

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Una cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (1992). Una cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán.
Nosferatu. Revista de cine. (9):16-25.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40817>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

*Esquizo (1970),
de Ricardo Bofill*



Una cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán

Esteve Riambau

En el desarrollo de la historia del cine catalán, la existencia de la Escuela de Barcelona no fue un hecho aislado ni mucho menos casual (1). Su importancia cuantitativa fue reducida y, objetivamente, sólo se pueden adscribir a su órbita una docena de largometrajes y algunos cortos. Pero algunas de las tradiciones artísticas que la sustentaron procedían de experiencias vanguardistas enraizadas con la cultura catalana de este siglo que, desgraciadamente, no habían tenido una traducción cinematográfi-

ca equivalente a la producida en otros países. Del mismo modo, la estela profesional de muchos de los integrantes de aquel movimiento sigue hoy plenamente vigente. En algunos casos, ciertamente, por derroteros muy distintos a los de la época, incluso en otras áreas de expresión artística. Pero, en todos ellos, la impronta de la Escuela fue no sólo decisiva sino susceptible de determinadas herencias perfectamente identificables.

No quiero decir con ello que haya habido o deba haber

otras Escuelas de Barcelona similares a la genuina. El momento histórico en que ésta se produjo y el peso específico de la personalidad de Jacinto Esteva fueron suficientemente significativos para que el fenómeno, como tal, fuera irreplicable. Pero sí conviene recordar que la tradición vanguardista catalana se ha traducido -en un sentido generosamente amplio del término- en diversas manifestaciones cinematográficas que, con o sin etiquetas, periódicamente aportan aires de renovación a un panorama general caracte-

rizado por la necesidad de mimetizar los modelos narrativos e industriales del cine hegemónico en el que, por desgracia, el papel de las pequeñas cinematografías nacionales siempre será meramente testimonial.

El cosmopolitismo barcelonés favorece, sin duda, esa inquietud por lo nuevo, por lo experimental, por la adaptación y la reinterpretación de las vías más innovadoras que circulan por otras capitales mundiales de la cultura. Pero no se puede deslindar esa utopía vanguardista vinculada a la capital catalana de la realidad histórica a la que se halla geográfica, política y administrativamente vinculada. Precisamente, uno de los puntos de mayor interés que ofrece el fenómeno de la Escuela de Barcelona procede de su ubicación en pleno franquismo, de su oposición al llamado "cine mesetario" -en la beligerante terminología de la época- y de sus ansias de reflejarse en el espejo mágico de otros "nuevos cines europeos".

La experiencia no había surgido de la nada, en todo caso fue el brote definitivo de una serie de raíces subterráneas que coincidieron en un momento y un lugar precisos. Y cuando el recrudescimiento de la dictadura franquista acabó, a finales de los sesenta, con la efímera vida de la Escuela de Barcelona y otros espejismos de libertad, los supervivientes del naufragio se dispersaron. Pero algún día habrá que rastrear a fondo sus inmediatas secuelas en los activos focos de cine *underground* y militante surgidos durante la década de los setenta, un imprescindible eslabón perdido entre el último tramo de la recta hacia la desintegración de la dictadura y la actual adolescencia democrática.

Una lectura sesgada del cine español

A partir de la trayectoria de Pere Portabella, Joaquín Jordá, Jesús Garay y José Luis Guérin -los cuatro cineastas seleccionados para esa peculiar muestra de cine catalán celebrada en San Sebastián-, es posible trazar una insólita perspectiva histórica. Desde la sombra de la clandestinidad, la marginación o una asumida vocación experimental, sus respectivas obras tienen cabida en un arco representativo del cine español de los últimos treinta y cinco años.

El rastro cinematográfico de Portabella parte de 1958 cuando, en compañía de Leopoldo Pomés y Carlos Saura, intervino -desde Madrid- en la realización de un cortometraje sobre la *bailaora* flamenca "La Chunga", al que seguiría el proyecto de un documental sobre los toros. Posteriormente, su nombre se halla vinculado a la producción de **Los golfos** (1959) de Carlos Saura, **El cochecito** (1960) de Marco Ferreri y **Viridiana** (1961) de Luis Buñuel, tres de los filmes más representativos en el preámbulo al "Nuevo Cine Español".

Fue a través de UNINCI -la productora orgánicamente vinculada con el PCE- como

conoció a Joaquín Jordá, otro catalán afincado en Madrid. Éste había estudiado en la Escuela Oficial de Cine pero, después de haber realizado el cortometraje **Día de muertos** y de algunos contactos con el cine de género, regresó a Barcelona. En los prolegómenos de la Escuela de Barcelona fue acogido por la hospitalidad de Portabella y de esa relación nacieron dos guiones -"Guillermina" y "Humano, demasiado humano", no realizados- y una cierta rivalidad entronizada con los odios y pasiones que caracterizaron la Escuela de Barcelona. La reconciliación no llegó a materializarse en el proyecto colectivo **Dante no es únicamente severo** (1967), aunque en este caso las divergencias de Portabella que motivaron la desvinculación del cortometraje que después se llamaría **No compteu amb els dits** del proyecto unitario no se produjeron con Jordá sino con Esteva.

Posteriormente, mientras Portabella colaboraba con el poeta Joan Brossa en la realización de **Nocturno 29** (1968), Jordá fracasaba en su intento de adaptar "Cosmos", de Witold Gombrowicz, pero se aproximaba a la novelista Maria Aurèlia Capmany a través de un documental sobre su obra "Un lloc entre els morts". Eso sucedía en 1969 y, tras la



Después del diluvio (1968), de Jacinto Esteva

diáspora de la Escuela, Jordá se exilió en Italia y Portabella permaneció en Barcelona, pero ambos se sumergieron en el cine militante. El primero rodó **Portugal, país tranquilo** y una serie de trabajos para UNITEL-FILM, la productora del PCI, a los que seguiría **Numax presenta**, un filme sobre el proceso de ocupación y autogestión obrera de una fábrica realizado en España en 1979, ya después de su retorno. El segundo, después de la negativa administrativa a autorizar el cartón de rodaje para **La cola del gusano** (título oficial de **Cuadecuc/Vàmpir**) porque su soporte era en 16 mm., radicalizó su postura y rodó desde la clandestinidad **Umbracle** (1971), **El sopar** (1974) y una serie de cortos militantes producidos en sintonía con experiencias docentes en la Escola Aixelà y el Institut del Teatre.

Fueron precisamente una serie de alumnos de un curso de dirección impartido por Portabella en esa institución quienes colaboraron con Jesús Garay en la realización de una peculiar versión de "La caída de la casa Usher". Ese santanderino que en su tierra había realizado algunos filmes en Super 8 llegó en 1972 a Barcelona, como años antes lo habían hecho el valenciano Ricardo Muñoz Suay, el portugués José M^a Nunes, el asturiano Gonzalo Suárez, la italiana Serena Vergano o la melillense Romy, algunos de los nombres fundamentales de la Escuela de Barcelona. Pero la Ciudad Condal ofrecía a principios de los setenta una imagen muy distinta a la que presentaba una década antes. La efímera eclosión de la Escuela se había disipado, pero su herencia era patente en los grupos del entonces llamado "cine alternativo" que asimilaba las consecuencias del mayo del 68. Ga-

ray aterrizó en un caldo de cultivo en el que también bullían Jordi Cadena, Enrique Vila-Matas, Ramón Font, Emma Cohen, Mario Gas o Gustau Hernández. Precisamente coincidió con éste en su trabajo en la sede barcelonesa de la Filmoteca Nacional y también en la crítica del semanario "Destino" bajo el seudónimo colectivo de F. Creixells.

Poco después, con las primeras elecciones democráticas, Portabella emergió a la superficie con **Informe General** (1977), una crónica de la transición política vista desde la óptica de alguien que conocía bien sus entresijos como impulsor de la Asamblea de Catalunya y otras plataformas antifranquistas. La película no se llegó a estrenar comercialmente, pero toda su obra cinematográfica -gran parte de ella hasta entonces prohibida- fue objeto de una retrospectiva celebrada en Filmoteca en enero de 1978. Ya en esa fecha, José Luis Guerin -el único genuinamente barcelonés entre esos cuatro realizadores- había realizado tres cortos y tres largometrajes en formatos subestándar y Garay sustituía el referente de Edgar Allan Poe por el de Julio Verne en la realización de **Nemo** (1977), una insólita adaptación de "Veinte mil leguas de viaje submarino" rodada en 16 mm.

La historia oficial

La instauración de la democracia no alteró esa histórica tendencia vanguardista del cine catalán. Pero sí la reformuló en función de los nuevos parámetros de una "historia oficial" que parte de finales de 1977, cuando Cataluña inició la recuperación de su patrimonio nacional. Hechos como el retorno de Josep Tarradellas -Presidente en el exilio- y la restauración de la Generalitat a finales de

1977 o la celebración de las elecciones al Parlamento catalán en 1980 -con el triunfo de la coalición nacionalista conservadora encabezada por Jordi Pujol- sentaron la base de una reivindicación de la identidad catalana progresivamente consolidada a través de diversos aparatos culturales. Desde un punto de vista cinematográfico, el proceso de recuperación de la memoria histórica experimentado por el cine español de aquellos años tuvo su reflejo local en títulos tan emblemáticos como **La ciutat cremada** (1976) de Antoni Ribas o **Companys, procés a Catalunya** (1978) de Josep M^a Forn.

Pero la euforia, fruto de una situación excepcional, duró poco tiempo. Simplemente el necesario para volver a una realidad especialmente vulnerable al impacto de la crisis económica de los ochenta. Superados los primeros titubeos de la incipiente democracia española, Barcelona recuperó su condición de segundo centro cinematográfico del Estado español, con un porcentaje cercano al 25% del total de la producción. Sin embargo, en números absolutos, también acusó proporcionalmente las elocuentes cifras estatales de la crisis: descenso de la producción española desde 114 largometrajes en 1980 hasta los 69 de 1987 y reducción de las 738 salas existentes en Cataluña en 1980 hasta las 373 de 1988, con la consiguiente disminución del número de espectadores (2).

Más graves resultan, sin embargo, las revelaciones contenidas en la primera memoria del Departamento de Cultura de la Generalitat (mayo 1980-diciembre 1982). Según sus datos, el cincuenta por ciento de los catalanes no iban nunca al cine y sólo un cinco por ciento del total de los ingresos de las



*Cua de cuc/Vàmpir (1970),
de Pere Portabella*

películas vistas en Cataluña correspondían a la producción catalana. Frente a esas cifras, el organismo autonómico recogió las conclusiones de iniciativas propias de la transición política -como el Congrés de Cultura Catalana (1977) o las Converses de Cinema de Catalunya (1981)- y se lanzó a la creación de la necesaria infraestructura de acuerdo con cuatro grandes líneas de actuación: el refuerzo de la industria audiovisual, la potenciación de sus aspectos culturales, la utilización de esos elementos como instrumentos de normalización lingüística y la recuperación del patrimonio cinematográfico.

No obstante, durante la primera mitad de la década de los ochenta, la prioridad de esas iniciativas recayó antes sobre la normalización lingüística -la lucha por reintroducir el uso del catalán en unos medios de comunicación masivamente monopolizados por el castellano- que sobre la producción. Ciertamente, la crisis de la industria cinematográfica tampoco favorecía espectaculares medidas de sanea-

miento. Pero si la producción catalana descendió de 41 largometrajes en 1981 -14 de los cuales correspondían a cine erótico- a sólo 13 en 1985, también debe especificarse que las ayudas del Departament de Cinema al doblaje (dobles versiones -castellano/catalán- del cine producido en Cataluña o de producciones extranjeras al catalán) superaban el porcentaje de subvenciones a la producción. Por otra parte, el progresivo incremento del coste de la producción -en 1981 el coste medio de un largometraje no llegaba a los quince millones de pesetas, mientras en 1985 superaba los setenta- y la llegada de los socialistas al Gobierno del Estado español en 1982 no hicieron sino empeorar la situación (3).

Con sólo 13 largometrajes producidos y una subvención a la producción que apenas superaba los diez millones de pesetas, el cine catalán tocó fondo en 1985. Para entonces, sin embargo, TV3, la televisión autonómica catalana (con emisiones exclusivamente en esta lengua), ya emitía regularmente y la Ge-

neralitat desplazó su política de normalización lingüística hacia ese medio -aunque fuera al precio de doblar series norteamericanas en horas de máxima audiencia-, reservando para el cine una mayor dotación que reflotara una industria cinematográfica incapaz de levantar cabeza por sus propios medios (4). De este modo, con el realizador Josep M^a Forn como nuevo Director General de Cinematografía y con el beneplácito de Fernando Méndez Leite desde la administración estatal, el cine catalán inició un nuevo período -aún hoy vigente- de estabilización en la producción -entre quince y veinte largometrajes anuales- mediante el incremento de las subvenciones -desde 77 millones en 1986 hasta 259 en 1990 (a los que se debe añadir un convenio con TV3 por valor de otros 450 millones)-, pero sin que la industria privada haya conseguido un definitivo nivel de consolidación.

En acertada frase del actor Juanjo Puigcorbé referida a las productoras catalanas, *"ahora*

hay muchas pero son pequeñas y, en vez de haber tiendas y supermercados, lo que predominan son los tenderetes" (5). Por otra parte, si la Ley Miró y la política de subvenciones propiciada por su sucesor Méndez Leite favoreció la operatividad de la figura del realizador-productor, la ley del péndulo llevaría al cine español en general, de la mano de Jorge Semprún como Ministro de Cultura y Enrique Balmaseda como director del ICAA, hacia la potenciación de un aparato industrial cuya capacidad de iniciativa autónoma se ha revelado insuficiente. Frente al hecho de que la suma de subvenciones (estatales, autonómicas y derechos de antena televisivos) con las que se realiza una película rozan el cincuenta por ciento de presupuestos a menudo sospechosos de hipertrofia, el Gobierno Catalán justifica su participación aduciendo un carácter cuantitativamente subsidiario de la del Ministerio español y definido como "un plus a la catalanidad" por el escritor Xabier Bru de Sala cuando era Director de Promoción Cultural de la Generalitat.

Visto con anticipado recelo por los exhibidores y distribuidores -cuya incidencia en las presiones para erradicar restricciones lingüísticas de las Converses de Cinema de Catalunya fue notable-, el cine catalán también ha convertido al sufrido espectador local en víctima de sucesivas frustraciones. Sólo recientemente la aceptable carrera comercial de comedias como **Boom Boom** (1990), **¿Ho sap el ministre?** (1991), **Un submarí a les estovalles** (1991) o **¿Que t'hi jugues Mari Pili?** (1991) y **Aquesta nit o mai** (1992) ha abierto nuevas esperanzas. A pesar de ello, salvo contadas excepciones, las películas catalanas se estrenan tarde y mal. Peores son sus condiciones de exhibición en otras plazas españolas y, en general, son carne de cañón de las redes de distribución y exhibición controladas por las multinacionales. Por otra parte, la promoción de la que ha gozado el cine catalán en la televisión autonómica también ha distado mucho de ser ejemplar. Su programación nunca ha sido regular y, en algunas ocasiones, relegada a horarios de madruga-

da habitualmente destinados a saciar la morbosidad de espectadores con insomnio.

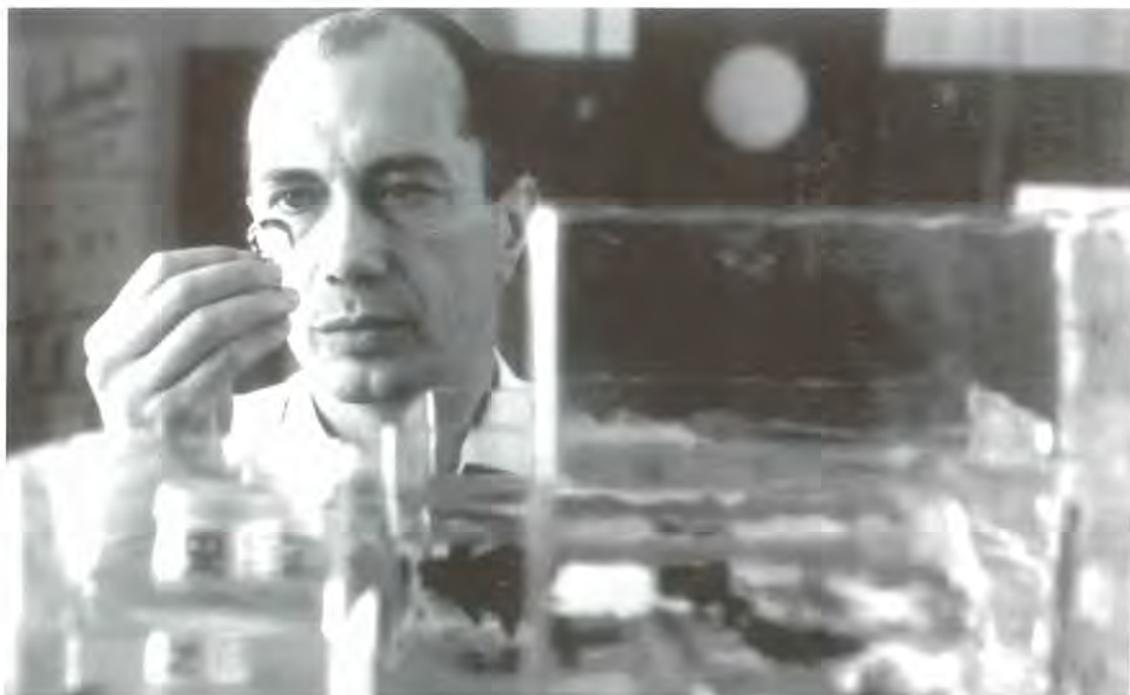
Antiguos alumnos

Lógicamente, el afán del cine catalán por abrirse espacios hasta ocupar una situación normalizada ha derivado gran parte de su producción hacia la recuperación de los géneros tradicionales. Sin entrar aquí en la valoración de su contenido, el cine histórico en la línea de **La ciutat cremada**, las adaptaciones literarias, el cine negro enraizado con el producido en Barcelona durante la década de los cincuenta o la comedia derivada de las normas de juego instituidas por los primeros filmes de Francesc Bellmunt han sido algunos de los terrenos más frecuentados por el paisaje del reciente cine catalán, de características no siempre coincidentes con las del resto del Estado (6).

La progresiva estabilidad política no ha impedido, sin embargo, que la producción catalana de los últimos quince años también haya generado un significativo porcentaje de producciones situadas al margen de una estricta-



Boom Boom (1990),
de Rosa Vergés



*Estació central (1990),
de Josep Anton Salgot*

voluntad comercial. En cualquiera de los tres grandes períodos en que se puede dividir el cine de este país durante los últimos años -una primera etapa de "transición democrática" comprendida entre 1975 y 1980, un segundo bloque de "normalización lingüística" que se prolonga hasta 1986 y un tercer período de "consolidación industrial" que sigue hasta la actualidad- han tenido cabida ese tipo de productos habitualmente presentes en el palmarés de los premios de cinematografía que la Generalitat concede desde 1982.

En los primeros años del postfranquismo esa vía alternativa surgió en la onda de la ebullición reivindicativa del *"pasado que nos han escamoteado"* -leit motiv publicitario utilizado por Antoni Ribas para el estreno de **La ciutat cremada**- a través de la vía documentalista abierta desde una legalidad tolerada por **La Nova Cançó** (1975), una visión de la resistencia antifranquista perpetrada desde la canción de protesta catalana. El ejemplo de Francesc Bellmunt fue inmediatamente seguido por las incursiones en herencias sociales hasta entonces ocultas que

emprendieron Ventura Pons con **Ocaña, retrat intermitent** (1978) y Gonzalo Herralde -un "cachorro" de la Escuela de Barcelona (su hermano, el editor Jordi Herralde, era miembro de la firma que produjo **Liberxina 90**)- con **Raza, el espíritu de Franco** (1977) y **El asesino de Pedralbes** (1978). Paralelamente, una intensa actividad en el terreno del cortometraje y la existencia del **Noticiari de Barcelona** promovido desde el Ayuntamiento de la ciudad a partir de 1977 motivaron que las conclusiones del ámbito de análisis histórico de las Converses de Cinema a Catalunya incluyeran un párrafo en el que, significativamente, se reconoce que *"el hecho más relevante del tardofranquismo es la aparición de respuestas cinematográficas alternativas y resistencialistas, como el cine underground y el cine militante"*.

Posteriormente, tras un improvisado aprendizaje profesional mediante el **thriller Tatuaje** (1976), Bigas Luna abrió sus horizontes con **Bilbao** (1978) y **Caniche** (1978)

como preámbulo a una obra ulterior en la que ha intentado compaginar su universo personal con un cierto espíritu de expansión internacional heredado de las directrices del malogrado productor Pepón Coromina. Josep Anton Salgot, primero con **Mater Amatísima** (1980) y después con **Estació central** (1990), puede considerarse como un aventajado discípulo también subsidiario de las influencias del diseño que ya había acusado la Escuela de Barcelona.

No menos inquietante resulta el mundo de Agustí Villaronga, autor de **Tras el cristal** (1985) y **El niño de la luna** (1989), aunque su atracción hacia universos insólitos se ha detenido momentáneamente ante la difícil adaptación de "La mort i la primavera", la novela póstuma de Mercé Rodoreda. El panorama también incluye la lectura de los textos del poeta J. V. Foix realizada por Jordi Cadena en **Es quan dormo que hi veig clar** (1988) o del universo mágico de Joan Brossa en **Entreacte** (1988) a cargo de Manuel Cussó-Ferrer, también autor de

L'última frontera (1992), un reciente ensayo cinematográfico sobre la obra de Walter Benjamin. Ambos ejemplos insistirían en la actualización de la tradición de la Escuela de Barcelona, directamente evocada por Ricardo Bofill cuando eligió la Mostra de Venecia de 1991 para realizar la primera proyección pública de su largometraje experimental **Esquizo** (1970), después estrenado comercialmente en una sala parisina.

Hace poco, Joaquín Jordá ha realizado en esa misma onda **El encargo del cazador** (1990), un documental sobre Jacinto Esteva producido por Televisión Española, pero su trayectoria queda al margen del cine catalán. En los últimos años reside en Madrid, donde ha reciclado su carrera como guionista de títulos como **La vieja música** (1985) de Mario Camus, **Golfo de Vizcaya** (1985) de Javier Rebollo, **Trío** (1986) de Andrés Linares y **El Lute** (1987) o **Los jinetes del Alba** (1990) de Vicente Aranda -otro "antiguo alumno" de la Escuela-

además de preparar un nuevo proyecto como realizador. También Portabella ha vuelto a situarse tras las cámaras con **Pont de Varsòvia** (1990) desde un asumido retorno a su concepción del lenguaje cinematográfico que incluye una estrecha colaboración con el músico Carles Santos y abre las puertas a un retorno a su oficio que parece definitivo. Por el momento, éste ya se ha materializado con la producción del medimetraje **Art a Catalunya** (1992), diversos encargos documentales en proceso de realización y un nuevo proyecto de largometraje. José M^a Nunes -que reclama el título de pionero de la Escuela de Barcelona con **Mañana** (1957) y formalizó su adscripción al movimiento con **Noche de vino tinto** (1966)- también anuncia el rodaje de un filme, **La res pública**, protagonizado por Serena Vergano y Enrique Irazoqui y que "*se inscribe totalmente en lo que era la Escuela de Barcelona, por su concepción ideológica y porque sigue siendo un proyecto plenamente vigente, como de-*

mostró Portabella con su Pont de Varsòvia" (7).

Herencias y coincidencias

Involuntarios hijos adoptivos de esa tradición (8), Garay y Guerín dieron sus primeros pasos en la realización al margen del cine catalán. El primero, tras su incipiente etapa santanderina, trasladó su "fábrica" a Barcelona para realizar el citado **Nemo** y el posterior **Manderley** (1980), una nueva aproximación cinematográfica al pintor Ocaña realizada antes de su participación en el filme colectivo **Géminis** (1981), producido en Santander. No fue hasta cinco años después cuando reapareció con **Més enllà de la passió** (1986) y **La banyera** (1989), dos producciones ya beneficiadas por subvenciones públicas que gozaron de una excelente acogida crítica y premios en festivales internacionales que no impidieron su estreno comercial en pésimas condiciones.

Tras una fecunda etapa en formatos subestándar, Guerín emprendió el rodaje de **Los moti-**



L'última frontera (1992),
de Manuel Cussó-Ferrer



vos de Berta (1983), su primer largometraje profesional, en la meseta castellana y sufrió graves problemas para su estreno comercial debido a las irregularidades perpetradas por la distribuidora madrileña que se hizo cargo de él a cambio del pingüe beneficio de dos licencias de importación. De nuevo fue una movilización de la crítica -pese a la ausencia de una revista especializada capaz de convertirse en sistemática caja de resonancia de este tipo de cine- quien rescató la película del anonimato y otorgó una aureola de prestigio a su autor que le permitió realizar **Innisfree** (1990) bajo los auspicios de una subvención catalana. La Generalitat no puso reparos a que este documental sobre el lugar donde John Ford rodó **El hombre tranquilo** se estrenara en su versión original anglo-gaélica oportunamente subtitulada.

Anteriormente, Guerin había realizado el episodio español de la producción holandesa **City Life** (1989) y, en todos esos casos, contó con la colaboración de

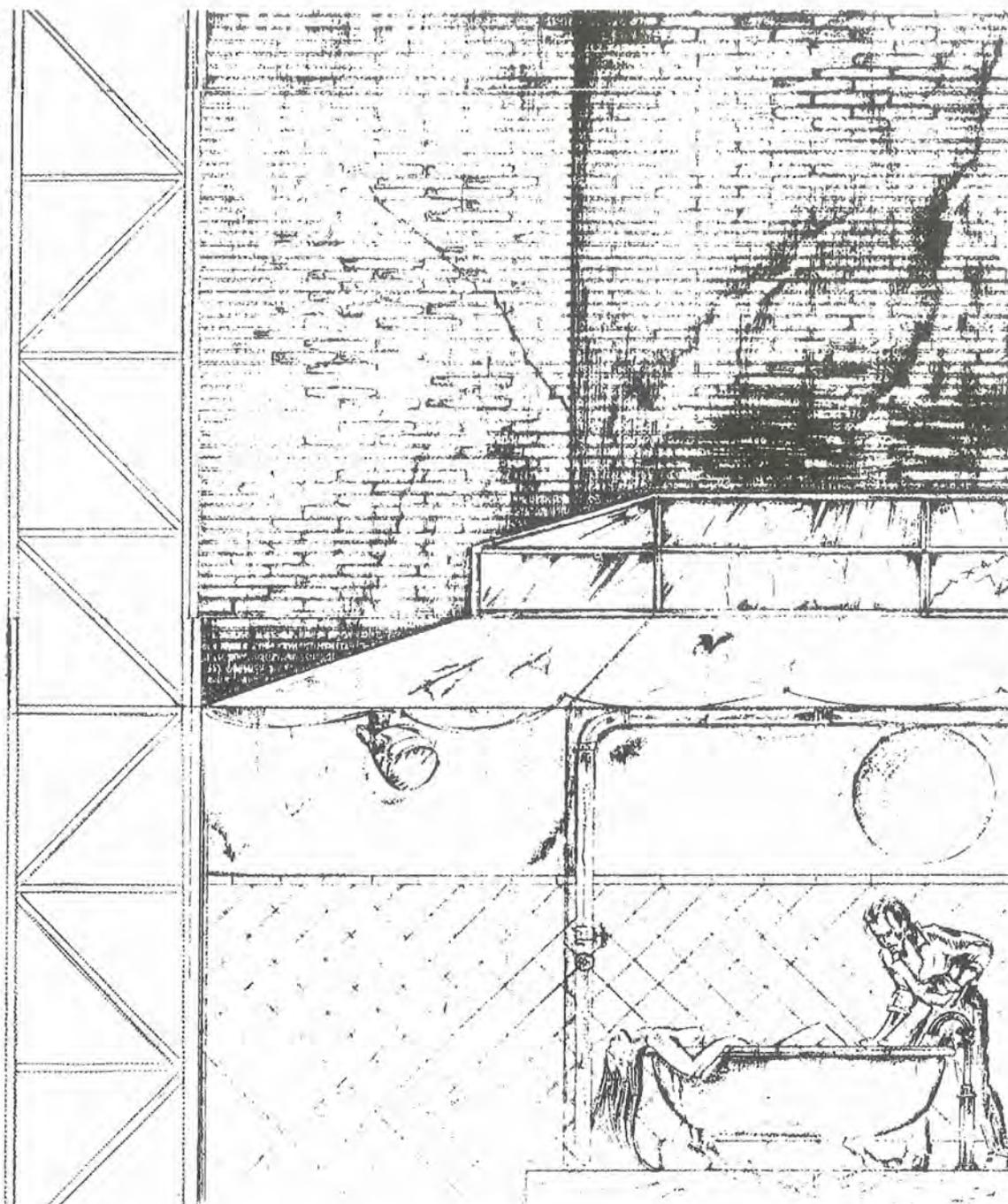
Gerardo Gormezano como director de fotografía, ya acreditado en ese cometido en sus filmes *amateurs* realizados a partir de 1979. Curiosamente, el único largometraje realizado hasta el momento de escribir estas líneas por Gerardo Gormezano también está hablado en inglés. El argumento de **El vent de l'illa** (1988), una reconstrucción de la ocupación de la isla de Menorca por los ingleses, justifica el hecho. Sin embargo, resulta paradójico que el cosmopolitismo de una parte del cine con vocación vanguardista realizado en Cataluña busque otras identidades lingüísticas distintas al catalán y al castellano, como ya sucedía en tiempos de la Escuela de Barcelona. Recientemente Héctor Faver ha realizado **La memoria de l'aigua** (1992), con su banda sonora en ruso y francés y, curiosamente, fotografía de Gerardo Gormezano.

A su vez, Gormezano también ha dirigido la fotografía

de algunos cortos y del largo **Barcelona lament** (1990), donde el crítico Luis Aller apunta unas ciertas inquietudes estéticas en el reflejo de una ciudad nocturna y apocalíptica indisolublemente unida a esa tradición "negra" antes aludida y en la que también se inscriben las preocupaciones formales evidenciadas por **Una ombra en el jardí** (1988) y **Manila** (1991), los dos largometrajes de Antonio Chavarrías, así como **Viatge a l'última estació** (1978) y **L'home de neó** (1982) de Albert Abril. Manuel Huerga, otro colaborador de los primeros cortos de Guerin, acreditó su posicionamiento vanguardista en los programas televisivos **Estoc de pop**, **Arsenal** y **Atlas-Arsenal** antes de realizar la ficción televisiva **Gaudí** (1988), una aplicación local a la figura del arquitecto catalán de los métodos del documental reconstruido empleados por Woody Allen en **Zelig**.

Por último, esta improvisada

Boceto del decorado principal realizado por Llorenç Miquel para *La banyera* (La Banyera, 1989), de Jesús Garay



CINE EN CATALUÑA

nómina, que los criterios de elasticidad de la acepción del vanguardismo cinematográfico impiden que sea exhaustiva, se podría completar con **Crits sords** de Raül Contel y **Veronica L.**, una insólita colaboración entre el crítico Octavi Martí y el cineasta Antoni Padrós, otro nombre cuyas raíces cinematográficas parten del *underground* de finales de los sesenta y se desarrollan a través de los largometrajes experimentales **Lock-Out** (1973) y **Shirley Temple Story** (1976).

Hace ya algunos años, en el curso de una charla que mantuve con Alain Tanner tras la presentación de **La vallée fantôme** (1987) en la Mostra de Venecia, el cineasta suizo reivindicaba la existencia de unos espacios paralelos a los grandes canales de comunicación y en los que fuera posible la libre experimentación. Corrían entonces los años de la eclosión del Channel Four británico o del programa de Eckart Stein para la ZDF alemana, pero no parece casual que el autor de **Messidor** esté a pun-

to de realizar su próxima película en Cataluña. Pese a la denegación inicial de una subvención por parte del ICAA, la Generalitat contribuirá en una pequeña parte de la producción de **Le journal de Lady M.**, un proyecto surgido de un guión de Myriam Mézières que protagonizará Juanjo Puigcorbé y que Tanner pretende rodar con una cámara de dieciséis milímetros llevada al hombro.

El ejemplo puede parecer traído por los pelos, pero convie-

ne recordar que algunos pasajes de **Mister Arkadin**, **Dillinger è morto**, **Cabezas cortadas** o **Profesión: reporter** también se rodaron en escenarios catalanes y, en el caso de los filmes de Ferreri y Rocha, fueron producidos en absoluta sintonía con miembros de la Escuela de Barcelona. En un futuro inmediato, las vías de comunicación entre determinado cine europeo y esa cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán deberían mantenerse mutuamente permeables.

NOTAS

1. Véase al respecto el libro de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, "Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn", Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

2. Datos obtenidos del Ministerio de Cultura, "Cinematografía. Datos Estadísticos", diversos años, y de Centre d'Estudis de Planificació, "La Industria del Cinema a Cata-

lunya", Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.

3. Con la llamada Ley Miró, entre 1984 y 1985 sólo un 15% de los proyectos subvencionados en Madrid eran catalanes, mientras la producción barcelonesa se mantenía estable en torno al 25% de la española (Datos citados por Jordi Balló, Ramón Espelt y Joan Lorente, "Cinema Català 1975-1986", Columna, Barcelona, 1990).

4. Ese incremento de las subvenciones se produjo tanto en números absolutos como relativos, pero siempre en una proporción ínfima respecto a otros terrenos de la cultura -como el teatro- prioritarios para el Gobierno catalán. Según cifras oficiales, la proporción de gastos en ayuda a la cinematografía en relación con el gasto total del Departament de Cultura fue del 3,3% en 1981, del 0,6% en 1985 y del 3,9% en 1987.

5. Mesa redonda, "El cinema català cap a una nova situa-

ció", Cultura nº 12, Barcelona, mayo 1990.

6. Para una topografía más precisa del panorama del cine catalán de los últimos años, véase mi artículo "Cinema catalano 1975-1990. Crisi di una identità", en Paolo Vecchi (a cura di), "Maravillas. Il cinema spagnolo degli anni ottanta", La Casa Usher, Florencia, 1991.

7. José M^a Nunes a Esteban Linés, La Vanguardia, Barcelona, 27.9.1991.

8. "Hoy vuelve a haber en Barcelona unos cineastas con inquietudes y propuestas ambiciosas, con todas las diferencias y los cambios originados por el paso del tiempo. *Innisfree* de José Luis Guerin, *La banyera* de Jesús Garay, y otros, representan una alternativa sin equivalencias con lo que se produce en Madrid" (Pere Portabella, "El nou cinema a Catalunya", Cultura nº 15, Barcelona, setiembre 1990).



José Luis Guerin
en el rodaje de
Innisfree (1990)