

## La poliglòssia al cinema català: signe d'identitat i/o de resistència?

Jaume Martí-Olivella  
University of New Hampshire

### 1. Introducció

Com tots recordem prou bé, l'any 1992 va marcar un abans i un després pel que fa a la presència icònica de Barcelona i de Catalunya al món. No cal dir que el món del cinema en general i el del cinema català en particular participaren d'aquesta nova realitat. De fet, i aquesta serà una de les primeres tesis que defensaré aquí, es podria afirmar que el cinema català més important que sorgí a partir d'aquella data històrica ho féu amb la clara convicció de contrarrestar la imatge d'una ciutat i una cultura harmònica i que abraçava l'altri i li ofería amistat perenne. Aquells "amics per sempre", simbolitzats en la gran sardana que es fonia en els anells olímpics de la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de l'estiu de 1992 a Barcelona, no duraren gaire. Bé, si recordem l'esmentada cerimònia, no només es fonien la sardana amb els anells sino que ben aviat eren unes rotllanes de folklore flamenc les que ocupaven el centre de l'estadi bo i suggerint aquella ficció d'unitat i germanor panhispànica que predicava la cançó himne del grup de rumba catalana "Los Manolos." La realitat de la convivència lingüística i cultural entre les diferents cultures que ocupaven i ocupen el territori català, com tots sabem, tot i que prou meritòria en els seus intents d'harmonització, és prou conflictiva i difícil en el seu dia a dia. Doncs bé, com deia, el cinema català més significatiu de les dues dècades posteriors a l'esclat icònic del 92 neix amb una voluntat de reflectir l'altra cara de la lluna d'aquella gran abraçada olímpica. L'any 1995, per exemple, s'estrenaren dues pel·lícules, que coincidien en el seu objectiu de parodiar aquella transformació, diguem-ne turística, de Barcelona i de la cultura catalana. Em refereixo a *Costa Brava. Family Album* de Marta Balletbò-Coll i *Souvenir* de Rosa Vergés. Ambdues pel·lícules, a més a més, coincidien en el fet d'emprar diverses llengües al llarg del seu temps diegètic. L'anglès amb esquitxos de català a la primera i el japonés amb força castellà i un xic de català i d'anglès, a la segona. Finalment, ambdues cintes parlaven d'una història d'amor un xic singular, la primera ens ofería una parella de noies lesbianes, una jueva nordamericana i una catalana, i la segona la d'un japonés i una azafata catalana de pare escandinau. Sense entrar, de moment, en l'anàlisi més detallada d'aquestes obres, voldria insistir ara en tres aspectes que les caracteritzen i que seran els tres eixos transversals d'aquest estudi. El primer és el fet que constitueixen una nova mirada, en aquest cas femenina, del cinema català. El segon és que parlen, encara que sigui com a rerafons a les seves històries amoroses, de dos temes comuns, el de la identitat fragmentada i el de la pèrdua de la memòria, tant sigui la individual com la col·lectiva, la històrica o la cultural. I el tercer és la seva poliglòssia ja esmentada. Si saltem al 1998, un any prou significatiu quant a aquesta (des)memòria històrica, ens trobem amb *Saïd*, el docudrama de Llorenç Soler, el director valencià fincat a Catalunya, el qual esdevé una nova i rotunda il·lustració d'allò que esmentava més amunt, és a dir, la difícil realitat de la coexistència de les distintes cultures que ocupen el nostre espai geopolític i cultural. Amb *Saïd*, a més a més, Soler s'acosta a una altra vessant fonamental del nostre cinema, la del documental en una de les seves dimensions més interessants i productives, aquella que barreja la crònica i la ficció, una vessant que trobarà en *La casita blanca. La ciudad oculta* de Carles Balagué i en *Salvador*, el film de Manuel Hueriga

estrenat el 2006, dos dels seus exemples més interessants i paradigmàtics. En el seu acostament valent i directe al tema de la immigració magrebí il·legal a Catalunya, Soler utilitza quatre idiomes, l'àrab, en les seves variants marroquí i tunisiana, el castellà, el català i el francès per tal d'intentar reflectir amb el màxim grau de precisió la realitat pluricultural i poliglòssica del nostre entorn actual. Més endavant, tornaré a referir-me a alguns aspectes importants d'aquesta pel·lícula. Ara, però, voldria fer marxa enrera i tornar a aquell 1992 emblemàtic. Vet aquí que per una casualitat biogràfica i cultural, fou també en aquell any que vàrem organitzar el primer CINE-LIT, el congrés internacional de cinema i literatura hispanes que des d'aleshores hem celebrat a la ciutat de Portland, al llunyà nord-oest americà. Per aquella ocasió vaig escriure "Catalan Cine-Lit: A Critical Overview" (Martí-Olivella 1992), on em proposava de fer un breu estat de la qüestió quant al cinema català. Volia repassar els debats entorn la definició d'allò que es podia considerar com a cinema nacional i analitzar la vigència o no de la relació cinema i literatura en el cas nostrat. Si ho recordo ara no és només per una certa nostàlgia personal sino perquè en rellegir aquell assaig per aquest estudi m'adono que hi ha un seguit de reflexions i de realitats que encara són importants hores d'ara i que m'han ajudat a veure més clar allò que es manté igual i allò que ha canviat en el marc del cinema català. Una d'aquelles reflexions es trobava a l'assaig "Per una definició cultural del cinema català" de Joan Minguet i Batllori. Deia Minguet que hi ha tres elements fonamentals a l'hora de definir un cinema nacional. Eren aquests: 1) definir-se a partir d'uns elements filmics específics; 2) definir-se a base d'emprar la llengua nacional i 3) fonamentar-se, o si més no referir-se, a la cultura autòctona. (Minguet, 94). Atesa la universalitat del llenguatge cinematogràfic, és molt difícil que qualsevol cinematografia pugui definir-se a base dels seus signes filmics específics. Això no vol dir que no reconeguem trets nacionals en autors d'estil molt personal, diguem un Bergman o un Kurosawa. Quant al segon aspecte, el de la llengua nacional, que és el que sol centrar el debat en el cas català, si hom l'empra de manera literal, ens trobem davant la migrada, tot i que prou important, producció feta en català. Alguns dels noms més importants del nostre cinema, passat i present, com són ara Pere Portabella, Ventura Pons, Francesc Betriu, Josep Maria Forn, Marc Recha o Albert Serra entren en aquest grup. Hi ha, doncs, un cinema important fet en català, aquest, però, no és a parer meu tot el que avui podem considerar cinema català. D'ací la proposta central d'aquest treball en el sentit que la poliglòssia, i no necessàriament el bilingüisme, és la nova realitat que ens defineix i que el nostre cinema comença a manifestar de manera específica. I no em refereixo a allò del cosmopolitisme de Catalunya. Parlo de dues realitats diferents emperò cinematogràficament emparentades: la realitat sociolingüística i cultural de la poliglòssia als nostres carrers i places i la realitat de la llengua anglesa com a llenguatge cinematogràfic dominant a partir del quasi monopoli en la producció i la distribució del cinema de Hollywood en el marc del món industrialitzat. Es tracta, en definitiva, de la coexistència d'allò local en un món globalitzat o del diàleg, a voltes impossible, entre els micro-cinemes i el macro-cinema per excel·lència. Quant a la magnitud del multilingüisme a Catalunya, voldria recordar aquí l'assaig que Mònica Barrieras va preparar amb motiu de la presència de la cultura catalana com a convidada a la Fira del Llibre de Frankfurt l'octubre del 2007. Deia Barrieras:

Catalunya concentra gran part de la població estrangera present a l'Estat espanyol, on el fenomen de la immigració ha estat més tardà que al conjunt dels països europeus, però extraordinàriament ràpid i intens. Aproximadament el 22% dels més de tres milions d'estrangers residents a l'Estat es troba a Catalunya (Barrieras, 48).

Pel que fa a la diversitat real de les llengües parlades, Barrieras ens recorda l'error sovintejat de comptar com a llengües parlades només les oficials o dominants dels països d'origen. De fet, un cop més en paraules de Barrieras:

En el transcurs de la nostra recerca, basant-nos fonamentalment en els països d'origen de la població immigrada, en la diversitat lingüística d'aquests països i en les llengües que anàvem identificant, vam establir la hipòtesi que a Catalunya es deuen parlar unes 300 llengües. Fins ara, i des del moment que vam començar a buscar parlants, n'hem trobat 250 (Barrieras, 49).

Per què cal conèixer i respectar aquesta diversitat lingüística? Davant d'aquesta pregunta cabdal, Barrieras respon, bo i fent referència al treball d'Emili Boix, *Triar no és trair: identitat i llengua en els joves de Barcelona*, que:

A Catalunya i a tot Europa, el present és ja multicultural i multilingüe. Parafrasejant Emili Boix, podem dir que el somni impossible d'una societat compacta ha acabat definitivament, i la gestió de la diversitat ha esdevingut un repte important a l'Europa actual. [...] Per això és important conèixer, entre altres aspectes, la nova diversitat lingüística. La llengua és una part important de la identitat de les persones, i obviar-la és negar aquesta identitat. Ens sembla que la convivència pot ser molt més difícil si partim de la negació del que l'altre és (Barrieras, 83-85).

Si he citat *in extenso* aquest estudi de Mònica Barrieras és perquè rebla el clau de la nova realitat poliglòssica catalana i perquè estic d'acord en la necessitat de l'acostament a l'altre com a autèntic element integrador. Doncs bé, per tornar al tema del nostre cinema, jo diria que el seu multilingüisme s'assumeix d'una manera quasi militant tot i que sempre restarà llunyíssim de poder reflectir l'autèntica diversitat lingüística exposada per Barrieras. Ens cal ara tornar al tercer dels elements identificadors d'un cinema nacional esmentats per Minguet i Batllori, em refereixo a allò que un cinema nacional havia de fonamentar-se, o si més no, referir-se a la cultura autòctona. Tal com deia al meu assaig, encara penso avui que aquest és l'element més significatiu i és també el que explica la profunda relació entre un cinema nacional i la seva literatura, car, com ens recordava Minguet:

La majoria de cinematografies de personalitat cultural ben marcada l'han adquirida a base de dedicar un gran percentatge de la seva producció a adaptacions de la seva literatura pròpia i a interpretacions i reflexions filmiques de la seva història (Minguet, 97).

I és prou sabut que aquest no ha estat el cas del nostre cinema, car, com ens recordava Joaquim Romaguera: "el nostre patrimoni escrit ha estat subjecte només a lleugeres esgarrapades en quasi un segle de fer cinema" (Romaguera, 165). I, tanmateix, algunes d'aquestes esgarrapades han estat i són prou significatives, si pensem, per exemple, en la bona relació entre cinema i teatre que, en l'origen del nostre cinema professional produïren les adaptacions d'Angel Guimerà en les pel·lícules *Terra Baixa* (1907) i *Maria Rosa* (1908) de Fructuós Gelabert, la darrera de les quals fou el primer producte català en arribar a Hollywood en l'adaptació de *Maria Rosa* que Cecil B. de Mille va fer el 1916. També Adrià Gual va adaptar el seu propi *Misteri de dolor* al cinema l'any 1913. Ja dins l'era del cinema parlat, Domènec Pruna dirigí *El cafè de la marina* el 1933. Quant a la narrativa, les 'lleugeres esgarrapades' tardaren encara més en produir-se. De fet, sota el franquisme foren molt escasses, només recordo l'adaptació de *Laia*, la narració espiuana

que realitzà Vicent Lluch l'any 1971 i *La respuesta* del 1969, que Josep Maria Forn va reestrenar amb el nom de l'original pedrolà *M'enterro en els fonaments* l'any 1985 o les versions en castellà que l'any 1977 feren Carles Benpar de la novel·la de Jaume Fuster *De mica en mica s'omple la pica* amb el títol de *Dinero negro* i la que Jordi Cadena va fer de *La oscura historia de la prima Montse* de Juan Marsé. No fou fins ben entrada la democràcia que la nostra narrativa més significativa va poder veure's versionada en la pantalla gran. Amb èxit i qualitat prou variables, ens caldria recordar aquí *La plaza del diamant* del 1982 de Francesc Betriu, *La veritat oculta* també de Carles Benpar, l'any 1987, *La senyora*, de Jordi Cadena, el mateix 1987, *La punyalada* de Jordi Grau, l'any 1989, *La Teranyina* d'Antoni Verdaguer també del 1989, *Solitud* de Romà Guardiet el 1991 i *La febre d'or* de Gonzalo Herralde del 1992, el qual també havia versionat el text de Miquel Llor *Laura a la ciutat dels sants* el 1987 amb el títol de *Laura, del cielo llegó la noche* i la novel·la *Ultimas tardes con Teresa* de Juan Marsé l'any 1983. Un cas apart és l'abundosa producció en castellà del barceloní Vicente Aranda que abasta cinc novel·les del mateix Marsé, una de Vázquez Montalbán i que darrerament també ha dut al cinema una versió de *Tirant lo Blanc* poc temps després d'haver filmat notables versions del mite de *Carmen* i de la vida de la filla dels reis catòlics, *Juana la Loca*. També, com sabem, Agustí Villaronga ha dut al cinema la novel·la existencial i cabdal de Blai Bonet, *El mar* abans de dirigir les seves adaptacions literàries més famoses i de més èxit de públic i de crítica, com han estat *Pa negre* i *Incerta glòria*. Aquesta no és, ni de bon tros, una llista exhaustiva, ni tan sols selectiva. Es només una mostra de l'existència d'una tradició que, potser a base d'esgarrapades, ha anat creant el substrat d'aquella identificació entre cinema i literatura de què parlàvem. Una tradició que ha trobat en la figura de Ventura Pons una mena de culminació estètica atesa la seva impressionant sèrie d'adaptacions al cinema d'obres literàries catalanes. Amb la seva obra, Ventura Pons, a més d'entroncar-se amb aquells inicis del nostre cinema on el teatre era el text bàsic a adaptar, ha aconseguit crear un estil propi, un cinema d'autor, a base de la paradoxal barreja d'una extrema fidelitat al text adaptat i una gran capacitat de fer-lo 'estrany', és a dir, de distorsionar o desterritorialitzar les imatges més familiars. El cas de Ventura Pons, d'altra banda, esdevé paradigmàtic també en el sentit que estableix un pont, un nexa d'unió entre les dues vessants més arrelades del cinema català, les quals, bo i parafrasejant el títol d'un assaig de Miquel Porter-Moix, sempre ha oscil·lat "entre la comèdia i l'experiment" (Porter-Moix, 83).<sup>1</sup>

En aquest punt voldria reprendre la pregunta que em feia abans quant a allò de què era igual i què havia canviat en el context del cinema català des l'any 1992 fins avui mateix. Ras i curt, allò que ha canviat de manera més notable és la presència remarcable d'un nombre important de dones darrera la càmera i el fet del boom quantitatiu i qualitatiu del cinema documental en totes les seves variants. Quant al primer canvi, dues referències bibliogràfiques ens permetran veure'n l'abast. A l'any 1993, el Centro de Investigaciones Film-Historia va publicar el volum *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica* on s'oferia un llistat amb voluntat d'exhaustivitat de tots els directors de cinema catalans. Doncs bé, dels 180 noms ressenyats, n'hi havia només cinc de femenins: Cecília Bartolomé, Isabel Coixet, Isabel Mulà, Rosario Pi i Rosa Vergés. Quan el 2005 María Camí-Vela publicava el seu volum *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*, de les vint directores entrevistades, set eren catalanes. A més de les ja esmentades Isabel Coixet i Rosa Vergés, hi trobem els noms de Marta Ballebò-Coll, Laura Mañá,

<sup>1</sup> Per a un estudi recent sobre la importància de l'obra de Pons fet des d'aquesta banda de l'Atlàntic, veg. Domènech & Lerma-Hincapié.

Dolors Payàs, Mireia Ros i Sílvia Munt. Si a aquests set noms hi afegim els de Roser Aguilar, Neus Ballús, Judith Collell, Mar Coll, Isona Passola, Teresa de Pelegrí, Ariadna Pujol, Isabel Gardela, Núria Olivé-Bellés, Sílvia Quer, Maria Ripoll, Carla Simón, Carla Subirana i Núria Villazán ens trobem que el cens de dones catalanes directores de cinema s'ha quasi triplicat. Pel que fa a l'àmbit del documental, a més de poder-se adduir que segueix una empenta mundial a partir de l'èxit comercial de documentalistes com Michael Moore, el cas català té un aspecte especial que podríem resumir, per abreujar, com l'acadèmic. Em refereixo, és clar, a la docència feta al voltant del Màster de Documental Creatiu de la Universitat Pompeu Fabra i a la figura senyera de Joaquim Jordà i, en una altra dimensió, a la figura de José Luís Guerin, qui amb la seva pel·lícula *En construcció* de l'any 2000 podríem dir que va marcar un abans i un després en el documentalisme català. El cas de Joaquim Jordà és especialment significatiu en el nostre context per diverses raons. La primera és que, com Ventura Pons, Jordà ha estat un autèntic pont entre el passat, el present i el futur del nostre cinema. Ell va ser un dels membres més destacats de l'Escola de Barcelona arribant a co-dirigir amb Jacinto Esteva *Dante no es únicament severo* (1967), una de les pel·lícules més paradigmàtiques d'aquell grup iconoclasta que va establir les bases per al futur experimentalisme al nostre cinema.<sup>2</sup> En aquest sentit, i fent un breu parèntesi, crec que seria difícil d'entendre el cinema poètic, experimental i minimalista del Marc Recha de *Pau i el seu germà* (2001), *Dies d'agost* (2006), *Petit indi* (2009) o *Un dia perfecte per volar* (2015) o el de l'Albert Serra d'*Honor de cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2008) o *Història de la meua mort* (2013) sense la referència a aquells cineastes. La segona raó de la importància de Joaquim Jordà és la seva capacitat de fondre els àmbits públics i privats i d'oferir-se ell mateix com a matèria d'anàlisi cinematogràfica. Pel·lícules com *Mones com la Becky* (1999), que va co-dirigir junt amb l'abans esmentada Núria Villazán o *Més enllà del mirall* (2006), mostren com la malaltia personal pot emprar-se com a plataforma d'accés i de solidaritat amb unes realitats altrament amagades sempre darrera de les parets hospitalàries. L'hospitalitat és, de fet, la paraula clau de Joaquim Jordà, qui va saber sempre rodejar-se de companys/es en els seus viatges vitals, professorals i cinematogràfics. Sens dubte, un dels alumnes més avantatjats d'en Jordà és Isaki Lacuesta qui amb *Cravan vs. Cravan* (2002), *La leyenda del tiempo* (2006) o els interdependents *El cuaderno de barro* (2011) i *Pasos Dobles* (2011) ha sabut portar el mestratge de Jordà quant al documentalisme creatiu català a una esfera de poèticitat extraordinària. D'altra banda, aquestes pel·lícules són exemples molt rotunds d'una resistència cultural feta a partir de l'hibridatge dels materials i d'una desterritorialització constant. Tal com escriu Jostxo Cerdán:

Hem parlat de la itinerància com a quelcom lligat al primitivisme al principi d'aquest article, la qüestió torna a aparèixer ara, quan entenem que el popular no es troba en una sèrie de continguts, sinó en una posició. Per a constituir-se com a tal, en el cas de Lacuesta, aquesta posició és canviant i es desplaça segons les necessitats pròpies del seu treball d'hibridatge. Perque el cineasta no renuncia a l'alta cultura (aquella fàcilment reconeixible i acceptable per a la crítica), sinó que la integra perfectament en les reubicacions híbrides que són els seus films (Cerdán, 238; traducció meua).

Aquestes paraules de Cerdán em duen directament al seguit d'idees teòriques que, tot i no poder desenvolupar aquí, m'agradaria de recordar breument per tal que ens ajudin a pensar millor el fenomen del nomadisme, la poliglòssia i l'hibridatge que caracteritza el

<sup>2</sup> La singularitat del cinema de Jordà i la seva gran influència en el cinema documental català actual ha esdevingut un punt d'acord de la crítica tant periodística com acadèmica. En aquest sentit, veg. Rimbau 2010.

més interessant del cinema català actual. De primer, penso que cal recordar, tal com ho fa Iain Chambers a *Migrancy, culture, identity*, el fet que el global es troba inserit ja dins el local i que l'únic llenguatge possible és el de la diferència. Escoltem-lo:

To name is to possess, to domesticate is to extend a patronage. We are usually only willing to recognize differences so long as they remain within the domain of our language, our knowledge, our control. But if, as Benjamin, Wittgenstein and Heidegger insisted, we dwell in language, and its limits are the limits of our world, then to meet others within its fabric is to stretch it, double it, interrogate and remake it (Chambers, 30).

Una segona qüestió teòrica important és la que tracta Jacques Derrida al volum *El monolingüisme o la pròtesi de l'origen* bo i desconstruint la proximitat semàntica entre *hospes* i *hostes*. Afirmar Derrida que la qüestió de la identitat i la pertinença l'hauríem d'entendre com una tensió constant entre l'abans esmentada hospitalitat i l'hostilitat, tant dins nosaltres mateixos com en els nostres tractes amb l'altri. Pel que fa a la llengua, el mateix Derrida, un jueu franco-magrebí, afirmava paradoxalment: "Sí, jo només tinc una llengua, tot i que no és la meua." Així doncs, potser ens cal acceptar que parlem una llengua que no és la nostra. I això, en el cas del cinema esdevé quasi una obvietat, car la 'llengua' vehicular és la de Hollywood. Si, d'altra banda, pensem en termes socio-econòmics ens caldria recordar que la tensió tradicional entre centre i perifèria té una gran mobilitat als nostres dies i que, tal com escrivia Marsha Kinder al seu assaig "Micro and Macro-Regionalism in *Vida en sombras* and Beyond" (Kinder 1992), el cinema català constitueix un micro-cinema que pot, a voltes, veure's unit amb Hollywood i/o amb un cert cinema europeu per veure's desmarcat del cinema espanyol dominant.<sup>3</sup> I, per acabar aquest breu parèntesi teòric, voldria recordar les idees de Fredric Jameson quant a les noves posicions de subjecte del postmodernisme i la postnacionalitat. Quant a aquest terme, vull citar breument aquí una de les millors definicions que conec, em refereixo a la de Joseba Gabilondo, qui, en el decurs de la seva lectura 'babèlica' d'una altra cultura hispana diferenciada, en aquest cas la basca, escrivia que:

el postnacionalisme és el poder de sobreviure a la globalització a base de redefinir el global gràcies a l'hibridatge del local. El postnacionalisme representa alhora l'habilitat local de recordar i recordar és també una manera d'evitar qualsevol forma de nostàlgia, la qual és pròpia del postmodernisme hegemònic (Gabilondo, 15; traducció meua).

Recordar, és a dir, recuperar la nostra memòria històrica personal i col·lectiva i parlar des de posicions de subjecte noves i híbrides, tant culturalment com sexualment, és, en definitiva, allò que fa el bó i millor del nou cinema català, ja sigui amb les múltiples cadències de les noves veus femenines o des del mirall màgic del nou documentalisme, el qual no és nou quant a l'edat dels seus protagonistes sinó quant a l'habilitat i la possibilitat de saber mirar endarrera i endavant alhora. No ens hauria de ser estrany, d'altra banda, que el nòmisme, la poliglòssia i l'hibridatge el trobem de manera molt contundent dins les noves veus femenines del nostre cinema, car, tal com escriu Maria Camí-Vela parlant del cas d'Isabel Coixet "Es també un cinema de mestissatge perquè hi predominen la diferència, la diversitat i les identitats alternatives a nivell genèric, ètnic, cultural i sexual" (Camí-Vela 2005, 3).

<sup>3</sup> Aquesta consideració de Marsha Kinder té en l'Escola de Barcelona un clar precedent històric car aquesta s'emmarcà dins l'estètica de la *nouvelle vague* francesa i s'allunyà conscientment del neorealisme del *nuevo cine español* que va ser l'hegemònic a l'Estat. Per a un estudi important d'aquesta Escola, veg. Rimbau 1999.

## 2. De la Ficció olímpica al cinema de ficcions mínimes

Començaré aquesta part analítica recordant les paraules del popular presentador esportiu de la televisió nordamericana, Bob Costas, durant la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de Barcelona de l'any 1992:

The sardana, Dick, meant to represent the regional distinctness of Catalonia. Outsiders can join in. They'll open the circle to allow an outsider in but only if they dance the same steps. They'll welcome outside influences only from within a secure cultural basis of their own (NBC Broadcast of the 1992 Barcelona Summer Olympic Games Inaugural Ceremony).

Hom podrà estar o no d'acord amb aquesta lectura de Costas quant al significat metafòric de la sardana, el fet és que aquesta fou la lectura que veieren i escoltaren milions de persones. I allò que em sembla important remarcar aquí es el ressò d'aquestes paraules si les posem al costat de la reflexió d'Iain Chambers que he citat al final de la meua introducció, especialment quan diu: "We are usually only willing to recognize differences so long as they remain within the domain of our language, our knowledge, our control" (Chambers, 30).

Vet aquí, doncs, el repte del cinema català més recent, el de mostrar un seguit de diferències que solen depassar el nostre control, no només el lingüístic, sino, ben sovint, el moral o l'ideològic. Es tracta, com ja he apuntat, de poder representar posicions de subjecte no dominants o normatives, fins i tot les enterament marginals. Així, bo i retornant a la interpretació de les imatges de la cerimònia olímpica, em sembla prou significatiu que el zoom final ens mostri el vol dels coloms que han deixat anar els integrants del gran cor de sardanistes fins a les torres del temple expiatori de La Sagrada Família i que sigui precisament just davant d'aquestes torres tan emblemàtiques on s'iniciï *Costa Brava. Family Album*, la pel·lícula on Marta Balletbò-Coll interpreta el doble personatge d'una guionista que ha de viure gràcies a fer de guia turística i alhora el de la seva veïna. Es, precisament, aquesta veïna xafardera qui explicarà a la càmera i a nosaltres que la seva veïna és lesbiana i que ella és comunista, o sigui, "una persona molt liberal" i que el seu marit és socialista i que el sexe els va d'allò més bé, confessió que ens fa mentre va recollint la roba estesa just davant les torres gaudinianes. Balletbò-Coll utilitza d'entrada una metàfora visual prou explícita i que fa palpable quelcom molt local i alhora prou universal: el fet que hom no ha de treure els draps bruts al sol. Una metàfora bàsica que esdevindrà recurrent a l'hora de representar la polaritat entre el públic i el privat, les dues esferes fonamentals on recolza el sentit de la propietat i la família tradicional. La pel·lícula de Balletbò-Coll pot entendre's, doncs, com una confessió (una expiació?) divertida i molt pública del seu lesbianisme i de la seva mirada paròdica damunt la mercantilització turística de la seva ciutat i la seva cultura. La imatge següent del rotllo de film que fa remoure les aigües quietes del petit estany que hi ha just davant La Sagrada Família és una nova metàfora visual amb què Balletbò-Coll condensa les seves pròpies intencions: cal trencar l'espill sovint narcisista de les nostres representacions culturals per tal de fer lloc a d'altres narratives potser més minoritàries, emperò prou significatives. La ironia, o si voleu, la paradoxa del film de Balletbò-Coll és que trïi dos elements de la cultura dominant per a fer-ho: el gènere més popular del cinema català, la comèdia urbana, i la llengua anglesa, vehicle bàsic de Hollywood. Quant a la tria de l'anglès, podria veure's com un nou gest transgressor de la política lingüística dominant, una política que va dur a TV3 a doblar al català l'episodi *Qui va matar en JR?* de la famosa sèrie americana *Dallas* per tal d'assegurar-se una gran audiència en la seva primera nit d'emissió. Balletbò-Coll

capgirarà aquest gest de mercat transnacional. Si la TV3 transformava *Dallas* en una història familiar catalana, ella transformaria Barcelona i Catalunya en un, diguem-ne, ‘somni americà’. El seu gest, això no obstant, roman fortament ancorat en l’àmbit del local gràcies a la triple estratègia definida per Marsha Kinder de la “recuperació històrica, la inscripció sexual i la transfiguració de mercat” (Kinder 1997, 3). En aquest sentit, *Costa Brava. Family Album* esdevé una paràbola d’alteritat històrica integrada en la seva recuperació del llegat cultural jueu a Catalunya. De fet, a nivell visual, la paròdia de la mirada turística es veu bruscament interrompuda en l’amorosida visita que la càmera fa al call jueu de Girona quan acompanya Montserrat, la nòvia americana d’Anna que duu aquest nom emblemàtic perquè els seus avis jueus s’havien refugiat al monestir de Montserrat en la seva fugida de la persecució nazi. Es en la seva negativa constant de satisfer el desig de la mirada turística on rau la transgressió més important de la pel·lícula de Balletbò-Coll car ni als turistes de la ficció ni als espectadors com a turistes els és mai permés una satisfacció escòpica completa. A nivell eròtic, per exemple, els espectadors ens quedem sempre fora del cotxe o de l’habitació i pel que fa a la mirada damunt dels indrets més típics de la Barcelona olímpica, la passejada de Montserrat i Jordi, el seu pretendent català, per la villa olímpica contrasta, pel seu fragmentarisme i fredor, amb aquella visita gironina ja esmentada o amb el preciós diàleg entre Anna i Montserrat que té lloc significativament a les escales del vell Pabelló per a dones solteres de l’Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, un edifici que s’escapa de la ruta turística i que ens retorna a una idea d’hospitalitat no basada en les necessitats del mercat global.

Amb *Souvenir*, el següent film que vull analitzar aquí, Rosa Vergés triarà també el registre de la comèdia urbana per construir una nova paròdia de la Barcelona/Catalunya turistitzada i desmemoriada. Els temes de la identitat fragmentada i de l’amnèsia històrica hi trobaran una tematització directa en clau humorística. Ací, però, qui perdrà la memòria serà Yoshio, un turista japonès que ha guanyat un concurs de trivía al Japó el premi del qual és una gira europea. A Barcelona, és clar, Yoshio s’instal·larà a l’hotel Gaudí des d’on sortirà a la recerca de l’oficina de SAS, car s’ha endut per error una maleta idèntica a la seva que pertany a Rita Andersen, l’azafata catalana de pare escandinau que interpreta Emma Suárez. Tota la pel·lícula de Vergés és plena d’allusions intertextuals que contínuament travessen les referències locals i les globals. N’esmentaré només dues, que em semblen ben significatives. De primer, Yoshio perd la memòria amb el xoc que rep mentre intenta retratar-se davant la Casa Milà, La Pedrera gaudiniana. L’amnèsia resultant de Yoshio serà molt ben aprofitada per Vergés per parodiar la situació actual on el mercantilisme global de la cultura sembla haver esborrat les diferències històriques. La tria de La Pedrera com a decorat d’aquest xoc amnèsic ens recorda la pel·lícula *Professione Reporter/The Passenger*, el film que el 1975 dugué una de les primeres miradas forasteres i postmodernes a Barcelona. Parlo de Michelangelo Antonioni i d’aquell periodista d’identitat robada que interpretava Jack Nicholson i del seu deambular quasi sonambulesc per una Barcelona que no passava de ser un decorat buidat de qualsevol especificitat històrica. Vergés recordarà i parodiarà aquell ús de tramoia de La Pedrera i el seu fantàstic terrat. Seran les paraules del crític d’art Robert Hughes al descriure aquest edifici singular les que ens ajudin a entendre millor el gest de Rosa Vergés: “Combining the fortress image with that of maternal protection—the cave wall, the soft undulation of the facades—La Pedrera is a strikingly hermaphroditic building, but its “masculine” and “feminine” aspects do not clash” (Hughes, 517).

Com hem vist, Vergés triarà La Pedrera per fer de testimoni mut del xoc de Yoshio que li fa perdre la memòria i, doncs, la identitat. Aquesta és una Pedrera anònima, de flash

turístic. Al final de la pel·lícula, Yoshio tornarà amb Rita davant d'una Pedrera bellament il·luminada i retrobarà la seva identitat. Ell no és l'industrial Kamioka que ha vingut a comprar perfums i llapis de llavis a una empresa catalana sinó un treballador de correus que ha guanyat el primer premi d'un concurs de trivía de la televisió japonesa. La ironia és que ara ell voldria rebutjar la seva identitat per tal de poder-se casar amb Rita. La interrelació entre el local i el global i el seu efecte possible en els aspectes més privats és així subratllada per Rosa Vergés en aquesta divertida variació del tema de la narració amnèsica. La segona al·lusió intertextual que vull comentar ens retorna al tema derridà de la dualitat hospitalitat/hostilitat, el qual ja s'havia insinuat en el tresllat de Yoshio a l'Hospital de Mar, just al costat de la vil·la olímpica. Com ho feia Balletbò-Coll, també Vergés ens presentarà els carrers de la zona olímpica com una mena de laberint fred. Serà en aquesta zona buida i impersonal que Yoshio tornarà a xocar però ho farà, aquest cop, amb una noia, la Mirita Marcos, la qual es trobava repartint cistelles de Nadal plenes de productes catalans típics de la seva empresa familiar, Jamones Marcos. La referència a *Jamón, jamón*, (1992), la pel·lícula de Bigas Luna, el director català que més ha treballat la paròdia dels estereotipus culturals catalans i espanyols a nivel transnacional és prou adient aquí si recordem les paraules que Mirita adreça a Yoshio per rescabalar-se de l'incident: "En mi casa somos muy hospitalarios. [...] Si quieres comer butifarra, 'typical' artesanía. You know, by hand?." Tot seguit, veure'm com Mirita es canvia el mono de feinejar i es posa una faldilla de 'sevillana' i puja al pis on la família Marcos és en plena celebració de la nit de Nadal. Després d'uns moments d'incertesa, Yoshio serà admès al cor familiar i tots plegats cantaran el "fum, fum, fum" de la nadala "El 25 de Diciembre." Amb aquesta breu seqüència, doncs, Vergés aconsegueix de fondre un cop més el local i el global alhora que ens recorda paròdicament aquella imatge de la Barcelona olímpica i hospitalària, la dels "amics per sempre," i, afegiria jo, les paraules de Bob Costas quant a l'acceptació de l'altri al nostre àmbit sempre que canti (o balli) al mateix pas o al mateix so. Hi ha, a més, una doble ironia en aquesta escena de la nadala familiar car, tal com m'explicà la directora mateixa, hi ha una notable proximitat fonètica entre la paraula "fum" catalana i la paraula per dir merda en japonès. Amb aquesta broma escatològica i lingüística, Vergés articula un cop més la seva pròpia distància crítica davant d'allò tradicional transformat en producte de consum immediat i ho fa a base d'un gest d'hibridatge cultural que té en la poliglòssia la seva base referencial. Quant a aquesta relació entre la poliglòssia i l'hibridatge cultural, caldria afegir que a *Souvenir* se'ns presenta tant de manera diegètica com extradiegètica. Dins l'àmbit diegètic, se'ns presenta en la mateixa família de Rita, la protagonista femenina, la qual és filla d'una catalana que treballa de telefonista i, com he dit abans, del capità Andersen, un pilot escandinau que ja és mort. D'ací la pertinença de la seva feina a SAS, les línees aèrees escandinaves. A nivell extradiegètic, cal destacar el *casting* d'Emma Suárez per donar vida al personatge de Rita Andersen i, especialment, el fet que fos ella mateixa que es doblés al català tot i no conèixer bé l'idioma. Així ens ho recordava Rosa Vergés:

A més a més va fer una cosa que és per treure's el barret: es va doblar ella mateixa al català en una sessió que va començar a les nou del matí i va acabar a la una de la matinada. Ella no coneixia l'idioma emperò va aconseguir les mateixes sensacions que en la versió rodada en so directe en castellà (Riambau, 48, 94; traducció meua).

Es a dir, Emma Suárez, actriu madrilenya i estrella del nou cinema jove espanyol, podia seduir i ser seduïda parlant en català. Vet aquí una nova ficció poliglòssica que ens hauria de fer pensar.

La tercera pel·lícula que voldria comentar és el docudrama *Saïd*, adaptació de la novel·la juvenil *L'aventura de Saïd* que Josep Lorman va publicar el 1994. Amb aquest film de 1998, Llorenç Soler escurça el periple vital descrit per Lorman i després del dramàtic inici on patim l'ull escorcollador de l'helicòpter de la guàrdia de costa que cau damunt els aterrits ocupants d'una patera i la seva angoixosa arribada a una platja andalusa, Soler ens presentarà aviat l'arribada de Saïd al barri del Raval barceloní on busca l'adreça del seu amic Hussein, el qual, com sabrem més endavant, l'havia enlluernat amb un cotxe i un rellotge llampants en la seva visita al poble de Xauen, al Marroc, d'on són fills tots dos. En el seu primer llargmetratge, Soler, el documentalista independent i militant, ens presenta una nova parella interracial, la formada per Anna, una estudiant de periodisme catalana i de classe benestant, i Saïd, l'immigrant il·legal marroquí que es guanya la vida primer com a venedor ambulat, després amb feines agrícoles al Maresme i, al final, a la cuina d'un restaurant. Lluny dels registres de comèdia urbana i d'humor paròdic, la cinta de Soler esdevé un clar i rotund al·legat contra les diferents formes de racisme que conviuen al si de la nostra societat. En el context d'aquesta presentació, a més a més, aquesta pel·lícula pot veure's com un dels gestos més radicals en l'esforç del nou cinema català per tal de bastir ficcions mínimes que contrarrestin la gran ficció de la Barcelona/Catalunya hospitalàriament olímpica. L'agressió directa i brutal del grup neonazi contra Saïd és només la forma més visible de la violència del racisme que vol denunciar Soler. N'hi ha una altra, més profunda i que potser fa més mal. Així ho explica el mateix Llorenç Soler:

*Saïd* tracta d'una violència pròxima i quotidiana, amb la qual convivim tots nosaltres cada dia. Una violència que es mostra amb tota la seva brutalitat al film, però que també ho fa de manera més subtil i emmascarada a partir dels comportaments de certs individus respectables còmodament instal·lats a la societat del benestar. Els personatges del pare i la mare de la protagonista són una mostra eloqüent d'aquesta violència que emana dels comportaments i que no necessita fer brollar sang per tal d'imposar-se (Soler, 3; traducció meva).

Es, doncs, la ideologia del benestar basada en mantenir a distància a l'altre i a sotmetre'l a la invisibilitat en hores d'oci allò que denuncia Soler. Es, en aquest sentit, força paradoxal que fos des de les pàgines de la *Guia del Ocio* que Alex Gorina ens permetés la deconstrucció bàsica entre 'oci' i 'negoci' quan, escrivint sobre *Saïd* a la seva crònica "Como se filma el racism", afirmava:

A Catalunya continua arribant-hi molta gent de fora per fer les feines que els nadius rebutgen, feines imprescindibles. La nostra burgesia els necessita, a ser possible complint els requisits següents: que treballin molt, que cobrin molt poc i que en hores d'oci desapareixin. [...]. Són sospitosos permanents, un perill quan ens creuem amb ells als carrers nocturns i el perill del mestisatge incontenible. [...]. L'austeritat del film l'acaba beneficiant ja que el revesteix d'identitat i d'integritat, però també contribueix a complicar-ne la seva supervivència. Algú vol veure-la i assabentar-se del que costa una pinta? Algú vol un cinema pobre? Em temo que no. Vivim temps d'il·lusions, sinònim de miratges (Gorina, 72; traducció meva).

Perquè el cinema sigui negoci, perquè pugui omplir les hores d'oci del subjecte metropolità cal, doncs, negar la subjectivitat ociosa i històrica –només s'arriba a l'oci des de la visibilitat i a la ciutadania des de la legalitat– de l'immigrant il·legal i, doncs, anònima. De fet, la pel·lícula de Soler i la seva poliglòssia militant, recordem que més de la meitat del temps diegètic és rodat en llengua àrab, tot i algunes de les seves limitacions narratives,

pot considerar-se com la culminació al cinema català i al cinema espanyol de la representació de la subjectivitat i l'agència d'un personatge immigrant racialment diferenciat. *Saïd*, a més a més, suggereix la possibilitat i la necessitat d'un nou marc social, d'una nova "comunitat imaginada" on l'altre històric pogués tornar-se a sentir a casa, on la "casa del pare" no es reduís a unes fronteres geopolítiques específiques. Car, en el fons, la impossibilitat del desig d'Anna d'estimar Saïd, l'altre àrab, es troba ja inscrita en l'ordre social que ha establert el rol de Catalunya i d'Espanya com a "cordó de seguretat" que impedeix i controla l'accés de la immigració africana a Europa. Així ens ho recordaven Antonio Sánchez i Helen Graham al definir l'admissió d'Espanya en el "club europeu: "Es com si el construir i adoptar els mateixos 'altres' o grups marginats que la resta fos considerat la base essencial de la pertinença d'Espanya al club europeu" (Sánchez & Graham, 415; traducció meua).

El desig de desenmascarar aquesta violència inherent en les classes dominants catalanes (i espanyoles) és, en definitiva, allò que acaba fent un xic invisible aquesta pel·lícula car la gent que encara visita les sales de cinema pertany majoritàriament a aquest sector social. El film de Soler, com ja ho feren les cintes de Marta Balletbò-Coll i Rosa Vergés, defuig qualsevol gratificació escòpica pel que fa a la seva mirada sobre la ciutat. De fet, la trobada d'Anna i Saïd, després de la brutal agressió a Ahmed, es produeix un cop més a la zona olímpica i davant del mateix Hospital de Mar on veïem a Yoshio, el turista japonès amnèsic de *Souvenir*. En aquesta ocasió, Soler ens mostra un matí fred, una platja buida i un sentiment de desolació que remarcarà la cançó en àrab clàssic que recorda a Saïd el potser ja impossible camí de tornada a casa. Aquest protagonisme de l'altra ciutat, la ciutat marginal i marginada, que roman més allunyada del disseny glamurós, serà un dels aspectes més apreciats per algú sector de la crítica, tal com ho palesa la crònica de Gonzalo de Lucas per al diari *Avui*, apropiadament titulada "Iniciació a Barcelona":

La proposta és única al cinema català: els meravellosos finestrals damunt la ciutat llunyana i humida han desaparegut igual com els seus llums rars i permanents. La precisió de la geografia del film, situat al Raval de Barcelona, esdevé per una vegada un model autèntic. D'aquesta manera, el mateix espai de la ciutat es transforma probablement en el tema més recurrent de tota la pel·lícula" (Lucas, 22).

Menys autèntica, tot i que igualment valenta i militant, és la versemblança d'alguns aspectes de la poliglòssia del film. Qui pot, en aquest sentit, imaginar-se que un xicot de vint anys sense quasi escolarització i que només sembla saber dir *au revoir* en francès pugui, en pocs mesos, arribar a parlar un castellà que inclou l'ús del subjuntiu de forma correcta, tal com veiem en la llarga seqüència del judici final contra el grup neo-nazi? Qui ha vist mai, d'altra banda, un intercanvi constant entre una advocada catalana i un inspector de policia espanyol que mantingui un bilingüisme català/castellà quasi perfecte? És prou clar que Soler ha volgut subratllar l'ús ideològic d'aquestes dues llengües co-oficials al nostre territori, una intenció que les magnífiques interpretacions de Mercedes Sampietro i Agustín González sense dubte han ajudat molt a assolir. Tot plegat, però, i lluny d'algunes limitacions o inversemblances narratives, *Saïd*, continua essent un document molt valuós a l'hora de representar aquella tensió entre hospitalitat i hostilitat que encara defineix la realitat del nostre encontre amb l'altri, sobretot, quan aquest altre és africà i racialment diferenciat.

Sense massa espai per analitzar en profunditat les altres dues pel·lícules triades per a aquest estudi, voldria esmentar-ne, si més no, alguns aspectes importants pel que fa al context d'aquest assaig. *Raval, Raval*, d'Antoni Verdagué, produïda el 2006 i estrenada el

2007, pot entendre's com una mena d'homenatge a un barri barceloní que en poc temps ha passat d'aquella quasi invisibilitat de què parlava més amunt al tractar de *Saïd* a transformar-se en un dels espais urbans més citats als mitjans de comunicació de masses, tant si ho fan per parlar de la seva profunda remodelació com del fet que la policia hi ha detingut uns pressumptes terroristes islàmics. Fos com fos, el barri del Raval, a més de concentrar una gran part d'aquella població forana i multilingüe de què ens parlava Mònica Barrieras, ha passat a ser una mena de mite literari i cinematogràfic al qual contribueix la cinta de Verdaguer.<sup>4</sup> Si Lucas ens parlava del protagonisme de la ciutat al film de Llorenç Soler, aquí aquest fet és ja un objectiu fonamental. Per a fer-ho, Verdaguer, ha volgut seguir el model de fer parlar la gent del barri directament a base de la gran participació d'actors no professionals i d'adoptar el docudrama com a format central. Les referències a *Saïd* són òbvies en alguna de les coincidències narratives, com ara la presència de Lucía, una altra estudiant de periodisme que s'acostarà de manera genuïna a conèixer el barri i que acabarà essent la causa indirecta de l'atac brutal contra Alí davant les escales del MACBA o en la importància de la música com a vehicle de cohesió i de reivindicació, tal com es fa palès en el concert al Palau de la Música. També són clares les al·lusions a *En construcció*, l'extraordinari documental on José Luis Guerin ens feia viure de primera mà les reaccions de la gent davant l'enderrocament d'un edifici del barri i la inesperada troballa d'un cementiri romà. Això no obstant, l'estructura coral del film de Verdaguer descansa encara en un estil de cinema narratiu que, en aquest cas, no contribueix massa a l'èxit de l'empresa. Valoracions artístiques apart, penso que el film de Verdaguer constitueix un pas important en el camí d'acostar-se a una representació de la realitat poliglòssica i multicultural en què vivim. La lluita per la supervivència diària enmig del narcotràfic, l'explotació sexual i els intents d'integració cultural són els elements que presenta Verdaguer per fer-nos sentir partíceps d'aquestes vides marginals. Javed, el nen que no vol jugar a futbol, pot exemplificar aquell títol d'Emili Boix de "triar no és trair." Quan el veiem, ell es troba enmig d'una assimilació forçada dels altres nens que li neguen la identitat, el seu nom, i que el volen fer jugar tant sí com no i l'actitud voluntarista i ben intencionada del mestre, que el convida a escriure un poema per als jocs florals de l'escola. Al final, serà Javed, el fill d'un pakistaní exilat polític i que es guanya la vida amb una botiga-locutori al Raval, qui recitarà a Martí Pol a la diada de Sant Jordi i qui farà de solista cantant la divertida i emotiva cançó *El Raval és un sidral* en el concert coral i reivindicatiu del Palau. La poliglòssia de la pel·lícula, no cal dir-ho, continua el camí iniciat pel film de Llorenç Soler. També ho fa l'ús diegètic de la magnífica banda sonora on hi ha una excel·lent contribució de Manu Chao. Pel que fa a la barreja de gèneres, que també era present de manera irregular al film de Soler, aquí n'és potser l'element més ambiciós i, a parer meu, menys assolit. Costa molt combinar amb èxit els registres d'un *slice-of-life*, d'un *thriller*, d'un musical i d'un melodrama i fer-ho amb un punt de vista volgudament documental. Tot i no acabar de quallar en la seva dramatització col·lectiva, algunes de les històries personals que conté *Raval, Raval*, com ara la de Mario del Valle, el vell cantant de la Bodega Bohèmia que acabarà en un asil perquè el seu edifici serà enderrocat per construir un hotel de luxe al barri o les del mateix Javed i el seu pare exilat tenen prou vitalitat i significat social com per acabar deixant una notable impressió de veritat en l'espectador. En el context d'aquest assaig, la poliglòssia i el respecte multicultural de *Raval, Raval* el fan un document social important. La pel·lícula d'Antoni Verdaguer és, a més a més, una nova ficció mínima que ens ajuda a allunyar-nos de les grans ficcions o narratives mestres que ens envolten.

<sup>4</sup> Per a un estudi del paper central del barri del Raval en l'imaginari del cinema català actual, veg. Martí-Olivella 2011.

La darrera pel·lícula que vull comentar és *Ficció* de Cesc Gay. Les darreres paraules que hi escoltem fan referència a una crisi d'identitat; les pronuncia Eduard Fernández que interpreta el personatge d'Alex, director de cinema i alter-ego del propi Cesc Gay, el qual, bo i parlant de la pel·lícula, afirmava: “Massa parelles es desmunten en un tres o no res, una situació que fa pensar quin model de família ens hem d'inventar perquè funcioni. Segurament cal sacrificar-se, per això *Ficció* és una pel·lícula sobre la renúncia” (Monedero, 47).

Tot i que la renúncia a què es refereix Cesc Gay parla de la maduresa, la contenció o la valentia necessària per a renunciar a les aventures amoroses o d'altra mena que posin en perill l'estabilitat emocional d'una persona compromesa en una vida familiar estable, hi ha una altra mena de renúncia, aquesta no tan voluntària, emperò que m'interessa especialment de remarcar ara i aquí. Parlo, és clar, de la renúncia a poder presentar una pel·lícula parlada en català i en castellà a la resta de l'Estat. Gairebé totes les cròniques periodístiques de la roda de premsa on el director va presentar la seva pel·lícula es feien ressò d'aquesta qüestió. *El Punt* en feia un requadre especial sota el títol “Doblatge al castellà obligat pels exhibidors.” El diari *AVUI* encara era més explícit i el títol del seu propi requadre era “Clam contra el doblatge.” Fins i tot el diari *El País* recollia la queixa pública de Cesc Gay, tal com reflecteix la crònica de Belén Guinart: “Gay se muestra consternado por haber tenido que doblarla íntegramente para su distribución en España “cuando ambas lenguas se utilizan casi al 50% y lo que se dice en catalán se entiende con facilidad”” (Guinart, 61).

Vet aquí, doncs, que ni la ficció del nostre bilingüisme pot travessar les fronteres internes. La pressió monolingüe dels exhibidors espanyols fa impossible que un ciutadà de Granada o de Valladolid pugui escoltar català a la pantalla gran. Aquest és, sens dubte, un dels grans reptes pendents del nostre cinema poliglòssic. Abans he escrit “ni la ficció del nostre bilingüisme.” Permetin-me que m'expliqui. Ho faré amb les paraules de la mateixa Belén Guinart a la crònica esmentada: “En el filme, que se estrena hoy, los personajes (excepto el de Cámara) hablan indistintamente catalán y castellano, en un reflejo de la realidad lingüística de Cataluña.” (Guinart, 61). De fet, afegiria jo, Cesc Gay no retratava la ‘realitat’ del bilingüisme a Catalunya sino la seva ficció. Vull dir la ficció mínima de ser possible (i normal) de parlar en català davant la presència d'un castellanoparlant que l'entén. Així ho entenia també Imma Merino quan escrivia: “A la versió original de *Ficció* es parla en català, exceptuant el personatge interpretat per Javier Cámara (i alguns diàlegs dels altres personatges amb ell sense que la seva presència representi el pas sistemàtic al castellà)” (Merino, 38).

Tot plegat, a més a més, ens hauria de resultar un xic indiferent en una pel·lícula on el més important no és allò que es diu sinó allò que queda per dir en els emotius silencis i mirades que ocupen una bona part del metratge. Perquè amb *Ficció*, Cesc Gay, a més d'entrar de ple en l'àmbit de la poliglòssia del nostre cinema, aconsegueix fer una comèdia urbana de muntanya o, més ben dit, es permet mostrar com a la muntanya costa més de fer comèdia. Enfrontats a la grandesa i la pregona solitud de la natura tots tendim a ser autèntics, a deixar enrera els rols socials de la comèdia urbana que, en molts casos, és la nostra vida quotidiana. Es per això que Marc Prades es refereix a la pel·lícula com una “descarnada i sinceríssima aposta” on “la paraula ficció del títol és l'únic joc irònic que es permet el film” (Prades, 28). De fet, la ironia, o potser la paradoxa, és que un film tan silenciós ens parli tan profundament. Des d'aquesta perspectiva, i amb això tanco aquestes reflexions, *Ficció* s'emparenta amb *Dies d'agost*, la pel·lícula de Marc Recha estrenada també el 2006. Ambdues pel·lícules es proposen com a metaficcions del propi

procés creatiu, es construeixen a partir d'una estètica minimalista i aconseguen de parlar amb i fer parlar a la natura, en un gest filmic d'introspecció que és profundament individual i col·lectiu alhora. Formen part, a més a més, d'una nova i profunda realitat del cinema català actual: la seva reubicació i la seva itinerància constant. El diàleg entre el local i el global i la poliglòssia d'una bona part del cinema català actual responen no només a aquella crisi d'identitat abans referida sinó que es plantegen, per dir-ho amb els termes emprats per Derrida, com una estratègia de resistència o de rebuig tant davant les imposicions monolingües d'altri, com les obligacions d'assumir el propi origen com si fos una pròtesi cultural.

### Flims Citats

- Carmen*. Vicente Aranda, 2003.  
*Costa Brava. Family Album*. Marta Balletbò-Coll, 1995.  
*Cravan vs. Cravan*. Isaki Lacuesta, 2002.  
*Dinero negro*. Carles Benpar, 1977.  
*El cafè de la marina*. Domènec Pruna, 1933.  
*El cant dels ocells*. Albert Serra, 2008.  
*El cuaderno de barro*. Isaki Lacuesta, 2011.  
*El mar*. Agustí Villaronga, 2000.  
*En construcción*. José Luis Guerín, 2000.  
*Dies d'agost*. Marc Recha, 2006.  
*Dante no es únicament severo*. Joaquim Jordà i Jacinto Esteva, 1967.  
*Ficció*. Cesc Gay, 2006.  
*Història de la meva mort*. Albert Serra, 2013.  
*Honor de cavalleria*. Albert Serra, 2006.  
*Incerta glòria*. Agustí Villaronga, 2016.  
*Jamón, jamón*. Bigas Luna, 1992.  
*Juana La Loca*. Vicente Aranda, 2001.  
*Laia*. Vicent Lluch, 1971.  
*La febre d'or*. Gonzalo Herralde, 1992.  
*La casita blanca. La ciudad oculta*. Carles Balagué, 2002.  
*La leyenda del tiempo*. Isaki Lacuesta, 2006.  
*La oscura historia de la prima Montse*. Jordi Cadena, 1977.  
*La plaça del diamant*. Francesc Betriu, 1982.  
*La punyalada*. Jordi Grau, 1989.  
*La respuesta/M'enterro en els fonaments*. Josep Maria Forn, 1969-1985.  
*La senyora*. Jordi Cadena, 1987.  
*La teranyina*. Antoni Verdguer, 1989.  
*La veritat oculta*. Carles Benpar, 1987.  
*Laura, del cielo llegó la noche*. Gonzalo Herralde, 1987.  
*Maria Rosa*. Fructuós Gelabert, 1908.  
*Més enllà del mirall*. Joaquim Jordà, 2006.  
*Mones com la Becky*. Joaquim Jordà i Núria Villazán, 1999.  
*Pa negre*. Agustí Villaronga, 2010.  
*Pau i el seu germà*. Marc Recha, 2001.  
*Pasos dobles*. Isaki Lacuesta, 2011.  
*Petit indi*. Marc Recha, 2009.  
*Professione Reporter/The Passenger*. Michelangelo Antonioni, 1975.

- Raval, Raval.* Antoni Verdagué, 2006.  
*Sàid.* Llorenç Soler, 1998.  
*Salvador.* Manuel Huerga, 2006.  
*Solitud.* Romà Guardiet, 1991.  
*Souvenir.* Rosa Vergés, 1995.  
*Terra Baixa.* Fructuós Gelabert, 1907.  
*Tirante El Blanco.* Vicente Aranda, 2006.  
*Un dia perfecte per volar.* Marc Recha, 2015.  
*Vida en Sombras.* Llorenç Llobet-Gràcia, 1947.

## Obres Citades

- Barrieras, M. “Multilingüisme a Catalunya: Conviure sense renunciar a la diversitat.” Dins *Onze de Frankfurt. A Alemanya, en Català*. Barcelona: Institut Ramon Llull, 2007. 45-63.
- Boix, E. *Triar no és traïr: identitat i llengua en els joves de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- Camí-Vela, M. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
- Caparrós Lera, J. M. ed. *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Barcelona: PPU, 1993.
- Cerdán, J. “Una nube es una nube.” Dins J. Cerdán & C. Torreiro eds. *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2007. 211-240.
- Chambers, I. *Migrancy, cultura, identity*. London-New York: Routledge, 1994.
- Derrida, J. *Le monolingüisme de l'autre ou la prothese d'origine*. París: Galilée, 1996.
- Domènech, C. & A. Lerma-Hincapié eds. *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015.
- Gabilondo, J. *Postnationalism and Subject Formation in Basque, Spanish and Global Culture*. Volum en preparació.
- Gorina, À. “¿Cómo se filma el racismo?” *La Guía del Ocio. Barcelona* (14/05/1999): 72.
- Graham, H. & A. Sánchez. “The Politics of 1992.” Dins H. Graham & J. Labanyi eds. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1995. 406-428.
- Guinart, B. “Cesc Gay se va al campo en *Ficción*.” *El País*, edició nacional (10/11/2006): 61.
- Hughes, R. *Barcelona*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Jameson, F. *Postmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kinder, M. “Micro and Macro Regionalism in *Vida en sombras* and Beyond.” Dins G. Cabello-Castellet, J. Martí-Olivella & G. H. Wood eds. *Cine-Lit. Essays in Peninsular Film and Fiction*. Portland: Portland State University, 1992. 86-95.
- . *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Durham-London: Duke University Press, 1997.
- Lucas, G. de. “Iniciació a Barcelona.” *AVUI* (juliol 1999): 22.
- Martí-Olivella, J. “Catalan Cine-Lit: A Critical Overview.” Dins G. Cabello-Castellet, J. Martí-Olivella & G. H. Wood eds. *Cine-Lit. Essays in Peninsular Film and Fiction*. Portland: Portland State University, 1992. 147-166.
- . “El Raval como mito y/en el cine catalán reciente.” Dins M. Cantero Exojo, M. Van Liew & J. C. Suárez eds. *Fotogramas para la multiculturalidad. Migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2011. 115-137.
- Merino, I. “De la ciutat a la muntanya.” *El Punt* (07/11/2006): 38.
- Minguet i Batllori, J. “Per una definició cultural del cinema català.” *Cultura* (juny 1989): 93-102.
- Monedero, M. “Sentiments continguts.” *AVUI* (07/11/2006): 47.
- Prades, M. “Barceloneses.” *La Vanguardia* (29/11/2006): 28.
- Porter-Moix, M. “Entre la comèdia i l'experiment.” *Serra D'Or* 379-380 (1991): 82-85.

- Riambau, E. “Rosa Vergés defineix la pel·lícula *Souvenir* com «la torre de babel» portada al cinema català.” *AVUI* (07/10/1994): 48.
- . “Cuando las monas aún no eran como Becky. El documental catalán antes de 1999.” Dins C. Torreiro ed. *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra, 2010. 11-31.
- Riambau, E. & C. Torreiro, Casimiro. *La escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine.”* Barcelona: Anagrama, 1999.
- Romaguera i Ramió, J. “Literatura y cine en Cataluña.” En *Hora actual del cine de las Autonomías del Estado español*. Donostia/San Sebastián: Euskadico Filmategia/Filmoteca Vasca-A.E.H.C., 1990. 143-165.
- Soler, L. “A propósito de *Saïd*.” *Dossier Prensa Saïd*. Barcelona: Ferran Llagostera, Productor. 1999.
- Torreiro, C. ed. *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra-Festival Cine de Málaga, 2010.