

Una aproximación al cine catalán desde el estudio de su proceso creativo

Matilde Obradors

- *La aproximación al cine que a continuación se expone lo aborda desde la perspectiva de la Psicología de la Creatividad partiendo del supuesto de que el estudio de la práctica creativa en un campo permite diseñar una nueva vía de comprensión de dicho campo. Concretamente en el sector cinematográfico en Cataluña, que parece estar inmerso en una crisis estructural, la hipótesis básica de la investigación realizada es que lo que coarta la práctica cinematográfica en Cataluña son las limitaciones de planteamiento y conceptuales de los creadores; tanto o más que cuestiones puramente económicas o industriales del sector.*

Introducción

El presente documento expone parte de los resultados de una tesis doctoral que analiza en profundidad la práctica creativa en el contexto cinematográfico catalán; hecho que resulta innovador en la medida en que no se ha llevado a cabo ninguna investigación sobre el cine catalán desde esta perspectiva.

El análisis efectuado permite esbozar actitudes respecto al proceso creativo que, en la medida que se repiten en los diferentes entrevistados, están definiendo procedimientos comunes y como consecuencia ayudan a describir el imaginario del universo que comprende el cine que se desarrolla en Cataluña. Y trabaja sobre el supuesto de que la concepción que tienen de su proceso creativo los profesionales de un campo nos revela una serie de síntomas que permiten

Matilde Obradors

Psicóloga y profesora de los estudios de comunicación audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra

hacer un diagnóstico de dicho campo.

Las aportaciones de la investigación son:

a) Descripción de la concepción que tienen de su trabajo, de su proceso creativo, los directores de cine que ejercen su profesión en Cataluña actualmente, y análisis de los parámetros a los que obedece dicha concepción.

b) Adhesión de nuevos conocimientos a la perspectiva teórica y metodológica de la Psicología de la Creatividad (Los procesos de generación de ideas).

La investigación ha sido proyectada sobre las bases de la tradición psicológica de estudios de casos que determinan una serie de constantes representativas que permiten unificar conceptos acerca de la creatividad y los procesos de generación de ideas. Teniendo en cuenta que uno de los cometidos de la Psicología de la Creatividad es conocer el proceso creativo y qué circunstancias estimulan o dificultan la producción de ideas originales, se ha desarrollado este estudio que tiene como objetivo generar una nueva vía de comprensión del cine catalán.

Se trata de detectar los bloqueos mentales y las limitaciones de tipo conceptual, es decir los límites que el individuo se autoimpone, que no son explícitos pero que de algún modo están coartando la práctica de una actividad. Por más investigaciones que se lleven a cabo en torno a cuestiones económicas o industriales relacionadas con la práctica cinematográfica en Cataluña, no descubriremos cuáles son las limitaciones de planteamiento, ideológicas y conceptuales.

La situación del cine Catalán nos obliga a hacernos preguntas formuladas previamente hasta la saciedad. Bien es cierto que cuando algo no funciona de forma reiterada deja de interesar, se ignora y como consecuencia se convierte en "tema tabú". Y si no hay voces que interpreten un cine que parece ser inexistente, se hace fundamental escuchar la voz de algunos de sus artífices. Si en cualquier

estudio las entrevistas en profundidad son útiles, en este caso concreto se hacen especialmente valiosas.

Así pues, cualquier investigación sobre temas relacionados con el cine catalán, pasa por conocer qué piensan y cómo conceptualizan su trabajo los directores de cine que trabajan en dicho contexto.

Metodología / Muestra

Para conseguir el objetivo marcado, se ha llevado a cabo:

a) Una investigación de campo de carácter cualitativo, articulada a través de entrevistas en profundidad a directores de cine dentro del ámbito territorial y geográfico de la ciudad de Barcelona, entendiendo que la producción cinematográfica de Cataluña se centra mayoritariamente en esta ciudad. El cine es un trabajo en equipo, pero se han escogido, en concreto, los directores porque participan en todo el proceso creativo cinematográfico.

b) Se ha establecido un corpus teórico fundamental basado en la Psicología de la Creatividad al que se le han añadido consideraciones de la estética, la filosofía y algunas corrientes de la antropología, con el objetivo de definir conceptos como la *imaginación* y la *fantasía*, y desentrañar cuáles son los mitos relacionados con la práctica artística. Se ha examinado, asimismo, bibliografía de directores de cine considerados clave en la historia del cine, que explican la génesis de sus trabajos.

El corpus teórico descrito ha servido para desarrollar el protocolo de las entrevistas.

Dentro de lo que son las fases del proceso creativo cinematográfico: la generación de ideas, el guión, el rodaje y el montaje se hace especial énfasis en la fase inicial de producción de las ideas.

Por lo que respecta a la muestra se ha trabajado en base al listado de directores de cine asociados al Col·legi de Directors de Cinema de Barcelona. De un total de cien directores colegiados se ha escogido una muestra de 25, lo cual supone una representatividad de la muestra de un 25% que de hecho representaría más de un 25% debido a que hay límites muy difusos por lo que respecta a la dedicación profesional. La muestra ha sido diseñada con el propósito de que los directores de cine entrevistados representaran las diferentes tendencias de cine hecho en Barcelona. Los criterios seguidos son los siguientes

- Por géneros cinematográficos: *thriller* psicológico, terror psicológico, cine fantástico, comedia, película documental, drama.

- Por procedencia del guión: guión propio, guión ajeno, adaptaciones literarias.

- Por categorizaciones del cine: cine experimental, cine clásico, cine documental de creación.

- Por edad / experiencia de los directores: directores con años de experiencia, directores con años de experiencia reconocidos, directores jóvenes que despuntan.

Se ha entrevistado, asimismo, a directores que formaron parte de la Escuela de Barcelona

Las entrevistas realizadas deben tratarse no como un reflejo fidedigno de la realidad, sino fundamentalmente como un síntoma, un indicio sobre:

a) Cómo conceptualizan los directores sus procesos creativos, qué estereotipos incorporan y qué valores y objetivos poseen.

b) En función de dicha conceptualización, se valora qué tipo de cine se ven abocados a hacer, qué posibilidades y limitaciones tienen; cómo justifican su práctica cinematográfica, como se relacionan con la industria, los espectadores, la crítica, etc. Cómo ven su lugar y su contribución en la historia del cine y qué papel se otorgan a sí mismos.

El presente artículo se estructura a partir de algunos de los resultados de la investigación. No se detallan todas las conclusiones estrictamente relacionadas con la Psicología de la Creatividad ya que se trata de aportaciones a dicha disciplina, pero no son datos que sirvan como síntomas susceptibles de generar un diagnóstico de la situación del cine catalán.

Antes de resumir la investigación se expondrán las interpretaciones teóricas y la trayectoria histórica del cine catalán.

Interpretaciones teóricas

Los análisis de autores como Balló, Espelt, Lorente (1990), Oltrà i Costa (1990), Gubern (1995) y Riambau (1992) muestran que el cine catalán es producto de una trayectoria histórica que lo ha llevado a no tener una identidad cultural

propia, ni una calidad, y como consecuencia se ha situado en la marginalidad.

En líneas generales las causas que han llevado al cine catalán a la marginalidad, según los autores citados, son:

- El cine catalán no formaba parte de la cultura oficial y se instaura de forma tardía en el Manifest Groc (1928) que desemboca durante la Generalitat republicana en la inauguración de Orphea (1932); pero lo que apuntaba como un arranque del cine catalán se derrumba cuando fracasa el intento de instaurar un Estatuto de Autonomía y el país entra en una dictadura interminable.

- La marginación se consolida en el franquismo con la imposición de una fuerte censura ideológica que preserva unos dogmas religiosos e ideológicos y representa una visión de la vida pesimista y reprimida que deja pocas posibilidades para la innovación.

- Los intelectuales de izquierdas que no están en el exilio renuncian al cine como

expresión artística y los que llegan a hacer cine lo desvinculan de sus creencias políticas y se vuelcan en el experimentalismo como única vía posible en una situación de fuerte censura. La Escuela de Barcelona¹ sigue una situación similar.

- El sistema de protección económica desde el Estado salvaguarda la censura. Al terminar las ayudas cae una industria que ya estaba bastante deteriorada a causa de la severidad de la censura oficial.

- Existe una autocensura que se imponen los propios guionistas para luchar de antemano con la censura.

- Los productores y los empresarios han hecho cine como negocio, sin que primaran los aspectos culturales. A lo largo de un periodo de sesenta años de cine (1930-1990), afirma Oltra i Costa, cada vez que se abren nuevos caminos o nuevas temáticas los empresarios acaban haciendo productos de baja calidad.

Antecedentes inmediatos. Géneros y directores

En los años sesenta y setenta en Madrid, productores como Elías Querejeta hicieron un cine que logró romper con el franquismo, acumular numerosos éxitos en festivales internacionales y dar a conocer nombres como Carlos Saura, Víctor Erice, Jaime Chavarrí, Montxo Armendáriz, Manuel

Gutiérrez Aragón o Ricardo Franco que pertenecían a una Escuela de cine oficial y tenían el apoyo de televisión; mientras tanto en Cataluña el cine como manifestación artística encuentra una cierta resistencia debido, por una parte a la falta de conocimiento del medio y por otra a la situación político económica que vive el país. Estas podrían ser las razones por las que los cineastas catalanes se decantan más por hacer productos que se ajustan a géneros, que por hacer un cine que exprese un universo personal. La falta de industria impide que existan producciones sistematizadas con guionistas profesionales y como consecuencia los directores hacen sus propios guiones, lo que configura, de manera accidental, un cine de autor. La comedia es el género con más representación del total de producción catalana desde 1975. La concepción de los productores de que la comedia es un "género menor", ha propiciado una larga lista de comedias hechas con recursos mínimos sin la participación de guionistas profesionales. (BALLÓ, ESPELT y LORENTE, 1990)

Por lo que respecta al *thriller*, cabe resaltar los directores que siguen la estructura formal del género transgrediendo sus elementos como Pomés, Bigas Luna, Herralde, Cadena y Abril. En cierto modo podemos incluir aquí a Agustí Villaronga y a Jaime Balagueró.

Otro género que renace a partir de la época franquista es el documental. Sin embargo, no se trata del documental tradicional sino de la utilización de la realidad que se inserta en la ficción cinematográfica. Cabe decir, que esta tendencia ya se manifestó en las películas enclavadas dentro de lo que fue el grupo: Escuela de Barcelona debido a la influencia ejercida por el Neorrealismo y la Nouvelle Vague, un género que finalmente se ha dado en llamar "documental de creación" y que actualmente tiene una considerable representación en Barcelona con sus mayores exponentes: Joaquim Jordá y José Luis Guerin y que nos acerca a películas de ficción que utilizan modos del documental como las del director Marc Recha.

El cine catalán en la década que va de los ochenta a los noventa ha derivado de la reivindicación histórica que proponía *La ciutat cremada* de Antoni Ribas, a la comedia que en cierto modo podríamos tildar de chabacana. Una propuesta que consigue atraer público con un producto más comercial, pero no por ello exento de calidad, que muestra

el talento de su directora, es *Boom, Boom* (1989) de Rosa Vergés.

En este mismo periodo emerge un cine que sigue siendo heredero de la Escuela de Barcelona (EdB), en régimen de continuidad con Pere Portabella y su *Puente de Varsovia*. Los nuevos cineastas han seguido manteniendo una cierta tendencia vanguardista: Gerardo Gormezano (*El viento de la isla*, 1988), José Luis Guerin (*Los motivos de Berta*, 1983, e *Innisfree*, 1990), Manuel Huerga, (*Gaudí*, 1987), Agustín Villaronga, (*Tras el cristal*, 1985, y *El niño de la luna*, 1989). Jesús Garay (*Pasión Lejana*, 1987 y *La bañera*, 1990), Marc Recha, (*El cielo sube*, 1992).

Según Riambau, (1992) "el mejor cine catalán siempre ha sido el que sigue inquietudes de vanguardia y el que sigue los parámetros característicos del cine negro".

Por lo que respecta a la influencia que aún hoy el cine catalán podría tener del grupo denominado Escuela de Barcelona, cabría puntualizar que más que en las temáticas y el estilo, la influencia más radical es la tendencia a actuar en la marginalidad.

Resultados de la investigación

El proceso creativo

En primer lugar hay que puntualizar que la situación del cine catalán obliga a investigar lo obvio. Dado que si cuestiona el cine catalán, se está cuestionando como consecuencia la seriedad, la honestidad y la profesionalidad de los directores catalanes, el amplio trabajo de investigación realizado, cuyo objetivo es obtener información por parte de los directores de cine catalanes en torno a cómo perciben su proceso creativo, posibilita precisamente a esclarecer lo obvio.

Las conclusiones de la investigación son que efectivamente los directores de cine entrevistados son capaces de explicar el proceso creativo que siguen, un proceso de generación de ideas sólido, compuesto por fases que explican detalladamente. Explican, asimismo, los estados de ánimo que tienen en cada una de las fases. Explican métodos y procedimientos. Sus declaraciones parecen estar en franco acuerdo con la postura teórico-investigativa que defienden psicólogos que trabajan la creatividad como Boden (1994), Getzels (1976), Gruber (1984), Gardner (1999), Csikszentmihalyi (1998) y Sternberg (1988), que entienden el proceso creativo como un proceso recursivo en el que la observa-

ción, las complejas operaciones mentales, el planteamiento de problemas hasta fases avanzadas del trabajo, la documentación y la implicación de las emociones se suceden, se solapan y se reiteran. Las ideas son producto de su imaginario, de su sistema de preferencias; son cosas que luchan por salir. Hay necesidad de sacar lo que se lleva dentro; dejar al desnudo las estructuras fundamentales.

Se detecta, una absoluta dedicación y la continua organización y reorganización de los datos con los que se trabaja que es la que va guiando su elección a lo largo del proceso.

Hay que resaltar, también que realizan operaciones propias de la creatividad como autoadministrarse estímulos externos (libros, películas, exposiciones, etc.) para que se desencadene la duda, el conflicto y el planteamiento de problemas, así como el azar, en una actitud fundamentalmente lúdica y también de intencionalidad de entrar en contacto con la ambigüedad, para transitar por etapas de caos que son sumamente productivas.

Cabría hacer, sin embargo, la siguiente puntualización:

Si nos atenemos a las aportaciones de Gardner (1998:50) a la Psicología de la Creatividad dicho autor extrae de sus estudios que lo que caracteriza a las personas creativas es que profundizan en los conocimientos más avanzados en un campo y tienen la habilidad de vincularlos con las experiencias, problemas, cuestiones y sentimientos que caracterizaron su vida de niño lleno de asombro. Del mismo modo si nos remitimos a la bibliografía de directores destacados que explican la génesis de sus trabajos, una de las conclusiones más relevantes es que ven de forma diáfana y clara la utilización de sentimientos, recuerdos y experiencias infantiles y adolescentes. Es decir, que son personas que tienen plena conciencia de que su infancia está presente en sus obras, tienen además una gran conciencia de la situación social y política en la que viven y reflexionan ampliamente sobre sus problemas personales y sus orígenes.

En el caso de los directores entrevistados se han detectado contradicciones por lo que hace referencia a la asunción del universo personal. Sin entrar a detallar nombres, en varios casos afirman tener temas recurrentes que no provienen de sus experiencias de la infancia y después a lo largo de la entrevista se detecta una clara relación entre los temas recurrentes y las vivencias infantiles. Y en varios

casos declaran no recordar prácticamente ningún pasajes de su infancia.

En base a lo expuesto, podríamos decir que algunos de los directores de cine entrevistados presentan un bloqueo a la hora de asumir su papel de creadores, es decir que no acaban de asumir la utilización del imaginario personal y las vivencias de la infancia en sus trabajos.

Crear efectos en el espectador

Uno de los objetivos del cine es crear efectos en el espectador. En relación a este objetivo íntimamente ligado al proceso de generación de ideas en el cine, se dan por parte de los directores entrevistados dos posturas diferenciadas.

a) Unos directores que se niegan rotundamente a entretener al espectador porque asocian este hecho con el cine comercial que detestan; sin embargo, eso no significa que no quieran crear efectos en el espectador: crear sensaciones, hacer sentir, hacer pensar...

b) Otro grupo cuyo objetivo es que el espectador esté pendiente en todo momento de la película, sin que este hecho tenga las connotaciones negativas que le confiere a la palabra *entretener* el primer grupo citado.

En el caso de los directores que hacen películas de género (sobre todo terror psicológico o suspense) crear efectos en el espectador es un propósito fundamental. En cierto modo se erigen como especialistas en transmitir emociones (emociones positivas, pero sobre todo negativas, inquietantes) y esa es la motivación prioritaria al desarrollar la película.

El cine de género que quiere transmitir efectos concretos en el espectador y llevarlo a puntos álgidos en los que sienta emociones concretas, requiere un montaje concreto. Ander S. Labarthe "interioriza esta idea del montaje como ciencia de los efectos especialmente en las películas de Hitchcock" (VILLAIN, 1994:138). Es interesante exponer que uno de los directores entrevistados que más rechazo muestra a entretener al espectador, detesta el cine de Hitchcock.

La película documental

La película documental representa para algunos de los directores entrevistados, una liberación porque supone una dinámica de trabajo que no depende en alto grado del

sistema del aparato cinematográfico: guión, grandes equipos, grandes presupuestos, actores, etc. Al tratarse de películas que ofrecen una visión personal del director sobre una temática concreta, parece ser que el documental, aún cuando tiene unas estrategias propias, no sigue unos cánones rígidos como los que impone el cine de ficción. Las películas "documentales de ficción" situadas en la frontera entre el documental y la ficción, se liberan de la verosimilitud que impone la ficción y de las estrategias textuales del realismo. No están obligadas ni a establecer un pacto con la realidad, ni a cumplir los preceptos de la ficción².

Desde la mítica (ELIADE, 2000), el director de películas documentales (situadas en la frontera entre documental y ficción) es creador de un nuevo tiempo a la vez que transita en un tiempo histórico que reconstruye a su medida. Hace visible lo que está detrás de lo visible; traspasa y descifra los secretos; y se erige en descubridor de verdades ocultas (descubridor e intérprete). El deseo del artista de recrear el momento auroral en el que se ven las cosas por primera vez, en el caso del cine documental se descubre con la práctica (la localización + la cámara) y no a través de una guía estructurada y en cierto modo rígida (el guión). Desde la perspectiva de lo imaginario y utilizando los términos que Durand (1993:139) aplica al "mirón", la película documental (que está en la frontera entre ficción y realidad): "es una violación preciosa y deliciosa con la mirada", que muestra predilección por "las fisuras, las claraboyas, las ventanas e incluso el cristal y el vidrio", pero participa también del sentido supremo de la función fantástica.

Los directores entrevistados que desarrollan un cine de narrativa clásica con guión estructurado, declaran que la fase del proceso cinematográfico que más tensión les produce es la elaboración del guión. Según los psicólogos: Barron, Feldman, Gardner, Gruber y Davis, Simonton y Torrance (en 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". Considerando lo expuesto en el punto anterior, los directores de películas documentales no expresan un momento de máxima tensión (como en el caso de los directores que elaboran un guión de ficción estructurado), sino que viven una tensión más regular a lo largo de todo el proceso cinematográfico.

El campo y el ámbito cinematográfico

Csikszentmihalyi (1998:46) sostiene que sólo se puede valorar la creatividad teniendo en cuenta el campo, el ámbito, y la persona, así como la interacción entre estas tres partes. El campo es la materia concreta que posee sus reglas y sus procedimientos simbólicos. El ámbito corresponde a los individuos que evalúan y controlan el campo, dictaminando qué nuevos productos se deben incluir en el campo. En el caso del cine podríamos decir que el ámbito está constituido por los historiadores, los teóricos, los críticos, los festivales y los espectadores (éxito de taquilla). La persona individual usa los símbolos de un campo dado y aporta una idea nueva. No obstante esta idea nueva, sólo será considerada nueva y útil si es seleccionada por el ámbito para ser incluida en el campo.

En Cataluña se hacen películas que el ámbito no reconoce, de ahí que la población no conozca el cine que se desarrolla en Cataluña, exceptuando algunos casos; Ventura Pons y Bigas Luna, serían los casos más significativos. No decimos que no se conozcan a otros directores de cine, sino que en general la concepción de la gente, la representación social existente (hablando en términos de Psicología Social), es que en Cataluña no se hace cine. Este hecho resulta aún más incomprensible cuando películas de los directores entrevistados ganan premios en otros países.

Lo más preocupante no es sólo que el ámbito no reconozca los productos, sino que, en definitiva, no existe un campo suficientemente definido, prueba de ello es que se considere un éxito que una película se estrene, aunque sólo esté en cartelera tres semanas. En el caso del cine no se ha producido el proceso de industrialización necesario como se ha hecho con otras manifestaciones culturales.

Al referirnos al campo sorprende, también, el silencio de los directores. Parece como si no tuvieran claro que les es lícito reclamar sus derechos. No se identifican con el campo y el ámbito. Otra cuestión que sorprende de este sector es que directores y productores no parecen habitar ni una misma comunidad, ni un mismo paisaje.

Posicionamiento de los directores

Quizás lo más relevante de las conclusiones de la investigación por lo que respecta a la situación del cine catalán son las dos diferentes posturas que han adoptado los directores

de cine entrevistados al desempeñar su trabajo:

a). Unos cineastas interesados en romper con el cine clásico, de narrativa clásica, que siguen influenciados por Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Andréi Tarkovski... con una diáfana intención de denostar el cine llamado comercial, sin unos objetivos claros de hacia *dónde* dirigir la innovación, porque posiblemente no encuentran apoyo para desarrollar sus proyectos.

b). Unos cineastas interesados en hacer buen cine que corresponda a la narrativa clásica que establece la categoría de "cine bien hecho". Una parte de los directores de cine entrevistados parecen más interesados por hacer buen cine, es decir por ajustarse a unos cánones, que por innovar en términos de reinventar procedimientos. Esta actitud viene dada por el entorno en el que se desarrolla el cine; el imaginario del cine en Cataluña impone, en cierto modo, una demostración de que somos capaces de hacer "buen cine". Hay que tener en cuenta que ambas posturas acaban constituyendo dos academias³; la de la trasgresión (querer, deseo) y la de la adaptación (deber, obligación)⁴.

Tanto los cineastas que están interesados por la deconstrucción del cine, como los que están interesados en hacer "buen cine", dejan ver la regresión al origen. En términos mitológicos reconstruyen el mito del eterno retorno (ELIADE, 2000), el mito cosmogónico, que considera la primera manifestación de una cosa, como denotativa y valedera. De una parte el mito del eterno retorno, hace al hombre consciente del mundo que lo rodea y le asegura su permanencia y de otra, le da la posibilidad de mejorar, de regenerar, de sanar. Sin embargo, es evidente, que esta vuelta persistente a los orígenes (cine clásico, cine de la trasgresión) puede dificultar la innovación. Dado que el cine ya tiene una larga historia, no se trata de no tener modelos sino que lo grave es tratar de hacer productos que ya están hechos; en un caso para demostrar que se sabe hacer cine y en el otro porque se vive en un estado de perplejidad frente al modelo.

Conclusiones

La investigación en el contexto cinematográfico catalán sobre la conceptualización que los directores de cine hacen

de su proceso creativo, nos revelan una serie de síntomas que nos llevan a las siguientes conclusiones:

- Los directores entrevistados siguen un proceso creativo claramente explicado con fases diferenciadas; organizan y reorganizan el material con el que trabajan, despliegan recursos de tiempo, energía, documentación, etc. propios de las personas creativas, y realizan operaciones propias de la creatividad, lo cual posibilita, consecuentemente a hacer productos creativos.

- Al afrontar los procesos de generación de ideas y concretamente respecto al hecho de crear efectos en el espectador, descubrimos que está demasiado presente la pugna entre lo profundo y lo superficial; el arte y el espectáculo; el pensamiento y el entretenimiento, dualidades, todas ellas, que dificultan la innovación.

- Son excesivamente conscientes de lo que cuesta una película, de que el espectador no se puede aburrir, de que algunos directores tienen campo libre, mientras otros no se pueden permitir hacer la película que quieren hacer...; desarrollan un discurso de desaliento. (Se vive con el síndrome de la obra maestra, a la vez que se trabaja de forma rudimentaria con gestos amateur, bajo el síndrome de eternos aprendices).

- Considerando la existencia de una interacción entre los productos creativos y el entorno en el que estos se generan, diremos que en el caso del cine catalán es mayor la influencia del entorno sobre el proceso, que la del trabajo del "creador" sobre el entorno. Así, el proceso creativo que siguen los directores entrevistados está claramente influenciado por un entorno poco definido que no transmite seguridad y no legitima su trabajo, lo cual imposibilita a que los productos resultantes rompan la inercia, sean claramente innovadores y como consecuencia logren transformar el campo y el ámbito. La poca entidad que como colectivo se confiere a los cineastas catalanes es lo que provoca la falta de asunción de su papel como creadores.

- Históricamente el cine catalán no ha plasmado una identidad propia, el cineasta catalán no ha sido portador del alma colectiva. "La necesidad anímica del pueblo" (a la que se refiere Jung, 1994) no es satisfecha en la filmografía del cine catalán. Hasta ahora el público catalán no se ha visto identificado con las películas que se hacen en este país. Cabría pensar que no somos buenos contadores de historias, sin embargo es evidente que existe una capacidad

narrativa que está centralizada en el teatro. (Es curioso también que en el caso del teatro no esté presente la pugna entre lo profundo y lo superficial; el arte y el espectáculo; el pensamiento y el entretenimiento, sino que se trabaja una amplia oferta teatral que abarca todos los estadios de las mencionadas dualidades)

- La trayectoria histórica que se ha expuesto del cine catalán nos muestra que el colectivo cinematográfico catalán es un colectivo abatido que experimenta una recuperación lenta. El sector está inmerso en un círculo vicioso que impide la puesta en práctica de estrategias que requieren un cierto tiempo para obtener resultados. Cada uno parece actuar por su lado, existe un cortocircuito entre los diferentes artífices del proceso cinematográfico.

- El llamado documental de creación establece un nuevo vínculo de las imágenes con la realidad, es otra forma de hacer cine; su proceso de creación implica menos tensión y estimula y dinamiza el sector cinematográfico catalán porque representa otra forma de producir que parece más viable para los productores. Documentales como *Monas como Becky* y *En construcción* abren nuevos caminos creativos. Como sostiene 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.

Como conclusión general cabría decir que hay que superar los dos posicionamientos que adoptan los directores catalanes (cine de la deconstrucción, cine de narrativa clásica), pero sobre todo hay que superar el hecho de hacer productos que se generan con el propósito (aunque inconsciente) de demostrar que somos capaces de seguir correctamente un modelo. Una vez que de forma colectiva se haya superado el estadio de tener que demostrar que sabemos hacer cine, el cine en Cataluña podrá desarrollarse con identidad propia.

Los que realizan un retorno al cine "bien hecho" (Hollywood; aún teniendo como referentes cinematográficos a directores como Orson Welles, Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman), son los "niños buenos", mientras que los que retornan al modelo del cine de la deconstrucción (Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Andréi Tarkovski...), son los

"niños malos" (son cómo decíamos, dos academias con cánones rígidos), pero sea como sea, ambos cargan sobre sus espaldas con la regeneración del cine en este país. Actualmente estamos asistiendo al inicio de una renovación del cine catalán impulsada en muchos casos por los propios directores, es decir no se trata de una reconversión específica global del sector.

Todo lo expuesto hace pensar en algo que va más allá de la investigación presentada y más allá, también del presente documento, que obliga a hacer la pregunta de si hay alguien a quien le interese que la pugna entre los dos cines (cine de la deconstrucción, cine de narrativa clásica) se siga manteniendo, cuando en realidad el único objetivo debería ser construir una industria cinematográfica en Cataluña que aglutinara todo tipo de cine. Se están manteniendo unas posturas ideológicas que impiden que se dinamice la industria y provoca que algunos directores se vayan a trabajar fuera de Cataluña⁶.

Quizás no nos queda más remedio que reconocer que al cine catalán le falta tradición y le sobra militancia, pero lo cierto es que también cabría preguntarse si fomentar la idea de que se trata de un colectivo poco válido está resultando ser una buena justificación para no impulsar la construcción de una industria.

Notes

1. La Escuela de Barcelona no fue una escuela de cine, sino un colectivo con inquietudes cinematográficas que se autodenominaron así. Una frase de Joaquim Jordá ha servido para definir repetidamente la EdB: "Ja que no poden fer Víctor Hugo, fem Mallarmé", dado que en aquel contexto franquista no se podía hacer un cierto "realismo" buscaban la transgresión, la modernidad. (García Ferrer, Rom, 2001:73).
2. Se hace necesaria la siguiente aclaración: los directores de cine entrevistados que desarrollan la película documental, el documental de creación o el cine considerado fronterizo entre el documental y la ficción, no es que lo hagan porque no pueden hacer ficción, sino porque tienen la voluntad expresa de desarrollar este tipo de cine.
3. Respecto a la cuestión de que el cine que lucha contra la narrativa clásica de Hollywood y sus cánones, también impone unas limitaciones y establece unos preceptos, ver artículo de Masson: "Un cinéma inamerican?". En: *Positif*, 1999, núm 458, p 69-71.
4. En Cataluña no se da un término medio entre la transgresión y la adaptación como se da en el cine de Julio Medem o Alex de la Iglesia, por poner ejemplos cercanos
5. Jordi Balló "Le llamamos documental...". En: *areavisual.com*, noviembre 2001, nº 21, pág. 1.
6. Por un lado se tacha de producto comercial, (con un tono despectivo), a una película de género que tiene un cierto éxito de taquilla. Y por el otro se denosta la "mirada documental" calificándola de "glamour intel-lectual"y se cuestiona su calidad.

Bibliografia

- BALLO, J. "Le llamamos documental" En: *areavisual.com.*, noviembre 2001, núm 21, p 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: Piados, 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: Piados, 2000. ISBN 84-493-0847-X
- GARCÍA FERRER, J.M.; ROM, M. *Joaquín Jordá*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001. ISBN 84-88167-78-4
- GARDNER, H. *Mentes creativas*. Barcelona: Piados, 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: Piados, 1994. ISBN 84-7509-121-0
- MASSON, A. "Un cinéa inamerican". En: *Positif*, 1999, núm 458, p69-71
- 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 defendida en Junio del 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", En: *Nosferatu*, 1992, núm 9, p 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: Piados, 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.