

Un cinema en trànsit per a un temps d'incertesa

Àngel Quintana (Girona)

■ 1 Introducció

Un dels factors que ha singularitzat el cinema realitzat a Catalunya és la seva indefinició. El cinema català ha crescut immers en un seguit de contradiccions que han esdevingut un tret gairebé genètic de la seva raó de ser. En els anys de la transició, hi hagueren grans disputes dialèctiques sobre la qüestió de si el cinema català era el que estava parlat en llengua catalana o si també ho era el cinema industrial fet a Catalunya, tot i ser parlat en castellà. Per alguns creadors, la identitat lingüística catalana era un factor que no podia anar deslligat del cinema, mentre que per d'altres allò important era que es rodessin pel·lícules a Catalunya, estiguessin fetes en l'idioma que fos. Avui, aquest debat encara persisteix, però ha adquirit particularitats ben curioses.

Des d'una perspectiva molt elemental, podríem dir que en el cinema català es va imposar la dicotomia entre un cinema identitari, que buscava en la llengua la seva raó de ser, i un model de cinema industrial al qual li importava molt poc la llengua emprada en els seus productes, ja que per damunt de tot volia ser rendible com a producte generat per una indústria cultural.

Darrere la mateixa idea de considerar que el cinema català sigui el de parla catalana, s'hi troba un component d'esquizofrènia. De fet, els premis Gaudí –considerats com el principal aparador institucional del cinema que es realitza a Catalunya– es trobaren en el moment de la seva constitució amb la paradoxa d'haver de crear dues categories per al seu premi principal: una dedicada a la millor pel·lícula parlada en català i l'altra a la de parla no catalana. Pel que fa a la primera categoria, s'han viscut situacions paradoxals. D'una banda, l'any 2013 es premià una pel·lícula muda –*Blancanieves* (Pablo Berger, 2012)– pensada en castellà, ambientada en el món dels toros i a la qual s'hi afegiren rètols en català per a la seva preestrena al Liceu. D'altra banda, el 2014 es premià *La plaga* (Neus Ballús, 2013), parlada en

cinc idiomes diferents: català, castellà, moldau, rus i ilocano. La pel·lícula de Ballús reflecteix la idea que la Catalunya actual s'ha convertit en un país marcat pels fluxos migratoris en què conviuen llengües diferents.

Quant a la categoria de millor pel·lícula de parla no catalana, cal dir que no sempre es premien pel·lícules en llengua castellana. Així doncs, l'any 2008, el premi va ser per a *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen i el 2010 per a *Buried* de Rodrigo Cortés, ambdues parlades en anglès. Per una banda, el film d'Allen era una producció de l'empresa catalana Mediapro rodada a Barcelona per un cineasta més que consagrat als Estats Units. Per una altra, el film de Cortés era una producció de Versus Cinema rodada en un estudi de Cornellà de Llobregat i pensada per tenir una clara difusió en el mercat internacional.

■ 2 Entre el cinema d'autor i el cinema industrial

L'esquizofrènia al voltant de la dicotomia lingüística no és, però, l'eix sota el qual es configura el cinema que avui es fa a Catalunya. Allò que marca l'esdevenidor del cinema català és la dicotomia que s'estableix entre un determinat model de cinema d'autor i la presència d'un cinema industrial. Si busquem quines són les arrels del cinema d'autor que es fa a Catalunya, veurem que aquest no té el seu llegat més immediat en la tradició literària catalana i, per tant, en el pes de la llengua com a fet determinant de la cultura. Les arrels del cinema d'autor es troben més aviat en la tradició de les avantguardes històriques, especialment en el pes de l'avantguarda plàstica. Aquesta tradició xoca davant models que busquen la despersonalització del cinema, apartant-lo de qualsevol arrel cultural pròpia i projectant-lo dins de la gran indústria, a partir de la reivindicació de l'espectacle o del cinema de gènere. Aquest segon model justificaria la condició de cinema català com a cinema industrial, malgrat que pel que fa a la cultura la seva adscripció sigui més que discutible.

Tant el cinema d'autor com el cinema industrial que es fa a Catalunya s'allunyen del model institucional que ha triomfat al cinema espanyol en els darrers anys: l'anomenat cinema del mig. L'existència d'un cinema popular que juga amb certa comèdia de caràcter costumista, que busca formes d'identificació amb el públic i que intenta triomfar només en el mercat interior, no ha estat una premissa prou vàlida per consolidar el cinema que es fa a Catalunya, probablement perquè el mercat interior és més petit i perquè el costumisme català té dificultats per ser venut a la resta de l'Estat espanyol. A partir dels anys vuitanta, el cinema català volgué ampliar la

seva base industrial orientant-se cap a un cinema d'aquestes característiques en què s'imposava el paper de la comèdia; el model, però, fracassà ja que el costumisme passà a convertir-se en patrimoni dels serials televisius. A conseqüència de la seva manca de projecció internacional, el cinema català derivà cap a una situació acomplexada, sense gaudir de reconeixement cultural ni de prou reconeixement industrial. Contràriament, una part dels èxits que el cinema espanyol ha buscat en el mercat interior ha passat per revitalitzar un cinema poc ambiciós però d'efectivitat comercial, com demostren pel·lícules com ara *Ocho apellidos vascos* (2014) d'Emilio Martínez Lázaro, un gran èxit comercial dins el mercat espanyol.

La dicotomia entre cinema d'autor i cinema industrial fa que el cinema català transiti per dos circuits molt diferents. El cinema d'autor ha aconseguit trobar un cert prestigi exterior i ha fet que la marca "cinema català" comenci a tenir un pes específic en el mercat dels festivals internacionals. L'any 2013, per exemple, *La plaga* (Neus Ballús) fou present al Festival de Berlín i es nominà als Premis del Cinema Europeu; *Història de la meva mort* (Albert Serra) guanyà el Lleó d'Or al Festival de Locarno i al Finucam de Mèxic; i *Ignasi M* (Ventura Pons) s'estrenà al festival de Toronto i des de llavors ha fet un recorregut per més de vint festivals internacionals. Tanmateix, el triomf d'aquestes pel·lícules en l'àmbit internacional no es veu traduït en una bona acollida en la seva exhibició en les sales del país. Pel que fa al cinema més industrial, el paradigma del cinema de gènere podrien ser pel·lícules com *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010), la saga *REC* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007–2012) o *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012). Aquest model ha tingut una bona acceptació per part del públic, però la voluntat genèrica de les propostes fa que hi desapareguin tots els signes culturals que permeten poder identificar les pel·lícules en relació amb un país concret. Són obres que posen en crisi l'imaginari, la cultura i els espais.

■ 3 El llegat de Joaquim Jordà i Pere Portabella

Si deixem de banda les apostes d'aquest cinema comercial absolutament despersonalitzat, veurem que les pel·lícules més interessants que s'han rodat a Catalunya en els darrers temps es mouen entre el documental i l'art contemporani. En ambdós casos s'ha plantejat un interessant procés de recanvi i transformació respecte als paradigmes establerts des de la ficció tradicional. Per copsar aquest doble joc, hem de partir de dos noms clau que vénen del passat, el llegat dels quals ha estat fonamental per entendre

tot el cinema que avui es fa a Catalunya: Joaquim Jordà (1935–2006) i Pere Portabella (1929).

El mes d'octubre de l'any 1999, es projectà al festival de Sitges *Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà. Aquesta pel·lícula tenia dues particularitats especials. La primera era la seva condició de documental que havia sorgit d'un projecte promogut des d'una universitat: el màster de creació documental de la Universitat Pompeu Fabra. La proposta del màster era recuperar figures destacades d'una certa avantguarda perquè rodessin algunes obres en contacte amb els alumnes i els tècnics. El més interessant del projecte era que la idea de documental no sorgia d'una clara vocació d'inscripció dins dels paràmetres de la categoria, sinó que esdevenia una excusa per fer un cinema diferent al dels models que havien imperat i que permetia dur a la pràctica noves formes d'escriptura audiovisual. La segona característica venia determinada per la pròpia personalitat de Joaquim Jordà, figura que establia un pont entre l'avantguarda del passat –l'escola de Barcelona– i el present. L'herència de Jordà fou molt significativa perquè entenia el cinema com un espai d'incorrecció política, de crítica institucional i un lloc obert a l'exploració de noves formes i nous estils. El documental era una manera de trencar amb una ficció erràtica i, en certa mesura, de trencar amb un cinema presoner de les estructures de guió i d'algunes formes de funcionament derivades d'un cert costumisme. Entre els principals fills de l'escola fundada per Jordà hi trobem cineastes com Isaki Lacuesta, Marc Recha, Carla Sobirana, Neus Ballús, Ariadna Pujol, Eva Vila o Pere Vilà i Barceló.

La presentació al festival de Venècia de *El silenci abans de Bach* (2007) de Pere Portabella suposà el retorn d'un vell cineasta –en el moment de la presentació de la pel·lícula el director tenia 78 anys– que portava temps sense rodar. Portabella havia estat un company de viatge de l'escola de Barcelona i era l'autor d'una obra bàsica per entendre els processos de transició i fusió entre el cinema i l'art contemporani. A finals dels seixanta, Portabella ja havia intuït que el cinema podia establir ponts amb l'art conceptual, que havia de trobar una clara adscripció dins d'un ampli recorregut visual i que havia de sentir-se hereu de tota la gran tradició plàstica de Catalunya. També creia que l'art havia de tenir una clara relació amb la política, a partir d'una implicació compromesa. La influència de Portabella en altres cineastes pot semblar menor, però a banda dels seus treballs com a director, la seva productora, Films 59, ha produït treballs de noms cabdals per al cinema català d'avui com José Luis Guerin –*Tren de sombras* (1998)– i Albert Serra –*Els tres porquets* (2012)–. L'obra de Pere Portabella

se situa en un curiós espai de trànsit entre la sala i el museu, entre el cineasta i l'artista, entre la pel·lícula i la peça artística.

El documental i l'art contemporani han estat els dos eixos pels quals ha transitat un cinema que ha decidit acostar-se cap a la ficció des d'una posició radicalment fronterera. En l'obra de bona part dels cineastes catalans més interessants del moment s'hi entreveu un clar desig de fabular i perdre's dins dels paràmetres propis de la ficció, però aquesta ficció ha de ser desconstruïda, qüestionada o, com a mínim, transfigurada. Probablement, un dels exemples més representatius d'aquest joc és el cas d'Albert Serra.

Ningú no pot afirmar que el cinema de Serra no sigui un cinema de ficció, però aquest pren com a herència alguns dels motius de l'art i del cinema contemporani com podria ser la idea de la sostracció de tot allò que configurava una certa empatia emocional cap a l'espectador per retrobar un cert rerefons conceptual. Serra explica històries, però trenca amb la causalitat per donar molta més importància a l'atmosfera plàstica, agafa figures mítiques i les porta a un registre minimalista que accentua la seva quotidianitat, trenca amb la dramaturgia a partir del treball amb els actors no professionals i fa que la plasticitat esdevingui un dels factors clau de la seva obra. *Història de la seva mort* (2013), inspirada en les figures de Giacomo Casanova i el comte Dràcula, no és una ficció històrica, sinó un treball sobre els mites a partir de la confrontació entre la llum –la il·lustració– i la foscor –el romanticisme– que de forma progressiva transita cap a la recerca d'una abstracció que té com a objectiu donar forma a la presència d'allò sinistre. Tota la pel·lícula busca i explora una plasticitat en el tractament de la imatge sense importa-li trencar amb la lògica del guió per tal d'aconseguir un cert suggeriment visual. A *Honor de cavalleria* (2006), hi ha un clar desig de despullar allò mític. Cal buidar allò que veiem de tot allò que ho envolta i situar-ho en un registre planer, en què el temps acaba essent l'element que serveix per modelar les diferents accions. Serra es planteja dur a terme aquest repte a partir d'una marcada oscil·lació entre allò d'arrel popular i allò marcadament avantguardista. A *El cant dels ocells* (2008), hi ha també un clar desig de mantenir-se en l'esfera d'allò popular –la representació de l'adoració dels tres Reis de l'Orient– amb la presència dels no-actors, però alhora allò popular desemboca en una plàstica molt concreta quan els actors no professionals esdevenen cossos que vaguen com figures erràtiques per una terra mítica i són enquadrats per una càmera molt preocupada per trobar la manera de configurar la plàstica en els enquadraments.

Allò que interessa a Serra, com també interessa a bona part dels cineastes que parteixen del documental malgrat que assumeixin posicions diferenciades, és sobretot la idea de trobar espais fronterers per on es configura una nova forma d'entendre el cinema contemporani. Aquesta voluntat el porta també a explorar altres formats que tenen la seva projecció en el territori de l'art contemporani, com l'experiència duta a terme a la DOCUMENTA de Kassel de l'any 2012 amb *Els tres porquets*, en què proposava una pel·lícula/*performance* de més de 100 hores de durada.

■ 4 Nous apropaments a la realitat

Un cop contextualitzats els diferents camins que emmarquen el cinema català i a partir d'alguns exemples del cinema més recent rodat entre el 2010 i el 2014, podem començar a repensar com, des d'algunes fronteres situades en el documental i el cinema d'autor, ha pogut sorgir alguna característica que pugui donar compte del moment singular que ha viscut Catalunya en uns anys de convulsió política, crisi econòmica i desgast de velles idees.

Per comprendre aquest fet, cal assimilar la veritable significació d'una darrera qüestió important com és la idea que el cinema realitzat a Catalunya dels darrers anys ha estat més preocupat de la forma que de la realitat. Malgrat la presència d'una forta escola documental, aquesta molts de cops ha fet palesa la seva impossibilitat per anar cap a allò polític, per trobar el compromís amb el seu entorn. Probablement, entre les lliçons plantejades per Jordà, la idea que el cinema havia de tenir una incidència com a element de participació política, desarticulant els processos institucionals des de la incorrecció, ha estat la que ha arrelat amb menys força en molts dels seus cineastes/deixebles.

A *De nous* (2002), Joaquim Jordà demostrà quins podien ser els límits del documental com a element d'agitació i reflexió política sobre l'espai immediat. Jordà seguí el judici pel cas Raval en què un monitor d'un casal infantil era acusat de pederasta per tal de veure com el procés mediàtic de creació d'un escàndol moral servia per establir una operació de neteja al centre de Barcelona que permetria consolidar determinades polítiques urbanístiques. Jordà considerava que calia qüestionar la realitat, que era necessari sacsejar-la i que, si calia, el cinema havia d'acabar fent-hi una clara intervenció. En certa mesura, Jordà feia seva la idea de Jacques Rancière segons la qual s'ha d'anar fent un tomb de la política —entesa com a desig

de poder— cap a allò polític —entès com a participació activa de l'individu en l'esfera pública.

Si observem el cinema més interessant que s'ha fet a Catalunya en els últims temps, veurem que aquesta deriva política no ha acabat d'esclatar, per bé que en els darrers anys sembla haver-hi un tímid apropament. El cinema d'Albert Serra, José Luis Guerín, Isaki Lacuesta o Marc Recha no ha tingut mai una intencionalitat política. Aquest fet, però, no implica que hi hagi un desig d'allunyament de la realitat del seu present.

Un bon punt de partida per entendre com el cinema pot acostar-se cap a aquesta realitat contemporània és el documental de Ventura Pons, *Ignasi M* (2013). El film està centrat en la vida d'Ignasi Millet, un personatge que es converteix en arquetip del temps que li ha tocat viure. En les primeres imatges del documental, l'Ignasi ens explica que viu condicionat per les vint-i-vuit pastilles que li toca prendre diàriament. La seva vida s'ha convertit en una lluita constant per vèncer la seva condició de seropositiu i superar els efectes de la SIDA. L'Ignasi era un excel·lent restaurador d'obres d'art que, a causa de la crisi de les indústries culturals, ha vist fer fallida la seva empresa. La seva família l'educà en el respecte i l'amor vers l'art i el patrimoni, però li ha tocat viure un present en què els reptes culturals no han fet més que difuminar-se i minimitzar-se. Ventura Pons filma l'Ignasi a Patur, ens el mostra lligat al deute d'una hipoteca verinosa que contragué amb els bancs. És un resistent i es considera un supervivent d'un altre temps en què les diferents conquestes sexuals marcaren una forma de vida que privilegiava la llibertat de pensament i de costums. Ara, la seva vida es troba atrapada pels reptes del nou puritanisme. Malgrat la seva condició homosexual, formà una família uns anys abans i és pare de dos fills, un dels quals ha trobat una certa devoció religiosa. L'Ignasi conviu amb el dolor de la seva malaltia. Està aturat i el seu únic somni és la independència de Catalunya. Creu que la independència és l'única cosa que pot canviar la seva situació. És l'única utopia política que, al seu parer, pot fer-se possible.

La condició d'arquetip que ha d'assumir l'Ignasi ens remet cap a un perfil força acurat del que és certa Catalunya actual. L'Ignasi és un supervivent d'un temps en què la llibertat i la cultura eren dos reptes fonamentals dins d'una societat preocupada per recuperar la seva identitat. La seva condició de supervivent projecta en la seva vida el reflex d'una altra època. El darrer documental de Ventura Pons ens fa pensar inevitablement en la seva primera pel·lícula, *Ocaña, retrat intermitent* (1977), rodada en els anys de la transició, en un temps en què la utopia passava per construir una societat

més lliure. *Ocaña, retrat intermitent* es feu en una època en què les múltiples revoltes polítiques anaven acompanyades de la lluita per consolidar la llibertat sexual i apartar els estigmes de la vella moral. En aquells anys de la transició, el cinema a Catalunya es movia a partir de l'articulació d'un seguit de reptes que tenien a veure amb la recuperació de la memòria històrica, l'afirmació de la identitat cultural i la creació d'un teixit industrial que donés una certa respectabilitat a la producció realitzada. Ara, alguns analistes polítics parlen de la Catalunya del 2014 com la conjuntura en què les conquestes i errors dels anys de la transició entren en crisi davant un país que ha viscut una important transformació. Enmig d'un temps d'incertesa en què els grans relats del passat resulten ineficaços i els nous relats del present no poden concretar-se, el cinema que es realitza a Catalunya sembla obligat a assumir aquesta indefinició. *Ignasi M* retrata justament un temps marcat pel puritanisme moral, per les retallades socials, per la desocupació, per l'emigració juvenil i per la inèrcia cultural. Un temps en què el repte del sobiranisme s'ha transformat en el gran horitzó polític. Un temps en què no fan més que reforçar-se tots els elements diferenciadors respecte als models polítics i culturals espanyols. Quin paper pot jugar, doncs, el cinema que es realitza a Catalunya davant els reptes del seu propi present?

■ 5 Distanciaments, silencis, nous horitzons

Si partim de la idea de l'excepcionalitat política que viu la Catalunya actual amb el debat sobre el sobiranisme i el dret a decidir en l'epicentre de tota l'acció política, podem afirmar que la qüestió sobiranista i el sentiment d'independència han estat presents de forma molt col·lateral i tardana en el cinema català. El camí cap a l'afirmació nacional del cinema català ha estat molt complex: és evident que hi ha hagut una clara indefinició política en bona part de les pel·lícules, però també és cert que hi hagut un fet diferencial en les formes de fer del cinema català que fan que els seus debats polítics, culturals i industrials moltes vegades tinguin poc o res a veure amb els que s'articulen dins el cinema espanyol.

El fet d'apartar-se d'allò espanyol, per exemple, és el punt central d'una pel·lícula com *Fènix 11 23* (Joel Joan i Sergi Lara, 2012). El seu model és el d'un cert cinema polític que privilegia la càrrega emocional per damunt del contingut, la base d'inspiració del qual seria el cinema de Costa-Gavras o Jim Sheridan. La pel·lícula parteix del cas real d'un jove que envia un correu electrònic a diversos establiments en què afirma que estaria disposat a

“bombardejar” si no s’etiqueten els productes en català. El jove, Èric Bertran, que signaria el correu amb el nom d’Exèrcit del Fènix, seria acusat per la justícia espanyola de fomentar el terrorisme. En la seva declaració, defensava que la idea de “bombardejar” no implicava una acció terrorista, sinó l’enviament massiu de correus electrònics, i que el seu exèrcit estava inspirat en la lectura de *Harry Potter*. El jove fou conduït a Madrid per ser jutjat pel Tribunal Constitucional. L’escena clau de la pel·lícula és el moment en què la fiscal pregunta a l’Èric per què té arxius amb fotografies de militants independentistes que cremen banderes espanyoles. L’interrogatori puja de to quan la fiscal li demana públicament que afirmi que és espanyol i l’Èric decideix callar. El silenci de l’Èric podria entendre’s com un gest independentista però també com a paradigma d’una determinada actitud del cinema català respecte als models espanyols. Per a molts directors, s’imposa el silenci davant qualsevol tipus d’adscripció a la institució del cinema espanyol.

Aquest silenci pot ser un silenci forçat que reflecteix el malestar per un seguit de velles actituds culturals i polítiques que no respecten, o fins i tot frenen, el fet diferencial. La qüestió de fons del cinema català no ha estat tant la de buscar la utopia d’altres formes de govern, sinó la de mostrar que alguna cosa vella, atàvica i rànica continua predominant a Espanya amb la qual resulta difícil poder establir punts de contacte. Aquesta és la perspectiva que envolta a una de les pel·lícules més singulars realitzades en els darrers temps: *Stella Ardente* (Lluís Miñarro, 2013).

El rerefons històric o el pretext del film de Miñarro és la figura d’Amadeu de Savoia, el príncep italià que fou nomenat rei d’Espanya entre 1871 i 1873, després que la revolució de 1868 enderroqués el poder d’Isabel II. Amadeu I d’Espanya fou considerat un rei progressista que volia realitzar alguns canvis radicals en un país que vivia tancat en les velles tradicions i en un fort sentiment immobilista. El seu curt regnat fou objecte de tota mena de conspiracions de caràcter conservador que acabaren provocant la seva abdicació. A Miñarro no li interessa fer una pel·lícula històrica, sinó prendre l’aïllament i soledat del monarca progressista com a pretext per fer una obra de gran llibertat creativa que acaba parlant de la solitud del creador davant el mur atàvic del conservadorisme que impregna la societat espanyola. La seva posició no és altra que la de mostrar el malestar per una Espanya que no vol comprendre i que en el present continua patint un seguit de mals històrics que no la poden portar cap a la reforma.

Stella Ardente neix de la ràbia davant l'immobilisme cultural i polític espanyol que s'ha vist accentuat amb motiu de la crisi, les retallades i el govern del Partit Popular a partir del 2011. En certa mesura, l'aposta de Miñarro té a veure amb el seu sentiment intern de malestar i amb la incapacitat de la institució del cinema espanyol per poder acabar de reconèixer l'aposta pel risc i per la modernitat cinematogràfica. En aquest context, cal emfasitzar que Miñarro ha estat un dels productors clau d'una certa avantguarda dins del cinema català més recent. Ha produït a Marc Recha (*Les mans buides*, 2004), José Luis Guerin (*En la ciudad de Silvia*, 2007), Albert Serra (*El cant dels ocells*, 2008) i Oscar Pérez (*Hollywood Talkies*, 2011) i ha llançat també una eficient política de coproducció que li ha permès ser present en les operacions de finançament i gestió de pel·lícules de Manoel d'Oliveira, Lisandro Alonso o Apichatpong Weerasethakul. Tot i haver-se convertit en un nom respectat en el panorama internacional i haver esdevingut un dels motors que han fet possible una certa avantguarda cinematogràfica a Catalunya, ha viscut envoltat d'una certa sensació d'incomprensió i bloqueig. Fins a cert punt, Miñarro se sent com Amadeu de Savoia, un estrany que creu en la modernitat i que es troba tot sol enmig dels engranatges d'una Espanya involucionista.

La crisi econòmica i les retallades socials és l'altre gran tema que marca el present polític de la Catalunya actual. Si observem quina ha estat la resposta que el cinema fet a Catalunya ha tingut respecte a la crisi, ens adonem que aquesta ha estat també contradictòria i tardana. El cinema català ha trigat a abordar aquest tema en les ficcions i documentals, però de forma progressiva la crisi ha anat marcant el teixit de bona part de les obres recents fins al punt que aquesta realitat s'ha acabat situant en el cor de molts personatges que poblen la gran pantalla. Quan parlem de la crisi, un dels casos curiosos és el que es reflecteix a *Mercados de futuro* (Mercedes Álvarez, 2011). Després d'haver aconseguit un gran reconeixement internacional amb *El cielo gira* (2004), Mercedes Álvarez comença a treballar en un projecte de documental que parla del contrast entre els venedors immobiliaris que creen falses quimeres de felicitat i els que guarden trastos vells i viuen tancats en el seu propi passat. La pel·lícula transita entre dos mercats: el dels venedors de somnis urbanístics, d'una banda, i els que es mantenen fidels a una vella idea d'intercanvi d'objectes, de l'altra. El film fou rodat en el moment en què esclatava la crisi, però el discurs poètic de la cineasta intenta desplaçar la reflexió cap a un altre nivell. No li interessa tant l'actualitat com l'erosió del pas del temps i les falses quimeres que marquen el futur.

Pot resultar molt curiós contrastar aquesta pel·lícula, en què la crisi penetra en l'interior de les seves imatges com si fos un espectre, amb una altra feta com un exercici d'exorcisme davant la crisi i les seves conseqüències: *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014). En aquest darrer cas, la crisi es transforma en l'epicentre d'una obra coral de caràcter esperpèntic que es considera hereva de certa tradició del cinema de Luis García Berlanga. Lacuesta canvia completament de registre respecte a les seves altres pel·lícules i passa aquí de la comèdia àcida cap a les situacions de cinema *gore* amb un clar desig d'estripar-ho tot per tal de fer efectiva la farsa. Els protagonistes de la pel·lícula són quatre personatges que han anat a parar a un hospital psiquiàtric i que segresten els éssers simbòlics que consideren responsables de la crisi. En la primera escena decideixen dur a terme una versió directa de les retallades amputant-los uns dits. A partir d'aquí, les històries de cadascun dels interns surten a la llum. Parlen de les retallades sanitàries, de l'especulació, dels rescats econòmics i del mal viure generat en un món i un país que sembla abocar-se directament cap a un precipici marcat per l'atur i la manca de perspectives per als joves.

La crisi no només afecta directament aquests personatges, sinó que pot ser el rerefons del patiment particular i de la deriva que experimenten alguns dels protagonistes d'altres notables ficcions. *Tots volem el millor per a ella* (Mar Coll, 2013), per exemple, ens mostra una dona angoixada que va a la deriva sense saber ben bé ni què vol ni cap a on vol anar. La crisi interior marca la seva conducta inestable enmig d'un transfons en què allò social no es visibilitza sinó com a fruit de la crisi i la fredor que acompanyen determinades conductes i situacions. *La por* (Jordi Cadena, 2013) també proposa aquesta deriva cap a la interioritat per tractar de forma visceral, i sense cap mena de concessió, el tema de la violència de gènere. El monstre és el pare que, darrere una façana d'aparent normalitat, porta la família a la tragèdia i a la destrucció. La violència es troba en el cor d'una societat d'aparença burgesa que no només està afectada per la deriva econòmica, sinó per la infelicitat permanent en un entorn en què s'han diluït els llaços de comunicació.

Probablement, una de les millors imatges de com és la nova Catalunya que es perfila en l'horitzó és la que ens ofereix Neus Ballús a *La Plaga* (2013). La pel·lícula transita entre la ficció i la realitat per situar-se en una zona perifèrica i mostrar-nos les formes de vida d'una col·lectivitat en què es barregen les cultures, les tradicions i les formes de vida. Primer trobem el pagès que lluita per poder salvar la seva collita en uns camps que no són gaire lluny de les autopistes. També hi ha una vella malalta que serà inter-

nada en una residència d'avis i abandonarà tot el món rural que ha marcat la seva existència. La mort imminent es perfila a l'horitzó. Al costat d'aquests personatges hi trobem un ucraïnès que practica lluita lliure i que treballa al camp juntament amb el pagès, una dona filipina que es guanya la vida cuidant la vella en una residència d'avis o una prostituta que espera fer algun diner en les cruïlles de camins. Neus Ballús llança una mirada humanística a uns personatges que, en la seva diversitat i en la seva activitat, reflecteixen l'existència d'un present que no és homogeni, sinó que es troba en trànsit permanent.

■ 6 La memòria i els fantasmes del passat

Com pot projectar-se aquest present cap al passat i recuperar la memòria per entendre millor la genealogia cultural i històrica del propi país? En els anys de la transició, la idea de recuperació de la identitat en el cinema català passava forçosament per la recuperació d'una certa idea d'història. Calia combatre la història oficial teixida pel franquisme per donar llum a una altra història que rehabilités els perdedors i donés sentit a la memòria perduda. La transició no tragué a la llum tot allò que calia treure i moltes coses quedaren amagades darrere un cert pacte de silenci. Des d'aquesta perspectiva, continua generant una certa perplexitat que, en un moment en què l'esperit d'aquella transició és qüestionat, mentre sembla forjar-se un cert sentiment de fi d'època, calgui tornar a aixecar polítiques de memòria de les quals el cinema no pot quedar indiferent.

La gran qüestió ja no resideix en com reescriure la història, sinó a observar de quina forma el cinema pot ser capaç d'activar nous processos de memòria sense caure en les contradiccions d'allò políticament correcte. D'una banda, sorgeix la necessitat de lluitar contra els diferents sistemes que esborren la memòria, mentre que, de l'altra, s'imposa el desig d'analitzar críticament el perill que pot suposar portar a terme un procés de sacralització de tota aquesta memòria, amb el risc d'acabar convertint-se en una memòria estèril. Dues pel·lícules que parteixen de dos models de producció contraposats posen el debat damunt la taula: *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) i *La fossa* (Pere Vilà-Barceló, 2014).

Pa Negre, d'Agustí Villaronga, està inspirada en dos relats de l'escriptor Emili Teixidor, *Retrat d'un assassí d'ocells* i *Pa Negre*. Ambdós relats volen oferir una imatge fosca i tenebrosa de la postguerra, en què allò fantasmagòric contamina la presència d'allò real. La figura d'un fantasma monstruós està representada per la figura de Pitorliua, un personatge mític que viu en

una cova i que pot realitzar tota mena de crims. L'Andreu, el nen protagonista, durà a terme un camí cap a la maldat, marcat per l'atracció que li genera el personatge de Pitorliua. Aquest camí només el podrà dur a terme després de desprendre's del seu pare i la seva mare, i d'abandonar la promesa d'amor de la seva adolescència. El discurs d'Agustí Villaronga vol trencar amb el maniqueisme per mostrar la maldat com una qüestió que sorgeix de la deriva moral de la postguerra, entesa com a espai de degradació que destrueix tota opció d'innocència. Andreu forma part d'una família republicana i el seu pare és presentat al començament del film com algú que es caracteritza per unes fermes conviccions ideològiques. La pel·lícula, però, demostra com el liberalisme polític i la tolerància sexual no tenen perquè anar sempre agafades de la mà. El nen descobreix que el seu pare castrà un jove homosexual. La foscor del franquisme s'imposa i porta a la crisi moral. No hi ha herois possibles en la lluita, perquè el monstre ho ha destruït tot i la corrupció moral del règim s'ha estès a l'escola i a la família. El pes de *Pa negre* respecte a les polítiques de memòria és significatiu perquè demostra que es pot tornar al passat sense haver de construir grans monuments, sinó amb la consciència de saber que hi havia alguna cosa fosca.

Pere Vilà-Barcelò dirigeix *La fossa* (2014), un tríptic dedicat a aquells que lluitaren i foren oblidats. La fossa es troba a les terres de l'Ebre, en els camps de batalla de la guerra civil. El protagonista és un vell que visqué la guerra, l'exili i que des de l'interior d'un hospital geriàtric s'assabenta que s'ha descobert un seguit de fosses de gent que morí i fou executada a la batalla de l'Ebre. L'home decideix anar al lloc de la batalla per morir, per abandonar-ho tot. El recorregut d'aquest personatge s'interromp per una història d'amor que fa referència al moment en què tornà de l'exili i retrobà la dona que havia estimat i amb la qual la distància política acabà impeding fer l'amor. Al final, la trobada amb els espais de la memòria del vell lluitador el portarà cap a la mort, però també a trobar-se amb un jove que en certa mesura simbolitza el llegat, el testament.

I què queda avui a la gent que va viure lluny del franquisme, de la monstrositat? Com hem de recordar el passat i mantenir viva la memòria? Totes aquestes qüestions, plantejades de forma acurada per *La fossa*, graven en la Catalunya del present. Mentre el país està disposat a enterrar velles polítiques i discuteix quin ha de ser el seu nou horitzó, el cinema té el deure de recordar d'on venim, sense sacralitzar heroïcitats. Probablement el temps present ja no tingui res a veure amb aquell temps en què, per afirmar-se, el cinema català necessitava constantment crear i cercar

formes identitàries. El cinema català ja té una llarga trajectòria, té una identitat definida i complexa; ara el seu repte és com assumir el futur a partir de l'etern procés de tensió entre les runes del passat i les incerteses del present. ■

■ Bibliografia

- AA. DD. (1978): *El Congrés de cultura catalana. Documents i resolucions*, Barcelona: Curial.
- Balló, Jordi (1997): *Barcelona / Madrid 1898–1998. Sintònies i distàncies*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània.
- / Espelt, Ramon / Lorente, Joan (1990): *Cinema català 1975–1986*, Barcelona: Columna.
- Benet, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
- Català, Josep M. / Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (2007): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid: Ocho y medio.
- Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (2007): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra.
- Comella Dorda, Beatriz (2014): *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad*, Tarragona: Universitat Rovira Virgili.
- Epps, Brad (2012): “Echoes and Traces: Catalan cinema, or Cinema in Catalonia”; dins: Labany, Jo / Pavlovic, Tatiana (ed.): *A Companion to Spanish Cinema*, Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 50–80.
- Expósito, Marcelo (ed.) (2001): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, València: Ediciones la mirada.
- Fanés, Fèlix (2008): *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Garcia Ferrer, Josep M. / Rom, Martí (2001): *Joaquim Jordà*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Manresa, Laia (2006): *Joaquín Jordà. La mirada lliure*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Porter-Moix, Miquel (1992): *Història del cinema a Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.

- Quintana, Àngel (2003): *Fábulas de lo visible*, Barcelona: Acantilado.
- (2005): “Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político”, *Archivos de la Filmoteca* 49 (febrero).
- (2007): *Josep M. Forn. Indústria i identitat*, Barcelona: Filmoteca de la Generalitat.
- (2011): *Después del cine*, Barcelona: Acantilado.
- Rancière, Jacques (1998): *Au bords du politique*, Paris: Folio.
- Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro (1999): *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, Barcelona: Anagrama.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Madrid: Alianza Editorial.
- / Benet, Vicente J. (2010): *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité*, Paris: L'Harmattan.
- Serra, Albert (2010): *Honor de cavalleria*, Nantes: Capricci.
- Torreiro, Casimiro / Cerdán, Josetxo (2004): *Realidad y creación en el cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.
- Vidal, Belén (2012): *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, Wallflower: Columbia University Press.

- Àngel Quintana, Universitat de Girona, Facultat de Lletres, Plaça Ferrater Mora 1, 3r 3a, E-17004 Girona, <angel.quintana@udg.edu>.

Zusammenfassung: Das katalanische Kino befand sich von jeher in einem gewissen sprachlichen Zwiespalt zwischen einem kommerziell-industriellen Modell, das sowohl das Kastilische als auch das Katalanische akzeptierte, und einem Modell, demzufolge sich katalanisches Kino ausschließlich in katalanischer Sprache artikulieren sollte. Heute scheint diese Debatte abgeklungen zu sein, während eine neue Diskussion aufgekommen ist zwischen dem Modell des Autorenkinos, das allmählich ein gewisses Gewicht innerhalb der Kulturszene erlangt hat, und einem Kino, das kommerziellen Erfolg sucht bis hin zum Bestreben, den nordamerikanischen Markt zu bedienen. Diese Diskussion wird umso intensiver geführt, seit das katalanische Kino einen qualitativen Aufschwung erlebt und einen größeren Bekanntheitsgrad erlangt hat. Gleichzeitig fügt sich das Kino ein in ein Land, das gerade einen politischen Umwälzungsprozess durchläuft, durch den die Verbindung zu den administrativen Referenzpunkten des spanischen Staats gekappt werden sollen. Der Artikel versucht, das katalanische Kino innerhalb dieser disjunktiven Situation innerhalb eines Kataloniens in politischem und kulturellem Wandel zu positionieren. ■

Summary: The Catalan cinema has traditionally been confined within the limits of a linguistic ambiguity which has placed it between an industrial model accepting both Cas-

tilian Spanish and Catalan, and a model which considered that the Catalan cinema was one which solely utilized the Catalan language. Now that this debate seems finally to be over, a new debate arises which places the Catalan cinema between a model of author's cinema, which has progressively gained cultural significance, and a commercial cinema which is trying to make its way through the American market. This debate is very much on the foreground after the Catalan cinema experienced a renaissance in quality and became much more present. Nonetheless, the cinema is located in a country which is undergoing a process of political transformation which has led it to a point where it wants to cut its ties with the administrative references of the Spanish state. This article aims to situate the Catalan cinema directly in the center of that debate, in a country, Catalonia, which is going through political and cultural transformation. [Keywords: Catalan cinema; *cinema d'autor*; industry; independence; avantgarde; documentary] ■