

Una aproximació al cinema català des de l'estudi del seu procés creatiu

Matilde Obradors

- *L'aproximació al cinema que tot seguit exposem s'aborda des de la perspectiva de la psicologia de la creativitat, partint de la base que l'estudi de la pràctica creativa en un camp determinat permet dissenyar una nova via de comprensió d'aquest camp. Concretament, en el sector cinematogràfic català, que sembla que estigui immers en una crisi estructural, la hipòtesi bàsica de la investigació duta a terme és que allò que coarta la pràctica cinematogràfica a Catalunya són les limitacions de plantejament i conceptuals dels creadors, tant o més que qüestions purament econòmiques o industrials del sector.*

Introducció

Aquest document exposa part dels resultats d'una tesi doctoral que analitza en profunditat la pràctica creativa en el context cinematogràfic català, la qual cosa és innovadora en la mesura que no s'ha dut a terme cap investigació sobre el cinema català des d'aquesta perspectiva.

L'anàlisi realitzada permet esbossar actituds en relació amb el procés creatiu que, ja que es repeteixen en els diferents entrevistats, defineixen procediments comuns i, en conseqüència, ajuden a descriure l'imaginari de l'univers del cinema que es desenvolupa a Catalunya. I treballa sobre el fet que la concepció que tenen del procés creatiu els professionals d'un camp revela símptomes que permeten fer una diagnosi del sector.

Matilde Obradors

Psicòloga i professora dels estudis de comunicació audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

Les aportacions de la investigació són:

- a) Descripció de la concepció que tenen de la seva feina (del procés creatiu de la seva obra) els directors de cinema que actualment treballen a Catalunya, i anàlisi dels paràmetres en què es basa aquesta concepció.
- b) Adhesió de nous coneixements a la perspectiva teòrica i metodològica de la psicologia de la creativitat (els processos de generació d'idees).

La investigació ha estat projectada sobre les bases de la tradició psicològica d'estudis de casos que determinen un seguit de constants representatives que permeten unificar conceptes al voltant de la creativitat i dels processos de generació d'idees. Tenint en compte que una de les cometes de la psicologia de la creativitat és conèixer el procés creatiu i les circumstàncies que estimulen o dificulten la producció d'idees originals, s'ha desenvolupat aquest estudi que té, com a objectiu últim, generar una nova via de comprensió del cinema català.

Es tracta de detectar els bloqueigs mentals i les limitacions de tipus conceptual, és a dir, els límits que l'individu s'autoimposa i que, tot i no ser explícits, d'una manera o d'una altra coarten la pràctica d'una activitat. Per més investigacions que es duguin a terme al voltant de qüestions econòmiques o industrials relacionades amb la pràctica cinematogràfica a Catalunya, no revelarem quines són les limitacions de plantejament, les ideològiques i les conceptuals.

La situació del cinema català ens obliga a fer-nos preguntes que prèviament ja s'han formulat en excés. És cert que quan una cosa no funciona de manera reiterada deixa d'interessar, s'ignora i, per consegüent, es converteix en "tema tabú". Si no hi ha veus que interpretin un cinema que sembla que sigui inexistent, resulta fonamental escoltar la veu d'alguns dels seus artífexs. Les entrevistes en profunditat són útils en qualsevol estudi, però en el nostre

cas es fan especialment valuoses.

Així, doncs, qualsevol investigació sobre temes relacionats amb el cinema català, passa per conèixer què pensen i com conceptualitzen la seva obra els directors de cinema que treballen en aquest context.

Metodologia

Per aconseguir l'objectiu marcat s'han dut a terme els passos següents:

a) Una investigació de camp de caràcter qualitatiu, articulada a través d'entrevistes en profunditat a directors de cinema en l'àmbit territorial i geogràfic de la ciutat de Barcelona, entenent que la producció cinematogràfica de Catalunya se centra majoritàriament en aquesta ciutat. El cinema és un treball d'equip, però si s'han triat els directors és perquè participen en tot el procés creatiu.

b) S'ha establert un corpus teòric basat en la psicologia de la creativitat. S'han afegit a aquest corpus algunes consideracions d'estètica, de filosofia i d'antropologia amb l'objectiu de definir conceptes com *imaginació* o *fantasia*, i de desxifrar quins són els mites relacionats amb aquesta pràctica artística. Així mateix, s'ha examinat la bibliografia de directors de cinema considerats clau en la història del setè art perquè expliquen la gènesi dels seus treballs.

El corpus teòric descrit ha servit per desenvolupar el protocol de les entrevistes.

Dins de les fases del procés creatiu cinematogràfic (la generació d'idees, el guió, el rodatge i el muntatge) es posa un èmfasi especial en la fase inicial de producció de les idees.

Pel que fa a la mostra, s'ha treballat seguint la llista de directors de cinema associats al Col·legi de Directors de Cinema de Barcelona. D'un total de cent directors col·legiats, se n'ha triat una mostra de vint-i-cinc, la qual cosa suposa una representativitat d'un 25%, que, de fet, representaria més d'un 25% atès que hi ha límits molt difusos quant a dedicació professional. La mostra ha estat dissenyada amb la intenció que els directors de cinema entrevistats representin les diferents tendències que es duen a terme a Barcelona. Els criteris que s'han seguit són els següents:

- Per gèneres cinematogràfics: *thriller* psicològic, terror

psicològic, cinema fantàstic, comèdia, pel·lícula documental, drama.

- Per procedència del guió: propi, aliè, adaptació literària.
- Per edat/experiència dels directors: directors amb anys d'experiència, directors amb anys d'experiència reconeguts, directors joves que despunten. També s'han entrevistat directors que van formar part de l'Escola de Barcelona.

Les entrevistes s'han de tractar no com un reflex fidedigne de la realitat, sinó fonamentalment com un indicatiu sobre:

a) Com conceptualitzen els directors els seus processos creatius; quins estereotips incorporen, i quins són els valors i els objectius que tenen.

b) En funció d'aquesta conceptualització, es valora quin tipus de cinema es veuen, d'una manera o altra, obligats a fer; quines possibilitats i quines limitacions tenen; com justifiquen la seva pràctica cinematogràfica; com es relacionen amb la indústria, els espectadors, la crítica, etc.; com veuen el seu lloc i la seva contribució a la història del cinema i quin paper s'atorguen.

L'article s'estructura a partir d'alguns dels resultats de la investigació. No es detallen totes les conclusions estrictament relacionades amb la psicologia de la creativitat, ja que es tracta només d'aportacions a aquesta disciplina, i no són dades que serveixin com a símptomes susceptibles de ser generar una diagnosi de la situació del cinema català.

Abans de fer un resum de la investigació, exposarem les interpretacions teòriques i la trajectòria històrica del cinema català.

Interpretacions teòriques

Les anàlisis d'autors com Balló, Espelt, Lorente (1990), Oltrà i Costa (1990), Gubern (1995) i Riambau (1992) mostren que el cinema català és producte d'una trajectòria històrica que l'ha dut a no tenir ni una identitat cultural pròpia ni una qualitat i, com a conseqüència, s'ha situat en la marginalitat.

En línies generals, les causes que han dut el cinema català a la marginalitat són, segons els autors citats, les següents:

- El cinema català no formava part de la cultura oficial i

s'instaurà de manera tardana al Manifest Groc (1928) que, durant la Generalitat republicana, va desembocar en la inauguració d'Orphea (1932); però allò que semblava que hagués de ser el punt d'arrencada del cinema català es va ensorrar en fracassar l'intent d'instaurar l'Estatut d'Autonomia i quan el país es va submergir en una dictadura interminable.

- La marginació es consolida durant el franquisme amb la imposició d'una forta censura ideològica que preserva uns dogmes religiosos i ideològics i que, a més, representa una visió pessimista i reprimida de la vida que deixa ben poques possibilitats per a la innovació.

- Els intel·lectuals d'esquerres que no estan a l'exili renuncien al cinema com a expressió artística i els que arriben a fer cine el desvinculen de les seves creences polítiques i s'aboquen en l'experimentalisme com a única via possible en una situació de censura molt i molt forta. L'Escola de Barcelona¹ passa per una situació similar.

- El sistema de protecció econòmica des de l'Estat salvaguarda la censura. Quan s'acaben les ajudes cau una indústria que ja estava força deteriorada a causa de la severitat de la censura oficial.

- Hi ha una autocensura que s'imposen els guionistes per lluitar per endavant amb la censura.

- Els productors i els empresaris han fet cine com a negoci, sense tenir gaire en compte els aspectes culturals. Al llarg d'un període de seixanta anys de cinema (1930-1990), segons afirma Oltra i Costa, cada cop que s'obren nous camins o noves temàtiques, els empresaris acaben fent productes de baixa qualitat.

Antecedents immediats. Gèneres i directors

A Madrid, als anys seixanta i setanta, productors com Elías Querejeta van fer un cine que va aconseguir trencar amb el franquisme, acumular nombrosos èxits en festivals internacionals i donar a conèixer noms com Carlos Saura, Víctor Erice, Jaime Chávarri, Montxo Armendáriz, Manuel Gutiérrez Aragón o Ricardo Franco, que pertanyien a una escola de cinema oficial i tenien el suport de la televisió. Mentrestant, a Catalunya, el cinema com a manifestació artística topa amb una certa resistència, atès que, d'una banda, hi ha una manca de coneixement del mitjà i, de

l'altra, el país viu una situació política i econòmica poc propícia a la creació. Aquestes podrien ser les raons per les quals els cineastes catalans es decantin més per fer productes que s'ajustin a uns gèneres determinats, que no pas per fer una mena de cinema que expressi un univers personal. La manca d'indústria impedeix que hi hagi produccions sistematitzades amb guionistes professionals i, en conseqüència, els directors fan els seus propis guions, cosa que configura, de manera accidental, un cinema d'autor. La comèdia és el gènere que té més representació del total de la producció catalana d'ençà de l'any 1975. El fet que els productors considerin la comèdia com un gènere menor, ha propiciat una llarga llista de comèdies fetes amb recursos mínims i sense la participació de guionistes professionals (BALLÓ, ESPELT I LORENTE, 1990).

Quant al *thriller*, cal destacar els directors que segueixen l'estructura formal del gènere transgredint els seus elements, com Leopoldo Pomés, Bigas Luna, Gonzalo Herralde, Jordi Cadena i Albert Abril. D'alguna manera, també podríem incloure aquí noms com Agustí Villaronga i Jaume Balagueró.

Un altre gènere que reneix a partir de l'època franquista és el documental. Amb tot, no es tracta del documental tradicional sinó de la utilització de la realitat que s'insereix en la ficció cinematogràfica. Cal dir que aquesta tendència ja es va manifestar en les pel·lícules enclavades dins del que fou l'Escola de Barcelona a causa de la influència exercida pel Neorealisme i la Nouvelle Vague, un gènere que, finalment, s'ha convingut a anomenar "documental de creació" i que en l'actualitat té una representació considerable a Barcelona. Joaquim Jordà i José Luis Guerín en són els seus majors exponents, que ens acosten a pel·lícules de ficció que utilitzen trets del documental, com les del director Marc Recha.

El cinema català a la dècada que va dels vuitanta als noranta ha derivat de la reivindicació històrica que proposava *La ciutat cremada*, d'Antoni Ribas, fins a la comèdia que, d'una manera o altra, podríem considerar xarona. Una proposta que aconsegueix atraure un públic amb un producte més comercial, però no per això exempt de qualitat, i que mostra el talent de la seva directora és *Boom, Boom* (1989), de Rosa Vergés.

En aquest mateix període emergeix un cinema que continua sent hereu de l'Escola de Barcelona (EdB), a

manera de continuïtat amb Pere Portabella i el seu *Puente de Varsovia*. Els nous cineastes han continuat mantenint una certa tendència avantguardista: Gerardo Gormezano (*El viento de la isla*, 1988), José Luis Guerín (*Los motivos de Berta*, 1983, i *Innisfree*, 1990), Manuel Huerga, (*Gaudí*, 1987), Agustí Villaronga, (*Tras el cristal*, 1985, i *El niño de la luna*, 1989), Jesús Garay (*Pasión lejana*, 1987, i *La bañera*, 1990) i Marc Recha (*El cielo sube*, 1992).

Segons Riambau (1992), "el millor cinema català ha estat sempre el que segueix inquietuds d'avantguarda i el que continua els paràmetres característics del cinema negre". Pel que fa a la influència que encara avui el cinema català podria tenir del grup anomenat Escola de Barcelona, caldria puntualitzar que més que en les temàtiques i en l'estil, el pòsit més radical és la tendència a actuar en la marginalitat.

Resultats de la investigació

El procés creatiu

En primer lloc, cal puntualitzar que la situació del cinema català obliga a investigar allò que és obvi. Donat que si es qüestiona el cinema català s'està qüestionant la seriositat, la honestetat i la professionalitat dels directors catalans. Les tasques d'investigació dutes a terme, l'objectiu de les quals és obtenir informació per part dels directors de cinema catalans al voltant de com perceben el seu procés creatiu, ens permet, tot just, aclarir allò que és obvi.

Les conclusions de la investigació ens diuen que, en efecte, els directors de cinema entrevistats són capaços d'explicar el procés creatiu que segueixen, un procés de generació d'idees sòlid, compost de fases que expliquen de manera detallada. Per exemple, parlen dels estats d'ànim que tenen en cadascuna de les fases. Parlen de mètodes i de procediments. Les declaracions que fan sembla que estiguin completament d'acord amb el posicionament teòric que defensen alguns psicòlegs que treballen la creativitat com Boden (1994), Getzels (1976), Gruber (1984), Gardner (1999), Csikszentmihalyi (1998) i Sternberg (1988), que entenen el procés creatiu com quelcom on hi té cabuda l'observació, complexes operacions mentals, el plantejament de problemes fins a fases avançades del treball, la documentació i la implicació de les emocions se succeeixen, es dissimulen i es repeteixen. Les idees són

producte del seu imaginari, del seu sistema de preferències. Són coses que lluiten per sortir, hi ha una necessitat de treure allò que hom porta dins, de deixar al descobert les estructures fonamentals.

Es detecta una dedicació absoluta i la contínua organització i reorganització de les dades amb què es treballa, que és la que guia la seva elecció tot al llarg del procés. Cal destacar, també, que fan operacions pròpies de la creativitat com autoadministrar-se estímuls externs (llibres, pel·lícules, exposicions, etc.) per tal que es desencadeni el dubte, el conflicte i el plantejament de problemes; així com l'atzar, en una actitud fonamentalment lúdica i amb la intenció d'entrar en contacte amb l'ambigüitat per transitar per etapes de caos que són molt productives.

Amb tot, cal fer una puntualització. Si tenim en compte les aportacions de Gardner (1998: 50) a la psicologia de la creativitat, allò que caracteritza les persones creatives és que aprofundeixen en els coneixements més avançats en un camp i tenen l'habilitat de vincular-los amb les experiències, els problemes, els temes i els sentiments que van caracteritzar la seva infantesa, les vivències d'un nen que es meravella de tot. Així mateix, si ens remetem a la bibliografia de directors destacats que expliquen la gènesi dels seus treballs, una de les conclusions més rellevants és que veuen de manera diàfana i clara l'ús de sentiments, records i experiències infantils i adolescents. És a dir, que són persones que tenen plena consciència que la seva infantesa és present en la seva obra i que, a més, són conscients de la situació social i política que els ha tocat viure i reflexionen llargament sobre els seus problemes personals i els seus orígens.

En el cas dels directors entrevistats, s'han detectat contradiccions pel que fa a l'assumpció de l'univers personal. Sense detallar noms, en diversos casos afirmen que tenen temes recurrents que no provenen de les seves experiències de la infantesa i, després, durant l'entrevista, es detecta una relació molt clara entre els temes recurrents i les vivències infantils. En altres casos diuen que no recorden gairebé cap passatge de la seva infància.

Segons el que hem exposat fins aquí, podríem dir que alguns dels directors de cinema entrevistats presenten un bloqueig a l'hora d'assumir el seu paper de creadors, és a dir, que no acaben d'assumir l'ús de l'imaginari personal i les vivències de la infància en els seus treballs.

Crear efectes en l'espectador

Un dels objectius del cinema és crear efectes en l'espectador. En relació amb aquest objectiu estretament lligat al procés de generació d'idees en el cinema, sorgeixen, per part dels directors entrevistats, dos posicionaments diferenciats.

a) Uns directors es neguen de manera rotunda a entendre l'espectador perquè associen aquest fet amb el cinema comercial, que detesten; amb tot, això no significa que no vulguin crear efectes en l'espectador: provocar sensacions, fer sentir, fer pensar, etc.

b) Hi ha un altre grup l'objectiu del qual és que l'espectador estigui pendent en tot moment de la pel·lícula, sense que aquest fet tingui les connotacions negatives que atorga a la paraula *entretenir* el primer grup esmentat.

En el cas dels directors que fan pel·lícules de gènere (sobretot de terror psicològic o d'intriga), crear efectes en l'espectador o espectadora és un propòsit fonamental. D'alguna manera, s'erigeixen com a especialistes a l'hora de transmetre emocions (positives, però sobretot negatives, inquietants) i aquesta és la motivació prioritària en desenvolupar la pel·lícula.

El cine de gènere que vol transmetre uns efectes determinats en l'espectador i dur-lo a punts àlgids perquè senti emocions concretes requereix un muntatge concret. Ander S. Labarthe "interioriza esta idea del montaje como ciencia de los efectos especialmente en las películas de Hitchcock" (VILLAIN, 1994: 138). És interessant destacar que un dels directors entrevistats que més rebuig mostra per entretenir l'espectador detesta el cinema de Hitchcock.

La pel·lícula documental

La pel·lícula documental representa per a alguns dels directors entrevistats un alliberament, perquè suposa una dinàmica de treball que no depèn gaire del sistema de l'aparell cinematogràfic: guió, grans equips, grans pressupostos, actors, etc. Com que es tracta de pel·lícules que ofereixen una visió personal del director sobre una temàtica concreta, sembla que el documental, fins i tot quan té unes estratègies pròpies, no segueix uns cànons propis com els que imposa el cinema de ficció. Les pel·lícules "documentals de ficció" situades a la frontera entre el documental i la ficció, s'alliberen de la versemblança que imposa la

ficció i de les estratègies textuais del realisme. No estan obligades ni a establir un pacte amb la realitat ni a complir els preceptes de la ficció².

Des de la mítica (ELIADE, 2000), el director de pel·lícules documentals (situades en la frontera entre documental i ficció) és creador d'un nou temps alhora que transita en un temps històric que reconstrueix com li convé. Fa visible el que hi ha darrere d'allò visible; travessa i desxifra els secrets, i s'erigeix en descobridor de veritats ocultes (descobridor i intèrpret). El desig de l'artista de recrear el moment auroral en què es veuen les coses per primer cop, en el cas del cinema documental es descobreix amb la pràctica (la localització + la càmera) i no a través d'una guia estructurada i, d'alguna manera, rígida (el guió). Des de la perspectiva d'allò imaginari i utilitzant els termes que Durand (1993:139) aplica al badoc, la pel·lícula documental, que es troba en la frontera que hi ha entre ficció i realitat, "es una violación preciosa y deliciosa con la mirada", que mostra una predilecció per "las fisuras, las claraboyas, las ventanas e incluso el cristal y el vidrio", però que també participa del sentit suprem de la funció fantàstica.

Els directors entrevistats que desenvolupen un cinema de narrativa clàssica amb guió estructurat, declaren que la fase del procés cinematogràfic que els provoca més tensió és l'elaboració del guió. Segons els psicòlegs Barron, Feldman, Gardner, Gruber i Davis, Simonton i Torrance (STERNBERG, 1988: 431), "sin tener en cuenta el contenido concreto, el tipo de producto o el dominio en el que se desarrolla la creatividad, el proceso implicado en la creación requiere tensión". Tenint en compte el que hem exposat en el punt anterior, els directors de pel·lícules documentals no passen per un moment de tensió màxima (com en el cas dels directors que elaboren un guió de ficció estructurat), sinó que viuen una tensió més regular al llarg de tot el procés cinematogràfic.

El camp i l'àmbit cinematogràfic

Csikszentmihalyi (1998: 46) afirma que només es pot valorar la creativitat tenint en compte el camp, l'àmbit i la persona, així com la interacció entre aquestes tres parts. El camp és la matèria concreta, que té les seves regles i els seus processos simbòlics. L'àmbit correspon als individus que avaluen i controlen el camp, i dictaminar quins són els nous productes que cal incloure-hi. En el cas del cinema

podríem dir que l'àmbit està constituït pels historiadors, els teòrics, els crítics, els festivals i els espectadors (èxit de taquilla). La persona individual usa els símbols d'un camp determinat i hi aporta una idea nova. Però tot i la novetat de la idea, només serà considerada nova i útil si és seleccionada per l'àmbit per tal de ser inclosa en el camp.

A Catalunya es fan pel·lícules que l'àmbit no reconeix, d'aquí que la població no conegui el cinema que s'hi fa, llevat d'alguns casos. Ventura Pons i Bigas Luna serien els casos més significatius. Amb això no volem dir que no es reconeguin altres directors de cinema, sinó que en general la concepció de la gent, la representació social (parlant en termes de psicologia social) és que a Catalunya no es fa cinema. Aquest fet és encara més incompreensible quan pel·lícules dels directors entrevistats guanyen premis en altres països.

Però el més preocupant no és només que l'àmbit no reconegui els productes, sinó que, en definitiva, no hi ha un camp prou definit. Una prova d'això és que es consideri un èxit el fet que una pel·lícula s'estreni, encara que tan sols estigui en cartellera tres setmanes. En el cas del cinema, no s'ha produït el procés d'industrialització necessari com s'ha fet amb altres manifestacions culturals.

Quan fem referència al camp, sorprèn, també, el silenci dels directors. Sembla com si no tinguessin clar que és lícit que reclamin els seus drets. No s'identifiquen amb el camp ni amb l'àmbit. Una altra cosa que sorprèn d'aquest sector és que directors i productors no sembla que habitin ni una mateixa comunitat ni un mateix paisatge.

Posicionament dels directors

Potser el més rellevant de les conclusions de la investigació pel que fa a la situació del cinema català són els dos posicionaments diferents que han adoptat els directors de cinema entrevistats a l'hora d'exercir la seva feina:

a) Uns cineastes interessats a trencar amb el cinema clàssic, de narrativa clàssica, que continuen estant influïts per Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Andréi Tarkovski amb una diàfana intenció d'injuriar l'anomenat cinema comercial, sense uns objectius clars quant a *on* dirigir la innovació, perquè possiblement no trobem ajudes per desenvolupar els seus projectes.

b) Uns cineastes interessats a fer bon cinema que correspongui a la narrativa clàssica, que estableix la categoria

de "cine ben fet". Una part dels directors de cinema entrevistats sembla que estigui més interessada a fer bon cinema, és a dir, a ajustar-se a uns cànons, que no pas a innovar en termes de reinventar procediments. Aquesta actitud ve donada per l'entorn en el qual es desenvolupa el cinema. L'imaginari del cinema a Catalunya imposa, d'alguna manera, una demostració que duu implícit el lema "som capaços de fer bon cinema". Cal tenir en compte que tant un posicionament com l'altre construeixen dues acadèmies³: la de la transgressió (voler, desig), i la de l'adaptació (haver de, obligació)⁴.

Tant els cineastes que estan interessats per la deconstrucció del cinema com els que estan interessats a fer "bon cinema", deixen entreveure la regressió a l'origen. En termes mitològics reconstrueixen el mite de l'etern retorn (ELIADE, 2000), el mite cosmogònic, que considera la primera manifestació d'una cosa com a denotativa i valedora. D'una banda, el mite de l'etern retorn fa que l'home sigui conscient del món que l'envolta i li assegura la seva permanència; i, de l'altra, li ofereix la possibilitat de millorar, de regenerar, de guarir. Tanmateix, és evident que aquest retorn persistent als orígens (cinema clàssic, cinema de la transgressió) pot dificultar la innovació. Atès que el cinema ja té una llarga història, el que és greu no és la manca de models, sinó intentar fer productes que ja estan fets; en un cas per tal de demostrar que se sap fer cinema i, en l'altre, perquè es viu en un estat de perplexitat enfront del model.

Conclusions

La investigació en el context cinematogràfic català sobre la conceptualització que els directors de cinema fan del seu procés creatiu, ens revela un seguit de símptomes que ens duen a les conclusions següents:

Els directors entrevistats segueixen un procés creatiu clarament explicat amb fases diferenciades; organitzen i reorganitzen el material amb el qual treballen, despleguen recursos de temps, d'energia, de documentació, etc. propis de les persones creatives, i duen a terme operacions pròpies de la creativitat, la qual cosa possibilita, en conseqüència, realitzar productes creatius.

- En afrontar els processos de generació d'idees i, en

concret, sobre el fet de crear efectes en l'espectador, descobrim que és massa present la pugna entre el que és profund i el que és superficial, entre l'art i l'espectacle, entre el pensament i l'entreteniment, etc. Es tracta de dualitats que dificulten la innovació.

- Són excessivament conscients que del que costa fer una pel·lícula, que l'espectador no es pot avorrir, que alguns directors tenen camp lliure, mentre que uns altres no es poden permetre realitzar la pel·lícula que volen, etc. Deixen entreveure un discurs de desànim (Es viu amb la síndrome de l'obra mestra, mentre es treballa de manera rudimentària amb gestos d'amateur, d'eterns aprenents.)

- Considerant l'existència d'una interacció entre els productors creatius i l'entorn en el qual es generen, cal dir que en el cas del cinema català és major la influència de l'entorn sobre el procés que la del creador sobre l'entorn. Així, el procés creatiu que segueixen els directors entrevistats està clarament influenciat per un entorn poc definit que no transmet seguretat i no legitima la seva feina, cosa que impossibilita que els productes resultants trenquin la inèrcia, que siguin clarament innovadors i, per consegüent, aconseguixin transformar el camp i l'àmbit. La poca entitat que com a col·lectiu es confereix als cineastes catalans és el que provoca la manca d'assumpció del seu paper de creadors.

- Històricament, el cinema català no ha plasmat una identitat pròpia, no ha estat el portador d'una ànima col·lectiva. "La necesidad anímica del pueblo" (a la qual es refereix Jung, 1994) no es veu satisfeta en la filmografia del cinema català. Fins ara el públic català no s'ha vist identificat amb les pel·lícules que es fan en aquest país. Es podria pensar que no som bons contadors d'històries, però és evident que la capacitat creativa se centra en el teatre. (És curiós també que en el cas del teatre no es faci present la pugna entre allò que és profund i allò que és superficial, entre art i espectacle, entre pensament i entreteniment, sinó que es treballa una àmplia oferta teatral que abasta tots els estadis de les dualitats esmentades.)

- La trajectòria històrica que s'ha exposat del cinema català ens mostra que el col·lectiu cinematogràfic està abatut, que passa per una recuperació lenta. El sector es veu immers en un cercle viciós que impedeix la posada en pràctica d'estratègies que requereixen un cert temps perquè se n'obtinguin resultats. Cadascú sembla que actui per la

seva banda, hi ha un curtcircuit entre els diferents artífexs del procés cinematogràfic.

- L'anomenat documental de creació estableix un nou vincle de les imatges amb la realitat, és una altra manera de fer cinema. El procés de creació del documental implica menys tensió i estimula i dinamitza el sector cinematogràfic català perquè representa una altra forma de produir que sembla més viable per als productors. Documentals com *Mones com la Becky* i *En construcció* obren nous camins creatius. Tal com afirma Balló (2001): "Hay que tener en cuenta esta nueva forma de hacer cine ya que la sala de cine es una estrategia creativa, no únicamente una forma de financiación. (...) Y el documental nos da la oportunidad de demostrar que se puede hacer cine popular y rentable, sin necesidad de ser comercial"⁵.

Com a conclusió general podríem dir que cal superar els dos posicionaments que adopten els directors catalans (cinema de la deconstrucció, de narrativa clàssica), però sobretot cal superar el fet de fer productes que es generen amb la finalitat (per bé que inconscient) de demostrar que som capaços de seguir correctament un model. Un cop que de forma col·lectiva s'hagi superat l'estadi d'haver de demostrar que en sabem fer, el cinema a Catalunya es podrà desenvolupar amb identitat pròpia.

Els que fan un retorn al cinema "ben fet" (Hollywood; tot i tenir com a referents cinematogràfics directors com Orson Welles, Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman), són els "nens bons", mentre que els que retornen al model del cinema de la deconstrucció (Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Andréi Tarkovski, etc.) són els "nens dolents" (són, com dèiem, dues acadèmies amb cànons rígids), però sigui com sigui, tots dos duen a l'esquena el pes de la regeneració del cinema en aquest país. En l'actualitat, assistim a l'inici d'una renovació del cinema català impulsada en molts casos pels directors mateixos, és a dir, no es tracta d'una reconversió específica global del sector.

Tot l'exposat fa pensar en alguna cosa que va més enllà de la investigació presentada i més enllà també del document present, que obliga a formular-se una pregunta: si hi ha algú a qui li interessi que la pugna entre els dos cinemes se segueixi mantenint, quan en realitat l'únic objectiu hauria de ser construir una indústria cinematogràfica a Catalunya que aglutinés tot tipus de cine. S'estan

mantenint uns posicioname

nts ideològics que impedeixen que es dinamitzi la indústria i provoquen que alguns directors se'n vagin a treballar fora de Catalunya⁶.

Potser no ens queda cap altre remei que reconèixer que al cinema català li falta tradició i li sobra militància. Amb tot, però, també caldria preguntar-se si fomentar la idea que es tracta d'un col·lectiu poc vàlid és una bona justificació per no impulsar la construcció d'una indústria.

Notes

1. L'Escola de Barcelona no fou una escola de cinema, sinó un col·lectiu amb inquietuds cinematogràfiques que es va autoanomenar així. Una frase de Joaquim Jordà ha servit per definir repetidament l'EdB: "Ja que no podem fer Victor Hugo, fem Mallarmé", donat que en aquell context franquista no es podia fer un cert "realisme" cercaven la transgressió, la modernitat (García Ferrer, Rom, 2001: 73).
2. Es fa necessari un aclariment: els directors de cinema entrevistats que desenvolupen la pel·lícula documental, el documental de creació o el cine considerat fronterer (entre el documental i la ficció) no és que ho facin perquè no poden fer ficció, sinó perquè volen fer aquesta mena de cinema.
3. Pel que fa al cinema que lluita contra la narrativa clàssica de Hollywood i els seus cànons, també imposa unes limitacions i estableix uns preceptes. Vegeu l'article de Masson, "Un cinéma inamerican?" A: *Positif*, 1999, núm. 458, pàg. 69-71.
4. A Catalunya no hi ha un terme mig entre la transgressió i l'adaptació com sí que s'esdevé en el cinema de Julio Medem o Alex de la Iglesia, per posar dos exemples propers.
5. Jordi Balló "Le llamamos documental...". A: *areavisual.com*, novembre 2001, núm. 21, pàg. 1.
6. D'una banda, es considera producte comercial (en un to despectiu) una pel·lícula de gènere que tingui un cert èxit de taquilla. De l'altra, s'injuria la "mirada documental" qualificant-la de "glamour intel·lectual" i se'n qüestiona la qualitat.

Traducció: Meritxell Cucurella-Jorba

Bibliografia

- BALLO, J. "Le llamamos documental" A: *areavisual.com.*, noviembre 2001, núm. 21, pàg. 1.
- BALLÓ, J.; ESPELT, R.; LORENTE, J. *Cinema català. 1975-1986*. Barcelona: Columna, 1990. ISBN 84-7809-020-7
- BODEN, M. A. *La mente creativa. Mitos y mecanismos*. Barcelona: Gedisa, 1994. ISBN 84-74325005
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998. ISBN 84-493-0510-1
- DURAND, G. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981. ISBN 84-306-1202-5
- DURAND, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993. ISBN 84-7658-380-X
- ELIADE, M. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000. ISBN 84-493-0847-X
- GARCÍA FERRER, J.M.; ROM, M. *Joaquín Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001. ISBN 84-88167-78-4
- GARDNER, H. *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós, 1995. ISBN 84-493-0592-6
- GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1995. ISBN 84-264-1179-7
- GIFREU, J. *Estructura de la comunicació pública*. Barcelona: Pòrtic, 1996. ISBN 84-7306442-9
- JUNG, C. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1994. ISBN 84-7509-121-0
- MASSON, A. "Un cinéma inamerican". A: *Positif*, 1999, núm. 458, pàg. 69-71.
- OBRADORS, M. *Los procesos de generación de ideas. Estudio de la práctica creativa en el contexto cinematográfico de la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral. Juny 2003.
- RIAMBAU, E., TORREIRO, C. *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama, 1999. ISBN 84-339-2538-5
- RIAMBAU, E. "Una cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán". A: *Nosferatu*, 1992, núm. 9, pàg. 16-25.
- STERNBERG, R.J. (1988): *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives*. Cambridge, Cambridge University Press. ISBN 0521 33892 1
- STERNBERG, R.J.; LUBART, T.I. *The nature of insight*. Cambridge: Mass Mitt Press, 1995.
- STERNBERG, R.J.; LUBART, T.I. *La creatividad en una cultura conformista*. Barcelona: Paidós, 1997. ISBN 84-493-0340-0
- VILLAIN, D. *El montaje*. Madrid: Cátedra, 1994. ISBN 84-376-1234-9
- VILLAIN, D. *La industria del cinema a Catalunya. Estructura, evolució i elements per a la seva planificació*. Barcelona: Centre d'Estudis de Planificació, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989. B.21.664-1989.