

# GARCÍA CARRIÓN, Marta,

## *La regió en la pantalla.*

### *El cinema i la identitat dels valencians,*

València, Afers, 2015, 221 pp.

Adrià Castells Ferrando

CEU — UNIVERSIDAD CARDENAL HERRERA

adria.castells@uchceu.es

Els mecanismes identitaris de qualsevol nació o regió passen perquè la realitat social més immediata pugui accedir a la categoria de ficció, i des d'aquesta plataforma projectar una imatge amb la qual les audiències s'identifiquen com a part d'una mateixa comunitat social. El cinema, des dels seus inicis, ha tingut un gran impacte social i una forta capacitat d'atracció entre els públics nacionals, i s'ha configurat com un dels escenaris més importants per a la creació d'un imaginari col·lectiu. No obstant això, la historiografia cinematogràfica que ha tractat el cinema produït al País Valencià no ha tingut com a eix d'anàlisi la vessant identitària, i de la mateixa manera, els treballs d'aprofundiment en la qüestió nacional dels valencians tampoc no han abordat el camp del cinema (García Carrión, 2015).

El treball de Marta García Carrión, *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*, pretén obrir una nova via d'anàlisi i d'acostament al cinema valencià a través de l'estudi de les representacions culturals, la producció, interpretació i promoció d'imaginari i el seu paper en els processos de construcció i naturalització de les identitats nacionals i regionals. És des d'aquesta posició que el cinema no s'entendrà com un simple reflex d'una identitat social existent, sinó més aviat com un espai de creació i de difusió de representacions amb les quals l'audiència s'identifica i interactua en un marc identitari col·lectiu. Es tracta, per tant, de transitar de la història social a la història de les representacions culturals tot posant l'èmfasi en el caràcter "inventat" de les cultures nacionals, reproduïdes a través de manifestacions

artístiques i simbòliques, que al capdavant són la base dels processos de construcció de les identitats locals, regionals i nacionals (Eley i Suny, 2015).

Un dels teòrics que ha tingut més impacte en l'àmbit de la construcció nacional va ser Benedict Anderson, i el seu treball *Imagined Communities* (1983) va esdevenir una reflexió fonamental per entendre aquest "gir cultural" dels estudis sobre la construcció de les identitats nacionals. Com afirma Archilés, l'obra d'Anderson no era la primera a insistir en una perspectiva constructivista de la nació i del nacionalisme, però sí que va contribuir més que cap altra obra a la seua difusió (Archilés, 2015). Abans ja ho havia fet Ernest Gellner (Gellner, 1964); però, mentre que per a aquest autor el nacionalisme "inventa", "fabrica", "falseja" nacions allà on no existeixen, Anderson proposa associar la nació a la idea de "creació", i considera que totes les comunitats són "imaginades", ja que, malgrat que els seus membres no tinguen contacte directe entre ells o mai no l'arriben a tenir, se senten connectats a una mateixa comunitat i lligats en un mateix destí a través de les seues pràctiques culturals i simbòliques (Anderson, 2005).

El nacionalisme s'entendrà a partir d'aquest moment com una forma de construcció social, de construcció narrativa que afecta totes les experiències socials dels individus i la seua forma d'entendre el món (García Carrión, 2015). Aquestes teories, que podríem catalogar com a "constructivistes", representen el paradigma dominant dels estudis sobre la nació a

principis del segle XXI i estan fortament lligades als plantejaments més “modernistes”, a la vinculació de la idea contemporània del fenomen nacional als processos de modernització de les estructures econòmiques i socials. El contrapunt a aquesta visió, però, vindria donat pels plantejaments d’Anthony Smith (1986) i del corrent etnosimbolista, que reivindicava el paper dels elements ètnics en la configuració de les nacions modernes, i en certa mesura un procés de connexió entre els elements premoderns, simbòlics —basats en les tradicions, els mites i les memòries compartides—, i les formes modernes de la nació (Archilés, 2015). És aquesta connexió —i la capacitat dels elements ètnics per generar una consciència col·lectiva i una acció política definida— la que marcarà la diferència més notable entre els processos de reivindicació nacional i de construcció d’imaginari al nord i al sud del Sénia, si més no, fins a l’actualitat. Després en parlarem.

El concepte de “comunitat imaginada” és perfectament aplicable i funcional en l’estudi de la comunicació, ja que els mitjans de comunicació, i especialment el cinema i també la televisió, són uns potents creadors d’imaginari col·lectiu a través de les narracions i dels relats sobre el grup que representen. Malgrat tot, en paraules de García Carrión, aquestes perspectives no s’han aplicat de manera prioritària als estudis sobre el cinema, que sempre ha estat absent dels debats sobre la construcció de la identitat nacional espanyola o de les identitats regionals peninsulars (García Carrión, 2015). I encara afegiríem que tampoc als de la televisió, un camp per explorar en el cas valencià. És per això que el volum de García Carrión és una síntesi molt reeixida del paper que va tenir el cinema en la construcció i difusió de l’imaginari valencià des dels seus orígens a finals del segle XIX fins a ben entrada la dictadura franquista.

Com es narra al cinema, per tant, la regió dels valencians? Quines són les imatges centrals que ens representen en la pantalla i amb les quals els valencians ens sentim actualment identificats? Per trobar la base d’aquest relat tan potent sobre la

identitat valenciana contemporània ens haurem de remuntar fins a la segona meitat del segle XIX, moment en el qual es produeix la formació de les identitats regionals en el marc d’una nació espanyola ben definida (Archilés i Martí, 2001). La Renaixença va tenir un paper essencial en l’elaboració de productes culturals que imaginaven la identitat valenciana. Com destaca García Carrión, a partir de l’herència dels romàntics valencians, es va establir un “imaginari i un relat dels valencians com a subjecte col·lectiu que dibuixava una trajectòria històrica compartida amb un paisatge i un territori ben definits” (García Carrión, 2015). Certament, els intel·lectuals de la Renaixença, amb el paper destacat de Teodor Llorente i Constantí Llombart, comencen a establir les bases d’una identitat valenciana d’arrel cultural basada en un món agrari centrat en l’Horta i en la ciutat de València, en el marc territorial que Piqueras Infante (1996) ha catalogat com el de “la identitat valenciana central”.

El territori és, en efecte, un dels elements definidors de qualsevol marc identitari. Anderson (2015), en parlar de comunitat “imaginada”, ho feia en termes de comunitat “limitada”, perquè els seus membres entenien que existien unes fronteres finites que els separaven d’altres realitats nacionals. Pel que fa a la construcció del territori, el cas valencià no és un cas excepcional, i el treball de recreació simbòlica de la identitat valenciana que s’estableix a finals del segle XIX és comparable al que s’estava produint en altres llocs d’Espanya i d’Europa, com és el cas de Catalunya (Peris, 2016). La dualitat urbanitat-ruralitat serà l’eix definidor d’aquesta aproximació al territori, amb resultats molt divergents pel que fa al paper de capitalitat de Barcelona i València en la mostració i propagació d’un imaginari territorial autèntic i alhora modernitzador i nacional.

En una entrevista radiofònica, Martin Heidegger (1933) va contrastar l’alienació de la vida de la ciutat moderna amb l’autenticitat de la seua perifèria rural. Per a aquest autor, les muntanyes de la Selva Negra parlaven. Igual que els romàntics europeus, Heidegger va veure un contrast entre

el lloc —com a immutable, limitat i autèntic— i l’espai —una entitat física abstracta i utòpica. Des d’aquest moment, el problema de la modernitat es discutiria al voltant bàsicament de l’espai, però el lloc, el paisatge immutable, encara esdevindria un element mental potent en la creació dels imaginaris nacionals i regionals (Umbach, 2009).

Aquest fenomen és ben evident en els casos del País Valencià i de Catalunya, encara que amb temporalitats distintes i amb marcs d’inclusió identitària nacional divergents. Es tracta de dos exemples clars de la connexió entre les representacions culturals del “lloc” i les polítiques basades en la imaginació d’aquests llocs. En el cas de Catalunya, i ja des de mitjans del segle XIX, assistim a aquest descobriment del “lloc” de la mà d’un dels polítics i arquitectes de la Lliga Regionalista, Josep Puig i Cadafalch. Hem de tenir present que el ferrocarril, que s’acabava d’inaugurar, permetia acurtar les distàncies i estendre el perímetre de la ciutat i el camp visual de la nació (Resina, 2008). Aquesta transformació va contribuir poderosament a l’estructuració nacional del territori, i Puig i Cadafalch, amb els seus viatges als Pirineus i les campanyes de restauració i catalogació del patrimoni arquitectònic romànic, es va convertir en una de les figures més rellevants del que es podria catalogar com el discurs català de la “heimat” (Umbach, 2009).

Aquest terme d’arrel germànica, *heimat*, i d’ús extens en el decurs del segle XIX al XX, evoca sentiments potents de fidelitat cap a l’espai vital primari, el poble, el paisatge i tot allò que es considera propi i autènticament local: ferramentes i aparells de la vida diària, arquitectura tradicional, gastronomia local, paisatge immaculat, memòries d’infantesa... Amb el rescat i la salvaguarda de tot allò que es considera local, el moviment heimàtic aspirava a connectar la nació moderna alemanya amb el seu passat provincial (Wilson, 2008). Puig i Cadafalch, en propugnar una noció del patrimoni propi que estava fortament arrelat en el discurs medieval i natural, estava atorgant un paper molt important en termes de reinvençió identitària al redescobriments, la restauració i la

catalogació de les esglésies romàniques del Pirineu català. Com a resultat, el romànic es va convertir en el lloc espiritual, en el lloc de la memòria, de la identitat històrica nacional (Umbach, 2009).

Amb tot, la passa més interessant d’aquest projecte s’esdevé quan aquest llegat medieval i rural va ser reimaginat en un marc industrial, modern i urbà, com era el de Barcelona, i a través d’un procés creatiu sense precedents. Com l’autor explica en la seua obra *L’arquitectura romànica a Catalunya*, la rudesia del romànic era fortament informativa del caràcter honest del poble català i, per tant, la restauració d’aquest patrimoni equivalia paral·lelament a la restauració política, de la manera de fer, de la comunitat catalana “imaginada”. Una comunitat que en termes religiosos es caracteritzava pel “primitivisme” i per la duresa de la pedra nua del romànic, i que contrastava amb el sobrefinament i la decadència de l’alta cultura espanyola, representada a través d’un barroquisme artificial i sobredimensionat per les estructures jeràrquiques de l’església i de l’Estat (espanyol) (Umbach, 2009). En efecte, el sentiment religiós estava en la base d’aquesta mirada col·lectiva i és clau en la creació d’un imaginari compartit que, en paraules d’Anderson, va precedir els moviments nacionalistes i regionalistes. Per al cas valencià, aquest sentiment religiós també va servir d’imatge per a la representació de l’espai espiritual dels valencians. García Carrión destaca el pes considerable que en els anys 20, “l’edat daurada del regionalisme de cel·luloide”, tingueren els reportatges i documentals sobre commemoracions religioses i festes populars, l’estudi dels quals ens permet analitzar els processos de construcció d’imaginari i referents simbòlics de la identitat pròpia (García Carrión, 2015). En aquest sentit, un dels capítols més remarcables va ser la *Coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923), un reportatge de Joan Andreu Moragas que compilava el material filmat durant els actes de commemoració de la Mare de Déu com a patrona de la ciutat de València. La “Maredeueta” acabaria identificant-se amb la ciutat i per extensió amb tot el territori valencià i ajudaria a difondre amb èxit una visió conservadora de la ciutat identificada amb la tradició i amb els valors

populars, però contràriament al cas català, també amb els costums catòlics, d'exuberància barroca, de la nació espanyola.

A finals del segle XIX, com estem veient, les ciutats es van erigir en els espais de configuració, recreació i difusió dels referents identitaris, en els “cap i casal”. A Catalunya, els frescos que cobrien els murs de moltes esglésies romàniques de muntanya van ser arrancats i portats a museus de Barcelona amb la intenció última de configurar una nova connexió identitària entre la ciutat i el “lloc immutable”, el món rural. Barcelona es convertia en l'aparador d'allò que es considerava català, i, consegüentment, l'Eixample, la gran extensió de la ciutat modernista, en un anunci en tres dimensions per a la nova identitat catalana. L'arquitectura de Puig i Cadafalch venia a definir l'essència del catalanisme modern, i a fer de pont entre el llegat medieval del país i la moderna ciutat industrial a través d'un procés de ficcionalització i de superació de l'espai heimatí. A aquest procés van ajudar les dues exposicions internacionals que Barcelona va organitzar el 1888 i el 1929, la finalitat de les quals era mostrar la forta dinàmica modernitzadora i industrial de la ciutat catalana.

Aquest mateix procés de ficcionalització es va produir a València durant l'Exposició Regional de 1909, que va ser un esdeveniment decisiu per a la fixació de la iconografia pròpia. A través de l'Exposició, la identitat regional irrompia en la percepció col·lectiva dels valencians (García Carrión, 2011). Pel seu caràcter d'atracció moderna, el cinema va ser molt present a l'Exposició, i les pantalles es van inundar d'imatges valencianes, de frescos que bevien directament de la producció cultural renaixentista: paella, indumentària regional, balls, horta, barraques, ciutat medieval, etc. Són els anys de la casa Cuesta, que, des que va començar a produir films el 1905 i durant més d'una dècada, va donar compte del folklore i els costums valencians i la ciutat va esdevenir l'aparador de la valencianitat regional (García Carrión, 2015).

Aquestes exposicions van convertir les ciutats en els contenidors de l'imaginari col·lectiu; no obstant això,

les intencions nacionalitzadores dels dos territoris que representaven, tot tenint en compte el producte final imaginat, havien de ser força distintes, com podem observar en el volum de García Carrión. Si el mecanisme català confrontava el nou constructe nacional amb l'espanyol, la “invenció” de la regió valenciana es va fer dins del marc de la creació d'una identitat nacional espanyola (Archilés i Martí, 2001). L'espai de les representacions valencianes sempre va actuar de marc propagador d'aquesta identitat. De fet, els films de ficció de Cuesta es plantegen com a “dramas rurals” que centren la representació valenciana en els espais rurals i d'horta, tot remetent a l'imaginari regional valencià, com ara en *El pastorcillo de Torrente* (1909) o en *El tonto de la huerta* (1912); però a partir de 1912, comença a aparèixer un altre imaginari regional, l'andalús, que explotava la temàtica dels bandolers a *Los siete niños de Écija* (1912) o *El Lobo de la Sierra* (1913) (García Carrión, 2015). La fórmula encetada per Cuesta de “cinema popular, valencià i espanyol” ja caracteritzaria tota la producció valenciana posterior. Sobretot a partir de la dictadura de Primo de Rivera, moment en el qual, segons García Carrión, es produeix un procés intens de regionalització, d'exaltació dels folklores regionals no polítics i no amenaçadors de la identitat majoritària espanyola. El cinema valencià hi contribuï a bastament a través de les seues referències més immediates, que entroncaven directament amb la novel·lística de Blasco Ibáñez, amb la tradició paisatgística de la pintura de Sorolla, Pinazo o Muñoz Degraín, i amb el teatre popular i sainetesc d'Eduard Escalante. Aquests autors van dissenyar el mapa de la identitat valenciana situat a València, l'Horta, els poblats marítims i l'Albufera, i van establir la gran narració sobre el poble valencià, que, com indica García Carrión (2015), comprén el retrat de la psicologia col·lectiva lligada a una concepció essencialista del seu passat, orientalista i fortament arrelada a un territori mitificat. Un imaginari en el qual la llengua quedava relegada a un espai marginal. Els personatges creats per Blasco i la representació del costumisme agrari i idealitzant del món de l'horta; la geografia quotidiana i immediata de la pintura de temàtica regional, altament estilitzada en les imatges marineres i hortolanes de Sorolla o de Pinazo; o la celebritat

dels estereotips que poblaven el teatre valencià més popular es van convertir, i han esdevingut de manera incontestada, el marc de referència atemporal de la identitat particularista valenciana.

Aquest és el cas de la cinematografia de Maximilià Thous, figura clau en la construcció i difusió de l'imaginari valencià, a qui García Carrión dedica un capítol central del llibre. Thous, recordat com l'autor de la lletra de l'Himne de l'Exposició, després convertit en Himne Regional, va ser membre de Joventut Valencianista i formà part de l'ambient cultural d'un valencianisme que reivindicava la idea d'un Estat Valencià des de la crítica al centralisme (García Carrión, 2015). Les seues aportacions, però, desplegaven novament un imaginari que connectava amb les temàtiques renaixentistes ja fixades dècades abans (*Nit d'albaes*, 1925): l'Albufera i la ciutat de València com a escenari, un conflicte melodramàtic amb poca o nul·la conflictivitat social com a motiu del relat, i la representació de la dona hortolana, Dolorettes, com l'encarnació màxima de la valencianitat. Una imatge femenina que poc tenia a veure amb els valors que el catalanisme polític atribuïa una dècada abans a Teresa, la “Ben Plantada” imaginada per Eugeni d'Ors.

Si els anys 20 van conèixer una inflació de productes sobre temàtica valenciana, en els anys 30 i durant la Segona República els relats cinematogràfics al·legòrics de la identitat regional són molt escassos. García Carrión en destaca algunes de les causes. Per una banda, la introducció del cinema sonor va plantejar el problema de la llengua a la pantalla, i sobretot de la circulació i el consum de pel·lícules. D'altra banda, l'espai cada vegada més ampli de sociabilitat cinematogràfica parlava exclusivament castellà; al País Valencià no va circular cap publicació especialitzada escrita en català, la temàtica s'allunyava cada vegada més del tema local i el valencianisme es va mostrar indiferent cap al foment del valencià en el cine (García Carrión, 2015). De fet, l'única pel·lícula parlada en valencià va ser *El faba de Ramonet* (1933), un model de teatre popular que remetia novament al sainet valencià més estereotipat, costumista, d'imaginari sorollista i de ràpida filiació folkloritzant i fallera; però

no menys localista que altres films, com per exemple, *La verbena de la Paloma* (B. Perojo, 1935). L'única diferència està, en paraules de García Carrión, en el fet que, arribats en aquell punt, el madrilenyisme, el baturisme aragonés, l'andalusisme formaven ja part d'una cultura nacional espanyola reconeixible i identificada en tots els territoris de l'Estat. Cifesa, la gran productora valenciana creada el 1932, havia apostat clarament per l'espanyolisme (García Carrión, 2015) i el règim franquista, també.

Com hem vist, la creació i la difusió dels imaginaris regionals i nacionals en la pantalla ha estat una constant des de la producció dels primers films al País Valencià, però, contràriament, no ha suscitat l'interès dels investigadors de la disciplina. *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*, de Marta García Carrión (2015), és la primera aproximació acadèmica i rigorosa a l'estudi del paper del cinema en la construcció de la identitat valenciana des dels seus orígens a finals del segle XIX fins a la dictadura franquista. L'autora no només fa una anàlisi textual del material filmic, sinó que també es fixa en els contextos de producció i recepció per a concloure que, a diferència d'altres realitats nacionals veïnes, l'imaginari valencià s'ha construït i consumit en el marc indiscutible d'una realitat nacional superior, l'espanyola, a la qual el territori valencià ha aportat la dosi justa d'autenticitat. Com afirma l'autora de l'estudi, la cultura valenciana no va actuar ni va connectar amb les noves formes culturals d'oci, i les representacions a la pantalla quedaven relegades al patrimoni del passat, d'on mai no van eixir. Aquest discurs essencialista va ser heretat a la mort de Franco, i pel·lícules com *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivà, 1978) o la seqüela *Visanteta estate queta* (1979) tornaven a posar en evidència la complexa construcció identitària dels valencians. I la ficció televisiva dels últims anys, amb l'èxit d'audiència de *L'Alqueria Blanca* al capdavant, ha aprofundit encara més en l'abandonament dels nuclis urbans —de València com a escenari actualitzador de l'imaginari valencià— i en la tornada a l'espai rural, essencial, heimatí i regional, que tan bé es complementa amb l'espai modernitzador de l'estat nació espanyol. Però això ja és un altre episodi.

---

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

- Anderson, B. (2005 [1983]). *Comunitats imaginades*. València: Afers/PUV.
- Archilés, F. (Ed.) (2015). *La persistència de la nació. Estudis sobre nacionalisme*. València: Afers/PUV.
- Archilés, F., Martí, M. (2001). Satisfaccions gens innocents. Una reconsideració de la Renaixença valenciana, *Afers*, XVI, 38.
- Eley, G., Suny, R. (2015). Del moment de la història social a l'estudi de la representació cultural. En Archilés, F. (Ed.), *La persistència de la nació. Estudis sobre nacionalisme* (pp. 45-100). València: Afers/PUV.
- García, M. (2011). Mirar la regió des de la pantalla: Maximilià Thous i el cinema valencià de les primeres dècades del segle XX. En Archilés, F. (Ed.), *La regió de l'Exposició. La societat valenciana de 1909*. Catarroja/València: Afers/PUV.
- García, M. (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja/València: Afers/PUV.
- Geller, E. (1964). *Thought and Change*. Londres: Weidenfeld and Nicholson.
- Heidegger, M. (1994). Creative Landscape: Why do we stay in provinces?. En Kaes, A., Jay, M. (Eds.), *The Weimar Republic Sourcebook* (pp. 426-428). Berkeley: University of California Press.
- Peris, À. (2015). La identitat valenciana regionalista a través de la ficció televisiva L'Alqueria Blanca. *Arxius*, 32, 225-240.
- Piqueras Infante, A. (1996). *La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid/València: Escuela Libre Editorial/IVEI.
- Puig i Cadafalch, J. (1909). *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Resina, J. R. (2008). *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Smith, A. (1986). *The Ethnic origins of the nations*. Oxford: Blackwell.
- Umbach, M. (2009). The Modernist Imagination of Place and the Politics of Regionalism: Puig i Cadafalch and early 20th-century Barcelona. En Landy, J. i Saler M. (Eds.), *The Re-Enchantment of the World*. Stanford: Stanford University Press.
- Wilson, J. (2008). Imagining a Homeland: Constructing Heimat in the German East, 1871-1914. *National Identities*, 9(4), 331-348.