

**La identitat projectada:  
Cinema català**



# **La identitat projectada: Cinema català**

---

Carlos Losilla Alcalde  
Ana Rodríguez Granell  
Jordi Costa Vila  
Elena Ortega Oroz  
Juan José Caballero Molina

L'encàrrec i la creació d'aquest material docent han estat coordinats per la professora: Ana Rodríguez Granell (2014)

Primera edició: octubre 2014

© Carlos Losilla Alcalde, Ana Rodríguez Granell, Jordi Costa Vila, Elena Ortega Oroz, Juan José Caballero Molina, del text.

Tots els drets reservats

© d'aquesta edició, FUOC, 2014

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realització editorial: Oberta UOC Publishing, SL

Dipòsit legal: B-21.011-2014

*Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i de la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric, com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia, o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars del copyright.*

### **Carlos Losilla Alcalde**

Assagista, professor de la Universitat Pompeu Fabra i de l'ESCAC, i membre del consell de redacció de les revistes *Caimán Cuadernos de Cine* i *La Furia Humana*, a més de crític cinematogràfic de *Time Out Barcelona* i col·laborador del suplement *Cultura/s* del periòdic *La Vanguardia*. Ha publicat nombrosos llibres, entre els quals poden esmentar-se *La invención de Hollywood* (2005), *Flujos de la melancolía* (2012), *La invención de la modernidad* (2013) i *Zona de sombra* (2014). També ha intervingut en publicacions internacionals: *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment* (2010), *A Companion to François Truffaut* (2012) o *Numéro trois: Variations sud Numéro Deux* de Jean-Luc Godard (2011).

### **Ana Rodríguez Granell**

Doctora en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Actualment és professora en els Estudis d'Art i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya, on és docent i professora responsable de matèries vinculades a la història del cinema i a l'art. Des de 2013 és membre del projecte de R+D "La modernidad cinematográfica en España: recepción y asimilación", finançada pel Ministeri d'Economia i Competitivitat. També participa com a integrant d'altres projectes finançats com a *Arte y sociedad digital: innovaciones tecnológicas e impacto social*. Ha col·laborat en publicacions dedicades a l'art contemporani i participat en congressos internacionals sobre cultura i societat amb el grup de recerca GRECS. Les últimes publicacions i recerques versen sobre la conceptualització de la modernitat i els vincles d'aquesta amb l'emergència de militàncies i projectes polítics des de les pràctiques artístiques i cinematogràfiques.

### **Jordi Costa Vila**

Crític cultural espanyol, sobretot de cinema, còmic i televisió, que ha exercit també de guionista de còmic. Va dirigir la col·lecció La Biblioteca del Dr. Vértigo per a l'Editorial Glénat. A finals de 1999 va començar a escriure articles per al suplement *Temptacions* del diari *El País*, molts dels quals serien recopilats en el volum *¡Vida mostrenca!: Contracultura en el infierno postmoderno* (2002). També ha escrit llibres originals com *Hay algo ahí afuera* (1997), sobre el cinema de ciència ficció; *Mondo Bulldog* (1999), sobre la cultura basura, o *El sexo que habla*, sobre el cinema porno espanyol, a més de les biografies *Carles Mira: Plateas en llamas* (2001) i *Todd Solondz: En los suburbios de la felicidad* (2005). Va ser comissari de les exposicions *Cultura Basura: una espeleología del gusto* (CCCB) i, al costat d'Álex Mendíbil, *Plagiarismo* (La Casa Encendida). Amb Darío Adanti com a dibuixant ha fet els còmics *Mis problemas con Amenábar* (2009), iniciada com una sèrie per a *Mondo Brutto*, i, com a part de l'homenatge a la revista *Fotogramas*, "2.000 años de cine" (2010).

### **Elena Ortega Oroz**

Investigadora, docent i crítica cinematogràfica. Doctora en Comunicació per la Universitat Rovira i Virgili i màster en Teoria i pràctica del documental creatiu per la UAB. Cofundadora i codirectora (fins març 2012) de la revista on-line dedicada a la no ficció *Blogs & Docs* ([www.blogsandocs.com](http://www.blogsandocs.com)). Coeditora dels volums *The personal is political. Documentary and Feminism* i *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre humor y documental*. Ha publicat articles en revistes científiques i en nombrosos llibres col·lectius dedicats al cinema documental i al cinema espanyol. Les seves àrees d'estudi són el documental, la teoria fílmica feminista i l'anàlisi de les identitats a través de les representacions culturals. Actualment imparteix classes a l'Escola TAI, l'ESCAC i el màster en Documental y Nuevos Formatos de la Universitat Rei Juan Carlos.

### **Juan José Caballero Molina**

Llicenciat en Història de l'Art (1989) i Història Contemporània (1994) per la Universitat de Barcelona, i doctor per la mateixa universitat (2009). Professor de l'ESCAC des de la seva fundació el 1994; compagina la docència en aquesta, des de 2008, amb els estudis de grau d'Història de l'Art i, des de 2012, també amb els estudis de grau de Comunicació i Indústria Cultural, a la Universitat de Barcelona. Ha participat en obres col·lectives com a *Filmografía Española (F.2): 1921-1930* (1993), *Cineuropa. Síntesis caleidoscópica* (1993), *Escenes de l'imaginari* (1998), el projecte de la Direcció General d'Educació i Cultura de la UE CACTUS (2005), *En torno al nuevo cine italiano* (2006), *Vientos del Este* (2007) o *La ficció cinematogràfica, avui* (2011). Comissari de l'exposició *El somriure del monstre* (CCCB, 1998), ha intervingut en diverses funcions creatives dins de projectes audiovisuals com són *Nostre monstre* (1998), *Ciudadà Porter* (2000) o *Hablemos del documental* (2003).

# Índex

<b>Capítol I. Com fer-se invisible sense desaparèixer. Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat .....</b>	17
<b>Capítol II. Interaccions entre cinema i ciutat: el cas Barcelona, del desenvolupisme a la <i>new economy</i> .....</b>	29
1. A les perifèries del desenvolupisme: la ciutat industrial i les implicacions cinematogràfiques .....	30
2. La ciutat postindustrial: identitats i contradiscursos enfront del model Barcelona .....	36
<b>Capítol III. Erasmus Deketto Barcelona. El pols entre les noves marginalitats i els discursos de poder .....</b>	49
<b>Capítol IV. <i>I'm not, but... I am, but...</i> Identitats lèsbiques en trànsit als films de Marta Balletbò-Coll .....</b>	63
1. Qüestions de context: el preu de les etiquetes .....	64
2. <i>Costa Brava (Family Album)</i> (1995): Configuracions identitàries i dinàmiques transnacionals .....	66
3. <i>Sévigne (Júlia Berkowitz)</i> (2004). Processos identitàris especulars i apropiacions creatives .....	74
<b>Capítol V. El gènere de terror com a opció estratègica del sector cinematogràfic: de Profilmes a Filmmax .....</b>	81
1. Annals .....	81
2. Claus i circumstàncies de l'aposta pel terror .....	86
3. Els canvis obligats d'un model de negoci que roman inalterable .....	91





## Capítol I

# **Com fer-se invisible sense desaparèixer Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat**

*Carlos Losilla Alcalde*

### I

En un moment de *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, la càmera es desprèn de qualsevol presència humana, fins i tot de qualsevol tipus de figuració, i comença a filmar l'interior d'una mansió deshabitada a la nit. És la casa on va viure Le Thuit, el cineasta desaparegut, i per descomptat imaginari, al qual està dedicada la pel·lícula. Les llums dels automòbils que passen per la carretera propera es reflecteixen a les parets per un instant i després desapareixen. Els objectes queden il·luminats breument, com si sorgissin a la superfície després d'una letargia que hagués durat anys. Però qui filma tot això? Per descomptat, Guerín i el seu director de fotografia, Tomàs Pladevall, però *qui està darrere d'aquesta càmera en la ficció?* En un relat cinematogràfic se suposa que sempre hi ha un altre personatge *mirant* qui en aquest moment està enquadrat. És el contraplà en *off*, estigui on estigui. Fins i tot en un "documental", és el cineasta qui assumeix aquest paper, qui observa el personatge, tal com passa a les ficcions quan algú es queda sol en una habitació: en aquest moment, la instància directorial pren el comandament i actua com a testimoni del que ningú més pot veure, excepte ell o ella. Així que el contraplà en *off* pot ser un altre personatge o el cineasta com a personatge. Però tornem a *Tren de sombras*. En aquest dubtós estatut de *fake* que té la pel·lícula de Guerín no hi ha cap presència, i sembla fins i tot que la del cineasta s'ha esfumat, *com si la càmera s'hagués infiltrat a la casa i actués pel seu compte, com un objecte fantasmal*. És freqüent, al cinema de Guerín, aquesta sensació que hi ha una *absència* que filma. Per a ell, és el cinema desaparegut. Per a nosaltres, espectadors, és alguna cosa molt més "moderna": la deslocalització del cineasta contemporani, convertit en algú *a través del qual* les imatges prenen forma, com si es tractés d'un mitjà. I també s'independitzen, mostren el seu desemparament.

Prenguem ara una escena de *Gràcies per la propina* (1997), dirigida gairebé al mateix temps per Francesc Bellmunt. Uns nens en una aula, durant el franquisme. La mestra els esbronca perquè no saben parlar bé l'espanyol. Estem a València, més concretament en una novel·la de Ferran Torrent que transcorre a València. La mestra s'enfada i copeja la taula amb el regle. Llavors, un pla la mostra en lleu contrapicat, amb el regle i la bola del món damunt la seva taula, amb la foto del general Franco a la paret del darrere. La pregunta és la mateixa: qui ha filmat aquest pla? Sens dubte, Bellmunt, o qualsevol dels seus ajudants. Aquesta imatge pertany al discurs de la pel·lícula, que és un discurs de visibilitat absoluta: l'espectador ha de veure que es troba en terra catalana / valenciana, sota el jou del franquisme i la seva repressió vers qualsevol altre idioma que no sigui aquell que el règim havia declarat "imperial". Bellmunt s'ha infiltrat en aquest decorat per a filmar el que volia filmar, i per a donar-ho a veure amb absoluta claredat. Aquesta èmfasi de la càmera com a objecte extern a la imatge es pot substituir per l'èmfasi en l'actor com a gestualitat per sobre de la imatge, com passa a les pel·lícules de Ventura Pons, tan influïdes per l'imaginari del teatre popular català. A *Carícies* (1998), els actors assumeixen una personalitat que els caracteritza mitjançant una inflexió de la veu, un moviment del cap o de les mans, un obrir els ulls desmesuradament...<sup>1</sup> El mateix passa, a una altra escala, a les pel·lícules de Cesc Gay, a les quals presències i escenaris ho dominen tot per a fer veure la idiosincràsia d'una ciutat, Barcelona, i de la gent que l'habita.

A què respon aquesta preponderància en un o altre sentit? Per què, entre els directors que viuen a Catalunya, es pot preferir donar via lliure a un sentit radical de l'absència o a una celebració de la presència, de l'estar *sempre aquí*, enfront del *no estar* dels altres? Es tracta, potser, d'un posicionament no tant enfront del "fet català" com davant el "cinema català". Mentre Bellmunt o Pons fan cinema a Catalunya, en català i a l'interior de la institució "cinema català", Guerin ho fa a l'exterior de tot això: no solament és que *Tren de sombras* succeeixi a França, sinó que *Innisfree* (1990) es trasllada a Irlanda, *En la ciudad de Sylvia* (2007) a Estrasburg i *Guest* (2010) es passeja per diversos llocs del món. Només *En construcció* (2001) ocorre a Barcelona, però no als pisos de la burgesia, ni als barris menestrals, sinó en un no-lloc que encara no ha estat habitat i els freqüentadors habituals del qual són els marginats del sistema, els xarnegos, andalusos i gitanos, o els emigrants magrebins que treballen a la construcció. Fins i tot quan Catalunya

---

1. Per a una visió del cinema de Ventura Pons arrelada, en el fons, en certa tradició del cinema espanyol, vegeu: A. Camp Vidal (2004), *Ventura Pons. La mirada libre*, Madrid: Fundación Autor.

i el cinema català es fan presents, la intenció és buscar quines absències s'acostumen a elidir en altres discursos. L'absència no solament resideix a l'exterior de la presència, sinó també al seu interior, però invisibilitzada.

## II

Des de l'adveniment de la democràcia, el "cinema català" ha tingut dos objectius clars i visibles: reivindicar la llengua i formar un públic per a una possible "indústria catalana". Això també ha suposat el suport, sobretot des dels diferents governs de Jordi Pujol (1980-2003), a una determinada *visió* del que ha de ser el cinema: un vehicle per a les més importants qüestions nacionals i socials. Ja el 1976, solament un any després de la mort de Franco, Antoni Ribas estrena *La ciutat cremada*, una recreació de la Setmana Tràgica que intenta retornar a Barcelona/Catalunya la seva història oblidada. Paradoxalment, aquesta història es bolca a la pantalla en una pel·lícula de gairebé tres hores, en la qual el to èpic desitja convertir allò que s'havia ocultat en quelcom que no s'haurà d'oblidar mai més.<sup>2</sup> Aquesta reivindicació de la memòria històrica, tan en voga després en tots els àmbits de la nova democràcia espanyola, continua amb *Companys, procés a Catalunya* (1979), de Josep Maria Forn, hagiografia de l'últim president de la Generalitat abans de la Guerra Civil que semblava preparar el camí per a l'arribada de Jordi Pujol, un any després. I el més curiós és que, una vegada instal·lada Convergència i Unió al poder, aquest tipus de reivindicacions deixarà pas a la construcció d'una comèdia "cosmopolita" i alhora autòctona que assimili els costums de la nova Catalunya pujolista amb les derives de la nova societat global. En això, Ventura Pons torna a tenir una importància fonamental, ja que començarà a intentar-ho amb *El vicari d'Olot* (1981), en la qual torna a les arrels rurals del país, per a perfeccionar-ho amb *La rossa del bar* (1986), visió malenconiosa de la Barcelona de barri, i aconseguir-ho plenament amb *Què t'hi jugues, Mari Pili?* (1991), model de comèdia "a l'espanyola" que intenta conjugar realisme i estilització. D'aquí a *El perquè de tot plegat* (1995) i totes les seves pel·lícules posteriors, basades en la fórmula de l'adaptació literària de prestigi en l'àmbit català, solament hi ha un pas: es tracta de visualitzar Barcelona en tots els seus racons, en tots els seus estrats socials, i també en tots els seus registres vitals i lingüístics.

---

2. Després de l'estrena, el crític català Llorenç Puig (1976) escrivia: "[...] hemos de demostrar que queremos y tendremos cine catalán". En *Dirigido por...* (36, pàg. 35-36).

Francesc Bellmunt serà un altre dels cronistes de la nova Catalunya postfranquista. *La Nova Cançó* (1976) i *Canet Rock* (1976) ja intenten documentar un espectre social juvenil que esperava la democràcia per a resintonitzar-se amb la resta del món “lliure” occidental. *L’Orgia* (1978) i *Salut i força al canut* (1979) expliquen com aquest segment de la població s’ha d’enfrontar als nous costums sexuals. *La quinta del porro* (1981) i *La batalla del porro* (1981) els introdueix a les velles jerarquies (militars, però també del poder i l’autoritat en un sentit absolut) amb la intenció de ressaltar encara més la seva singularitat. I a partir de *Pa d’àngel* (1983), i durant tota la dècada dels vuitanta, pretindrà transformar-los en els protagonistes d’una nova societat (un catalanisme progressista que s’ha d’adaptar als temps, fins i tot políticament parlant) en la qual se senten alhora integrats i desplaçats. En qualsevol cas, l’estratègia de Pons i Bellmunt (valguin com a exemples perfectes d’un cert cinema català) consisteix a observar el país, reflectir la seva evolució i els seus nous costums, oferir-ho tot a l’espectador com un retaule costumista que en el fons procedeix de la tradició cinematogràfica espanyola, de Luis Berlanga a Fernando Trueba. El cas de Guerín, no obstant això, serà molt diferent. Educat en l’herència francesa de la Nouvelle Vague, el seu referent és una línia genealògica que va dels clàssics americans als nous cinemes europeus dels anys seixanta i setanta i en la qual no es tracta del cinema com a reflex o testimoni, sinó com a cerca lingüística i existencial. Heus aquí perquè Guerín i altres cineastes catalans que treballen en la seva línia estan actuant, en el fons, des d’una perspectiva estètica. Si el cinema, segons André Bazin i els seus deixebles, ha de fer veure allò que és invisible, l’essència de les coses, allò que està tancat en la seva aparença, treballar en l’àmbit del “cinema català” serà explorar un espai totalment diferent d’aquell en el qual es mouen els cineastes de la “indústria”.

Per aquesta raó, entre altres, el cinema català dels vuitanta serà tan diferent del dels noranta i els inicis del segle XXI. En el primer any d’aquesta penúltima dècada del segle reapareix una altra figura fonamental: Joaquim Jordà, ideòleg de l’Escola de Barcelona dels anys seixanta, després autoexiliat a Itàlia, torna al país per a ajustar comptes amb el seu passat. I la primera mostra d’aquesta voluntat és *El encargo del cazador* (1990), una visió furibunda de la burgesia il·lustrada catalana a través d’un dels seus amics i col·laboradors en els anys de l’Escola, Jacinto Esteva. Sigui com sigui, Jordà començarà a treballar en l’àmbit del documental, en el Màster de Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, dirigit per Jordi Balló, i es convertirà en una espècie de guru per als seus alumnes i companys, entre ells el Guerín d’*En construcció*, realitzada en aquest àmbit. En aquells anys, el que es comença a anomenar “no ficció” impulsa nombrosos conceptes desconeguts en la cultura cinematogràfica catalana del

moment: la irrupció de la subjectivitat i l'alteritat radical conformen un paisatge social molt diferent del del cinema institucional, al mateix temps que la recerca lingüística en els límits del realisme posa en qüestió el cinema narratiu convencional. En aquest sentit, aquest panorama estén llaços amb cineastes com ara Guerín mateix, o Marc Recha, i els posa en contacte amb d'altres que surten d'aquest brou de cultiu: Mercedes Álvarez i Isaki Lacuesta, en el marc estricte del Màster, i Albert Serra, Jaime Rosales, José María de Orbe o Esteve Rimbau i Elisabet Cabeza en els seus voltants, entre altres.

### III

Però què es proposen, què volen aquests cineastes? De quina manera irrompen en el debat d'un país que, d'una banda, *mor de desig per donar-se a veure* i, per un altre, no es pot veure, *resulta invisible*? O entre un cinema català amb visibilitat i un altre que no la té, o que la vol tenir d'una altra manera *que potser estigui parlant igualment d'aquesta cultura*? Tornem als instants que tenen sentit, que proporcionen sentit. Cap a la meitat de *La leyenda del tiempo*, d'Isaki Lacuesta, la pel·lícula es trenca. Vull dir que el que estàvem veient fins a aquell moment ja no ho tornarem a veure. Aquell xaval gitano que ha promès no cantar des de la mort del seu pare desapareix per a deixar pas a una japonesa que arriba a Cadis per a aprendre a ballar flamenc. No m'interessen ara cap dels dos casos, sinó *els dos en la seva intersecció*, en aquest instant-frontissa en el qual trenquen la pel·lícula i es creuen. Què hi ha en aquest espai? Quina és aquesta zona en la qual coincideixen? Tant el nen com la noia estan en un moment límit en el qual ja no fan res o encara no ho saben fer. Estan, doncs, en el límit del saber, sobrepasant-lo o apropant-s'hi. En qualsevol cas, no al seu centre, sinó als seus voltants, *als seus marges*. La decisió de Lacuesta, llavors, ha de passar per aquí: per què fer visible aquest moment d'indeterminació? Davant la cultura burgesa catalana tradicionalment entesa com a un univers de costums basats en petites certeses assumides i infrangibles (el mite del senyor Esteve segons Santiago Rusiñol), la irrupció d'aquest concepte resulta fonamental: el "nou" cinema català haurà de filmar les incerteses, les invitacions a la improvisació (el nou documental s'hi basarà en gran mesura), el fet de vagar i voltar no només per llocs, sinó també per nocions.<sup>3</sup>

---

3. Per a aquesta estratègia de voltar per les coses, vegeu també el blog d'Isaki Lacuesta, "La crítica espectacular", concebut com un passeig per idees, opinions, conceptes, imatges, tot propi i alhora aliè: <http://lacriticaespectacular.blogspot.com.es>.

Com, per exemple, la de “cinema català”. Si fins llavors s’ha buscat un model estructurat, ara es tractarà de proposar notes, anotacions, esbossos, allò que no està acabat i allò que és dubitatiu com a normes d’estil. El pas, a la fi de 2003, del Govern de Convergència i Unió al del tripartit format pel Partit dels Socialistes, Iniciativa per Catalunya i Esquerra Republicana tampoc serà aliè a aquest procés de fragmentació en tots els àmbits.

Aquesta idea de límit és fonamental al cinema català del moment. Límits que no es poden traspassar perquè en el fons es tracta d’un espai més ampli que la simple frontera, que la simple *línia que separa*. És el lloc en el qual tot es confon, en el qual es dilueix aquest saber fins que es converteix en alguna cosa molt més ambigua, un *no saber si*. El cinema de Marc Recha, per exemple, evolucionarà en aquest territori del dubte, tant en el sentit més físic i geogràfic com en una concepció mental que té a veure amb la identitat i el sentit del jo col·lectiu. Identitat de les imatges, sobretot. Identitat de les figures que prenen forma a partir d’aquestes imatges. Identitat de les identitats que es formen a partir d’aquestes figures en principi *absents de si*. El cinema català no té ja lloc només als centres, sinó també en aquesta indefinició que es forma a partir de les seves siluetes, que n’emergeix com un aura i les fa borroses. Contra el discurs polític oficial, aquest cinema català no és tan “català” com “cinema”. Un cinema, per descomptat, que circula per un àmbit geogràfic i social al qual se’l segueix anomenant “Catalunya”, però que el defineix d’una altra manera: “català” ja no serà aquell cinema que habita i opera a Catalunya, sinó aquell que la posa en dubte i ja no vol donar-li la visibilitat total, sinó, per contra, furgar les seves zones d’ombra, en aquests passatges on tot es torna invisible, encara que sigui per un moment, i resulta irrepresentable. Es tractarà, doncs, de representar aquesta cultura i aquesta identitat establint-hi al voltant una permanent cultura de la sospita, traient a la llum símptomes de la seva possible inexistència més enllà de mites i relats col·lectius divulgats des del poder.

A *El cant dels ocells* (2008), el segon llargmetratge d’Albert Serra, tot es conjura per a semblar aquests dubtes. La llegenda evangèlica dels Reis Mags, la peça musical tradicional que dóna títol a la pel·lícula i l’adaptació de Pau Casals, es concentren en un moment epifànic que Serra utilitza com a excusa per a una operació molt més àmplia. Quan veiem el petit Jesús, Maria, Josep i els reis en aquest pla sobre el qual circula la melodia del títol, tot es deté per un instant, tot es regularitza. Però abans i després solament hi ha gent que arriba i que se’n va, estem més prop del Gus van Sant de *Gerry* (2002) que de qualsevol relat mític. El mite mostra la seva absència i l’espai que habitava es converteix en una terra de ningú per la qual els personatges es mouen, es detenen, parlen de banalitats, respiren

llargs silencis. Com en l'encreuament on el nen i la noia de *La leyenda del tiempo* trobaven un lloc on coincidissin els seus *no sabers*, aquí es tracta de no pensar, que *ni tan sols la imatge pensi*, que es produeixi una suspensió en la qual el concepte de "cinema català" flota sense encarnar-se en res, ja que tot el que podria ser visible es fa movedís i, per tant, *borrós*. Si a *Honor de cavalleria* (2006), el primer llarg de Serra, aquest cinema català es desplaçava cap al gran mite per excel·lència de la cultura espanyola, *El Quixot* de Cervantes, ara tot s'universalitza encara més: perquè un cinema s'arrela a la complexitat de la cultura catalana, no cal mostrar la realitat i els costums més propers, sinó situar-se en un espai en *off* des del qual parlar-ne *per omissió*, com en un exili constant des del qual es contemplen les coses a distància. De fet, és això el que deixa una petjada fiable de la distància justa a partir de la qual es pot començar a mirar.

La primera pel·lícula llarga de Jaime Rosales, *Las horas del día* (2003), té a veure amb aquesta llunyania. Estem parlant una altra vegada de fronteres, ja que tot transcorre en una ciutat a la perifèria de Barcelona, no a la Catalunya visibilitzada pel poder, sinó als seus marges. I "marginal" serà també el seu protagonista, un botiguer que en realitat és un assassí en sèrie, és a dir, un comerciant (aquesta figura icònica de la Catalunya industriosa) que s'ha convertit en algú tan abstret que no pot fer una altra cosa que matar. Aquesta figura, que ho contempla tot des d'una distància alhora curiosa i freda, és la representació màxima de l'exili. La noció de la cultura catalana com a quelcom sempre menyspreat, que s'ha vist obligada a viure fora de si per culpa de la monarquia borbònica, del franquisme i també de la democràcia espanyolista, esclata en una consciència escindida, esquizofrènica, que es relaciona amb l'exterior mitjançant una violència que es nega a acceptar. No es tracta tant, llavors, d'una identitat sòlida que es vol reivindicar a si mateixa, com d'un subjecte col·lectiu insegur que busca la seva pròpia reivindicació identitària en una espècie de marginació idealitzada i mitificada. El cinema català formalment més radical es contempla a si mateix en un fora de camp, respecte a la institució "cinema català", des del qual al seu torn aquesta intenta construir una imatge reivindicativa a partir d'una exaltació de la diferència basada en una realitat acuradament construïda. Diguem que el cinema català "autoexiliat" no desitja tornar d'aquest exili, mentre que el cinema català oficial intenta fer-ho intervenint en una realitat que pretén reduir a una certa tipologia costumista. A *Yo* (2007), del mallorquí Rafa Cortés, el protagonista va perdent progressivament la seva identitat amb el contacte amb els altres i amb un reflex de si mateix al qual tots al·ludeixen: heus aquí la impossibilitat de mantenir-se al marge si no és en una solitud radical, que exigeix un rigor inflexible.

## IV

Va ser a la Transició quan es va forjar aquesta radicalitat d'un determinat cinema català, quelcom que comença en l'elecció de les formes i segueix en la seva relació amb la societat de la qual prové. A *Bilbao* (1978), de Bigas Lluna, la ciutat de Barcelona apareix com un laberint ombrívol i espectral, un lloc on els assassins pertanyen a l'alta burgesia i exerceixen la seva violència de classe contra els marginats del sistema. La moral capitalista, que perpetua els privilegis de casta (sobretot de la casta familiar), es materialitza en els límits d'una obsessió sexual que té a veure amb la humiliació i la subjugació. Davant això, romandre a l'exterior vol dir també estar en un terreny pantanós pel qual transiten tant pobres diables com senyorets. El cineasta, llavors, s'ha d'identificar amb tot aquest submón: és alhora un transgressor i un privilegiat. Aquesta autoconsciència crítica de la burgesia (la majoria dels cineastes catalans provenen d'aquest segment social) es divideix des de llavors en dues branques: d'una banda, els que entenen el cinema com una forma d'alliberament a través del llenguatge propi del mitjà; de l'altra, els que el veuen com una forma d'expressió que privilegia un sentit crític que podria manifestar-se en qualsevol altra forma artística. A *El asesino de Pedralbes* (1978), de Gonzalo Herralde, la veu del lumpenproletariat es converteix alhora en consciència turmentada i denúncia política, de manera que la venjança contra el poder que exerceix l'assassí del títol procedeix d'un exili absolut, fins i tot de la pròpia ment. La figura de l'assassí serà llavors, al cinema català, una metàfora poderosa: en les pel·lícules de Bigas, Herralde, Rosales o Cortés, entre altres, estar al marge o romandre a l'exili d'una realitat i d'un cinema que no s'accepta significa veure's com a un traïdor, un delinqüent, un malfactor, algú que *mata* la possibilitat de la convivència segons el punt de vista del poder. I assumir aquesta condició de pròfug serà una meta perseguida per molts. En cap altra cinematografia europea (exceptuant, potser, l'espanyola, és clar) el cineasta es veurà a si mateix d'una manera tan exigent, la qual cosa explica que Marc Recha descrivís una vegada el cinema català com un territori sense terme mitjà. O bé hom se situa al costat dels que accepten les regles o bé al dels que les rebutgen tallantment. No existeix, doncs, la figura del que pacta amb la realitat.



## V

A *Guest* (2010), ara com ara l'últim llargmetratge de José Luis Guerín, tota "catalanitat" s'esvaeix, tot sentit de la pertinença s'esfuma en l'aire. El cineasta és ja un exiliat en tota regla, un assassí de la seva pròpia identitat, algú que es lliura al món i que solament atén a la seva exigència formal i al seu compromís amb el cinema. Vaga pel món, errant, sense una altra destinació que els llocs del cinema de la postmodernitat, els festivals, des d'on contempla els esquinçalls del passat i les vanaglòries del present, Audrey Hepburn a la televisió de l'hotel i la fauna de Venècia sota la pluja. A poc a poc, no obstant això, aquest delinqüent que mai veiem, que sempre es refugia darrere una càmera, i l'aparició del qual a la pel·lícula es redueix a una veu i una ombra projectada a terra, com a *M* (1931) de Fritz Lang, es va materialitzant en llocs més llunyans, més "exòtics" per als centres de poder, allà on es pot tornar a parlar i filmar imatges noves. Serà tot, llavors, qüestió d'això, d'atrapar imatges que no resultin gastades o simplement *reproduïdes*, més aviat *robades* o *arrabassades*, com correspon a la tasca del lladre, del delinqüent?<sup>4</sup> *Guest* és la història d'un convidat insidiós que no solament s'autoexilia del cinema català, sinó també del cinema europeu, del cinema industrial, de la moral convencional, i apareix a l'Amèrica Llatina, com fugit de tot, per a fundar una nova sèrie d'imatges. *Guest* és una pel·lícula d'aventures, de lladres aventurers. I així connecta amb una tradició cinematogràfica que pertany alhora a Hollywood i a l'avantguarda artística, però no al cinema català que coneixem des de la transició. Des d'aquesta talaia, des d'aquest exterior absolut, des d'aquest exili de la terra i de les imatges d'aquesta terra, el fora de la llei segueix robant imatges. El convidat s'ha convertit en una molèstia, en un problema, perquè ja resulta il·localitzable, ja no se sap mai on és. A les seves cartes filmades a Jonas Mekas, un altre malfactor del cinema, Guerín li "escriu" des d'altres llocs, sempre emboscats, practicant ja una *invisibilitat* total. Mentre a la terra d'origen, al cinema català *que es deixa veure*, se segueix insistint en la història rebuda i que pot ajudar a construir un país (*Pa negre*, d'Agustí Villaronga, 2011), o bé en les històries que es poden importar i alhora exportar (de nou el comerç: *Buried*, de Rodrigo Cortés, 2011), en un cinema que es pot fer propi però *no és propi*, en un cinema que es pot *globalitzar*, l'exiliat envia les seves notícies sempre sense remitent. D'alguna

---

4. M'adono ara que aquesta idea ja està present, en germen, en una cosa que vaig escriure sobre *Tren de sombras* fa temps: "Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad" (1998), *Archivos de la Filmoteca* (núm. 30, pàg. 170-181).

manera, aquest (arque)tipus de cineasta català s'assembla al Chris Marker de *Sans Soleil* (1981), que enviava cartes a algú des dels països i les cultures més llunyans després d'haver-los robat les imatges. Marker també havia oblidat la seva identitat, ni tan sols recordava quin era el seu veritable nom.

Però l'exili també pot ser interior. També es pot *robar* la realitat de les imatges, o les imatges de la realitat, des d'aquest lloc en el qual ja no tenim lloc per a quedar-nos. Al migmetratge *Recuerdos de una mañana* (2011), Guerín es dedica a filmar el veí de davant, que toca el violí amb el balcó obert. Un mal dia, aquest home apareix mort al carrer, sembla que s'ha llançat al buit des del balcó. La càmera de Guerín comença a investigar, al barri, entre els veïns, i va desgranant la petita història d'aquest home. Des del seu refugi, davant un cinema que de nou resulta difícil de fer, el cineasta roba les imatges ja no solament del món, sinó dels homes. Roba ombres i gestos, sense permís, la qual cosa li costa una denúncia de la família i també que la pel·lícula es torni *invisible*, que ningú la pugui veure en un lloc públic per imperatiu legal. El cineasta-assassí torna a fugir, i aquesta vegada ja no envia res, filma per a si, de manera que una part del cinema català es converteix en un exercici de solipsisme que potser alguna vegada surti a la llum, però d'una altra manera. El cineasta invisible crea ja material del tot invisible, i per això la seva imatge del cinema català ja no disposa d'imatges, enfront de la superabundància d'imatges del cinema institucional. Tornem al que deia Marc Recha. Ara Guerín ja s'ha situat a l'extrem, en un punt on ni tan sols hi ha visibilitat per a poder percebre algun dels seus moviments. Ha portat el seu mètode al límit: mantenir la càmera alçada mentre algú es passeja al caire de l'abisme, encara que no se sàpiga que és així, només per a capturar altres imatges sense saber de què es tracta. Vulnear el concepte d'autoprotecció del cineasta, filmar a la intempèrie. Potser només entorns com el del cinema català permeten aquest tipus de situacions: l'intent (sempre frustrat) de construir una indústria a partir de la llengua i un cert model cinematogràfic crea espais aïllats i marginals on sorgeixen gestos d'experimentació i creativitat que es poden assimilar a la dissidència, a la vulneració de les regles. La invisibilitat, llavors, es fa simbòlica: és tota una part del país real la que resulta invisible, tot un concepte del seu cinema el que queda apartat. I d'aquí a la creació d'elits als marges, que s'oposin a la visió oficial d'aquest país a partir de la reivindicació d'altres imatges seves, només hi ha un pas. Una certa visió del cinema adquireix connotacions polítiques.

La primera pel·lícula de ficció dirigida per Lluís Miñarro, productor entre altres de Guerín mateix o d'Albert Serra, té a veure amb aquesta fallida, estesa a múltiples àmbits. A *Stella cadente* (2014), en efecte, no es fa veure Catalunya, ni

el cinema català, sinó una idea d'aquest a partir de la seva absència. Es parla d'Amadeu de Savoia, l'últim rei espanyol abans de la Primera República, que va fracassar en tots els seus intents de fer governable el país. I no s'assumeix cap model estètic anterior, sinó una visió alterada, fragmentària, al·lucinada de tot això. Com si el cinema als marges, aquell cinema de l'exili simbòlic, s'hagués convertit en una altra cosa. És cert, ja que estem davant la història d'un altre exili. Amadeu de Savoia és a Espanya com apartat de tot, esperant alguna cosa que mai arriba, tancat en castells inexpugnables, en mansions fantasmals. Aquesta invisibilitat del cineasta que practica Guerín queda aquí complementada amb una altra visió de l'assumpte. A *Stella cadente*, el cineasta es reencarna en el personatge, i la ficció esclata en tot el que significa: una veritable alternativa a la realitat que, paradoxalment, la reflecteix amb tot luxe de detalls. Sigui com sigui, Miñarro es converteix en Amadeu i el *metteur en scène* es deixa veure a la pantalla, sense res a fer, sense res a ordenar, sense res a planificar. Les imatges d'aquest altre cinema català procedeixen d'un imaginari saturat que s'ha anat formant a l'exterior mentre el cinema institucional s'ocupava de fer-se visible i, per tant, de donar-se una forma presentable per a poder fer-ho. D'aquesta manera, i tot esperant els cineastes més joves, Miñarro es declara seguidor de tot aquest cinema *a part* però sense cap intenció mimètica, deixant que les formes es desbordin, que les imatges flueixin. És un altre avatar del delinqüent, de l'assassí. Algú que ja ha matat la realitat domesticada, ha obert totes les gàbies i ha proclamat que, potser, el cinema català no pugui ser res més que això.

## **Bibliografia**

**Camp Vidal, A.** (2004). *Ventura Pons. La mirada libre*. Madrid: Fundación Autor.

**Lacuesta, I.** "La crítica espectacular" (blog). Disponible a: <http://lacriticaespectacular.blogspot.com.es>.

**Losilla, C.** (1998). "Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad". *Archivos de la Filmoteca* (núm. 30, pàg. 170-181).

## Capítol II

### **Interaccions entre cinema i ciutat: el cas Barcelona, del desenvolupisme a la *new economy***

*Ana Rodríguez Granell*

Comentava l'historiador Robert Stam<sup>1</sup> que el cinema com a “enunciat històricament situat” no pot ser comprès sense la seva implicació en el creixement del nacionalisme i el colonialisme de les potències europees. Com a instrument estratègic per a projectar certs imaginaris, el naixement del cinema coincidia amb el punt àlgid de l'imperialisme i des d'aquests països hegemònics es convertia en el règim visual de debò. Des de l'origen, el cinema, vist des de l'òptica documental dels Lumière o des de la fantasia representacional dels Méliès, complia amb la seva funció d'expansió de la mirada a través de viatges exòtics a les colònies conquistades o exploracions a planetes llunyans encara verges de la mà de l'home. Com a aparell de legitimació, la representació cinematogràfica ha contribuït amb moltes ganes a l'afirmació i la visibilització d'identitats i a la construcció de narratives històriques. El motiu de la ciutat representa aquí un cas paradigmàtic en tant que el cinema, com a expressió última de la modernitat, naixia estretament lligat a tots aquells símbols de desenvolupament industrial, avenç tecnològic, a les noves formes d'oci com ara el turisme, el viatge o l'experiència exòtica. En aquest sentit, l'urbs com a nou univers cosmopolita, o com a univers que configura les nostres vides i un imaginari comú, com a materialització geogràfica de l'estament de classes, com a niu de decadència i desarrelament, no va quedar al marge de la representació fílmica. Podríem citar infinitat de propostes que aborden el tema urbà des de perspectives i estètiques múltiples: des de les avantguardes, amb els exercicis lírics de les simfonies urbanes de Walter Ruttmann, enfront de la crítica de Vigo a *À propos de Nice* (1930); o des de la ficció, per exemple, part de l'obra de King Vidor versarà sobre les ruptures dels vincles socials a la ciutat massificada; o, en el cas del cinema modern, la importància de la ciutat com a escenificació de les derives del subjecte.

---

1. Robert Stam (2001), *Teorías del cine* (pàg. 33-34), Barcelona: Paidós.

Deixant de banda l'amplíssima llista d'obres que abraçarien el motiu de la ciutat, en aquest text proposarem un recorregut per l'estreta relació que s'ha forjat entre, d'una banda, la implantació de certs models econòmics i les seves implicacions amb el desenvolupament urbà i, de l'altra, el fenomen cinematogràfic com a règim visual i com a agent social a través del cas de Barcelona i el context català. Per a això, explorarem dos processos històrics que han donat lloc a una sèrie de propostes documentals o de ficció que dialoguen estretament amb les transformacions urbanes. En un primer moment, analitzarem aquells films que dialoguen amb les dinàmiques d'implantació d'un model productivista a l'Espanya del desenvolupisme (1959-1975), per a passar, en un segon moment, a dibuixar les relacions que el cinematogràfic ha mantingut amb els paràmetres de la *New Economy* en el marc de la ciutat postindustrial. En aquest recorregut tindrem en compte tant el paper del cinema com a agent que està involucrat en la construcció d'imaginari, afirmant identitats o proposant contradiscursos, com la seva intervenció en la regeneració de la ciutat.

Per tant, més enllà del recorregut per la temàtica urbana, una altra forma de cartografia consisteix a comprovar les implicacions sistèmiques entre cinema i ciutat a través dels vincles que s'estableixen entre polítiques urbanes, models econòmics i de ciutat en les quals el cinema contribueix com a aparell de legitimitat d'aquests mateixos (contribuint a la regeneració de zones urbanes a través de festivals, incentivant el turisme, projectant identitats) o com a aparell crític, desvetllant les contradiccions i conflictes socials que aquestes polítiques generen al seu pas. Sigui per afirmació o per negació, la quantitat de films sobre aquest tema és nombrosa i ha anat en augment en els últims anys. Així que escollirem alguns exemples cinematogràfics de diversa naturalesa que creiem rellevants per a comprendre aquestes problemàtiques des del model industrialista de ciutat fins al postfordisme. Com a nexa comú a tots ells, Barcelona apareix com un dels contextos més rellevants per a explicar els processos socials, econòmics i polítics que des dels anys de la dictadura han travessat les nostres ciutats.

## **1. A les perifèries del desenvolupisme: la ciutat industrial i les implicacions cinematogràfiques**

Les manques i les negligències de les polítiques de desenvolupament urbà van tenir un pes especial a les narratives cinematogràfiques espanyoles del segle xx. Les crítiques es van filtrar a través del Ministeri d'Informació i Turisme creat recentment (1951) –organisme regulador de la censura per decret-llei– en textos camu-

flats sota el gènere còmic o el drama costumista, pel·lícules de tall neorealista com ara *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *El inquilino* (Nieves Conde, 1957); *El pisito* (Marco Ferreri, 1959) o fins i tot a través del cas rar<sup>2</sup> d'*Ocharcoaga* (1961), documental de Jordi Grau per al Ministeri d'Habitatge (creat el 1957) sobre el reallotjament de xabolistes en un nou barri d'habitatges a Bilbao. Des d'aquests films es deixava entreveure el panorama urbanístic del període, travessat per una corrupció immobiliària alimentada gràcies a la promulgació de la Llei del sòl del 56; l'especial interès en el foment de la indústria de la construcció i la col·laboració de la banca, que derivava d'una situació prèvia de despreocupació total; l'absència de plans metropolitans o d'unes limitades polítiques d'habitatge o per la falta d'una política de reconstrucció de la ciutat en la postguerra, i també l'acceptació de la informalitat i de la segregació social (xabolisme, barriades), o la negació de la degradació de barris antics fruit de la superpoblació i el caos derivat de les fortes migracions forçades del camp a la ciutat durant l'època de la industrialització.<sup>3</sup>

Tenint en compte que el cinema és també un agent d'intervenció social, la pràctica filmica, entesa en un sentit ampli, no va operar tan sols com una representació d'aquest món, sinó que va estar profundament imbricada en l'emergència d'uns nous subjectes socials, que van ser al seu torn el resultat de les transformacions que tenen lloc en el període oberturista. Estem parlant aquí del període iniciat el 1962, com a període que, *grosso modo*, veu néixer un moviment obrer a Espanya amb la capacitat de plantejar una conflictivitat sostinguda fins a 1975<sup>4</sup> a conseqüència de les fases de liberalització econòmica i marcat per una "nova morfologia de la conflictivitat obrera".<sup>5</sup> Una conflictivitat derivada de la fragilitat material sobre la qual es va aixecar aquest pla econòmic: la segregació de grups immigrants situats als afores de la metròpolis, bé en barris-dormitori o suburbis, o bé en una proliferació de barraques en zones totalment freturoses de qualsevol equipament social o infraestructura bàsica (en el cas de Barcelona: Somorrostro, Montjuïc, El Carmel). D'aquesta manera, la irrupció del fordisme a Espanya va estar basada en un increment de la productivitat a costa de primes i hores extres (és a dir, a través d'una organització

---

2. El film només va ser exhibit de forma privada; realitzava un exercici subtil de burla des del propi aparell de propaganda feixista.

3. Jordi Borja (2010), *Luces y sobras del urbanismo de Barcelona* (pàg. 70-74), Barcelona: Editorial UOC.

4. Segons la periodització feta per Xavier Domènech Sampere (2004), "El cambio político desde abajo (1962-1976). Una perspectiva teórica y metodológica", *Mientras tanto* (núm. 90, pàg. 53-70).

5. Xavier Domènech Sampere (2003), "La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo", *Historia contemporánea* (núm. 26, pàg. 91-112).

científica del treball i no a través del desenvolupament tecnològic).<sup>6</sup> La situació de precarietat de la nova classe obrera la va empènyer, fora de qualsevol control estatal, a autoorganitzar-se per a suplir les manques a les quals es veia sotmesa, a través de xarxes relacionals com ara organitzacions catòliques obreres, associacions de veïns, assistents socials, cases regionals, etcètera, que van obrir un espai per a la militància social i política<sup>7</sup> en la qual el cinema militant constituïa un mitjà de comunicació, o una eina de cohesió (organització de cinefòrums, circuits de cinema-clubs, col·laboració amb associacions veïnals i obreres, xarxes de finançament col·laboratiu, etc.).

Aquesta classe de cintes<sup>8</sup> van dialogar estretament amb aquesta mobilització social que va resultar de les polítiques públiques urbanes i socials del desenvolupisme, atès un model deficitari, basat en la construcció d'habitatge social a la perifèria urbana, sense amb prou feines equipament. Aquí se situen els films marginals de Llorenç Soler o els del Colectivo de Cine de Clase. En el cas de Soler, centrat en les repercussions de la industrialització a Barcelona, filmarà les perifèries urbanes en el seu primer documental *52 domingos* (1966), que versa sobre les aspiracions a torero d'uns joves a les barriades de Barcelona. La crítica al model urbà estarà plenament desenvolupada en *El largo viaje hacia la ira* (1969). Aquest documental es va realitzar a partir d'un documental previ, *Será tu tierra* (1966), encarregat i censurat pel Patronat Municipal de l'Habitatge atès el seu caràcter extremadament crític. Reciclant material filmat per a les institucions franquistes,

---

6. Domènech subratlla el següent pel que fa a l'increment de la productivitat 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 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" (pàg. 99-100).

7. Domènech. "La otra cara del milagro español" (p. 98).

8. En aquest sentit, encara que fos del marc català, destacarà el documental militant *La ciudad es nuestra* (1975), de Tino Calabuig, fundador també del Colectivo de Cine de Madrid. Hi retratava els efectes a la ciutat després de la seva industrialització i l'emergència de xarxes de col·laboració i solidaritat ciutadana en la lluita contra el desallotjament i l'absència d'infraestructures bàsiques de barris com ara Orcasitas, El Pilar i el Pozo del Tío Raimundo a Madrid. Una altra cinta feta més enllà de l'aparell franquista i que també va denunciar la despreocupació governamental davant els problemes d'habitatge va ser la pionera *Notes sur l'émigration – Espagne 1960* (1960), primer treball de Jacinto Esteve en col·laboració amb Paolo Brunatto.



abaratint així costos, càmera en mà i amb veu en off, aquest documental relata les condicions de treball i vida dels migrants a Barcelona, sense deixar d'imprimir una empremta autoral i reflexiva que s'allunyava tant estèticament com conceptualment del reportatge oficialista.

La Barcelona com a catalitzador dels problemes de l'industrialisme espanyol es va veure també reflectida en una cinta més sòbria com és *Plaza Urquinaona. No se admite personal* (1968), d'Agustí Corominas i Antoni Luchetti. Igualment, amb pocs mitjans i imatges filmades en 16 mm, veiem la deriva del trajecte diari d'obriers a l'atur des de les barraques perifèriques fins al centre de Barcelona; aglomerats a les places de la ciutat, a la cerca de feina, els directors contraposaven la veu en off d'obriers i dones entrevistats que expliquen les seves experiències amb prestadores i treballs subalterns, les seves esperances i frustracions després de la migració a la ciutat, en un mercat incapaç de sostenir l'onada de desplaçats durant el segon franquisme. L'experiència es repetia en els films del Colectivo de Cine de Clase d'Helena Lumbreras i Mariano Lisa, com ara *Lucha vecinal* (1977); que se situava a prop de projectes a l'estil *cinéma-verité*, la realització del documental es convertia en un procés obert a la participació i la col·laboració dels implicats, obrers, veïns o agricultors. Ja en la crisi del model productivista a partir dels primers setanta, la crítica des de plataformes militants en col·laboració amb els moviments socials seguirà assenyalant la problemàtica urbana en noticiaris com ara *El Born* (1977) o les intervencions en barris mitjançant l'ús del vídeo de VideoNou / Servei de Video Comunitari (1976-1979/1980-1983). A la sendera del reportatge contrainformatiu i com a capítol dels *Noticiaris* de la Cooperativa de Cinema Alternatiu / Central del Curt (1976-1977), *El Born* justament relata un procés que s'inicia el 1971 i acabarà el 2013 com a cirereta final del procés d'ennobliment del barri. L'episodi, filmat en 16 mm, narra l'organització de l'Ateneu Popular del Barri del Born com a plataforma de lluita davant l'especulació urbanística que es podria derivar del desmantellament del mercat del Born, i el suport de les entitats municipals davant les propostes de la ciutadania per a recuperar el mercat com a espai públic i en interès del barri. Retrat d'un procés que avui, quan ja han passat uns mesos de la inauguració del Born-Centre Cultural, culmina en el fracàs i fins i tot com a exemple de cooptació d'aquelles lluites en nom de la terciarització de la ciutat, tal com veurem a l'apartat següent.

Tornant a la qüestió del cinema com a agent social, cal destacar l'any 1967, amb les primeres Jornadas de Escuelas de Cinematografía<sup>9</sup> a Sitges, com a punt d'inflexió del procés de re-significació política del cinema marginal. Fins aleshores, la realització amateur o no professional no havia tingut cap objectiu més enllà de la realització de films domesticofamiliars per a l'exhibició davant d'uns quants amics<sup>10</sup> o com a delit d'un grup d'aficionats que havien conegut moviments avantguardistes durant la Segona República. D'aquest impuls de renovació artísticopolítica del cinema amateur es desprendrà la reedició de *Cinema Amateur* (1932-1936), ara sota el nom d'*Otro Cine* (1952-1975).<sup>11</sup> És interessant veure com el context català dels seixanta, amb la proliferació de cineclubs i la creació de les sales d'art i assaig, va permetre absorbir i dinamitzar aquesta demanda de curtmetratges amateurs i compromesos en 8 i 16 mm,<sup>12</sup> films marginals i còpies clandestines. Aquí destaquen el cineclub del SEU (Sin-

9. Aquesta pràctica, la del cinema amateur i del cinema d'aficionat (familiar), es venia donant des d'abans de la Guerra Civil i tenia el seu bressol en el marc català, des dels nuclis vinculats al Centre Excursionista de Catalunya. El CEC va assumir l'organització del concurs nacional anual, a partir de 1932 –en ocasions amb convocatòria internacional– i, actuant a manera de federació nacional a través de la UNICA (Unió Internacional de Cinema Amateur). Sobre el cinema amateur: Josep Torrella i Pineda (1965), *Crónica y análisis del cine español amateur español*, Madrid: Rialp.

10. Matías Antolín dirà sobre aquest tema: “Una muestra aséptica, ñoña, triunfalista, inútil [...] haver un análisis de la Historia del Cine Amateur equivale a analizar una burguesía inmóvil, de mentalidad fosilizada. Un universo fílmico oscuro y cerrado, sin gravitación artística e ideológica alguna que naufraga en la chatura más trasnochada y deplorable”, a *Cine marginal en España* (1979, p. 11). Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

O un dels signants del manifest produït pel grup Semana Internacional de Cine de Valladolid, Jorge Feliu: “Ya hemos hablado en estas páginas de la calidad del cine amateur actual, ahogado en un prestigio *sui generis*, que si un día tuvo su razón de ser, ahora resulta completamente gratuito”, a *Inquietud* 7 (1956, octubre, p. 13).

11. La politització del cine amateur va experimentar un gran impuls gràcies al text manifest impulsat per qui inventarà més tard el “Anticine” espanyol, Javier Aguirre, i titulat *Manifiesto en Pro de un Auténtico Cine Amateur*, datat del 1956 però fet públic al Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de Sant Sebastià, organitzat per la Sociedad Fotográfica de Gipuzkoa i el Cineclub de San Sebastián, celebrat del 15 al 20 de juliol de 1957. Publicat íntegrament a, Joaquim Romaguera i Ramió i Llorenç Soler de los Mártires (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975* (pàg. 139-140), Barcelona: Laertes.

12. Els formats subestàndard van ser un fenomen de gran rellevància dins de la indústria cinematogràfica. La comercialització de pel·lícula *super8* o *single8* no només va permetre la realització de curts a molts cineastes al marge de la indústria, a causa dels baixos costos del material, o un tipus de cinema directe vinculat a la producció independent i militant, sinó que la comercialització d'aquests nous formats també va repercutir en àmbits de producció industrial, com podien ser els curts comercials, industrials, educatius, empresarials, publicitaris, etcètera, que permetran a uns pocs realitzadors, a manera de recurs formacional, iniciar-se en la pràctica fílmica i accedir a equip i material divers.

dicat Espanyol Universitari). Al voltant del SEU, igual que succeïa en altres associacions de tipus lúdic, es va organitzar un dels focus contestataris més forts des del moviment estudiantil. L'espai del cineclub servirà, doncs, com a subterfugi per a cercles antifranquistes. El paper que el cinema va exercir com a agent de crítica va anar més enllà dels textos, ja que plataformes de cohesió dels moviments socials com el cineclub, que se servien de formats subestàndard i evadien així la censura (aplicada només als 35 mm), permetien crear espais de debat crític. Les condicions tecnològiques, doncs, com les càmeres lleugeres i la pel·lícula domèstica, que es comercialitzen als setanta van alimentar la proliferació de xarxes de col·laboració, com ara distribuïdores (Cooperativa de Cinema Alternatiu / Central del Curt), festivals i col·lectius de caire reivindicatiu, que mitjançant la lliure circulació de còpies, produccions autofinançades o produïdes col·lectivament, van servir d'eina a les reivindicacions de molts moviments veïnals i obrers. Si atenem a la "breu història" del cinema marginal de Martí Rom,<sup>13</sup> veiem que l'autor adverteix sobre aquesta aparició, a mitjan seixanta, d'un cinema que ni respon als plantejaments del cinema amateur, ni respon a la producció en el si de la indústria cinematogràfica catalana. En aquest àmbit, podem trobar cintes que projecten una Barcelona invisibilitzada a *El alegre Paralelo* (1964), d'Enric Ripoll-Freixes i Josep Maria Ramon; *La Ribera* (1965), de Jordi Peñarroja, o *Un viernes santo* (1960), de Joan Gabriel Tharrats. Encara que no fossin films de caràcter militant, la identitat d'una ciutat desproveïda de maquillatge, la visibilització sense més preàmbuls que el registre d'allò que és quotidià i la vida als barris degradats com *La Ribera*, van permetre que moltes d'aquestes cintes es convertissin en una eina d'anàlisi urbana. *La Ribera* i molts altres films avui no localitzats, serien projectats en cicles sobre urbanisme organitzats per l'Equipo Urbano del Departament de Geografia de la Universitat de Barcelona,<sup>14</sup> inserint-se en un marc contestatari en el qual el cinema

---

13. Martí Rom (1978), "Breve Historia acerca del cine marginal en el contexto catalán", *Cinema 2002* (núm. 38, abril, pàg. 56-60). Ell parla de cinema independent, *underground*, militant, alternatiu.

14. Sota el nom de I Seminario de Cine Documental Urbano, es va celebrar entre els dies 27 de novembre i 2 de desembre de 1972 amb l'objectiu d'analitzar els punts següents: els problemes que presenta l'expressió cinematogràfica d'una investigació científica sobre el fet urbà, i realitzar una discussió sobre el contingut teòric i ideològic de les pel·lícules projectades. En aquest cicle es van projectar les següents pel·lícules espanyoles "d'autor", a excepció de les quatre primeres, que provenien del Ministeri d'Habitatge, en 16 i 8 mm: *Ocharcoaga*, de Jordi Grau (1961), *San Pablo de Sevilla*, *Crear sin prisa, romper sin daño*, *Así crece una ciudad*, *Hàbitat* (?), *Sector de la Ribera (La Ribera) I y II*, de Peñarroja, *Distancia 200 metros* (1967), *Distancia de O a infinito* (1969), de Jordi Bayona, Barcelona, de J. Senra (?), *Largo viaje hacia la ira*, de Soler, *Las basuras de Barcelona*, de R Corminas (?), *Les 24 hores*

marginal permetia visibilitzar allò que havia estat “l'altra cara del miracle espanyol”.<sup>15</sup>

## 2. La ciutat postindustrial: identitats i contradiscursos enfront del model Barcelona

El 1946 Adorno i Horkheimer<sup>16</sup> parlaven dels processos d'industrialització de la cultura a través del cas cinematogràfic com a marc paradigmàtic en el qual la creació artística, malgrat els seus suposats dots de no submissió als dissenys racionalistes, es convertia en un producte estandarditzat més, produïda en sèrie com si d'una cadena de muntatge de Ford es tractés. La idea de la Indústria Cultural servia als autors com a marc d'anàlisi d'un capitalisme la força motriu del qual se sostenia no només sobre la maximització de beneficis, sinó sobre la producció immaterial de desitjos i afectes reproduïts socialment a través de la cultura. Lluny de ser una excepció, va resultar que la producció cultural, amb els seus mecanismes com a mercaderia (suposadament) immaterial se sosté en dinàmiques que han alimentat el model econòmic dels últims temps. Però no en referència a la submissió d'allò que és cultural a la producció mecanitzada, sinó recuperant nocions artístiques vuitcentistes com ara llibertat, creativitat, innovació, dissolució de límits entre treball i vida... per a transformar les formes clàssiques de treball cap a formes més flexibles i autònomes.<sup>17</sup>

Sota el concepte de *New*<sup>18</sup> s'han sintetitzat els processos en els quals es basa l'esperit neoliberal: un, basat en l'economització de la cultura i, un altre, basat en

---

*d'un parat*, Grupo Urquinaona (?), *Barcelona*, de J Palá (?). Programa publicat a Equipo Urbano (1972), “El I Seminario de Cine Documental Urbano”, *Revista de Geografía* (Vol. 6, 2, pàg. 262-266).

15. Aquest grup de primeres manifestacions cinematogràfiques crítiques i al marge de la indústria es trobaven dins de l'etiqueta de “cinema marginal” o “independent” abans d'adoptar com a bandera comuna l'etiqueta de “cinema alternatiu” en la trobada d'Almeria de 1975. “El manifiesto de Almería como punto de partida” (1975), *Cinema 2002* (núm. 10, desembre, pàg. 58-59).

16. Theodor W. Adorno i Max Horkheimer (2007), *Dialéctica de la Il·lustración* (pàg. 133-182), Madrid: Akal.

17. Per a una anàlisi que planteja el treball artístic com a punt clau per a entendre la implantació de polítiques d'emprenedoria en el sector cultural i les desigualtats que això provoca, vegeu l'article influent d'Angela McRobbie (2011), “Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?”, a: Marc James Léger (ed.), *Culture and Contestation in the New Century* (pàg. 77-92), Chicago: Intellect-The Chicago University Press.

18. El concepte s'utilitza per a designar les transformacions estructurals del capitalisme a partir de l'apogeu de la indústria de la comunicació i la informació. Model que es fomenta mitjançant nous

la culturització de l'economia.<sup>19</sup> El primer es fa plausible amb l'emergència de departaments dedicats a les indústries culturals dins de l'Administració Pública, ara sostinguts no mitjançant una política de subvencions, sinó mitjançant concessió de crèdits bancaris i un programa d'incentivació de creació d'empreses culturals que fomenten així la terciarització de les ciutats. El segon assenyala aquells processos en els quals elements no tangibles com són la creativitat, allò que és experiencial i allò que és emotiu passen a formar part de la praxi econòmica. De manera que tota l'activitat associada a allò que és artístic, allò que és excepcional, o allò que és autèntic tindrà a veure amb la generació d'un teixit en el qual el treballador creatiu, l'emprenedor, l'innovador es converteixen en font de recursos per a la ciutat postindustrial. Suposadament, dissenyadors, músics, programadors, artistes, arquitectes, professors... fan de les ciutats focus interessants per a nous models de negoci: el turisme, el desenvolupament econòmic extret del treball cognitiu i immaterial, l'atracció d'inversors, etcètera.

Com a impulsor d'aquestes estratègies que impliquen la revitalització urbana, Richard Florida va llançar la teoria de la *classe creativa*,<sup>20</sup> promoguda en tots els departaments dedicats a l'administració de polítiques culturals. Per a Florida, la creativitat i la diversitat són una força motriu que propicia el creixement econòmic, ja que aquestes activitats, amb la seva capacitat per a transformar l'organització del treball, es tornen el recurs per a la revaloració de les ciutats. Florida arribava a plantejar com un alt índex de bohemis i gais a les ciutats, en un entorn desenvolupat tecnològicament i amb dosis de diversitat cultural (les conegudes tres T: talent, tolerància i tecnologia), atreu inversors i, per tant, desenvolupa-ment social.

En aquest context postindustrial posterior a la crisi del petroli de 1973, el pas d'un model productivista a una economia basada en el coneixement, juntament amb el procés de terciarització de les ciutats, el model urbanístic de la Barcelona Olímpica es convertia en cas paradigmàtic i catapultat internacionalment

---

discursos econòmics i noves formes d'organització del treball: microempreses, productors autònoms que donen lloc a una flexibilització del treball amb conseqüències com són una major inseguretat, més precarietat, autoexploració, etc. En aquest marc podem parlar de treballs vinculats a les indústries creatives com ara dissenyadors, desenvolupadors de programari, músics, artistes, educadors, etc. Andrew Ross (2004), *No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs* (pàg. 19-20), Philadelphia: Temple University Press.

19. Maria Ptqk (2009), "Be creative under-class! Mitos, paradojas y estrategias de la economía del talento", Biblioteca YP. Accés 2 maig: <https://archive.org/details/BeCreativeUnderclassMitosParoajasYEstrategiasDeLaEconomaDel>.

20. Richard Florida (2001), *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.

com a referent del *city-branding*. La capitalització d'aquesta marca i la deriva de les polítiques municipals han tingut conseqüències urbanes, socials i econòmiques.<sup>21</sup> En aquest sentit, tota creació de marca posa en joc la representació de l'objecte de desig, activa tot un seguit de mecanismes dedicats a narrar, afirmar, visibilitzar o corregir i purgar un imaginari determinat. La literatura sobre Barcelona com a cas paradigmàtic del model de ciutat-marca ha estat molt extensa, però un dels textos que va assenyalar el paper del cinema en la visibilització d'una determinada ciutat ha estat el de María Paz Balibrea.<sup>22</sup> Aquest model de ciutat, comenta l'autora, depèn de la construcció identitària i de la creació d'un producte seductor que es ven i es consumeix, sigui a través del turisme o de l'especulació sobre el sòl. El patrimoni històric i natural, la recuperació de certs recursos o la visibilització i construcció d'un imaginari català diferenciat (modernisme, Gaudí, la ciutat del disseny i l'art, de la innovació, la ciutat mediterrània de sol i platja) es posen a funcionar com a mecanisme identitari a partir del tret dels Jocs Olímpics de 1992. En la generació del capital simbòlic barceloní contribueixen tot un teixit d'institucions i empreses englobades com a indústries creatives: festivals, museus, congressos i fires, desfilades de moda, etcètera, a més d'una sèrie de narratives que projecten aquesta ciutat mediterrània, creativa i *cool* que avui dia està completament naturalitzada i sobre la qual es justifiquen les intervencions de regeneració urbana.<sup>23</sup>

En aquest model Barcelona, el cinema assumia el seu paper en la configuració d'un imaginari consensuat, l'estetització de la ciutat i la projecció d'una identitat urbana bohèmia i vinculada al consum. Per a fer-ho, Balibrea escollia films rellevants que van participar en la projecció d'aquesta narrativa de ciutat: *Barcelona*

---

21. Per a un estudi a escala global d'aquests models de "ciutat creativa" implantats a diverses ciutats, vegeu l'anàlisi de George Yúdice (2008), "Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿Gentrificación o urbanismo social?", *Alteridades* (Vol. 18, 36, pàg. 47-61).

22. Mari Paz Balibrea (2004), "Barcelona: Del modelo a la marca", a: Jesús Carrillo (ed.) et al., *Desacuerdos 3 sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (pàg. 261-271), Barcelona: Arteleku / MACBA / Universitat Internacional d'Andalusia.

23. Els jocs olímpics són la clau de volta de les polítiques que van configurar els plans urbanístics de tall progressista durant els vuitanta que van ser forjats gràcies al diàleg entre la política socialdemòcrata i les lluites socials emergides al tardà i postfranquisme. A partir d'aquí, va créixer l'hegemonia del model alhora que, sota l'aparença d'aliança entre sector públic i sector privat, amb l'endeutament de fons del govern municipal, la deriva serà la tendència a polítiques neoliberals basades en la lògica dels *new Projects*: venda de fragments de la ciutat a promotors privats amb les subsegüents polèmiques exemplars de Diagonal Mar i el Fòrum 2004. Jordi Borja (2010), *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona* (pàg. 92-96), Barcelona: Editorial UOC.

(Whit Stillman, 1994); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999); *Gaudí Afternoon* (Susan Seidelman, 2002) o *L'auberge espagnol* (Cedric Klapisch, 2002). Amb algunes dissonàncies en algun cas, totes tenen en comú l'afirmació dels pilars bàsics de la identitat Barcelona: ciutadania de classe mitjana, creativa, paisatge modernista i mediterrani, amb una diversitat cultural no conflictiva, etcètera. L'estratègia de vincular cinema i *city-branding* culminava amb el rodatge de *Vicky, Cristina, Barcelona* (Woody Allen, 2008) i la institucionalització d'aquest vincle mateix amb la creació de Barcelona Plató Film Commission: un organisme creat per a oferir facilitats per al rodatge en espais públics, la seva coordinació i gestió i l'oferiment de localitzacions. D'aquesta manera, el film d'Allen, amb les seves contínues vistes sobre els "punts d'interès" i la projecció d'aquest aire exòtic, llibertí i artístic de la ciutat, constituïa el prototip de cinema de promoció turística amb més d'un milió d'euros d'inversió.<sup>24</sup>

De la mateixa manera que en la fase desenvolupista, les manifestacions de crítica a aquest model de ciutat van emergir tant a través de films més o menys marginals, documentals de proposta autoral com són *En construcción* (José Luis Guerín, 2002) o *De nens* (Jordà, 2003), com des de la ficció, generant divergències enfront de la idea feliç de classe creativa apareixia *A la ciutat* (Cesc Gay, 2003), o mostrant paisatges perifèrics no suposats com a ruta turística, *Petit Indi* (Marc Recha, 2009).

Una dècada després del text de Balibrea i de les mobilitzacions provocades pel Fòrum de les Cultures 2004, que van suposar l'avivament del moviment crític de col·lectius, veïns, artistes i institucions enfront de les repercussions de l'operació de regeneració urbana del litoral, podem fer un cop d'ull ràpid a la producció catalana de ficció i apreciar la continuïtat de films que sostenen la narrativa de la marca Barcelona, així com un exponencial creixement de contradiscurs.

En el primer cas, completament inserida en el marc identitari de la New Economy, podem assenyalar *Barcelona, nit d'estiu* (Dani de la Orden, 2013). Comèdia romàntica sobre sis relacions de parella, el primer llarg de De la Orden articula a la perfecció les fites de l'estètica marca-Barcelona (tolerància, talent, tecnologia). En sintonia amb el videoclip, *Barcelona, nit d'estiu* assumeix les estratègies comercials d'una coneguda marca de cervesa vinculada a la imatge catala-

---

24. Sobre l'impacte del film en l'augment del turisme: Lorena Rodríguez Campo, José Antonio Fraiz Brea i Diego Rodríguez-Toubes Muñoz (2001), "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, 1, pàg. 137-154).

nomediterrània: ciutat moderna i atractiva per a consumidors joves (públic de festivals musicals, Erasmus i turisme de discoteca), composta per una classe mitjana més o menys acomodada i educada, ara en un paisatge en el qual ressonen de fons al·lusions afables a la crisi. Les empremtes de la crisi es deixen caure sense conflictes, en forma de comentari o picada d'ullet simpàtica a l'espectador, en forma d'acudit o com a condició neutra o fins i tot edulcorada de joves "dinàmics" que viatgen a l'estranger a la recerca de treball qualificat. De la mateixa manera, el conflicte recent derivat de la consulta del 9N s'al·ludeix en la parella formada per una madrilenya i un català que per motius laborals no explicitats es veuen obligats a una vida separada. Com al film d'Allen, el guió s'adequa a la successió de postals dels nuclis d'interès i emblemes de Barcelona: l'skyline-Torre-Agbar-de-fons, Ciutat Vella, el Barça, sales i bars de moda, Estrella Damm i a la projecció d'una identitat urbana concorde a les tres T de Florida: estudiants universitaris, gais i tolerància, nadius digitals, etcètera. Des del pròleg al film, una animació de 10 minuts a manera de *making off*, ens situen enfront d'aquest marc cultural en el qual destacar l'esperit d'emprenedoria en el qual la classe creativa (en aquest cas el director del film) assumeix resoltament la seva condició precària i l'autofinançament per compte i risc de la producció de continguts que alimentaran les indústries culturals.

En sentit plenament oposat, la també comèdia *Mi loco Erasmus* (Carlo Padià, 2013) incidirà amb un humor corrosiu i histriònic sobre la precarietat de la classe creativa a través d'un fals documental sobre un aspirant a artista (Dídac Alcaraz) que per desenvolupar els seus múltiples i fracassats projectes "entre ells, un documental sobre els estudiants d'Erasmus que vénen a divertir-se a la ciutat" viu sense recursos a la rebotiga de l'antic negoci familiar, alimentant-se de cafè, demanant préstecs a amics (Miquel Noguera), entrevistant-se amb agents culturals de la indústria creativa i visibilitzant irònicament tant l'acoblament als dissenys del dirigisme cultural com també als paràmetres de rendibilitat que demanen les indústries creatives, i apel·lant a aquesta rentabilització d'allò que és cultural en la qual part del finançament passa per la precarització de si, intentant adequar una pel·lícula sobre estudiants-estrangers-en-discoteques a les directrius de les administracions públiques i organismes culturals, tal com suggereix el personatge de productor cinematogràfic: "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...".



D'una altra manera, a la marca-Barcelona contribueixen formats cinematogràfics com *BCN3D*, de Manuel Hueriga, en tant que documental –encara per finalitzar– realitzat exclusivament per a la promoció de la imatge de la ciutat. Una superproducció finançada per Mediapro, basada en un pla seqüència aeri que posa al mateix nivell d'espectacularització la celebració d'un triomf futbolístic a Canaletes i les manifestacions del 15M. D'aquesta manera, l'estetització de les lluites i els conflictes derivats de la crisi econòmica no poden aparèixer més que com a actiu a explotar per a la identitat de ciutat-marca.

No obstant això, en l'última dècada, i això cal tenir-ho en compte, han emergit nombroses obres que sí que visibilitzen i contextualitzen aquells processos i conflictes urbans que concerneixen la implantació del model Barcelona. De fet, podríem aventurar fins i tot que el documental crític amb els processos de regeneració urbana s'ha tornat gairebé un gènere en si mateix. Més enllà d'aquest cas local, si tenim en compte un context econòmic basat en el totxo, la privatització del sòl i la tirada dels esdeveniments culturals i dels arquitectes estrella, es desprèn que, després de la crisi de 2008, aquest tipus de produccions conformin una tendència específica tant per que fa al cinema militant com pel que fa al documental creatiu.<sup>25</sup> La representació de la ciutat invisible, de barris baixos i baixos fons, ha existit com a font de recursos des de la primerenca història del cinema. Des del cinema de carrer alemany de la primera postguerra al cinema de gàngsters als anys trenta o el cinema negre, unes coordenades socials i polítiques determinades travessaven l'emergència de gèneres en els quals els escenaris urbans servien com a espai on inscriure les misèries humanes i socials modernes. Fins i tot en aquest cas, Barcelona va ser explotada per una sèrie de pel·lícules policíiques i de gènere negre durant el franquisme,<sup>26</sup> o com a escenari del desarrelament o la incomunicació d'una societat desmembrada en el període democràtic. Molts films s'inscriuen en aquests angles, però el cas és que els esdeveniments vinculats al *management* de ciutats i a l'ennobliment han disparat una sèrie de produccions

---

25. Una de les distribuïdores independents més rellevants del context estatal, Eguzki Bideoak (<http://eguzkibideoak.info>), conté al seu catàleg ara com ara 25 títols produïts en els últims anys sota el tema "Ciutat" que tracten tots sobre aquestes qüestions.

26. Ens referim a unes primeres incursions amb *Calle sin sol* (Rafael Gil, 1948); *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953); i des de la productora d'Ignacio Iquino, vinculada a l'apogeu d'aquest gènere, seran *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Apartado de Correos 1001* (1950) i *Sin la sonrisa de Dios* (1955), de Julio Salvador; *Mercado prohibido* (Javier Setó, 1952) o *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) i *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1955). Més tard es rodaran altres pel·lícules a Barcelona i també amb caires negres però més properes a la modernitat, com *Los atracadores* (1962), de Rovira Beleta, o *No desapareces contra mí* (1961), de José María Nunes.

que, gràcies al context de noves plataformes i mitjans digitals que han transformat el context de producció i difusió cinematogràfica, emergeixen dedicades a explorar específicament els processos que han constituït aquestes polítiques i les seves repercussions en el teixit social.

Des de l'any 2004, i essent selectius, podem esmentar multitud de propostes en aquest sentit, com ara els vídeos documentals autofinançats i de difusió oberta *El Forat* (Chema Falconetti, 2004) i l'últim *Oscuros Portales* (Falconetti, 2011); tots dos relaten, a través dels afectats, els efectes de regeneració del barri de Sant Pere i el Raval. El primer, que desemboca en el procés d'autogestió per part dels veïns del solar anomenat "el forat de la vergonya"; el segon narra l'expulsió de les prostitutes del Raval davant les polítiques de l'Ajuntament i el sector públic sobre el barri validat amb una Fimoteca i un hotel. Altres obres ressenyables són els experiments documentals com ara el pioner *El Taxista Ful* (2006), que justament emergia com a projecte des de les plataformes crítiques postfòrum com ara *Diners Gratis*, alguns moviments d'ocupació, l'*Oficina 2004* i *Miles de viviendas*; el documental de caràcter etnogràfic *A través del Carmel* (Claudio Zulián, 2006); la ficció documental d'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 Díes, 2010); el documental amateur *Bye bye Barcelona* (Eduardo Chibás, 2014); projectes que transcendeixen allò que és cinematogràfic per a inscriure's en exhausts treballs d'investigació, com ara el documental expandit de Jacobo Sucari *La ciudad transformada* (2006-2011) o els diversos treballs de l'artista María Ruido, com és *ZONA FRANCA: del muelle de carga al call center* (María Ruido i Pablo Marte, 2009), projecte que reflexiona justament sobre el recanvi del comerç agrícola i industrial de dependència estatal al comerç immaterial global: de la Zona Franca, zona comercial de la indústria tradicional, al 22@, espai per a la inversió en empreses d'informació i tecnologia, segons l'autora: "Un gran negocio inmobiliario amparado bajo el paraguas de la renovación postindustrial de Barcelona".<sup>27</sup>

No tenim espai aquí per a seguir amb la llista o dedicar-los un estudi; no obstant això, sí que volem ressaltar algunes produccions que per les seves circumstàncies són similars a les del període desenvolupista, en tant que estan estretament vinculades a un moment de transformació econòmica en què la ciutat

---

27. Consultar la web de l'artista i *ZONA FRANCA: del muelle de carga al call center*. Un projecte de María Ruido en col·laboració amb Pablo Marte, realitzat per a l'exposició "LOW COST" (FAD, Barcelona 2009), <http://www.workandwords.net/es/projects/view/495>.

cobra un paper significant. Aquí podem esmentar obres com ara *No Res. Vida i mort d'un espai en tres actes* (2012) i *Ciutat Morta* (2013), totes dues 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* (La Col-Panòptica, 2012). Els projectes de Metromuster neixen precisament com a resposta crítica a l'actual marc de polítiques públiques i al model de treball/explotació de les indústries creatives. Primer a través de la realització del documental *No Res* (Xavier Artigas, 2012). Sobre el desmantellament de la Colònia Castells, construïda el 1920 i sentenciada a enderrocament el 2003 per a procedir a la construcció de blocs de cases, destruint l'entramat comunitari del veïnat i les formes de vida del que va ser un petit oasi enmig del barri dels Corts i desnonant alguns inquilins amb contracte antic. Els èxits de *No Res* van passar per superar el nucli restringit dels moviments socials, superant les limitacions estètiques del vídeo activista (aconseguint reconeixement institucional amb el premi al millor llargmetratge documental al festival IX Documenta Madrid 2012), en part gràcies al finançament per *crowdfunding* i *crowdsourcing*, xarxes de col·laboració entre espais autogestionats, centres socials i veïns, però sense renunciar als preceptes de la cultura lliure (per la qual cosa Metromuster va aconseguir obrir, a través de negociacions, el circuit de festivals cinematogràfics i canals de televisió, poc inclinats a admetre produccions sense copyright).

El mateix tornava a succeir amb l'estrenada recentment *Ciutat Morta* (Xavier Artigas i Xapo Ortega, 2013), finançada a través de *crowdfunding* sota llicència Creative Commons. Un documental sobre el cas del 4F (del 2006) que, des del seu compromís militant, es feia amb el premi al millor documental al Festival de Màlaga. Als seus projectes, Metromuster aposta també per superar formes de treball voluntari propis de l'àmbit creatiu mitjançant la remuneració dels implicats. Per la seva banda, *Ciutat Morta* estableix molts nexes en comú amb *De nens*, en què Jordà va realitzar un seguiment detallat al judici per suposada pederàstia a un veí del Raval. Un cas que, juntament amb d'altres acusats amb vagues proves,<sup>28</sup> pretenia desvirtuar la resistència dels veïns del Raval als plans municipals de remodelació i reallotjament del Barri Xinès. Per la seva banda, *Ciutat Morta* reconstrueix en forma de denúncia "un dels pitjors casos de corrupció policial a Barcelona", que es va endur la vida d'un dels condemnats, Patricia Heras. El treball de dissecció del que va ser el muntatge del 4F: falses proves, tortures i impunitat de

---

28. Segons les investigacions en les quals va treballar Jordà del periodista Arcadi Espasa, tesis confirmades anys més tard. Arcadi Espasa (2003), *Raval. Del amor a los niños*, Barcelona: Anagrama.

diverses institucions locals, la responsabilitat de regidors, jutges, etcètera, no es pot deixar de situar en el context d'un barri a ennobrir en el qual es dipositen notables interessos econòmics i polítics.

Podríem dir que *MACBA*<sup>29</sup> mira de ser l'anvers d'un film pioner en aquest àmbit com va ser *Le Centre George Pompidou* (1977), un film encarregat pel Ministeri d'Afers exteriors francès a Rossellini per a celebrar l'obertura de l'edifici projectat per Renzo Piano i Richard Rogers. Encara que no estigui denominat com a tal, Rossellini retrata un dels pilars sobre els quals se sosté la ciutat-marca: l'ennobliment i la requalificació de sòl urbà a través de la incorporació d'instal·lacions culturals en barris deteriorats. *MACBA* és un mosaic, no dels assistents escèptics al museu com en el film de Rossellini, sinó d'una multitud d'entrevistes a aquells que van participar en l'anomenat Pacte Cultural (1985). El pacte mirava de ser un lloc de consens, a través de la cultura, per als interessos de l'esquerra i la dreta catalana. El muntatge exclusiu a força d'entrevistes als qui van ser els responsables en la conceptualització del museu obre la bretxa a les contradiccions entre els uns i els altres, a la deriva que van prendre les seves polítiques culturals, delatant alhora el compromís amb una "societat civil" que, en última instància, va ser la gran benefactora en el procés.

*Com un gegant invisible*, també sota llicència Creative Commons 3.0, amb lliure distribució i finalitats no-comercials, va ser realitzada de forma autogestionada pel col·lectiu d'arquitectes LaCol i Panóptica. El documental tracta d'exposar el complex procés de reapropiació de l'espai fabril de Can Batlló per part de la ciutadania. No obstant això, Can Batlló funciona com un dels nusos a la complexa xarxa de dinàmiques que han transformat la ciutat i s'hi exposen de manera minuciosa totes les correlacions i forces implicades en el desenvolupament de la ciutat que avui ens toca viure. El documental, realitzat a través d'entrevistes, amb imatges d'arxiu i música també de contingut lliure, repassa quines polítiques urbanes han determinat la Barcelona d'avui, quins actors hi han intervingut i quins interessos travessen les estratègies implantades.

I el que és rellevant en el diàleg d'aquests films amb el període oberturista és, d'una banda, la necessitat de resposta enfront dels discursos hegemònics de ciutat, la visibilització o anàlisi crítica sobre les polítiques governamentals que afec-

---

29. Segons el col·lectiu realitzador del film (els artistes visuals: Tere Badia, Jorge Luis Marzo, Montse Romani i Guillermo Trujillano, juntament amb el desaparegut recentment Octavi Comeron), aquest és el primer capítol del que serà la sèrie *SubHistòries*, dedicada a explorar les relacions entre l'art i el poder a Catalunya. El documental està disponible a: <http://soymenos.wordpress.com/2013/06/12/estrena-de-macba-la-dreta-lesquerra-i-els-rics/>.

ten allò que és urbà i la vida, i d'altra banda, la seva naturalesa política més enllà d'aquests textos: l'aprofitament d'unes condicions tecnològiques que permeten de nou un ric context de xarxes col·laboratives entre moviments i realitzadors, a més de l'ús de nous models de finançament col·lectiu i llicències lliures, amb el pretès desafiament als modes de producció i explotació convencionals.

## Bibliografia

- Adorno, Th. W.; Horkheimer, M.** (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Antolín, M.** (1979). *Cine marginal en España*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Borja, J.** (2010). *Luces y sobras del urbanismo de Barcelona*. Barcelona: Editorial UOC.
- Domènech Sampere, X.** (2004). "El cambio político desde abajo (1962-1976). Una perspectiva teórica y metodológica". *Mientras tanto* (núm. 90, pàg. 53-70).
- Domènech Sampere, X.** (2003). "La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo". *Historia contemporánea* (núm. 26, pàg. 91-112).
- Equipo Urbano** (1972). "El I Seminario de Cine Documental Urbano". *Revista de Geografía* (Vol. 6, núm. 2, pàg. 262-266).
- Espasa, A.** (2003). *Raval. Del amor a los niños*. Barcelona: Anagrama.
- Florida, R.** (2001). *The Rise of the Creative Class*. Nova York: Basic Books.
- Martí Rom, J. M.** (1978). "Breve Historia acerca del cine marginal en el contexto catalán". *Cinema 2002* (núm. 38, abril, pàg. 56-60).
- McRobbie, A.** (2011). "Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?". A: Marc James Léger (ed.), *Culture and Contestation in the New Century* (pàg. 77-92). Chicago: Intellect-The Chicago University Press.
- Paz Balibrea, M.** (2004). "Barcelona: Del modelo a la marca". A: Jesús Carrillo (ed.) et al., *Desacuerdos 3 sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (pàg. 261-271). Barcelona: Arteleku / MACBA / Universitat Internacional d'Andalusia.
- Ptqk, M.** (2009). "Be creative under-class! Mitos, paradojas y estrategias de la economía del talento", Biblioteca YP. Accés 2 maig: <https://archive.org/details/BeCreativeUnderclassMitosParaojasYEstrategiasDeLaEconomaDel>.
- Rodríguez Campo, L.; Fraiz Brea, J. A.; Rodríguez-Toubes Muñoz, D.** (2001). "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, 1, pàg. 137-154).
- Romaguera i Ramió, J.; Soler de los Mártires, Ll.** (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes.
- Ross, A.** (2004). *No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*. Philadelphia: Temple University Press.
- Stam, R.** (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Torrella i Pineda, J.** (1965). *Crónica y análisis del cine español amateur español*. Madrid: Rialp.

**Yúdice, G.** (2008). "Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿Gentrificación o urbanismo social?". *Alteridades* (Vol. 18, 36, pàg. 47-61).





### Capítol III

## **Erasmus Deketto Barcelona. El pols entre les noves marginalitats i els discursos de poder**

*Jordi Costa Vila*

### I

El 30 de juliol de 2007, la web de la BBC News es feia ressò de la polèmica sorgida al voltant del finançament del que en aquells dies es coneixia amb l'escarrit títol de "The Barcelona Project" i que, més tard, es convertiria en *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008), trenta-setè llargmetratge dirigit per Woody Allen –trenta-vuitè si entra en el compte aquell estrany debut per la porta del reciclatge que va ser *What's Up Tiger Lily* (1966)–. La controvèrsia havia sorgit quan es van conèixer les quantitats de diner públic –un milió d'euros per part de l'Ajuntament, mig milió per part de la Generalitat de Catalunya: un 10% del cost total de la producció– amb què anava a comptar el projecte d'un cineasta consagrat, en el context d'un país on la relació entre l'ajuda institucional i la creació mai havia deixat de ser conflictiva, encara que era a punt d'entrar en una de les seves fases més problemàtiques. El text citava la declaració d'un cineasta català al qual no identificava pel nom: "Així que ve Woody Allen amb tots els seus diners i el seu èxit i l'ajuden? Jo podria fer cinc pel·lícules amb el seu pressupost".

El pressupost de *Vicky, Cristina, Barcelona* va ser de 15 milions de dòlars (una mica més d'11 milions d'euros) i la seva recaptació total va superar els 96 milions (prop de 70 milions i mig d'euros). Potser permeti posar aquestes xifres en perspectiva, i entendre des de quina escala parlava l'innominat i irat director català, la dada de la recaptació total de les pel·lícules estrenades en aquest idioma (produïdes, doblades o subtitulades en català) al llarg de l'any 2008: poc més de 4 milions i mig d'euros. A la mateixa nota de la BBC News es produeix una singular rima de sentit entre una declaració del llavors alcalde de Barcelona, Jordi Hereu –"Serà un enorme anunci de la ciutat que serà vist a tot el món"– i una altra del propi director convidat Woody Allen –"Serà una carta d'amor a Barcelona, i de Barcelona al món sencer"–. Coincidien, doncs, una veu associada al 10% de la producció i una altra responsable del 100% simbòlic de la creació, en qualitat de

director i guionista, a remarcar quelcom que l'Alvy Singer que protagonitzava *Annie Hall* (1977) –personatge que s'escandalitzava en veure com el seu amic Rob (Tony Roberts) caçava riures enllaunats en la seva pròpia telecomèdia sense gràcia– hagués, sens dubte, sancionat com a inacceptable: la naturalesa explícitament publicitària del que (se suposava) era un discurs creatiu.

*Vicky, Cristina, Barcelona* es va estrenar al Festival de Cannes, va rebre crítiques majoritàriament positives, es va convertir en una de les pel·lícules més rendibles de la carrera del cineasta, li va valer alguns honors –entre els quals, el Globus d'Or a la millor comèdia o musical i el seu primer Independent Spirit Award, concedit al Millor Guió– i va envoltar de premis Penélope Cruz per la seva elèctrica interpretació caricaturesca de l'arquetip de la dona passional espanyola de trenca i esquinça. La reacció tant del públic com de la crítica espanyola va ser singular i, sobretot, inestable: de la perplexitat davant el maneig de tòpics i la seva dislocació –el guitarrista flamenc als exteriors d'Oviedo, etcètera...– a l'acceptació final amb la boca petita, passant pel tràmit de l'acceptació parcial d'algunes virtuts en un conjunt que, en general, es considerava irregular, sense nord i insatisfactori. *Vicky, Cristina, Barcelona* era una pel·lícula realment estrangera, encara que tampoc inassumible en aquesta etapa de sostinguda manufactura d'obres menors que és l'últim tram de la trajectòria d'Allen: una etapa en què Manhattan i la burgesia intel·lectual novaiorquesa han deixat de ser escenari i repertori central per a possibilitar puntuals incursions a l'exterior amb el tòpic (turístic) com a filtre de la mirada, excusa per a l'autocita i material més o menys d'enderrocament per a la reelaboració desmanyotada de vell material –verbigràcia, la nova emergència de ressons d'*El xec blanc* (*Lo sceicco bianco*, 1952), de Federico Fellini, títol ja homenatjat de manera explícita a *La rosa porpra del Caire* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), en la sèrie de postals italianes en forma de pel·lícula de *sketches* a la italiana *A Roma amb amor* (*To Love with Rome*, 2012)–. Estrany híbrid d'amarga comèdia moral d'aires a estones rohmerians amb l'herència de les comèdies romàntiques d'esperit turístic de Jean Negulesco, *Vicky, Cristina, Barcelona* va trobar les seves bones i argumentades defenses entre veus crítiques poc sospitoses d'ingenuïtat, però potser el més significatiu sigui la seva capacitat per a proporcionar a els qui van encoratjar el projecte una imatge idealitzada i més o menys oficial del mite de Barcelona a principis del nou mil·lenni: una Barcelona entesa com a ciutat cosmopolita, amb un esperit bohemi de maqueta a escala, habitada per arquetips sense cap mena de relació amb la identitat estrictament catalana, sinó concebuts com a exasperació ludicofolklòrica d'allò que és espanyol (de postal): la dona passional despitosa i el seductor bohemi.

No obstant això, el que ens interessa en aquest text és, precisament, el revers d'aquesta condició de *Vicky, Cristina, Barcelona* com a postal en moviment d'una idea romàntica de la ciutat forjada tant en el tòpic com en el simulacre dionisiac. La pel·lícula de Woody Allen conté, també, una imatge de Barcelona que cal rebutjar. A *Erasmus, Orgasmus y otros problemas*, segona obra literària de l'escriptor, autor d'histories i director Carlo Padial –un llibre que pot ser llegit com al seu segon llibre de relats després de *Dinero gratis* o com a una novel·la atomitzada en històries que s'interrelacionen–, dos personatges, els estrangers Karla i el seu expromès Fritz Wilke, perceben les seves reaccions enfrontades davant *Vicky, Cristina, Barcelona* com el punt clau del seu propi desacord amorós. En un e-mail dirigit a un dels seus amants, l'espanyol Manuel, que l'ha deixada a la seva sort en una Barcelona aparentment alegre i festiva que, en realitat, Padial mostra com un laberint de solituds promíscues, ridícules i dolencoses, Karla escriu:

“Todo esto me recuerda a *Vicky, Cristina, Barcelona* y me hace feliz, porque esa película, Manuel, me recuerda a Barcelona, donde estoy ahora, y sobre todo me recuerda a ti, me recuerda nuestro amor, nuestra pasión europea y latina, cosmopolita. Algún día te explicaré lo desagradable que fue verla con Fritz Wilke, mi novio, y lo mucho que me hizo llorar aquel día con sus comentarios. ¡Aquel día se excedió, claramente! [...] No tenía derecho a hablarme así. Creo que Javier Bardem lo saca de quicio”.

Una mica més endavant, en el capítol (o relat) titulat “Fritz, el novio cornudo, y los putos modelos de Tommy Hilfiger”, el descol·locat Fritz Wilke rememora aquesta projecció tibant:

“La película le desagradó; le molestaba porque le traía a la memoria todas las cosas de tipo sexual que sabía que ella, su novia, había estado haciendo en el último año, antes de conocerlo. La sala estaba oscura, pero aún así podía ver la cara de Karla, ligeramente iluminada, mirando la pantalla con expresión incierta. De pronto ella le dijo:

–Qué película más real.

–No entiendo esta película –respondió Fritz en voz baja–. ¿Y a quién pueden gustarle estos hombres, tipo torero loco? No la entiendo, las motivaciones de los personajes son tontas –repitió Fritz–.”

Les relacions diferents que estableixen Karla i Fritz amb *Vicky, Cristina, Barcelona* converteixen, així, el reconeixement en una imatge mítica i la paranoia so-

bre una imatge de malson (la núvia “violada” per altres pretendents) en possibles manifestacions de les enfrontades experiències (o sensacions) d’inclusió i exclusió en aquesta imatge mítica de la Ciutat Comtal formulada per Woody Allen. Carlo Padial forma al costat del també autor d’historietes i realitzador Carlos de Diego el tàndem “Pioneros del Siglo XXI”, que va trobar una bona plataforma d’experimentació i desarticulació de formats televisius a les franges d’emissió de matinada de BTV, la televisió municipal de Barcelona que, als seus millors moments, va poder funcionar com una de vegades desestabilitzadora nota a peu de pàgina del discurs hegemònic de TV3-Televisió de Catalunya, la cadena autonòmica catalana. Després de sentir-se una miqueta desatesos i a la intempèrie en aquell entorn, un territori que, en cert sentit, els tolerava, però ni els encoratjava, ni els protegia, els Pioneros del Siglo XXI van començar a bolcar la seva creativitat a Internet, i van aconseguir un seguiment de culte amb l’espai “Go, Ibiza, Go!”, un fals *talk-show* postlynchià i avernal que trencava de manera cridanera amb totes les convencions del mitjà televisiu. La seva tasca en aquest terreny va cridar l’atenció de dos cèlebres professionals de la ràdio, Òscar Dalmau i Òscar Andreu, que es van postular com a possibles microproductors del seu salt al llargmetratge. En principi, el projecte es contemplava com a una adaptació lliure d’*Erasmus, Orgasmus y otros problemas*. Tornem al tema de les xifres: és inevitable pensar en l’opinió d’aquest innominat director català que es posicionava contra el finançament públic de *Vicky, Cristina, Barcelona* si contemplem aquest nou canvi d’escala. *Mi loco Erasmus* (2012), primer llargmetratge dels Pioneros del Siglo XXI, va costar 20.000 euros. Si aquest director innominat hagués fet aquestes cinc pel·lícules que va manifestar que podria fer amb el milió i mig d’euros que les institucions públiques catalanes van donar a Woody Allen, cadascuna d’aquestes pel·lícules hauria costat... 300.000 euros.

*Mi loco Erasmus* sembla, conceptualment, el revers fosc de *Vicky, Cristina, Barcelona*, però aquest text ja entrarà en aquesta relació dialèctica més endavant. Convé apuntar, ara, que entre el treball de Woody Allen i el dels Pioneros del Siglo XXI hi havia només quatre anys, però que, en aquest curt espai de temps, s’han posat en quarantena les tradicionals relacions establertes entre la indústria audiovisual i l’ajuda pública des que Pilar Miró establís la política de subvencions a principis dels anys vuitanta. Al seu llibre *El cine español. Una historia cultural*, Vicente J. Benet recorda que entre 1984 i 1987 el cost d’una pel·lícula espanyola mitjana es va duplicar. Des de l’arribada a la secretaria d’Estat de Cultura del ministre Wert i la postergació *sine die* de l’anunciada llei de mecenatge, el cinema espanyol ha passat d’un estat en el qual un director podia revoltar-se davant el tracte de favor (en diners

públics) donat a un autor de reconegut prestigi internacional (com Woody Allen) a un estat present en el qual qualsevol aspirant a cineasta no sembla tenir ni la més remota possibilitat d'integració en un teixit professional tremendament afeblit. La resposta dels Pioneros del Siglo XXI –i de tants altres creadors– ha estat la de, literalment, fer-se guerriller: debutar a pèl, amb caràcter de microproducció o autoproducció, i han popularitzat etiquetes com ara la de cinema *low cost*, que els supervivents del vell context industrial contemplen amb suspicàcia. Després d'una època de pretès benestar (o el seu simulacre), en què la indústria podria acollir, sempre amb prudència i amb els criteris de mercat regint les decisions, periòdics relleus generacionals de joves creadors, s'ha passat a un context en el qual l'amateurisme sembla l'única garantia d'activitat. Si traslladéssim el fenomen a termes editorials, al jove creador no li queda una altra plataforma que l'autoedició o el fanzín. I arribats a aquest punt, seria interessant que aquests treballs creats a les zones d'exclusió de la indústria, en àmbits de difusió i exhibició no reglamentaris, servissin pel que servien, de fet, els vells fanzins contraculturals: per a invalidar (o impugnar) la moneda en curs, per a qüestionar els discursos dominants, per a, en resum, construir-se una identitat en contraposició a les identitats consensuades. I, en aquest sentit, *Mi loco Erasmus*, com els treballs d'un altre tàndem de referència que també seran analitzats més endavant en aquest text –els “Venga Monjas”–, compleix amb escreix amb aquesta exigència.

## II

En una escena de *Placeres desconocidos* (Xiao Wu; 1997), de Jia Zhangke, els protagonistes, dos joves aturats marcats per l'autisme emocional, miren, a l'aire lliure i enmig d'un grup d'espectadors anònims, la retransmissió televisiva en la qual es va fer pública l'elecció de Beijing com a seu dels Jocs Olímpics. Quan Samaranch pronuncia el nom de Beijing, la majoria comença a aplaudir, però els dos antiherois de Zhangke no mouen ni les celles. El director fa explícita la seva opinió sobre la notícia amb un recurs formal: una lenta panoràmica que culmina amb la imatge d'uns focs artificials modestos en un carreró desamparat. Es podria extreure la conclusió que, per a Jia Zhangke, els Jocs Olímpics de Beijing són això: focs d'artifici enmig d'un paisatge que es mou entre la precarietat (passada i present) i la perplexitat de cara al futur.

Publicat el 2008 per l'editorial Melusina, en edició d'Ana S. Pareja, el llibre *Odio Barcelona* va reunir una dotzena d'autors nascuts després de 1975, que vivi-

en o van viure a la Ciutat Comtal, per a proposar un qüestionament col·lectiu de la imatge de la ciutat i els seus discursos oficials. La il·lustració *Adoración de los grandes alfa; Esquema de la historia cultural de Barcelona*, de l'artista Efrén Álvarez, en la qual es detallava l'esquema de producció, difusió, consum i regurgitació de la cultura en clau d'al·legoria escatològica, donava un contingut eloqüent a les guardes d'un volum que incloïa materials tan heterogenis com un possible recorregut psicogeogràfic a càrrec de Javier Calvo segons la metodologia de Ian Sinclair o un treball de camp elaborat per Agustín Fernández Mallo que es feia ressò d'un bon nombre d'objeccions a peu de carrer. En una de les peces, "Flashback, feedback & forward", el periodista Philipp Engel rememorava una escena que bé podria ser l'equivalent barceloní del moment olímpic de *Placeres desconocidos*:

"Como todos los viernes desde que estudiaba en el Liceo Francés, acudí al estupendo piso, siempre tan maravillosamente limpio y ordenado, que mi tía Puppi tiene en la calle Mandri. La comida casi estaba lista, el televisor subido a un volumen más alto de lo normal. [...] Era el 17 de octubre de 1986 y la ciudad estalló en fuegos de orgullo patrio y euforia colectiva cuando Juan Antonio Samaranch anunció la sede de los próximos Juegos Olímpicos. Mi tía me arrastró de inmediato a su gran terraza desbordante de exuberante flora. La gente salía al balcón, los coches pitaban... Yo sólo tenía hambre".

En una nota a peu de pàgina, Philipp Engel esmenta el vídeo musical que va intentar sublimar aquella consagració olímpica de Barcelona en clau d'èpica pop: el *Barcelona* de Freddie Mercury i Montserrat Caballé, que va dirigir el prestigiós realitzador britànic David Mallet el 1987. Abans de rebre aquest encàrrec, els crèdits de Mallet en el terreny del videoclip incloïen la seva bona nòmina de clàssics contemporanis, entre els quals podrien destacar els seus treballs codirigits al costat de David Bowie –*Ashes to Ashes* (1980), *Let's Dansi* (1983), *China Girl* (1983) i *Loving the Alien* (1984)–, el *Rock of Ages* (1982), de Def Leppard, o les seves variades col·laboracions amb Queen –de la *space opera* arrevistada de *Radio Ga Ga* (1984) al manifest feminista irònic/drag de *I Want to Break Free* (1984)– o amb el seu líder Freddie Mercury –el gairebé testamentari *The Great Pretendre* (1987), al servei del polimorfisme versàtil de l'estrella–.

Amb el pla zenital que obre el muntatge, en què es mostra el director d'orquestra sobre un podi il·luminat manejant una batuta lluminosa que sembla evocar l'espasa làser d'un cavaller *jedi* i una massa al fons apropant-se mentre enarbora les flames dels seus encenedors, el videoclip de David Mallet marca en

la seva clau estètica una síntesi entre la iconografia monumental de Leni Riefentahl i l'èpica galàctica de la popular saga de George Lucas. És temptador analitzar *Barcelona* com un document patològic de la construcció d'una autoestima col·lectiva forjada en la hipèrbole i l'harmonia de supòsits contraris. Una fanfàrria introductòria il·lumina sobre un escenari d'arcs de cartró pedra –ressò del passat històric: picada d'ullet a la construcció d'una modernitat sobre els fonaments tradicionals de la cultura mediterrània– a les dues estrelles de l'himne: Freddie Mercury i Montserrat Caballé, com a matrimoni improbable d'una cultura pop disposada a treure pit i una alta cultura entesa com a senyal identitari d'una idea de la ciutat formulada, construïda i preservada per les elits burgeses. El vídeo és, en resum, una obra mestra del neokitsch institucional, en perfecta consonància amb una cançó que inclou versos com ara “per tu seré gavina de la teva bella mar” o “I agita els fonaments dels cels/agita les nostres vides”. Les successives aparicions de la paraula Barcelona desencadenen arravataments d'èxtasi col·lectiu puntuats per l'encesa massiva d'encenedors per part de la massa espectadora, que oneja les seves petites flames al so de la melodia. Freddie Mercury i Montserrat Caballé funcionen com el Summe Sacerdot i la Summa Sacerdotessa d'unes núpcies simbòliques entre una cultura pop capaç d'expressar-se amb la pompa i circumstància d'una concepció tan consensuada com discutible del bon gust i una alta cultura sense problemes per alternar amb la frivolitat. La batuta lluminosa vindria a dir que la Força és amb tots, sobretot amb aquesta col·lectivitat sense rostre convidada a participar de la festa. El treball de David Mallet és, en bona mesura, una porcellana Lladró feta videoclip o un videoclip arrabassat pel diseg d'eternitzar-se com un cristall de Swarovski en moviment.

Les olimpíades de 1992 van proporcionar a Barcelona l'oportunitat de reconstruir-se a l'altura d'aquella pirotècnica i operística autoestima capturada en aquell vídeo musical. La ciutat, com diu el tòpic, es va obrir al mar, va ampliar els seus marges de respectabilitat, va guanyar en infraestructures i, entre moltes altres coses, va enterrar el seu inconscient sota l'asfalt. Per descomptat, aquesta estructura urbanística que parla en veu alta de jerarquització social –Barcelona sembla una ciutat dissenyada per les seves classes altes sota el temor d'una hipotètica rebel·lió de les seves classes baixes– va seguir impertorbable i aquesta lògica interna va seguir dominant moltes de les decisions en el seu procés d'ennobliment integral: la transformació del barri del Raval entesa com un procés d'esborrament del lumpen. Les escenes finals d'*En construcció* (2001), de José Luis Guerin –en les quals xoquen dos mons: els nous residents dels pisos de nova construcció contemplant, a través de les balconades, els supervivents del vell

Raval–, o tot el discurs que construeix el complex i incòmode *De nens* (2003), de Joaquim Jordà –en què el famós cas de pederàstia al Raval s'integra en el marc del procés de transformació urbanística del barri, revelant el funcionament de tèrbols jocs de manipulació i assetjament per part del poder–, són potser els més valuosos documents cinematogràfics sorgits després de la ressaca de la Barcelona del 92, compromesos en la indagació dels danys col·laterals després de la retòrica triomfal de la remodelació de la ciutat.

Hi ha una línia secreta que uneix l'esperit èpic del vídeo musical de Freddie Mercury i Montserrat Caballé –la promesa d'un futur utòpic a la ciutadania– amb *Vicky, Cristina, Barcelona* de Woody Allen. La Barcelona d'aquesta última pel·lícula és, en cert sentit, el malson complert de les promeses del 92: una ciutat aparador (o una ciutat postal turística) que ha eliminat aquesta lletra petita que podria propiciar un retrat poc afavoridor, una utopia inquietant, lluminosa, oberta al mar, cosmopolita i sense lumpen, terra d'acolliment de turistes sofisticats i llar d'arquetips racials buidats de tot component problemàtic. El Parc Güell, la Sagrada Família i la Pedrera (o la Casa Milà) són alguns dels espais emblemàtics que apareixen a la pel·lícula, però la Barcelona de *Vicky, Cristina, Barcelona* és, també, la ciutat dels *skaters* a la plaça del Macba, de les derives romànticobohèmies pel Gòtic i dels estudiants d'Erasmus convocats a una festa incessant. Un territori, en resum, definit pel seu poder de seducció que s'autopromociona o es percep a si mateix com a hospitalari i obert, però que també crea (inevitablement) les seves zones d'exclusió. D'aquestes zones d'exclusió –d'una identitat forjada en el rebuig– i de la lectura paranoica d'aquesta alegria d'aparador tracta, precisament, *Mi loco Erasmus*.

### III

*Mi loco Erasmus* va néixer amb el propòsit, com hem indicat més amunt, de ser una adaptació lliure d'*Erasmus, Orgasmus y otros problemas*, que, en un bon principi, va adoptar la forma d'un documental sobre els estudiants estrangers becats a Barcelona pel programa Erasmus. Els Pioneros del Siglo XXI van canviar d'opinió en ple procés i van convertir la seva pel·lícula en una altra cosa, encara que el muntatge final conserva una mica d'aquest propòsit en els primers minuts: un dels productors, el locutor radiofònic Òscar Dalmau, es formula una pregunta sobre per què Barcelona és la destinació predilecta dels estudiants estrangers amb beca Erasmus si cap de les universitats de la ciutat encapçala els rànquings d'excel·lència acadèmica de l'àmbit europeu. S'entrevisten professionals de l'àm-



bit universitari i alguns estudiants abans que la pel·lícula desplaci de manera definitiva el seu focus cap al suposat autor d'aquest documental *in progress*: Dídac Alcaraz interpretant-se a si mateix (o a una versió de si mateix construïda sobre els materials de la realitat), artista, còmplice creatiu dels Pioneros del Siglo XXI i presentador del fals programa televisiu difós a través d'Internet *Go, Ibiza, Go!*. A partir d'aquest moment, *Mi loco Erasmus* es converteix en el tortuós retrat d'una identitat paranoica que llança les seves magarrufes sobre aquesta Barcelona idealitzada i feliç i, també, en la crònica de la creació d'una obra que es ramifica, es transforma i acaba devorant el seu creador en una espiral d'abstracció i desconexió de la realitat. L'espectador no triga a entendre que Dídac Alcaraz és un exclòs d'aquesta suposada utopia i que la Barcelona lloada a *Vicky, Cristina, Barcelona* també engendra les seves zones d'ombra en el simbòlic extraradi de la ciutat. Tancat al soterrani de la casa de la seva àvia a Sant Joan Despí, Dídac Alcaraz munta i remunta el material del seu documental a la deriva, es planteja transformar-lo en una aberrant obra d'animació incòmoda, gorreja a alguns dels seus amics per a poder portar a terme el seu projecte, mostra el romanent de samarretes d'una iniciativa comercial frustrada i, sobretot, desgrana el seu odi cap a un món que se celebra a si mateix sense convidar-lo a la seva festa infinita. Alcaraz es converteix, així, en el particular coronel Kurtz d'una Barcelona que no es reconeix com a cor de les tenebres, que ignora, feliç, bohèmia i arrogant, la seva condició d'espai d'exclusió i malson. *Mi loco Erasmus* aconsegueix ser, finalment, una incòmoda resposta al repte inicial d'adaptar *Erasmus, Orgasmus y otros problemas*, perquè fa l'efecte que aquest protagonista abandonat a la seva sort que encarna Dídac Alcaraz ha acabat sent també devorat pel llibre, integrant-lo al seu mosaic interconnectat de mirades paranoiques sobre aquesta promiscuïtat cosmopolita que no és sinó una reducció a escala –i a l'absurd– d'una certa idea d'Europa a la qual li ha arribat ja la data de caducitat.

L'edició en DVD de *Mi loco Erasmus* reuneix algunes peces addicionals realitzades per a l'ocasió pels Pioneros del Siglo XXI, entre les quals destaca *Barcelona, la Zona Opaca*, signada per Carlos de Diego, en la qual un orador encarnat per Joan Moreno, mentre passeja per una sendera silvestre de la muntanya de Montjuïc, formula un monòleg que cal entendre com tota una declaració de principis per part dels seus autors i que perllonga en una estimulants direcció el discurs del llargmetratge:

“Barcelona. Tenemos lo mejor: los mejores locos, los mejores esquizofrénicos. Yo la nombraría capital mundial y te diría que casi de la Unesco de los locos. Los locos de

Barcelona son importants. Personas que se les ha ido la cabeza, personas con problemas, personas que se han hecho famosas a causa de una enfermedad, pero esa enfermedad los ha hecho fabulosos. Personas como La Monyos, el Maradona de las Ramblas, personas que no tienen un porvenir, pero se lo han hecho. Se han hecho su porvenir. Y ese porvenir, en cierta manera, beneficia a Barcelona. Hay locura, eh, hay paranoia, hay mucha, mucha esquizofrenia. Mucha. Miedo, terror. La gente es un no vivir. Tienen la inseguridad. Entonces vas tú por la calle y ves a esta gente que están terroríficos. Van por la calle nerviosos, atacados, no te saludan, pasan, pasan con la bicicleta por el lado... No, no es necesario vivir así. La gente tiene que vivir sin preocupaciones. Seamos felices nosotros. Realmente seamos felices. Eso. Eso es lo bueno. Lo que pasa es que, si nosotros cogemos y dependemos del otro, dependemos de esas personas que nos están influyendo, haciendo terapias... Tenemos el coco zumbado... También hay jabalís. Claro, estamos en plena montaña de Montjuich y aquí los bichos aparecen también. Aquí podéis ver rastros. Aquí hurgan, buscan. Todo esto es porque están buscando raíces. Los animales vienen aquí a expandir Barcelona, sencillamente. La gente les trae pan, les trae restos de comida. Ellos hurgan, buscan. Se han hecho su hábitat. Muertos, jabalís, travestis, locos. Esa es la esencia de Barcelona. Total y realmente. Esa es la esencia de Barcelona”.

L'esperit no està lluny d'aquella escena en la fundacional *Vivir en Sevilla* (1978), de Gonzalo García Pelayo, obra pionera en la fusió i la confusió de registres ficcionals, documentals i assagístics, en la qual els personatges, tots ells emblemàtiques figures d'una contracultura andalusa incòmodes amb la imatge i els discursos oficials que sustenten el mite de la seva ciutat, visiten el Palmar de Troya proposant una mena de germanor simbòlica amb els bojós i els rebutjats: “La prensa sevillana hablaba muy mal del Palmar de Troya llamando a alguno de sus videntes repugnante, soez e infeliz de la vida. Por eso mismo, Luis, siempre sorprendido por la tradición de los curas de la ciudad, por su sentimiento más hondo de no aceptación de la realidad, fue, con respeto y con sus amigos, al extraño sitio”, indica el narrador a la veu en off.

La bogeria reformulada com a acte de resistència i com a estratègia per a sobreviure entre les fissures dels discursos institucionals de dues ciutats com Barcelona i Sevilla –per cert, els dos enclavaments més significatius en els fastos col·lectius oficials de 1992, que estenien ponts simbòlics als conceptes d'Olimp i d'Imperi– permeten, doncs, establir un estret vincle entre *Mi loco Erasmus*, treball emblemàtic d'aquesta guerrilla *low cost* autoafirmada com a relleu generacional per força en temps de crisi, i *Vivir en Sevilla*, pel·lícula manifest d'una contracultura que no va aconseguir trobar una casa per sempre al cinema de la Transició, però que avui

és vista com un anunci primerenc d'estratègies, sensibilitats i codis per venir. En el seu segon llargmetratge, *Taller Capuchoc* (2014), els Pioneros del Siglo XXI tornen a aplicar l'estratègia de bombardejar l'aparador triomfal a través de la mirada paranoica d'un professor de taller d'escriptura creativa, interpretat per l'artista i icona del posthumor Miguel Noguera. En el fons, la seva tasca –en la qual la bogeria és, ahora, pou subjectiu i trinxera alliberadora enfront dels discursos de poder– s'inscriu dins d'una tradició que podria tenir els seus precedents en textos literaris tan rellevants com *Impostura*, d'Enrique Vilamatas –la Zona Zero on l'autor va trobar, després de les seves primeres temptatives experimentals, la veu pròpia que no ha deixat d'afinar a la resta dels seus treballs–, i el cicle de novel·les protagonitzades per l'esperpèntic i enigmàtic Sugrañes, d'Eduardo Mendoza.

## IV

Quan Carlo Padial va explicar al seu amic Esteban Navarro, membre del tàndem Venga Monjas, que un parell de productors estaven disposats a finançar el seu salt al llargmetratge amb un pressupost de 20.000 euros, aquest li va replicar: "I què fareu amb tants diners?". Enfrontar-se al treball de Venga Monjas requereix, doncs, ajustar la mirada a un nou canvi d'escala. Tàndem format per Xavi Daura i Esteban Navarro, la formació va tenir la seva acta fundacional el 17 de juny de 2006, data en la qual els Venga Monjas van penjar el seu primer vídeo casolà a YouTube: *Ríen mucho*, de només un minut i vint-i-dos segons de durada. Set anys després, els Venga Monjas celebraven el seu origen penjant una entrada al seu blog que concloïa amb un paràgraf que es podria entendre com la construcció d'una poètica i la revelació d'una estratègia sota el que, de fet, va néixer de forma casual, amb la naturalesa d'una broma privada, però que va acabar creixent i expandint-se com a fenomen internàutic de culte:

"Teníamos 20 años, estábamos más o menos en medio de nuestras carreras universitarias y no mucho por hacer. Teníamos la perspectiva de un verano sin viajes, sin trabajo, sin novias... sólo calor, chistorra y patatas fritas. Nos gustaba tanto *La Hora Chanante*, que decidimos que sería una forma divertida para matar el rato grabar nuestros propios *sketches*, a lo chanante. Y luego colgarlo todo en Youtube, que en ese momento era una cosa bastante nueva. Y ahí nos quedamos, clavados en un verano eterno de guasa, en el que ahora podemos fardar orgullosos que nos ganamos la vida. Muchas gracias, como siempre, a todos los que nos seguís o nos habéis seguido en algún momento. Y que no pare la juerga".

Si els Pioneros del Siglo XXI troben a la bogeria i la paranoia el lloc des del qual construir una identitat de resistència, els Venga Monjas ho fan a la immaduresa, a la prolongació festiva de la complicitat i el joc adolescent. A l'estiu de 2012, ja consolidats com a figures clau en una nova construcció de la comèdia, els Venga Monjas van engegar el seu projecte de llançar una sèrie de treballs amb directors convidats –entre els quals, Néstor F., Carlos Vermut, Carlo Padià, Marc Crehuet, Miguel Noguera, Isaki Lacuesta i Ernesto Sevilla–, que van subratllar la possibilitat d'establir noves comunitats en aquest àmbit de la producció audiovisual de guerrilla que trobava el seu públic fora dels circuits tradicionals d'exhibició i consum. En dos d'aquests treballs, els extraordinaris *Aniversario* (2012), de Marc Crehuet, i *Amour* (2014), d'Ernesto Sevilla, s'abordava precisament el tema de la fractura de la complicitat de la parella a través de l'ingrés a la maduresa d'un dels seus membres: el treball de Crehuet feia servir un parc d'atraccions com a espai simbòlic edènic, retratat en clau crepuscular, mentre que Sevilla proposava un *remake* paròdic de *l'Amor* (*Amour*, 2012) de Michael Haneke, en el qual la malaltia degenerativa que patia el personatge d'Emmanuelle Riva era estratègicament substituïda per un inesperat accés de maduresa tardorenca en la figura d'un revellit Xavi Daura.

El projecte de confiar lectures de l'entitat Venga Monjas a tercers –tots afins a la sensibilitat del tàndem, però amb els seus propis discursos i agendes creatives– convida a contemplar-los com a una identitat líquida, polimòrfica, enfrontada a l'obsessió per una identitat monolítica i al ferri autocontrol del seu discurs d'un còmic tradicional. L'obra de Venga Monjas ha trobat el seu format d'expressió ideal en el vídeo internàutic d'escassos minuts i la seva creativitat no s'ha bolcat, de moment, en la construcció de cap narrativa tancada i ambiciosa de llargmetratge: el seu discurs aposta, doncs, per allò que és fragmentari i allò que és incomplet (essència d'aquesta immaduresa militant), encara que en alguns casos la seva obra ha jugat ocasionalment amb el llarg recorregut (relatiu: la mitja hora és, com si diguéssim, la seva idea del Gran Relat) o amb la serialitat. El seu fals documental *Llamadme Claudia* (2009), sobre una excèntrica estrella publicitària encarnada per Miguel Noguera, la seva enlluernadora experiència americana de fulletó –*La Aventura de Petri sin gafas* (2010)– o la seva agressiva apropiació de la sèrie *Els Simpson* –*Da Suisa* (2013)– es compten entre aquesta nòmina de treballs de metratge més ambiciós que porten el discurs de Venga Monjas de l'*sketch* a la construcció narrativa. Convé que ens detinguem dins d'aquest àmbit en dues propostes que aporten de manera explícita lectures subversives del relat col·lectiu/identitari de la ciutat: Barcelona es converteix aquí en el terreny de jocs que els

Venga Monjas qüestionen amb les eines d'una immaduresa reformulada com a arma llancívola. En cert sentit, Xavi Daura i Esteban Navarro es converteixen aquí en els descendents espirituals del Charlot que, a l'escena inicial de *Llums de la ciutat* (*City Lights*, 1931), apareix com a discordança caòtica sobre la falda de la figura central del conjunt escultòric que era inaugurat davant els ciutadans per les forces vives de l'urbs. Si els moviments de Charlot quan intentava abandonar aquell espai públic ridiculitzaven els valors encarnats en les diverses figures de l'escultura, els jocs de Venga Monjas poden ser interpretats com les maniobres subversives d'apropiació i reciclatge lúdic de les icones i tradicions d'una ciutat que ha construït la seva nova identitat perdent la seva essència, i s'ha convertit en zona d'acolliment d'enlluernaments turístics i laberint de no llocs per al ciutadà.

*Detective Deketto* (2014), migmetratge de poc més de trenta minuts de durada emmarcat dins de la iniciativa #littlesecretfilm de Calle 13 –estrenat, microproduït i difós pel canal temàtic d'Universal–, bé podria ser, de moment, el més a prop que els Venga Monjas han estat de la realització d'un llargmetratge narratiu clàssic. “Hace años que le bajaron las bragas a la ciudad y ahora todos se mofan de su chumino”, diu la veu en off de l'actriu Marga Castells en una deformació de la mateixa retòrica *harboiled* que Frank Miller ja havia forçat fins a arribar a allò que és grotesc en els seus còmics de la sèrie “Sin City”, el personatge icònic dels quals, Marv, esculpia –i escopia– una perla verbal semblant en els primers lliuraments de l'obra: “Sin City es como una enorme y asquerosa fulana tumbada de espaldas pidiéndolo, y la poseo, y le gusta, y vuelvo a poseerla y aún pide más”. Castells assumeix a *Doctor Deketto* el paper protagonista: un detectiu malforjat que enfronta la seva solitària noblesa heroica al poder i a les maniobres conspiratòries d'un vell amic, l'alcalde corrupte de la ciutat, encarnat per l'actor Jordi Pau –una troballa d'Isaki Lacuesta–, una representació grotesca de la corrupció institucional que fuma cigarrets a cabassos i que, en el curs d'una conspiració delirant reduïda a l'absurd, ha prohibit l'exhibició de tigres al zoo de la ciutat per a mantenir-los, segrestats, a l'interior d'helicòpters que sobrevolen l'espai metropolità. *Detective Deketto* funciona, doncs, com a desmuntatge paròdic dels codis del cinema negre, derivació dionisiaca de la tradició barcelonina del cinema criminal i, també, com a possible cosina llunyana d'una pel·lícula que es prenia de debò els danys col·laterals de la remodelació de la ciutat (en aquest cas, Sevilla) després dels fastos institucionals del 92: *Grupo 7* (2012), d'Alberto Rodríguez. Resulta evident que la Barcelona de *Detective Deketto* és el Baltimore ridícul sorgit sobre les ruïnes del miratge olímpic.

La websèrie *Coneix la teva ciutat*, en què els Venga Monjas visiten escenaris de la Ciutat Comtal de la mà d'estrelles convidades –músics com ara Joe Crepúsculo, còmics com ara Raúl Cimas, Berto Romero o Ernesto Sevilla, cineastes com ara Juan Antonio Baiona–, proposa una altra estratègia d'insubmissió enfront de la imatge consensuada de la metròpolis-aparador. Aquí el contrast entre el to del discurs –irònicament amable i celebratori– i el repertori d'imatges, amb la seva insistència freqüent en el clima plujós, el no-lloc desemparat –els voltants de la plaça de les Glòries–, l'espai monumental desarticulat –les fonts de Montjuïc– o l'espai asèptic –el Cub del Poble-sec, el Maremàgnum– provoca un curtcircuit estimulant. Llunyanament inspirat en el to i en els codis d'un popular programa de TV3 –*El convidat*, presentat per Albert Om–, *Coneix la teva ciutat* proposa una cartografia imaginària, una apropiació del territori en forma de guerrilla lúdica i una sèrie de notes al peu de la imatge de la ciutat i els seus discursos institucionals, en clau de fragmentàries càrregues de resistència. Quan els Venga Monjas juguen enlluernats davant el rètol lluminós de la sala Apol·lo o quan glossen, al costat del periodista Pepe Colubi, les potencialitats de les pantalles del centre comercial Glòries per a proporcionar simulacres de conversa i omplir buits comunicatius, s'apropien del registre de llenguatge dels discursos de poder per a subvertir-los, en una dinàmica que no defuig la transformació del somni barceloní en malson, com exemplifica la deriva kafkiana de Berto Romero pel barri de Gràcia o la climàtica troballa, en una de les peces, d'un territori sense llei on practicar la lluita clandestina. La immaduresa impertinent dels Venga Monjas o la paranoia al·lucinada dels Pioneros del Siglo XXI s'afirmen, així, com a formes d'una mateixa lluita: estratègies de combat enfront del discurs dominant, provisionals construccions d'identitat enfront d'una identitat col·lectiva, monolítica i de vocació perdurable imposada des de dalt.

## Capítol IV

### ***I'm not, but... I am, but... Identitats lèsbiques en trànsit als films de Marta Balletbò-Coll***

*Elena Ortega Oroz*

“I am not a lesbian just because I like to sleep with you [...] I am a lesbian but... Never mind!”.  
 Montserrat, en *Costa Brava (Family Album)*

“Jo crec que d’amor només n’hi ha d’un tipus, després hi ha els imbècils que és dediquen a etiquetar-lo”.  
 Marina, a *Sévigé (Júlia Berkowitz)*

Les dues cites extretes de les pel·lícules de Marta Balletbò-Coll (l’Hospitalet de Llobregat, 1960) amb les quals encapçalem aquest capítol destinat a la seva anàlisi fílmica des d’una perspectiva feminista i culturalista, reflecteixen l’ambivalència amb la qual l’autora aborda la sexualitat i l’afectivitat lèsbica, i també de la dificultat intrínseca a qualsevol intent de definir-les i compartimentar-les, sense obviar la violència que aquests processos discursius impliquen. Tant la seva *opera prima*, *Costa Brava (Family Album)* (1995), com el seu tercer i últim llargmetratge fins avui, *Sévigé (Júlia Berkowitz)* (2004), componen un corpus singular i únic dins de la producció cinematogràfica catalana per la centralitat que atorguen al subjecte lèsbic i per la seva concepció de la identitat des d’una perspectiva postmoderna, en la qual els eixos identitaris –i, en particular el gènere i l’orientació sexual, que aquí ens ocupen–, lluny de ser concebuts com a una essència o origen primordial, es representen com a llocs d’inestabilitat i en flux constant. Si la dimensió política del seu treball resulta innegable perquè confereix un espai visual i narratiu a una opció sexual tradicionalment absent a la gran pantalla o representada segons formulacions estereotipades, no és menys important examinar com als seus films el lesbianisme es presenta com un concepte flexible, el significat del qual emergeix de l’ús estratègic que se’n fa i que no es pot entendre en la seva complexitat sense atendre les múltiples variables identitàries que travessen les subjectivitats i experiències del jo contemporani. Abans d’abordar aquestes qüestions, que constituiran el nucli de la nostra anàlisi, oferirem alguns apunts contextuals sobre la producció i la circulació de les seves obres, ja que ens permetran posar en relleu, en sintonia amb els seus films i segons la precisa observació de Susan Martin-Márquez (1999, pàg. 289), tant

les potencialitats com els límits de les polítiques, les posicions i els discursos identitaris.

## 1. Qüestions de context: el preu de les etiquetes

En una entrevista concedida a María Camí-Vela (2005, pàg. 39-49), Balletbò-Coll es mostrava tremendament poc inclinada a participar en una lectura feminista de la seva obra. Aquesta conversa s'emmarcava en un volum destinat a avaluar les aportacions de les cineastes que van debutar a l'Estat espanyol durant la dècada dels noranta i que van formar part d'una renovació generacional la singularitat de la qual va raure, en bona mesura, en el nombre de dones que es van incorporar a la indústria cinematogràfica en qualitat de directors, malgrat que no ho fessin sota les mateixes condicions que els seus homòlegs homes. Així, la majoria de dones van donar el salt a la direcció entrades a la trentena o la quarantena—signe que havien hagut de demostrar àmpliament les seves capacitats amb anterioritat de cara a vèncer prejudicis molt arrelats—i amb uns pressupostos per als seus films ostensiblement més baixos (Monterde, 1998).

No obstant això, la voluntat manifesta d'atenuar les múltiples especificitats identitàries que travessen la seva obra (nacional, de gènere i orientació sexual), i fins i tot d'ironitzar-hi,<sup>1</sup> no és, o no ha estat, exclusiva de Balletbò-Coll. Als anys noranta s'observa un rebuig generalitzat per part de les cineastes a veure's classificades i englobades sota les etiquetes “feminista” o (mirada) “femenina” (Zecchi, 2014,

---

1. Considerem oportú rescatar algunes de les declaracions de Balletbò-Coll a l'entrevista esmentada, ja que amb la seva característica ironia càustica, la directora avaluava les seves possibles filiacions identitàries (feminista o catalana) en termes econòmics/mercadotècnics. Sobre la seva adscripció a la causa feminista, assenyalava: “A un nivel muy personal yo te diré que lo que quiero es facturar. Y cuando estás en colectivos de estos facturas muy poco”; mentre que respecte a la seva identitat catalana asseverava: “(Soy) de Barcelona, porque Barcelona vende mucho, la verdad. Ya sé que los catalanistas quisieran Cataluña, pero me siento muy de Barcelona por mucha Costa Brava que haya hecho” (a Martí-Vila, 2005, pàg. 43 i pàg. 45). D'acord amb aquestes afirmacions, als seus films s'aprecia una preocupació particular per a llegir l'opressió de les dones des d'una perspectiva econòmica que subratlla la inequitat en el terreny productivolaboral. Aquests aspectes són clars en la marginació que el personatge femení pateix en l'àmbit científic, com es retrata a *Costa Brava* o a *Carinyo, he enviat els homes a la lluna!*, en què no només mostra com les dones han tocat el famós “sostre de cristall” dins de l'empresa en la qual treballen sinó que, en el súmmum de la ironia paternalista i neoliberal, són, per aquest motiu, acomiadades (el que es planteja com a una invitació a desenvolupar la seva carrera fora de l'empresa esmentada).



pàg. 133). Un fet que, malgrat les diferents implicacions epistemològiques d'aquests conceptes, reflecteix un context de recepció estatal –conformat pel públic, la crítica i l'acadèmia– percebut com a obertament i majoritàriament hostil al feminisme. Les interpel·lacions constants de Balletbò-Coll a l'entrevistadora esmentada per a ser considerada, abans que dona, feminista o lesbiana, *únicament* com a directora de cinema –i, en conseqüència, parlar només dels aspectes narratius o visuals de la seva obra– posaven de relleu com el seu més que evident compromís amb les polítiques identitàries (la representació de la identitat lèsbica) podia esgrimir-se com un argument en contra que desvirtués la seva qualitat d'autora. I és que, com ja va assenyalar Martin-Márquez, tradicionalment les referències al gènere han servit perquè els crítics marginin les obres produïdes per dones, de manera que l'"antifeminisme" implícit o explícit de moltes creadores cal ser llegit com a una posició estratègica a través de la qual aquestes han expressat irònicament el seu rebuig a les formes particulars de repressió que es practiquen en l'àmbit cultural respecte a la producció femenina (1991, pàg. 14). O, formulat d'una manera més directa, la consciència que aquesta assertivitat política implicava automàticament la relegació de l'obra a un gueto cultural i comercial ("cinema de dones"). I en el cas particular de Balletbò-Coll, l'encara més arriscada etiqueta de "cinema lèsbic" que, com ella mateixa es va encarregar d'assenyalar, "podía ser tanto una maldición como una bendición para la carrera de un director" (Triana-Toribio, 2003, pàg. 146).

*Dins de i enfront d'aquest complex context de circulació, el treball de Balletbò-Coll resulta altament significatiu per la seva decidida vocació de superar aquest marc –que com hem apuntat es percep com a limitat o poc permeable als discursos sobre la diferència o les diferències– i apostar d'entrada per una difusió internacional de la seva obra rodant en anglès, enllaçant, així mateix, amb una estètica pròpia del cinema americà independent amb el qual es va familiaritzar durant els seus anys formatius a la Universitat de Colúmbia (Nova York). L'anglès és la llengua utilitzada a *Costa Brava* i a *Carinyo, he enviat els homes a la lluna!*, ja que, segons la pròpia autora, ampliava les possibilitats de trobar un distribuïdor estranger (Camí-Vela, 2005, pàg. 41-42),<sup>2</sup> mentre que a *Sévigé* (Júlia Berkowitz),*

---

2. A propòsit de l'ús de l'anglès en el seu primer film, Balletbò-Coll va assenyalar que "perteneía asociaciones profesionales de directores y productores y oía hablar de que era tan difícil estrenar en España. Porque si yo te pudiera reflejar lo que son tantas horas sentada en reuniones de productores catalanes quejándose continuamente de lo difícil que es distribuir y de lo mal que está el cine en España, no podías hacer la película en otra lengua que no fuera el inglés. El sentido común te dictaba olvidar el español o el catalán" (Camí-Vela, 2005, pàg. 41). Per la seva banda, Smith (1997, pàg. 43) assenyalava una altra raó possible: "Mientras Balletbó-Coll ha dicho que el uso del inglés era puramente pragmático (que sabía que las puertas de los distribuidores extranjeros de otro modo estarían cer-

malgrat ancorar-se narrativament en un entorn estrictament local, no dubta a introduir personatges internacionals que es comuniquen entre si en català, castellà, anglès o francès.

De forma no menys significativa, la directora ha explorat formes de producció i distribució imaginatives i audaces de caràcter alternatiu que, si bé serien extensives a tots els cinemes menors i no hegemònics, han estat fonamentals en el desenvolupament del cinema feminista. Com s'informa en un rètol al final de la cinta, *Costa Brava* es va rodar en amb prou feines dues setmanes gràcies a la pel·lícula sobrant que li van cedir diverses companyies de producció. A més, la pel·lícula va comptar amb un pressupost ínfim (10 milions de pessetes);<sup>3</sup> es va llançar al mercat amb una sola còpia, en aquella ocasió finançada gràcies a les aportacions d'amics en una singular anticipació de l'actual micromecenatge (Camí-Vela 2005, pàg. 40); i la seva estrena va tenir lloc a Barcelona, on, seguint una pràctica assentada en la tradició del cinema experimental, la directora va acompanyar la projecció del film i es va oferir per a un col·loqui posterior amb el públic. Un any més tard, *Costa Brava* va circular profusament en festivals nacionals i internacionals, fonamentalment els dedicats al cinema gai i lèsbic –i va obtenir el premi del Públic als festivals Frameline (Sant Francisco), Outfest (Los Angeles), Cineffable (París) i Un sguardo diverso (Milà)– i el 1997, després d'una estrena discreta a Madrid, va aconseguir arribar a les pantalles britàniques. Per la seva banda, *Sévigne* també es va rodar en dues setmanes, gràcies a excedents de pel·lícula cedits i amb la implicació total de l'equip tècnic i artístic, que va treballar en règim de cooperativa. Gràcies a aquesta obra, a més de consagrar-se entre els cercles crítics com a una directora amb un univers personal únic, Balletbò-Coll va rebre el Gran Premi del Jurat al Festival Filmes de Femmes de Créteil (França) i el Premi Nacional de Cinema de Catalunya el 2006, entre altres.

## **2. *Costa Brava (Family Album)* (1995): Configuracions identitàries i dinàmiques transnacionals**

*Costa Brava (Family Album)* sobresurt perquè és la primera pel·lícula produïda a Catalunya –i, per extensió, a l'Estat espanyol– que aborda el lesbianisme de

---

radar para ella), el inglés también sirve como una *lingua franca* que elude la difícil cuestión para los cineastas locales de si se debe utilizar el catalán nativo o el castellano ampliamente extendido”.

3. Com assenyala Monterde (1998), a mitjan noranta el pressupost mitjà-baix d'una pel·lícula espanyola rondava els 150 o 200 milions de pessetes.

forma oberta i normalitzada (Smith, 1997). Juntament amb el seu caràcter pioner, també destaca, com ja avancem, perquè concep la identitat lèsbica com un vehicle discursiu a través del qual reflexionar sobre la representació contemporània de les subjectivitats. El debut de Marta Balletbò-Coll resulta paradigmàtic de l'accent de la teoria feminista actual a comprendre el subjecte femení en tota la seva complexitat social. És a dir, com un subjecte que es veu travessat per múltiples discursos, no només sobre el gènere i la sexualitat, sinó també sobre la classe, la religió, l'etnicitat o la nacionalitat, i que, com postula Teresa de Lauretis, planteja el repte de construir una política de les diferències dirigida cap a la comprensió global de la comunitat, sense oblidar la seva especificitat històrica i local (1988, pàg. 159).

I, si bé *Costa Brava* és un film que insereix els seus personatges en aquesta complexa matriu cultural, cal avançar que serà el lesbianisme l'eix identitari que competirà amb una altra sèrie de filiacions (religioses, nacionals i familiars) que es veuen indefectiblement sacrificades en un nou context global que accentua la flexibilitat i la mobilitat (Kim, 2003, pàg. 470). Com ja va assenyalar Josep-Anton Fernández: “A *Costa Brava* [...] el lesbianisme és transnacional i transcultural, igual que la relació entre Anna i Montserrat; i doncs, la nació queda exclosa dels límits dibuixats pel lesbianisme” (2000, pàg. 400). De forma no menys important, i aquest és un aspecte que ens interessa ressaltar, són aquestes dinàmiques transnacionals les que defineixen i redefeixen l'espai en el qual s'assenta la relació lèsbica: Barcelona. Així, la cinta suggereix que les condicions de visibilitat (fins a cert punt no problemàtiques) del subjecte lèsbic estan lligades al cosmopolitisme, a la multiculturalitat i a un flux constant d'imatges i d'informació i de persones mitjançant fenòmens com ara la migració o el turisme. Factors, tots, que, d'acord amb l'antropòleg Arjun Appadurai en la seva anàlisi de la globalització, provoquen un “nou ordre d'instabilitat en la producció de les subjectivitats modernes” (2001, pàg. 19), caracteritzat per la pèrdua del sentit tradicional d'arrelament i per l'ús imaginatiu que les persones realitzen de les múltiples i diverses representacions i interaccions culturals que el nou escenari global ofereix.

*Costa Brava (Family Album)* narra l'aventura entre l'Anna (Marta Balletbò-Coll), guia turística que tracta de fer-se un lloc com a dramaturga, i la Montserrat (Desi del Valle), física nord-americana d'ascendència jueva que treballa com a lectora a la universitat. Al mateix temps que la seva relació es consolida –no sense dificultats pels dubtes de la Montserrat sobre la seva identitat sexual– el desenvolupament de les carreres professionals de cada una es veu truncat (la

Montserrat és acomiadada i l'Anna no aconsegueix cap subvenció) i les dues acabaran viatjant per motius laborals no per casualitat a Sant Francisco, paradís de la comunitat LGTB (Lèsbica, Gai, Transgènere, Bisexual). En paral·lel, el film inclou l'escenificació d'un monòleg còmic escrit per l'Anna titulat *Love Thy Neighbour*,<sup>4</sup> i per a l'estrena del qual a Barcelona tracta d'obtenir finançament a través dels diferents programes d'ajuts públics –autonòmics, estatals i europeus, com indiquen els plans de les respectives banderes que puntualment s'insereixen al film– sota la premissa que, segons el comentari d'una jove estatunidenca que col·labora amb l'Anna, a Barcelona hi ha un munt de diners públics per a projectes innovadors. En aquest monòleg, l'Anna mateixa (Balletbò-Coll) interpreta una mestressa de casa valenciana que, declarant-se comunista i de mentalitat oberta, exposa, emperò, els seus prejudicis respecte a la seva veïna lesbiana. A través d'aquestes dues narracions interconnectades, *Costa Brava* impugna els estereotips sobre el lesbianisme (exposats per la mestressa de casa) contraposant-los amb el relat de la vida quotidiana de la parella i les seves rutines (com ara els seus viatges repetits a les platges gironines). Un relat a través del qual totes dues dones creen una família i una memòria compartida, com indiquen tant el títol del film com les fotos de la parella que de forma dispersa s'insereixen a la narració, accentuant la “naturalesa indeterminada” de la família lèsbica que aquest àlbum/pel·lícula retrata (Kim, 2003).

La cinta arrenca amb el pla d'un terrat amb vistes a la Sagrada Família, les torres de la qual destaquen sobre la multitud de roba estesa que es mostra en primer terme, mentre que en *off* s'escolten els crits que la mestressa de casa profereix als seus fills. Semànticament aquest pla encadena de forma irònica les nocions de religió, patriarcat, domesticitat i heteronormativitat –la família tradicional que la parella lèsbica desestabilitza– i constituirà el teló de fons sobre el qual la mestressa de casa posa en escena el soliloqui sobre la seva veïna lesbiana alhora que fa diverses activitats catalogades com a femenines: recollir la roba, netejar o fer-se la manicura. Aquest personatge evoluciona des d'una hostilitat manifesta cap a les lesbianes (per exemple, el temor al fet que els seus fills es vegin *contaminats*) fins a la seva acceptació. Una empatia progressiva que hiperbòlicament desemboca en una nit de sexe entre totes dues que no només deixa la porta oberta a la seva resolució (s'ha tractat d'una trobada puntual o, per

---

4. El títol del monòleg està pres d'una *sitcom* britànica de la dècada dels setanta en la qual s'exposaven els prejudicis d'un matrimoni enfront dels seus veïns de raça negra; una referència cultural que, a més de les seves implicacions polítiques, redunda encara més en la condició transnacional del film.

contra, podrà tenir continuïtat?), sinó que també serveix perquè la mestressa de casa proclami orgullosa enfront del seu marit que ella també li ha estat infidel amb una dona. En clau humorística, aquest canvi ideològic s'insereix en una crítica més àmplia al patriarcat, de manera que, narrativament, el lesbianisme es construeix en oposició a l'heterosexualitat: si el primer queda associat a la llibertat, en el segon cal buscar l'opressió de la dona. És precisament el contacte amb la seva veïna lesbiana el que propicia que la mestressa de casa explori la seva vida i qüestionï aspectes abans tinguts per satisfactoris: el seu matrimoni i la seva vida sexual. Al moment més vidriòlic del seu monòleg relata un somni en què la seva veïna i ella dialoguen, respectivament, des de la torre Eiffel i des d'una de les torres de la Sagrada Família. Sobre aquests símbols arquitectònics i indubtablement fàl·lics del poder patriarcal –dels quals les dones s'apropien al mateix temps que buiden de contingut, ja que el fal·lus no té lloc dins de la relació lèsbica, si no és com a fetitxe–, totes dues bromejen sobre com la submissió de la dona (els menors salaris i el menor estatus social) s'ha sustentat en la “satisfacció que se supone una obtiene mediante el orgasmo a través de la penetración”, per a procedir a continuació a qüestionar el mite del coit com a principal font del plaer sexual femení. En aquest punt, i dialogant amb els postulats de la teoria feminista lèsbica, el film apunta precisament les potencialitats subversives del subjecte lèsbic. Un subjecte que se situa fora del règim heteropatriarcal des del moment en què no es pot catalogar com a “dona” en termes econòmics, sexuals, polítics i ideològics; termes que, no cal dir-ho, aquest mateix règim atribueix a la codificació del subjecte “dona” (Wittig, 1992).

El trànsit experimentat per la mestressa de casa té el seu correlat en la trama central, l'aventura de l'Anna i la Montserrat, que comença quan aquesta última, novinguda a Barcelona, s'uneix a un dels circuits turístics guiats per l'Anna, que inclou una visita a la Costa Brava. En aquesta primera excursió a la costa –lloc simbòlic que, d'acord amb Kim (2003, pàg. 474), serveix per a subvertir la definició del desig entre persones del mateix sexe com a “innatural”– totes dues intercanvien els seus telèfons i, ja en la seva primera trobada, exposen el seu passat sentimental i les particularitats del seu desig. La Montserrat relata que anteriorment havia tingut una relació amorosa amb una dona, una experiència homosexual que no vol repetir per la seva intensitat i compromís emocional. Per la seva banda, l'Anna, en una de les seves nombroses intervencions sardòniques i autoiròniques, assenyala que ella potser, abans que lesbiana, és una sonada (*nut*), ja que va estar durant cinc anys enamorada d'una dona amb la qual només va tenir relacions sexuals en dues ocasions (quan totes dues estaven borratxes,

per a més detalls). Mitjançant aquest diàleg, el lesbianisme que encarnen els personatges es presenta com a una opció sexual fluïda, multiforme i que no es pot reduir únicament a l'experiència eròtica<sup>5</sup> (i, de fet, més endavant, totes dues mantindran una conversa sobre el seu interès sexual desigual).

El personatge de la Montserrat serà fonamental per a apuntalar aquesta concepció *in progress* de la identitat i, no per casualitat, ella representa el subjecte híbrid per excel·lència (Martin-Márquez, 1999, pàg. 289). Jueva nascuda a Tel-Aviv, educada a Boston i professora a Barcelona, els seus constants desplaçaments geogràfics exemplifiquen la globalització; però, com han subratllat diversos autors, per sobre de tot, és la seva sexualitat la que està en flux (Martin-Marquez, 1999; Collins i Perrian, 2000; Fernández, 2000; Kim, 2003). En tres moments de la trama, les autodefinicions de la Montserrat respecte a la seva sexualitat aniran fluctuant: des de l'asseveració “no soy lesbiana sólo porque me guste acostarme contigo”, fins al parcial reconeixement que és “lesbiana” amb la consegüent matisació que “eso no quiere decir que, de vez en cuando, no pueda tener relaciones sexuales con hombres”, per concloure finalment que efectivament és “lesbiana, pero no importa”. En aquest procés de contínua redefinició, la Montserrat no dubta a explorar les possibilitats romàntiques heterosexuales mantenint una relació breu amb un company de treball. Aquestes seqüències – filmades a distància, freturoses de diàlegs i que es limiten a mostrar el deambular de tots dos per l'espai urbà– serveixen també perquè la directora posi de manifest la dimensió performativa del gènere. És a dir, l'adequació i la repetició d'unes pautes de conducta i de personificació de la identitat en funció d'unes expectatives de gènere que, no obstant això, manquen d'un original, amb la qual cosa és la mateixa performació (l'adopció de la “disfressa” femenina o masculina) la que produeix i reproduïx el gènere i la que, en conseqüència, ofereix la possibilitat de mostrar el seu caràcter fictici i introduir variacions en la seva rígida codificació (Butler, 2007). Així, en les seves cites amb en Jordi, la Montserrat es presenta d'acord amb un estàndard clàssic de feminitat (vestint faldilla, mitges i talons), mentre que al costat de l'Anna adopta un vestuari masculinitzat que, en una referència cultural transnacional, resulta clarament assimilable a un estil *butch*

---

5. Al seu influent llibre *Epistemología del armario*, Sedgwick va argumentar precisament les dificultats de contenir l'experiència eròtica a l'hora de conceptualitzar l'homosexualitat, oberta a múltiples pràctiques (1990, pàg. 31-45). Igualment l'autora subratlla la violència implícita en una nomenclatura que simultàniament proposa estereotips i marca l'opció sexual com a marginal o minoritària. Tal com ella postula, ser gai o ser potencialment classificable com a gai en aquest sistema –és a dir, ser sexuat i generitzat– és caure sota els auspicis radicalment superposats d'un discurs universalitzador d'actes o relacions i al mateix temps d'un discurs minorador de tipus de persones.

contemporani, popularitzat a través de cintes lèsbiques d'àmplia repercussió internacional com ara *Go Fish* (Rose Troche, 1994). Arran d'aquest flirteig i, d'acord amb el monòleg de la mestressa de casa, l'Anna caracteritzarà l'heterosexualitat com a un lloc segur (una identitat estable i socialment acceptada) que, no obstant això, per a les dones implica submissió i una falta d'autonomia. Les paraules que dirigeix a la Montserrat són clares en aquest sentit: "Sigues pensando que estarás mejor con un hombre [...] Cuando te des cuenta de que ha arruinado tus sueños, que te ha anulado como ser humano, entonces tendrás tu seguridad [...] Seguridad a través del sacrificio de tu carrera".

Jackie Collins i Chris Perrian han subratllat com el personatge de la Montserrat planteja una sèrie de preguntes clau entorn del lesbianisme: En quin moment una dona s'adona que és lesbiana? Quines són les implicacions identitàries de tenir relacions sexuals amb una altra dona? Poden ser, les relacions lesbianes, socialment acceptables? En resum, com "su lucha para tener una identidad lesbiana refleja el poder del lenguaje y el miedo al rechazo social" (2000, pàg. 218). Des del nostre punt de vista aquesta "lluita" s'ha de contemplar –i sense que això impliqui obviar implicacions sociopolítiques– com a una voluntat explícita per part de l'autora de representar el lesbianisme des d'una perspectiva no essencialista. I també com a una posició estratègica que, a més de suposar una alternativa als conflictes que presenten les relacions heterosexuals (Zecchi, 2014, pàg. 332), permet prendre consciència del paper marginal que la dona té a la societat. És a dir, un prisma des del qual examinar les formes en què l'heterosexualitat i el relat amorós s'han alineat per a perpetuar l'opressió de les dones. Com conclou Kim (2003, pàg. 481), des de la seva perspectiva lesbiana feminista, Balletbò-Coll accentua la variable de gènere per a emmarcar els problemes de les lesbianes dins dels patits per la població femenina en el seu conjunt, posant especial èmfasi a la discriminació laboral.

Aquesta consciència s'aprecia també a la planificació de la pel·lícula i a la seva política de la representació de la feminitat. De forma ambivalent, a *Costa Brava (Family Album)* s'aprecia un doble esforç per a visibilitzar la parella lèsbica i per a ocultar la seva sexualitat, malgrat les pressions per part dels distribuïdors nord-americans que van demanar un major erotisme (Smith, 1997, pàg. 44). La pel·lícula evita deliberadament qualsevol espectacularització i cosificació del cos femení com a objecte de plaer sexual per a la mirada masculina d'acord amb les convencions cinematogràfiques heterosexuals pròpies del cinema narratiu comercial (Mulvey, 1975). En un dels gags de la cinta, l'Anna mostra la seva repulsió cap a unes calces de llenceria vermella (símbol de la *fetitxització* de la

dona) de la Montserrat. Primer procedirà a tirar-les per la finestra i, posteriorment, un cop la Montserrat les recupera, a destrossar-les amb ferotgia amb unes tisores (situant així la seva relació en *un altre imaginari sexual*). De forma igualment irònica, la directora exposa les convencions voyeurístiques sobre les quals se sosté el cinema narratiu per a anul·lar les expectatives de plaer visual lligades a l'aparell cinematogràfic. La primera trobada sexual de la parella –que té lloc a l'interior d'un cotxe durant el seu segon viatge a la Costa Brava– és motiu d'un jocós fora de camp. Tres panoràmiques successives que van des del terra o un arbre fins al cotxe es veuen sobtadament detingudes –igual que la música que acompanya aquests moviments de càmera– tan aviat com arriben al vehicle, frustrant el desig escòpic de l'espectador (i la consegüent conversió del cos femení com a objecte de desig/consum) i negant la funció semàntica de la panoràmica (descobrir una acció significativa: el sexe entre dues dones).

Si el cotxe és un símbol de mobilitat, inevitablement associat al projecte vital de la parella (Kim, 2003), altres elements tecnològics inserits a la pel·lícula (càmeres de vídeo, telèfons, contestadors i fax) es mostren de forma insistent per a assenyalar la complexitat espacial i la virtualitat de la vida contemporània (Martin-Márquez, 1999, pàg. 287). *Costa Brava* ofereix un retrat de Barcelona com a la ciutat mediatitzada per excel·lència, a través de les nombroses imatges inserides a la diegesi que imiten les preses registrades pels turistes amb les seves càmeres de vídeo: unes postals digitals que se succeeixen a un ritme sincopat i mitjançant les quals la ciutat s'imagina i re-imagina com a objecte de consum global i com a escenari multicultural. I és significativament en aquest flux constant d'imatges preses per una col·lectivitat anònima i en constant trànsit en què s'insereix el relat de la parella lèsbica. Redundant en aquesta idea de cosmopolitisme, anonim i celeritat, l'Anna assenyalarà irònicament en un dels seus passejos turístics que l'especificitat de Barcelona rau precisament en la seva indiferència homologable a la de qualsevol altra gran metròpolis: “Aquí la gente está ocupada todo el tiempo. Hacen veinte cosas a la vez. No se relajan hasta que las terminan todas. Nunca las terminan y siempre están tensos”.

D'acord amb aquesta concepció de la ciutat, Balletbò-Coll realitza un ús molt conscient i selectiu de l'arquitectura barcelonina per a mostrar la dialèctica transnacional present a les seves polítiques culturals. D'una banda, trobem aquells edificis i espais que simbolitzen el modernisme català: la Sagrada Família, l'avinguda Gaudí, el Parc Güell o l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. D'altra banda, les construccions i escultures postmodernes realitzades amb motiu dels Jocs Olímpics de 1992: la Vila Olímpica, l'Hotel Arts de Bruce Graham, l'umbracle-



balena de Frank Gehry o el Cap de Barcelona de Roy Lichtenstein. Aquests últims, uns escenaris que, com ja va observar Antonio Sánchez a propòsit de la sorprenent remodelació arquitectònica que llavors va patir Barcelona, en projecten una imatge estetitzada i fins a cert punt narcisista que, malgrat les seves notables exclusions, va permetre articular una projecció global i al mateix temps conferir un sentit d'identitat col·lectiva als seus habitants. Una imatge que “fomenta una percepció personal y colectiva de la ciudad como seductora u objeto de deseo [...] para las audiencias locales y mundiales por igual” (Sánchez, 2002, pàg. 302-303).

Lluny d'oferir una visió unívoca sobre Barcelona, *Costa Brava* manté una posició ambivalent, com suggereixen les diferents interpretacions del film per part de diversos analistes. Mentre que Martí-Olivella (2005) assenyala que la pel·lícula es disfressa en clau paròdica com a icona turística per a evidenciar el procés de mercantilització cultural sota el qual s'ha reconfigurat la ciutat, Kim (2003) subratlla, per la seva banda, com el retrat de la ciutat emfatitza la idea que la identitat catalana post-Olímpica aspira als valors multiculturalis i liberals, abans que a un mercat estrictament local.<sup>6</sup> Des de la nostra perspectiva –i malgrat les evidents crítiques que la cinta dirigeix a les polítiques culturals contemporànies quan qüestiona fins a quin punt permeten que les veus alternatives (lèsbiques) siguin escoltades (Martin-Márquez, 1999, pàg. 290)–, l'encert de Balletbò-Coll consisteix a examinar com la subjectivitat local (l'encarnada per l'Anna) acaba sent un palimpsest de fonts que es nodreixen de referents locals i translocals. En aquest sentit, i seguint aquí a Appadurai, la desterritorialització pròpia de la globalització no suposa una desaparició de les coordenades d'ubicació i localització, sinó l'elaboració d'una cartografia pròpia (2001, pàg. 13). Sota aquest prisma dialògic, l'*àlbum de família* que proposa Balletbò-Coll exemplifica aquest esforç per a elaborar unes coordenades de localització de la pròpia subjectivitat que, malgrat situar-se originalment i emocionalment a la Costa Brava, s'amplien en funció de les aspiracions professionals i afectives de la parella/família lèsbica (Kim, 2003, pàg. 482).

---

6. En aquesta dialèctica radica una altra qüestió clau del caràcter transnacional de la cinta. Així, el film és capaç de presentar, des d'un punt de vista lèsbic, una identitat catalana globalitzada a un públic internacional (Fernández, 2000, pàg. 404) i de seduir l'audiència catalana, pel poder d'una comèdia transnacional imbuïda de valors nacionals (Martí-Olivella, 2005).

### 3. *Sévigné* (Júlia Berkowitz) (2004). Processos identitaris especulars i apropiacions creatives

Després de codirigir amb Ana Simón Cerezo *Carinyo, he enviat els homes a la lluna!* (1998), una farsa que pren elements de la ciència ficció i del pensament utòpic per a construir un provocador univers diegètic regit exclusivament per dones, amb *Sévigné* (Júlia Berkowitz), Balletbò-Coll va tornar a col·locar el lesbianisme al centre de les seves preocupacions fílmiques. Abandonant els postulats de la comèdia pels quals havia transitat, a *Sévigné* articula un complex drama en el qual la sexualitat femenina s'inscriu en una espessa xarxa afectiva, marcada per l'amor, el dol i el fantasma de les relacions il·lícites entre dones (incest/lesbianisme).

Com havia ocorregut a *Costa Brava*, a *Sévigné* (Júlia Berkowitz) la directora interpreta la Marina, una dona, la veritable vocació de la qual és el teatre –malgrat que es guanyi la vida com a realitzadora de televisió– i que intenta, contra vent i marea, estrenar una obra a Barcelona. En aquesta ocasió es tracta de l'adaptació d'un drama maternofilial d'època a partir de les cartes que la cèlebre aristòcrata Madame de Sévigné (1626-1696), reconeguda intel·lectual que freqüentava els salons literaris parisencs de l'època, va dirigir a la seva filla, Madame de Grignan, després de la separació física de totes dues pel matrimoni d'aquesta última. Considerat un dels llegats historioliteraris més importants del segle XVII, el to d'aquesta correspondència, com se suggereix al film, oscil·la entre la tendresa i la passió desbordada. La lectura que Virginia Woolf va realitzar oportunament sobre l'obra resulta summament esclaridora del caràcter transgressor d'aquest amor maternofilial, i també de la dificultat d'establir els límits d'aquesta transgressió, especialment laxos quan concerneixen l'afectivitat entre dones que, no ho oblidem, ha gaudit d'una major permisibilitat perquè ha quedat relegada a l'esfera del que és privat/invisible i, per extensió, el que és innombrable/inintel·ligible. Així, Woolf estableix significatius paral·lelismes, però el possible tabú roman a l'esfera del que és innombrable (i, com veurem, aquesta ambigüitat es traslladarà al film de Balletbò-Coll; a Acedo 2012, pàg. 166):

“Té una sensibilitat que intensifica els seus múltiples anhels i que assoleix el seu extrem més irracional en l'amor que sent per la seva filla. L'estima igual que un home ja gran s'estima una amant jove que el fa patir. Va ser una passió recargolada i morbosa, que li va provocar moltes humiliacions i de vegades la va fer avergonyir d'ella mateixa”.

La predilecció per la creació i la representació que comparteixen els personatges interpretats per Balletbò-Coll en els seus films no sembla casual. A més de ser una estratègia que confereix a les seves obres una marcada reflexivitat, l'escriptura – entesa en un sentit ampli – reflecteix les seves preocupacions feministes sobre el paper crucial que les representacions culturals tenen a l'hora de modelar els imaginaris socials i les subjectivitats individuals. Si a *Costa Brava* l'escriptura permetia al subjecte lèsbic realitzar una apropiació/subversió irònica dels estereotips, a *Sévigné* servirà, d'una banda, per a presentar la identitat com a una producció textual i, de l'altra, per a articular una *narració alternativa* que acull en el seu si *altres formes* d'identificació i de lectura. Parafraçant a De Lauretis (1988, pàg. 155) a la seva anàlisi d'un significatiu corpus literari lèsbic, la pel·lícula aconsegueix generar:

“[...] un espacio conceptual, de representación y erótico, en el que las mujeres se pueden dirigir así mismas como mujeres. Y, en el mismo acto de asumir y hablar desde la posición de sujeto, una mujer puede simultáneamente reconocer a las mujeres como sujetos y como objetos de deseo femenino”.

*Sévigné* (Júlia Berkowitz) genera aquest espai narratívoeròtic establint una singular relació intertextual amb el text historicoliterari originari, que no és la del mer transvasament d'una forma literària a una forma fílmica. Com el títol suggereix, l'evolució del personatge de Júlia Berkowitz (Anna Azcano) –la directora teatral que acabarà dirigint i protagonitzant l'adaptació de la Marina– queda emmarcat sota el signe de Madame de Sévigné. El film explora la relació especular entre totes dues proposant una identificació que, en última instància, servirà perquè la Júlia deconstrueixi la seva sexualitat i la seva manera d'entendre l'afectivitat i el desig. En aquest procés de reescriptura del jo, la pel·lícula juga també amb la noció d'espectadora creativa –pròpia de la subcultura gai, obligada a llegir entre línies i a realitzar lectures oposicionals dels textos/films que han negat les especificitats del seu desig– presentant les protagonistes com a lectores/escriptores que proposen una interpretació (en el doble sentit del terme) lèsbica d'una obra, com hem vist, originalment ambigua (a/ sexuada?).

Una de les primeres escenes del film planteja una trobada fortuïta entre la Júlia i la Marina que, no obstant això, serà determinant en el desenvolupament de la trama. En un restaurant, la Júlia sopa amb el seu marit Gerardo (Josep María Pou), un prestigiós crític teatral. Una dona que comparteix la taula contigua amb un grup d'amics (la Marina) crida la seva atenció, ja que com indica a en Gerardo

li recorda la Tanit, la seva filla morta. S'estableix així la relació especular i poc ortodoxa que proposa la pel·lícula i la Marina queda (re)presentada com la imatge fantasmàtica de la filla absent, com el símbol d'una manca que la Júlia haurà de descodificar. Més endavant, i gràcies als contactes que la Marina té a la televisió, el seu llibret basat en Sévigné arriba a les mans de la Júlia, la principal escenògrafa del "Teatro Público" després d'haver renunciat a una reeixida carrera com a actriu precisament per la mort de la seva filla. La Júlia de seguida manifesta interès per l'obra a causa de les ressonàncies autobiogràfiques que troba en les intenses epístoles. Una vegada aprovada la seva posada en escena –pel seu menor cost econòmic i per la necessitat de promocionar nous autors–, la Marina i la Júlia s'embarquen en un procés de reescriptura de la peça teatral, malgrat la gelosa vigilància (professional i sexual) que sobre la Júlia exerceix el seu marit Gerardo (Josep María Pou), en aquell temps crític teatral amb gran influència a les polítiques culturals, que en un primer moment vaticina que l'obra serà un fracàs: "No se puede dejar a dos mujeres solas en ese escenario inmenso del 'Teatro Público', no se puede", assenyala.

Establertes aquestes premisses, la reescriptura del llibret i les successives correccions propiciaran una relació entre totes dues que bascula entre la confessió íntima i el sorgiment d'un desig soterrat semblant al procés d'escriptura/interpretació/anagnòrisi de la Júlia a Sévigné, i la superació del dol i la malenconia en què està sumida, i els símptomes més evidents de la qual són el seu bloqueig imaginatiu/emocional: la impossibilitat de somiar i de plorar. D'altra banda, aquesta atracció accentua el conflicte de la protagonista obligada a triar entre el seu marit, el seu amant i la Marina. Un triangle amorós en el qual, significativament, els papers masculins representen, d'una banda, l'estatus professional, l'admiració intel·lectual i la supervisió paterna (en Gerardo, el seu marit); i, de l'altra, la joventut, el lliurament total i la passió sexual (l'Ignasi, el seu amant).

La Marina i la Júlia viatgen a la casa que aquesta té al Montseny (de nou un espai natural, allunyat de les mirades) per a reescriure l'obra. Aquesta convivència donarà lloc a una relació cada vegada més íntima que transcorre entre l'intercanvi de confidències i el treball de correcció i edició del text pautat per les decisions que pren la Júlia. És en el transcurs d'aquesta convivència quan la Júlia confessa a la Marina el seu profund desassossec:

"Es esta sensación de no poder hacer nunca lo que te propones, de no hacer nunca lo que necesitas. En la vida todo va bien ¿no?, o parece que va bien. ¿Pero sabes que no recuerdo la última vez que soñé?, ¿ni de qué sueño se trataba? Todo se resume en una

única frase de Madame de Sévigné a su hija, una: «Embarcada en la vida sin mi consentimiento».

Aquesta confessió de la Júlia es converteix en el primer indici de la seva progressiva identificació amb el personatge dramàtic de Madame de Sévigné, apropiant-se d'unes paraules que aviat traslladarà a la seva vida: “No me importa qué sintió Sévigné por su hija, me importa saber qué siento yo por la mía”, comenta a la Marina després d'una discussió acalorada, en la qual la Júlia li recrimina la falta de valentia a l'hora d'explicitar el significat últim del text: de quina manera es van estimar?, va ser una relació incestuosa? La pel·lícula clarament es fa ressò de l'ambivalència i confusió del text original i les paraules de la Júlia (“qué siento yo por”) es poden llegir en aquest punt des d'una posició bé retrospectiva (cap a la seva filla perduda) bé projectiva (cap a la Marina). En qualsevol cas, són processos confluents i igualment catàrtics, ja que, com veurem a continuació, els símptomes de superació del dol (sommis i plor) coincideixen amb la materialització eròtica del desig entre la Júlia i la Marina.

En aquest primer retir al Montseny s'hi inclou una escena que reflecteix el que sembla ser el primer somni de la Júlia en molt de temps. A la seqüència onírica, la Júlia demana a la Marina que assagin juntes un fragment de l'obra. La Júlia no dubta a demanar a la Marina que li explici els gestos sevignescos, per a confessar-li finalment que vol fer l'amor amb ella. En aquest somni s'hi inclouen a més diverses preses de la Júlia besant-se apassionadament amb el seu amant, articulant un espai oníric on el desig sexual no reprimit fluctua entre gèneres/sexes. D'acord amb aquest somni, la reescriptura i la (re)interpretació del text sevignesc propiciaran els flirtejors eròtics entre totes dues dones: des de les carícies inicials (que torben la Marina) fins a l'últim i catàrtic petó amb el qual, com veurem seguidament, comença la relació sexoafectiva entre totes dues. Aquestes dues seqüències són clau al film, ja que escenifiquen noves pautes interpretatives sobre l'original: una lectura clarament lèsbica, com ja avancem, de manera que el text original es veu sotmès, a partir de l'apropiació creativa que la Júlia i la Marina en fan, a una transformació i desambiguació. I no en va, en un d'aquests moments la Júlia etziba a la Marina: “Sobre el papel la ambigüedad es perfecta, pero sobre el escenario es imposible”.

Aquest procés d'identificació i catàrtic culmina de forma simbòlica en la localitat francesa de Grignan, un dels escenaris on mare i filla es van estimar i al qual totes dues viatgen durant l'etapa final d'edició del llibret teatral. Després d'haver accedit a interpretar la protagonista de l'obra –el clímax de la identificació

entre els dos personatges femenins–, demanarà a la Marina que assagi amb ella l'escena en la qual Madame de Sévigné plora desesperadament: “La quiero hacer ahora, quiero saber si puedo llorar. ¿Quieres hacerla conmigo? Haz de hija”. Es tracta d'una escena carregada de dolor i de sensualitat que transcorre en dos temps i en la qual l'angoixant plor de la Júlia es manifesta, en primer lloc, com a símptoma de la cura i, en segon lloc, com a acceptació i materialització del desig entre les dues dones. Com ha assenyalat Leire Ituarte en una anàlisi del film de caire psicoanalític (2012, pàg. 26):

“La escena que revivirá simbólicamente el amor incestuoso y reprimido entre madre e hija encarna al tiempo el reconocimiento y la consumación feliz del deseo femenino entre las dos mujeres, entrelazadas entre besos, caricias y abrazos y la explosión del llanto histérico y desesperado de Julia Berkowitz, por fin libre”.

Culmina així el procés de reescriptura de la sexualitat que planteja el film a través de la lectura d'un text herètic sobre la transgressió femenina en clau epílica i sobre la complexitat dels desitjos.

Com ha subratllat Noemí Acedo (2012), la pel·lícula conscientment –i tal com va fer el text original– evita fer servir l'etiqueta de lesbianisme –i l'escena anteriorment esmentada es manté en la mateixa ambigüitat– com a part de la seva aposta per a eludir significats tancats i explorar els afectes i els desitjos des d'una perspectiva complexa i no reduccionista. No obstant això, com hem vist i com apunta l'autora esmentada, “a la pel·lícula se li posa al lesbianisme tot un relat, un relat que s'escriu i s'inscriu *en, des de, a, contra, sobre* el cos sexuats en femení de la protagonista i la que es converteix en la seva amant” (Acedo, 2012, pàg. 170). Des de l'ambivalència, Marta Balletbò-Coll elabora un trànsit de significats entre aquestes dues obres que és, sens dubte, interactiu i productiu. *Sévigné (Júlia Berkowitz)* inscriu als espais en blanc, a les el·lipsis, els traços d'una identitat pròpia i d'una experiència lesbiana (tradicionalment silenciada) que, quan ho fa, es legitima a través de l'escriptura i la representació.

## Bibliografia

- Acedo Alonso, N. (2012). "Re/presentacions del desig lèsbic a Sévigné (Júlia Berkowitz), de Marta Batllebò-Coll." A: Meri Torras (ed.), *Accions i reinencions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombat de segle XX-XXI* (pàg. 165-172). Barcelona: UOC/UAB.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Camí-Vela, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio.
- Collins, J.; Perriam, Ch. (2000). "Representation of Alternative Sexualities in Contemporary Spanish Writing and Film." A: Barry Jordan i Rikki Morgan-Tamosunas (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies* (pàg. 214-223). Oxford: Oxford University Press.
- De Lauretis, T. (1988). "Sexual Indifference and Lesbian Representation." *Theatre Journal* (núm. 40, 2, pàg. 155-177).
- Fernàndez, J. A. (2000). "L'esdevenir-lesbiana de Catalunya: Costa Brava, de Marta Ballebò-Coll." A: Josep-Anton Fernàndez (ed.), *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics* (pàg. 393-413). Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Ituarte Pérez, L. (2012). "El romance familiar sale del armario: la fantasía femenina en Sévigné (Julia Berkowitz)." *Feminismo/s* (núm. 19, pàg. 13-27).
- Kim, Yeon-Soo (2003). "Family Album as a Portable Home: Marta Balletbò-Coll's *Costa Brava (Family Album)*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (núm. 27, 3, pàg. 469-484).
- Martin-Márquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.
- Martí-Olivella, J. (2005). "Textual Screens and City Landscapes: Barcelona and the Touristic Gaze". *Chasqui* (núm. 34, 2, pàg. 78-94).
- Monterde, J. E. (1998). "El largo camino hacia la dirección" A: Carlos Heredero (ed.), *La mitad del cielo: cineastas españolas de los 90* (pàg. 15-24). Màlaga: Festival de Màlaga.
- Mulvery, L. (1975). "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen* (núm. 16, 3, pàg. 6-18).
- Sánchez, A. (2002). "Barcelona's Magic Mirror: Narcissism or the Rediscovery of Public Space and Collective Identity?". A: Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain* (pàg. 294-310). Oxford: Oxford University Press.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemología del armario*. Barcelona: Llibres d'Índex.
- Smith, P. J. (1997). "Costa Brava (Family Album)". *Sight&Sound* (núm. 7, 3, pàg. 43-44).
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.





## Capítol V

# El gènere de terror com a opció estratègica del sector cinematogràfic: de Profilmes a Filmax

*Juan José Caballero Molina*

## 1. Annals

De la poderosa fascinació que sobre nosaltres exerceix allò que ens resulta colpidor i sobre el qual no ens atrevim a posar la mirada perquè es troba més enllà dels límits del que és culturalment tolerable o acceptable, certament, s'ocupa el cinema de terror. Aquest iniciaria el seu procés formalitzador clàssic i hauria de conèixer la seva primera florida dins d'aquella emergent cinematografia alemanya, que s'obriria pas a escala internacional en el transcurs de la denominada República de Weimar (1918-1933). Allí veurien la llum obres per les quals desfilen les figures d'aquells monstres i tirans (el Dr. Caligari, Nosferatu, el Golem...), que tan simptomàtics resultarien als ulls de Siegfried Kracauer.<sup>1</sup> Després d'aquest impuls fundacional que li fou imprès per la peculiar *stimmung* (atmosfera) emanada d'aquelles obres germàniques, el gènere haurà d'adquirir carta de naturalització quan trobi a la Meca del cinema un terreny propici per a continuar el seu enfortiment i desplegament, dins d'un entorn com aquell de l'“època daurada dels estudis”, que aleshores es trobava sumit en un profund procés de reconversió, sobrevingut després de l'arribada del sonor i havent de fer front als devastadors efectes d'una crisi del sistema (tant del mode de producció cinematogràfic propi de les *majors* com de les pròpies regles de joc reguladores del funcionament de la societat capitalista), que forçarien que el mercat cinematogràfic en el seu conjunt s'hagués de reajustar per a aconseguir garantir la sostenibilitat del mode de producció clàssic.

Davant aquest panorama recessiu, el gènere de terror va ser adoptat com una suggestiva o atractiva opció productiva i comercial. El seu arrelament a Hollywood se substanciaria en el sorgiment a l'empara de la Universal d'un cicle cinematogràfic d'obres protagonitzades per monstres (Frankenstein, Dràcula, la Mòmia, l'Home

---

1. Siegfried Kracauer (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicològica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Llop...) de més o menys ranci il·lustre pedigrí literari, i també per aquelles mítiques produccions de la RKO, a partir de les quals derivarien les obres constitutives d'aquella rica, estimulant i frondosa tradició vinculada amb el segment conegut com a "Sèrie B".

Aquest segment productiu no cessaria d'evolucionar, originant l'aparició de propostes i formulacions de naturalesa tan diversa com aquelles que proliferarien a partir de la segona postguerra mundial, tant a Estats Units, amb el sorgiment del fenomen del cinema comercial o *exploit* (que, de la mà de cineastes com Jack Arnold, William Castle i, sobretot, Roger Corman, es postulava com a fórmula derivada, d'una banda, de l'herència de la precedent Sèrie B, però es desmarcaria netament, per una altra, dels plantejaments, estratègies i fluxos amb els quals podíem identificar, cap a mitjan segle passat, el *modus operandi* convingut per les grans societats cinematogràfiques de Hollywood), com a Europa, quan hauria de tenir lloc l'eclosió d'una producció de caire marcadament morbós, com la que irromp procedent del *giallo* italià (magistralment representat per l'obra d'alguns dels seus més insignes artífexs, des de Mario Bava fins a Dario Argento, passant per Riccardo Freda) o d'aquell cinema britànic que hauria de prosperar des de mitjan dècada dels anys cinquanta, verbigràcia de productores com l'Hammer o l'Amicus, i que s'hauria d'inspirar en la tradició del cinema de terror de la Universal (imposant una versió actualitzada del seu icònic univers, en el qual es procediria a incorporar el color, apostant sense dissimulació per a accentuar la clau gòtica del seu tractament estètic, i, també, per a evidenciar un contingut eròtic molt més cridaner i un ús de la violència bastant més cru i explícit).

Mentre això succeïa, la cinematografia espanyola es va mantenir aliena al reclam comercial que exercia el cinema de terror sobre els mercats internacionals amb una certa regularitat, tant a un costat com a un altre de l'Atlàntic. La política cultural i l'estricta posicionament moral emanats del obtús i tranquil nacional-catolicisme imposat pel règim franquista van paralitzar o van coartar qualsevol possible ambició en aquest sentit. Les mostres que d'aquest tipus de cinema poden ser aportades o reivindicades per part del crític o l'historiador es redueixen a uns quants casos aïllats, que destaquen per la seva naturalesa manifestament anòmala o desplaçada respecte a un panorama productiu sotmès a la fiscalització de la Junta Superior de Censura, situada sota la gelosa tutela de l'estament religiós.

Així, en les tres dècades que seguirien a la finalització de la Guerra Civil, amb prou feines poden arribar a ser invocats uns pocs exemples sobre els quals pretendre reivindicar la raquítica presència que el cinema de terror, o fantàstic en

general, acreditaria als moments de major robustesa de la dictadura militar. Entre aquests, no obstant això, localitzem la presència d'algunes d'aquelles veritables obres maleïdes o de culte que serien assumides fins i tot per alguns dels més destacats cineastes afectes al règim. Aquest va ser el cas d'Edgar Neville amb aquella atípic i conflictiva obra seva, sumida en la pràctica invisibilitat comercial, que va ser *La torre de los siete jorobados* (1944), o el de Rafael Gil, amb aquell peculiar melodrama gòtic, *El clavo* (1945), en què es decidiria a adaptar un relat de Pedro Antonio de Alarcón, o encara el d'aquella no menys estranya experiència cinematogràfica desenvolupada per Carlos Serrano de Osma, a la llum de textos d'Emilia Pardo Bazán i Miguel de Unamuno, que hauria de cristal·litzar en la seva personal trilogia tel·lúrica, rodada a Barcelona, i en la qual trobaria acomodatament una raresa tan notòria com ara *Embrujo* (1947).

*Gritos en la noche* (1961), del prolífic Jess Franco (un dels pseudònims de Jesús Franco, entre molts d'altres com ara: Jess Frank, Clifford Brown...) suposaria el primer signe d'activitat d'un gènere que pugnava per trobar lloc en un context productiu i sociocultural tan poc receptiu com l'espanyol, arplegant no només una sèrie de més o menys velats homenatges a il·lustres referents clàssics, tant germànics com nord-americans (Murnau, Browning, Whale...), sinó també aquest erotisme –encara que notablement més temperat– que s'estava imposant al mercat internacional. Aquesta obra pionera introduiria la figura d'un dels personatges per excel·lència del futur cinema de terror hispà: el Dr. Orloff, que es constituïa com el primer porticó d'una sèrie cinematogràfica (integrada per *El secreto del doctor Orloff*, 1964; *Los ojos siniestros del doctor Orloff*, 1978; *El siniestro doctor Orloff*, 1982, i la producció de nacionalitat francesa *Les prédateurs de la nuit* ['Els depredadors de la nit'], 1988) que seria desenvolupada pel cineasta mateix en el curs del proper quart de segle.

El gènere de terror s'hauria de demostrar com un escenari apte i propici per a aquella fórmula de la coproducció sota la qual s'havia desenvolupat el popular filó de l'*spaghetti western*. Així comprovem com en l'esdevenir dels anys seixanta s'haurien de succeir projectes que serien desenvolupats en col·laboració amb empreses italianes (com va passar a *La maldición de los Karnstein*, 1964, de Camillo Mastrocinque; o *Terror en el espacio*, 1965, de Mario Bava) o alguna fins i tot nord-americana, com va ser el cas de la mítica American International Pictures,<sup>2</sup> amb la qual José Antonio Nieves Conde realitzaria *El sonido de la muerte* (1966).

---

2. Sota la qual Roger Corman hauria de desenvolupar el seu conegudíssim Ciclo Poe, que s'hauria d'estendre entre els anys 1960 i 1964, i donaria lloc al naixement de set pel·lícules.

Aquesta versatilitat i potencialitat acreditada en el curs del seu posicionament comercial internacional pels productes d'aquest segment productiu, quan el declinar de l'*spaghetti western* ja feia l'efecte de ser proper, l'erigirien en l'alternativa en la qual la indústria cinematogràfica espanyola xifraria les seves esperances per tractar de fer front als efectes devastadors de la crisi estructural que planava sobre el mercat cinematogràfic espanyol, en el marc d'una societat espanyola immersa en el convuls escenari on es debatia la consumpció del règim franquista.

La sostenibilitat del sector cinematogràfic es veuria molt seriosament compromesa, com a un dels múltiples efectes col·laterals provocats pel sisme politicoeconòmic ocasionat després de l'esclat, el 1969, del cas Matesa, quan es va decretar, el març d'aquell any, la suspensió del pagament de subvencions sobre el control de taquilla, que havia de ser abonat pel Fondo de Protección Cinematográfica. Durant tres anys, les productores espanyoles deixarien de percebre, en concepte del reintegrament automàtic del 15% obtingut per recaptació a taquilla, un import que arribaria als dos-cents cinquanta milions de pessetes, amb la consegüent descapitalització de l'atomitzat sector productiu espanyol,<sup>3</sup> cosa que va fer agreujar dramàticament la crítica situació d'un sector que per a garantir la seva supervivència depenia del béns públics, ja fos sota la fórmula de la subvenció o del crèdit estatal, davant el sensible increment experimentat pels costos d'operació i el violent i irrefrenable drenatge d'espectadors patit a partir de finals de la dècada dels anys seixanta.

Especialment alarmants resultarien els resultats reportats per la taquilla. Si ens hi remetem, advertim com es passaria d'una assistència xifrada en els 376,5 milions d'entrades venudes l'any 1968 (cosa que suposava que cada espanyol acudia al cinema, de mitjana, unes onze vegades a l'any) a aquella altra registrada un any més tard, el 1969, quan es veuria reduïda en 11,97 milions, fins a arribar a acumular en el bienni amb el qual s'obriria la dècada següent unes aclaparadores pèrdues, properes als 70 milions d'espectadors, amb les quals l'assistència finalitzaria per situar-se a la temporada 1972 en els 295,16 milions. Començava una massiva deserció del públic de les sales, sense que en cap moment cessés de

---

3. Així, tal com apunta Casimiro Torreiro: "Siguen abundando las empresas que nacen para realizar una película, dos como máximo, y cuya continuidad en el negocio se hace progresivamente menos viable: en 1969 se realizaron 125 por 79 empresas de producción, 51 de las cuales sólo se responsabilizaron de una película en ese ejercicio; tan sólo una empresa fue capaz de producir siete films, mientras otras doce financiaron dos películas en el año" (Casimiro Torreiro (1995), "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", a Román Gubern *et al.* (coord.), *Historia del cine español* (pàg. 347), Madrid: Cátedra.

contreure's la demanda cinematogràfica, fins al punt de propiciar aquella dramàtica i irreversible crisi de l'exhibició que es concretaria en el galopant tancament que, per a aquest mateix període comprès entre 1968 i 1972, s'arribaria a registrar, d'un total d'1.695 sales de projecció.

El sector cinematogràfic espanyol, a les portes de la que ja s'advertia com una de les més lesives i profundes crisis de la seva història, optaria, d'una banda, per atrinxer-se en el règim de la coproducció com a estratègia per a minorar el risc d'assumir en solitari el desenvolupament d'una producció substancialment desprotegida i, per una altra, per perseverar en l'intent d'intentar obrir mercats per a un sector que romania ancorat en una endèmica feblesa exportadora. El cinema de terror va ser la mina que feia l'efecte de ser més factible per a satisfer les expectatives d'oferir uns productes dotats de la major vocacionalitat –ahora que potencialitat– internacional, dins d'un mercat creixentment globalitzat, que es mostrava especialment receptiu o disposat a donar suport a les noves tendències que semblaven retallar-se en l'horitzó, després dels èxits collits per aquelles renovadores obres dels anys seixanta, ja anessin connectades amb l'escena *mainstream* o amb aquella altra alternativa, que haurien de marcar de manera indeleble la futura evolució seguida pel gènere, i que començarien a sorgir tant de la mà de veterans cineastes ja consagrats, com ara Alfred Hitchcock (*Psycho* ['Psicosis'], 1960; *The Birds* ['Els ocells'], 1963), com d'altres joves, encara que ja instal·lats dins del panorama productiu, com seria el cas de Roman Polanski (*Repulsion* ['Repulsió'], 1965; *Rosemary's Baby* ['La llavor del diable'], 1968), o fins i tot alguns nous valors emergents, com va passar amb George A. Romero (*Night of the Living Dead* ['La nit dels morts vivents'], 1968).

Els estimables resultats d'explotació obtinguts dins del parc de sales cinematogràfiques espanyoles (a les quals arribaria, segons dades oficials, a un acumulat final de 893.187 espectadors), i també durant la seva marxa internacional, per *La marca del hombre lobo* (1968), dirigida per Enrique L. Eguiluz i sobre un guió original de Jacinto Molina,<sup>4</sup> decidirien l'esdevenidor futur d'un cinema concebut per a orquestrar una operació comercial d'indubtable tarannà –en més d'un sentit– oberturista, entorn d'una producció que comportés un risc financer certament limitat i que resultés al més atractiva possible per a suscitar l'interès dels mercats. El projecte seria desenvolupat en 3D i en 70 mm, la qual cosa sens dubte li facilitaria l'accés als circuits internacionals, sota títols tan insospitats

---

4. Després d'acceptar encarnar la figura del llicantrop protagonista, Waldemar Daninsky, Jacinto Molina adoptaria el nom artístic sota el qual passaria a ser internacionalment conegut: Paul Naschy.

com amb el que seria distribuïda la cinta als Estats Units: *Frankenstein's Bloody Terror* (gràcies a ser-li incorporat un peculiar pròleg on s'introduïa la figura de Frankenstein, fet i fet un dels reclams sobre els quals recolzar la difusió promocional de l'obra en sòl nord-americà), però també permetria sotjar la possibilitat de constituir veritables sèries cinematogràfiques dotades d'un veritable recorregut comercial també a escala internacional.

## 2. Claus i circumstàncies de l'aposta pel terror

A continuació analitzarem quines van ser les claus i pràctiques recurrents d'aquesta prometedora estratègia comercial, que semblava mostrar-se com una via practicable per a un context productiu tan deprimat com era l'espanyol, i com aquesta es traduiria en termes d'explotació. En el curs de les properes pàgines haurem de fer una aturada per a avaluar els resultats obtinguts en el pla creatiu i estètic, amb l'objectiu d'emprendre la posterior validació de l'abast que aquest posicionament adoptat pel sector cinematogràfic, a l'encalç d'abonar el desenvolupament de tota una tradició, ha acreditat tenir sobre l'arc evolutiu seguit en el panorama productiu espanyol, i d'una manera més concreta el paper exercit per alguns dels agents més destacats dins del sector cinematogràfic català.

Sota el referent inspirador dels britànics Hammer Studios o del *giallo* transalpí, el cinema espanyol apostaria pel desenvolupament d'una producció que explotaria aquesta mina del terror, conreat per unes obres animades per un afany manifest per a establir aliances productives, que en la seva ambició per a afavorir-ne la circulació internacional apostaria per respectar el *look* d'adscripció gòtica i fins i tot aquell pertorbador erotisme amb el qual es revestien les obres de Terence Fisher, Jimmy Sangster o Mario Bava, aprofitant l'eventual liberalització experimentada per l'actuació de l'organisme censor en un Estat franquista sumit en un procés de reajustament, davant el que ja eren els símptomes del seu innegable declivi.

Tal com afirma Javier Pulido:<sup>5</sup>

“La deuda del Estado con los productores condujo a una relajación normativa de la que se benefició el incipiente cine de géneros, así como a una modificación de la legislación vigente con el objetivo de favorecer la producción con otros países [...] La

---

5. Javier Pulido (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)* (pàg. 36-38). Madrid: T&B Editores.

práctica de las coproducciones alivió en parte las cuentas de la industria cinematográfica, aunque en algunos casos se bordease la ilegalidad. Con frecuencia se recurría a la coproducción financiera, práctica en la que simplemente se aportaba dinero para los últimos pagos de una película ya filmada. Otras veces, se echaba órdago a la grande para montar empresa fantasma en países como Italia, Francia o la República Federal Alemana, y poder disfrutar así de las subvenciones otorgadas por las autoridades locales [...] [Así, por ejemplo] *La noche de Walpurgis* exprimió hasta el límite de lo legal el sistema de coproducción con otros países como vía para financiar proyectos por la vía privada cuando el Estado cerró el grifo de las subvenciones. El proyecto se materializó gracias a la colaboración entre la productora española Hispamex y la alemana Hi-Fi Estéreo 70. Rodada íntegramente en inglés, su guión es obra exclusiva de Paul Naschy, aunque los títulos de crédito nos digan otra cosa. Por mediación del productor Alberto Platard, el libreto se tradujo al alemán y se añadió un nombre germano, Hans Munkel, para beneficiarse así de las ayudas concedidas a las coproducciones”.

D’aquesta manera, a l’empara d’aquell peculiar model de negoci que al voltant del cinema de terror s’anés prefigurant en el curs dels anys seixanta i emergís a la fi d’aquella dècada, aconseguint arribar, inicialment, a uns nivells de producció modestos, que no superarien la mitja dotzena de títols per temporada (si ens atenim a l’adscripció genèrica que ens facilita el catàleg de pel·lícules qualificades, gestionat pel Ministeri, i ponderem els resultats amb un criteri selectiu de caràcter rigorós –on s’ha optat per discriminar les formulacions terrorífiques enfront d’aquelles altres vinculades amb les pròpies del suspens, del policíac o del *thriller*–, gràcies a la qual cosa poden arribar a ser detectades certes discrepàncies respecte a una altra mena d’escrutinis fundats sobre criteris més inclusius o potser menys matisats, com ara l’associat a l’etiqueta del “fantaterrorífic” que fou encunyat en el marc del context tardofranquista mateix, i al qual amb posterioritat s’hi van abonar estudis com els d’Adolfo Camilo Díaz Maroto<sup>6</sup> i Javier Pulido),<sup>7</sup> fins a concloure gaudint d’un desenvolupament fulgurant en el període comprès entre 1972 i 1975, on s’arriben a comptabilitzar un total de 64 títols. Cal destacar que fins a un 35,94% d’aquests projectes (és a dir, vint-i-tres) van ser desenvolupats sota règim de coproducció, generalment bipartida, amb intervenció financera

6. Adolfo Camilo Díaz Maroto (1993). *El cine fantaterrorífico español. Una aproximación al género fantástico en España a través del cine de Paul Naschy*. Gijón: Santa Bárbara.

7. Pulido: *Década de oro del cine de terror español (1967-1976)*.

procedent, especialment, d'Itàlia (en dotze casos), França (en cinc casos) i la República Federal d'Alemanya (en quatre casos).

Un altre aspecte a prendre en consideració passaria per efectuar la valoració de la devolució obtinguda per l'explotació d'aquestes obres. Tenint en compte que sobre un total acumulat, per a aquest mateix període de referència, de 19.302.181 espectadors, segons dades del Ministeri, la mitjana per pel·lícula se situaria en uns nivells de recuperació discrets a escala estatal, que s'elevaria als 311.326 espectadors. De fet, si realitzem una anàlisi més fina o minuciosa, advertim com després del substancial i primerenc impacte comercial col·lit per *La residencia* (1969), de Narciso Ibáñez Serrador (que hauria d'establir, abans fins i tot que s'afirmés aquesta tendència productiva, el seu sostre de recaptació, amb els seus 2.924.805 espectadors) i aquell altre estimable (gràcies als seus 1.021.900 espectadors) que obtingués *La noche de Walpurgis* (1971), de León Klimovsky, només unes altres deu pel·lícules estrenades en el curs d'aquells anys superaria la barrera del mig milió d'espectadors (fins a 6 de les quals concentrades a la temporada de 1972), i només una d'aquestes, *La corrupción de Chris Miller* (1973), de Juan Antonio Bardem, aconseguiria elevar-se per sobre del milió d'espectadors (i arribaria fins a 1.237.113).

Van ser molt diverses les signatures que, amb sort dispar, flirtejarien a la primera meitat de la dècada dels setanta amb el gènere (Arturo González P.C., Plata Films, CB Films, Hesperia Films...), en un moment en què, segons l'autor britànic Andrew Tudor,<sup>8</sup> dins de la producció *mainstream* internacional s'hauria començat a propagar aquella nova tendència de l'*American Gothic* que s'estava gestant a l'altre costat de l'Atlàntic; però d'entre totes aquestes una molt en particular s'hauria de significar com un focus de promotor des del qual es desenvoluparia una intensiva activitat productiva vinculada amb el gènere de terror: Profilmes. Aquesta empresa barcelonina, malgrat que els seus orígens es remuntaven a la dècada precedent, quan el 1961 es va inscriure en el Registre Mercantil amb el nom de Films Pronade (Productora Nacional de Espectáculos), una vegada va haver adoptat la seva nova denominació social, optaria per derivar, a partir de l'any 1971 (amb el nomenament del conegut productor José Antonio Pérez Giner com a conseller delegat, del prestigiós crític Ricardo Muñoz Suay en qualitat de relacions públiques i assessor artístic, i de Modesto Pérez Redondo com a director de producció), darrere del desenvolupament de projectes de

---

8. Tudor, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.



caràcter netament polititzat, dirigits al circuit d'art i assaig. Profilmes apostaria per propostes controvertides tant de cineastes novells, com ara la d'Alfonso Ungría, *Tirarse al monte* (1971),<sup>9</sup> com també, fins i tot, d'autors d'ampli recorregut internacional, dins de l'àmbit de la modernitat cinematogràfica, com va passar amb l'obra de l'artífex expatriat del *cinema nôvo* brasiler, Glauber Rocha: *Cabezas cortadas* (1972).

Els contratemps financers severos que comportarien aquestes desafortunades aventures productives tractarien de ser contrarestats mitjançant l'adopció fulminant d'una decidida estratègia de posicionament de marca consistent a postular-se com la "Hammer espanyola". Aquesta començaria amb l'estrena d'*El espanto surge de la tumba* (1972), de Carlos Aured, i s'hauria de perllongar durant els tres anys següents, en els quals s'arribarien a estrenar fins a una dotzena de títols, i conclouria de forma abrupta amb *La maldición de la bestia* (1975), de Miguel Iglesias Bonns. Entre totes dues cintes la firma comptaria amb els avantatges de tenir subscrit un contracte en exclusiva amb la figura indubtable del terror hispà, Paul Naschy, i tenir controlats a dos dels exponents més assenyalats d'aquesta producció: León Klimovsky i Amando de Ossorio. Aquesta producció es va canalitzar a través dels cinemes especialitzats en l'estrena del cinema de gènere (com fou el cas, a Barcelona, del cinema Capitol –més popularment conegut com a "Can Pistoles"–, Montserrat, Diorama..., que constituïen el que era conegut amb el sobrenom de la *cadeneta*), i també en aquelles enyorades sales de barri (que haurien de continuar desapareixent a un ritme desenfrenat durant la immediata transició democràtica). La seva explotació s'estenia per espai de bastants mesos, i aconseguia dilatar-se gràcies a aquells circuits secundaris, en què el cinema de terror constituïa un complement de programació recurrent.

La recuperació que la firma obtenia es xifrava en la disposició d'una fiable i consistent xarxa de vendes internacionals (constituïda per mercats importants, com ara l'alemany, el japonès i el nord-americà, i també aquells altres vinculats amb zones geogràfiques més extenses, com ara l'Amèrica Llatina, l'Orient Pròxim o l'Orient Mitjà), amb la qual garantir la rendibilitat d'una producció que, de cap manera, podia aspirar a ser amortitzada gràcies a l'explotació del mercat interior ni a disposar de la sustentació pública. La institucionalització de la pràctica de la

---

9. Obra a la qual, donat el seu tarannà crític i combatiu en el pla polític, no només li va ser denegat l'accés als canals de distribució, sinó que forçaria l'abandó transitori d'Ungría de la direcció cinematogràfica.

doble versió (consistent en el desenvolupament i l'explotació posterior de dues versions diferents, mitjançant la inclusió d'escenes o plans diferents, d'una mateixa obra: una menys generosa referent a la nuesa, destinada a la distribució en territori espanyol, enfront d'una altra substancialment més atrevida, dirigida a l'exportació), no és sinó un símptoma evident de la importància decisiva concedida als mercats exteriors sobre l'amortització i la rendibilització de l'activitat vinculada amb el sector cinematogràfic tant espanyol en el seu conjunt, com aquell més específicament català.

El model de negoci al qual s'abonava aquesta empresa se sostenia sobre el desenvolupament regular o constant de projectes modestos però al voltant dels quals es pogués dissenyar una estratègia de promoció centrada a explotar el ganxo comercial del propi entorn genèric, els referents vertebradors del *high-concept* conformador del producte i aquells ingredients morbosos (tan procedents de la tradició derivada d'aquests dominis –en bona mesura coincidents o convergents– constituïts respectivament pels fenòmens del *nudie* i del *gore*) que es donaven cita dins d'unes obres a les quals se'ls exigia una devolució immediata i una rendibilitat mínima garantida (xifrada al voltant d'un 20%).

La llibertat creativa es trobava limitada per aquests condicionants que afavorien l'aposta per un cinema de fórmula i vocacionalment orientat cap a la gestació de sèries sobre les quals consolidar la inèrcia productiva i promocional. Així, s'optaria per treure partit del subgènere de zombis que fou rescatat per George A. Romero mitjançant productes com *La rebelión de las muertas* (1972), de León Klimovsky, o aquella obra amb la qual Amando de Ossorio hauria de tancar la seva coneguda tetralogia dels templers, *La noche de las gaviotas* (1975), de la mateixa manera que s'intentaria també prosseguir les aventures del popular licantrop encarnat per Paul Naschy, Waldemar Daninsky, en una pel·lícula, *La maldición de la Bestia* (1975), de Miguel Iglesias Bonns, amb la qual es perllongava una sèrie iniciada el 1968 amb la fita fundacional, *La marca del hombre lobo*, i de la qual ja constituïa el seu sisè –però no últim– lliurament.

L'oportunisme comercial hauria de ser el que també animaria el sorgiment d'obres que es nodrien de materials, personatges i situacions extrets de l'univers propi del *giallo*, com ara *Los ojos azules de la muñeca rota* (1973), de Carlos Aured, i *Una libélula para cada muerto* (1974), de León Klimovsky, o encara d'altres que aprofitarien determinats atzars, com ara la prohibició inicial de la que va ser objecte, per part de la Junta de Censura, *The Exorcist* ('L'exorcista'), de William Friedkin, i que animaria el sorgiment d' *Exorcismo*, pel·lícula que hauria de ser

desenvolupada i estrenada amb alguns mesos d'antelació respecte a la de Friedkin, gravant el seu procés de comercialització, mitjançant el que irònicament ha estat definit per José Antonio Pérez Giner<sup>10</sup> com a “una secuela de *El Exorcista* anticipada”. A l'empara d'aquesta argúcia comercial, l'obra es constituïria, amb els 688.213 espectadors que van passar per taquilla per a veure-la, en l'única obra de la firma que aconseguiria integrar la relació de les deu pel·lícules més vistes del cinema de terror espanyol en el seu conjunt, durant aquells anys previs a la transició.

En aquella producció haurien de trobar refugi ocasional alguns dels valors emergents dins del panorama creatiu d'aleshores, com ara Jordi Grau (*Ceremonia sangrienta*, 1973; *No profanar el sueño de los muertos*, 1975) o Francesc Bellmunt (*Pastel de sangre*, 1972). Però en aquests moments la fisonomia del sector cinematogràfic s'estava transformant a passos accelerats i d'una manera irreversible, immers de ple en un canvi de naturalesa estructural tan profund com aquell altre que estava experimentant el conjunt de la societat espanyola.

### **3. Els canvis obligats d'un model de negoci que roman inalterable**

En poc temps, el cinema de terror es veuria desfregat d'alguns dels principals avantatges logístics que abans l'enaltien. Així, les sales de barri ja se sabien abocades a l'extinció quan va arribar la democràcia, i després de l'empenta d'aquell procés oberturista<sup>11</sup> impulsat pel gabinet de Carlos Arias Navarro (que en el pla cinematogràfic hauria de cristal·litzar amb l'aprovació de les Normas de Calificación Cinematográfica, el febrer de 1975, mitjançant les quals la inclusió del nu esdevenia assumible, sempre que respongués a *exigències del guió*), el sistema censor, ja molt erosionat, conclouria, una vegada mort el dictador, per ser suprimit, després de l'aprovació legislativa, l'11 de novembre de 1977, del decret 3071.

Sobre aquest nou escenari s'obria tot un prometedhor horitzó d'expectatives comercials com aquell que s'hauria de desplegar amb la introducció d'una categoria de classificació, la “S”, sota la qual es legitimaria la molt profitosa

---

10. En el transcurs del testimoniatge cedit per ell mateix, que forma part del documental *El hombre que vio llorar a Frankenstein* (2010), de Ángel Agudo.

11. Sobre aquest tema, pot ser consultat: José Enrique Monterde (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja* (pàg. 31-34). Barcelona: Ediciones Paidós.

explotació d'un *soft-core* que requeria unes condicions de producció de perfil encara més baix o modest que aquelles pròpies del cinema de terror. Cineastes com Jess Franco i signatures com la mateixa Profilmes<sup>12</sup> no vacil·larien en virar decididament el signe de la seva producció per sumar-se a aquest nou filó conjuntural.

Sumit en aquest entorn de canvi, el volum productiu del gènere terrorífic es desplomaria a la segona meitat de la dècada dels setanta (amb només 9 títols comptabilitzats en els quatre últims anys d'aquesta dècada), per a recuperar una mica de pols a l'inici dels vuitanta, gràcies a la difusió del vídeo domèstic, que hauria de facilitar el dispositiu propici per al consum d'aquella producció batejada com *nastie* als Estats Units. D'aquesta manera, la nova finestra comercial que facilitava el mercat videogràfic es constituïria en el pal·liatiu d'aquelles xarxes secundàries d'exhibició, gràcies a les quals havia florit el cinema de terror en els anys precedents. Amb el suport inicial d'aquest nou aliat (mentre, cal dir, el catàleg de les *majors* amb prou feines si d'una manera incipient es començava a obrir pas a la seva distribució en aquest format), es propiciaria la prolongació de sèries com la del sàdic Dr. Orloff o la del turmentat licantrop polonès Waldemar Daninsky,<sup>13</sup> i al costat dels títols coneguts que aprofitaven l'obertura de la veda en matèria sexual (*Sexo sangriento*, 1981; *Macumba sexual*, 1982; *Ritos sexuales del diablo*, 1982), també assistiríem al sorgiment d'alguna obra destacada, com ara *Mil gritos tiene la noche* (1982), de Juan Piquer Simón, una coproducció hispanonord-americana, on la tradició de la *psycho-movie* arriba a una manifestació netament inspirada en el *giallo* italià, amanit amb notes efectistes al més pur estil *gore*.

No obstant això, a mitjà termini l'efecte del vídeo sobre el sector cinematogràfic es demostraria devastador. Així, com apunta Víctor Fernández Blanco, "los ochenta son los años del colapso de la exhibición cinematográfica en España: se pierde el sesenta por ciento de los ingresos, con tasas de descenso anual de hasta un 18%".<sup>14</sup> Durant aquests anys, el declinar del gènere no es detindria, coincidint

---

12. Malgrat que la mateixa se significaria, així mateix, per retornar en el curs de la transició al cinema d'autor, involucrant-se en el desenvolupament de projectes com *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino, *Las rutas del sur* (1978), de Josep Losey, o *Sonámbulos* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón.

13. Primer amb *El retorno del hombre lobo* (1981), i més tard amb la primera pel·lícula espanyola feta a Japó i sota règim de coproducció amb una firma nipona, Amachi Films: *La bestia y la espada mágica* (1983).

14. Víctor Fernández Blanco (1998). *El cine y su público en España. Un análisis económico* (pàg. 27). Madrid: Fundación Autor.

amb la caiguda experimentada pels nivells de producció,<sup>15</sup> i aconseguiria el seu zenit els anys noranta, a l'abric d'unes pírriques quotes de mercat per al cinema espanyol, establertes al voltant del 10% de mitjana, quan per tota aportació al gènere es registren catorze obres, entre les quals cal destacar sengles mostres sorgides de la mà de dos cineastes joves, cridats a constituir-se en referents del mercat cinematogràfic espanyol a inicis de la següent centúria, com ara Álex de la Iglesia i Alejandro Amenábar, els qui, prescindint d'una adscripció genèrica pura, desenvoluparien dos dels majors èxits d'aquell període: *El día de la bestia* (1995) i *Tesis* (1996).

A l'últim quart del segle xx s'havia posat de manifest, tal com va advertir Fernando Méndez Leite al moment de la seva dimissió al capdavant de l'Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA), que el negoci cinematogràfic s'havia "desplazado hacia las ventas de las televisiones, el mercado del vídeo (y) la exportación".<sup>16</sup> És a dir, les prevendes s'havien erigit en el motor de desenvolupament inqüestionable dins d'un negoci que semblava remuntar a causa de la gran envergadura percentual del règim de coproducció internacional, i on es feia necessari que els riscos fossin eradicats.

Ja dins del segle xxi, hauria de ser en aquest nou escenari operatiu on començaria a posicionar-se decididament a favor d'una política comercial orquestrada al voltant del cinema de terror aquella empresa catalana fundada, a mitjan anys cinquanta, en conjunció amb els interessos dels germans Balcázar, com a distribuïdora: Filmax. Sota la presidència de Julio Fernández, aquesta firma va ampliar l'espectre de la seva activitat incorporant una divisió dedicada a la producció (que, a partir del 2001, passaria a operar sota la denominació de Castelao Productions) i fins i tot també a l'exhibició, i va esdevenir el que dins del sector es coneix com a una *mini-major*.

Aquest grup mediàtic assumiria, en companyia de Mediapro, el lideratge de la producció cinematogràfica a Catalunya, apuntalant aquesta posició hegemònica sobre els mateixos pilars que tan rendibles havien acreditat ser durant l'eclosió comercial d'antany (adopció de modes i tendències imperants als mercats internacionals, inscripció de la producció dins dels paràmetres propis de la Sèrie

---

15. El 1983 cauria fins a les 99 obres i ja no aconseguiria franquejar la barrera del centenar fins al 2001, quan, amb 106, s'iniciaria una escalada constant del volum productiu en el curs de la primera dècada d'aquest segle, fins a establir-nos al voltant d'aquest horitzó de les 200 obres, en el qual ens hem arribat a situar en els últims anys.

16. Esteve Rimbau (1995). "La década 'socialista' (1982-1992)". A: Roman Gubern *et al.* (coord.), *Historia del cine español* (pàg. 406). Madrid: Cátedra.

B, enrolament d'algunes figures icòniques a nivell nacional o internacional, definició d'una línia productiva orientada cap a la participació en coproduccions europees...).

Per dotar de major robustesa el seu model de negoci, el 2001 el Grup Filmax va impulsar, a més, la creació del segell Fantastic Factory. Sota aquest segell es va desenvolupar un projecte que comptaria amb una dotació pressupostària de divuit milions d'euros, i també amb la implicació en l'àmbit de la gestió creativa del productor i realitzador filipí Brian Yuzna. Amb aquests avals, arribarien a ser desenvolupades un total de nou pel·lícules en el període comprès dins del lustre 2001-2005, que haurien d'obtenir uns resultats més que discrets tant en el pla críticocreatiu com també en el d'exploració en sala, fins i tot van comptar amb la participació d'uns altres dos cineastes de recorregut internacional reconegut dins del gènere com ara Jack Sholder i Stuart Gordon.

Però malgrat que ni les *monster-movie*, ni les obres d'inspiració lovecraftiana, ni tampoc aquelles altres més arrelades a la tradició hispana del terror van demostrar tenir ganxo suficient per a l'espectador cinematogràfic local, totes es van aconseguir amortitzar, sense excessives dificultats, gràcies a altres mercats, com l'asiàtic i el nord-americà, i també per la seva sortida en format DVD.<sup>17</sup>

La Fantastic Factory, en la seva voluntat de pretendre constituir-se en el relleu de la desapareguda Profilmes, contribuiria també a promoure la carrera de joves valors, com Paco Plaza o Jaume Balagueró (qui aconseguiria amb *Darkness* [2002] obtenir de bon tros la millor marca comercial de tot el projecte quant a rendiment a taquilla, amb els seus 903.036 espectadors). Aquesta suposaria, sens dubte, un projecte audaç que s'esforçaria per teixir valuoses aliances estratègiques, com l'establerta amb l'empresa britànica –encara que gestionada pel català Albert Martínez Martín– Future Films (amb la qual serien coproduïdes les últimes quatre cintes del segell), o amb el Festival Internacional de Cinema de Catalunya (un dels certàmens especialitzats en cinema fantàstic de més prestigi i tradició de tot el món) i encara aquella negociada amb un operador televisiu com ara Telecinco, per a fer possible el desenvolupament de *Películas para no dormir* (2005-2006), una minisèrie de sis capítols amb alguns dels cineastes més significats del panorama espanyol (Jaume Balagueró, Álex de la Iglesia o Enrique Urbizu). Però el seu trànsit pel panorama productiu (encara que, en resum, resultés efímera i per resultats no deixés de ser merament episòdica) acreditaria el vigor d'una

---

17. V. F. Javier Pulido (2007). "Fantastic Factory". *Miradas de cine* 62 (maig). Consultat l'11 d'abril de 2014: <http://www.miradas.net/2007/n62/estudio/fantasticfactory.html>.

producció de gènere, que amb una sèrie d'èxit internacional com *[REC]* (2007-2014), la consolidació de cineastes com els ja esmentats, juntament amb d'altres com ara J. A. Bayona o Guillem Morales (situats entre els cineastes de més impacte comercial en el curs dels últims anys, amb obres com *El orfanato* o *Los ojos de Julia*) i els seus 42 títols produïts de la segona dècada del segle XXI ençà, ja sembla plenament naturalitzada com a autòctona.

## Bibliografia

- Díaz Maroto, A. C.** (1993). *El cine fantaterrorífico español. Una aproximación al género fantástico en España a través del cine de Paul Naschy*. Gijón: Santa Bárbara.
- Fernández Blanco, V.** (1998). *El cine y su público en España. Un análisis económico*. Madrid: Fundación Autor.
- Kracauer, S.** (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Monterde, J. E.** (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Poliment, J.** (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.
- Pulido, J.** (2007) "Fantastic Factory". *Miradas de cine* 62 (maig). Consultat l'11 d'abril de 2014: <http://www.miradas.net/2007/n62/estudio/fantasticfactory.html>.
- Riambau, E.** (1995). "La década 'socialista' (1982-1992)". A: Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau i Casimiro Torreiro (coord.), *Historia del cine español* (pàg. 399-447). Madrid: Cátedra.
- Torreiro, C.** (1995). "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)". A: Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau i Casimiro Torreiro (coord.), *Historia del cine español* (pàg. 341-397). Madrid: Cátedra.
- Tudor, A.** (1989). *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.

## Filmografía seleccionada

- La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944).
- El clavo* (Rafael Gil, 1945).
- Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1961).
- El secreto del Doctor Orloff* (Jesús Franco, 1964).
- Terror en el espacio* (Mario Bava, 1965).
- La marca del hombre lobo* (Enrique L. Eguiluz, 1968).
- La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969).
- El conde Drácula* (Jesús Franco, 1969).
- La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971).
- El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972).
- La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972).
- La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1972).



- Ceremonia sangrienta* (Jordi Grau, 1973).  
*La noche de las gaviotas* (Amando de Ossorio, 1975).  
*No profanar el sueño de los muertos* (Jordi Grau, 1975).  
*Exorcismo* (Juan Bosch, 1975).  
*¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976).  
*Mil gritos tiene la noche* (Juan Piquer Simón, 1982).  
*El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995).  
*Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996).  
*Darkness* (Jaume Balagueró, 2002).  
*Rec* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007).  
*El orfanato* (J. A. Bayona, 2007).  
*Rec 2* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2009).  
*Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010).

