

La projecció de la ciutat al cinema de Ventura Pons

Maribel Rams (Amherst)

■ 1 Introducció

La localització, la posada en escena i l'escenari narratiu al cinema no són un mer decorat ni un registre realista, sinó que estan subjectes a l'elecció i la manipulació i tenen un paper ideològic, estètic i cultural que no pot ser ignorat a l'hora d'analitzar la filmografia d'un director. En aquest article, explorarem la formació de determinats imaginaris sobre la ciutat en algunes de les pel·lícules de Ventura Pons, autor especialment relacionat amb la capital catalana com ell mateix afirma: “Soy muy Barcelona, del mismo modo que Woody Allen es muy Manhattan. Es lo que soy y donde vivo. Una película siempre tiene que comunicar algo sobre tu microcosmos. El mío es Cataluña. Por eso hago mis películas en catalán. Si se hace con honestidad, tiene el poder de ser universal” (Pons a Campo Vidal, citació extreta del web oficial de Ventura Pons).

En el tractament subjectivitzat de la ciutat en l'obra fílmica de Pons, hi observem en primer lloc la configuració de Barcelona durant la transició com a símbol de la resistència antifranquista i les llibertats democràtiques. En segon lloc, en el període preolímpic, la integració en l'economia capitalista, la modernització econòmica i social i la despolitització del discurs fílmic sobre la vida urbana. En tercer lloc, la perspectiva distòpica de la ciutat global i mercantilitzada contemporània que contradiu la narrativa oficial sobre la capital catalana. I, per últim, a partir de la primera dècada del dos mil, la revisió del passat històric i la memòria col·lectiva de la ciutat.

D'una banda, les aproximacions estructuralistes i semiòtiques a l'espai fílmic per part d'autors com David Bordwell (1976), Noël Burch (1969) i André Gardies (1993) no tenen en compte l'espai geogràfic fora de la pantalla i se centren en l'espai textual que emergeix de les mateixes pel·lícules. André Gardies, per exemple, classifica els espais dintre de la diegesi del film: el que l'espectador veu a la pantalla (*ic*); el fora de camp invisible però contigu ja que pot ser visible amb un moviment de càmera (*la*); i el fora de

camp no contigu al de la pantalla però suggerit per elements com la menció feta pels personatges o la banda sonora (*aïlleurs*) (Gardies, 1993: 71). D'altra banda, en els darrers anys en l'àmbit de les ciències socials i humanes, hi ha hagut un creixent interès per les teories de geògrafs i sociòlegs sobre la producció de l'espai, un "spatial turn" que sorgeix com a resposta a l'historicisme que privilegiava el temps sobre l'espai (Soja, 2009: 12). A "Space/Place, city and film" del 1999, resultat del diàleg entre la teòrica de cine Karen Lury i la geògrafa Doreen Massey, es plantegen noves lectures per a la comprensió de les representacions filmiques a partir d'aportacions teòriques sobre l'espai de disciplines diferents.

Per a la nostra anàlisi, partirem de la base que l'espai cinematogràfic no necessàriament està subordinat a l'acció narrativa i no és mostrat només visualment, sinó que també hi intervenen elements sonors i estilístics que ofereixen una varietat d'associacions a la narració filmica. Per això, proposem una aproximació interdisciplinària a la projecció de la ciutat en el cinema de Ventura Pons tenint en compte l'arquitectura, la memòria i els processos culturals i històrics d'urbanització, modernitat i globalització que han anat transformant la ciutat i la visió que es té d'ella.

■ 2 "Una Barcelona fantàstica que ja ha desaparegut"¹

Ventura Pons comença a dirigir en el context de la transició i, en un principi, hereta algunes de les característiques del cinema de l'Escola de Barcelona dels 60, com la inclinació per un cinema d'autor que s'identifica amb els corrents artístics forans i l'elecció de Barcelona com a espai d'una cultura alliberada i lliberal que encarna els ideals de la República. El seu primer llargmetratge, *Ocaña, retrat intermitent* (1977), és un documental testimonial sobre José Pérez Ocaña, immigrant andalús, artista i "teatrero" transvestit que visqué a Barcelona del 1971 al 1983. Durant la transició, s'incrementaren el nombre de produccions culturals testimonials del passat recent, com aquest documental en què Pons fa un retrat de la pre-moguda catalana,² moviment contracultural i llibertari centrat en la capital catalana que

1 En una entrevista inèdita feta al director, Ventura Pons recorda el temps històric coetani al rodatge de *Ocaña, retrat intermitent*: "Ara, 35 anys després, tothom diu que és el testimoni d'una època; sí que ho és, és evident, i perquè recull l'esperit d'aquell moment en què a Barcelona estàvem fins als nassos de la dictadura, s'acabava de morir el dictador. Hi havia aquell esclat de llibertat, molt connectat als moviments anarquistes que va ser una Barcelona fantàstica que ja ha desaparegut".

2 Empro aquí l'expressió "pre-moguda" perquè, en certa mesura, es va anticipar uns anys

expressava l'alliberació sexual i la resistència a l'Espanya patriarcal i que tenia l'objectiu de canviar el món des de baix. Aquesta Barcelona eufòrica de llibertat s'acabà amb el consens dels pactes per la democràcia, l'arribada del Partit Socialista al poder i l'assumpció, per part de l'Estat, dels ideals de canvi, liberalització, europeïtzació i cosmopolitisme que hi havia a la societat (Balibrea, 2004).

A finals dels 50, Ventura Pons estudià a Londres el documental britànic dels membres del "Free cinema" que, com ell, també provenien del món del teatre. Paul Julian Smith subratlla que *Ocaña, retrat intermitent*, més enllà del seu caire testimonial, és un artefacte estètic i literari amb un repertori de recursos cinematogràfics i teatrals (Smith, 2003: 127). A més de l'estilització de l'espai i de la posada en escena, al retrat d'Ocaña s'intercalen fragments literaris a mode d'intermitències, com la representació del dol de la mare a la "saeta" cantada per Ocaña.

L'estructura narrativa del documental divideix l'escenari entre l'interior i l'exterior del pis de la plaça Reial on viu el protagonista. Si seguim la classificació d'André Gardies (1993: 71), a l'interior hi ha un espai contigu no vist que és el que ocupa l'entrevistador i un espai suggerit pel relat del protagonista que és el món rural d'on prové Ocaña. El segon ja no s'idealitza, com acostumava a fer el discurs oficial del franquisme, sinó que es tracta d'una realitat complexa que desperta sentiments contradictoris en Ocaña, amb uns records marcats per la repressió sexual, els models masculinistes de la societat i el control dels rics.³

L'espai públic explícit en el documental són les Rambles, la plaça Reial i bars centrals de la ciutat com el famós Cafè de l'Òpera. Aquests llocs

respecte a la "movida madrileña": "En Barcelona, los movimientos de vanguardia asociables con el posmodernismo empieza ya antes del 75. Son minorías subterráneas, marginales, compuestas por gente joven que no estaba abrumada por ningún compromiso intelectual contraído previamente a la muerte de Franco. Es sobre todo la Barcelona gay de los cómics sadomasoquista de Nazario, de las exposiciones y exhibiciones perversas del pintor Ocaña..." (Vilarós, 1998: 25). Cal recordar que, en l'àmbit cinematogràfic, entre el 1975 i el 1986, el grup underground els 5 Qk's va produir unes paròdies postmodernes reutilitzant recursos de gèneres populars com el cine negre i el melodrama, per tal de fer una crítica a la heteronormativitat del moment i alhora reivindicar la figura del transvestit.

- 3 Àngel Quintana descriu la particular apropiació que fa Ocaña d'elements del folklore andalús: "Els records que configuren el vestuari d'Ocaña, format per mitges negres, una mantellina al cap, unes sabates i unes faldilles, com si fos una vella de l'Espanya més fosca, tenien molt a veure amb una cultura negra que havia creat una certa imatge d'Espanya, que havia alimentat un subconscient de la repressió que calia destruir des de l'extraversió." (Quintana, citació extreta del web oficial de Ventura Pons)

s'associen al col·lectiu *queer* de la transició barcelonina i representen una imatge de la ciutat tolerant, hedonista i llibertina, semblant a la d'altres pel·lícules catalanes del període com *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966) i *L'Orgia* (Francesc Bellmunt, 1978), en les quals “emerged a sense of an urban space equated with social and sexual liberation, an Iberian culture closer to Europe both in terms of its architecture and social customs” (D'Lugo, 2010: 125).

El documental de Pons emfatitza el contrast entre dues Barcelones: el sud, el barri Xino poblat pels pobres, el lumpen i els marginats, que es representa visualment; i el nord, on hi viu la burgesia rica catalana,⁴ un espai només al·ludit pel monòleg d'Ocaña:

Las Ramblas de Barcelona son románticas con ese puerto, un poco sucio pero muy interesante cuando vienen los marineros que se meten con los travestís, las putas y los maricones viejos que vienen por la noche y salen de las tascas y del cabaret. El París chico que verdaderamente está de la Plaza Cataluña para abajo. Para arriba es otro rollo. La policía tiene que estar abajo, no arriba, los señores de arriba son gente buena según la sociedad. [...] Yo soy un marginado como las putas, los chulos, los maricones, los ladronzuelos que roban motos.

La càmera i l'estil visual del film celebren els espais de la plaça Catalunya cap avall i la gent que els habita, tal com s'observa en la seqüència en què Ocaña parla sobre la seva amiga prostituta, Maria: en muntatge paral·lel, apareix l'amiga en una tenda de discs de la Rambla, embriagada, cantant i ballant amb un vestit llarg. Maria, a qui Ocaña té molta estimació, es veu reificada per la música diegètica d'Edith Piaf que, al seu torn, evoca el “París chico” amb el qual Ocaña compara les Rambles. Un altre exemple d'aquesta celebració de l'espai urbà és el muntatge en blanc i negre amb fotografies d'arxiu de la primera manifestació d'homosexuals a Barcelona convocada pel Front d'Alliberament Gai de Catalunya a la Diada de l'any 1977. Mentre la càmera atorga moviment a les fotografies mitjançant zooms, s'escolta la banda de so amb el crit reivindicatiu dels manifestants: “¡Libertad sexual!”.

4 L'antropòleg Manuel Delgado reflexiona sobre la naturalesa d'aquests dos espais urbans diferenciats encara en l'actualitat: “La separació simbòlica entre l'Eixample i el nucli antic expressa, així mateix, la distància entre, d'un costat, una ciutat socialment i morfològicament ordenada i transparent, connectada amb els ideals de vida burgesa domesticada, i, de l'altre, una ciutat desassossegant, “perillosa”, associada al “vici”, a la delinqüència, al mite de la “inseguretat ciutadana” i a les classes marginades, tot allò que fou un dia el barri Xino.” (<<http://mecagoeneleixample.blogspot.com.es/2010/02/manuel-delgado-ciutat-nova-ciutat-vella.html>> [01.02.2014])

Aquest documental esdevé un tribut tant a la vida privada i a l'art irreverent d'Ocaña com a la Ciutat Vella de Barcelona, poblada per subjectes col·lectius marginats pels discursos oficials. Aquest procés de dignificació també s'observa en la circularitat de l'obra: una obertura i un tancament lírics que repeteixen els mateixos paisatges urbans amb la música instrumental d'Aureli Vila. A la darrera escena, una sèrie de tràvelings frontals i laterals segueixen Ocaña, que camina per les Rambles apaivagades durant l'albada. I en els crèdits finals, la càmera s'atura al seu portal, subratllant la idea que el personatge funciona com a metonímia de l'espai urbà tal com l'ha proposat Nazario Luque:

Ocaña era la Plaza Real que salía a pasear por las Ramblas [...] La escalera era un hervidero de maricones, árabes, pinchotas. La historia de la escalera del número 12 ha sido y sigue siendo el más fiel retrato de la Plaza Real. (Luque, 1994: 25)

A *Ocaña, retrat intermitent*, el protagonista parla sempre en castellà i incorpora, tant en la seva creació artística com en els seus espectacles teatrals, elements de la cultura popular i el folklore andalús. Tot i així, Ventura Pons també integra en el documental aspectes de la cultura popular catalana com la música instrumental d'Aureli Vila amb reminiscències de sardana catalana, o els capgrossos en la processó que escenifiquen al barri Gòtic. D'aquesta manera el director posa èmfasi en la hibridació cultural que ha caracteritzat la cultura col·lectiva de Barcelona. *Ocaña...* testimonia la refiguració de Barcelona a partir de l'arribada de la immigració andalusa amb la seva llengua i costums propis. En aquest sentit, recupera els subjectes subalterns coincidint amb un film de la "tercera via", *La pell cremada* (Josep Maria Forn, 1964), que representava a l'immigrant andalús, el "charnego", que ve a buscar oportunitats econòmiques a la Barcelona del boom turístic dels 60 i pateix la discriminació de classe. El documental de Pons insisteix en la intersecció de la identitat sexual i de classe en Ocaña, qui reivindica el proletariat però amb certa distància: "Me parecen divinos, los obreros. Pero me han jodido mucho también."

Pons recupera les peculiaritats culturals d'Ocaña no només com un element pintoresc de la cultura barcelonina, sinó que subverteix la pretesa unificació i homogeneïtzació de la identitat nacional catalana (Martí-Olivera, 2005: 82). Altrament, a *Ocaña...*, l'apropiació paròdica de la folklòrica, la "manola" o ballarina gitana andalusa, que s'equipara al nucli antic de la capital catalana, connecta amb la tipificació que s'ha fet de Barcelona com a dona gitana. Significativament, la banda sonora dels Jocs Olímpics del

1992, la rumba de Los Manolos, es refereix a la capital catalana com a “Gitana hechicera” destacant la hibridació cultural com a element constituït de la ciutat. En aquest cas, l’exploració del multiculturalisme es converteix en una estratègia per reinventar la ciutat i fer-la atractiva per al mercat internacional (Martí-Olivella, 2005: 78–79).

■ 3 La Barcelona olímpica

A finals dels 70, emergeix la nova comèdia catalana amb un important èxit comercial en l'àmbit autonòmic. Es tracta de pel·lícules corals que segueixen el model de la comèdia i *screwball* americana, d'interrelacions amoroses en l'entorn urbà. La comèdia catalana reflecteix l'ambient de la Barcelona preolímpica: l'optimisme, l'eufòria dels Jocs Olímpics del 92, el desig col·lectiu d'oblidar els anys del franquisme i de modernitzar la ciutat i els costums socials. Aquest nou gènere anava dirigit als joves barcelonins urbans i cosmopolites, en els quals hi destaquen uns comportaments influïts per la revolució sexual, l'hedonisme i la despreocupació per la política. A la vegada, l'auge de l'oci i el consum als inicis dels 80 inclou el cinema entre els recursos d'oci urbà, i la comèdia catalana competeix a les taquilles amb les superproduccions nord-americanes a causa de la globalització de la cultura de masses (Balibrea, 2004).

A partir de la transició, es configurarà un model de la capital catalana moderna i oberta a Europa, que durà a la formació de la marca Barcelona, un producte exportable i espectacularitzat destinat a l'intercanvi comercial. Un dels mètodes per transformar el model en marca és l'aprofitament dels recursos amb capital simbòlic que té la ciutat, com l'arquitectura modernista o el mar Mediterrani. Això s'observa en els directors forans que solen construir imatges estetitzants i exotitzants d'una ciutat més per ser vista que viscuda, fent un ús superficial del patrimoni de l'arquitectura modernista de la ciutat.⁵ En canvi, Ventura Pons adopta la forma comercial de la comèdia oferint al públic català un producte d'entreteniment personalitzat sustentat per la cultura i la llengua locals de la Barcelona del moment. A les seves comèdies rodades a Barcelona –*Què t'hi jugues, Mari Pili?* (1990) i

5 Alguns exemples d'aquesta tendència són *Barcelona* (Whit Stillman, 1994), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Gaudí Afternoon* (Susan Seidelman, 2002), o *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Així mateix, la comèdia catalana també s'inclinava a mostrar la ciutat com un producte de consum per al turisme, a pel·lícules com *Barcelona* (Ferran Llagostera, 1986), *Un submarí a les estovalles* (Ignasi P. Ferrer, 1991) o *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994).

Aquesta nit o mai (1991)– no es mostra la perspectiva turística ni l'arquitectura icònica de la ciutat, sinó uns espais recognoscibles pels barcelonins que responen al nou *look* europeu de la Ciutat Vella que comença a viure un procés de gentrificació. També són eloqüents els tipus de vida que porten els personatges representants de la classe mitjana emergent a qui van dirigides les pel·lícules: joves estudiants, una ambiciosa venedora de joies, una caixera d'hamburgueseria, una perruquera, una venedora de barrets, una directora de cinema, transformistes, cambrers, etc., que comparteixen pis, es llancen a relacions esporàdiques i gaudeixen de les possibilitats d'una ciutat desproblematitzada.

■ 4 Barcelona a la darrerria del segle XX

A partir de *El perquè de tot plegat* (1994), Pons canvia les comèdies urbanes costumistes i comercials per un cinema més personal, de narrativa intimista i d'estil visual sobri. El director aporta una mirada *auteurista*⁶ adaptant obres literàries catalanes contemporànies, en les quals emergeix la Barcelona postolímpica, modernitzada i integrada en l'economia global. En aquest gir de l'obra del director, exerceixen influència els textos d'una nova generació de dramaturgs que representen una ciutat genèrica sense referències locals com Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet o Lluís Anton Baulenas.

Catalunya, des de mitja dècada dels 80, viu l'expansió de la societat del consum amb el capitalisme de mercat lliure, però també s'hi impulsen polítiques que patrocinen la normalització cultural i lingüística catalana; els productes culturals regionals competeixen amb els efectes homogeneïtzadors de la cultura de consum transnacional. Malgrat que segueix utilitzant la llengua catalana, Ventura Pons representa en els films de finals de mil·lenni els trets globalitzats de l'àmbit urbà contemporani. Els espais habituals a partir de *El perquè...* són els anònims de la ciutat com carrers,

6 El reconeixement transnacional de l'obra de Ventura Pons com a cinema d'autor urbà s'inicia amb les seves adaptacions literàries. El director aporta una reflexió metacinematogràfica sobre l'elecció dels temes de l'obertura i el tancament de *El perquè de tot plegat* que reafirma la seva posició *auteurista* a partir de llavors: “Empezaría con la voluntad y cerraría con la duda para expresar, subliminalmente, la situación en la que yo me hallaba. Estaba claro que me encontraba en un período de transición y que iba a hablar de eso en la película. [...] Pero, desde mi punto de vista, la película va más allá: significa la necesidad de búsqueda de nuevos temas y conceptos narrativos que iban a llegar con mis próximas películas” (Campo Vidal, 2004, citació extreta del web oficial de Ventura Pons).

carreteres, pisos, bars, etc., a diferència de les pel·lícules rodades per directors de fora (Whit Stillman, Pedro Almodóvar o Woody Allen), que solen representar els exteriors de la ciutat amb finalitat estètica. En el cinema de Pons, els paisatges urbans estandarditzats integren una imatge versemblant i de vegades distòpica de la ciutat, que és concorde amb els efectes alienadors de l'individualisme, la dissolució dels llaços familiars i la incomunicació en la societat actual. Així doncs, Pons contradiu la Barcelona renovada que a partir dels Jocs Olímpics es promociona per atreure una emergència de massa de turistes i inversions de capital estranger.

El perquè... parteix d'un llibre de relats curts de Quim Monzó que es desenvolupen a Barcelona, però no s'hi troben particularitats locals de la ciutat, sinó que les localitzacions i els personatges són universalitzables. Com ha assenyalat Edgar Illas, a l'obra de Monzó, l'únic tret cultural distintiu és l'ús del català:

[...] this inherent tension between the unidentified characters and spaces, and the highly particularizing language of the stories, may be interpreted as an attempt to imagine Barcelona and Catalonia as fully globalized places that still maintain their vernacular language. (Illias, 2012: 170)

Encara més, a *El perquè...* de Monzó, la narració ràpida i fragmentària recorda el ritme de la vida urbana, i el comportament i el llenguatge dels personatges recorda els habitants joves de la Barcelona contemporània i la seva llengua. En l'obra de Monzó, Pons hi reconeix un món que li és molt proper i s'interessa sobretot per l'estructura de microhistòries, que serà un format recurrent en les seves adaptacions cinematogràfiques posteriors.⁷

Pons torna a l'estructura de mosaic o collage a *Carícies* (1997), basada en l'obra teatral de Sergi Belbel, que al seu torn s'inspira en *La Ronda* d'Arthur Schnitzler. En aquest film, Barcelona es converteix en una ciutat homologable a qualsevol altra ciutat global postmoderna. El canvi significatiu que introdueix el director a l'obra són les imatges visuals de la ciutat que funcionen com a reforç de la violència verbal i física entre els personatges. Però, malgrat que Pons fa explícit l'espai urbà al·ludit en l'obra de teatre, “[...] the shots of low-life Barcelona are dreamlike, as Pons hints at a fan-

7 Cal recordar que, a finals del segle XX, es torna habitual, tant en el cinema com en la literatura, la disgregació del relat clàssic a partir de la fragmentació narrativa, que s'associa a la complexitat, l'atomització i la vertiginositat de la vida urbana del moment. Un exemple emblemàtic és *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), pel·lícula basada en nou relats i un poema de Raymond Craver.

tasy rather than a brutally real world” (Faulkner, 2004: 98). Mitjançant el llenguatge cinematogràfic, el director representa una metròpoli no reconeixible –amb l'excepció de l'estació de Sants i el Molino del Paral·lel– que esdevé claustrofòbica, formada per carreteres no identificables i espais idèntics entre ells. Els crèdits inicials i les transicions entre escenes són uns *tràvelings* en càmera ràpida que adopten el punt de vista d'un cotxe corrent pels carrers anònims i nocturns de la ciutat. Una d'aquestes transicions és el punt de vista des de l'interior d'un metro; una altra és un *tràveling* frontal que segueix el vagabund de la pel·lícula circulant per les vies de la ciutat com si es tractés d'un vehicle.

Manuel Castells (2010) descriu l'època actual com una era informacional que ha efectuat nous patrons espacials i temporals. El sociòleg distingeix entre “the spaces of flows” –espais de fluxos de capital, informació, imatges, símbols, etc.–, que es donen en les societats xarxa de les ciutats globals com Barcelona, i “the spaces of places” –llocs com espais viscuts vinculats a la identitat i la memòria o les arrels històriques–. Segons Castells, l'espai de fluxos es correspon a la lògica de dominació de les minories globals de la societat postindustrial que esborra les especificitats locals:

Elites are cosmopolitan, people are local. The space of power and wealth is projected throughout the world, while people's life and experience is rooted in places, in their culture, in their history. (Castells, 2010: 415)

L'espai de fluxos a *Carícies* es visualitza en les seqüències de transició, les imatges del trànsit i de la circulació de vehicles i persones en càmera ràpida. Aquests espais no es defineixen per la localització geogràfica, sinó per fluxos ahistòrics en què les distàncies s'escurcen i la informació es transmet ràpidament.⁸

Igualment, Ventura Pons s'interessa per l'enfocament narratiu de l'obra de teatre de Belbel, ja que li permet la dislocació temporal i l'estructura circular amb la qual, a l'epíleg de la pel·lícula, es torna a l'escena del començament. El rellotge a dalt de l'edifici del BBVA de la plaça Catalunya, que es veu reiteradament en les seqüències de transició, assenyalava l'ordre cronològic del film. Primer les manetes giren veloçment cap endavant, però al final de la pel·lícula giren en sentit contrari fins a arribar a la mateixa hora de l'obertura del film; així és com es reprèn l'escena inicial. Castells propo-

8 Sally Faulkner (2004) ha comparat la representació de la ciutat a *Carícies* amb l'“abstract space” que Henri Lefebvre associa a la lògica del capitalisme en què l'espai és més concebut que viscut.

sa que l'espai de fluxos de la societat xarxa s'organitza al voltant d'una pauta de temps diferent a la lineal, "the timeless time", que correspon al flux instantani de capital i informació:

Space and Time, the material foundations of human experience, have been transformed, as the space of flows dominates the space of places, and timeless time supersedes clock time of the industrial era. (Castells, 2010: 1)

El temps atemporal de la lògica espacial de fluxos interromp els ritmes biològics i socials, el temps dividit entre passat, present i futur, i es fixa en un temps present o en un futur propi dels projectes. Aquest nou paradigma espaciotemporal repercuteix en les relacions que apareixen a *Carícies*: ambivalents, distants, tan hostils i agressives com els plans a càmera ràpida que separen les històries. Els personatges són incapaços de comunicar-se, es parlen com autòmats i mostren desinterès per l'altre en diàlegs incomplets o truncats. Malgrat que la societat xarxa del tardocapitalisme es caracteritza per ser hipersocial, les relacions humanes es dispersen i passen a assemblar-se a l'intercanvi comercial que aliena la comunicació i l'expressió dels afectes. Com mostra el film de Pons, els habitants de la ciutat de finals del segle XX es veuen cosificats perquè l'espai mercantilitzat i globalitzat que els envolta també els constitueix com a individus.

Per tant, les històries dels personatges s'associen a la ciutat dels plans transicionals en càmera ràpida, però és justament en l'epíleg on s'insisteix més en aquesta correspondència. El penúltim diàleg s'emmarca amb dos plans del carrer des del punt de vista del personatge que interpreta Rosa Maria Sardà. En aquesta escena, el vincle entre mare i fill és econòmic; el fill vol dir una cosa, però es queda en blanc. Això pot interpretar-se com una referència a la mercantilització de les relacions interpersonals i a l'absència de memòria o vincle amb el passat motivats per la lògica del temps atemporal i l'espai de fluxos.

Tanmateix, el missatge de l'epíleg és positiu: ofereix la possibilitat d'escapar de la ciutat distòpica que se'ns ha presentat i de tornar a connectar amb l'espai urbà a partir de la consecució de la intimitat entre desconeguts. L'escena de les carícies entre la mare i el veí ferit contrasta visualment amb la primera part de la pel·lícula: se'ns presenta a càmera lenta la imatge difuminada i enlluernada amb la presa sobreexposada, els colors clars que s'oposen als foscos de la ciutat nocturna, i la banda de so que reforça la idealització de l'encontre amb la cançó "Jo em donaria a qui em volgués", de Maria del Mar Bonet. Aquests mecanismes cinematogràfics fan que

l'experiència de l'espectador davant la pantalla sigui corporal, a partir d'una "haptic visuality" que apel·la al sentit tàctil, a la memòria i a l'aproximació intersubjectiva, davant la visió merament òptica de l'entorn desconnectat del subjecte que mira (Marks, 2000: 22).

Tot i que l'espai al final de *Carícies* continua essent la mateixa ciutat que hem vist al llarg del film, ha canviat el mode d'ocupar-lo, hi ha una reconexió dels personatges i de l'espectador amb l'espai que ha esdevingut íntim, viscut, experimentat físicament i no només vist a la distància. La càmera es desplaça i passa a enfocar el carrer des de l'angle de l'altura de la finestra. Ja no és la ciutat hostil i alienadora d'abans, sinó el trànsit en càmera lenta i el temps que s'alenteix per intensificar sensorialment l'experiència de la ciutat viscuda com l'espai dels llocs que descriu Manuel Castells.

En aquest final, el llenguatge cinematogràfic torna a celebrar l'espai urbà com veïem a *Ocaña...*, però ja no es tracta d'un escenari reconegut i arrelat històricament, sinó d'un carrer qualsevol de Barcelona.⁹ *Carícies* remet així a la idea que la reconciliació entre els habitants i la ciutat global passa pel reconeixement de l'altre. Al final, el personatge que interpreta Rosa Maria Sardà acaricia el veí ferit i li diu "et tractaré com una mare, millor i tot", creant un vincle que va més enllà de la família biològica, tema recurrent en el cinema de Pons.

■ 5 Els llocs de la memòria¹⁰

A partir de l'última dècada, en algunes pel·lícules de Ventura Pons, sobretot a *Barcelona (un mapa)*, hi trobem una revisió de l'espai de llocs de la ciutat o l'espai local arrelat històricament, amb localitzacions i referències precises a la capital catalana. Així doncs, aquestes produccions de les últimes

9 Sally Faulkner (2004: 147) subratlla que el director rebutja tant la nostàlgia de l'espai rural, freqüent en el cinema peninsular, com l'arquitectura modernista vinculada a la identitat històrica catalana; i relaciona aquest final amb el concepte de Henri Lefebvre d'espai absolut o representacional que és experimentat pels que l'habituen.

10 Segons l'historiador Pierre Nora, la memòria ha quedat relegada a la historiografia, una representació estàtica del passat vinculada als esdeveniments, i per això s'han creat *lieux de mémoire*, llocs de memòria materials, simbòlics i funcionals, llocs experimentats col·lectivament com monuments, símbols, arxius historiogràfics, documentals, etc. (Nora, 1989: 17). Mentre les elits polítiques espanyoles han fundat el mite del progrés basat en la negació del passat per crear un país modern, integrat a Europa i orientat al futur, la memòria s'ha desplaçat de l'àmbit institucional al cultural generant els llocs de memòria i la història d'identitats subalternes.

dècades connecten amb *Ocaña, retrat intermitent* perquè compensen l'absència de narratives oficials sobre la memòria col·lectiva ciutadana.

L'any 2000, Rosa María Sardà protagonitza *Anita no perd el tren*, pel·lícula que Pons adapta del relat *Bones obres* de Lluís-Anton Baulenas i amb la qual el director torna al gènere de la comèdia. Anita ha treballat de taquillera al cine Capri durant més de trenta anys però la prejubilen perquè el propietari ven el terreny a una multinacional que decideix que la imatge d'Anita no encaixa amb la nova empresa. L'argument del film parteix d'un fet cada vegada més quotidià: la demolició d'un cinema de barri de tota la vida per construir-hi una sala multicines i el reemplaçament de persones, en aquest cas basat en la discriminació per l'edat.

A *Anita...*, Pons mostra amb un registre còmic l'altra cara del famós eslògan "Barcelona, posa't guapa" que l'Ajuntament de Barcelona llançà el 1985 per la campanya preolímpiques. L'espai urbà està cada vegada més cotitzat pel mercat immobiliari i els interessos especulatius forans i del capital estan per sobre dels interessos dels habitants de la ciutat. En la pel·lícula, una gran multinacional s'apropia d'un espai amb caràcter històric per treure'n benefici econòmic i hi construeix unes sales multicines, és a dir, una arquitectura estandarditzada pròpia de l'espai de fluxos que es desvincula de la diversitat històrica de les societats. Manuel Castells parla de l'"arquitectura de la fi de la història":

My hypothesis is that the coming of the space of flows is blurring the meaningful relationship between architecture and society. Because the spatial manifestation of the dominant interests takes place around the world, and across cultures, the uprooting of experience, history, and specific culture as the background of meaning is leading to the generalisation of ahistorical, acultural architecture... (Castells, 2010: 449)

Pons també apunta a l'evolució del cinema com a fenomen social a Barcelona mitjançant un *flashback* des de la perspectiva de la taquillera: del "destape" del postfranquisme al cinema art amb públic universitari fins a la multisala que resulta de l'emergència del consum cultural global. La pel·lícula parla, doncs, de la importància de la memòria popular de la ciutat vinculada a les sales de cine de barri tradicionals que han quedat desfasades, com l'Anita, en relació amb la joventut sense memòria dels multicines actuals. Tot i que Anita ha estat reemplaçada, continua anant cada dia al seu lloc de treball on ara hi ha un forat i els treballadors de la constructora. Així comença una relació sexual amb l'home-excavadora que, justament, té el rol d'enderrocar el món de la taquillera. Per tant, sembla exposar la idea que de les ruïnes també pot sorgir l'esperança i la comunicació amb l'altre.

El 2004 Pons torna a adaptar un text de Lluís-Anton Baulenas i roda *Amor idiota*, una pel·lícula que inclou referències explícites a la ciutat representada de forma pertorbadora amb un ritme neguitós i moviments de càmera subjectiva a l'espatlla, zooms i escombrats bruscos que transmeten l'ansia del protagonista i narrador Pere-Lluc. Se'ns mostren un cúmulo d'imatges difuses en càmera ràpida que frustren la visió escòpica i el consum visual de la ciutat per part de l'espectador, mentre la veu en *off* de Pere-Lluc la descriu:

Barcelona, capital mediterrània antiga i olímpica, orgullosa, posseeix tota una sèrie d'habitants indígenes que diuen que li falta el caràcter de les grans urbs europees però a pesar d'això, no se'n van. Desorientada acull forans que la titllen de provinciana, no accepten que la ciutat és el que és i no el que ells voldrien que fos, però a pesar d'això, es queden. Barcelona és com una *senyorona* d'edat que es va tornar a sentir jove i guapa gràcies al lífting dels Jocs Olímpics i que no pot entendre per què de cop cada dia sembla dilluns. Que es pregunta per què li volen retirar tan ràpid el carnet vip de la història del món. I, entre uns i altres, [...] molta gent intentant que la ciutat sobrevisqui, entre ells m'hi trobo jo.

L'obra de Baulenas situava l'acció a l'any següent dels Jocs Olímpics, però Pons ho fa al 2004, i ho justifica afirmant que deu anys més tard la desorientació de l'home contemporani segueix essent la mateixa (Campo Vidal, cita extreta del web oficial de Ventura Pons). El tancament de la pel·lícula conté, a més, una referència intertextual al final de *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936), obra sobre el desenvolupament del capitalisme generat durant la revolució industrial. Pons localitza la parella d'*Amor idiota* allunyant-se amb les mans agafades per una carretera rodejada per un polígon industrial. Per tant, tal com ocorre a *Carícies* i a *Anita...*, torna a suggerir una lectura segons la qual les relacions humanes tenen l'alternativa de resistir als efectes alienadors de la ciutat contemporània.

A *Barcelona (un mapa)* (2007), Ventura Pons canvia la forma d'imaginar la ciutat respecte a les pel·lícules de finals de mil·lenni en què l'espai urbà globalitzat tendia a esborrar les empremtes del passat i de la memòria col·lectiva. Aquesta pel·lícula es basa en la peça *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé, presentada en un cicle de teatre a la sala Beckett dedicat a la capital catalana. El director Toni Casares decidí tractar en aquest cicle el localisme amb referències sociopolítiques explícites respecte a l'universalisme del teatre anterior:

Els autors no gosen circumscriure les seves ficcions a paisatges gaire propers o reconeixadors, potser per una voluntat de major universalitat per a les seves obres o potser,

més probablement, per tal d'evitar que la seva història no sigui llegida com a exemple de res ni com a lliçó per a ningú; tal com manen els cànons d'una visió atònita i perplexa respecte al món, pròpia de finals del segle XX. [...] Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions, les nostres circumstàncies. [...] Volem trobar Barcelona a l'escenari. Mirar-la, redescobrir-la, reinventar-la... (Casares, 2003: 38–39)

Així mateix, com a reacció a les polítiques d'amnèsia històrica de la transició i a la cultura de l'oblit col·lectiu del capitalisme global, els darrers anys es constata a tota la Península un boom de la memòria històrica (Labanyi, 2007).¹¹ Això ha motivat produccions culturals amb una tendència a la reconstrucció realista del passat i la representació melancòlica de les víctimes del franquisme. Però l'opció de Ventura Pons a *Barcelona (un mapa)* és ben diferent: el director escull la contra-memòria de la ciutat, però no la vinculada a la República sinó al bàndol dels vencedors de la guerra civil, omplint un buit del discurs oficial sobre la història catalana. A més, Pons no recupera el passat com si fos un temps autònom allunyat del present, sinó que en fa una reconstrucció creativa en relació amb la identitat nacional, política i cultural actual.

El director problematitza els llocs de la memòria col·lectiva de Barcelona a través d'una sèrie de recursos narratius i visuals. L'obertura i el tancament de la pel·lícula són imatges d'arxiu en blanc i negre del noticiari de propaganda, el No-do, que el director manipula combinant-les amb imatges de ficció. En aquestes seqüències s'anuncia l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona al final de la guerra civil el 26 de gener de 1939 i s'hi veu una massa de gent fent la salutació feixista. En els crèdits inicials, la banda de so és la veu del general Juan Bautista Sánchez que desmenteix la idea que Catalunya és separatista i antiespanyolista i agraeix l'entusiasme amb el qual els catalans reben els vencedors. En els crèdits finals, Pons inclou les imatges d'arxiu del general Sánchez i una veu que llegeix un fragment d'un article del 1939 de Wenceslao González Oliveros sobre la necessitat d'un procés de “reespanyolización cultural de Catalunya”. A continuació de les imatges d'arxiu, tant a l'obertura com al tancament del film, hi ha una panoràmica de Barcelona des de Montjuïc en blanc i negre; el

11 A l'Estat espanyol hi hagué un debat públic entorn a la memòria de la guerra civil i la dictadura franquista que culminà amb el projecte de la Ley de la Memoria Històrica del 2006. Aquesta llei s'ha vist insuficient ja que no inclou l'obertura de les fosses comunes i relega la memòria de les víctimes al plànol familiar i personal. Per la seva banda, el 2008 la Generalitat de Catalunya aprovà el projecte de Llei de fosses que estableix la responsabilitat dels poders públics de localitzar, exhumar i identificar les restes.

muntatge dialèctic per encadenat continua la panoràmica en color. Amb aquest recurs s'evoca que hi ha continuïtat entre el passat i l'actualitat i que, per tant, la bona acollida que va tenir el nacionalcatolicisme a Catalunya i els anys posteriors de dictadura encara tenen conseqüències a la Barcelona contemporània.

Convé subratllar que l'encadenat que passa de les imatges en blanc i negre al color s'inicia a l'altura de les Tres Xemeneies del Paral·lel, icona de la industrialització de Barcelona al segle XIX, del progrés econòmic i de l'auge de la burgesia catalana a la qual remet el film. Mentre a *Ocaña, retrat intermitent*, el director registrava la memòria dels perdedors localitzats al sud de la ciutat, aquí l'escenari principal de la narració és un pis decadent de l'Eixample. En aquest pis hi vivia un franquista propietari d'una fàbrica, que abusava de la seva filla, Rosa, amb la qual tingué un fill. A l'actualitat, hi viuen la Rosa i el seu marit Ramon, i lloguen habitacions a: la Lola, una professora de francès que lamenta la desideologització de la societat actual; el David, un futbolista frustrat que treballa de guàrdia de seguretat en un centre comercial; i la Violeta, una immigrant argentina que té feines precàries en què l'exploten.

A la nit, el Ramon i la Rosa es dirigeixen per separat a les habitacions dels llogaters per demanar-los que marxïn. Les converses que mantenen els personatges s'interrompen pel muntatge paral·lel de les seves memòries que permeten a l'espectador visionar l'exterior del pis de l'Eixample. Aquests *flashbacks* en càmera subjectiva remetent a l'espai mental o el record del personatge i presenten una altra qualitat d'imatge amb colors i angles distorsionats, acompanyats per la música inquietant de Carles Cases.

També apareixen elements enigmàtics i irracionals en la vida quotidiana dels personatges: la Rosa i el David senten veus a la nit, el Ramon somia amb les bombes de la guerra civil, la Rosa i el Santi (germà/fill de la Rosa) senten un terratrèmol, el Ramon veu com la fotografia de l'artista Rubio es mou, el Santi veu com el diari de Rosa s'escriu al temps que el llegeix, etc. Aquestes manifestacions de circumstàncies il·lògiques, la mescla d'allò real i allò imaginari, del present i el passat, es vinculen a un retorn del passat traumàtic en forma d'aparició fantasmal o de tornada d'allò reprimat. Jo Labanyi explica aquest mode d'al·ludir al passat en pel·lícules com *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972):

The texts that avoid realism and focus on the past as a haunting, rather than as a reality immediately accessible to us, retain a sense of the difficulty of understanding what it was like to live that past, as well as making us reflect on how the past interpellates the present. (Labanyi, 2007: 112)

Quant als espais urbans a *Barcelona (un mapa)*, els edificis emblemàtics de la ciutat es subverteixen reiteradament, com el pla en contrapicat de la Lola i el seu fill que tenen al darrere la Sagrada Família i criden per manifestar el seu rebuig a la comercialització que es fa del monument per al turisme, tal com revela la Lola: “Jo, si fos la Sagrada Família, també em posaria a cridar veient tot el que hi ha al meu voltant i sense possibilitat d’escapar.” Igualment, la Rosa es queixa del soroll que hi ha al carrer: “Quan no és l’any Gaudí, és l’any Dalí, o de qui sigui...”, fent remissió a la ciutat d’esdeveniments, mercantilitzada com a espectacle cultural. A causa de la terciarització de l’economia de les ciutats postindustrials, una de les estratègies per atreure turistes i inversors que apunta Balibrea és “la restauración del patrimonio histórico, arquitectónico y artístico que la mayoría de las veces hace un uso interesado y simplificador del pasado colectivo” (Balibrea. 2004). Per tant, a *Barcelona (un mapa)* es suggereix que, en comptes de produir un sentit de lloc entre els seus habitants, el procés de rehabilitació de la història de la ciutat per al consum cultural, l’ha estandarditzat.

Un altre exemple d’aquesta perspectiva pessimista dels elements de valor simbòlic de la ciutat és la fantasia del Santi i la Rosa de cremar la torre Agbar, la Sagrada Família, la torre Mapfre i l’hotel Ars, el Liceu, el passeig de Gràcia, l’estació de França, el Barça, el Museu d’Art Contemporani, la plaça Catalunya i les Rambles. Aquest conjunt representa els espais hegemònics dels mitjans de comunicació massiva, associats al turisme, la burgesia i el poder econòmic, que al film són revisitats i desfamilitzats a través de l’òptica crítica dels personatges.

També es representen els no-llocs, espais on no s’hi viu, de trànsit o consum, com mitjans de transport, carreteres, estacions, aeroports, centres comercials, etc. Aquests s’anteposen a la construcció concreta i simbòlica de l’espai que localitza una cultura: “Como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria” (Augé, 2000: 98). Un dels *flashbacks* mostra el David treballant de vigilant de nit en unes grans superfícies, espai que descriu com angoixós i sinistre. Igualment, els plans de Violeta esperant en una parada i viatjant a casa amb l’autobús transmeten la desesperança del personatge que viu l’alienació generada pel no-lloc. En un altre *flashback*, la Lola es troba al mig d’una cruïlla de blocs de pisos i la càmera fa una panoràmica en contrapicat d’acompanyament a la mirada del personatge per tal de transmetre la seva sensació de claustrofòbia. Aleshores, la Lola comenta: “Observo un momento la gent que viu a dintre... Cap arquitecte és capaç de fer una cosa així”.

De fet, en el procés d'urbanització de Barcelona hi ha hagut un distanciament entre els arquitectes i els ciutadans, i malgrat que es deia que es feia “por bien de la democratización espaciosocial, en nombre y por bien de la integración barcelonesa en el contexto europeo, se hizo ya desde el principio sin la colaboración y la consulta continuada y directa de la ciudadanía” (Balibrea, 2004). Aquesta és una qüestió que Barcelona comparteix amb les ciutats globals: “There has always been a strong, semiconscious connection between what society (in its diversity) was saying and what architects wanted to say. Not any more.” (Castells, 2010: 449) Per tant, encara que al film de Pons hi ha múltiples referències explícites a Barcelona i al seu passat històric, s’hi representa l’“arquitectura de la fi de la història”, una arquitectura estandarditzada i acultural que obstaculitza l’arrelament identitari (Castells, 2010: 449).

A *Barcelona (un mapa)*, el temps passat des del franquisme fins a l’actualitat no es diferencia per seqüències, sinó que es dissol amb el temps de la narració. Significativament, la pel·lícula acaba amb la Rosa caminant pel passadís vestida d’home i unes sobreimpressions dels plans en blanc i negre de la Rosa al mateix passadís en diferents moments de la seva infància, fins a arribar al dia que baixa les escales de l’edifici agafada de la mà del pare per anar a donar la benvinguda a les tropes franquistes. Així doncs, els repetits encadenats de plans corresponents a temps diferents i les irrupcions de la consciència dels personatges que es confonen amb el present narratiu indiquen la perpetuació dels esdeveniments del passat a què es fa referència.¹²

Segons Castells, a finals del segle XX, la influència de la tecnologia de la informació i la comunicació fa que el temps lineal es flexibilitzi i s’interrompi amb l’encreuament de connexions. El nou temps atemporal es caracteritza per la possibilitat d’ésser a diferents llocs a la vegada i la compressió del temps. Això és així perquè l’espai de fluxos “dissolves time by disordering the sequence of events and making them simultaneous, thus installing society in an eternal ephemerality” (Castells, 1996: 467).

Mitjançant els recursos cinematogràfics que hem assenyalat, Pons articula el passat traumàtic a partir del trop de l’aparició inquietant que accen-

12 A l’anàlisi que fa del film, Anton Pujol considera útil la noció de Gilles Deleuze “Crystal image” per descriure les fissures de la narració i la fusió del l’esdeveniment passat amb el present: la cristallització de la imatge virtual i l’actual i la integració del present i del passat en situacions temporals pures pròpies del cinema modern. La imatge-cristall s’oposa al règim orgànic de la imatge-moviment i capta un temps no cronològic de capes que coexisteixen en un mateix pla (Pujol, 2009: 67–68).

tua la duració dels seus efectes: “what matters about the past is its unfinished business, which requires critical reflection and action in the present” (Labanyi, 2007: 109). D’aquesta manera, el passat franquista, simbolitzat a la pel·lícula a través de la violència de l’incest dintre del microcosmos familiar, segueix influint la societat de la Barcelona actual pel que té de reaccionari el model de modernització econòmica que han implantat al país les classes dirigents. En la pel·lícula trobem multitud d’exemples de denúncia al progrés neoliberal de la Barcelona globalitzada com la pèrdua de valor de les idees, l’especulació alimentària, la pròpia mercantilització de la ciutat o la del cos que, en la societat de consum, du a problemes com l’anorèxia, etc. Pons emfatitza la coexistència del passat franquista i el present, assenyalant la carència d’un procés real de “desfranquització” a Catalunya, on a la transició prevalgué la restauració de les institucions locals de govern, les autonomies i els pactes de l’oblit, a la vegada que la identitat cultural de base local, lligada al temps i l’espai històricament construïts, van essent substituïts per una xarxa de fluxos informatius.

■ 6 Conclusions

Hem intentat demostrar l’ineludible coincidència dels canvis polítics, socials i culturals produïts a Barcelona des de finals del segle passat amb la representació dels escenaris urbans en el cinema de Ventura Pons. Des de la seva primera pel·lícula, el director ha seguit la propensió del cinema català en la projecció de la capital catalana com moderna i lliberal, diferenciada del binomi ciutat-camp tradicionalment dominant en el cinema fet a Madrid. A través del documental, Pons ofereix primer un testimoni urgent del moviment contracultural barceloní durant la transició. Després passa a la comèdia catalana desenfadada i d’entreteniment que revela la renovació de la ciutat olímpica amb l’emergència de la societat de consum i la classe mitja urbana. Més tard, l’obra de Pons fa un gir personal a partir d’adaptacions de textos literaris: les seves pel·lícules presenten ambigüïtat referencial i espais urbans estandarditzats que són reflex del nou paradigma spatiotemporal de l’era de la informació descrita per Manuel Castells.

En síntesi, en les pel·lícules de Pons que hem examinat es manifesta la pèrdua progressiva de credibilitat de la promesa de modernització i europeïtzació de Barcelona, perquè ha implicat la implantació d’un model de globalització econòmica i un desarrelament històric i cultural col·lectiu que desplaça i aliena els habitants de la ciutat i la seva idiosincràsia. Algunes obres de Pons del nou mil·lenni es converteixen en els llocs de memòria

que transmeten una idea problemàtica de la identitat catalana i de la ciutat que s'oposa als discursos triomfalistes oficials, especialment *Barcelona (un mapa)* en què Pons fa remissió a la falta d'una ruptura amb el passat del nacionalcatolicisme franquista en el procés de modernització econòmica de la capital catalana. ■

■ Bibliografia

- Augé, Marc (2000 [1992]): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Mizraji, Margarita (trad.), Barcelona: Gedisa [orig. francès: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, 1992].
- Balibrea, Mari Paz (2004): “Barcelona: del modelo a la marca”, *Fòrum de cultura, democràticem la democràcia*, Barcelona, <<http://www.e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=5932>> [01.02.2014].
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1976): “Space and Narrative in the Films of Ozu”, *Screen* 17:2, 41–73.
- Burch, Noël (1969): “«Nana», ou les deux espaces”, dins: *Une praxis du cinéma*, París: Editions Gallimard, 40–58.
- Campo Vidal, Anabel (2004): *Ventura Pons. La mirada libre*, Madrid: Fundación Autor. Extractes del capítol “El cine es vida” <<http://www.venturapons.com/catala.html>> [01.02.2014].
- Casares, Toni (2003): “Text de presentació del cicle ‘L’acció té lloc a Barcelona’”, *Pausa.20*, Dossier, 36–39, <<http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-20/laccio-te-lloc-a-barcelona-toni-casares>> [01.02.2014].
- Castells, Manuel (2010): *The Information Age: Economy, Society and Culture* [Vol. 1: *The Rise of the Network Society*. Vol. 2: *The Power of Identity*. Vol. 3: *End of Millennium*], Oxford: Blackwell.
- Delgado, Manuel (2010): “El cor de les aparences”, *Blog de Manuel Delgado*, <<http://mecagoeneleixample.blogspot.com.es/2010/02/manuel-delgado-ciutat-nova-ciutat-vella.html>> [01.02.2014].
- D’Lugo, Marvin (2010): “Landscape in Spanish Cinema”; dins: Harper, Graeme / Rayner, Jonathan (ed.): *Cinema and Landscape*, Bristol / Chicago: Intellect, 117–230.
- Faulkner, Sally (2004): “Catalan city cinema: violence and nostalgia in Ventura Pons *Caricies*”, *New Cinemas* 1:3, 141–148.

- Gardies, André (1993): *L'espace au cinéma*, París: Méridiens Klincksieck.
- Illas, Edgar (2012): *Thinking Barcelona. Ideologies of a Global City*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Labanyi, Jo (2007): "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today* 28:1, 89–116.
- Luque, Nazario (1994): "En compañía de Ocaña", *El Europeo* 49 (primavera), <<http://nazarioluque.com/obra006.htm>> [01.02.2014].
- Lury, Karen (1999): "Space/place, city and film", *Screen* 40:3 (tardor), 229–303.
- Martí-Olivella, Jaume (2005): "Textual screens and city landscapes: Barcelona and the touristic gaze", *Chasqui* 34, Special Issue 2: *Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes*, 78–94.
- (2011): "Catalan cinema: An uncanny transnational performance"; dins: Keown, Dominic (ed.): *A Companion to Catalan Culture*, Rochester, NY: Tamesis, 185–205.
- Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University.
- Nora, Pierre (1989): "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations* 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory* (Spring), 7–23, <<http://www.history.ucsb.edu/Faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>> [01.02.2014].
- Pons, Ventura (web oficial): <<http://www.venturapons.com/catala.html>> [01.02.2014].
- Pujol, Anton (2004): "The authentic queen and the invisible man: Catalan camp and its conditions of possibility in Ventura Pons's *Ocaña, retrat intermitent*", *Journal of Spanish Cultural Studies* 5:1, 83–99.
- Smith, Paul Julian (2003): "Catalan Independents? Ventura Pons niche cinema", dins: *Contemporary Spanish Culture. TV, Fashion, Art and Film*, Cambridge: Polity Press, 113–143.
- Soja, Edward (2009): "Taking space personally"; dins: Warf, Barney / Arias, Santa (ed.): *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London: Routledge, 11–35.
- Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*, Madrid: Siglo Veintiuno de España.

- Maribel Rams, University of Massachusetts Amherst, Spanish and Portuguese Program, 131 County CIR / Hampshire House 209, USA-Amherst, MA 01003, <malbuisse@spanport.umass.edu>.

Zusammenfassung: In seinem umfangreichen filmischen Werk exploriert und redefiniert Ventura Pons die nationale und kulturelle katalanische Identität von der post-franquistischen *transició* bis in die Gegenwart durch die Darstellungen der Stadt Barcelona, die er in seinen Filmen liefert. In diesem Beitrag werden die Bilder und Verweise auf diese urbanen Landschaften in ausgewählten Filmen des katalanischen Regisseurs analysiert, welche von der Neuausrichtung Barcelonas als Symbol des antifranquistischen Widerstands und der Verteidigung demokratischer Freiheiten in der Zeit der *transició* bis hin zum kritischen Blick auf die Auswirkungen reichen, die die aktuelle kapitalistisch geprägte Modernisierung auf die Stadt hat. ■

Summary: In his extensive filmography, Ventura Pons explores and redefines the national and cultural Catalan identity, from the Transition to the present day, through the representation of the cityscape of Barcelona. In this article, we analyze the visual images and the allusions to the cityscapes in some of the Catalan filmmaker's movies that reach from the configuration of Barcelona as a symbol of the anti-Francoist resistance and the defense of the democratic liberties to the examination of the effects that the current capitalist modernization has had. [Keywords: Ventura Pons; Barcelona; Transition; Olympic Games; Catalan Comedy; Globalization; spaces of flows; spaces of places] ■