (1957) de José Antonio Nieves Conde; *El pisito* (1959) de Marco Ferreri o incluso a través del raro caso¹ de *Ocharcoaga* (1961), documental de Jordi Grau para el Ministerio de Vivienda (creado en 1957) sobre el realojo de chabolistas en un nuevo barrio de viviendas en Bilbao. Desde estos filmes se dejaban entrever el panorama urbanístico del periodo atravesado por una corrupción inmobiliaria alimentada gracias a la promulgación de la Ley del suelo del 56; el especial interés en el fomento de la industria de la construcción y la colaboración de la banca - que se derivaba de una situación previa de despreocupación total; la ausencia de planes metropolitanos o de unas limitadas políticas de vivienda; o por la falta de una política de reconstrucción de la ciudad en la postguerra, así como la aceptación de la informalidad y de la segregación social (chabolismo, barriadas) o negando la degradación de barrios antiguos fruto de la superpoblación y el caos derivado de las fuertes migraciones forzadas del campo a la ciudad durante la época de industrialización (Borja, 2010: 70-74).

Teniendo en cuenta que el cine es también un agente de intervención social, la práctica filmica entendida en un sentido amplio, no operó tan sólo

1) El film sólo fue exhibido de forma privada y que realizaba un sutil ejercicio de burla desde el propio aparato de propaganda fascista.

como una representación de ese mundo, sino que estuvo profundamente imbricado en la emergencia de unos nuevos sujetos sociales que fueron a su vez el resultado de las transformaciones que tienen lugar en el periodo aperturista. Estamos hablando aquí del período iniciado en 1962, como periodo que, a *grosso modo*, ve nacer un movimiento obrero en España con la capacidad de plantear una conflictividad sostenida hasta 1975² a consecuencia de las fases de liberalización económica y marcado por una “nueva morfología de la conflictividad obrera” (Doménech, 2003: 91)³. Una conflictividad derivada de la fragilidad material sobre la que se levantó este plan económico: la segregación de grupos inmigrantes situados en las afueras de la metrópolis, bien en barrios-dormitorio o suburbios, o bien en una proliferación de chabolas en zonas totalmente carentes de cualquier equipamiento social o infraestructura básica (en el caso de Barcelona, Somorrostro, Montjuic, El Carmel). De esta manera, la irrupción del fordismo en España, estuvo basada en un incremento de la productividad a expensas de primas y horas extras (es decir, a través de una organización científica del trabajo y no a través del desarrollo tecnológico).⁴ La situación de precariedad de la nueva clase obrera empujó a ésta, fuera de cualquier

2) Según la periodización hecha por Xavier Doménech Sampere, “El cambio político desde abajo (1962-1976). Una perspectiva teórica y metodológica” en *Mientras tanto*, n. 90, 2004, pp. 53-70.

3) Xavier Doménech Sampere, “La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo” en *Historia contemporánea*, n. 26, 2003, pp. 91-112.

4) Doménech subraya lo siguiente al respecto del incremento de la productividad industrial: “el fordismo español se articuló sobre el modelo intensivo en trabajo en un contexto autoritario, en lo que se refiere a la reglamentación de las relaciones laborales y al marco político en el que se desarrolló, que garantizaba la rentabilidad empresarial. (...) modelo incentivado por un sistema salarial en gran parte basado en el trabajo a prima y en las horas extras, posibilitó suplir las carencias tecnológicas (...) e introducir mano de obra descualificada en grandes cantidades (...) Expoliación del conocimiento sobre el proceso productivo de los trabajadores, pérdida progresiva del control sobre sus condiciones de producción, división del trabajo basado en la compartimentación de

control estatal, a autoorganizarse para suplir las carencias a las que se veían sometidas, a través de redes relacionales como organizaciones católicas obreras, asociaciones de vecinos, asistentes sociales, casas regionales, etc, que abrieron un espacio para la militancia social y política (Doménech, 2003: 98) en la que el cine documental producido al margen de las instituciones oficiales constituía un medio de comunicación para otra esfera pública, o como una herramienta de cohesión política desde la organización de cineforums, circuitos de cine-clubs, en colaboración con asociaciones vecinales y obreras, y funcionando a través de redes de financiación colaborativa o circuitos de difusión alternativa.

Esta clase de cintas⁵ dialogaron estrechamente con esta movilización social que resultó de las políticas públicas urbanas y sociales del desarrollismo, dado un modelo deficitario, basado en la construcción de vivienda social en la periferia urbana, sin apenas equipamiento. Ahí se ubican los documentales marginales de Llorenç Soler o los de Colectivo de Cine de Clase. En el caso de Soler, centrado en las repercusiones de la industrialización en Barcelona, filmará las periferias urbanas en su primer documental *52 domingos* (1966) - sobre las aspiraciones a torero de unos jóvenes en las barriadas de Barcelona. La crítica al modelo urbano estará plenamente desarrollada en *Largo viaje hacia la ira* (1969). Este

movimientos más que en la calificación de la mano de obra (...) este tipo de fordismo era altamente sensible a la conflictividad obrera “La otra cara del milagro español” en *Historia contemporánea*, pp. 99-100.

5) En este sentido, aunque fuera del marco catalán, destacará el documental militante *La ciudad es nuestra* (1975) de Tino Calabuig quien fuera también fundador del Colectivo de Cine de Madrid, aquí retrataba los efectos en la ciudad tras su industrialización y la emergencia de redes de colaboración y solidaridad ciudadana en la lucha contra el desalojo y la ausencia de infraestructuras básicas de barrios como Orcasitas, El Pilar y el Pozo del Tío Raimundo en Madrid. También otra cinta hecha más allá del aparato franquista y que denunció la despreocupación gubernamental ante los problemas de vivienda fue la pionera *Notes sur l’émigration – Espagne 1960* (1960), primer trabajo de Jacinto Esteva en colaboración con Paolo Brunatto.

documental se realizó a partir de uno previo *Será tu tierra* (1966) encargado y, paradójicamente censurado por el mismo Patronato Municipal de Vivienda dado su carácter extremadamente crítico. Reciclando material filmado para las instituciones franquistas, abaratando así costes, cámara en mano y con voz en off, este documental relata las condiciones de trabajo y vida de los migrados a Barcelona, sin dejar de imprimir una huella autoral y reflexiva que se alejaba tanto estética como conceptualmente del reportaje oficialista.

Barcelona como catalizador de los problemas del industrialismo español se vio también reflejada en una cinta más sobria como *Plaza Urquinaona. No se admite personal* (1968) de Agustí Corominas y Antoni Luchetti. Igualmente, con pocos medios e imágenes filmadas en 16mm, vemos la deriva del trayecto diario de obreros en paro desde las barracas periféricas hasta el centro Barcelona; aglomerados en las plazas de la ciudad, a la búsqueda de trabajo, los directores contraponían la voz en off de obreros y mujeres entrevistados que explican sus experiencias con prestamistas y trabajos subalternos, sus esperanzas y defraudes tras la migración a la ciudad, en un mercado incapaz de sostener la oleada de desplazados durante el segundo franquismo. La experiencia se repetía en los films del Colectivo de Cine de Clase de Helena Lumbreras y Mariano Lisa como *Lucha Vecinal* (1977), situándose cerca de proyectos a lo cinema-verité, la realización del documental se convertía en un proceso abierto a la participación y colaboración de los implicados, obreros, vecinos o agricultores. Ya en la crisis del modelo productivista a partir de los primeros setenta, la crítica desde plataformas militantes en colaboración con los movimientos sociales seguirá señalando la problemática urbana en noticieros como *El Born* (1977) o las intervenciones en barrios mediante el uso del vídeo de VideoNou/Servei de Video Comunitari (1976-79/1980-83). En la senda del reportaje contrainformativo y como capítulo de los

Noticiaris de la Cooperativa de Cinema Alternatiu/ Central del Curt (1976-1977), *El Born* justamente relata un proceso que se inicia en 1971 y acabará en el 2013 como guinda final del proceso de gentrificación del barrio. El episodio, filmado en 16mm, narra la organización del Ateneu Popular del Barri del Born como plataforma de lucha ante la especulación urbanística que se podría derivar de la desmantelación del mercado del Born y el espaldarazo de las entidades municipales ante las propuestas de la ciudadanía para recuperar el mercado como espacio público y en interés del barrio. Retrato de un proceso que hoy, a unos meses pasados de la inauguración del Born-Centre Cultural, culmina en el fracaso e incluso como ejemplo de cooptación de aquellas luchas en aras de la terciarización de la ciudad tal como veremos en el siguiente apartado.

Volviendo a la cuestión del cine como agente social, cabe marcar el año 1967 con las primeras Jornadas de Escuelas de Cinematografía⁶ en Sitges como punto de inflexión el proceso de resignificación política del cine y documental marginal. Hasta el momento, la realización amateur o no profesional no había tenido ningún objetivo más allá de la realización de filmes doméstico-familiares para la exhibición frente a unos cuantos amigos⁷ o como deleite de un grupo de aficionados que habían conocido

6) Esta práctica, la del cine amateur y del cine de aficionado (familiar), se venía dando desde antes de la guerra civil y tenía su cuna en el marco catalán, desde los núcleos vinculados al Centre Excursionista de Catalunya. El CEC asumió la organización del concurso nacional anual, a partir de 1932 - en ocasiones con convocatoria internacional - y, actuando a modo de federación nacional a través de la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur), sobre el cine amateur véase el extenso trabajo de Josep Torrella i Pineda, *Crónica y análisis del cine español amateur español*, Madrid: Rialp, 1965.

7) Matías Antolín dirá al respecto: “una muestra aséptica, ñoña, triunfalista, inútil (. . .) hacer un análisis de la Historia del Cine Amateur equivale a analizar una burguesía inmóvil, de mentalidad fosilizada. Un universo filmico oscuro y cerrado, sin gravitación artística e ideológica alguna que naufraga en la chatura más trasnochada y deplorable” en *Cine marginal en España*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979, p. 11. O uno de los firmates del manifiesto del la Gente Joven del cine Amateur,

movimientos vanguardistas durante la II República. De este impulso de renovación artístico-política del cine amateur se desprenderá la reedición de *Cinema Amateur* (1932-1936) ahora bajo el nombre de *Otro Cine* (1952-1975)⁸. Es interesante ver cómo el contexto catalán de los sesenta, con la proliferación de cine-clubs y la creación de las salas de arte y ensayo, permitió absorber y dinamizar esa demanda de cortometrajes y documentales amateurs comprometidos realizados en 8 y 16mm⁹, incluso desde su naturaleza de copias clandestinas. Aquí destacan el cine-club del SEU (*Sindicato Español Universitario*). En torno al SEU, al igual que sucedía en otras asociaciones de tipo lúdico, se organizó uno de los focos contestatarios más fuertes desde el movimiento estudiantil. El espacio del cine-club servirá pues como subterfugio para círculos antifranquistas. El papel que el cine ejerció como agente de crítica fue más allá de los textos, ya que plataformas de cohesión de los movimientos sociales como el cineclub que se servían de formatos subestándar evadiendo la

Jorge Feliu: “Ya hemos hablado en estas páginas de la calidad del cine amateur actual, ahogado en un prestigio “sui generis”, que si un (lía tuvo su razón de ser, ahora resulta completamente gratuito” en *Inquietud*, n. 7, octubre, 1956, p. 13.

8) Texto manifiesto impulsado por el que inventará más tarde el “Anticine” español Javier Aguirre y titulado *Manifiesto en Pro de un auténtico cine amateur* fechado en 1956 pero hecho público durante el Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián, organizado por la Sociedad Fotográfica de Gipuzkoa y el Cineclub de San Sebastián celebrado del 15 al 20 de julio de 1957. Publicado íntegramente en, Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelona: Laertes, 2006, pp. 139-140.

9) Los formatos subestándar fueron un fenómeno de gran relevancia dentro de la industria cinematográfica. La comercialización de película *super8* o *single8* no sólo permitió la realización de cortos a muchos cineastas al margen de la industria, debido a los bajos costes del material, o un tipo de cine-directo vinculado la producción independiente y militante, sino que la comercialización de estos nuevos formatos también repercutió en ámbitos de producción industrial como por ejemplo podían ser los cortos comerciales, industriales, educativos, empresariales, publicitarios, etc que permitirán a unos pocos realizadores, a modo de recurso formacional, iniciarse en la práctica filmica y acceder a equipo y material diverso.

censura (aplicada sólo a los 35mm), permitían crear espacios de debate crítico. Las condiciones tecnológicas pues, como las cámaras ligeras y película doméstica que se comercializan en los setenta, alimentaron la proliferación de redes de colaboración como distribuidoras (Cooperativa de Cinema Alternatiu/ Central del Curt), festivales y colectivos de tinte reivindicativo que mediante la libre circulación de copias, producciones autofinanciadas o producidas colectivamente, sirvieron de herramienta en las reivindicaciones de muchos movimientos vecinales y obreros. Si atendemos a la “breve historia” del cine marginal de Martí Rom (1978), vemos que el autor advierte sobre esa aparición, a mediados de los sesenta, de un cine que ni responde a los planteamientos del cine amateur, ni responde a la producción en el seno de la industria cinematográfica catalana. En este ámbito, podemos encontrar cintas documentales que proyectan una Barcelona invisibilizada en *El alegre Paralelo* (1964) de E. Ripoll-Freixes y Josep Maria Ramon; *La Ribera* (1965) de Jorge Peñarroja o *Un viernes santo* (1960) de Joan Gabriel Tharrats. Aunque no se tratase de films de carácter explícitamente militante, la identidad de una ciudad desprovista de maquillajes, la visibilización sin más preámbulos que el registro de lo cotidiano y la vida en los barrios céntricos degradados como *La Ribera*, permitieron que muchas de ellas se convirtieran en herramienta de análisis urbano. *La Ribera* y otros muchos films hoy no localizados, serían proyectados en ciclos sobre urbanismo organizados por *El Equipo Urbano* del Departamento de Geografía de la Universidad de Barcelona¹⁰,

10) Bajo el nombre de I Seminario de Cine Documental Urbano se celebró entre los días 27 de noviembre y 2 de diciembre de 1972 con el objetivo de analizar: los problemas que presenta la expresión cinematográfica de una investigación científica sobre el hecho urbano, y realizar una discusión sobre el contenido teórico e ideológico de las películas proyectadas. En este ciclo se proyectaron las siguientes películas españolas “de autor”, menos el caso de las cuatro primeras que provenían del Ministerio de Vivienda, en 16 y 8 mm: *Ocharcoaga* de Jorge Grau (1961), *San Pablo de Sevilla*, *Crear sin prisa, romper sin daño*, *Así crece una ciudad*, *Hàbitat* (?), *Sector de la Ribera* (*La Ribera*) I

insertándose en un marco contestatario donde el cine marginal permitía visibilizar lo que fue la otra cara del milagro español.¹¹

La ciudad post-industrial: identidades y contradiscursos frente al modelo Barcelona

En 1946 Adorno y Horkheimer (2007: 133-182) analizaron ya los procesos de industrialización de la cultura a través del caso cinematográfico como marco paradigmático donde la creación artística, a pesar de sus supuestas dotes de no sumisión a los designios racionalistas, se convertía en un producto estandarizado más, producida en serie como si de una cadena de montaje de Ford se tratase. La idea de Industria Cultural les servía a los autores como marco de análisis de un capitalismo cuya fuerza motriz se sustentaba no sólo sobre la maximización de beneficios si no sobre la producción inmaterial de deseos y afectos reproducidos socialmente a través de la cultura. Lejos de ser una excepción, resultó que la producción cultural, con sus mecanismos como mercancía (supuestamente) inmaterial se sustenta en dinámicas que han alimentado el modelo económico de los últimos tiempos. Pero no en referencia a la sumisión de lo cultural a la producción mecanizada sino recuperando

y II de Peñarroja, *Distancia 200 metros (?)* de Jorge Bayona, *Distancia de O a infinito* de Bayona, *Barcelona* de J. Senra (?), *Largo viaje hacia la ira* de Soler, *Las basuras de Barcelona* de R. Corminas (?), *Les 24 hores d'un parat* Grupo Urquinaona (?), *Barcelona* de J. Palá (?). Programa publicado en Equipo Urbano, "El I Seminario de Cine Documental Urbano" *Revista de Geografía*, Vol. 6, n. 2, 1972, pp. 262-266.

11) Este grupo de primeras manifestaciones cinematográficas críticas y al margen de la industria se encontraban en dentro de la etiqueta de "cine marginal" o "independiente" antes de adoptar como bandera común la etiqueta de "cine alternativo" en el encuentro de Almería del 1975 cuyo manifiesto se publicó como "El manifiesto de Almería como punto de partida" en *Cinema 2002*, n. 10, diciembre 1975, pp. 58-59.

nociones artísticas decimonónicas como libertad, creatividad, innovación, disolución de límites entre trabajo y vida... para transformar las formas clásicas de trabajo hacia formas más flexibles y autónomas.¹²

Bajo el concepto de New Economy¹³ se han sintetizado los procesos en los que se basa el espíritu neoliberal: uno, basado en la economización de la cultura y otro, basado en la culturización de la economía (Ptqk, 2009). El primero de ellos se hace plausible con la emergencia de departamentos dedicados a las Industrias Culturales dentro de la Administración Pública, ahora sostenidos no mediante una política de subvenciones sino mediante concesión de créditos bancarios y un programa de incentivación de creación de empresas culturales que fomentan así la terciarización de las ciudades. El segundo, señala aquellos procesos en los que elementos no tangibles como la creatividad, lo experiencial y lo emotivo pasa a formar parte de la praxis económica. De modo que, toda la actividad asociada a lo artístico, lo excepcional, o lo auténtico tendrá que ver con la generación de un tejido en donde el trabajador creativo, el emprendedor, el innovador se convierten en fuente de recursos para la ciudad post-industrial. Supuestamente, diseñadores, músicos, programadores, artistas,

12) Para un análisis que plantea el trabajo artístico como nodo para entender la implantación de políticas emprendedoría en el sector cultural y las desigualdades que ello provoca ver el influyente artículo de Angela McRobbie "Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?" en *Culture and Contestation in the New Century*, ed. Marc James Léger, Chicago: Intellect-The Chicago University Press, 2011, pp. 77-92

13) El concepto se utiliza para designar las transformaciones estructurales del capitalismo a partir del auge de la industria de la comunicación y la información. Modelo que se fomenta en nuevos discursos económicos y nuevas formas de organización del trabajo: microempresas, productores autónomos que dan lugar a una flexibilización del trabajo con consecuencias como una mayor inseguridad, más precariedad, autoexploración, etc. En este marco podemos hablar de trabajos vinculados a las industrias creativas como diseñadores, desarrolladores de software, músicos, artistas, educadores, etc. Andrew Ross, *No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*, Philadelphia: Temple University Press, 2004, pp. 19-20.

arquitectos, profesores... hacen de las ciudades focos interesantes para nuevos modelos de negocio: el turismo, el desarrollo económico extraído del trabajo cognitivo e inmaterial, la atracción de inversores etc.

Como impulsor de estas estrategias que implican la revitalización urbana, Richard Florida (2001) lanzó la teoría de la *clase creativa* y que fue promovida en todos los departamentos dedicados a la administración de políticas culturales. Para Florida, la creatividad y la diversidad son una fuerza motriz que propicia el crecimiento económico ya que, estas actividades con su capacidad para transformar la organización del trabajo, se tornan el recurso para la revalorización de las ciudades. Florida llegaba a plantear cómo un alto índice de bohemios y gays en las ciudades, en un entorno desarrollado tecnológicamente y con dosis de diversidad cultural (las conocidas tres T: talento, tolerancia y tecnología) atrae inversores y, por tanto, desarrollo social.

En este contexto post-industrial tras la crisis del petróleo en 1973, el traspaso de un modelo productivista a una economía basada en el conocimiento, junto al proceso de terciarización de las ciudades, el modelo urbanístico de la Barcelona Olímpica se convertía en caso paradigmático y catapultado internacionalmente como referente del *city-branding*. La capitalización de esa marca y la deriva de las políticas municipales han tenido sus consecuencias urbanas, sociales y económicas¹⁴, como también cinematográficas. En este sentido, toda creación de marca pone en juego la representación del objeto de deseo, activa toda una serie de mecanismos dedicados a narrar, afirmar, visibilizar o corregir y purgar determinado imaginario. La literatura sobre Barcelona como caso paradigmático del

14) Para un estudio a nivel global de estos modelos de “ciudad creativa” implantados en varias ciudades véase el análisis de George Yúdice “Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿Gentrificación o urbanismo social? *Alteridades* 2008, Vol. 18, n. 36, 2008, pp. 47-61.

modelo de ciudad-marca ha sido muy extensa pero uno de los textos que señaló el papel de lo cinematográfico en la visibilización de una determinada ciudad ha sido el de M^a Paz Balibrea (2004).¹⁵ Este modelo de ciudad, comenta la autora, depende de la construcción identitaria y de la creación de un producto seductor que se vende y consume, sea a través del turismo o de la especulación sobre el suelo. El patrimonio histórico y natural, la recuperación de ciertos recursos o la visibilización y construcción de un imaginario catalán diferenciado (modernismo, Gaudí, la ciudad del diseño y el arte, de la innovación, la ciudad mediterránea de sol y playa) se ponen a funcionar como mecanismo identitario a partir del pistoletazo de los Juegos Olímpicos del '92. En la generación del capital simbólico barcelonés contribuyen todo un tejido de instituciones y empresas englobadas como industrias creativas; festivales, museos, congresos y ferias, desfiles de moda, etc, además de una serie de narrativas que proyectan esa ciudad mediterránea, creativa y *cool* que a día de hoy está completamente naturalizada y sobre la que se justifican las intervenciones de regeneración urbana.¹⁶

En este modelo Barcelona, el cine asumía su rol en la configuración de un imaginario consensuado, la estetización de la ciudad y la proyección de una identidad urbana bohemia y vinculada al consumo. Para ello,

15) Mari Paz Balibrea, "*Barcelona: Del modelo a la marca*", ed. Jesús Carrillo et al. *Desacuerdos 3. sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (Barcelona: Arteleku - MACBA - Universidad Internacional de Andalucía, 2004) 261-271.

16) Los JJOO, son la clave del arco de las políticas que configuraron los planes urbanísticos de corte progresista durante los ochenta que fueron forjados gracias al diálogo entre la política socialdemócrata y las luchas sociales emergidas en el tardo y postfranquismo. A partir de ahí, creció la hegemonía del modelo a la vez que, bajo la apariencia de alianza entre sector público y sector privado, con el endeudamiento de fondo del gobierno municipal, la deriva será la tendencia a políticas neoliberales basadas en la lógica de los *new Projects*: venta de fragmentos de la ciudad a promotores privados con las subsiguientes polémicas ejemplares de Diagonal Mar y el Fórum 2004. (Borja, 2010: 92-96).

Balibrea escogía films relevantes que participaron en la proyección esa narrativa de ciudad: Barcelona (Whit Stillman, 1994); Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999); Gaudí Afternoon (Susan Seidelman, 2002) o L'auberge espagnol (Cedric Klapisch, 2002). Con algunas disonancias en algún caso, todas ellas tienen en común la afirmación de los pilares básicos de la identidad Barcelona: ciudadanía de clase media, creativa, paisaje modernista y mediterráneo, con una diversidad cultural no conflictiva, etc. La estrategia de vincular cine y city-branding culminaba con el rodaje de Vicky, Cristina, Barcelona (Woody Allen 2008) y la institucionalización de ese mismo vínculo con la creación de Barcelona Plató Film Commission: un organismo creado para ofrecer facilidades para el rodaje en espacios públicos, la coordinación y la gestión de los mismos y en el ofrecimiento de localizaciones. De este modo, el film de Allen, con sus continuas vistas sobre los “puntos de interés” y la proyección de ese aire exótico, libertino y artístico de la ciudad, constituía el prototipo de cine de promoción turística con más de un millón de euros de inversión.¹⁷

Al igual que en la fase desarrollista, las manifestaciones de crítica a ese modelo de ciudad emergieron con fuerza tanto a través de films más o menos marginales desde el ámbito documental y de propuesta autoral como En construcción (José Luis Guerín, 2002), De nens (Jordà, 2003); como desde la ficción, generando también sus divergencias frente a la idea feliz de clase creativa aparecían En la ciudad (Cesc Gay, 2003), mostrando paisajes periféricos no supuestos como ruta turística en Petit Indi (Marc Recha, 2009).

17) Sobre el impacto del film en el aumento del turismo véase el artículo de Lorena Rodríguez Campo; José Antonio Fraiz Brea y Diego Rodríguez-Toubes Muñoz “Tourist destination image formed by the cinema: Barcelona positioning through the feature film *Vicky Cristina Barcelona*” *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation*, Vol. 2, n. 1, 2011, pp. 137-154.

Una década después del texto de Balibrea y de las movilizaciones provocadas por el Forum de las Culturas 2004, que supusieron avivamiento del movimiento crítico de colectivos, vecinos, artistas e instituciones frente a las repercusiones de la operación de regeneración urbana del litoral, podemos hacer una vista rápida a la producción catalana de ficción y apreciar la continuidad de filmes que sostienen la narrativa de la marca Barcelona pero también, y ello ha sido relevante, se ha experimentado un exponencial crecimiento de cintas documentales que han mantenido un marcado contradiscurso frente a las políticas urbanas y sus implicaciones en las condiciones sociales que marca la New Economy.

En el primer caso, completamente inserta en el marco identitario de la ciudad creativa, podemos señalar *Barcelona, nit d'estiu (Dani de la Orden, 2013)*. *Comedia romántica sobre seis relaciones de pareja, el primer largo de De la Orden, articula a la perfección los hitos de la estética marca-Barcelona (tolerancia, talento, tecnología). En sintonía con el videoclip, Barcelona, nit d'estiu asume las estrategias comerciales de una conocida marca de cerveza vinculada a la imagen catalano-mediterránea: ciudad moderna y atractiva para consumidores jóvenes (público de festivales musicales, Erasmus y turismo discotequero); compuesta por una clase media más o menos acomodada y educada, ahora en un paisaje en el que resuenan de fondo alusiones afables a la crisis. Las huellas de la crisis se dejan caer sin conflictos, en forma de comentario o guiño simpático al espectador, en forma de chiste o como condición neutra o incluso edulcorada de jóvenes dinámicos que viajan al extranjero en busca de trabajo cualificado. De igual forma, el reciente conflicto derivado de la consulta independentista del 9N, se alude en la pareja formada por una madrileña y un catalán que por motivos laborales no explicitados se ven obligados a una vida separada. Como en el film de Allen, el guión se adecua a la sucesión de postales de los*

núcleos de interés y emblemas de Barcelona: el skyline-torre-Agbar-de-fondo, Ciutat Vella, el Barça, salas y bares de moda, Estrella Damm y a la proyección de una identidad urbana acorde a las tres T de Florida: estudiantes universitarios, gays y tolerancia, nativos digitales, etc. Desde el prólogo al film, una animación de 10 minutos a modo de making off, nos sitúan frente a ese marco cultural en el que destacar el espíritu de emprendeduría donde la clase creativa (en este caso el director del film) asume resueltamente su condición precaria y la autofinanciación a cuenta y riesgo de la producción de contenidos que alimentarán las industrias culturales.

*En sentido plenamente opuesto, casi como respuesta a todos los tópicos desarrollados desde la ficción, la también comedia desde el falso documental *Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2013), incidirá con un humor corrosivo e histriónico sobre la precariedad de la clase creativa a través de una cinta sobre un aspirante a artista (Didac Alcaraz) que para desarrollar sus múltiples y fracasados proyectos - entre ellos, un documental sobre los estudiantes de Erasmus que vienen a divertirse a la ciudad- vive sin recursos en la trastienda del antiguo negocio familiar; alimentándose de café; pidiendo préstamos a amigos (Miquel Noguera); entrevistándose con agentes culturales de la industria creativa y visibilizando irónicamente tanto el acople a los designios de dirigismo cultural como también a los parámetros de rentabilidad que demandan las industrias creativas y apelando a esa rentabilización de lo cultural en la que parte de la financiación pasa por la precarización de sí; intentando adecuar una película sobre estudiantes-extranjeros-en-discotecas a las directrices de las administraciones públicas y organismos culturales, tal como sugiere el personaje de productor cinematográfico:*

Tengo un socio en Euskadi y si pudiéramos hacer que pasara en alguna ciudad del país vasco, la podría incluso llevar a ETB. O que saliera alguien hablando en euskera, al menos () ¿y Quebec? Hay un festival de mujeres, de cine social, de gays, lesbianas

De otra forma, a la marca-Barcelona contribuyen formatos cinematográficos como BCN3D de Manuel Huerca en tanto que documental -aún por finalizar- realizado exclusivamente para la promoción de la imagen de la ciudad. Una superproducción financiada por Mediapro, basada en un plano secuencia aéreo que pone al mismo nivel de espectacularización la celebración de un triunfo futbolístico en Canaletas como las manifestaciones del 15M. De este modo, la estetización de las luchas y conflictos derivados de la crisis económica no pueden aparecer más que como activo a explotar para la identidad de ciudad-marca.

Sin embargo, en la última década, y esto hay que tenerlo en consideración, han emergido numerosas obras que sí visibilizan y contextualizan aquellos procesos y conflictos urbanos que atañen a la implantación del modelo Barcelona. De hecho podríamos aventurar incluso que el documental crítico con los procesos de regeneración urbana se ha vuelto casi un género en sí mismo. Más allá de este caso local, si tenemos en cuenta un contexto económico basado en el ladrillo, la privatización del suelo y el tirón de los eventos culturales y arquitectos estrella, se desprende que, tras la crisis de 2008, este tipo de producciones conformen una tendencia específica tanto en lo que al vídeo activista se refiere como al documental creativo.¹⁸ La representación de la ciudad

18) Una de las distribuidoras independietes más relevantes del contexto estatal, Eguzki Bideoak, contiene en su catálogo a día de hoy 25 títulos producidos en los últimos años bajo el tema “Ciudad” que tratan todos ellos sobre estas cuestiones. <http://eguzkibideoak.info>.

invisible, de barrios bajos y bajos fondos, ha existido como fuente de recursos desde la temprana historia del cine. Desde el cine de calle alemán de la primera postguerra, al cine de gánsters en los años treinta o el cine negro, unas coordenadas sociales y políticas determinadas atravesaban la emergencia de géneros donde los escenarios urbanos servían como espacio en el que se inscribían las miserias humanas y sociales modernas. Incluso en este caso, Barcelona fue explotada por una serie de películas policíacas y de género negro durante el franquismo¹⁹; o como escenario del desarraigo o la incomunicación de una sociedad desmembrada siguió en el período democrático. Muchos films se inscriben en esos ángulos pero el caso es que los acontecimientos vinculados al management de ciudades y a la gentrificación han disparado una serie de producciones que, gracias al contexto de nuevas plataformas y medios digitales que han transformado y generando una apertura de acceso a la realización y difusión audiovisual, emergen cintas documentales dedicadas a explorar específicamente los procesos que han constituido estas políticas y sus repercusiones en el tejido social.

Desde el año 2004, y siendo selectivos, podemos mencionar multitud de propuestas en este sentido como los vídeos documentales autofinanciados y de difusión abierta *El Forat* (Chema Falconetti, 2004) y el último *Oscuros Portales* (Falconetti, 2011) donde en ambos se relata, a través de los afectados, los efectos de regeneración del barrio de Sant

19) Nos referimos a unas primeras incursiones con *Calle sin sol* (Rafael Gil, 1948); *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953); y desde la productora de Ignacio Iquino vinculada al auge de este género serán *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Apartado de Correos 1001* (1950) y *Sin la sonrisa de Dios* (1955) de Julio Salvador; *Mercado prohibido* (Javier Setó, 1952) o *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) y *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1955). Más tarde seguirán apareciendo otras películas también rodadas en Barcelona y con tintes negros pero más cercanos a la modernidad como *Los atracadores* (1962) de Rovira Beleta o *No dispares contra mí* (1961) de José María Nunes.

Pere y el Raval. El primero, desembocando en el proceso de autogestión por parte de los vecinos del solar llamado “el forat de la vergonya”, el segundo, narra la expulsión de las prostitutas del Raval ante las políticas del Ayuntamiento y sector público sobre el barrio validado con una Filmoteca y un hotel. Otras obras reseñables son los experimentos documentales como el pionero *El Taxista Ful* (2006) que justamente emergía como proyecto desde las plataformas críticas post-forum como Dinero Gratis, algunos movimientos de ocupación, la Oficina 2004 y Miles de viviendas; el documental de carácter etnográfico *A través del Carmel* (Claudio Zulián, 2006); la ficción documental de Antoni Verdaguer *Raval, Raval* (2006); *Barraques. La ciutat oblidada* (Alonso Carnicer i Sara Grimal, 2009); *Mónica del Raval* (Francesc Betriu, 2009); *Morir de día* (Laia Manresa i Sergi Dies, 2010); el documental amateur y extensamente popularizado *Bye bye Barcelona* (Eduardo Chibás, 2014); proyectos que trascienden lo cinematográfico para inscribirse en exhaustos trabajos de investigación como el documental expandido de Jacobo Sucari *La ciudad transformada* (2006-2011) o los diversos trabajos de la artista María Ruido como *ZONA FRANCA: del muelle de carga al call center* (María Ruido y Pablo Marte, 2009). Proyecto que reflexiona justamente sobre el recambio del comercio agrícola e industrial de dependencia estatal al comercio inmaterial global: de La Zona Franca, zona comercial de la industria tradicional, al 22@, espacio para la inversión en empresas de información y tecnología, según la autora: “un gran negocio inmobiliario amparado bajo el paraguas de la renovación postindustrial de Barcelona”.²⁰

20) Consultar la web de la artista y *ZONA FRANCA: del muelle de carga al call center*. Un proyecto de María Ruido en colaboración con Pablo Marte realizado para la exposición “LOW COST” (FAD, Barcelona 2009) <http://www.workandwords.net/es/projects/view/495>

Redes y Cultura Libre para repensar la ciudad: algunos documentales críticos

No tenemos espacio aquí para seguir con la lista o dedicarles un estudio a toda la producción documental sobre el conflicto urbano que ha emergido en los últimos años, sin embargo, queremos resaltar algunas producciones que por sus circunstancias similares a las del período desarrollista, en tanto que están estrechamente vinculadas a un momento de transformación económica donde la ciudad cobra un papel significativo. Aquí podemos mencionar obras como *No Res. Vida i mort d'un espai en tres actes* (2012) y *Ciutat Morta* (2013) ambas de la productora activista Metromuster; *MACBA: la dreta, l'esquerra i els rics* (Societat U de Barcelona, 2013); *Com un gegant invisible. Can Batlló i les ciutats imaginàries* (LaCol-Panòptica, 2012). Los proyectos de Metromuster nacen precisamente como respuesta crítica al actual marco de políticas públicas y al modelo de trabajo/explotación de las industrias creativas. Primero a través de la realización del documental *No Res* (Xavier Artigas, 2012). Sobre el desmantelamiento de la Colonia Castells construida en 1920 y sentenciada a derribo en 2003 para proceder a la construcción de bloques de viviendas, destruyendo el entramado comunitario del vecindario y las formas de vida de lo que fue un pequeño oasis en medio del barrio de Les Corts y desahuciendo a algunos inquilinos con contrato antiguo. Los logros de *No Res* pasaron por superar el núcleo restringido de los movimientos sociales, superando las limitaciones estéticas del vídeo activista (logrando reconocimiento institucional con el Premio a Mejor Largo Documental en el festival IX Documenta Madrid 2012), en parte gracias a la financiación por crowdfunding y crowdsourcing, redes de colaboración entre espacios autogestionados, centro sociales y vecinos; no renunciando a los preceptos de la cultura libre (por lo que

Metromuster logró abrir a través de negociaciones el circuito de festivales cinematográficos y canales de televisión, reacios a admitir producciones sin licencia copyright).

Lo mismo volvía a suceder con la recién estrenada *Ciutat Morta* (Xavier Artigas i Xapo Ortega, 2013); financiada a través de crowdfunding bajo licencia Creative Commons. Un documental sobre el caso del 4F (del 2006) que, desde su compromiso militante, se hacía con el premio a mejor documental en el Festival de Málaga. En sus proyectos, Metromuster apuesta también por superar formas de trabajo voluntario propia del ámbito creativo mediante la remuneración de los implicados. Por su parte, *Ciutat Morta* establece muchos nexos en común con *De nens* donde Jordà realizó un seguimiento pormenorizado al juicio por supuesta pederastia a un vecino del Raval. Un caso que, junto a otros tantos acusados con vagas pruebas²¹, pretendía desvirtuar las resistencias de los vecinos del Raval a los planes municipales de remodelación y realojo del barrio chino. Por su parte, *Ciutat Morta* reconstruye en forma de denuncia “un dels pitjors casos de corrupció policial a Barcelona” que se llevó la vida de uno de los condenados, Patricia Heras. El trabajo de disección de lo que fue el montaje del 4F: falsas pruebas, torturas, e impunidad de diversas instituciones locales, la responsabilidad de regidores, jueces, etc, no puede dejar de situarse en el contexto de un barrio a gentrificar en el que se depositan fuertes intereses económicos y políticos.

Podríamos decir que *MACBA*²² trata de ser el anverso de un film pionero en este ámbito como fue *Le Centre George Pompidou* (1977), un film que fue

21) Según las investigaciones en las que trabajó Jordà del periodista Arcadi Espada, tesis confirmadas años más tarde y publicadas en el libro *Raval. Del amor a los niños*, Barcelona: Anagrama, 2003.

22) Según el colectivo realizador del film (los artistas visuales: Tere Badia, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní y Guillermo Trujillano junto al recientemente desaparecido Octavi Comeron) este es el primer capítulo de lo que será la serie *SubHistòries* dedicada

encargado por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés a Roberto Rossellini para celebrar la apertura del edificio proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers. Aún sin ser denominado como tal, Rossellini retrata uno de los pilares sobre los que la ciudad-marca se sustenta: la gentrificación y recalificación de suelo urbano a través de la incorporación de instalaciones culturales en barrios deteriorados. *MACBA* es un mosaico, no de los asistentes escépticos al museo como en el film de Rossellini, sino de una multitud de entrevistas a aquellos que participaron en el llamado Pacto Cultural (1985). El pacto trataba de ser un lugar de consenso, a través de la cultura, para los intereses de la izquierda y la derecha catalana. El montaje exclusivo a base de las entrevistas a los que fueron responsables en la conceptualización del museo, abre la brecha a las contradicciones entre unos y otros; la deriva que tomaron sus políticas culturales y delatando a su vez el compromiso con una “sociedad civil” que, en última instancia, fue la gran benefactora en el proceso.

Com un gegant invisible, también bajo licencia Creative Commons 3.0, con libre distribución y fines no-comerciales, realizada de forma autogestionada por el colectivo de arquitectos LaCol y Panóptica. El documental trata de exponer el complejo proceso de reapropiación del espacio fabril de Can Batlló por parte de la ciudadanía. Sin embargo, Can Batlló funciona como uno de los nudos en la compleja red de dinámicas que han transformado la ciudad y se exponen de forma minuciosa todas las correlaciones y fuerzas implicadas en el desarrollo de la ciudad que hoy nos toca vivir. El documental realizado a través de entrevistas, con imágenes de archivo y música también de contenido libre, repasa qué

a explorar les relaciones entre arte i el poder a Catalunya. El documental está disponible en <http://soymenos.wordpress.com/2013/06/12/estrena-de-macba-la-dreta-lesquerra-i-els-rics/>

políticas urbanas han determinado la Barcelona de hoy, qué actores han intervenido y qué intereses atraviesan las estrategias implantadas.

Lo que es relevante en el diálogo de estos filmes con el anterior período aperturista, es por un lado, la necesidad de respuesta frente a los discursos hegemónicos de ciudad, la visibilización o análisis crítico sobre las políticas gubernamentales que afectan a lo urbano y a la vida, y por otro lado, su naturaleza política más allá de esos textos: el aprovechamiento de unas condiciones tecnológicas que permiten de nuevo un rico contexto de redes colaborativas entre movimientos y realizadores, además del uso de nuevos modelos de financiación colectiva y licencias libres con el supuesto el desafío a los modos de producción y explotación convencionales que alimentan y generan una esfera para el diálogo y los procesos de subjetivación política en un momento de importantes movilizaciones sociales y ciudadanos.

El alcance material de esos imaginarios urbanos proyectados, capitalizando estructuras del campo cinematográfico para la justificación de marcas de ciudad cultural; más allá del reclamo para el turismo, la proyección de marca y la inversión de capitales, se torna visible en lo que podríamos llamar la emergencia de una especie de subgénero documental, como son estos films al margen sobre transformaciones urbanas. Un género que se debe o se justifica –al igual que otros- por la estrecha vinculación entre los textos y los contextos, la vida y su representación. Esta emergencia ha sido necesaria en ambos momentos de la historia industrial y política del Estado, para desarticular una narrativa hegemónica de ciudad con efectos plausibles e inmediatos en las formas y condiciones de vida, convirtiéndose en herramienta presente e ineludible en los procesos de movilización social.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal.
- ANTOLÍN, Matías (1979), *Cine marginal en España*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- BALIBREA, Mari Paz (2004), “Barcelona: Del modelo a la marca” en Jesús Carrillo et al. (ed.) *Desacuerdos 3. sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Barcelona: Arteleku MACBA Universidad Internacional de Andalucía, pp. 261–271.
- BORJA, Jordi (2010), *Luces y sobras del urbanismo de Barcelona*, Barcelona: Editorial UOC.
- COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO (1975), “El manifiesto de Almería como punto de partida” en *Cinema 2002*, n. 10, diciembre, pp. 58-59.
- DOMÉNECH SAMPERE, Xavier (2003), “La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo” en *Historia contemporánea*, n. 26, pp. 91-112.
- DOMÉNECH SAMPERE, Xavier (2004), “El cambio político desde abajo (1962-1976). Una perspectiva teórica y metodológica” en *Mientras tanto*, n. 90, pp. 53-70.
- EQUIPO URBANO (1972), “El I Seminario de Cine Documental Urbano” en *Revista de Geografía*, Vol. 6, n. 2, pp. 262-266.
- FLORIDA, Richard (2001), *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.
- MCROBBIE, Angela (2011), “Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?” en Marc James Léger (ed.), *Culture and Contestation in the New Century*, Chicago: Intellect-The Chicago University Press, pp. 77-92

- PTQK, María (2009), “Be Creative Underclass! Mitos, paradojas y estrategias de la economía del talento”, Biblioeteca YP. Disponible en: <https://archive.org/details/BeCreativeUnderclassMitosParaojasYEstrategiasDeLaEconomaDel> Consultado el 2/05/2014
- RODRÍGUEZ CAMPO Lorena *et al.* (2011), “Tourist destination image formed by the cinema: Barcelona positioning through the feature film *Vicky Cristina Barcelona*” en *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation*, Vol. 2, n. 1, pp. 137-154.
- ROM, Martí (1978), “Breve Historia acerca del cine marginal (cine independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril, pp. 56-60.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER Llorenç (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelona: Laertes.
- ROSS, Andrew (2004), *No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*, Philadelphia: Temple University Press.
- STAM, Robert (2001), *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.
- TORRELLA I PINEDA, Josep (1965), *Crónica y análisis del cine español amateur español*, Madrid: Rialp.
- FELIU, Jorge (1956) “La Gente Joven del Cine Amateur” en *Inquietud*, n. 7, Octubre, p. 13.
- YÚDICE, George (2008), “Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿Gentrificación o urbanismo social?” en *Alteridades*, Vol. 18, n. 36, pp. 47-61.