

Follas do Cineclub | 12/02/2020

Os Tarantos

(Los Tarantos, Francisco Rovira Beleta,
Estado Español, 1963, 83', VO)

02

Tirado de "La imagen de la periferia marginal de Barcelona en Los Tarantos" in 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, 2009, p. 255-271

Ningún xitano pediu no inverno de 1962-63 ao director catalán Francisco Rovira-Beleta que filmase o seu musical *Los Tarantos* (1963), nas barracas de Montjuïc e do Somorrostro, como un medio para conservar a súa memoria visual. Non foi, por tanto, unha rodaxe consciente do documento histórico que estaba a elaborar. Era unha ficción, unha versión caló de Romeo e Julieta elaborada a remolque de dous éxitos internacionais: primeiro *Orfeo Negro* (Marcel Camus, 1959), a translación a ritmo de samba e bossa nova do mito grego de Orfeo ás favelas de Río de Xaneiro; e logo sobre todo *West Side Story* (Jeromy Robbins & Robert Wise, 1961), a versión *nuyorican* da mesma obra de Shakespeare. Por ese motivo, Rovira-Beleta non tivo ningún reparo en cambiar algúns detalles da paisaxe destes barrios en función das necesidades de produción. Iso implica que as chabolas que se ven en *Los Tarantos* non son un reflexo completamente fiel daqueles hábitats, pero co tempo esta película converteuse nunha fonte involuntaria para coñecer algúns aspectos urbanísticos e sociais da periferia marxinal de Barcelona (...)

Desta forma, a información socio-arquitectónica que aparece na secuencia da voda no Somorrostro de *Los Tarantos* amplía o contido das imaxes fixas que xa dispomos desta barriada, axustando a escala das súas construcións ao medio circundante: a praia, o mar, os depósitos de gas, etc. [...] Neses planos, situados ao comezo do relato, podemos ver as barracas do Somorrostro xusto ao bordo do mar. Na parte sur do poboado, detrás dunha fonte, oculta entre a roupa tendida a secar, vese a beira a uns cincuenta metros, coa praia polo medio. Mentres, do outro lado do barrio, na praza onde se celebran os bailes da voda, as ondas rompen xusto na base en cantil das barracas. Esa sería a fachada marítima do Somorrostro, percibida desde o seu interior. Entre un extremo e outro circula o que podería ser a rúa principal: un camiño de terra húmida, enfangada, con varios charcos. A ambos os dous lados alíñanse as vivendas: chabolas construídas con restos de madeira de embalaxes, con ladrillo visto ou con ladrillo encalado, de paredes desconchadas, con gretas, coas pezas desencaixadas. As cubertas son de tellas, pero hai vivendas ás que lles faltan algunhas liñas. Ao fondo, cara a terra, distínguese a silueta ameazante dos tanques de gas natural, marcando outro dos límites do poboado. Nese mesmo lugar hoxe atópase o segmento norte da praia da Barceloneta, co seu parque e o seu paseo marítimo, o Espigó do Gas e o comezo da Vila Olímpica. Esta paisaxe actual practicamente non conserva ningún rastro dos seus anteriores ocupantes. A superficie urbanística non sempre é transparente, oculta máis do que revela, segue practicando a *damnatio memoriae* (...)

A forza visual de *Los Tarantos* depende en boa parte da súa ambientación en exteriores. Os espazos abertos están aí, nos seus planos. A dúbida é, canto había de hábitat real e canto de hábitat recreado? Rovira-Beleta soubo aproveitar as condicións espontáneas que se lle presentaron durante a rodaxe, pero tamén interveu neses escenarios naturais para crear os efectos que máis lle interesaban. Proba diso é a elaborada secuencia do baile de Antonio Gades nas Ramblas, pola noite, baixa a auga das mangueras. Son as verdadeiras Ramblas, pero todo está estilizado: esa posta de luces tan cálida, os autos atravesándose coma nun ballet, os varredores en sombra coas mangueras apuntando ao ceo, a cámara afastándose nun travelling cara atrás... É unha secuencia irreal, cun estilo digno dos musicais estadounidenses, na liña de *Singin' in the Rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952) ou da propia *West Side Story*. Rovira-Beleta non oculta a súa intención nin os seus referentes, está moi orgulloso desa escena, polo que a utilidade desta clase de análise textual pasa por saber distinguir os elementos orixinais dos engadidos. O propio director deixounos algunhas pistas, especialmente no referente ás secuencias rodadas nos barrios marxinais:

«**Carlos Bempar:** *O Somorrostro aparece tal e como era?*
Rovira-Beleta: *Si e non. Ou sexa, é como era porque era o mesmo, pero incorporamos algún elemento, por exemplo, algunha madeira no chan para bailar que, desde logo, os*

A IMAXE DA PERIFERIA MARXINAL DE BARCELONA EN LOS TARANTOS

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ

xitanos non tiñan. E construímos dúas casiñas de táboas pintadas con dúas cores distintas. O que máis nos custou foi levar a corrente eléctrica, desde o pé da montaña de Montjuïc até arriba de todo para obter a potencia eléctrica que precisabamos para rodar»

Nestas declaracións hai unha clara confusión espacial: Até onde chega o Somorrostro e onde empeza Montjuïc para Rovira-Beleta? Non é o mesmo topónimo por moito que en ambos os lugares haxa chabolas, aínda que se pode desculpar que a memoria dun octoxenario non atenda a matices. As declaracións son confusas, pero o visionado da película sácanos de dúbidas: a secuencia da voda é a única rodada no poboado do Somorrostro, o resto de chabolas pertencen a Montjuïc, a súa perspectiva elevada delátasas. Pero a cuestión da luz abre outra dúbida máis complexa: O bosque de cableado eléctrico caseiro que dominaba os tellados do Somorrostro era un engadido da película ou se trataba de instalacións reais? O Somorrostro tiña ou non tiña electricidade? Unha lectura literal de *Los Tarantos* non vai aclarar ese punto. Son os límites da análise textual cinematográfico. Para iso fai falla acudir a outras fontes, preguntarlle a algunha persoa que vivise alí. O cinema non serve para todo, e menos para suplantar ás fontes tradicionais.

Montjuïc é o hábitat do clan protagonista de *Los Tarantos*, é o seu territorio, como se explicita no primeiro plano da película: en primeiro termo aparece a familia, cun carro, baixando á cidade; mentres que en segundo termo ábrese unha ampla panorámica da paisaxe urbana que rodea a montaña: vemos un camiño de terra que serpentea cara abaixo, chemineas e naves industriais antigas, polígonos de vivendas en bloque, e un número indeterminado de terreos baleiros mesturados coas demais parcelas. Ese plano marca un limiar entre o mundo urbano e a súa periferia marxinal: a cidade difumínase na panorámica, pero non parece posíbel que esas chabolas se poidan integrar nela. A secuencia da primeira visita de Juana ao barrio dos Tarantos comeza nese mesmo limiar, igual que a secuencia do enterro do Mojigondo. Ese plano repetido salienta a súa condición de espazo de tránsito, de porta de entrada e saída para os barraquistas á cidade que os evita (...)

«**Carlos Bempar:** *O encadre que ten moita forza é o da parella entrando no campamento dos Tarantos; ensinándolle el a ela o seu mundo, coa aparición de diversos xitanos, sempre bailando.*

Rovira-Beleta: *Si, eu chamo a aquilo Sangri-La porque ten un muro, e cando se sobrepasa é como o descubrimento dun mundo; alí aparecía o pai da Chunga arranxando un paraugas. Todo aquilo monteino, non había nin un xitano. Había xente que non era xitana e que se molestaron porque lles levei xitanos alí. [...] Quixen facer que o campamento dos Tarantos fora moi alegre, cos xitanos bailando continuamente para comparalo co ambiente dos Zorongos que non bailan nada»*

A visita de Juana convértese así na escena chave para matizar o contido histórico da representación urbana que filmou Rovira-Beleta. Ao cruzar o limiar, a parella atópase cunha imaxe arcádica, cos veciños facendo vida social na rúa, ao aire libre, rodeados de animais: hai un barbeiro afeitando a un cliente, un home arranxando tixolas, unhas mulleres tecendo cestas de vime, outras cociñando, unha nai peiteando á súa filla, uns nenos xogando, outros bailando, etc. Todo iso é falso. O propio discurso inxenuo de Juana xa nos debe alertar de que estamos ante unha ficción estilizada: «todo o mundo traballa no que máis lle gusta sen importarlle o tempo, coma se este se detivese hai moitos anos». Como! Ah, claro! É un personaxe de ficción, unha moza namorada. Só así se pode comprender a súa mirada.

A rixidez dos figurantes tamén delata a falsidade desa representación. Algúns parece que están como facendo tempo antes de ocupar as súas marcas no encadre. Até hai un home que mira directamente á cámara e logo apártase, ocúltase tras unha esquina. Tres anos despois da rodaxe, tras o desaloxo do Somorrostro, houbo unhas cantas familias xitanas que si se trasladaron a vivir á montaña, de modo que os figurantes estábanse anticipado á presenza real de xitanos na zona.

As chabolas que filmou Rovira-Beleta ilustran unha paisaxe marxinal que estivo presente en Montjuïc polo menos desde os anos previos á Exposición Universal de 1929. Naquela década a montaña xa daba amparo nos seus recodos aos inmigrantes que chegaban en aluvión á cidade, os charnegos, poboación non xitana na súa maioría procedente de Valencia, Murcia, Andalucía e Castela a Mancha. En 1963 seguían chegando, e as chabolas non comezaron a desaparecer até os anos setenta, para ser borradas do mapa definitivamente coa renovación urbana das Olimpíadas, a finais dos anos oitenta.

O clan rival dos Tarantos, os seus contrarios, son os Zorongos, unha familia enriquecida a través da actividade laboral do seu patriarca como tratante de gando. A diferencia socio-económica entre uns e outros é notábel, de forma hai quen sinala no seu antagonismo unha alusión velada á loita de clases, aínda que Rovira-Beleta nunca así o recoñeceu.

A opulencia dos Zorongos represéntase a través de diversos indicios. Para comezar, o seu hábitat sitúase no corazón mesmo da cidade, nos arredores da Praza de España, xa que traballan nas cuadras da praza de touros das Arenas. O feito de poder tratar de igual a igual cos paícos nívelaos na escala social: o propio patriarca vístese como un burgués, levando sempre bastón e un ostentoso abrigo con solapas de pel. Isto sitúalles entre a minoría xitana asimilada que soubo atopar un sitio no mercado laboral regulado do desenvolvemento, polo menos ata que o perderon por efecto da crise económica de finais dos anos setenta.

Tamén pertencen a este selecto grupo o tres irmáns Picaos, aliados dos Zorongos. Traballan xuntos no negocio do gando, tanto na praza das Arenas como nos matadoiros que había xusto detrás. De novo a ficción crúzase cun espazo real: hai unha secuencia, que parece adiantarse aos thrillers estadounidense dos anos setenta, na que o patriarca dialoga con dous dos irmáns baixo os ganchos que levan as reses ao interior do edificio. Que mellor lugar que un matadoiro para debater un asasinato entre mafiosos? O patriarca convértese en padriño e os seus aliados en sicarios, ataviados cunhas glamurosas lentes de sol. Puro cinema de xénero, esta vez negro en lugar de musical. Ficción, por tanto. Só que aquel escenario, os matadoiros de Barcelona, xa non existe. Foi outra das zonas transformadas pola renovación olímpica. Agora alí atópase o Parc de Joan Miró. A única pegada da actividade laboral que se desenvolvía naquel emprazamento é o nome alternativo: Parc de l'Escorxador. Unha pegada lingüística, pero ningunha en superficie. Outra mostra de como o cinema pode preservar a memoria espacial.

A situación acomodada de Zorongos e Picaos no centro da cidade non os exclúe do contacto coas capas marxinais do centro urbano. Non haberá chabolas alí, pero hai edificios abandonados onde se refuxian da intemperie vagabundos e delincuentes, como o Curro, oculto nun deles tras asasinar ao Mojigondo. Esa clase de gorida non desapareceu do todo, non foi erradicada do tecido urbano. Os centros históricos das cidades españolas, a pesar das súas restauracións intermitentes, continúan cheos de casas ruinosas, cheas de lixo, ocupadas por

inquilinos de paso que prenden lume nas esquinas para quentarse. Esa imaxe de *Los Tarantos*, ao contrario que outras moitas xa comentadas, aínda pervive no presente. Tanto dá a localización exacta do edificio onde se filmou esa secuencia. Os baleiros de Barcelona pódense atopar tamén hoxe desde o Poble Sec até o Fórum, nos barrios de Sants e Les Corts ou no alto do Carmel. Hai cousas que non cambian.

A orixe de *Los Tarantos* atópase no proxecto de Peter Brook de montar un *Romeo e Julieta* protagonizado por xitanos. Rovira-Beleta conta que foi o crítico Joan Francesc de Lasa o que llo comentou, disparando ao momento o seu interese polo tema:

«Un Romeo e Julieta xitano era unha idea marabillosa porque iso de dúas familias contrarias que se toman a xustiza pola súa conta está á orde do día entre xitanos».

O punto de partida non era malo. A idea de enfrontar a dous clans xitanos contrarios ten unha base antropolóxica bastante ben estudada, como recolle Teresa San Román en *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos* (1986):

«Ningunha liñaxe xitana conviviría cos membros da liñaxe do asasino dun dos seus membros. [...] O territorio se parte e unha liña imaxinaria trazada coa vara dun ancián respectado no chan divide para sempre a terra en dúas metades, en dous contrarios ou inimigos, que salvan a obrigación da vinganza a condición de non pisar a mesma terra. Xunto ao chan da cidade adóitase partir tamén zonas afastadas de uso máis ou menos frecuente, como mercados e feiras e, ás veces, mesmo áreas nas que o encontro só é unha posibilidade remota»

A trama desenvólvese a partir dese concepto, ben plasmado na primeira escena da película, o enfrontamento no mercado: os Picaos atópanse co carro dos Tarantos atravesando o seu territorio e fano envorcar con dúas pasaxeiras dentro. Intervén entón o mozo Rafael para defender á súa familia e acaba por ferir coa súa navalla ao fillo do Zorongo. O conflito pasa dunha xeración a outra e impide o que máis adiante será o amor entre Rafael e Juana. A partir de aí a navalla convértese nun elemento tanto ou máis presente na película que o baile flamenco, os dous ingredientes tradicionais do tópico xitano. Calquera aproximación antropolóxica debe asumir estas coordenadas. Neste aspecto, a ficción imponse sempre aos apuntamentos documentais: os episodios violentos serven para recrear o argumento de *Romeo e Julieta*, e as secuencias musicais para darlle un toque étnico. Por tanto, a reconstrución de Rovira-Beleta non se corresponde cos comportamentos reais dos xitanos de Barcelona daquela época, por moito que se poida rastrexar na película a presenza dunha serie de características comúns atribuíbles a este pobo.

José Anxo Garrido detecta en *Los Tarantos* até trinta e catro descritores distintos propios da representación dos xitanos no cinema, entre os que destacan sobre todo os referidos ao seu carácter pasional e violento, así como ás súas tradicións e ao seu hábitat marxinal. O seu traballo é moi útil á hora de etiquetar a presenza de tópicos xitanos na filmografía seleccionada, establecendo certas constantes da súa representación a partir da repetición dos descritores. O resultado ten a rigorosidade aseptica dos estudos cuantitativos á hora de extraer conclusións: efectivamente, *Los Tarantos* encaixa na corrente de filmes que utilizan o medio xitano:

«para expresar paixóns amorosas extremas e mesmo irracionais. As especiais características da división entre sexos explótanse e extrapólense no mundo amoroso, de

maneira que os xitanos aparecen como seres onde todos eses sentimentos se subliman: amores e odios confúndense e entrecrúzanse entre personaxes da mesma etnia ou con outros alleos (amores entre paios e xitanos que deben vencer os prexuízos dos seus ambientes culturais). En definitiva, os xitanos son hoxe en día -basicamente- sinónimo de paixón e dun certo folclorismo revestido de etnicidade»

As clasificacións de Garrido tamén detectan a ausencia de relacións directas entre xitanos e paios en *Los Tarantos*: *«O problema da integración social xitana non se expón nos filmes anteriores a 1970»*. Pero toda esta análise, case iconográfica, só entra no campo da antropoloxía nun sentido, para deixar constancia da imaxe que ofreceu o cinema desta minoría, sen realizar o traxecto inverso, analizando a fiabilidade e adecuación destas representacións aos seus referentes reais.

Como se senten os xitanos ante o retrato da súa comunidade que ofrece *Los Tarantos*? No seu momento, Carlos Bempar preguntoullo a Rovira-Beleta:

«Carlos Bempar: *Como caeu o filme entre os xitanos de Barcelona? Porque nos títulos dise: Así son os xitanos de Barcelona.*

Rovira-Beleta: *Esa é unha frase parva que puxo o produtor, Maesso, para substituír a cita de Shakespeare coa que eu quería iniciar a película. A opinión sobre a película entre os xitanos foi moi diversa. O cinema Comedia enchíase todos os días de xitanos, algúns saían entusiasmados pero outros a criticaban bastante, especialmente un que me estivo perseguindo cun puñal para agredirme porque dicía que se amosaba aos xitanos coma se fosen navalleiros. E para amosarmo, perseguíame cunha navalla»*

A ubicuidade da navalla contiña ese risco. O naturalismo da paisaxe de *Los Tarantos* convive tamén coa caricatura social dos seus personaxes. Demasiadas veces, o que funciona no cinema precisa distanciarse dos seus modelos. Como explica Eduardo Moyano:

«Rovira-Beleta era un realizador con oficio e soubo sacarlle partido á película, que estivo moi afastada de mostrarnos a idiosincrasia dos xitanos barcelonenses; e si, os tópicos nos que caeu habitualmente o noso cinema cando se tratou o tema, como son a delincuencia, ou o suposto ánimo pendenciero das súas actitudes»

Los Tarantos contén moitos apuntamentos interesantes sobre o carácter e a sociedade da etnia xitana, pero non poden tomarse no seu sentido literal. As pretensións antropolóxicas sesgadas de Rovira-Beleta na secuencia da voda repítense no gag da brillantina no Paral.lel. O fillo pequeno dos Zorongos convida á filla pequena dos Tarantos a brillantina. Os dous plántanse nunha tenda e piden unha pequena cantidade. A dependenta, ao velos coas mans baleiras, pregúntalles que onde queren que lla poña. Os dous rapaces non o dubidan, baixan as súas cabezas para que lla bote directamente no pelo, e logo saen tan contentos, bailando. Como metáfora, respectando a súa inxenuidade, ten certo valor artístico. Pero como comentario antropolóxico é bastante vergoñento.

Esta clase de detalles hai que interpretalos con reservas e cun forte sentido crítico, senón o historiador corre o risco de repetir eses tópicos sen ter sequera a escusa argumental do cineasta. O pasado está aí, nas imaxes, pero non toda a información ten a mesma utilidade. Rovira-Beleta non tiña a sensibilidade documental dun Joaquim Jordà ou dun Pedro Costa, pero tampouco lle preocupaba. Pertencía a outra época, a súa obra desenvolveuse noutra fase da representación cinematográfica. Como moito podía tomar algunha idea do neorealismo. A fin de contas, *Los Tarantos* foi concibida desde

un principio baixo a óptica do produto comercial, lonxe das inquietudes de certa modernidade cinematográfica representada nalgunhas películas do Novo Cinema Español. A súa recepción crítica foi, en consecuencia, acorde con estes obxectivos.

O éxito internacional de *Los Tarantos* contrasta coa tímida acollida que lle deu a crítica especializada. Rovira-Beleta conseguiu con esta película o terceiro nomeamento da cinematografía española aos Óscars de Hollywood tras *La Venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958) e *Plácido* (Luís García Berlanga, 1961), nun momento no que a industria estatal tentaba sacar os seus produtos ao mercado exterior. O seu bo funcionamento en despacho de billetes quizais animou ao director catalán a rodar un segundo musical de ambiente xitano, *El amor brujo* (1967), que tamén recibiu unha nominación ao Óscar de mellor película en lingua non inglesa. O produto triunfou, por tanto, no circuíto ao que estaba destinado, mentres que a crítica recoñecía algúns dos seus méritos sen moita efusividade.

A revista *Film Ideal* ignorou completamente a película. Nin sequera lle adicou un texto, dándolle unha puntuación considerabelmente baixa nas súas votacións anuais, seis ceros e dous uns. *Nuestro Cine*, pola contra, publicou dous textos máis ben mornos sobre ela, un dentro das reseñas do festival de cinema en cor de Barcelona onde dicía que «o resultado é un produto comercial apreciable [...] en canto a que, polo menos, non é xitano-flamencada habitual. Talvez sexa tamén o filme máis honesta da obra do seu realizador»; e logo unha crítica no mesmo número que a cualificaba como «un cinema que, errado tematicamente, posúe unha certa talla internacional que lle permite aspirar con fundamento aos mercados estranxeiros». Sen dúbida, Rovira-Beleta non era un nome moi apreciado desde este sector da crítica: «*Todos sabemos quen é Rovira-Beleta: un profesional do cinema, un artesán do que non cabe esperar demasiado importante nin orixinal. A súa característica principal consiste en seguir os últimos éxitos estranxeiros*».

Ademais dos textos do momento da súa estrea existen numerosas mencións a *Los Tarantos* na bibliografía crítica española, pero a maioría non pasa diso, de deixar simple constancia da súa existencia e das súas características máis evidentes, sen engadir xuízos novos. Coas revisións asociadas ao centenario do cinema e ao fin de século, a película recibiu unha atención cada vez máis entusiasta sen chegar tampouco ao panexírico. Augusto M. Torres recoñecíalle que

«A pesar de que os múltiples bailes non están ben rodados por Rovira-Beleta, as mellores escenas de Los Tarantos

corresponden á voda xitana, o baile de Carmen Amaya cando coñece o amor do seu fillo, o de Antonio Gades de noite polas Ramblas e o de Carmen Amaya cos xitanos no bar onde adoitan reunirse. Con todo, os números musicais están ben integrados na acción e crean á perfección o ambiente en que se desenvolve a historia»

Mentres que Román Gubern estendía os méritos das secuencias musicais á «receptividade neorrealista» de Rovira-Beleta, afirmando que

«se corroborou esta vez coas imaxes inéditas do barrio de chabolas do Somorrostro, xunto ao mar, o mercado de verduras do Born e un tratamento afortunado do paisaxismo suburbial con planos xerais, cuxa fotoxenia (tanto dos escenarios como dos bailes e ritos colectivos) tradúcense nunha gran plasticidad, ben servida polo Eastmancolor»

Estes comentarios amosan como nos últimos anos *Los Tarantos* empézase a considerar unha peza valiosa da cinematografía española aínda que non fundamental. No entanto, o obxectivo deste relatorio non é cuestionar o valor artístico da obra, senón máis ben, como espero que quedase ben exposto, tentear a súa utilidade historiográfica como testemuño documental dun pasado xa desaparecido.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



MÉRCORES 5

Os xitanos da gran cidade

(Gross Stadt Zigeuner, László Moholy Nagy, Alemaña, 1932, 11', VO)

Ser xitano

(Att vara zigenare, Peter Nestler, Suecia, 1970, 47', VOSG)

MÉRCORES 12

Os Tarantos

(Los Tarantos, Francisco Rovira Beleta, Estado Español, 1963, 83', VO)

MÉRCORES 19

Bravo!

(Aferim!, Radu Jude, Rumania / Bulgaria / República Checa / Francia, 2015, 108', VOSG)

MÉRCORES 26

Boa viaxe

(Latcho Drom, Tony Gatlif, Francia, 1993, 103', VOSG)