

Artículos

El Futuro en Proceso.

*Alegoría, Sátira y Solidaridad en las Representaciones
Cinematográficas del Proyecto Soberanista Catalán.*

The Future in Process.

*Solidarity, Allegory, and Satyre in the Cinematographic
Representations of Catalonian Soberanist Project.*

VÍCTOR ITURREGUI

Universidad del País Vasco

Resumen

Esta investigación estudia cómo el cine ha representado la evolución del *procés* soberanista catalán. Para ello se han escogido tres filmes recientes que conforman un retrato audiovisual tanto del proyecto como de la ideología y la estética que se pueden emplear para hacer cine histórico. *El sopar* (1974-2018), *Patria* (2017) e *Histeria de Catalunya* (2018) utilizan distorsiones temporales, sátiras, alegorías y contaminaciones entre ficción y documental con el objeto de pensar acerca de los políticos condenados, los orígenes del sentimiento catalán o el comportamiento de los ciudadanos involucrados en el conflicto.

Palabras clave

Procés catalán. Cine político. Cine histórico. Televisión. Análisis fílmico.

Abstract

This research aims to study how cinema has represented the evolution of the Catalan sovereignist independentist project known as *procés*. Three recent films have been chosen, which create an audiovisual portrait of the institutional conflict, as well as they point out the various stylistic and ideological faces that compose it. *El sopar* (1974-2018), *Patria* (2017) and *Histeria de Catalunya* (2018) use distortions of time, satyre, allegories and contamination between fiction and documentary to think about key issues concerning the *procés*, such as political prisoners, the origins of Catalan sense and the behaviour of citizens, media and the government.

Key Words

Catalan process. Political cinema. Historical cinema. Television. Film analysis.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

El presente trabajo tiene como objetivo cartografiar los diversos territorios estéticos e ideológicos transitados por algunas representaciones cinematográficas del *procés* catalán. A un nivel general, se hará un repaso de la cobertura televisiva de este evento político, la cual ha tratado desde muchos puntos de vista, a veces complementarios y contrapuestos, el desarrollo del proyecto independentista impulsado por la coalición Junts per Catalunya-ERC desde 2017. Hay que contar con que, como señala Nacarino-Brado (2018: 231), la publicidad urbana y la radiotelevisión autonómica catalana “habían sido puestas al servicio” del proceso, del mismo modo que otros medios nacionales públicos y/o privados armaron su respuesta desde el frente contrario. A un nivel más específico, se tomarán en consideración tres obras que representan, cada una de ellas, a tres de las tipologías de representación habituales en el cine político: el ensayo documental, la ficción épica y la sátira humorística. Estas tres perspectivas se corresponden, respectivamente, con los filmes *El sopar* (Pere Portabella, 1974-2018), *Patria* (Joan Frank Charansonnet, 2017) e *Histeria de Catalunya* (Kikol Grau *et al.*, 2018).

En primer lugar, la investigación comparará estos gestos políticos cinematográficos con la representación mediática que sobre todo la televisión emprendió desde el inicio del *procés*. Esta cobertura culminó con la emisión en directo del juicio a los políticos condenados y la retransmisión de las revueltas ocasionadas en las calles de Barcelona tras la sentencia judicial. Porque, y aquí reside la clave de este artículo, el discurso televisivo, el lenguaje de lo inmediato, ha acaparado gran parte de los contenidos generados por los hechos de un momento histórico en España, dejando a un lado e imponiéndose, en lo que a visibilidad y construcción de la opinión pública se refiere, a un arte cinematográfico que casi siempre va por detrás de los eventos. Ambos medios, cine y televisión, con sus particularidades formales, narrativas y las estrategias persuasivas y dotadoras de sentido que las caracterizan, han producido los acontecimientos, en forma de productos audiovisuales, a partir de la captación de los sucesos brutos. Por ello, ante la ingente cantidad de horas y programas dedicados a dar cuerpo uniforme a una masa constante y desbordante de información, se ha decidido seleccionar tres largometrajes que se alejan de la dinámica tradicional del periodismo. A saber, la inmediatez en la transmisión de la

información, las exigidas objetividad y veracidad en la comunicación de la misma y una pluralidad ideológica fruto de la profusión y heterogeneidad de los agentes mediáticos. Además, en los últimos años el impacto mediático del proceso independentista se ha diluido en aumento de otros temas que han copado la agenda del interés público, como por ejemplo la crisis sanitaria del Coronavirus desde 2020, que sobrepasó al independentismo como principal preocupación entre los catalanes, según diversas encuestas (Regué, 2021).

El cine de temática, materialidad o intencionalidad política, por su parte, se suele caracterizar por una marcada subjetividad diseñada y explicitada en el relato construido por el autor o autores. Ya que las imágenes “no son inocentes” (Huguet, 2002: 5-7) y siempre albergan en su subtexto el discurso o pensamiento del guionista, productor o director, se enuncie este voluntaria o involuntariamente. No obstante, se ha escogido un filme como *Histeria de Cataluña*, coordinado por el director y videoartista Kikol Grau, debido a su carácter episódico y colectivo que congrega a más de veinte cineastas, en la línea de las manifestaciones punk o los fanzines autoeditados. De idéntica forma, la presencia de un filme reestrenado y revisado, como es *El sopar*, nos pone sobre la pista de la dificultad o la utilidad de generar imágenes desde el presente, y de cómo el archivo y la figura retórica del símil pueden suplir la ausencia de metraje nuevo. La producción de aventura historicista *Patria*, por su parte, se decanta por las hazañas mitológicas y las leyendas populares catalanas, bajo una capa de violenta épica, para rastrear los orígenes y las justificaciones míticas de la soberanía nacionalista que demanda parte de la ciudadanía y de los dirigentes.

Hay que puntualizar que de esta investigación no se pretende extraer un criterio de validez estética o representacional de asuntos políticos, como tampoco juzgar la veracidad de los datos históricos manejados por los discursos. Ni qué decir tiene, por supuesto, que toda toma de postura ideológica a favor de o contra estas obras queda totalmente descartada. Se trata, en cambio, de plantear un diagnóstico audiovisual que dé cuenta de cómo el arte de la imagen en movimiento, con sus particularidades artísticas, ha narrado el proceso de independencia de Cataluña. Para ello se ha realizado un análisis fílmico y narrativo de las cuatro películas seleccionadas, ya que se considera esta metodología, de corte semiótico estructural, como la herramienta más ajustada a la hora de extraer el significado y el sentido movilizado en sus significantes. Ya sean estas decisiones plásticas (movimientos de cámara, puesta en escena, color) o narrativas (estrategias de montaje, temporalidad, punto de vista, figura del narrador, etc.). Casetti y Di Chio (1991: 25)

caracterizan el análisis del film como el desarrollo de una “hipótesis explorativa”, la cual en este caso busca extraer un sentido político de entre los significantes cinematográficos. En suma, el estudio de las estructuras narrativas se basa en las técnicas de focalización, ocularización y orden narrativo, etc., clasificadas por Gaudreault y Jost (1990).

Desde esta postura teórica, si es posible captar la realidad (tanto bajo el estatuto de la ficción como a través del efecto documental) desde infinidad de ángulos, distancias y filtros, los acontecimientos serán producidos con ideologías diferentes, lo cual implica, evidentemente, que los eventos reales sobre los que versa un relato potencial forman un prisma de múltiples caras. Es decir, en la mirada de la cámara, según dónde, cómo y por qué se coloque en un lugar determinado, subyace la mirada de alguien. La razón política del cine es, en palabras de Camarero, una “mirada que habla” (2002: 5-7), porque las imágenes a un tiempo forman opiniones y mentalidades y contienen los deseos e imaginarios colectivos e individuales.

2. LA EMISIÓN INTERMINABLE. EL PROCÉS EN LA TELEVISIÓN

Aunque resulte complicado datar la fecha exacta de un acontecimiento que, por su carácter procesual, aún sigue abierto, el proyecto de independencia de Cataluña ha devenido actualmente en uno de los hitos políticos más impactantes de los últimos años en España. Junto con la crisis económica que estalló en 2008, el destape de las tramas de corrupción de los dos grandes partidos políticos (especialmente: PSOE-EREs en Andalucía/PP-Trama Gürtel) y el terrorismo de ETA y más tarde el yihadista, el *procés* ha ocupado las portadas y los titulares de los periódicos y los noticiarios prácticamente a diario desde el bienio 2014-2015. Como botón de muestra, la cadena pública catalana TV3 registró en octubre de 2019 los índices de audiencia más altos en 13 años¹; en 2017, el matinal de Antena 3 *Espejo Público* incluyó un segmento en su escaleta llamado “El Laberinto”, que connota la dificultad de resolución del problema, por el que el programa ampliaba su horario y provocaba la eliminación de la parrilla de la longeva y exitosa serie *Los Simpson*². Por otra parte y de idéntica forma, *Al Rojo Vivo* en La Sexta incrementó su duración y ha emitido especiales informativos de horas de duración para cubrir los

¹ El día de la sentencia del *procés*, 14 de octubre, directo de más de 10 horas ininterrumpidas. Máximos también en cadenas nacionales generalistas. https://vertele.eldiario.es/noticias/audiencias-lunes-14-octubre-sentencia-proces-TV3-telemadrid_0_2167883203.html

² https://www.elnacional.cat/enblau/es/television/antena3-simpson-cataluna_199416_102_amp.html. Justo el día después del 1 de octubre, declaración unilateral de independencia.

hechos, que modificaron programas ya establecidos en distintas franjas horarias. Asimismo, el juicio a los líderes del proceso se televisó en directo a través de las páginas oficiales y los canales de Youtube de los principales periódicos y canales televisivos. Pocas veces en la historia reciente del país un conflicto político e institucional —“un crescendo de tensión que polarizó a toda la sociedad y arrastró finalmente a España entera a su peor crisis política desde 1977” (2018: 39), a ojos de Coll— afectaba a tantos organismos, entidades y sujetos sociales, ni gozaba de una cobertura informativa tan mayúscula.

Al margen de los datos objetivos, es necesario hacer algunos apuntes de cómo la televisión se ha convertido en un medio primordial a la hora de construir relatos despegados de toda objetividad. Sin duda híbrido entre información, entretenimiento y construcción de la opinión de los espectadores, el discurso televisivo también sirve como arma ideológica y cultural. En palabras de González Requena, la televisión, un discurso que espectaculariza lo ordinario, “tal y como existe en las sociedades que se autodenominan democráticas, conoce sólo un *criterio* para la elección de los materiales que lo articulan: la satisfacción del deseo audiovisual del espectador medio” (1995: 52). Piénsese, por ejemplo, en el juicio del *procés* y en las coberturas en directo de manifestaciones y protestas, cuyas representaciones se asemejan sobremanera a largometrajes de temática judicial y de acción.

Remedando las teorías de la espectacularidad televisiva, Bechelloni (1990: 55-63) sostiene que la televisión es más un discurso de la narración que de la espectacularidad, la cual esta última se cotidianiza, aunque no se pierda. No obstante, como todo relato, la televisión fabula y trama, da estructura a los hechos brutos, y reproduce la realidad según la intencionalidad de sus autores.

Desde su normalización a mediados del siglo pasado y su explosión cultural a finales del mismo, “la televisión no se propuso nunca como objetivo la proyección de sombras, ni la mera visión a distancia, sino la clarividencia” (Bueno, 2000: 192). La continuidad temporal también lo es espacial: además de reproducir da la ilusión de la pura realidad, de una presencia sin filtros, acrítica. En adición a los aspectos señalados anteriormente, la inmediatez y la presencia de la cámara en el lugar de los hechos abrochan la eficacia televisiva, una operación que satisface al momento el deseo de información. Asimismo, su programación sin cortes, a veces las 24 horas del día, se arroga la última palabra en lo que a la transmisión de la información se refiere. Algo que en el

cine no es posible, a lo que tampoco aspira, puesto que carece del “en directo” y siempre llega tarde, por pronto que arribe, a los acontecimientos.

De todo este corpus se pondrá el foco sobre tres obras particulares. Esta triada colisiona con la televisión, ya sea por herencia, resistencia o preferencia, y con el tiempo y los acontecimientos, al tratarse de proyecciones en el futuro que, a grandes rasgos, hacen frente al imparable discurso televisivo en el que no hay tiempo ni espacio para el pasado. Ya sea, como se verá, recreando el pretérito, recuperándolo o desvirtuando el presente.

3. FORMAS DEL CINE POLÍTICO (O LA POLÍTICA DEL CINE)

Como ya se ha señalado, el cine, a pesar de que su contexto de producción y sus intenciones comerciales disten o ignoren algún propósito más allá del económico, de algún modo, digamos ineludible, comporta una interpretación parcial del mundo representado. La imagen cinematográfica hace referencia a un mundo real —la materia prima fílmica— al que da forma, produciendo así una interpretación audiovisual de aquello que pone delante o excluye del campo de visión de la cámara. Quizás bajo esta decisión no descansa un motivo político *per se*, pero con toda seguridad habrá un pensamiento individual o colectivo que lo anticipa.

De idéntica forma se pueden distinguir entre dos vertientes de hacer política a través del cine o de hacer cine político: discursos de contenido o temática política, en las que es más importante qué se narra; y obras de forma política, en las que los mecanismos enunciativos y plásticos adoptan el comportamiento o las herramientas retóricas de aquellos programas o acciones que los vehiculan.

Sobre el primer grupo, en línea con la idea anterior, podría pensarse que un filme que utiliza formas clásicas, transparentes y estilizadas es un texto desideologizado. Sin embargo, este inmovilismo suele extraerse de estrategias asociadas históricamente al liberalismo y los valores tradicionales, que en un contexto determinado responden a actitudes reaccionarias o evasivas de la realidad. En lo que hace al cine explícitamente militante, se podría coronar este pódium con el cine soviético de los años 20, garante de procesos metafóricos y alegóricos fuertes y diseños narrativos contra los modos artísticos institucionales burgueses. Las películas soviéticas de principios del siglo XX destacaron por su férreo compromiso con la revolución socialista. Así, el cometido de estos cineastas consistía en crear nuevas formas cinematográficas para un nuevo Estado, para una nueva

realidad. Un intento, en definitiva, de lograr “la cristalización de un nuevo orden social, cultural y simbólico” (González Requena, 2006: 32) aunando arte y política.

De donde se colige que todos los filmes *sobre* política son formalmente políticos (aunque no lo parezcan o no quieran parecerlo), y que el cine materialmente político, pese a que a simple vista no hable de asuntos de interés común y vigente, por sus modos y maneras se ve impelido a intervenir en los problemas de su presente. En definitiva, que ni el cine de ficción histórica, que fabula sobre acontecimientos pasados, ni el que utiliza los efectos persuasivos del documental, adoptan un estatuto de mero espejo objetivo de lo real.

3.1. Portabella y el ensayo documental

Con un objetivo común a los discursos ficticios, pero partiendo de premisas diferentes, el llamado cine de no ficción o documental se aferra a la historia audiovisual para construir un relato verosímil. Anteriormente se ha hablado de lo documental como un efecto, una manipulación retórica que dista mucho de la objetividad o la captación idealistamente bruta de los hechos del mundo natural. Esta consideración especular y acrítica de la imagen cinematográfica, que agota su comprensión del arte en una capa superficial, nos sirve para arrojar luz sobre cómo la imagen construye la realidad. Porque si bien la representación fílmica no es un espejo de lo real, los mecanismos de significación desplegados por los relatos quieren hacer creer que lo es. Ese efecto-verdad, una estrategia discursiva que conjuga el qué se cuenta y el cómo se cuenta, en palabras de Zumalde y Zunzunegui, reproduce unos hechos que “el texto remite a ellos como si realmente hubieran ocurrido (...) y hace todo lo que está en su mano para que su destinatario lo[s] evalúe (...) en términos de *verdad*” (2019: 35). Esto es, que todo documental es una escenificación que esconde sus costuras.

Desde este punto de vista, la apuesta de Portabella en *El sopar*, cuyos trabajos previos en la ficción eran puramente experimentales, da un paso adelante en su posición política, y se consolida en ese cine independiente, documental y de propuesta radical, proveniente de la vanguardia artística (Castro de Paz, 2019: 24).

Siempre vinculado a la política, desde dentro y desde fuera³, los documentales y las ficciones de Pere Portabella suponen una “sublevación de la mirada desde la práctica del arte como actitud” (Parcerisas, 2001: 92). Hasta la obra más insospechada, un *making of*

³ Fue senador español y diputado catalán entre 1977 y 1984.

del *Drácula* de Christopher Lee, por ejemplo (*Vampir-Cuadecuc*, 1970), actúa a modo de “suplemento” alternativo a lo institucional (Marsh, 2010: 556), de negativo ideológico y fotográfico de la imagen que impone la versión oficial del Estado.

3.2. La guerra de la metáfora. Alegoría, épica y *Patria*

El cine histórico construye relatos proféticos y paradójicos, en tanto que, al filmar desde un tiempo presente que ofrece un conocimiento holístico, es capaz de interpretar el pasado a voluntad. Dicho lo cual, todo discurso, lejos de representar los hechos a los que alude, se base o no en fuentes históricas fidedignas, los reproduce. Y con ello construyen el acontecimiento, filtrado por una mirada, una ideología. Es por eso que, a juicio de Oroz, “algunos historiadores observan con prevención (...) el cine de carácter histórico, porque creen que las películas no pueden reflejar exactamente los hechos históricos y falsifican la historia” (1999: 3). Si se da un paso más allá, uno de los puntos de interés de filmes como *Patria* (más adelante se profundizará en ello) y tantos otros⁴ se aloja en la alegoría o la metáfora establecida entre el pasado dual que se narra y el presente desde el que se narra. Esa doblez pretérita se debe a que la película conjuga dos tiempos verbales con grandes saltos entre ellos. En líneas generales, los discursos históricos suelen manejar un testigo directo, o al menos un compilador de testimonios presenciales que cumplen unos mínimos de fidelidad y verosimilitud. Así, en un filme histórico como *Patria*, donde ese “yo he visto” o “yo he estado ahí” del que habla Jorge Lozano (1987: 15-58) y que inicia la disciplina histórica desde las crónicas bélicas de Tucídides o Heródoto, se sustituye por una transmisión oral muy lejana.

Así, la historia objetivable parece imposible en la obra de Charansonnet. Dicho lo cual, el cometido de este filme dista mucho de la objetividad historiográfica. Más bien, el discurso de *Patria* hace buena la idea de que “la historia no puede entenderse sin esta memoria común edificada sobre imágenes, ficción, fábulas y mitos” (Huguet, 2002: 10). Es decir, que “la toma de partido del cine [en general y el histórico en particular] por la política da paso a una dinámica más articulada, a una mezcla, a un ir y venir” (Casetti, 2005: 208) constante del presente al pasado.

⁴ Sería interesante estudiar las fechas de estreno y los argumentos de determinados filmes históricos y bélicos en función del contexto en el que se han producido esas obras, de cara a extraer analogías temporales de recuperación, denuncia, exaltación o nostalgia de sentimientos patrióticos.

Respecto al vocabulario más extendido, el estudio de González demuestra que los medios y los protagonistas del relato político emplean la metáfora como una herramienta retórica, sobre todo de corte bélico: “el *procés* es una guerra” (2019: 48), conflicto, liquidación, vencedores. Asimismo, Charansonnet se vale del recurso retórico de la alegoría al ambientar su historia en una guerra de unos pocos héroes que defienden su territorio frente a un reino opresor. De idéntica forma, y sin abandonar el estudio retórico de la ficción histórica, hay que rescatar la definición de alegoría que formuló Benjamin: la alegoría no es sino “la armadura de lo moderno” (2008: 290), la rememoración constante a los objetos y relatos en estado ruinoso, en peligro de extinción. La búsqueda, en definitiva, de dar una forma convencional e imaginaria a ideas abstractas como la libertad o la independencia (Moliner, 2008: 72).

En contrapartida, relatos como *Patria* permiten expresar lo que la historia escrita no puede capturar: “escuchar sonidos, atestiguar emociones fuertes tal y como fueron expresadas facial y corporalmente, o conflictos físicos entre individuos y grupos” (Rosenstone, 1995: 31). Es el caso del héroe Otger, que no hace más que gritar, sufrir y sangrar durante todo el metraje. En este marco, el cine histórico, respecto a la escritura histórica, hace que la extensión no esté reñida con la intensidad, y opta en consecuencia por la emoción y el sentimiento, en detrimento de la información y el conocimiento. En otras palabras, un filme no puede condensar lo desplegado en 500 o 1000 páginas, pero sí que tiene la capacidad de, gracias a la ilusión referencial de la imagen, cristalizar años de historia en un gesto, un sonido o un movimiento de cámara.

3.3. Cine de guerrilla. Histeria contra el absurdo

En su estudio de los tratamientos de los conflictos sociales y políticos en el cine, Sánchez Noriega sostiene que “la clave dramática parece la opción más coherente con argumentos que se basan en la representación realista de conflictos sociales. Ese realismo impide que el drama se deslice hacia tratamientos amables (2002: 82). Un aserto similar se encuentra impreso en las normas y el funcionamiento de *Histeria de Cataluña*.

Tan lejos en la forma y tan cerca en la intención, el poliedro de Grau se puede vincular, por citar algunos ejemplos excepcionales, al Nani Moretti de la década de los 70 —“una valiosa indagación sobre la dimensión política y humana de los sucesos individuales y colectivos” (Uris, 1999: 62). O también, a las corrosivas comedias de Luis García Berlanga entre 1953 y 1963 y posteriormente en la década de los 80, relatos

críticos de “progresiva crispación y distanciamiento” que observaban “con desgarrada ira la triste situación española” (Castro de Paz, Otero y Gómez, 2021: 54). Ambas utilizan el humor negro de corte popular-folklórico como arma crítica contra los poderes y estamentos político-sociales de su época. Pues bien, la risa, sea cual sea el canal que la transmita, como propuso Bergson, “corrige las costumbres” (2016: 46). Basado en lo mecánico y lo repetitivo, el efecto cómico se acopla a la dinámica narrativa y visual de internet y de la televisión: un flujo constante, una repetición, un bucle de hiperconexiones. A ojos del filósofo francés, aquellas obras en las que se erige “la forma queriendo primar sobre el fondo” se produce lo cómico (2016: 71). Con esa frase se podría resumir la obra de Grau: un exceso formal que acaba por socavar un contenido que se ridiculiza a sí mismo.

Siguiendo una tónica de trazar conexiones entre los tres filmes y las tipologías de representación a las que se adscriben, Portabella describe perfectamente, en su diagnóstico de la imagen en movimiento en la era digital, la veta explotada por la sátira política de Grau y cía.: las mutaciones de un audiovisual que viaja de una pantalla a otra, de un formato a otro, sin cesar, gracias a internet (2011: 8). Así, obras como *Histeria de España* se adscriben a la nueva generación de cineastas jóvenes españoles, que se caracteriza, *grosso modo*, porque “critican el materialismo y el consumismo y prefieren mantenerse al margen del sistema” (Estrada, 2014: 296).

Por último, y no menos importante, es conveniente tomar nota de que *Histeria de España* conforma un coro ecléctico y heterogéneo, donde coexisten la voz del documental clásico, la ficción costumbrista o el metraje encontrado. En coherencia con el dispositivo sustentado por la parodia y la explotación de los contenidos televisivos, Grau concita los géneros y formatos que la programación soporta a partir del “fomento de la colaboración creativa” (Estrada, 2014: 297). Empero, como sostiene Vidal, “ficción y documental no son, por lo tanto, antinómicos ni impermeables entre sí. Uno y otro son siempre ficción: ficción de la ficción o ficción del documental” (2017: 52). A lo que habría que añadir, conforme al dialéctico discurso de *Histeria de Cataluña*, ficción del *procés*.

4. ANÁLISIS FÍLMICO

4.1. *El sopar*: un informe particular sobre el gesto solidario

Siguiendo la clasificación de Zumalde y Zunzunegui, el filme de Portabella pertenece a la categoría del “documental (según el sentido) común”: aquellos textos que explicitan sus operaciones expresivas de forma ordenada y coherente para explicar un acontecimiento histórico e intentar convencer, verazmente, al espectador de que algo ocurrió de esa manera. Este tipo de manipulaciones convencionales, como se observará a continuación, confirma el aserto de Harun Farocki, según el cual “una estructura evidente también es una presencia evidente del autor” (2015: 87). Una de las singularidades de *El sopar* es que, además de ese andamiaje, el propio autor se manifestará de tres formas diferentes y en tres tiempos fragmentados.

Originalmente rodada en 1974, *El sopar*⁵ convoca clandestinamente a cinco expresos políticos para hablar de la militancia y la lucha en las cárceles, así como de la situación moral, física y psicológica de quienes fueron encerrados por crítica u oposición al franquismo. Portabella pone en escena este iterado encierro antes de la libertad, otorgando el poder a la palabra e incidiendo en la clandestinidad del encuentro, mediante los juegos de luz y oscuridad o insertando planos de gente cerrando puertas ante la cámara.

En lo referente a esa intervención triple del autor se aprecian tres modos de autoalusión en forma de cuatro apariciones: auditiva, manifiesta y escrita. La primera de ellas tiene lugar al inicio del relato: *El sopar* se inicia con un plano general del bosque, que expresa la furtividad del asunto, los personajes salen escondidos de entre los árboles, como animales que han sido liberados a la naturaleza (F1) pero que deben volver a encontrarse con la piedra, contra el muro de las cuatro paredes. Como ya se ha señalado, los presos acaban de ser liberados pero vuelven a ser encerrados, como si solo reproduciendo los hechos, reimaginando el pasado, fuese posible reflexionar sobre él. Entonces se escucha la voz de Portabella, quien deja las cosas claras, es un narrador que interviene desde el principio, con voz y cuerpo, dirige. Es decir, se evidencia la presencia de un autor, de una mirada clara. Tras la presentación visual y verbal de cada uno de los participantes, se produce la tercera aparición del cineasta en pantalla: en un plano de conjunto, Portabella les hace escuchar lo que han grabado en la cena de la noche anterior.

⁵ *El sopar*. 1974 (reestrenada con un nuevo montaje en 2018). Dirección, producción y guion: Pere Portabella. Fotografía: Manuel Esteban. 54 min.



FIGURA 1

Lo relevante de la actualización y reestreno en 2018 reside en que, pese a no tratar evidente y expresamente del *procés* catalán, no es tanto la forma fílmica y sus procesos de sentido, que también, como el momento de estreno, el gesto político, la revisión de un archivo pasado, los que hacen de este documental una singular representación del conflicto institucional. Símil, si se quiere, con el que Portabella propone la siguiente asociación: los presos políticos líderes del *procés* han sufrido un poder estatal-judicial parejo al que se vieron sometidos los opositores al régimen franquista, encarcelados durante la dictadura. De esta manera, Portabella realiza una adenda a la pieza original, en la cual incluye un fragmento de un reportaje televisivo en el que el propio director regresa a la masía donde se rodó el filme, e inserta una entrevista inédita al abogado del anarquista Salvador Puig Antich⁶, a modo de apéndice que engarza el pretérito y el presente.

De idéntica forma, los dos momentos de *El sopar* coinciden con un acontecimiento decisivo en cada época: en la versión de 1974, porque el mismo día de la reunión clandestina rodada por el cineasta se ejecutó al mencionado militante, último asesinado por garrote vil en España (los cinco participantes sabían lo que había pasado aquella mañana, pero Portabella les pidió que no hiciesen ninguna alusión explícita o implícita). En la actualización de 2018, porque el reestreno se produjo apenas dos meses después del encarcelamiento del exvicepresidente del Govern catalán, Oriol Junqueras, y de ocho exconsellers⁷.

⁶ Puig Antich fue un célebre activista de ideología anarquista y anticapitalista, integrante del Movimiento Ibérico de Liberación y símbolo del antifranquismo por haber sido el último condenado ejecutado por garrote vil en España.

⁷ Los nueve políticos ingresaron en prisión el 2 de noviembre de 2017 y *El sopar* se estrenó en Barcelona el 25 de enero de 2018.



FIGURA 2



FIGURA 3

Por otro lado, *El sopar* de 2018 altera la estructura narrativa del filme original: a la inclusión de dos nuevos fragmentos le siguen dos elipsis temporales: unos meses después, donde se incrustan las imágenes perdidas en las que el abogado de Puig Antich maneja papeles e informes y piensa en alto acerca de las versiones oficiales (F2). 30 años después, cuando Portabella vuelve (F3) y habla del gesto solidario que supuso el rodaje del filme (tercera aparición del autor).

Y finalmente, 44 años después: un sencillo texto blanco sobre fondo negro, un sencillo comentario crítico al texto de la sentencia a los políticos, última manifestación, más oculta que las anteriores, del autor (F4-5). Del mismo modo que, desde la perspectiva de 1974, los protagonistas llenan el hueco de Puig Antich, ahora, en 2018, ocupan anacrónicamente la ausencia, no biológica pero sí pública, de los presos del *procés*. Portabella explora así lo que Balló y Salvadó llaman el “procedimiento dramático de la sustracción” (2018): eliminar algún elemento contextual en pos de la emergencia de la emotividad o la identificación.

En 2018 el elemento contextual no se elimina del todo porque es anacrónico. Pero no todo queda ahí, no solo se completa el filme con un Puig Antich ahora sí presente simbólicamente. Esta vez los ausentes, no biológicos, son los presos catalanes del *procés*. A través de la voz de los que estuvieron en de la cárcel y salieron libres, Portabella da voz, paradójicamente, a los que siguen en ella y no se pueden comunicar.

La película también comporta una analogía con la negativa del partido que gobernaba el Partido Popular cuando se produjo la consulta del 1 de octubre y la postrera aplicación del artículo 155, a dialogar con los líderes independentistas, arrojando una imagen que es pura dialéctica y contraposición de ideas y de opiniones, de escucha atenta y respeto, de llegar a acuerdos. Mediante esta metáfora *El sopar* se torna una cena que

tiene más de mesa de diálogo que de comida. En esta misma línea, contra ese inmovilismo criticado, Portabella arroja el movimiento incesante de la cámara. El dispositivo del filme apenas recurre a planos-contraplanos, todo se limita a unos pocos, largos y suaves movimientos que van de un personaje a otro sin separación de montaje. Los grandes bloques se suturan con cortes desincronizados del sonido, gestos, reacciones, detalles. Al no haber montaje, la dialéctica viene de las palabras de las personas, no de la imagen, la cual opta por no separar, por no cortar a las figuras humanas.

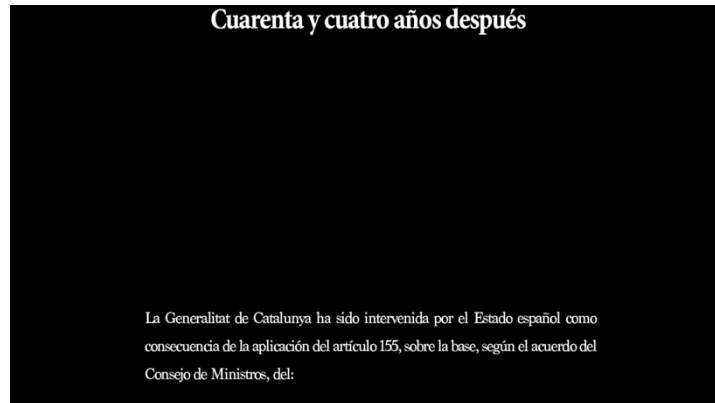


FIGURA 4

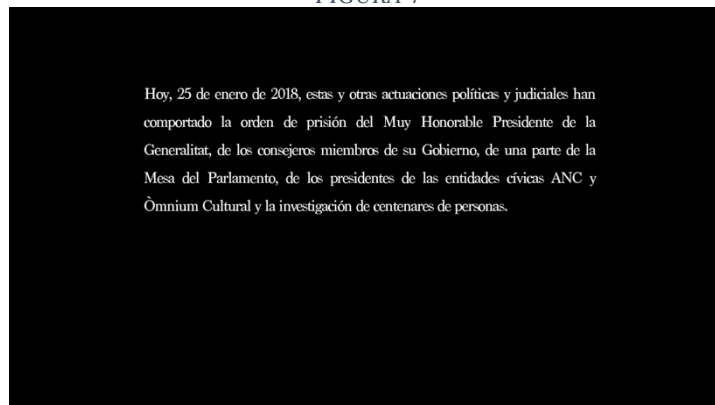


FIGURA 5

De un examen más atento se advierte que, al igual que *Informe general*, filme que según Zunzunegui “no debe verse como un documento de la situación política de la España de aquellos días, sino como un instrumento para modificarla” (2011: 37), en esta *El sopar* revisitada y ampliada persiste esa performatividad, ese gesto solidario con los presos catalanes del presente (indultados tres años después del reestreno de la película, en junio de 2021). Urgencia y pertinencia aún más justificadas que se entienden mejor con las palabras de Portabella hablando de su *Informe*, pero que se ajustan como un guante al filme de 1974-2018: la idea del filme consistía en llenar “el vacío informativo, fruto de la falta de acceso a los medios de comunicación de masas de importantes sectores de la opinión del país”. Es decir, si antaño era la ausencia y la inaccesibilidad de información

proveniente de los márgenes oficiales, en la actualidad se trata de esquivar el excedente del inagotable caudal mediático. Contra el ruido de la televisión, el diálogo y los silencios. Contra un presente borroso, un pasado clarificador.

El sopar, tan corto como efectivo título, resucita con su reestreno aquel largo nombre del filme sucesivo de Portabella⁸. De 1974 a 2018 (y así en adelante), no solo se propone una proyección pública, sino una proyección a futuro desde el pasado y sin utilizar, solo evocar, las imágenes del presente. De tal forma que la solidaridad se localiza en el gesto, en el extrafílmico, porque la puesta en forma no busca símbolos, metáforas o contradicciones entre lo denotado y lo connotado; se busca, en cambio, una transparencia en la oscuridad del encierro. A fin de cuentas, se torna muy significativa la última frase pronunciada en la parte de 1974 por una de las expresas: “no puedes vivir de un recuerdo”. Los personajes en silencio dejan espacio a nuevas palabras, ya que Portabella entiende la lucha política como un *proceso* que no puede cerrarse, un libro de historia que sigue escribiéndose. Y para ello es necesario dar la palabra, recuperar los archivos, reescribir e investigar de cara al futuro.

4.2. *Patria*: el origen del sentimiento catalán

*Patria. La leyenda de Otger Cataló y los nueve barones de la fama*⁹ es una producción independiente catalana dirigida y escrita por Joan Frank Charansonnet. Se trata de una épica de aventuras de bajo presupuesto, sin ayudas económicas públicas y financiada por *crowdfunding*, que narra los orígenes de Cataluña a partir de la leyenda del héroe Otger Cataló¹⁰. El filme es una clara alegoría del proceso independentista catalán, evidente filiación temática que se advierte tanto en los diálogos y la estructura narrativa, como en los símbolos y las decisiones de puesta en escena escogidas por Charansonnet. El propio director ha confirmado el paralelismo que la ficción traza con la realidad: “si 9 caballeros con la ayuda de Otger Cataló consiguieron echar a los enemigos, ¿qué no podrán hacer millones de catalanes con la firme voluntad de hacer libre a este

⁸ Me refiero a *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976).

⁹ *Pàtria*. 2017. Dirección y guion: Joan Frank Charansonnet. Producción: Dejavu Films. Fotografía: Joan Babiloni. 103 min.

¹⁰ Personaje de la mitología catalana que supuestamente habría reconquistado la Cataluña ocupada por los sarracenos en la Edad Media y de cuyo apellido podría provenir el nombre del actual territorio autonómico.

país?”¹¹. En los preliminares teóricos he señalado el lenguaje que utilizan los personajes del filme como un índice de la carga política del relato.

Otger y sus barones cuentan con un campo semántico similar al contemporáneo: luchan contra un enemigo “opresor”, que maltrata a su pueblo; de otro lado, el señor Climent, que narra la gesta de Otger, se arroga la “noble causa” de contar la historia de los orígenes de Catalonia. El relato equipara, con la salvedad del tiempo, a los Sarracenos con el Estado español actual: fuerzas enemigas, extranjeras, que ocupan las tierras del pueblo catalán oprimido. Aquí emerge una de las disensiones con respecto a la semántica manejada por el independentismo, mucho más leve: “el distanciamiento, la emancipación o la desconexión” (González, 2019: 42). En esta senda de discursos contradictorios, los personajes de los barones de la fama entonan un discurso elevado con el que reniegan de la guerra para, escenas después, no parar de masacrar a sus enemigos. Una vía, la violenta, que el independentismo catalán, al menos el político, negó desde el principio y sigue negando, en líneas generales. Del mismo modo, todos los actores están doblados y hablan en catalán, hasta Abderramán, lo cual apunta hacia uno de los lugares comunes del cine histórico, con independencia de su nacionalidad de producción.

En lo que hace a los aspectos narrativos, hay que subrayar la presencia de un narrador manifiesto que primero escribe la leyenda y luego la dicta: Climent de Vellcebre. Tras un prólogo que esboza la figura heroica de Otger, el viejo Climent llega a un monasterio para morir. Allí encuentra un conflicto entre los que creen en el mito (los “buenos”) y aquellos que recelan de la hazaña de Cataló (los “malos”). Esta dicotomía, esta diferencia de opiniones dentro de una misma comunidad, es un reflejo de la división interna del pueblo catalán: gente que comparte territorio pero no sentimiento.

El relato viaja aún más al pasado para justificar o explicar el origen de la patria catalana. En este filme no hay nadie que haya visto directamente, ni que haya oído al que vio, ni que haya contrastado las fuentes de las aventuras de Cataló. La leyenda de Otger se ha ido transmitiendo oralmente. El personaje de Climent simplemente representa al portavoz de un sentimiento latente en su pueblo, pero que demanda una necesidad: escribirlo, institucionalizarlo, hacer historia.

¹¹ Declaraciones recogidas en ElNacional.cat https://www.elnacional.cat/es/cultura/patria-joan-frank-charansonnet_163944_102.html

Por otro lado, el relato otorga mucha importancia a las escenas de sexo: Otger sobrevive a una muerte casi segura al copular con una especie de hada o espíritu. Por medio de esta fundamentación mágica del poder, Charansonnet funde así, literalmente a la *matria* con la *patria*. Ella le salva y él le da un hijo para que en el futuro este pueda ver la hazaña de Otger. Uno de los barones hace hincapié en el futuro, en los hijos, la sucesión. El sexo y el amor actúan como resorte de la libertad colectiva. Pero luego el sexo deviene una constante asignificante: por ejemplo, se utiliza indistintamente en subtramas de monjes que inician relaciones prohibidas con monjas o en encuentros entre personajes. Es decir, como otra de las recurrencias habituales del subgénero de la fantasía medieval.

Si se pone el foco sobre los recursos puramente visuales se advierte, a simple vista una paleta de colores que emula la estética de series como *Juego de tronos* o sagas como *El señor de los anillos*. Sin embargo, la caracterización es en este caso muy precaria, a causa de la falta de presupuesto y figurantes. Por ejemplo, la batalla más importante del filme, y la que parece que pone la piedra de toque para la semilla de Catalonia, enfrenta a apenas 100 hombres. Resulta, por ende, un gran contraste, por ejemplo, con las masas de gente en manifestaciones actuales o con esa idea del director de ilustrar cómo unos pocos hombres pueden derrotar a todo un reino.

En suma, es notoria la profusión de planos generales grabados con dron que magnifican los paisajes naturales catalanes. Estos se conjuntan con planos típicos de la escritura del narrador con pluma y papel. La mayoría de las escenas está grabada en escenarios naturales y monumentos históricos conservados en la actualidad, lo cual acentúa esa continuidad temporal que defiende el director. De hecho, la película parece por momentos un híbrido entre el cine épico moderno, la serie de televisión histórica (véase *Águila Roja*) y los videos turísticos promocionales de las regiones españolas o el documental paisajístico.

Para llevar a cabo estas maniobras principales el filme se vale de unos estilemas básicos: música épica, imágenes aéreas y planos generales de grandes vistas para contemplar la belleza de la tierra catalana, cámara lenta, mucho etalonaje, violencia con sangre que salpica la pantalla (F6), sobreimpresiones (que permiten unir al hombre y su tierra) o manipulaciones de la luz con connotaciones divinas. También encontramos *time-lapses* de evoluciones climáticas que se superponen a la figura de Otger, como si su presencia fuese capaz de perturbar el tiempo, la historia, con su trascendencia (F7). En otro orden de cosas, el filme maneja dos signos específicos de cara a suturar su eficacia simbólica: los logos de los escudos que portan los nueve barones de la fama se asemejan

a banderas de regiones autonómicas, exactamente las nueve comarcas actuales que componen Cataluña. Además, el águila equivale aquí a la patria, a la libertad y el cuerno tocado para llamada al pueblo, objeto atávico, significa “abrirse camino” (Cirlot, 1992: 160).



FIGURA 6



FIGURA 7

Una mirada a cámara de Cataló, en las postrimerías del relato, justo antes de morir, junto con una muerte representada por el motivo iconográfico de la piedad, abrocha la gesta del supuesto fundador espiritual catalán con el espectador, que es interpelado enunciativamente. Con este movimiento dramático, Charansonnet presenta una Cataluña que nace verbalizada y fabulada cuando mueren el héroe y su narrador al mismo tiempo narrativo, en dos tiempos históricos diferentes. Es decir, hay que mantener el testimonio nacionalista para que la leyenda no se pierda en un presente que tiende a la unificación.

En la última escena, la cámara, con otro gran plano general (después de haber visitado el monasterio en la actualidad donde un niño –que bien podría ser el hijo anacrónico que Otger tuvo con el hada— lee la leyenda escrita por Climent), aúna lo viejo y lo nuevo, las construcciones modernas con los templos antiguos y música rock de fondo (F8). Al final, la película se rebobina durante los créditos (F9), pero no se retrotrae hasta el principio que ahora es final, sino hasta el título inicial. Esto es, se olvida del prólogo,

donde se narra la casi inmortalidad de Otger Cataló. Esta es la maniobra ideológica más insospechada, lo cual la hace aún más decisiva y determinante. Precisamente durante el sintagma cinematográfico donde la autoría se imprime literalmente con palabras sobre la superficie fílmica, donde constan la mirada y las manos que han hecho posible el discurso, la historia se repite: en los créditos finales, con los nombres de los artífices del producto cultural. *Patria* habla constantemente del futuro, pero no deja de mirar al pasado y de utilizar sus símbolos, formas y temáticas, aunque se sabotee a sí misma olvidándose, en ese crucial momento, de lo más importante: el supuesto origen del sentimiento catalán.



FIGURA 8

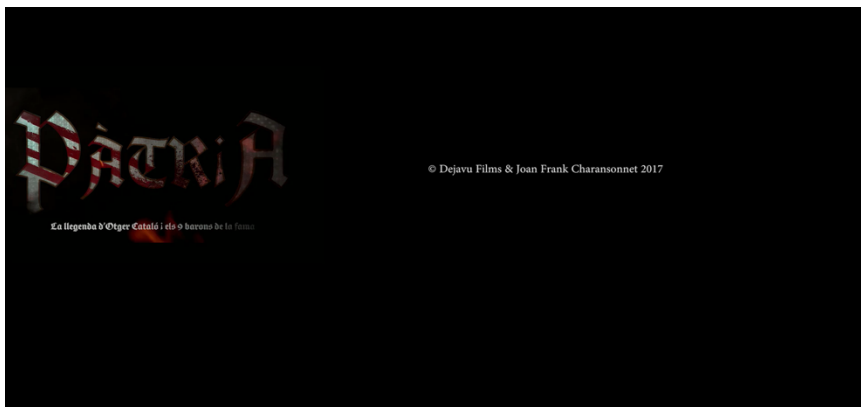


FIGURA 9

4.3. *Histeria de Catalunya*: el menú degustación del *Procés*

Obra de puro montaje y edición, *Histeria de Catalunya*¹² es un relato basado en el *found footage* que apuesta por el “robo” de imágenes ajenas, en el que Kikol Grau y sus colaboradores no tienen como objetivo sino reírse de todo y de todos. Ya desde sus primeros compases los cronistas *históricos* ponen las cartas sobre la mesa, al explicitar el presupuesto y la intención del proyecto: un “work in pobres” con el logo de la productora, Made in Hell, que parodia a una histórica corporación de prestigio, Janus Films. Esto es,

¹² *Histeria de Catalunya*. 2018. Dirección y guion: Kikol Grau *et al.* 80 min.

un producto que se hace pasar por una película “seria”, oficial y con alto presupuesto. Antes de toda imagen, la enunciación presenta una especie de declaración institucional de los cineastas emitida desde Andorra, ese país fronterizo entre España y Cataluña (F10). Grau se acoge al limbo del principado para desarrollar una libertad de expresión que “se está perdiendo en España”. A partir de aquí la *Histeria* se expande por vía de una mezcla de ficción, documental, ensayo y gag efímero, en busca de la otra oficialidad, de la contracara de la Historia del *procés*.

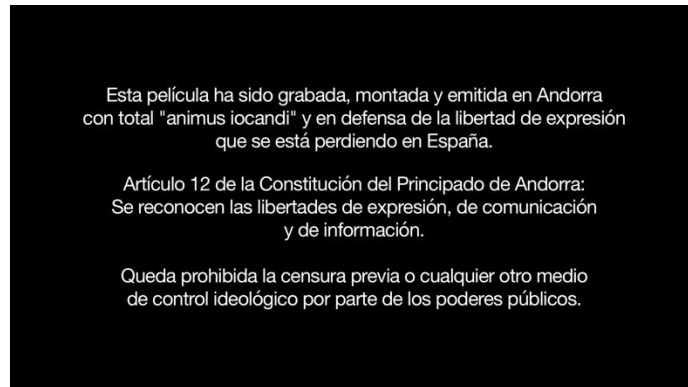


FIGURA 10

Como ya se ha tomado nota, la nueva corriente del cine punk español que surge a raíz de la crisis de los 10 opera una “continuidad decepcionante con el pasado” y rehusa la “nostalgia reconfortante” (Triana-Toribio, 2019: 21). Habitualmente, las manifestaciones asociadas con el arte punk o de guerrilla se han caracterizado por la marginalidad institucional, por una circulación en los márgenes narrativos y distributivos. Ese carácter fronterizo se asocia a una disconformidad con los medios de masas, medios que precisamente Grau conoce de primera mano: trabajó como realizador en el canal local BTV. Así lo expresa el propio cineasta: “no sólo los espectadores están sujetos a esta condena, también la gente que trabaja haciendo televisión está sujeta a decisiones ajenas” (Grau, 2018: 94). Las *Histerias* de Grau parecen sublimar y expandir algunas ideas propuestas en obras precedentes. Es el caso de “Gabinete de crisis”, semanario de BTV “formado por una locura de piezas cortas y algunas «secciones que aparecían» y desaparecían a nuestro antojo” o su primer largometraje, la biografía *Objetivo Gadafi*, donde a partir de la figura del dictador libio, Grau (graduado en Historia) con su característica heterodoxia intenta “explicar un argumento cerrado y que el espectador lo pueda entender, pero usando todo tipo de recursos audiovisuales a los que no estamos acostumbrados cuando nos explican temas históricos” (2018: 105).

En el mundo construido por el colectivo, donde prima la información mediático-televisiva, porque es la que primero recibe los hechos, la que persigue la noticia para filtrarla al espectador, *Histeria de Cataluña* deforma el tratamiento de lo inmediato. En líneas generales, el filme sigue una repetitiva estética del meme, proveniente de internet, las redes sociales, blogs y foros *underground*. Sin ir más lejos, el prólogo es una copia paródica de un tipo de videos producido por el medio online Playground (F11), con subtítulos que describen imágenes, diseñados para ser consumidos rápidamente en dispositivos móviles. A esta introducción le sigue una amalgama de cortes de películas, series de televisión, programas, cortos de ficción y documentales o imágenes grabadas con móviles por ciudadanos. Respecto a estas últimas, el relato privilegia su preponderancia, ya que estas eran omitidas habitualmente, en las coberturas televisivas que en especial transmitieron los altercados policiales durante el *procés*. Ya que a las protestas no solo acude la prensa, Grau quiere otorgar a los ciudadanos el protagonismo.



FIGURA 11

En otras ocasiones los autores se valen del simple gesto de recuperar y montar con las demás ciertas imágenes que se parodian a sí mismas sin interferir visualmente en ellas. Es el caso, por ejemplo, de muchas intervenciones públicas de Mariano Rajoy o escenas de la ya analizada *Patria* de Charansonnet. Si se paran mientes en las partes documentalistas destacan las pequeñas piezas dedicadas al parque temático de “Cataluña en miniatura” casi desierto y la de un hombre inventor de la máquina de hacer ruido para protestar (F12). También hay lugar para la ficción, con un costumbrista y negro segmento de humor acerca del espacio y futuro ideales que auguraron los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, gran evento deportivo y televisivo.

A un nivel sintáctico, resulta muy interesante que las piezas estén conectadas por un signo de puntuación recurrente: un electrocardiograma que registra las constantes vitales (F13) marca el cambio de un fragmento a otro y el mantenimiento de la salud de

un país terminal. Es decir, que el propio relato se arroja el diagnóstico y la supervivencia de España-Cataluña gracias a sus síntomas audiovisuales.



FIGURA 12

La raigambre punk o de guerrilla de las piezas que conforman esta “gran calçotada”¹³ no solo es de índole de contenido, sino más bien de forma. Se utiliza el montaje y la dialéctica entre imagen, sonido y texto (o descontextualización) para generar asociaciones cómicas, caricaturescas y ridiculizantes. De un lado a otro, la colectividad hace que la postura política del filme sea plural; a este respecto podría decirse que es la más imparcial de las tres obras escrutadas, porque el carácter coral de la película ofrece un prisma de ideologías heterogéneas. Y no solo se ríe de lo que han hecho los políticos y los ciudadanos catalanes y/o españoles, sino de cómo los medios han representado, por la parte (económica y política) que les toca, toda esa histeria/historia. A fin de cuentas, el discurso político de *Histeria de Cataluña* se puede resumir en una frase: cuando los poderes se hacen con los medios, criticando a los medios se puede criticar también a los poderes.



FIGURA 13

¹³ Las referencias gastronómicas también se resignifican como burla de los tópicos costumbristas en torno a la cultura española.

5. EL FUTURO EN PROCESO. A MODO DE CONCLUSIÓN

Pese a las diferencias ideológicas, formales y estéticas, estas obras convergen en un punto en común: el de la dialéctica entre tiempos y texturas, formatos y formas de comunicación. También el del aroma de película de amigos, de bajo presupuesto y circulación clandestina (Portabella) o limitada (Grau y Charansonnet). También como un gesto que no quiere equipararse con la corriente principal, con esa versión oficial contra la que cada una se enfrenta. Y, sobre todo, en el diseño plural y ecléctico de un futuro político en progresión. Ya que la pluralidad de visiones, tanto en la ficción como en la realidad, es, si no imprescindible, al menos necesaria para mantener ese futuro en proceso, sea cual sea la conclusión política que de este derive.

El análisis fílmico y comparativo constata los nexos y disensiones de textos que trabajan por una misma causa, al resguardo de diversos frentes. Porque, como ya se ha subrayado a lo largo de estas páginas, el lenguaje cinematográfico —y la ideología que este recubre— hace visible su poder transformador, aglutinador y simbólico en oposición a la rapidez informativa de la televisión.

La versión oficial —la que suele pasar a la historia— del sentido que el proyecto soberanista escribe sobre el devenir político-social de España constará de tantos apéndices y enmiendas como protagonistas reales y operativos (los políticos y ciudadanos involucrados) e intérpretes de estos (los cineastas y artistas) haya. Con esta suma se obtiene una fórmula de visiones que, si bien no resuelve la ecuación, despeja la incógnita: la crisis institucional entre España y Cataluña es un proceso hacia el futuro. Del diálogo, de la dialéctica entre pasado-presente, mito-realidad, ficción-documental, o cine-televisión, que proponen estos tres discursos cinematográficos, entre muchos otros, depende el nudo y el desenlace de este metarrelato protagonizado por las naciones involucradas.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balló, J. y Salvadó, A. (2018). “El sopar” y la sombra de Puig Antich”. *La maleta de Portbou* 27. <https://lamaletadeportbou.com/articulos/sopar-la-sombra-puig-antich/>
- Bechelloni, G. (1990). “¿Televisión Espectáculo o Televisión Narración?”. En *Videoculturas de fin de siglo*, G. Anceschi *et al.*, 55-67. Madrid: Cátedra.
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bueno, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa
- Camarero, G. (2002). “Presentación”. En *La mirada que habla (cine e ideologías)* (Gloria Camarero, ed.) 5-7. Madrid: Akal/Comunicación.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del film*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J.L. (2019). *Formas en transición. Algunos filmes españoles del período 1973-1986*. Santander: Shangrila.
- Castro de Paz, J.L., Otero, H., Gómez, F. (2021). “Berlanga en los años 50: del espejo ligeramente curvado al cóncavo”. En *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta* (J.L. Castro de Paz y Santos Zunzunegui dirs.) 53-67. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Coll, J. (2018). “De la ilusión a la insurrección frustrada”. En *Anatomía del procés* (VV.AA.) 37-111. Madrid: Debate.
- Estrada, I. (2014). “El cine español en la era de la reproducibilidad tecnológica: María Cañas y la *d*-generación”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38: 295-313. doi: <http://dx.doi.org/10.18192/rceh.v38i2.1687>.
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gaudreault, A. y JOST, F. (1990). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- González Gómez, C. (2019). “Los marcos conceptuales del conflicto catalán: las metáforas del *procés*”. *Cultura, lenguaje y representación* 22: 37-53. doi: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2019.22.3>.
- González Requena, J. (1995). *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (2006). *S.M. Eisenstein*. Madrid: Cátedra.

- Grau, K. (2018). “Selector de frecuencias”. En *Territorios y Fronteras III. Itinerarios, tendencias y derivas. Cine documental a pesar de todo* (Koldo Atxaga, ed.) Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Huguet, M. (2002). “La memoria visual de la historia reciente”. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, (Gloria Camarero, ed.) 8-23. Madrid: Akal/Comunicación.
- Lozano, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marsh, S. (2010). “The legacies of Pere Portabella: between heritage and inheritance”. *Hispanic Review*, 78: 551-567. doi: <http://dx.doi.org/10.1353/hir.2010.0002>.
- Moliner, M. (2008). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Nacarino-Brados, A. (2018). “La convergencia nacionalpopulista”. En *Anatomía del procés* (VV.AA.) 193-233. Madrid: Debate.
- Parcerisas, P. (2001). “El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa-Santos-Portabella”. En *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (Marcelo Expósito, ed.). Valencia/Barcelona: Ediciones de la Mirada/ MACBA.
- Portabella, P. (2011). “Prólogo”. En *Mutaciones del cine contemporáneo* (Adrian Martin and Jonathan Rosenbaum, eds.) 7-22. Madrid: Errata Naturae.
- Regué, J. (2021). “Las preocupaciones de los catalanes: de la crisis económica al ‘procés’ y del ‘procés’ a la pandemia”. En *El País*. 10 de septiembre de 2021. <https://www.elperiodico.com/es/politica/20210910/proces-pandemia-coronavirus-preocupaciones-catalanes-11417528>
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). “Tematizaciones y tratamientos en las representaciones filmicas de los conflictos sociales”. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, (Gloria Camarero, ed.) 79-89. Madrid: Akal/Comunicación.
- Triana-Toribio, N. (2019). “Spanish Cinema of the 2010s: Back to Punk and Other Lessons from the Crisis”. *Hispanic Research Journal* 20: 10-25. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/14682737.2019.1584464>.
- Uroz, J. (1999). “Presentación”. En *Historia y cine* (José Uroz, ed.) 3-5. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Uris, P. 1999. *360º en torno al cine político*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Vidal Estévez, M. (2017). *Extensiones del mirar*. Madrid: Cátedra.

Zumalde, I. y Zunzunegui, S. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (2011). “*Aimez-vous le cinema?* La representación cinematográfica de la Transición española (1976-1977) según Pere Portabella”. En *El cine y la Transición política en España* (Manuel Palacio, ed.) 33-46. Madrid: Biblioteca Nueva.

VÍCTOR ITURREGUI es doctor en Comunicación Social por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Programador y guionista de documental televisivo, ha participado en las obras colectivas *Juan Estelrich. El eslabón necesario del cine español* (Demipage) y *Furia española. Luis García Berlanga* (Filmoteca de Valencia), y ha publicado en revistas académicas especializadas como *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *L’Atalante* o *Brumal*.

Email: alloturturro11@gmail.com