

Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico

María Camí-Vela (Wilmington)

■ 1 Introducción: Las directoras catalanas / en Cataluña

El título que he escogido para este ensayo responde al conflicto con el que me he enfrentado al decidir escribir sobre el cine catalán de autoría femenina. Dejando al margen el debate lingüístico (mi posición es que la lengua no determina la identidad nacional de la creación cinematográfica de las directoras), la decisión que debía tomar era a quién incluir: ¿A las directoras nacidas en Cataluña? ¿A las directoras nacidas en los Países Catalanes? ¿A las directoras que, aunque nacidas fuera de Cataluña, han desarrollado y/o ejercen su profesión en Cataluña? ¿A las directoras cuyo referente es la cultura catalana? Después de una larga reflexión, he decidido seguir el amplio criterio de Magí Crusells Valeta, quien en su diccionario de *Directoras de cine en Cataluña. De la A a la Z* (2009) incluye a quienes “han dirigido películas en Cataluña, ciudadanos que viven y trabajan de forma estable en el Principado, hayan nacido o no en él, independientemente de la lengua que utilicen”.¹ El presente artículo ofrece una breve panorámica histórica de las mujeres cineastas en Cataluña.

■ 2 Las directoras pioneras: Rosario Pi

Como ha ocurrido en otros países, la incorporación de mujeres a la dirección cinematográfica en Cataluña ha sido escasa y tardía. Igualmente, historiadores y críticos han tardado en reconocer su importancia y contribución a la historia del cine. Y cuando lo han hecho, han usado adjetivos propios de la cultura machista y patriarcal dominante. Así sucede con la barcelonesa Rosario Pi (Barcelona 1899–Madrid 1967), primera mujer realizadora

1 Publicacions On-Line de la Universitat de Barcelona, <http://www.publicacions.ub.edu/liberweb/directorescine/version_impresa.asp> [3.10.13].

en Cataluña,² a quien se le ha descrito como “Mujer de alientos varoniles” (Méndez-Leite, 1965: 372), “empresadora y autoritaria” (Borau, 1998: 681) o carente de una agencia propia, como observa Martín-Márquez, al compararla con el hombre y destacar “women’s ability to meet the ‘the man-size’ challenges of film-making” (Martín-Márquez, 1999: 54).

Rosario Pi comienza su carrera cinematográfica en 1931 cuando funda, en asociación con el mejicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón de Guevara, Star Film, productora en la que figuraba como presidenta. En un momento crítico de tránsito del cine mudo al sonoro, además de producir varios filmes con algunos de los directores más representativos de la época,³ Pi dirige *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1938), el último en plena Guerra Civil.

Desafortunadamente, no se conserva ninguna copia⁴ de *Molinos de viento*, filme realizado con todos los avances técnicos de la época y producido por CIFESA, la compañía valenciana creada durante la II República y distribuidora de Columbia Pictures. *El gato montés*, del que sí tenemos copia, es una brillante y personal adaptación de la ópera de Manuel Penella, una obra lírica legendaria desde su estreno en València en 1917 y por el éxito multimillonario que obtuvo en las representaciones neoyorquinas de 1922. Es un filme que pasaría a la historia del cine como ejemplo de transición del mudo al sonoro, difícil de clasificar. Se le podría inscribir dentro del género de la “españolada”, un género que “explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y pre-modernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, poblada de gitanos y toreros con criterios atávicos, reaccionarios y machistas” (Méndez-Leite, 1965: 157). Pero el desmesuradamente romántico desarrollo de la historia y su trágico, lúgubre y subversivo tono necrófilo del final, aleja al filme del simple análisis, exigiendo una revaloración. El conflicto entre la endogamia y la exogamia que estructura el filme, simbolizado en el amor

2 Para Barbara Zecchi, Elena Jordi (Cercs 1882 – Barcelona 1945) es “la presunta directora” de la que sería la primera película realizada por una mujer en Cataluña: *Thaïs* (1918), film que está desaparecido (Zecchi, 2014: 30). Ver también la tesis de maestría de Irene Melé-Ballesteros: “Elena Jordi y el mito de Thaïs”, <<http://scholarworks.umass.edu/theses/1138/>> [26.7.2014].

3 *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* (Edgard Neville, 1932), *Besos en la nieve* (J. María Beltrán, 1933), *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1933), *Odio* (Richard Harlan, 1933) y *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934).

4 Aunque sí existe la novelización de la obra de los autores Luis Pascual Frutos y Pablo Luna, publicada en mayo de 1939 en la colección *Nuestro Teatro* (número 12) de la editorial Alas, Barcelona.

entre Juanillo y Soleá, podría interpretarse como un presagio del conflicto nacional que estaba por comenzar. Precisamente, *El gato montés* se estrenó en marzo de 1936, en vísperas del estallido de la Guerra Civil.

Ante el avance de las tropas franquistas, Pi tuvo que exiliarse a París y posteriormente a Roma, donde trabajó para los estudios Cinecittà en traducciones y otros trabajos de producción. Regresó a España en la posguerra, pero ya no pudo reincorporarse nunca más al mundo del cine. La directora montó un restaurante en Madrid, ciudad en la que falleció en 1967.

■ 3 Las directoras de la Transición y el cine militante

Después de Rosario Pi, no es hasta los últimos años de la dictadura franquista que otras dos mujeres vuelven a dirigir en Cataluña. Se trata de Helena Lumberas (1935–1995) y Mercè Conesa (1954–2009), las únicas directoras del Estado español que realizan cine militante; un cine que estaba determinado por la necesidad de denunciar y de combatir la realidad social y política en la que vivían, pero también un cine antisistema y anticapitalista; un cine que se realizó fuera de la industria cinematográfica bajo fórmulas alternativas de producción, distribución y exhibición.

El primer filme de Lumberas, *España 68 (El hoy es malo, pero el mañana es mío)* (1968), documenta la represiva situación política que se continuaba viviendo en España en 1968 y el proceso del desmantelamiento del Régimen llevado a cabo por la clase obrera, los estudiantes y algunos individuos del clero. En su segundo filme, *El cuarto poder* (1970), Lumberas, con la colaboración de Llorenç Soler, lleva a la pantalla la realidad española que la prensa oficial ocultaba. Al estilo del reportaje informativo clandestino, los directores entrevistan a periodistas, historiadores y líderes sindicales transformando la “ilegal” y “peligrosa” cámara en herramienta de un acto revolucionario. En palabras de Soler: “En aquella época, si te veían con una cámara, automáticamente aparecía un policía. Y pasábamos mucho miedo” (Camí-Vela, 2009: 548). A pesar y en contra del miedo, Lumberas formó el Colectivo Cine de Clase con Mariano Lisa y siguió dando voz y visibilidad a la lucha obrera y campesina en *El campo para el hombre* (1973), *O todos o ninguno* (1975–1976) y *A la vuelta del grito* (1977–1978). Su cámara testimonial estuvo también presente en eventos reivindicativos como el *Primer aniversario de la muerte de Txiki en Cerdanyola* (1976), la *Manifestació Diada a Sant Boi de Llobregat* (1976) y la *Diada, 11 de septiembre de 1977* (1977), participando con el pueblo catalán de un proyecto de ruptura con el aparato del régimen franquista; con el total desmantelamiento de las estructuras políticas y jurídicas del Régimen que, desafortunadamente, nunca ocurrió.

Como Lumbreras, el cine militante de Mercè Conesa se puede inscribir dentro del truncado proyecto ideológico de total ruptura con el Régimen y el retorno a los ideales de la II República. Con Bartomeu Vilà y Joan Simó, Conesa formó parte del Colectivo SPA, agrupación libertaria que debe su nombre a las iniciales del militante anarquista Salvador Puig Antich, el último preso político ejecutado en España mediante garrote vil (1974). El colectivo también es autor del cortometraje *Viaje a la explotación* (1974) que aborda la problemática de la inmigración marroquí.

Conesa también formó parte de la CCA (Cooperativa de Cine Alternativo) con la que realizó *Entre la esperanza y el fraude: España 1931–1939* (1977), largometraje sobre la Guerra Civil basado en entrevistas con personajes de la época, y *Guerrilleros* (1978), un documental monográfico de la lucha armada contra el franquismo entre 1939 y 1953, con testimonios directos y con imágenes de archivo de los primeros años de la posguerra. Finalmente, con el Colectivo Penta⁵ realizó el corto documental *Quico Saba-té* (1980) sobre este anarquista, personaje fundamental de la historia de la resistencia y liberación en Cataluña.

Conocer el trabajo de Lumbreras y Conesa es fundamental para entender la relación entre cine y prácticas políticas durante el llamado periodo de la Transición; un cine que se llevó a cabo fuera de las estructuras cinematográficas dominantes. Dentro de la industria, la filmografía de autoría femenina del postfranquismo se inicia con Cecilia Bartolomé, Isabel Mulà y Emma Cohen. Bartolomé dirige en Barcelona su primer largometraje *¡Vámonos, Bárbara!* (1977), la metafórica historia de Ana, una mujer de la clase burguesa catalana quien, a pesar de la oposición familiar, decide finalmente romper con el pasado y divorciarse para hacer posible un nuevo futuro. Isabel Mulà y Emma Cohen (actriz musa de la Escuela de Barcelona) optan por el género erótico. Mulà dirige las comedias *Depravación* (1983) y *Els nous curanderos* (1984) y Cohen el episodio “Tiempos rotos” del filme colectivo *Cuentos eróticos* (1980).⁶

5 Colectivo de inspiración libertaria cuyos miembros procedían del Colectivo SPA y de la Cooperativa de Cine Alternativo.

6 Los otros directores de los episodios son Jaime Chávarri, Josefina Molina, Jesús García Dueñas, Fernando Colomo, Juan Tébar, Augusto Martínez Torres, Enrique Brasó y Alfonso Ungria.

■ 4 La generación de la década de los 90 y el nuevo milenio

No es hasta la década de los 90 que en Cataluña, como en el resto del Estado español, se observa una significativa incorporación de la mujer al área de la dirección. En 1988, Isabel Coixet debuta con su primer filme, *Demasiado viejo para morir joven*. Es la primera de una generación de 15 directoras que durante la década de los 90 realizan 15 largometrajes (13 filmes de ficción, un documental y un filme colectivo): *Demasiado viejo para morir joven* (1988), *Cosas que nunca te dije* (1996) y *A los que aman* (1998), de Isabel Coixet; *Boom Boom* (1990), *Souvenir* (1994) y *Tic Tac* (1997), de Rosa Vergés; *Costa Brava. Family Album*, (1995) y *¡Cariño, he enviado los hombres a la luna!* (1998), de Marta Balletbó-Coll y Ana Simón Cerezo; *Muere, mi vida* (1996), de Mar Targarona; *La Moñes* (1996), de Mireia Ros; *Lluvia en los zapatos* (1998), de María Ripoll; *Torturados por las rosas* (1998), de Eugenia Kléber; *Me llamo Sara* (1998), de Dolores Payás; *Monos como Becky* (doc. con Joaquim Jordá, 1999), de Nuria Villazán; *El dominio de los sentidos* (1996), de María Ripoll, Judith Colell, Isabel Gardela, Núria Olivé-Bellés y Teresa de Pelegrí.

La producción cinematográfica durante la siguiente década aumenta significativamente. Del 2000 al 2009 se realizan 43 largometrajes (23 filmes de ficción, 15 documentales y 5 documentales colectivos). Casi todas las directoras que habían debutado durante la década anterior realizan al menos un largometraje más: *Nosotras* (2000) y *53 días de invierno* (2006), de Judith Colell; *Tomándote* (2000), de Isabel Gardela; *Tortilla Soup* (2001), *Utopía* (2003) y *Tu vida en 65* (2005), de María Ripoll; *Mi vida sin mí* (2002), *La vida secreta de las palabras* (2005) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), de Isabel Coixet; *Machín, toda una vida* (doc., 2002), de Nuria Villazán; *Iris* (2004), de Rosa Vergés; *Seres queridos* (2004), de Teresa de Pelegrí; *Sevigné* (2005), de Marta Balletbó-Coll; *El Triunfo* (2005), de Mireia Ros; *Mejor que nunca* (2009), de Dolores Payás. Coixet también forma parte de los filmes colectivos *Hay motivo* (doc. 2004), *Paris. Je t'aime* (2006) e *Invisibles* (doc. 2007).

A las que habían debutado anteriormente, hay que añadir 24 nuevas directoras que durante la primera década del milenio (2000–2009) realizan un largometraje propio o forman parte de un filme colectivo: *Sexo por compasión* (2000), *Palabras encadenadas* (2003), *Morir en San Hilario* (2005), y *Ni Diós ni patrón ni marido* (2009), de Laura Mañá; *Gala* (doc. 2003) y *Pretextos* (2008), de Silvia Munt; *Mujeres en pie de guerra* (doc. 2004), de Susana Koska; *La doble vida del faquir* (doc. 2005) y *Máscaras* (doc. 2009), de Elizabet Cabeza con Esteve Rimbau; *El cielo gira* (doc. 2005), de Mercedes Álvarez; *Diario argentino* (doc. 2006), de Lupe Pérez; *Febrer* (2006), de Silvia Quer; *Nadar*

(doc. 2008), de Carla Subirana; *Aguaviva* (doc. 2006), de Ariadna Pujol, *Miradas desveladas* (doc. 2008), de Alba Sotorra; Belén Macías; *El patio de mi casa* (2008), *Plan Rosebud 1. La escena del crimen* (doc. 2008) y *Plan Rosebud 2. Convocando a los fantasmas* (doc. 2009), de María Ruido; *Notes al peu* (doc. 2009), de Anna María Bofarull; *¿No queríais saber por qué las matan? Por nada* (doc. 2009), de Mercedes Fernández-Martorell; *Cataluña/España* (doc. 2009), de Isona Passona; *Tres días con la familia* (2009), de Mar Coll; *Till You're Told To Stop* (doc. 2009), de Ruth Somalo. Además hay dos filmes colectivos: *200 Km.* (doc. 2004), en el que participan Nuria Campabadal, Elisa Martínez, Tània Balló, Cristina Pérez Ruiz y Ruth Somalo bajo el nombre *Discusión 14*, y *Entre el dictador y yo* (doc. 2005), en el que participan Sandra Ruesga, Elia Urquiza y Mónica Rivera.

■ 5 Barcelona / Cataluña a través de la mirada de las directoras

Tras un siglo de marginación en la industria cinematográfica, la década de los 90 se caracteriza por el derecho reivindicativo de las mujeres a ponerse detrás de una cámara en búsqueda de una voz y una mirada propia. Las directoras salen con sus cámaras a las calles barcelonesas para crear un espacio cinemático que rechaza las relaciones de poder patriarcales. Conscientes de la “falsa” posición que las mujeres han desempeñado delante de la cámara, desean cambiar el contenido de la representación cinematográfica con imágenes realistas de mujeres, hablando sobre sus experiencias como mujer y dirigiéndose a veces a una audiencia también femenina en busca de su complicidad. Un modelo narrativo que estructura algunos de los filmes es el “bildungsroman”, historias de mujeres que inician un proceso de viaje interior o autobúsqueda de su propia identidad. Dos de los más significativos son *Me llamo Sara* de Payás y *Nosotras* de Colell.

Me llamo Sara es la historia de Sara (Elvira Mínguez), una mujer que entra en un momento de crisis personal que requiere un proceso de autobúsqueda dirigido no sólo a sí misma, sino también a las mujeres espectadoras, de quienes se espera su identificación y auto-concienciación. El filme se sustenta en una estructura autobiográfica y testimonial en la que se alternan los sucesos cotidianos con las confesiones íntimas de la protagonista para que el espectador aprenda “la verdad” de la “*experiencia femenina*”, experiencia que, en opinión de la directora, sólo una mujer puede llevar a la pantalla (Camí-Vela, 2005: 482). La reflexión fílmica en torno a la vivencia femenina incluye su experiencia corporal: la masturbación, la menopausia y el miedo ancestral al ataque físico y la violación. Es un filme

que se rebela contra las estructuras patriarcales o, usando el término de Janice Raymond, la hetero-realidad: las relaciones afectivas, sociales, políticas y económicas entre hombres y mujeres, pero determinadas por los hombres. En su lugar, Raymond propone otro modelo imaginario de comunidad basado en la amistad femenina; un modelo asociado a un movimiento personal y político de asociación y empoderamiento entre las mujeres que la crítica describe con el término “gyn/affection” (Raymond, 1986: 37–38). Es un modelo que también se propone en *Nosotras*, de Judith Colell.

Nosotras es la adaptación fílmica de la novela de Isabel-Clara Simó, *Dones* (2007). El cambio del título de “mujeres” a “nosotras”, en opinión de Kathleen Glen, “encourages female solidarity and complicity [...] thereby drawing viewers into the work and inviting them to identify with other members of the *we* group” (Glenn, 2013: 58). Al usar la primera persona plural, la mujer espectadora se identifica con esos retazos de vida de unas protagonistas que sin conocerse entre sí, coinciden en los cafés, tiendas, restaurantes y calles de Barcelona para contarnos y mostrarnos sus historias; las que forman parte de la “otra historia”, en vez de “la historia” determinada por y para los hombres. Es la estrategia fílmica-narrativa que según Glenn, citando a Molly Hite, usa la directora para hacer resistencia a la narrativa masculina dominante (Glenn, 2013: 51–52).

La búsqueda de “otra historia(s)” estructura también el primer filme de Coixet, *Demasiado viejo para morir joven*. Los jóvenes protagonistas Equis (Gerardo Arenas), Taxi (Emilio Lain) y Evax (Emma Suárez) viven en una Barcelona post-franquista, un periodo en el que la ciudad “lacked a sense of origin” (Resina, 2008: 8). La carencia de nombre propio de los protagonistas es símbolo del sentimiento de oquedad o vacío de una generación-ciudad “sin origen” en búsqueda de su propia identidad; una joven Barcelona post-franquista que rechaza el pasado reciente, aunque sin saber todavía cómo construir el futuro. La relación de los personajes con la ciudad se hace conflictiva ya que su viaje de autodescubrimiento se enfrenta a un espacio urbano que, en vez de ayudarles, funciona como obstáculo para la superación-liberación de sus problemas-conflictos. Es la Barcelona que transita hacia un modelo de ciudad que culminaría en 1992 con los Juegos Olímpicos.

Demasiado viejo para morir joven es el primer y último filme en el que las vidas de los personajes de Coixet transcurren en las calles barcelonesas. Quizás por la hostil crítica que recibió la película en su espacio natal, Coixet se libera de la representación fílmica de identidades nacionales –ca-

talana o española— y opta por un cine “transnacional” o de “cultura transfronteriza”. La mirada “nómada” de Coixet ubicará a sus personajes en los paisajes de EE.UU. (*Things I Never told You*, 1996), Canadá (*My Life Without Me*, 2002), Irlanda/Reino Unido (*The Secret Life of Words*, 2005) y Japón (*Map of The Sounds of Tokyo*, 2009) para crear un cine de mestizaje por su sistema de financiación (coproducciones) y de rodaje (equipo técnico y artístico de diferentes países), por las múltiples referencias intertextuales y multiculturales y por la diversidad de identidades alternativas a nivel genérico, étnico, cultural y sexual. Aunque, “dentro de esa amalgama de personajes de diferentes culturas y sexualidades, las mujeres son las principales protagonistas de ‘otro’ espacio que no está dominado por la dinámica del deseo masculino” (Camí-Vela, 2008: 183).

La multiculturalidad es una característica, no sólo del cine de Coixet, sino también del cine realizado por otras directoras que filman en Barcelona durante la década de los 90 y del nuevo milenio. La incorporación de España a la Unión Europea a mediados de los 80, seguido del *boom* económico de la década de los 90, tiene un fuerte impacto en las estructuras socio-económicas de España, especialmente en las grandes ciudades. Barcelona empieza a sentir el efecto de la llegada de un gran número de inmigrantes y las nuevas identidades que la habitan se hacen visibles también en otros filmes como las comedia románticas *Costa Brava (Family Album)*, de Balletbó-Coll y *Tomándote*, de Isabel Gardela, o el dramático filme *El Triunfo*, de Mireia Ros.

En *Costa-Brava* la catalana-católica-escritora Ana, protagonizada por la propia directora, y la norteamericana-judía-ingeniera Montserrat (Desi del Valle) establecen una relación amorosa basada en pequeñas y grandes negociaciones sexuales y culturales. La relación comienza con el romántico viaje turístico que Ana y Montserrat inician por Barcelona y la Costa Brava y finaliza con el transatlántico inverso viaje migratorio de regreso a EE.UU., lejos del nacionalista y patriarcal espacio barcelonés simbolizado en el fálico templo de La Sagrada Familia; lugar que escoge la directora como fondo de un cómico monólogo en el que predominan los adjetivos identitarios (lesbiana, liberal, comunista, socialista, etc.) que la definen sexual y políticamente a ella o a su imaginaria y “amada” vecina.

En opinión de Jaume Martí-Olivella, *Costa Brava* es un filme que al igual que *Souvenir*, de Rosa Vergés, se benefició “del lugar prominente que Barcelona alcanzó en la escena internacional gracias a su espectacular comodificación vía los Juegos Olímpicos de 1992” (Martí-Olivella, 2008: 226), aunque también lo cuestiona. Las directoras “han sabido usar el más fami-

liar de los géneros cinematográficos catalanes, el de la comedia urbana, para deconstruirlo y transformarlo en un producto global y postnacional sin perder su punto de vista profundamente crítico del mismo proceso de comodificación de Barcelona” (Martí-Olivella, 2008: 226–227). Efectivamente, la pareja lesbiana-catalana-judía-americana que forman Ana y Monserrat funciona como vehículo ideológico a través del cual se plantean los cuestionamientos acerca de la representación de la identidad, a nivel sexual, nacional y fílmica. *Costa-Brava* se construye en la continua negociación entre el “yo sujeto nacional catalán” y el “otro sujeto inmigrante”, entre lo local y lo global, entre estrategias comerciales e implicaciones multiculturales. Finalmente, es un filme que se aprovecha del icónico paisaje urbano barcelonés post-olímpico para vaciarlo irónicamente de todo su nacional significado identitario.

La negociación entre el binomio “yo sujeto nacional catalán” y el “otro sujeto inmigrante” que representa la pareja Ana-Monserrat en *Costa Brava* estructura también el filme de Gardela, *Tomándote*. Sin embargo, a diferencia de Balletbó-Coll, Gardela no optará por el inglés como lengua global, sino por el catalán y el castellano como idiomas de comunicación entre los personajes, realidad de una Barcelona multicultural y bilingüe. Tampoco, a diferencia de la directora de *Costa Brava*, elegirá el típico final feliz que caracteriza a la comedia romántica. *Tomándote* explora el romance entre una catalana, Gabi (Núria Prims), y un inmigrante musulmán, Jalil (Zack Qureshi). La directora usa la pareja interracial para explorar las diferencias culturales y de género, buscando siempre una mutua negociación que desafortunadamente fracasa. Hacia el final del filme, la fascinación de la protagonista por lo extranjero se repite con una segunda relación: un inmigrante argentino.⁷ Es él quien irónicamente expone el deseo occidental de seducir y ser seducido por la exótica Otredad del inmigrante que habita la post-moderna ciudad europea de Barcelona.

Uno de los barrios más afectados por el efecto de la inmigración en Barcelona es el Barrio Chino o el Raval, plató cinematográfico de *El Triunfo*, adaptación fílmica de la novela de Francisco Casavella. El filme expone las tensiones de una ciudad-espacio que trata de adaptarse a los importan-

7 Otras comedias románticas que incluyen a inmigrantes argentinos son *Boom Boom* y *La vida empieza hoy*. En *Boom Boom*, un “Don Juan” inmigrante, un dentista argentino, fracasa en su intento de seducir a la “femme fatale” y también dentista Sofía (Viktor Lazlo). En *La vida empieza hoy*, la pensionista Herminia (Sonsoles Benedicto) redescubre los placeres amorosos-sexuales con un viudo argentino, también jubilado, que acaba de mudarse desde Buenos Aires a Barcelona para vivir con su hijo.

tes cambios socio-económicos de los años 80, aunque desafortunadamente no se escapa de los estereotipos relacionados con el marginal barrio: el crimen, los amores reñidos y el conflicto social. Con una espléndida banda sonora original de rumba catalana de Johnny Tarradellas, *El Triunfo* capta el mundo sumergido del crimen y la droga; un barrio en conflicto entre los antiguos legionarios que lo controlaban, los gitanos catalanes y los inmigrantes africanos que comienzan a llegar a Barcelona a mediados de la década. Es el barrio en transición.

A mi pregunta sobre su interés por el Barrio Chino para la realización de *El Triunfo*, Mireia Ros enfatiza la dicotomía de cultura de élite y popular y la mezcla de identidades de sus habitantes: “Es el nuevo Raval, centro de la cultura institucional de la ciudad, mezclado con el barrio popular, con el inmigrante pakistaní, con la prostitución y la droga, con el nuevo *guiri*”.⁸ Efectivamente, El Raval podría incluirse en la categoría de espacio urbano “contradictorio”, usando la terminología de Henri Lefebvre, ya que expone las contradicciones socio-políticas que engendra el capitalismo en su intento por mantener su expansión y supremacía (Lefebvre, 1991: 32). Por un lado, un espacio que responde a los intereses políticos impuestos por la burguesía catalana que culminarían a mediados de los 90 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y más recientemente, en la Filmoteca de Cataluña. Por otro, un espacio cuyo carácter subversivo se mantiene activo por el estado de marginalidad de los sujetos que lo habitan y que constituyen el espacio “diferencial”, la resistencia a la lógica homogénea y patriarcal capitalista (Hiernaux-Nicolas, 2004: 20), como es el inmigrante. Joan Ramon Resina menciona estas características del Barrio Chino y añade que históricamente se define más fuertemente que en el resto de la ciudad por ser un lugar de encuentro entre lo local y las miradas de los viajeros, de los Otros extranjeros que lo visitan y que se apropian de él (Resina, 2008: 93).

La inmigración no es el único fenómeno social que ha afectado la vida de los catalanes y su relación con la ciudad durante los últimos años. Desde la transformación de Barcelona para prepararla para los Juegos Olímpicos del 92, las geografías narrativas de la especulación y del urbanismo espectáculo se han apoderado de la ciudad condal. Los proyectos del área del Fòrum-Diagonal Mar y la Plaça de les Glòries son ejemplos de un urbanismo opaco en el que “han dominado los criterios puramente empresariales y economicistas, productivos y de gestión” (Montaner y Muxí, 2002:

8 Entrevista no publicada, realizada a la directora en julio de 2012.

266). Es un modelo importando, fruto de la impuesta globalización, que se caracteriza por:

recurrencia a arquitectos del *star system* como garantía de supuesta calidad arquitectónica; fragmentación, segregación y objetos autónomos que favorecen la actuación de los grandes operadores inmobiliarios internacionales y la escisión urbana; discursos políticamente correctos de espacio público y sostenibilidad como paraguas o máscaras que dificultan toda discusión. (Montaner y Muxí, 2002: 267)

A pesar de la campaña publicitaria con la que se vendió la creación del proyecto del Fòrum 2004 (multiculturalidad, paz y sostenibilidad), quizás hayan sido los verdaderos intereses especulativos que se escondían bajo ese envoltorio (potenciar el conjunto inmobiliario de Diagonal Mar) la razón por la que Judith Colell, directora de *53 días de invierno*, escoge el centro comercial Diagonal Mar como el lugar ideal para criticar las políticas sociales y urbanísticas de la Generalitat y el visible proceso de comodificación de la ciudad de Barcelona y de su cultura. El filme expone el dramático nivel de fragilidad, vulnerabilidad e inseguridad del ciudadano que habita la ciudad posmoderna con el personaje de Celso (Àlex Brendemühl), el guarda que recibe un salario para proteger los objetos de ese espacio gigantesco, icono de la cultura del consumo, mientras el “indeseable” e ignorado indigente pasa las noches (y finalmente muere) en sus puertas. Pero el espacio vacante no tardará mucho en volverse a ocupar. Celso, un personaje-presagio del momento actual de crisis de una Barcelona seducida por el global neoliberalismo, ocupará el mismo espacio del indigente cuando le despiden del trabajo, exponiendo al espectador algunos de los dramas humanos que comienzan a ser visibles dos décadas más tarde de la celebración de los Juegos Olímpicos: el incremento de una ciudadanía en un proceso de pérdida de autosuficiencia y de autonomía; una ciudadanía que ha visto reducida su capacidad para sustraerse del poder y decidir sobre sus vidas; pero también una ciudadanía que está comenzando a resistir a las relaciones sociales impuestas por el neoliberalismo con un proyecto socio-político propio, al margen del Estado español.

Si en el film de Colell, *53 días de invierno*, Diagonal Mar simboliza los valores neoliberales (la cultura del consumo, la especulación y la deshumanización), en el de Isona Passona, *Cataluña/España*, el Castillo de Montjuïc es símbolo de terrorismo de estado y lugar de memoria. Con un montaje que incluye materiales de archivo y entrevistas, el documental es un análisis histórico, filosófico y económico del estado-nación en el contexto de las relaciones de Cataluña con España. Es también un film político en el sen-

tido de que denuncia el terrorismo de estado usando como imagen el icónico Castillo de Montjuïc. El impresionante castillo, que desde 1640 se erige en la montaña hacia el mar y la ciudad está, asociado a tres momentos revolucionarios de la historia de Barcelona (1835, 1909 y 1936), seguidos de una reacción violenta del estado que incluye el encarcelamiento, la tortura y la ejecución de sus líderes. La razón de su repetida presencia en el documental es evidente. Barcelona es una ciudad que en plena crisis de crecimiento ha destruido sus posibles lugares de memoria, una ciudad que ha sido repetidamente escenario de derrotas y “ha acabado imponiendo la huida o el rechazo como estrategias defensivas frente al pasado” (Resina, 2005: 83–84). La directora recupera el castillo como lugar de memoria para el espectador. No es casualidad que el estreno del filme coincidiera con un momento de conmemoración histórica en Barcelona: el primer centenario de la Semana Trágica y la ejecución del anarquista Francesc Ferrer i Guardia en el Castillo de Montjuïc.

Conmemoración y recuperación de la memoria histórica, aunque desde una perspectiva y un lenguaje filmico completamente diferentes, es también lo que lleva a cabo *Barcelona abans que el temps ho esborri*. El documental de Mireia Ros invita al espectador a realizar un viaje-memoria hacia el pasado de la Cataluña del siglo XX para conocer su historia a través de cinco generaciones de la burguesía catalana, simbolizada en la familia Baladía. El guión está basado en la novela de Javier Baladía, quien además de autor, es también narrador y protagonista del filme. Hay una escena⁹ que me gustaría analizar porque expone críticamente la política urbanística de la Generalitat; una política que, como ya he mencionado anteriormente, ha estado impulsada bajo un creciente afán de especulación y “espectacularización” en su búsqueda por “vender” Barcelona en el contexto global. Es la escena en la que Baladía y la ciudad se funden con imágenes de lugares y personas, del presente y del pasado, al ritmo de hip-hop. La canción original, *Si mires enrere*, del Gato-el-Qiman, incluye algunos versos del poema *Oda nova a Barcelona*, de Joan Maragall, escritos como reacción a los violentos eventos de la Semana Trágica de 1909. Las palabras prestadas del poeta modernista, junto con las propias del cantante rapero, captan el poder seductor de Barcelona y los sentimientos de amor-odio que provoca en ambos creadores: “Tal com ets, tal te vull, ciutat mala / És com un mal donat que de tu s'exhala / que ets vana i coquina i traïdora i grollera / que

9 Mi análisis de esta escena, en inglés, se puede encontrar en Camí-Vela (2013: 120–121).

ens fa abaixar el rostre / Barcelona! i amb tos pecats nostra / Barcelona nostra! la gran encisera.”

Durante la canción, la imagen de Baladía se superpone a las de lugares reconocibles de la presente ciudad de Barcelona. Se le observa en sus actividades rutinarias: a la salida del trabajo, haciendo footing, hablando por teléfono y finalmente escribiendo en su escritorio la novela-memoria de la familia-ciudad que el espectador verá en el filme. Un híbrido de imágenes de archivo y de ficción en blanco y negro (la inauguración de la Exposición Mundial del 1929 en Montjuïc, trabajadoras en una fábrica textil, una boda, gente en la playa, niñas en la escuela, algunos planos de Las Ramblas sacados del filme de Ros, *La Moñes...*) se combinan con planos de cámara en mano de la Barcelona turística (Torre Agbar, Ciutat de la Justícia, La Sagrada Família, Parc Güell, Passeig de Gràcia...). En el filmico “bus turístico”, el espectador recorre la ciudad convertida en un parque temático post-olímpico. La canción acaba con un fundido del antiguo Rompeolas en el Moll de Llevant de la Barceloneta, donde desde el 2009 se erige ilegalmente¹⁰ el lujoso Hotel W (conocido popularmente como “Hotel vela”), diseñado por el arquitecto Ricardo Bofill. Durante unos segundos, las dos imágenes (rompeolas y hotel) se superponen en el mismo plano. La mirada del espectador, que en el anterior plano se perdía en el abierto horizonte del Mar Mediterráneo, choca de repente con el inmenso edificio, icono de la Barcelona turística. La nostálgica belleza del pasado contrasta con la triste desilusión del presente: un rincón de la playa que los vecinos del barrio sentían que les pertenecía ha sido transformado en un espacio de tránsito para el rico turista. El crítico montaje de la directora se hace aún más evidente con las últimas palabras de la canción que el espectador escucha durante el fundido: “Mala, així és, una ciutat mala / que ens fa abaixar el rostre / vana, coquina, traïdora, grollera / Barcelona! / i amb tos pecats nostra!”

Además de su relevante sentido crítico con respecto a las políticas urbanísticas de la presente Barcelona, *Barcelona, abans* es ejemplo de un estilo de documental en auge en la Cataluña del nuevo milenio: un filme fronterizo entre el documental como memoria y el documental como invención. Con un divertido e irónico lenguaje cinematográfico, que juega

10 Construido a tan sólo 20 metros del mar, el lujoso hotel de 26 plantas incumple los 100 metros de distancia mínima que impone la Ley de Costas. El proyecto no contó con la aprobación de las asociaciones de vecinos de la zona quienes argumentaban que era una construcción ilegal. Diversas manifestaciones, protestas de las entidades vecinales y contenciosos administrativos se llevaron a cabo durante la etapa de su inauguración.

con la hibridez y la de-contextualización de los materiales de archivo, la directora-montadora expone la manipulación del lenguaje fílmico y la falacia del valor real y objetivo de las imágenes cuando reconstruye en la familia Baladía las historias de hombres y mujeres de la alta burguesía catalana que forman parte del tejido histórico de la Barcelona del siglo XX.

La memoria histórica, pero desde perspectivas muy diferentes de *Barcelona Abans...*, es el tema de varios documentales que se originan bajo el efecto de la conmemoración del Año de la Memoria, el debate de la aprobada Ley de Memoria Histórica en el Congreso el 26 de diciembre del 2007 y los homenajes a las numerosas víctimas que el terrorismo de estado ejercido por el régimen franquista había dejado en cárceles y fosas. Ellos son: *Nadar* (doc. 2008), de Subirana; *Notes al peu* (doc. 2009), de Bofarull; *Plan Rosebud 1. La escena del crimen* (doc., 2008) y *Plan Rosebud 2. Convocando a los fantasmas* (doc. 2009), de Ruido. Con diferentes estilos, todos se centran en la revisión, la recuperación y la crítica de las políticas de la memoria y en la ausencia/presencia de los materiales y espacios de archivo. Son filmes que llaman la atención por “the potential of the digital moving image to archive absence [...] an archiving of absence that has for years been a reality for many Catalan and Spaniards” (Loxham, 2011: 2).

■ 6 El “nuevo/otro” cine de la nueva década: el documental

Del 2010 al 2013 debutan en Cataluña 20 directoras (aunque ocho de ellas crean un filme colectivo) y se realizan 20 largometrajes, con la significativa característica de que sólo cuatro de ellos son de trabajos de ficción: *La vida empieza hoy* (2010), de Laura Mañá; *Elisa K* (con Jordi Cadena, 2010), de Judith Colell; y *Ayer no termina nunca* (2013), de Isabel Coixet y *Sleepless Knights* (con Stefan Butzmühlen, 2012), de Cristina Diz.

Todos los filmes de las directoras que debutaron anteriormente son documentales: el ya comentado *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (2010), de Mireia Ros; *Hammada* (2010), de Ana María Bofarull; *Escuchando al juez Garzón* (2011), de Isabel Coixet; *Volar* (2012) y *Kanimambo* (con Abdelatif Hwidar y Adán Aliaga, 2013), de Carla Subirana; y *Cromosoma cinco* (con Lisa Pram, 2013), de María Ripoll.

De las debutantes, excepto *Sleepless Knights* (con Stefan Butzmühlen, 2012), de Cristina Diz, y el filme colectivo con fragmentos de ficción y documental *Ferida arrel: Maria-Mervè Marçal* (2012), en el que participan Neus Ballús, Judith Colell, Laura Ginés, Laia Manresa, Mariona Omedes, Anna Petrus, Ona Planas, Elisabeth Prandi, Giovanna Ribes, Eva Serrats,

Alba Sotorra, Rosa Vergés y Lydia Zimmermann, el resto de la producción cinematográfica son documentales o pertenecen a ese espacio fronterizo, cada vez más frecuente, entre la ficción y el documental: *Morir de día* (doc. 2010), de Laia Manresa con Sergi Dies; *Menores: Infancia en riesgo* (doc. 2010), de Gemma Larregola y Clara Vinardell Fleck; *Globalización* (doc. 2010), de Assumpta Rodríguez; *Horizonte* (doc. 2010), de Merce Solé Viñas; *Blog* (doc. 2010), de Elena Trapé; *Voces desde Mozambique* (doc., 2011), de Susana Guardiola con Françoise Polo; *Hollywood Talkies* (doc., 2011), de Mía de Ribot con Óscar Pérez; *El Jurado* (doc. 2012), de Virginia García del Pino; y *La plaga* (doc. 2013), de Neus Ballús.

Las directoras debutantes de estos últimos años son ejemplo de que Cataluña está viviendo un momento de creación filmica no sólo prolífico, sino de gran relevancia innovadora, sobre todo en el ámbito del documental; un fenómeno que desde hace algún tiempo está llamando la atención de críticos y festivales. En el número de septiembre de 2013 de la revista *Caimán*, Carlos Losilla lo acuña con el término “nuevo/otro” cine español. En mi opinión, debería llamarse “nuevo/otro” cine catalán si se tiene en cuenta que es un cine que se origina y se produce en Barcelona y que está conectado a dos instituciones universitarias catalanas. En sus propias palabras:

Tengo la impresión de que este sentido de la comunidad cinematográfica nació con el regreso del exilio de una figura fundamental, la de Joaquín Jordá, a principios de los años noventa. Ya entonces Jordi Balló, desde la dirección del Máster de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra, reunió a diversas generaciones: el propio Jordá, pero también José Luis Guerin, los debutantes Isaki Lacuesta y Mercedes Álvarez, Ricardo Íscar y tantos otros que ahora culminan en figuras como Carla Subirana, Neus Ballús o Cristina Diz. Igualmente, desde la Universitat Autònoma de Barcelona, el Máster en Documental Creativo de Josep Maria Català y Josetxo Cerdán (luego director de Punto de Vista) supuso una cantera de la que han surgido tantos hombres y mujeres como ideas. Poco a poco, los críticos se convertían en profesores y los alumnos en cineastas. Surgía una cierta idea del cine. (Losilla, 2013: 7)

¿En qué consiste esta “cierta idea del cine” que, según Losilla, aúne a dos generaciones de profesores, críticos y creadores? ¿Cuál es la presencia femenina en este “nuevo/otro” cine? El crítico menciona sólo a cuatro mujeres: Mercedes Álvarez, Carla Subirana, Neus Ballús y Cristina Diz, aunque la página web de la revista nos ofrece una cartografía más amplia.¹¹

11 “Los nombres de este ‘nuevo/otro’ cine español”, Caiman Ediciones, 30 agosto, 2013, <<https://www.caimanediciones.es/los-nombres-de-este-nuevo-otro-cine-espanol/>>.

De los 52 nombres directores que los críticos de *Caimán* consideran más significativos por el carácter experimental e innovador de sus proyectos, ocho son mujeres: Mar Coll, Cristina Diz, Virginia García del Pino, Mia de Ribot, María Ruido, Carla Subirana y Neus Ballús, todas catalanas, excepto María Ruido, que también vive en Barcelona. La lista, sin embargo, no incluye a Álvarez (a quien Losilla sí menciona en su artículo) o a Ariadna Pujol. También está ausente Lupe Pérez, directora de origen argentino pero afincada en Barcelona desde el 2001 y que, como Álvarez, Subirana, Pujol y Ballús, está asociada a la figura de Jordá-Guerín y al Máster de la Pompeu Fabra.

Repito mi primera pregunta: ¿en qué consiste esta “cierta idea del cine”? Y añado: ¿cuál es la contribución de las directoras al “nuevo/otro” cine? Dejo estas preguntas en el aire con el sentimiento de que la crítica venidera va a ser tan prolífica e innovadora como la producción filmica de las cineastas. Me parece un buen comienzo la propuesta de Comella y Ehrlich quienes, rompiendo con la dicotomía ficción/documental y usando en su lugar el término cine de “lo real”, destacan (citando a Bill Nichols) el modo “interactivo” de un cine que “introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (Comella / Ehrlich, 2010: 214). Quizás sea desde la “situada” realidad “local” de Barcelona / Cataluña donde el espectador encuentre el sentimiento universal del cine. ■

■ Bibliografía

- Borau, José Luis (ed.) (1998): *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza.
- Camí-Vela, María (2005): “Mujeres delante de la cámara. El modelo autobiográfico en *Me llamo Sara* de Dolores Payás”, en: *El cine español durante la Transición democrática*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 479–492.
- (2006): “Mujeres, toreros e identidad en el cine español: *Sol y sombra* (1922) de Musidora”, en: *¿Savia nutria? El lugar del realismo en el cine español*, Córdoba: Filmeoteca de Andalucía / XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores de Cine, 82–93.
- (2008): “Cineastas españolas que filmean en inglés: Isabel Coixet”, en: Feenstra, Pietsie / Hermans, Hub (eds.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*, Amsterdam / New York: Rodopi, 179–191.

- (2009): “Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras”, en: Ruído, María (ed.): *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, Galicia: Xunta de Galicia / Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 543–554.
- (2013): “*Barcelona Before / Barcelona abans que el temps ho esborri* (2010)”, en: Helio, San Miguel / Torres Hortelano, Lorenzo (eds.): *World Film Locations: Barcelona*, Bristol: Intellect, 120–121.
- Comella, Beatriz / Ehrlich, Linda (2010): “Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia”, *Escritura e imagen* 6, 213–227.
- Crusells Valeta, Magí (2009): *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*, Barcelona: Publicacions On-Line de la Universitat de Barcelona, <<http://www.publicacions.ub.edu/liberweb/directorescine/versionimpresa.asp>> [3.10.2013]
- Glenn, Kathleen M. (2013): “The Other Side of the Story and Alternative Scripts: *Dones, Nosotras* and *Homes*”, *Hispanófila* 167, 51–64.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel, (2004): “Henri Lefbvre: del espacio absoluto al espacio diferencial”, *Revista Veredas* 8, 11–25.
- Lefbvre, Henri, (1991): *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
- Losilla, Carlos (2013): “Emerge “otro” cine español. Un impulso colectivo”, *Caiman Cuadernos de Cine* 19, 6–8.
- Loxham, Abigail (2011): “Objects of Memory in Contemporary Catalan Documentaries: Materiality and Mortality”, *Senses of Cinema* 60: 1–10.
- Martin-Marquez, Susan (1999): *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*, Oxford: Oxford University Press.
- Martí-Olivella, Jaume (2008): “Cataluña y/en la pantalla poliglósica”, en: Herrera, Javier / Martínez-Carazo, Cristina (eds): *Hispanismo y Cine*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 477–489.
- Melé-Ballesteros, Irene (2014): “Elena Jordi y el mito de Thais”, Amherst: University of Massachusetts (MA thesis), <<http://scholarworks.umass.edu/theses/1138/>> [26.7.2014].
- Méndez-Leite, Fernando (1965): *Historia del cine español*, Madrid: Rialp.
- Montaner, Josep Maria / Muxí, Zaida (2002): “Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6, 263–268.

- Raymond, Janice (1986): “Female Friendship: Contra Chodorov and Dinnerstein”, *Hypatia* 1:2, 37–47.
- Resina, Joan Ramon (2005): “El vientre de Barcelona: Arqueología de la memoria”, en: Resina, Joan Ramon / Winter, Ulrich (eds.): *Casa encantada. Lugares de la memoria en la España constitucional (1978–2004)*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 79–110.
- (2008): *Barcelona’s Vocation of Modernity*, California: Stanford University Press.
- Zecchi, Barbara (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona: Icaria.

- María Camí-Vela, University of North Carolina at Wilmington, 601 South College Road, USA-Wilmington, NC, 28403-5954, <camivclam@uncw.edu>.

Zusammenfassung: In Katalonien – wie in anderen Ländern auch – bekamen Frauen selten und erst spät die Möglichkeit zur Filmregie, wobei im Fall Kataloniens die über vier Jahrzehnte andauernde Franco-Diktatur erschwerend hinzukam, die den Frauen nur den häuslichen Rahmen als Tätigkeitsraum zuwies. Erst gegen Ende der 1980er und dann in den 1990er Jahren erobert eine neue Generation von Regisseurinnen, die Kamera in der Hand, den öffentlichen Raum Barcelonas in einem Prozess der Selbstfindung und der Schaffung einer filmischen Sphäre, die die patriarchalisch geprägten Machtverhältnisse sowie die vorherrschenden Vorstellungen sexueller und nationaler Identität ablehnt und gleichzeitig neuen Identitäten, neuen ‘Subjekten-Minoritäten-Gemeinschaften’, die – wie die Filmschaffenden selbst – im post-franquistischen Katalonien allmählich sichtbar werden, Stimme verleiht. Einige Regisseurinnen stellen ihre filmischen Erzählungen in den Kontext einer Perspektive, die aus der Aushandlung mit dem ‚anderen marginalisierten Subjekt‘ resultiert. Andere wiederum analysieren die Herausbildung von und die Vorstellungen über das ‚Stadt-Bild‘ bzw. die ‚Bilder-Stadt‘ und deren Bedeutung im Kontext des Staatsterrorismus und der Beziehung Katalonien-Spanien. Ihre Filme tragen zur Reflexion über Barcelona, den Raum und die Stadt, über Modernität und Gender, über Geschichte und Erinnerung und über die Umwälzungen bei, die die katalanische Metropole im Zeitalter der Globalisierung erlebt. ■

Summary: In Catalonia, like in other nations, the incorporation of women directors into the film industry was slow and the number small, with the aggravating situation in Catalan society of forty years of a dictatorship that kept women relegated to the domestic sphere. It is not until the late 80s and during the 90s that a new generation of women directors occupy with their cameras the streets of Barcelona, initiating a creative journey of self-discovering, and creating a cinematic gendered urban space that rejects patriarchal power relations and hegemonic concepts of national and sexual identities, while they give voice to new identities; new subjects-minorities-communities that, like them, started being visible in post-Franco Catalonia. Some directors contextualize their narratives with the construction of a cinematic gaze based on a negotiation with the Other marginal subject. Other filmmakers explore the formation-representation of the

city image and its significance in the context of state terrorism and the relation between Catalonia and Spain. The directors and their films contribute to the critical analysis, of city and space, of modernity and gender, of history and memory, and the imposed transformation of the city of Barcelona by globalization. [Keywords: Women directors; Catalonia; Barcelona; cinematic gaze; city image; space] ■