

AULA DE CINEMA

2023/2024



AULA B 2023-24

Crítica cinematogràfica

Alumnat de La Casa del Cine

LA CASA DEL CINE

FilmoTeca
de Catalunya

 Generalitat
de Catalunya

Els continguts d'aquesta publicació estan subjectes a una llicència de Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. Se'n permet la còpia, la distribució, la comunicació pública i la creació d'obres derivades, sense ús comercial, sempre que se'n reconegui l'autoria i es mantingui la llicència en les seves noves creacions.



Barcelona, març de 2025

Aquest llibret és el fruit de la col·laboració entre la Filmoteca de Catalunya i La Casa del Cine. Es tracta d'un volum que compila les reflexions en format text de les pel·lícules que s'han programat en el cicle Aula de cinema del curs 2023-2024. Però, què ens motiva a escriure sobre cinema? La resposta curta i consistent és el mateix cinema. És una pulsio indescriptible, una necessitat que pren cos en forma de text en veure pel·lícules, ja sigui en un festival de cinema, en un passi de premsa, en una plataforma o a la Filmoteca. La necessitat de pensar, analitzar, reflexionar i posar-ho per escrit és només una part del procés de retorn cap al film. **La crítica de cinema (i la seva lectura) ens retorna al film i ens obre la porta a descobrir noves cinematografies.**

La crítica de cinema és el text literari que ens endinsa en un món de pensament, debat i lectura. Uns textos que sorgeixen d'una quirúrgica programació, analitzada i estructurada per teixir un tapís universal i polièdric del cinema, mostrats amb temporalitat cronològica des dels inicis dels cinematògrafs amateurs fins a l'era moderna del segle XXI. Un recorregut que ara es pot llegir a través de les reflexions que ha escrit l'**alumnat de l'àrea de crítica cinematogràfica de La Casa del Cine**, escola pionera en l'estudi del cinema en tots els seus vessants: teoria, anàlisi, història, crítica, programació i els derivats de la cultura fílmica.

Aula de cinema també és una escola d'aprenentatge fílmic que ens ha permès convertir les projeccions en textos i les seves lectures en noves mirades cap a les pel·lícules. Text i mirada, mirada i text. Un binomi que conflueix en la crítica cinematogràfica. Ja hem escrit sobre cinema; ara toca llegir sobre cinema i tancar el cercle amb la (re)descoberta de tots aquests films.

Mar Canet

Directora de La Casa del Cine

Àrea de Mediació i Educació

Filmoteca de Catalunya

Simfonies urbanes

Sessió de curtmetratges:

Barcelona en tranvía

Ricardo de Baños, 1908

Manhatta

Ch. Sheeler, P. Strand, 1921

Les nuits électriques

Eugene Deslaw, 1928

Berlin - Die Symphonie der Großstadt

Walter Ruttmann, 1927

Durant les primeres dècades del segle xx, el cinema es va enamorar de les simfonies urbanes. Es tractava d'una fórmula ben simple: una càmera que sortia pels carrers i els començava a recórrer a ritme de jazz o d'una partitura clàssica. Sovint, però, va produir extraordinaris resultats artístics que avui podem contemplar amb l'astorament de qui se sent convidat a una cita íntima amb el passat de les ciutats més vibrants i vitals del planeta.

Entre les grans fites d'aquest gènere, cal destacar l'enlluernadora immersió en un París de fantasia del brasiler Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926) o la descoberta d'una Nova York insòlita per part del moderníssim fotògraf suec Julius Jaenzon. Més enllà, però, del cosmopolitisme pioner de rodamon vocacional com el d'un Jaenzon o un Cavalcanti, el gruix de les melodies urbanes pretenien ser aparadors de l'excel·lència pàtria, intents de projec-

tar al món l'energia i la identitat de nacions en construcció (o en procés de reconstrucció) mitjançant les imatges de les seves ciutats.

La Filmoteca proposa aquests dies un menú de quatre plats ben representatiu d'aquesta etapa i amb un interès que va molt més enllà de la simple arqueologia cinematogràfica. Amb *Barcelona en tranvía*, de Ricardo de Baños, filmada l'any 1909, acompanyem el cineasta i empresari cultural barceloní en una ruta de sis minuts que el porta del passeig de Gràcia al carrer de Craywinkel passant per la plaça de Lesseps, l'avinguda de la República Argentina o el baixador de Vallcarca, sempre submergits en un ben encisador oceà de vestits de tall, boes de plomes, mirinyacs, camisoles, bombins, polissons i les encara predominants faldilles llargues.

Manhatta, de Charles Sheeler i Paul Strand, ens porta a la Nova York del 1920 en una ex-

ploració de la seva modernitat rampant inspirada pels poemes de Walt Whitman. Més enllà de “les colpidores façanes de marbre i ferro” de què parlava Whitman, Strand i Sheeler van mirar de copsar-hi el cor d’aquesta “moderna Babilònia sobre el riu Hudson”. L’enorme gentada d’oficinistes vestits de negre que creua la tanca del transbordador de Staten Island per perdre’s a tot córrer pels carrerons del moll de Wall Street funciona encara avui com a perfecta metàfora visual del tràfec de la vida moderna.

Les nuits électriques (Les nits elèctriques), d’Eugène Deslaw, són deu minuts d’intensa i pulcra fascinació urbana envasada al buit. En aquest curtmètratge filmat el 1928, tot just un any abans que es desfermés el terrabastall financer que va conduir a la Gran Depressió, Deslaw fa poesia visual amb les finestres, les llums de neó i els fanals de quatre de les urbs

més esponeroses d’Europa: Berlín, París, Londres i Praga.

Per acabar, *Berlin - Sinfonie der Großstadt* (Berlín, simfonia d’una ciutat), dirigida per Walter Ruttmann l’any 1927, mereix ser considerada la mare de totes les simfonies cinematogràfiques i una de les veritables obres mestres del documental d’autor i el cinema assaig. Amb guió de Karl Freund i Carl Meyer i partitura orquestral a càrrec del compositor Edmund Meisel, aquest migmetratge de 65 minuts ens mostra un Berlín que es desperta verge a primera hora del matí, s’omple gradualment de vida i ritmes febrils, es vesteix de gala arribat el vespre i beu, flirteja i balla amb entusiasme dionisiac a mesura que es va obrint pas la nit. El mateix Berlín —ai!— que Hitler convertiria en capital d’un reialme de malsons només sis anys després.

Miquel Echarri

Sessió sobre Dimitri Kirsanoff

Sessió de curtmetratges:

Ménilmontant

Dimitri Kirsanoff, 1926

Brumes d'automne

Dimitri Kirsanoff, 1929

Més enllà d'explicar històries, el cinema té el poder de transmetre sensacions, de construir mons que envolten l'espectador i el transporten en un viatge sensorial durant la projecció. La força narrativa de les pel·lícules es basa en la capacitat absorbent del cinema, però quan un film està desproveït d'argument, el poder sensorial encara hi és present. Alguns cineastes treballen amb un èmfasi especial en aquest aspecte. El director que ens ocupa, Dimitri Kirsanoff, i les pel·lícules que motiven aquest text, *Ménilmontant* (1926) i *Brumes d'automne* (Boires de tardor, 1929), en són un bon exemple. L'interès principal de Kirsanoff se centrava en les imatges, la relació que hi ha entre elles i la capacitat d'evocar alguna cosa més que històries, a més d'intentar evitar l'ús de diàlegs (o d'intertítols en l'època del cinema mut), almenys en les produccions en què disposava de llibertat creativa.

Encara emmarcat en el cinema mut, una de les característiques del migmetratge *Ménil-*

montant és aquesta absència d'intertítols. El film no està desproveït d'història narrativa, però prioritza la força de les imatges i la connexió que sorgeix mitjançant el muntatge, en lloc de buscar una exposició clara dels esdeveniments. De fet, les múltiples el·lipsis i la cronologia no lineal de les escenes contribueixen a la desorientació temporal en el bucle de violència que proposa Kirsanoff. Seguint la vida de dues germanes òrfenes al París dels anys 20, la tragèdia va agafant forma sense necessitat de sons ni diàlegs. L'ús de dobles exposicions, el muntatge i la composició acurada dels plànols doten les imatges d'una forta càrrega emocional, que és on recau tot el pes de l'obra.

El mateix passa amb el curtmetratge *Brumes d'automne*, que esdevé un viatge immersiu en una estació, en un estat emocional unit al clima, la pura evocació del dolor i la malenconia d'un amor que ha arribat al final. En aquest

cas, l'absència d'intertítols ve determinada pel buit narratiu del film, ja que Kirsanoff se centra a transmetre l'estat malenconiós de la protagonista (interpretada per Nadia Sibirskaïa), posant la forma cinematogràfica completament al servei de l'atmosfera i amarant cada minut del metratge de sentiments que semblen sortir de la pantalla. La interpretació de Sibirskaïa s'intercala amb els paisatges de tardor, les fulles caigudes, el degoteig de la pluja... Tot per capturar en el cel·luloide la nostàlgia i la malenconia i aconseguir que hi

siguin clarament presents, encara que no tinguin presència física.

L'ambició de Kirsanoff no era explicar històries: la seva visió poètica del cinema alimentava altres inquietuds. La seva obra cerca la bellesa a través de les imatges i la relació que hi ha entre elles, i dona peu a la possibilitat que les sensacions i els sentiments parlin per si mateixos a través de la pantalla.

Dani Álvarez López

Cinema sense cinema

Conferència il·lustrada amb

Érik Bullo

Sessió de curmetratges:

Encyclopedia Britannica

John Latham, 1971

Newsprint

Guy Sherwin, 1972

Synchromy

Norman McLaren, 1971

Particles in Space

Len Lye, 1979

Lights

Marie Menken, 1964 – 1966

Atomic Garden

Ana Vaz, 2018

Danza Solar

Los Ingrávidos, 2021

La manipulació del mitjà cinematogràfic és una cosa que tenim més que assumida. El límit de l'enquadrament o la inserció d'una música concreta en un instant determinat és quelcom que sabem, com a espectadors conscients de la referencialitat fílmica, que afecta la nostra manera de digerir les formes cinematogràfiques. Una cosa a la qual no estem tan acostumats, per inusual, és al fet que la manipulació del mitjà es dugui a terme físicament en la pel·lícula fotoquímica. Al llarg dels anys 60 i 70, el cinema experimental es va interessar, especialment, per la manipulació del cel·luloide per crear cinema sense cinema. La dessacralització d'aquest llenç

orgànic i fràgil és el principal tret de les propostes de la sessió *Cinema sense cinema*, a càrrec del cineasta i teòric Érik Bullo.

A *Encyclopedia Britannica* (1971), John Latham ens enfronta a una proposta radical: una pàgina d'aquesta enciclopèdia per fotograma. La història del coneixement humà es converteix en un flux d'imatges il·legible i estroboscòpic en què la paraula perd tot el seu valor gramatològic per potenciar l'aspecte més estètic. Un joc de conceptes interessants i molt cinemàtic en què la futilitat del coneixement transita per la pantalla. A *Synchromy* (1971), de Norman McLaren,

la composició musical es genera mitjançant un so sintètic produït per formes geomètriques lliscades per un capçal de so òptic. Formes que passen de ser simples recursos geomètrics a significants d'una interpretació artística en forma de banda sonora. Continuant amb el tractament de la paraula i les seves formes, *Newsprint #1*'' (1972), de Guy Sherwin, experimenta amb la pel·lícula analògica en la dimensió més filosòfica. Sherwin ens estimula mitjançant trossos de diaris enganxats sobre una pel·lícula transparent de 16 mm en una espècie de tipografia audio-visual que fa que les lletres es puguin "sentir" quan passen pel capçal de so del projector.

Agafant la dualitat d'absència i presència de la llum com a eix central, *Lights*, de Marie Menken, porta a l'extrem els límits òptics i mecànics del dispositiu de gravació. Rodada durant un període de tres anys, Menken va captar els aparadors de la ciutat de Nova York d'amagat durant les vacances de Nadal a altes hores de la matinada, amb l'objectiu d'aconseguir les llums i formes que veiem en pantalla. Figures que es configuren i es distorsionen mitjançant el moviment de la càmera i el contrast entre llum i foscor. Len Lye segueix el camí que va obrir Menken amb el film *Particles in space* (1979), en què experimenta sobre l'essència de la forma filmica esquinçant físicament els fotogrames. Aquesta pel·lícula destil·la el mitjà i els seus elements a la mínima expressió, i assoleix una tridimensionalitat molt forta mitjançant el que la mateixa artista va anomenar *petites imatges vibrants*.

Tot i que l'experimentació sobre el cel·luloide es va anar diluint amb el pas del temps a causa de la falta de material analògic i la presència cada vegada més predominant del cinema digital a partir de l'entrada del nou mil·lenni, alguns artistes continuen treballant el mitjà de manera analògica per continuar plantejant qüestions interessants.

Atomic garden, peça d'Ana Vaz del 2018, planteja la seva tesi com una seqüència de parpellejos de l'ull humà. En aquesta proposta, d'una forta càrrega estètica però amb un subtext polític present, l'aleteig de les papallones es trasllada al mitjà cinematogràfic per sobre de discursos i desenvolupaments narratius. De l'any 2021, *Dansa solar*, peça experimental del col·lectiu Els Ingràvids, s'elabora, per una banda, amb imatges d'arxiu d'uns ballarins rodades en súper-8 amb imatges del sol capturades en 16 mm. La mescla dels formats evoca un tràngol solar comunitari en el qual el reenquadrament d'elements esdevé un dels seus trets característics més poderosos.

El gènere experimental —en particular, les peces projectades dins de *Cinema sense cinema*, a càrrec d'Érik Bullo— presenta l'avantatge d'aportar la seva etiqueta per elaborar un espai que —pel fet de no ser un gènere fàcilment mercantilizable— convida a la reflexió i desafia l'espectador a veure-hi més enllà de la construcció gramatical que el mode de representació institucional ens ha fet creure que és el cinema.

Rafa Rodríguez

Tabú: nostàlgia per un món perdut

Tabu: A Story of the South Seas

F.W. Murnau, 1931

Tabú, l'últim film signat per F. W. Murnau, és un drama romàntic dividit en dos grans blocs que col·lideixen com a ens antagonistes. El film situa l'acció principal a l'illa de Bora Bora, al Pacífic Sud, on l'amor d'una jove parella es veu amenaçat quan el cap tribal declara la jove com a verge sagrada.

En aquesta proposta, Murnau deixa de treballar el llenguatge dels somnis per fer un film que tots podem comprendre. Aquí, el director de *Metropolis* (1922) redueix a la mínima expressió la sensibilitat formal de la seva obra per centrar-nos, així, en una història molt intensa. Sense il·luminacions agressives, podríem dir que ens trobem davant d'un film essencialment expressionista, tot i estar allunyat del gènere cinematogràfic que va definir la carrera del director alemany, en què les composicions estan liderades principalment pels cossos dels protagonistes: cossos sempre posant, cisellats a l'idioma de les imatges, potenciant un tractament preciosista i humà, amb tocs de cinema documentalista gràcies a la subtil però encertada empremta de Robert Flaherty, realitzador

de l'aclamat film documental *Nanook of the North* (Nanuk del nord). Flaherty ja havia rodat dues pel·lícules sota la seva direcció ambientades als Mars del Sud: *Moana* (1926), realitzada a l'Estat Independent de Samoa, i *White shadows in the South Seas* (Ombres blanques als Mars del Sud), a Tahití, l'illa més gran de la Polinèsia Francesa. El director nord-americà, però, es va retirar de la producció de *Tabú* perquè no estava d'acord amb les exigències de Paramount Pictures, productora del metratge, que pretenia que el film fos protagonitzat per estrelles de Hollywood. Això, juntament amb certes discrepàncies amb Murnau, va fer que Flaherty s'allunyés del projecte.

Fatalista i místic, Murnau exposa amb els seus dos actes com els sistemes socials presentats al film impacten entre ells i contra els mateixos amants, que estan condemnats des de l'inici. Aquesta premonició inicial, tan atemporal que pot arribar a recordar algun relat mitològic de les antigues cultures gregues o romanes, potencia l'espera del desenvolupament per part de l'espectador i se sintetitza en un tancament

en què l'amor només pot viure de manera poètica en aquells terrenys que no són tancats per la mà humana. Amb la superstició com a condemna i salvació, sembla que la història de Murnau està condemnada a repetir-se contínuament tant dins d'aquests paisatges exòtics com en els més "civilitzats". Aquesta idea se subratlla en paladejar la decisió de Murnau quant a la localització del film, el Pacífic Sud, que és simplement una al·legoria poètica de l'estat emocional dels protagonistes.

Tot aquest pla conceptual es plasma en la imatge d'una forma molt clàssica, molt plàstica i compositivament molt estàtica, sense abusar del diàleg i construint el film de manera gradual, elaborant una narrativa insuportablement tràgica a causa de la inevitabilitat del transcurs de la trama. La brillantor de la llum de la lluna sobre l'oceà que envolta l'espai on transcorre

el film es clava a la retina de l'espectador de manera inoblidable, barrejant una bellesa irònica, surrealista i ocultista. L'amor, com una fletxa esmolada que travessa totes les fronteres i traspasa les fumeres que generen les societats i els seus convencionalismes, es veu transformat des de la nostra lectura com un amor pur, serè i orgànic que muta a un acte de cobdícia i luxúria absurd, tal com ho perceben els habitants de les illes de Tabú.

Com una de les últimes propostes del cinema mut, el pas del temps ha fet de Tabú una obra veritablement profunda. Amb tot, l'exercici de síntesi o crònica no fa cap favor al resultat d'aquest film, ja que l'experiència a la qual ens submergeix la proposta de Murnau és purament cinematogràfica.

Rafa Rodríguez

Noies d'uniforme

Mädchen in uniform

Leontine Sagan, 1931

“Què queda de les particularitats de ‘la dona’ després que els processos abstractius pressionin la seva imatge en una xarxa de significació predeterminada pels objectius específics a què ‘ella’ ha de servir?”, es pregunta la investigadora fílmica Ivone Margulies. Un segle abans, les joves de *Noies d'uniforme* (*Mädchen in uniform*, Leontine Sagan i Carl Froelich, 1931) ja cercaven una resposta a aquesta pregunta amb els seus propis cossos. En aquests cossos, hi ressona la imatge de tot un món. Quan sona el timbre, els peus es mouen a l'uníson en un camí determinat per la mirada masculina petrificada. Just al principi de la pel·lícula, aquestes filles de militars de l'exèrcit de l'antiga Prússia travessen el llindar de la ficció per trobar-se amb les nostres mirades.

Enviades a un internat d'on han de sortir essent dones de l'Estat i per a l'Estat, trenquen la ficció que pressiona el significat de ser dona fins als nostres dies. La poeta i filòsofa Denise Riley assenyala que el concepte mateix de dona com a entitat col·lectiva ha hagut de forjar la seva pròpia identitat fluctuant en paral·lel i, de vegades, en les esquerdes del concepte d'humanisme.

Amb *Noies d'uniforme*, l'entitat col·lectiva de les dones —i, en concret, de les noies joves— va esquarterar per primera vegada en l'àmbit del cinema les estructures d'una modernitat humanista que havia crescut ridiculitzant-les.

La directora, Leontine Sagan, i l'autora del text original, Christa Winsloe —que es va basar en les seves pròpies vivències— ho tenien ben clar: no hi ha ningú que conegui millor la història d'un país que les noies destinades a ser, en nom seu, filles, esposes i mares. O és que la història no es va constituint així, en el cos (uniformat) de cadascuna d'aquestes noies? Aplicades i obedients, a l'ombra de les seves pròpies destinacions. No obstant això, en aquesta pel·lícula alemanya, les ombres deixen veure altres possibilitats. Sagan les va fer servir com una prolongació de la repressió i l'austeritat a què eren exposades les joves per extreure-les d'elles mateixes, per, primer, extirpar-los els seus propis desitjos i, després, amagar-les d'aquest mateix desig en gàbies sense més sortida que la prescrita.

Així, l'exterior amb prou feines apareix en aquesta pel·lícula, per bé que s'intueix. De la

mateixa manera, tampoc no s'hi veuen homes, per bé que s'endevinen. A cada racó, les estàtues d'antigues llegendes masculines observen els passos d'alumnes i professores. Volen ser ombres, volen ser una advertència. No obstant això, entre les ombres creix la llum, que fa possibles gestos constants cap a la tendresa, l'humor i "les mil formes de l'amor".

El desig és, a *Noies d'uniforme*, una espècie de gana que revela la sortida contra tot un imaginari que el té controlat. Escoltar-se sempre ha estat sinònim de transgredir la trama d'una realitat en què encara avui qualsevol idea feminitzada sobre el desig és objecte de menyspreu i burla. Aquesta fam d'un humanisme que ja no es pot assolir esdevé un ressò permanent a través del cos de totes aquestes noies uniformades que repeteixen els mateixos moviments, com si es tractés d'una marxa antimilitar; que amb prou feines mengen; que es demanen on ha quedat la memòria de les seves mares, les quals també van passar per aquí; que s'exclamen de com de bona és (està?) la senyoreta von Bergurg.

Afamades d'un sentit propi, el despertar sexual anirà esclatant cap a aquesta professora, la més

amable i propera (al marge de la idea clàssica d'autoritat), perquè les alimenta a totes de desig: cada vespre, les noies esperen que els desitgi bona nit. I llavors, entre les ombres, apareix la llum del primer petó pròpiament lèsbic de la història del cinema, o almenys d'un petó que, amb un primer pla, reivindica el desig sexual coartat entre dones. Aquest recurs ens guia en la resistència de les noies fins a un final també sense precedents.

Cal destacar, a més, que Sagan també va ser pionera a l'hora d'emprar altres recursos visuals, com ara el fet de superposar les cares de dos personatges per expressar un vincle emocional. No podem oblidar tampoc l'ús d'un so que acabava d'arribar. Només uns quants mesos després de l'estrena d'aquest film, els nazis van arribar al poder a Alemanya. Totes les còpies de la pel·lícula del país van ser cremades, mentre que una part de l'equip va acabar morint de fam en camps de concentració i només alguns membres, com la directora, es van poder exiliar. *Noies d'uniforme* esdevé un presagi que encara ressona.

Carmen Macías

La gran comèdia

The Great Dictator

Charles Chaplin, 1940

Què es pot dir d'una pel·lícula com *El gran dictador*? Amb una obra que ja ha sigut tan comentada, analitzada, homenatjada i referenciada, què queda per escriure? Pot ser, en comptes de buscar una utilitat o motiu intel·lectual per aquest text, més valdria agafar-se al mític diàleg final, famós com pocs i reproduït infinitat de vegades, que encara avui dia es manté tan rellevant. Concretament, em quedo amb les paraules “pensem massa, sentim molt poc”. Per tant, deixaré que siguin el sentiments que desperta el visionat d'*El gran dictador* els qui estiguin en control i escullin el contingut d'aquest text.

El primer a destacar és, per a un servidor, lo molt divertida que arriba a ser la pel·lícula. La proposta de Chaplin està repleta d'un enginy que li fa resistir al pas del temps, començant per la seva premissa, en la qual el propi Chaplin interpreta al dictador Adenoid Hynkel i a un humil barber sense nom, una idea que, més enllà de l'acudit que pogués propiciar la semblança de l'actor estatunidenc amb el dictador alemany, assenteixi un concepte fonamental: en el fons, tots som iguals. És per això que, al seu torn, les constants injustícies que pateix

el veïnat jueu són escenes que contrasten tan bé amb l'opulència i la irracionalitat d'aquell que les provoca, i és que, encara que sigui des de la sàtira i a mode de caricatura, *El gran dictador* retrata algunes de les claus que van marcar un moment històric que no s'ha d'oblidar. Perquè les pallassades de Chaplin, ja siguin el seu alemany inventat en els histriònics discursos de Hynkel o la malaptesa del simpàtic barber, no li treuen la punxant mirada d'un artista disposat a denunciar la bogeria que, en el seu context històric, envoltava al món, si bé encara no hi havia una consciència total del que succeïa.

En la seva autobiografia, Chaplin assegura que d'haver sabut l'extensió de les atrocitats que es cometien en l'Holocaust, mai hauria fet la pel·lícula. No obstant això, avui dia, sabent els horrors que van tenir lloc, fets el coneixement històric dels quals ja és accessible per a qualsevol i que, a més, ha estat tractat múltiples vegades en diferents obres audiovisuals – *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) o *Nit i boira* (Alain Resnais, 1956), per posar algun exemple-, és cert que un vel de foscor embolica a Tomania i tenyeix d'amargor l'aparent innocència del film en tractar una desgràcia

de tal magnitud. Però, en opinió d'un servidor, aquesta lúgubre realitat no fa més que emfatitzar allò que la pel·lícula representa i, malgrat el seu distanciament amb els veritables fets, els ideals pels quals aposta i amb els quals feia front al terrible poder feixista en constant expansió d'aquell moment bé mereixen l'existència del film.

La primera pel·lícula sonora del gran mestre de la comèdia Charles Chaplin ha quedat

gravada a foc als annals de la història pel seu apropament des del riure i la diversió a un dels pitjors capítols de l'ésser humà. La seva mirada, satírica i sempre en busca de l'exageració absurda, no deixa de banda la lluita per uns valors d'igualtat per a tothom. Recordant un cop més l'emotiu i esperançador diàleg final, no queda més que agrair que Charles Chaplin decidís trencar el silenci.

Dani Álvarez López

Breu rencontre: entre el cap i el cor

Un melodrama britànic

Brief Encounter

David Lean, 1946

En tornar a casa després d'un viatge de compres a un poble pròxim, Laura Jesson, una avorrida mestressa de casa resident en un suburbi, coneix per casualitat el doctor Alec Harvey. Aquesta breu trobada, inicialment casual, es converteix ràpidament en una cita recurrent durant les visites setmanals al poble. Progressivament, en contraposició a l'enamorament sobtat clàssic, sorgeix entre tots dos un vincle emocional que causarà estralls en la seva relació i que la transformarà en una cosa indispensable per a tots dos, malgrat el breu lapse temporal que compartiran ocasionalment.

Breu rencontre parteix d'una premissa molt senzilla que es desenvolupa a partir d'una proposta formal molt elaborada. El gran *flashback* a tall de confessió trenca, en primera instància, la temporalitat clàssica del relat canònic o aristotèlic al qual ens tenia acostumats el Hollywood de finals dels anys 30 i principis dels 40. En aquest joc de línies temporals que mai s'entrecreuen —on la línia amb què s'arrenca el relat

s'utilitza com una pinzellada a l'inici i com a gran tancament final—, es desenvolupa la història dels amants.

Sens dubte, el film s'enriqueix quan reprenem la línia temporal de la narració perquè David Lean, fent ús de les eines cinematogràfiques d'una forma bastant intel·ligent, pugui aprofundir en la situació dramàtica de Laura i els seus dubtes més personals i emocionals. Les breus trobades amb el doctor Harvey són autèntics oasis d'aigua fresca i cristal·lina en una situació sentimental desèrtica en què la monotonia del dia a dia ha monopolitzat una relació que es mor de set. David Lean situa, molt intel·ligentment, la totalitat de les trobades de la parella en una estació de trens. Aquests mitjans de transport, com a metàfora de les vides creuades que se separen al final del metratge, desprenen un fum que evoca la naturalesa dels sentiments dels protagonistes: un fum que col·lideix frontalment amb les lleis físiques que, com els compromisos matrimonials i socials,

obliguen Laura i Alec a oblidar-se mútuament, i que permet formar, d'aquesta manera, l'aura al·legòrica de la pel·lícula.

Tot el que succeeix lluny dels compromisos matrimonials establerts —regits per les màximes de l'església, les lleis jurídiques i les convencions socials— influeix en la relació dels personatges i, lluny de pervertir les seves ànimes, les enriqueix i les dota d'una llum i una vida que no havien conegut fins llavors. El fet de viure sense conèixer l'amor veritable, fugint de l'amenaça d'escàndol i de l'ostracisme social, es representa com el pa de cada dia, com una realitat més assimilada en les societats suburbanes dels anys 40 a Nord-amèrica. Tot i que Lean centra la seva història en els personatges d'Alec i Laura, el subtext suggereix totes les possibles variables i tots els riscos als quals quedarien sotmesos si es destapés tot: les famílies d'aquests dos personatges es veurien perjudicades per aquest fet i ells, en particular, serien crucificats socialment.

Lean mostra, al seu torn, que aquest amor, plantejat com una força positiva que omple la vida dels protagonistes, també és una espècie

d'oportunitat perduda, una experiència dramàticament breu que podria ser el germen d'una història bellíssima. A vegades, però, la vida és així. L'amor sense maldat —sense que sigui una resposta de l'odi cap als cònjuges respectius o qualsevol altra batussa marital a la qual el cinema comercial ens té acostumats— no té lloc en aquestes societats pastades a l'antiga. Per sort, la manera d'estimar-se entre Laura i Alec és cada vegada menys vilipendiada: el seu amor, innocent, que eleva les persones i les restaura, que enriqueix els que envolten aquestes relacions, és una altra porta en la vida sentimental de qualsevol persona, que pot retractar-se legalment del seu primer "Sí, vull" si es troba en una relació sentimental buida o desapassionada.

Al final del film, Alec s'acomiada de Laura posant-li gentilment la mà a l'esquena. Com David Lean, que dona per finalitzat el metratge amb una escena agredolça però subtil, aquest gest subratlla el caràcter clandestí de la relació entre els dos protagonistes i, davant la impossibilitat d'acomiadar-se com a ell li agradaria, encapsula la fragilitat del vincle que els uneix.

Rafa Rodríguez

La dona a través de la història del Japó

Akasen Chitai

Kenji Mizoguchi, 1956

Habitualment, l'anàlisi de la història del cinema japonès planteja una divisió en dos grans gèneres. D'una banda, trobem el *jidaigeki* —o drama d'època, centrat en samurais, *rōnin* i geishes—, com ara *Shichinin no samurai*, d'Akira Kurosawa (Set samurais, 1954). En contraposició, trobem el *gendai-geki*, que aborda temes socials contemporanis, com ara *Tokyo monogatari*, de Yasujiro Ozu (Contes de Tòquio, 1953). Potser per això solem tendir, de manera simplista, a categoritzar els principals cineastes japonesos en algun d'aquests dos estils fonamentals. Amb tot, quan aprofundim una mica més en les seves obres, habitualment descobrim que les inquietuds de les seves empremtes com a autors van més enllà de qualsevol idea preconcebuda o de qualsevol límit imposat pel gènere.

En el cas de Kenji Mizoguchi, tot i que les seves obres més conegudes pertanyen al *jidaigeki* (*Els contes de la lluna pàl·lida després de la pluja*, 1953), la seva filmografia es veu principalment impregnada per una mirada empàtica i esquinçadora sobre la marginalitat. Són especialment rellevants els retrats de dones que, en entorns

socials hostils, es veuen obligades a exercir la prostitució per intentar ajudar la família. El drama de Tamaki, la mare del protagonista del Japó feudal descrit a *Sansho Dayu* (L'intendent Sansho, 1954) és equivalent a la situació de les geishes Miyoharu i Ero al Kyoto de postguerra de *Gion bayashi* (La música de Gion, 1953). La infantesa traumàtica de Mizoguchi, emmarcada dins d'un context familiar amb dificultats econòmiques i que va propiciar que la seva germana gran hagués de ser venuda com a geisha, probablement va forjar la seva fixació cap a aquesta mena de personatges.

Akasen Chitai (El carrer de la vergonya, 1956) aborda en un blanc i negre elegant les múltiples arestes d'aquesta problemàtica a través de la construcció d'un prisma format pel protagonisme coral de cinc treballadores d'un prostíbul de Tòquio. Yasumi necessita enganyar un dels seus clients per aplegar els diners necessaris per pagar la fiança de la presó del seu pare, Mickey no pot parar d'endeutar-se intentant imitar un estil de vida occidental que l'alliberi del passat, Hanae té dificultats per pagar el lloguer de l'ha-

bitació que necessita el seu fill per no morir congelat a la intempèrie, la vella Yorkie arrossega un deute vital i tota una vida lligada al prostíbul, i, finalment, Yumeko es veu obligada a amagar la seva professió al fill, que s'avergonyeix d'ella. Les múltiples trames s'entremesclen amb un debat al parlament japonès sobre la prohibició de la prostitució. Això fa palesa una forta crítica a la hipocresia que s'evidencia en la distància que hi ha entre el Japó de l'aparença i el Japó del carrer, a una societat que estigmatitza les dones però que depèn dels seus serveis ("Quan va començar l'ocupació nord-americana ens van dir que havíem de protegir les dones innocents fent de contenció").

El nom del prostíbul (El País dels Somnis) deixa entreveure una cruïlla entre la desolació i

l'esperança. La cinta sap barrejar la tragèdia més crua amb espurnes d'alegria i comicitat, sorgides principalment de la caòtica i entendridora convivència dels habitants d'aquest submon pseudoclandestí. En aquest punt sorgeix una inesperada connexió amb el primer període del cinema de Fellini, del desolador però entendridor teatre de varietats de carrer presentat a *La strada* (La carretera, 1954) o a *Les nits de la Cabiria* (1957). En tot cas, Mizoguchi s'esforça, com és habitual en el seu cinema, a fer enquadraments acuradament compostos que destaquen la humanitat i la dignitat dels personatges femenins. Som davant d'un darrer però coherent testimoni d'un dels grans directors del cinema clàssic japonès.

Fernando Cid

The hitch-hiker

The hitch-hiker

Ida Lupino, 1953

“Aquesta és una història d’un home i una pistola i un cotxe. La pistola pertany a l’home. El cotxe podria haver estat el teu (o el de la jove parella de l’altre costat del passadís)”. Amb aquest missatge que interpel·la directament l’audiència comença *The hitch-hiker* (L’autoestopista, 1953), títol emblemàtic en la carrera de la britànica Ida Lupino i alhora fita cinematogràfica històrica, atès que es tracta de la primera pel·lícula de cinema negre dirigida per una dona. Partint d’un pressupost modest, Lupino construeix una *road movie* en què aprofita en gran manera l’espai limitat i claustrofòbic de l’interior d’un vehicle en contraposició amb els inesgotables paisatges desèrtics de la frontera entre els Estats Units i Mèxic, per desenvolupar una trama de tensió sostinguda. La història orbitarà al voltant de la figura d’un assassí fugitiu de la justícia i de la influència que aquest exerceix sobre la vida de dos homes als quals pren com a ostatges. L’actor William Talman destaca com a intèrpret de l’esmunyedís psicòpata Emmet Myers, un cognom que associarem dècades després amb l’icònic malvat de la saga *Halloween*, de John Carpenter. Es tracta d’un personatge esfereïdor, un llop solitari, amoral i sinistre, que personifica el mal absolut i que

apropa el film al gènere del terror. El fet de dormir amb els ulls mig oberts —el seu tret físic més característic i alhora terrible— amplifica aquesta imatge d’ésser malèfic de característiques quasi sobrehumanes, i apunta cap a una idea que només dos anys després incorporarà Charles Laughton com a tret definitori del seu personatge principal, interpretat per Robert Mitchum, a *La nit del caçador*: la del mal que mai no dorm. Completen la tríada protagonista els actors Edmon O’Brien (*Grup salvatge*, 1969) i Frank Lovejoy (*In a lonely place*, En un lloc solitari, 1950), com la parella d’amics que es creua en el camí de Myers.

Nascuda el 1918, Ida Lupino va créixer dins d’una família d’artistes, i va destacar des de ben jove pel seu talent interpretatiu. Quan tenia 15 anys va abandonar l’Anglaterra natal per fer carrera a Hollywood, i va treballar per a companyies com Warner Bros i Paramount. Actualment, la seva contribució a la història del cinema és reconeguda tant per la faceta d’actriu com per la trajectòria com a directora de cinema, guionista i productora. En la primera etapa de la seva carrera, ella mateixa es va definir com la Bette Davis dels pobres, conscient que mai po-

dria aspirar als papers destinats a la gran estrella del moment. No obstant això, va participar en títols tan memorables com *La passió cega* (1940) o *L'últim refugi* (1941), dos clàssics de Raoul Walsh. Més endavant, ja com a realitzadora, es va definir com la Don Siegel dels pobres, fent al·lusió al seu interès per retratar temàtiques socials que afectaven la gent normal i corrent. El seu cinema combina entreteniment i denúncia, especialment vers les institucions tradicionals i l'estructura del patriarcat. Lupino cercava tant l'entreteniment del públic com l'apropament a diverses problemàtiques —en particular, aquelles que implicaven les dones—, i tractava qüestions que es consideraven incòmodes en aquell context històric i que acostumaven a ser obviades per les *majors*. Precisament per poder treballar amb total llibertat va fundar, l'any 1949, amb el seu marit d'aleshores, Collier Young, la

productora independent The Filmmakers Company, amb l'objectiu d'escriure, produir i dirigir pel·lícules de baix pressupost destinades a visibilitzar temes concrets. D'aquí van sorgir films relacionats amb qüestions com l'embaràs fora del matrimoni (*Not wanted*, No desitjat, 1949, codirigida amb Elmer Clifton), la violació (*Outrage*, Ultratge, 1950) o la bigàmia (*The bigamist*, El bigam, 1953). Tot i que Lupino no va voler ser mai considerada com una abanderada del feminisme, a la pràctica va posar el focus sobre la dona i les seves circumstàncies a la majoria dels seus films, i va esdevenir una pionera en aquest sentit. Amb tot, *The hitch-hiker*, protagonitzada exclusivament per homes, distribuïda per RKO Pictures i probablement l'èxit més notori de la seva carrera, n'és l'excepció.

Sandra Martín

Autoreflexió universal

Le notti di Cabiria

Federico Fellini , 1957

Les nits de la Cabiria (Federico Fellini, 1957) es pot enquadrar dins d'aquest reduït grup de pel·lícules que semblen contenir-ho tot. Des del punt de vista superficial, la podem entendre com un moment crucial en la trajectòria filmogràfica del director, encara a mig camí entre l'escola neorealista i la consolidació del seu propi llenguatge com a autor (autoreferencial, oníric, circense, tragicòmic, etc.). Més enllà d'aquest acostament inicial, el film conté tantes capes i tants matisos que continua permetent a cineastes contemporanis fonamentar la seva pròpia autoria en derivacions personals d'alguna d'aquestes nombroses facetes. El retrat d'una Roma que barreja una realitat crua amb un paisatge gloriós (eix central de *La gran bellesa* de Paolo Sorrentino, 2013) ja apareix retratat aquí, quan Fellini decideix filmar un grup de prostitutes que esperen els clients amb les termes de Caracal·la de fons. El cinema d'Alice Rohrwacher agafa clarament de *Les nits de la Cabiria* una certa mirada compassiva i atemporal de la marginalitat, en què ambdós cineastes traslladen la perifèria social a la perifèria de la realitat (és a dir, a la frontera amb el món fantàstic). Fora dels límits italians, l'escena de la discoteca —amb cortines de vellut, personatges extrava-

gants i elements decoratius estridents al fons de l'enquadrament— sembla avançar certes marques pròpies de l'obra de David Lynch.

Les nits de la Cabiria és fonamental per començar a solidificar l'imaginari visual distintiu de Fellini. Les inquietuds neorealistes hi continuen presents, però es transformen mitjançant una visió subjectiva del món amb tints surrealistes. Sempre amb la ciutat de fons, la zona perifèrica on s'enceta la trama no sembla un lloc real, sinó una mena de llimbs en què uns nens en banyador apareixen inesperadament per intentar reanimar Cabiria, movent-li els braços i agitant-la de cap per avall. L'intent de descriure la realitat es canalitza cap a una recerca obsessiva de l'autocomprensió entesa en diversos plans.

En primer terme, amb l'exploració de "l'element italià", tant amb detalls insignificants (com la presència d'uns nens que comparteixen nom amb els fundadors de Roma) com amb la reflexió profunda sobre aspectes culturals fonamentals de la societat italiana (especialment la fe catòlica). Per exemple, apareix una romeria representada com si es tractés d'una fira ambulat, fet que permet mostrar sarcàsti-

cament el mercantilisme de la tradició cristiana popular a Itàlia. En contrapartida, l'Església també s'aprofita de la por a l'element sobrenatural (el destí, la mort), tal com mostra una processó religiosa que sorgeix entre la boira de la nit (i que recorda la Santa Compañia).

En segon terme, aquesta intensa recerca d'un mateix deriva inevitablement cap a l'autorepresentació, que esclata posteriorment a *Fellini 8 1/2* (1963), per bé que aquí ja fa els primers passos. El personatge central de la primera nit de Cabiria ja és un actor de cinema, tot i que aquesta temàtica es desenvolupa amb

més profunditat en l'episodi de l'espectacle de màgia. En aquest moment es construeix una clara analogia entre el públic de l'espectacle i l'espectador de la pel·lícula, fet que ja avança la famosa ruptura final de la quarta paret. L'impuls autoreferencial es relaciona íntimament amb l'estructura cíclica de la cinta. No emprat solament com una abstracció formal artificiosa, aquest recurs esdevé una poderosa força de reflexió i compassió cap a la desgraciada vida de Cabiria que aconsegueix impactar profundament l'espectador al final de la història.

Fernando Cid

Capturant l'impossible en imatges

Sessió de curtmetratges:

La Montagne Infidèle

Jean Epstein, 1924

Les rendez-vous du diable

Haroun Tazieff, 1958

Quan els germans Lumière van començar a fer proves amb el seu invent, el cinematògraf, capturaven imatges en moviment típiques de la quotidianitat diària, com ara el famós tren que arriba a l'estació. Més enllà de l'experimentació, aquestes peces plantejaven un dels usos principals que pot tenir el cinema: documentar la realitat, capturar un moment concret en imatges que després es podran reproduir una vegada i una altra al llarg dels anys, a fi de crear-ne un registre per mostrar a la resta del món i a futures generacions. L'invent dels germans Lumière va ser la llavor de la insaciable necessitat de captar-ho tot en vídeo, un costum que ha anat augmentant fins al punt que actualment es genera contingut audiovisual cada segon. El documental *Fantastic machine* (Màquina fantàstica, 2023), d'Axel Danielson i Maximilien von Aertryck, exposa aquest fenomen des de la sàtira a partir d'una gran varietat de material d'arxiu enregistrat al llarg dels anys, fet que posa de manifest les possibi-

litats que ofereixen les càmeres i la reacció tan visceral que poden generar entre el públic. A *Nop* (Jordan Peele, 2022), per la seva banda, els personatges fan tot el possible per aconseguir una imatge única. D'aquesta manera, posen en perill la seva pròpia vida per gravar l'impossible i mostrar-ho a la resta del món, situació que presenta certes similituds amb les pel·lícules que ens ocupen: *La montagne infidèle* (La muntanya traïdora, 1923), de Jean Epstein, i *Les rendez-vous du diable* (Les trobades del diable, 1958), d'Haroun Tazieff.

Amb el pas del temps, no han parat de sorgir cineastes documentalistes amb unes inquietuds que els han permès d'enregistrar des de fets històrics rellevants fins a esdeveniments fascinants. Esdeveniments que no tothom pot presenciar i que, fins i tot en cas de presenciar-los, val més fer-ho des de la seguretat d'una sala de cinema. Ja el 1923, encara en l'època del cinema mut, Epstein es va aven-

turar a gravar l'erupció de l'Etna a Sicília, a fi d'atrapar la força de la naturalesa dins el cel·luloide. Amb les imatges enregistrades, el director francès va immortalitzar aquell esdeveniment a *La montagne infidèle*, un retrat que, mitjançant el muntatge i els intertítols, oferia una breu narrativa de l'erupció, alhora que aportava informació addicional sobre aquest fenomen i sobre el context que l'envoltava. Gràcies a la restauració que n'ha fet la Filmoteca de Catalunya fa poc, s'ha pogut recuperar aquesta peça única de l'obra d'Epstein. D'una manera semblant, entre el 1957 i el 1958 el vulcanòleg Haroun Tazieff va emprendre un viatge que passava per diversos volcans actius d'Europa, Indonèsia, el Japó, l'Amèrica Central i l'Amèrica del Sud. Al llarg de la seva expedició, Tazieff enregistrava la vida dels pobles pròxims als volcans, i no va cedir davant el perill d'acostar-se a cràters o a erupcions. De vegades, ell mateix apareix a la pantalla, fet que posa encara més èmfasi en la

magnitud del que es contempla. Les imatges, acompanyades d'una veu en off que narra el viatge, van des de la quotidianitat fins a l'extraordinari, en un crescendo paral·lel a la música de Marius-François Gaillard.

El resultat de les dues obres és una autèntica gesta que incorpora als annals de la història un testimoni visual, únic i impactant, de volcans que escupen lava amb ferocitat, així com de la seva capacitat destructiva. Amb l'evolució tecnològica constant i l'augment de facilitats per gravar, qui sap quins esdeveniments més poden quedar retratats, aquesta vegada en matrius numèriques a punt per ser interpretades informàticament. Podrien tornar a ser un volcà —Werner Herzog ho va fer en el documental *Into the inferno* (Dins el volcà, 2016)—, imatges des de la ingravidesa de l'espai o, per què no, un jove net jugant a videojocs a la seva habitació.

Dani Álvarez López

El procés

Le Procès

Orson Welles, 1962

Estiu del 1914. Acaba d'esclatar la Primera Guerra Mundial. A Bohèmia, Franz Kafka arrenca el primer capítol d'*El procés*, completament aliè al fet que un cineasta que encara ha de néixer s'inspirarà, 48 anys més tard, en la seva inacabada obra per crear un món fosc i claustrofòbic de dues hores de durada.

Orson Welles (Estats Units, 1915) ens endinsa en un laberint alhora oníric i insomne on, a mesura que avança la història, la intriga que ens atrapa a l'inici es va transformant subtilment en impotència i desesperació.

Acompanyem el protagonista, Josef K. (Anthony Perkins), en la seva odissea personal per esbrinar la causa de la qual se l'acusa en aquest procés judicial en què s'ha vist sobtadament immers. El seu periple transcorre entre espais de dimensions descomunals i misteriosament connectats entre si, fruit d'una arquitectura perversa construïda gràcies a la cinematografia d'Edmond Richard, *partner in crime* de Luis Buñuel a *El discret encant de la burgesia* i *El fantasma de la llibertat*. La tria de localitzacions colossals i el curós disseny d'escenaris barrocs extremadament recarregats, més enllà d'un

espai físic, emulen un marc mental saturat i modelat per un context opressor on la culpa i la insignificança impregnen l'experiència humana. Aquest context espacial provoca que les qualitats úniques de cada individu passin a un segon pla en pro de la uniformitat imposada pels codis socials, fet que magnifica el sentiment d'irrellevància i desempament. És especialment desolador el lloc de treball del protagonista, on aquesta uniformitat no només s'aprecia visualment —amb una immensa quadrícula de taules que recorda l'oficina que ens mostra King Vidor a *The crowd* (La multitud)—, sinó també a través de l'estrident pista d'àudio amb el tecleig acumulat de totes les màquines d'escriure.

Els nombrosos personatges amb qui Josef K. es troba al llarg del seu passeig sense rumb, interpretats per un elenc de luxe —com Jeanne Moreau o Romy Schneider— que va suposar una gran part del pressupost de la pel·lícula, lluny d'apaivagar la seva solitud, accentuen l'aïllament. La vaporositat dels familiars i coneguts, que semblen aparèixer exclusivament per qüestionar la moralitat del protagonista i tornar a desaparèixer, fa que no hi hagi cap suport pos-

sible davant de l'absurditat de la situació i de la mirada injusta i culpabilitzadora del sistema.

L'única persona que pot posar seny a aquesta història és Albert Hastler (Orson Welles), l'advocat de Josef K. Tot i així, lluny d'aclarir l'origen de la situació i aportar un raig d'esperança a través de la defensa, mostra la més absoluta complicitat amb el sistema mitjançant una passivitat extrema que fa evident en atendre els seus clients des del llit. L'autoelecció de Welles per donar vida a l'advocat podria interpretar-se com un paral·lelisme amb

l'obra de Kafka —que, per cert, era advocat de formació—: és l'autor de l'obra qui podria fer-nos entendre el motiu d'aquest procés, però no només no ho fa, sinó que gaudeix jugant a confondre'ns i decideix continuar estressant-nos deliberadament.

Es tracta, doncs, d'una reflexió existencial audiovisual que ens deixa desesperançats i alhora amb moltes ganes de reveure-la per intentar desxifrar els trucs de màgia de Welles.

Ariadna Espinosa

Crónica de un niño solo, o el retrat d'una societat que exclou els exclosos

Crónica de un niño solo

Leonardo Favio, 1965

Leonardo Favio és un dels directors més influents i respectats a l'Argentina. El 1965 va dirigir la seva primera pel·lícula, *Crónica de un niño solo*. La revista argentina de cinema *Primera Plana* ja assenyalava que aquest debut no deixaria ningú indiferent: “Amb un primer film no n'hi ha mai prou per assegurar que darrere hi ha un veritable autor, un creador amb un món propi i amb prou potència verbal per poder-lo comunicar. I encara menys si aquest primer film es basa en abundants dades autobiogràfiques. Amb tot, davant aquesta crònica, tots aquests dubtes esdevenen injustos.”

Passats 47 anys, el 2012, Fernando Martín Peña publicava el llibre *Cien años de cine argentino*, en què dedicava un capítol sencer al director i afirmava que l'obra de Leonardo Favio “construeix un pont entre la seva generació i la dels cineastes que van renovar el cinema durant la dècada dels 90: és l'únic realitzador argentí que els joves coneixen en profunditat i reconeixen com a influència”. D'aquesta manera, es pot concloure que el pas dels anys ha donat la raó a *Primera*

Plana, i que Leonardo Favio és avui molt estimat al seu país, tant que va influir en els creadors de l'anomenat Nuevo Cine Argentino.

Crónica de un niño solo és un retrat fidel i dur sobre una infantesa desamparada. Un film sobre la moral (o sobre la falta de moral). El protagonista, Polín (Diego Puente), és un nen que viu en un internat i que pateix totes les conseqüències de l'abús de poder dels adults. Somia fugir del correccional. Quan ho aconsegueix, però, l'absència de tota perspectiva futura el porta a delinquir i a vagar sense rumb pels carrers d'una ciutat immersa en la misèria.

Al seu llibre sobre Leonardo Favio, David Oubiña i Gonzalo Aguilar¹ afirmen que, “atrapat en un cercle viciós, Polín no pot escapar del destí que se li ha assignat socialment”. Expliquen que és un film profundament polític, en què no només sentim compassió per Polín, sinó també per tots els seus veïns, per tothom que viu al marge del sistema. Així mateix, assenyalen que “tota la lògica de la pel·lícula con-

¹Aguilar, Gonzalo; Oubiña, David. La educación sentimental. Dins: *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Ed. Librería, 2020, p. 22-40.

sisteix a fer evident que, si bé hi ha una diferència entre *marginat* (exclòs) i *marginal* (fora de la llei), la distància és de només uns passos”.

A *Crónica de un niño solo*, Leonardo Favio s’acosta al realisme i despulla la història de qualsevol sentimentalisme. El director ens mostra l’ambient i els conflictes de classe de l’Argentina posterior al mandat de Perón, en què els nens de classe baixa eren empesos a perdre la innocència. Al llarg del film, seguim Polín des de l’internat fins a la ciutat, i anem veient el seu desenvolupament personal. Gairebé com si es tractés d’una novel·la picaresca, observem com el protagonista va aprenent a enganyar cada vegada més bé, per no ser vulnerable davant una societat que el trepitja.

Des del punt de vista formal, cal destacar que els moviments de càmera segueixen el pols del que demana l’acció, sense dramatismes. Gairebé no hi ha pla contraplà, la fotografia d’Ignacio Souto juga amb el clarobscur, i la interpretació de Diego Puente manté sempre a prop l’espectador. Va ser l’òpera prima del director, que ja semblava conèixer tots els secrets del cinema: ja feia convergir la forma i el contingut a la perfecció. Per exemple, en l’escena en què Polín aconsegueix escapar del reformatori no hi ha talls: segueix el protagonista durant 15 minuts i està tan dilatada que resulta gairebé asfixiant. Si Polín es cansa, l’espectador també. Si Polín arriba a un riu gairebé de somni, l’espectador també. Si Polín plora, l’espectador també.

Aquesta història en blanc i negre en què la càmera segueix els passos d’un nen recorda pel·lícules com *Alemanya, any zero* (Roberto Rossellini, 1948) o *Ivànovo detstvo* (La infància d’Ivan, Andrei Tarkovski, 1962). Però si a més pensem en un preadolescent que camina cap a l’autoconeixement, marginat per la societat i marcat per una educació repressiva, podem establir una relació directa entre Polín i Antoine, protagonista de *Les quatre cents coups* (Els quatre-cents cops, 1959), de François Truffaut. Ambdues pel·lícules van de bracet i ens ensenyen que, malgrat la distància física que les separa, dues infanteses marcades per l’autoritarisme i la marginació de classes poden ser molt semblants. Amb tot, és evident que la pel·lícula francesa és més aviat romàntica i manté la innocència d’Antoine, mentre que la cinta de Favio no deixa ni un segon de ser una denúncia (o, com indica el títol, una crònica) de la societat. El mateix Leonardo Favio afirmava en una entrevista: “una diferència fonamental és que a la meua pel·lícula no hi ha pares fallits, hi ha una societat fallida”².

Arribats a aquest punt, podem afirmar que Polín no podrà ser mai innocent, perquè li impedeixen ser-ho. Leonardo Favio narra la crònica d’un infant sol a l’Argentina, o allà on l’empenyin a viure al marge de la societat.

Laura Suárez Garrido

²Aguilar, Gonzalo; Oubiña, David. La educación sentimental. Dins: *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Ed. Libreria, 2020, p. 22-40.

Amor i tradicions

Tini zabutykh predkiv

Serguei Paradjànov, 1965

El director Serguei Paradjànov presenta una filmografia altament valorada i premiada en diversos festivals. Algunes de les seves pel·lícules han arribat, fins i tot, al capdamunt del rànquing de millors pel·lícules de la revista *Sight and Sound*: el film *Sayat nova* (El color de la magrana), del 1969, se situa a la posició 122 de la revisió del 2022. No obstant això, la seva carrera no va ser, ni de lluny un camí de roses: es va haver d'enfrontar a la censura de la Unió Soviètica, va ser arrestat en diverses ocasions, i es va veure obligat a abandonar el cinema durant molts anys. A més, al començament, abans de dirigir *Tini zabutykh predkiv* (Els corsers de foc), va arribar a dirigir vuit pel·lícules que ell mateix va repudiar. De fet, va declarar que tot el que havia fet abans del 1965 es podia llençar a les escombraries. Va ser l'any 1965, després d'anar-se'n a Ucraïna, que va dirigir la primera pel·lícula en què va tenir el control artístic total, l'obra que motiva aquest text.

Tini zabutykh predkiv va comportar una ruptura de les imposicions del govern sobre les pel·lícules que es realitzaven, i va rebutjar el realisme socialista que predominava a la Unió Soviètica. Aquesta doctrina cultural no dispo-

sava de normes formals que la caracteritzessin, però es definia per la imposició de narratives que idealitzaven el socialisme i limitava la cultura popular a obres que promoguessin els ideals de la Unió Soviètica. A *Tini zabutykh predkiv*, Paradjànov adapta la novel·la homònima de Mikhailo Kotsiubinski. En aquesta obra de l'any 1911, l'autor parla sobre la seva estada a la regió dels hutsuls i se serveix de tradicions i folklore per explicar la història d'amor entre Ivan i Marichka, que (a l'estil de Romeu i Julieta) pertanyen a famílies rivals. D'aquesta manera, Paradjànov recrea tota mena de festes (des de rituals fins a celebracions), sempre acompanyats per cànctics i musicalitats tradicionals, que impregnen les escenes d'un esperit folklòric que envolta la història d'amor en una aura de llegenda.

Paradjànov va apostar per un estil propi, de colors saturats, i va construir escenes amb un disseny artístic sobrecarregat, ple de disfresses i de naturalesa abundant (aspecte que pot recordar la feina de Tarkovski). No debades, Paradjànov va descobrir la seva inquietud artística pel cinema després de veure *Ivànovo dets-tvo* (1962) (La infància d'Ivan), de Tarkovski,

i ambdós directors van acabar influenciant-se mútuament i fent-se amics. Tarkovski fins i tot mostra el respecte i l'estima que té cap al seu amic en el documental *Voyage in time* (Andrei Tarkovski i Tonino Guerra, 1983). Una altra semblança entre aquests dos directors és la importància que donen al dinamisme de la càmera, encara que la de Paradjànov sembli una versió hiperactiva dels moviments més elegants i assossegats de Tarkovski. *Tini zabutykh predkiv* se serveix de plans allargats en el temps en què la càmera es desplaça tremolosa pels escenaris, de vegades en escenes multitudinàries plenes de gent i altres vegades en escenes més íntimes que se centren en els protagonistes.

Cercant sempre plans de gran bellesa, els personatges entren i surten del pla i afavoreixen el muntatge intern del film, fet que crea una successió d'imatges que, pel simbolisme i l'abstracció, cobren més pes que la narrativa sense perdre, no obstant això, significat.

Paradjànov ens explica una tràgica història d'amor, però sobretot ens submergeix dins la regió dels hutsuls i els seus costums, i crea una experiència atmosfèrica que, amb les ocasionals veus en off de diferents personatges, navega entre el somni i el mite.

Dani Álvarez López

***L'amour fou*: una aproximació a partir de tres escenes**

L'amour fou

Jacques Rivette, 1969

Centrar-se en un film tan extraordinari com *L'amour fou* (L'amor boig, 1969), de Jacques Rivette, és una tasca complicada. Hi ha escenes d'aquesta pel·lícula inabastable de més de quatre hores que mereixen tota una anàlisi.

Aquí ens centrarem en tres. La primera és el moment en què la parella protagonista, Claire i Sébastien (interpretats per dos enormes actors de la talla de Bulle Ogier i Jean-Pierre Kalfon), comencen a destrossar la casa on viuen. En aquest moment, el realitzador acaba llançant dos missatges polítics molt importants: un està escrit sobre una paret on es pot llegir “Mort à la France”; el segon es dona en el moment en què Sébastien llança una destrat contra la tele.

Sembla una escena que desentona dins de la pel·lícula i de la trajectòria cinematogràfica de Rivette, de to més serè. Amb tot, la seva rellevància es fa evident pel context en què va ser rodada. Tot i estrenar-se el 1969, la cinta es va rodar el 1967. Entremig, va tenir lloc el Maig francès, aquest moviment de joves irats, farts,

fastiguejats d'una societat que els reprimia i d'uns mitjans que no parlaven d'ells. Així s'explica la gran declaració d'intencions que suposa aquest moment excepcional.

S'hi arriba un cop passada la meitat del metratge, en què el realitzador francès es dona tot el temps del món per experimentar i, sobretot, per fer sorgir la veritat de tot el que passa. Davant la càmera i la vida.

Rivette va ser un dels crítics més bel·ligerants de *Cahiers du Cinéma*, la revista que va veure sorgir els *enfants terribles* de la Nouvelle Vague, de la qual ell també va formar part. Aquesta bel·ligerància contra la manera de fer cert cinema —és conegut el seu text “De l'abjection”, en què feia referència al *tràveling* final de *Kapò*, de Gillo Pontecorvo— es va convertir en radicalitat absoluta a l'hora de filmar. El realitzador francès, tot i ser un dels representants més poc coneguts del moviment, va ser també un dels seus cineastes més revolucionaris. En aquest cas, ho

palesen des de la durada de la pel·lícula fins a la presentació dels protagonistes.

A *L'amour fou*, Sébastien s'enfronta als assajos d'*Andromaque*, de Racine, mentre la televisió els filma. Trenca amb una de les actrius que havia de ser protagonista a l'obra, però hi continua convivint. I és aquí on comença el caos. Rivette mostra com el director d'escena intenta mantenir-ho tot controlat damunt els taulons on proposa als intèrprets que recitin el text sense gaire emoció. Mentrestant, a casa seva té un incendi sentimental amb una parella trencada per la gelosia, que amenaça de suïcidar-se més d'una vegada i que fins i tot li arriba a disparar. Control i disbauxa emocional, reflex d'una societat confosa i molesta per com funciona el món i fins i tot les relacions de poder. Una ficció impregnada de realitat, una realitat que s'esmuny dins la ficció.

“El teatre és un joc de màscares en què els personatges entren en una sala d'espera per parlar, confessar”, afirma Sébastien a les càmeres de televisió. I això és el que cerca Rivette. El seu cinema és observacional, un *slow cinema* en potència on apareix l'emoció. Això sí, aquí no hi ha silencis. El cinema rivettià és parlat, molt parlat. I alhora és ple d'accions, de vida. Ho veiem també aquí. Durant tota la cinta, no només podem observar les preocupacions

i les exigències de Claire a Sébastien: les seves paraules desborden tristesa, desesperació, ganes de cridar l'atenció de l'estimat de qualsevol manera. La parella parla mentre la càmera segueix els seus moviments pel domicili i per la ciutat. Així, la calma i la sobrietat presents a l'escenari fan que els sentiments aflorin, però a fora, allà on passa la vida.

“Has de tenir la sensació que les parets s'obren i podem donar un cop d'ull a la condició de l'ànima que es mostra nua davant de l'espectador”, prossegueix Sébastien en les seves declaracions a la televisió. Això mateix passa quan Rivette planta la càmera davant dels intèrprets i deixa que actuin durant quatre hores. No només arriba a l'ànima dels protagonistes, sinó també a la de l'espectador, pel fet de deixar que els personatges siguin tal com són i extreure'n la veritat. Una veritat que esdevé tan política com torbadora.

Si Truffaut acabava *Les quatre cents coups* (Els quatre-cents cops) amb Antoine Doinel corrent cap a la llibertat, Rivette tanca *L'amour fou* amb Sébastien caminant sense esperança pels carrers de París, veient en què s'ha convertit pel reflex dels aparadors de la ciutat. Claire, per la seva banda, fuig somrient dins un tren. Una altra escena digna de ser tinguda en compte.

Joan Colás

Un cinema feminista

Sessió de curtmetratges:

Carmen de Carabanchel

Cecilia Bartolomé, 1965

Y'a qu'à pas baiser!

Carole Roussopoulos, 1971

Cosas de mujeres

Rosa Martha Fernández, 1978

Curs 1964-1965 a l'Escola Oficial de Cinema d'Espanya. Una alumna de direcció presenta el treball final de segon any: un curt de 15 minuts titulat *Carmen de Carabanchel*. Es diu Cecilia Bartolomé i ha traçat una mena de reflex documental a través de la ficció, un retrat realista —tan ple de sarcasmes— amb imatges de dones que parlen entre elles. No per mostrar-se menyspreu, com s'acostumaven a representar les relacions femenines, sinó per reconèixer-se en un qüestionament perpetu del sistema sobre els seus cossos i les seves vides mitjançant el qual se sosté encara la noció de ser dona (o d'arribar a ser-ho).

En plena dictadura, època en què els anticonceptius estaven prohibits, Bartolomé va cercar altres formes de representació, fet que representa una avantsala per a l'impuls que sorgiria amb la segona onada del feminisme anys després. Va començar reflectint les hipocresies ocultes sobre la idea històrica de la maternitat com no s'havia fet mai al país (i poques vega-

des a l'estranger). Davant la norma que històricament ha servit per perfilar en els elements ocults el que es va anomenar “la condició femenina”, l'avortament és el centre visible de la història de *Carmen de Carabanchel*.

A partir dels testimonis que li explicaven les veïnes a la perruqueria sobre els seus intents d'avortar amb amoníac, Cecilia Bartolomé va exposar com una qüestió quotidiana la clandestinitat d'aquesta pràctica, demonitzada perquè revelava que les dones que la feien possible (o que hi recorrien) defensaven, al cap i a la fi, els seus propis desitjos i les seves pròpies vides. Als anys 60, l'avortament se situava, com Carmen (la protagonista), a la perifèria. La perifèria de la consciència, del gènere, de la classe. Però s'anava desplaçant, com Carmen, cap al centre de la noció col·lectiva.

El 1971, l'escriptora i activista feminista nord-americana Alix Kates Shulman escrivia:

“Les dones estan descobrint que no tenen problemes sexuals individuals, és la societat la que té un gran problema polític”. Aquell mateix any, la perifèria del feminisme sortia als carrers més centrals de ciutats com París en manifestacions multitudinàries per protestar, entre altres qüestions, contra la penalització de l'avortament. Allà, la videasta Carole Roussopoulos va gravar *Y'a qu'à pas baiser!* (N'hi ha prou amb no follar!). Això és el que, durant la manifestació, li va respondre una altra dona, molt més gran que ella, que observava des de la vorera i a la qual Roussopoulos es va acostar per preguntar-li, amb la càmera a la mà, què li semblava aquell crit comú: “Tindrem fills si volem!”

No havia estudiat cinema, però va ser la segona persona de França a comprar una càmera de vídeo PortaPack de Sony, que permetia fracturar, finalment, les formes clàssiques del cinema. És el que podem veure en aquest documental que entrelaça seqüències de la marxa amb imatges de moltes de les manifestants parlant a càmera, i també amb les d'un avortament casolà, mostrat per primer cop amb tota mena de detalls. Roussopoulos va entendre ràpidament que gravar-se era una tasca immediata per a les dones que, com ella, tenien el privilegi de fer-ho. Amb tot, també va reconèixer que havia d'oferir aquest privilegi a les que no el tenien: es tractava de desarticular les càmeres com els elements distanciadors que havien estat fins llavors.

Les quatre paraules del títol *Y'a qu'à pas baiser!*, ja reflecteixen aquesta distància que sempre ha ge-

nerat la culpa assumida. En adoptar com a punt de partida la frase d'aquella dona que se suposava aliena a aquesta qüestió, el treball de Roussopoulos (de)mostrava i historicitzava (dues tasques clau que les feministes de l'època van aprendre) l'avenç del moviment. Integrada en els grups socials sorgits del Maig del 68, Roussopoulos va ensenyar a fer servir la càmera, sovint de manera gratuïta, als seus membres. Anys més tard, el 1974, es va agrupar amb l'actriu i realitzadora Delphine Seyrig i amb la traductora i realitzadora Ioana Wieder (que l'havien anat a buscar precisament per aprendre a gravar), i van crear el col·lectiu Les Insoumuses. Juntament, van enregistrar nombroses peces que intervenen en el model tradicional de la representació. També plegades, ja als anys 80, van fundar el Centre Audiovisual Simone de Beauvoir, el primer arxiu feminista d'obres audiovisuals del món.

El fet de reforçar aquella “estratègia de desarmament” per construir el relat dels marges no hauria estat possible sense aquests col·lectius audiovisuals feministes que, al llarg dels anys 70, també van sorgir en altres països, i que van permetre habilitar un diàleg transnacional que incloïa les particularitats de ser dona (o arribar a ser-ho) a cada territori dins del discurs del comú. Així, l'any 1975 (només uns mesos després del sorgiment de Les Insoumuses), les cineastes Rosa Martha Fernández i Beatriz Mira (Brasil) van crear a Mèxic el col·lectiu Cine Mujer. Totes dues havien viscut a França i havien estat testimonis de les mobilitzacions que s'hi havien produït. *Cosas*

de mujeres va ser una de les primeres pel·lícules que van llançar com a col·lectiu, el 1978.

Dirigida per Rosa Martha Fernández, aquesta pel·lícula creix mitjançant la generació d'alguna cosa semblant a un espai a la pantalla situat entre les formes més clàssiques en què s'inserix el curt de Bartolomé i el documental en vídeo de Roussopoulos, alhora que els reuneix. Ens mostra en clau de ficció realista l'avortament d'una noia com un procés en la psique personal des de la psique social: el temor de saber-se explorada físicament i psíquicament per un metge que "fa favors", en un pla que ressalta la violència i la subjugació i que es contraposa amb les bondats del que mostrava *Y'a qu'à pas baiser!* en l'escena de l'avortament.

A tot això s'hi suma la ignorància de la noia davant de les negligències del metge, i la sort constant i decisiva d'estar acompanyada per una amiga. Al llarg d'aquesta trama, Fernández inclou tot un desplegament d'elements que ajuden a fragmentar la ficció i fer-la discórrer cap a la realitat documental: la seva pròpia veu entra una vegada i una altra per llegir-nos retalls de premsa i fragments del Codi penal, i també hi ha altres veus que narren les seves experiències d'avortament. Tres pel·lícules que actualment ens sostenen dins de la força (i l'esforç) que ens precedeix, per continuar-nos movent "explicant la nostra pròpia història".

Carmen Macías

Creant realitats

Vidas secas

Nelson Pereira dos Santos, 1963

Ja des dels inicis, el cinema es va convertir en una poderosa eina que permetia captar i mostrar el món segons la voluntat de qui fos darrere la càmera. Més enllà de simplement capturar el món real, el cinema permet crear realitats alternatives que cobren vida a la pantalla. D'aquesta manera, té la capacitat de simular històries sorgides de la imaginació, de crear una ficció en lloc de documentar la realitat. El 1902, Georges Méliès va estrenar *Le couronnement du roi Édouard VII* (La coronació del rei Eduard VII), una recreació gravada en un estudi, atès que el director no tenia permís per enregistrar la cerimònia. Quan van mostrar el curtmetratge al rei Eduard VII, la seva reacció va ser la següent: "Això és esplèndid! Que meravellós que és el cinema! S'ha trobat la manera de gravar fins i tot les parts de la cerimònia que no van tenir lloc." No obstant això, el cinema es pot fer servir per exposar, encara que sigui a partir d'una ficció, una veritat que l'artista vol explicar: el món creat per a la pantalla pot plasmar fragments de la realitat i es pot servir de narratives que expressin les inquietuds de l'autor. Aquest seria, precisament el cas que ens ocupa: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

La pel·lícula, del 1963, es considera un dels exemples més rellevants del Cinema Novo, el moviment de cinema modern brasiler fortament influenciat pel neorealisme i la Nouvelle Vague. El representant i ideòleg principal d'aquest moviment va ser Glauber Rocha, director de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Déu i el diable a la terra del sol, 1964) i autor de l'assaig *A estética da fome*, text en què expressava la seva visió del cinema. En aquest assaig, Rocha s'oposava al món perfecte i impol·lut que es mostrava al cinema nord-americà, i rebutjava totes les cultures que imitaven aquesta tendència, inclòs el cinema clàssic que es feia al Brasil. Seguint aquest camí, Pereira dos Santos es basa en la novel·la homònima del 1938, importantíssima obra escrita per Graciliano Ramos i considerada una gran contribució per a l'evolució de la literatura brasilera. D'aquesta manera, el film s'allunya de les aventures, la grandiloquència i els personatges immaculats i se centra en una família que amb prou feines pot sobreviure en el dia a dia.

Des del pla inicial, queda establert el to general del metratge, amb un paisatge àrid banyat pel sol enlluernador que serà omnipresent al

llarg del film. La pel·lícula resulta aspra i contundent, aspecte accentuat per la sequedat del muntatge que apareix sense manies entre imatges que, des de la senzillesa, mostren amb cruïsa els esdeveniments descrits. Sense necessitat de grans recursos, Pereira dos Santos deixa que els petits detalls siguin la font narrativa principal, i descriu l'estat dels personatges a partir de gestos i objectes. Així, d'uns peus calçats es produeix un tall el·líptic fins a uns peus nus damunt l'àrid terreny, o de la mare que agafa un lloro amb violència se salta a un pla del pare preparant una petita foguera. En aquest cas, els fets es rematen amb un breu diàleg: "De tota

manera era inútil, ni tan sols sabia parlar..."

Des de la crua quotidianitat, Pereira dos Santos porta a la pantalla una ficció que li serveix per retratar la realitat de la pobresa brasilera de l'època. A la recerca d'aigua, menjar i aixopluc, la família camina sota el sol radiant, convertit en una amenaça constant en aquesta pel·lícula que no deixa espai per a la recreació lúdica. La prioritat és guanyar-se la vida o, en paraules de la mare, esdevenir gent "real", seguir endavant en una recerca que, com el vast desert, sembla infinit, sense un final a l'horitzó.

Dani Álvarez López

Artavazd Pelechian. Escoltar les imatges, veure el so

Sessió de curtmetratges:

Obitateli

Artavazd Peleshian, 1970

Vremena goda - Tarva Yeghanaknere

Artavazd Peleshian, 1975

L'arribada del so va suposar un abans i un després en el mitjà cinematogràfic. Abans, el cinema es nodria, entre altres coses, d'imatges i de muntatges atrevits, com els de Serguei Eisenstein o Dziga Vértov. Amb el so, el cinema tenia el poder de la veu i l'expressió oral, i permetia transmetre idees i emocions més enllà de l'aspecte visual. Encara que puguem pensar que l'arribada del so podria haver minimitzat les capacitats estètiques del cinema, la realitat és que les imatges hi continuen tenint un pes determinant, singular i valuós: les millors creacions visuals se senten sense tenir so.

Artavazd Pelechian ens proposa observar el so i escoltar les imatges. El cineasta armeni, amb una trajectòria de nou curtmetratges, es permet experimentar amb un muntatge musical i crear orquestres simfòniques a partir d'imatges en moviment, repeticions i distanciaments. L'experimentació prové tant de l'ús de metratge d'arxiu manipulats com de materials propis, fet que confe-

reix nous significats i crea una narrativa única. A *Obitateli* (Habitants, 1970), Pelechian comença amb una seqüència musical repetida d'un cigne que alça les ales per emprendre el vol. El director ens proposa observar la natura des d'una perspectiva aèria, on els altres habitants comparteixen el món amb els humans. Després que les aus emprenguin el vol, es posa en marxa el caos: animals i éssers corren per fugir d'allò que Pelechian decideix no mostrar, suggerit amb masses abstractes que provoquen la confusió i el temor de l'animal. Un curtmetratge en què les imatges d'arxiu mostren la relació entre l'home, la natura i la seva coexistència per la supervivència. Es crea així una experiència estètica en què cada aleteig d'au o pas d'elefant es converteix en un instrument simfònic que complementa la imatge fins a aconseguir la seva màxima harmonia.

D'altra banda, *Vremena goda / Tarva Yeghanakner* (Les estacions, 1975) és el curtmetratge més cèlebre de Pelechian i el primer

que no utilitza imatges d'arxiu. Aquest film ens transporta al món rural armeni, a partir d'una composició entre imatges i moviments de la pagesia del país. A través de les notes de *Les quatre estacions* de Vivaldi, barrejades amb música folklòrica armènia, Pelechian mostra la connexió íntima i laboriosa entre l'home i la natura, i destaca la pagesia com a símbol d'aquesta interconnexió. Mitjançant seqüències repetitives d'un pagès caient per un salt d'aigua o arrossegant aplegaments de palla pels conreus, combinades amb la composició barroca, Pelechian crea un muntatge musical que transcendeix qualsevol muntat-

ge canònic per oferir la bellesa sensorial més pura de la ruralitat d'Armènia.

La sessió *Artavazd Pelechian. Escoltar les imatges, veure el so* ens convida a endinsar-nos en el cinema críptic però intel·ligible d'aquest autor armeni. Pelechian crea experiències perceptives mitjançant una mixtura equilibrada de melodies i imatges que fugen del cànon. Aquesta aproximació ens permet gaudir d'una nova dimensió cinematogràfica, on el so i la imatge es fonen en una harmonia perfecta.

Hug Banqué

“A l'alba, a l'alba”

Még kér a nép

Miklós Jancsó, 1971

Habitualment, el musical és vist com un gènere especialment artificiós, molt associat al Hollywood de les *majors* (com en el cas de *Cantant sota la pluja*, de Stanley Donen i Gene Kelly, 1952, o *El màgic d'Oz*, de Victor Fleming, 1939) o al cinema d'animació. Fins i tot els exemples més trencadors basen precisament la seva proposta iconoclasta en una clara oposició a aquest model americà present en l'imaginari popular (*Dancer in the dark*, de Lars von Trier, 2000). El cas de *Még kér a nép* (Salm vermell, 1972), de Miklós Jancsó, resulta, en primer lloc, interessant per com presenta aquest concepte de pel·lícula musical des d'un prisma formalment nou i modern, i pel fet de construir un tipus d'obra que serveix com a vehicle per a la lluita política i la reivindicació nacional de la seva Hongria natal.

Még kér a nép, que va permetre a Jancsó guanyar el premi al millor director del Festival de Cinema de Cannes, mostra una rebel·lió de camperols hongaresos contra els seus territoris a finals del segle XIX. La trama, però, no es narra de manera convencional, sinó que més aviat es desplega com una coreografia abs-

tracta, una sèrie d'instantànies en moviment que intenten captar un estat d'ànim. Sempre amb cànctics folklòrics de fons, els actors deambulen per l'escena i creen una estampa de mosaic al·legòric amb un significat que es deixa intuir, però que no explicita mai una interacció realista o un diàleg intel·ligible entre els personatges. Quan apareixen, les converses deixen entreveure una clara càrrega política pel llenguatge corporal i pel to emprat, amb paraules pròpies de la retòrica revolucionària, però inserides dins de frases incoherents.

Els plans deliberadament llargs també contribueixen a crear aquest ambient vague i líric, amb una càmera que flueix imitant l'estat d'ànim taciturn però serè dels camperols en la seva convicció revolucionària. La prominència de plans a una distància curta i mitjana treballa, així mateix, en la mateixa direcció: eliminen el sentit espacial de l'acció i, quan la càmera finalment s'allunya, apareixen figures desconegudes que entren i surten de l'enquadrament sense un propòsit clar; només l'uniforme militar o el fet que muntin a cavall ens permet conjecturar sobre el rol concret en la situació. En contraposició, de

vegades es deixen observar moments de complicitat entre militars i revoltats, que s'acosten amablement, fins i tot segons abans d'un ajusticiament fatal. El pla temporal resulta igualment desorientador: la història s'enceta directament *in medias res*, i no hi ha referències temporals clares pel que fa als esdeveniments.

Una estranya barreja d'ànim malenconiós i festiu, assossegat però visualment imponent, aconsegueix impregnar tot el film. Aquest equilibri s'aconsegueix a través de la representació simbòlica que comentàvem. Resulta paradigmàtica d'aquest enfocament una escena en què uns militars revoltats són assassinats, per bé que els trets no deixen veure cap rastre de sang i acaben aixecant-se i dirigint una mirada penetrant directament a la càmera.

L'aparició recurrent de nus femenins sembla fer referència a un cant a la llibertat de la vida al camp, on algunes estampes —al marge de l'actuació militar— recorden més aviat una festa popular a plena llum del dia.

Sorprenentment, malgrat les formes transgressores i el folklore nacionalista, la proposta de Jancsó s'acosta a un cert esperit revolucionari internacional. Les seves cançons recorden la música dels cantautors de la transició, i l'estètica no s'allunya gaire de les imatges del Maig del 68. Aconseguir aquesta universalitat a través d'una proposta tan local i avantguardista potser és l'element que cal reivindicar més en aquesta joia del cinema de l'Europa de l'Est.

Fernando Cid

Un pagès només en determinades condicions es converteix en esclau

Mirt Sost Shi Amit

Haile Gerima, 1976

Durant la segona meitat del segle xx nacions com Angola o Moçambic van acabar sent àrees descolonitzades i van formar els seus respectius moviments nacionals. Així, la societat feudal va capitular a les darreres àrees del món per donar pas al mode capitalista de producció. Aquest és també el cas d'Etiòpia, del qual disposem d'un document filmic que exposa les condicions de producció florents de l'època. *Mirt Sost Shi Amit (Harvest: 3,000 Years)*, del director Haile Gerima, va ser produïda un any després de l'esclat de la guerra civil etiop (1974) i es va rodar durant un període de tan sols dues setmanes.

Filmada en setze mil·límetres en blanc i negre i amb actors no professionals, la pel·lícula mostra el dia a dia d'uns pagesos sota la mirada atenta del propietari dels mitjans de producció. El film destaca pel valor il·lustratiu del desenvolupament de les forces productives d'Etiòpia i de les seves relacions socials de classe, gràcies a la seva relació íntima amb el context histò-

ric en què va ser produït. *Mirt Sost Shi Amit* reflecteix el moment social del país en què es produeix, el qual registra i documenta, alhora que li dona un suport adequat per narrar-lo i assimilar-lo.

Un catàleg extens de diàlegs i fets evidencia l'extinció de tota forma d'explotació relativa al feu i la implantació de l'explotació burgesa. Donar compte de la vàlua del film és precisament observar les relacions de mà d'obra assalariada a les quals tant fan referència els seus personatges en diverses escenes, especialment durant les converses entre pagesos; en aquestes escenes el film se situa en una posició documentalista en prendre la decisió de plantar la càmera i deixar que els actors no professionals guionitzin improvisadament les seves posicions.

La desposseïció de terres és una de les qüestions més recurrents a *Mirt Sost Shi Amit*. Així l'encarna el personatge amb més presència al film: un antic pagès arruïnat que etziba sempre

que pot a la resta de treballadors que no serveixin el patró mentre ells tinguin l'estómac buit. Rere la posició social del personatge hi ha un dels canvis fonamentals que se sedimentaven a Etiòpia. El desenvolupament del mode de producció capitalista pressuposa l'aparició d'una massa de treballadors desposseïts de terres i mitjans que es veuen obligats a vendre la seva força de treball a canvi d'un salari.

En efecte, *Mirt Sost Shi Amit* exposa els espeternecs del procés històric d'escissió entre classes propietàries i no propietàries. Personatges expropiats no per la subjugació d'un altre estat forà, sinó pel propi. La pel·lícula mostra com la gran massa de treballadors es veu empesa a buscar feina a la capital. Desposseïts de la seva antiga propietat, la terra cau en mans d'uns quants grans arrendataris i aquesta és la panoràmica que capta diverses vegades el film. Haile Geri-

ma decideix gravar des de llargues distàncies el camp llaurat, patint la inestabilitat en l'enquadrament, provocada per la gran llunyania, però que permet una filmació en què els jornalers no es veuen condicionats per la càmera.

Mirt Sost Shi Amit no és només una obra amb interès pel seu valor cinematogràfic, sinó que també aspira a ser una prova visual del desenvolupament de les forces productives a Etiòpia. *Mirt Sost Shi Amit* ens mostra que aquelles albors de l'era de producció capitalista no van ser en cap cas processos pacífics. Ans al contrari, ho van ser *amb traços indelebles de sang i foc*. Si atenem aquesta virtut il·lustrativa de la pel·lícula, aquesta és un document que hem de custodiar i projectar sempre que ens sigui possible.

Gerard García

Maeve (1981) és el debut en l'àmbit del llargmetratge de la cineasta i docent irlandesa Pat Murphy, codirigit juntament amb John Davies gràcies al finançament del British Film Institute, que es va encarregar de remasteritzar-lo l'any 2021. Considerat com la primera pel·lícula feminista d'Irlanda pel diari *The Irish Times*, el film superposa el conflicte polític conegut amb el nom de "The Troubles", que va submergir la nació nord-irlandesa en una cruenta disputa social durant 30 anys, amb el paper de la dona al voltant d'aquest rellevant moment històric.

La protagonista, una jove amb idees fermes que no es deixa trepitjar per ningú, passa uns dies a la casa familiar després d'un temps a Londres. S'ofereix així un contrapunt entre les dues ciutats: per a ella, Belfast és un indret inhòspit, un espai que li genera por, mentre que la capital anglesa esdevé un camí de possibilitats de desenvolupament personal i social. Aquesta tornada evidenciarà l'estancament d'una comunitat que s'ha acostumat a l'amaror d'un context que no avança ni millora, i també servirà per recordar aspectes d'un passat que acaba assemblant-se massa al present:

l'inici de la dècada dels 80, és a dir, els anys més sanguinaris del conflicte.

Es tracta d'una ficció molt propera al documental, no només pel contingut històric, sinó també pel tractament audiovisual. Murphy, coneixedora de les aportacions del *cinéma vérité*, s'apropa molt als personatges: destaca l'expressió de les cares i de les reaccions, i envaeix l'espai privat gairebé com les forces armades ocupaven els carrers. Fins i tot hi ha qui trenca la quarta paret: Martin, el pare de Maeve i Roisin, en un parell de plans frontals fixos, sembla compartir amb nosaltres alguna de les seves anècdotes i convidar-nos a formar part de la seva realitat. L'ambientació naturalista, tant en la quotidianitat dels interiors —el bar, l'institut, la casa— com en la foscor humida dels exteriors, serveix per subratllar aquesta autenticitat. És cert que no se'ns explica cap mentida: al final, l'estratègia de l'autora és servir-se d'un personatge fictici per explicar el que passava des d'un punt de vista diferent de l'habitual, el d'una noia polititzada que troba en la lluita feminista una via per ser crítica amb el nacionalisme sectari que havia portat el seu poble a conviure amb el pànic.

És curiosa la barreja entre els tres períodes temporals que formen la ficció: infància, adolescència i joventut de la protagonista. Tant podem acompanyar Maeve i el seu pare a repartir pastissos quan la protagonista encara era una nena, com veure-la a l'aula amb les companyes de classe o ja de gran al lluminós apartament londinenc, ple de llibres i plantes. La discontinuïtat amb què es presenten aquestes tres etapes, la poca precisió en la determinació dels límits, pot interferir en la comprensió inicial de la narrativa, però aquesta ambigüïtat no dificulta l'entendiment del missatge principal. Es tracta, alhora,

d'una estratègia orgànica que dota la proposta d'una contemporaneïtat fresca i actual.

La posada en escena recorda el teatre: pocs personatges que mantenen llargues converses —a voltes banals, d'altres profundament reflexives—, sovint enfocats frontalment i amb pocs moviments de càmera. *Maeve* ha continuat reivindicant-se amb el pas dels anys, amb una distància temporal i històrica del context que representa, i fent evident la seva consideració cinematogràfica més enllà del missatge polític.

Belit Lago

Born in flames

Born in flames

Lizzie Borden, 1983

Quan Lizzy Borden —nascuda com a Linda Elizabeth Borden— tenia 11 anys, va decidir autopresentar-se com la famosa assassina de la destrà, sospitosa d'haver matat el pare i la madrastra a finals del segle XIX a Massachusetts. Borden va demostrar tenir un caràcter únic i diferencial molt abans de començar a fer pel·lícules. De fet, aquesta no va ser la seva primera vocació artística: es va graduar en Belles Arts al Wellesley College i de seguida es va traslladar a Nova York per dedicar-se a la pintura. Anys més tard, s'endinsaria en el món cinematogràfic, activitat que va aprendre de forma autodidàctica.

Després d'estrenar la cinta experimental *Regrouping* (1976), el seu debut com a directora, va passar pel Festival de Berlín i es va emportar el premi del jurat per *Born in flames* (1983), una distopia feminista que va comptar amb un pressupost de només 30.000 dòlars. Tres anys més tard estrenava *Working girls* (Noies treballadores, 1986) a l'actual Quinzena de Cineastes del Festival de Cinema de Cannes, peça que va guanyar el premi a la millor pel·lícula al Festival de Cinema de Sundance. Borden entén el cinema com un dispositiu polític i decideix utilitzar-lo per lluitar des de l'oposició, donant veu a grups minoritzats i sovint ignorats, com són les dones, les persones racialitzades o la classe treballadora.

Born in flames, restaurada per l'Associació de la Premsa Estrangera de Hollywood i la Film Foundation, és una *rara avis* d'aquelles que, amb els anys, esdevenen cintes de culte. Es tracta d'una pel·lícula de ciència-ficció ambientada a Nova York en un futur políticament distòpic, en què les dones s'organitzen de forma radical per lluitar pels seus drets. És l'any 2016, i la ciutat celebra el desè aniversari de la victòria del Partit Socialista dels Treballadors en la guerra d'alliberament, amb la qual es va aconseguir el primer govern verdaderament socialdemòcrata del món. A la pel·lícula, aquesta revolució sociocultural queda representada des del prisma de les dones, específicament les afrodescendents i de classe baixa, que formen una mena d'exèrcit femení que anirà guanyant força a mesura que la situació es complica. La seva fundadora, Adelaide Norris, després d'un viatge al Sàhara, on s'havia traslladat per conèixer com funcionen allà les guerrilles, serà executada per la policia, que intentarà amagar l'assassinat rere un suposat suïcidi. Aquest fet motivarà les diferents formacions feministes a col·laborar conjuntament i a apostar per la força unificadora del col·lectiu.

En una de les escenes més emblemàtiques, una jove es dirigeix a un telèfon públic per fer una trucada quan dos nois se li acosten amb la intenció d'increpar-la. Immediatament després,

l'agafen violentament i la tiren a terra, a plena llum del dia i al bell mig del carrer. Paral·lelament a l'atac, mentre la gent fa veure que no passa res, un extens grup de dones en bicicleta s'hi acosta a ritme de xiulet. Provenents de diferents carrers, acaben confluint en la mateixa carretera central fins a rodejar l'assetjament. Això fa que els dos homes marxïn atemorits, però la banda es divideix: unes es queden atenent la víctima i unes altres persegueixen els

agressors. La veu en off d'un noticiari informa que, tot i l'evident intent de violació, el que realment es busca és el grup organitzat de dones. Aquesta seqüència apunta que, tot i que cada una de les joves provenen de diferents classes o orígens, la fita que persegueixen és la mateixa: viure lliures de l'amenaça masculina i esfondrar el sistema que les oprimeix.

Belit Lago

Del que els ulls no veuen, el cor no se'n dol

Blue Velvet

David Lynch, 1986

Des d'on es mira un cinema contravoyeurista? Entenem el voyeurisme com l'acte de mirar o espiar un cos erotitzat, que generalment és femení. La representació de la dona en les pel·lícules de Lynch ens fa mirar sempre una mica més enllà de l'espill. Des d'on observem realment? Els ulls, que jutgen, presencien una mena de contravoyeurisme en què, com a espectadors, realment no observem a través de qui mira, sinó de nosaltres mateixos. Mentre Jeffrey observa Dorothy, la càmera ens permet analitzar tota l'escena: tenim temps de cercar en els objectes els motius pels quals passen aquests fets, i és aquí quan fem judicis dins i fora de la consciència i de l'àmbit social i canònic.

1986, Estats Units. La societat americana és percebuda des de l'inconscient social com una unitat, una imatge de pau, convivència i progrés. *Vellut blau*, de David Lynch, és un film representatiu de tots aquests símbols i totes aquestes conductes; és a dir, de tot el que és mundà, de l'entorn en què el mateix director va viure durant l'adolescència. Emmarcat en la foscor sota tota aquesta superfície, el perso-

natge de Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) es troba immers en un viatge a la recerca de l'adultera, i explora els costats més bells i més pertorbadors d'una societat que intenta amagar qualsevol desperfecte.

A mesura que Jeffrey s'endinsa en la recerca, es troba amb personatges inquietants, com ara Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), una cantant d'un club nocturn atrapada en una relació abusiva amb el sàdic Frank Booth (Dennis Hopper). La dualitat femenina, clau representativa d'aquesta pel·lícula, es presenta principalment a través dels personatges de Sandy Williams (Laura Dern) i Dorothy Vallens. Sandy representa la innocència, la puresa i l'idealisme del món superficialment perfecte de Lumberton, símbol de la vida normal i segura. D'altra banda, Dorothy representa la foscor, la vulnerabilitat i el patiment del món pertorbador que hi ha sota la superfície de la ciutat.

Aquesta dualitat reflecteix el tema central de la pel·lícula sobre els contrastos entre el que

es percep i el que és en realitat. Lynch utilitza aquests personatges per explorar la complexitat de la feminitat i la coexistència del bé i el mal en l'ésser humà.

David Lynch és un director aficionat als somnis i l'inconscient. En les seves pel·lícules ens impulsa a jutjar-nos, qüestionar-nos i posicionar-nos en el món conscient, on nosaltres mateixos hem de prendre decisions sobre on posem l'ull. *Vellut blau* continua essent avui una de les seves pel·lícules més representatives, gràcies a l'estètica surrealista i al terror psicològic pel qual es va fer famosa. Quan fa gairebé 40 anys de l'estrena del

film, encara representa un cinema molt característic de David Lynch, que, amb la seva desconcertant manera de crear històries, aconsegueix ser coherent amb l'estètica i amb la construcció d'un món absurdament real.

Les metàfores ens suggereixen que, per superar les adversitats, cal enfrontar-se a les realitats més desagradables i pertorbadores. Només en confrontar i comprendre aquests elements inquietants, podem veritablement guarir i trobar claredat en les nostres pròpies històries.

Cristina Franky

Les bales de les escopetes burgeses van travessar les armadures

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges

Harun Farocki, 1989

El 1989, el film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imatges del món i inscripció de la guerra) comença dins un laboratori de simulació del fenomen de l'onatge. El director, Harun Farocki, ens situa deliberadament en aquest estudi i ens assenyalava el moviment de les onades com a models físics mesurables, amb una clara intenció meditada: així com la successió continuada de l'onatge produeix cadascuna de les ondulacions sobre la superfície física de l'aigua, també les ones visuals de la llum són propenses a ser estudiades científicament i, per tant, els cossos representats a les imatges són mesurables físicament.

Farocki, autor d'una obra extensa, és reconegut especialment per referir-se a l'entorn de la imatge i l'artefacte mecànic que la registra: la pel·lícula en qüestió especula sobre això mateix, sobre la imatge com a model físic mesurable i la seva introducció dins de la tecnologia militar. De la mateixa manera que el desenvolupament de la indústria va inferir l'ús de

la pólvora per a l'artilleria, l'aparició històrica de la imatge fotogràfica va tenir el seu ús convenient en el militarisme: la fotogrametria va permetre documentar numèricament objectes a distància mitjançant la creació de coordenades de referència.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges vertebrava la seva tesi per mitjà d'imatges d'arxiu i imatges filmades per a l'ocasió, combinades amb un treball notori de muntatge de ritme pausat. El tall arbitrari entre imatges és fàcilment perceptible i provoca la relació de possibles combinacions visuals en diferents seqüències, com és comú en Farocki. Mentrestant, la veu narrativa que ens acompanya durant tot el llargmetratge es complementa amb el tractament de la imatge.

De vegades, però, amb aquesta vinculació entre imatge i paraula no n'hi ha prou per comprendre allò que es pretén expressar. En aquests casos, el muntatge del film no dubta a recórrer a una edició repetitiva, en què es re-

trocedeix, si cal, per reprendre'l més endavant, allà on s'havia aturat anteriorment.

Si tornem a referir-nos al contingut, cal destacar una de les idees centrals del corpus assagístic del film. Es tracta del concepte de Aufklärung ('il·lustració'), terme relacionat amb el concepte militar del reconeixement aeri, *Anerkennung*. Sobre això, la veu del documental ens relata un esdeveniment que va tenir lloc el 1944, quan avions nord-americans van sobrevolar Silèsia i van fer fotografies del camp de concentració d'Auschwitz per fer-ne un reconeixement zenital: lluny de documentar els camps, la seva veritable pretensió era reconèixer les coordenades de la central elèctrica i les fàbriques de carbur, de cautxú i de benzina sintètica. És a dir, les plantes de producció i les zones industrials. Això ens hauria d'induir a pensar que, en realitat, no era un reconeixement aeri per posar remei a l'obstinació, la

maldat o la cobdícia d'alguns; la destrucció de la indústria alemanya no era el mitjà per a la victòria, sinó l'objectiu mateix.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges ens proposa el fil històric fins aleshores de la relació entre la fotografia i l'aviació. De la manera com està plantejat, en tant que models físics mesurables, el reconeixement aeri fotogràfic apel·la precisament a la ciència i no des de la moral. En efecte, s'ha de comprendre per mitjà de les forces productives engendrades. De la mateixa manera que segles enrere la prolongació rectilínia de la culata del fusell va permetre tècnicament apuntar a una sola persona amb precisió, segles després es va arribar a desenvolupar la geometria en projecció i va permetre teledirigir un míssil amb la miniaturització d'una càmera.

Gerard García

L'acte de matar les mares

Mat' i syn

Aleksandr Sokúrov, 1997

Durant mesos, he sigut la seva mare. D'alguna manera, és com si hagués perdut la meva filla (un dol més gran que el que sentia? No se m'hauria ocorregut mai)¹

La mort de la seva mare va impulsar el filòsof Roland Barthes, especialitzat en semiòtica, a buscar-la a través de la fotografia. A *Camera Lucida*, Barthes menciona que va trobar una manera de resoldre la mort: convertir la seva mare en la pròpia filla en els últims moments de vida. O això és el que creia. Però si tot el que és particular mor per servir un propòsit universal —afirma—, la seva particularitat va morir amb ella. A *Mat' i syn* (Mare i fill, 1997), la pel·lícula d'Aleksandr Sokúrov, un fill passa la mare en braços, i la cuida com si fos una filla. Amb tot, un conjunt de núvols negres sobre una serra de muntanyes anuncien la veu omnipotent de la mare: “encara et tocarà viure tot el que jo he patit”.

I això sembla. Quan les copes dels arbres et semblen flames, núvols negres o taques en una pintura, tot en la vida et sembla mort. El

cinema, a favor de convertir la vida en símbols, a favor de ser una transmutació de la fotografia i la pintura, es converteix en l'últim *tableau vivant* (o quadre viu): cossos escrits sobre el temps com símbols, congelats en fotografies. Vida en mort.

A la pel·lícula de Sokúrov, hi ha una mare que vol morir. La càmera, humil, es mou en el temps amb la timidesa d'algú que demana permís per anar-se'n. I el fill —un personatge barthesià que veu tacada la seva vida per la desesperança que acompanya el dol, la indeterminació dels sentits que desespera Barthes— no li concedeix aquest desig. Una papallona descansa sobre les arrugues de la mà de la mare, que, com tothom, acaba morint. El símbol transmuta: la papallona, que semblava morta, està viva, ressuscitada només gràcies al temps del cinema.

¹Roland Barthes, *Diario de duelo* (2009).

²Garry Morrys (1998). “Mother and Son (Alexander Sokurov, 1997)”, *Bright Lights Film Journal*.

“No et moris”, implora el fill. “Tothom mor per una raó. Tu no en tens cap. Qui provoca la teva mort?”, demana. La mare, que mira el món a través de la finestra, contesta: “Tu... tu”. L’emotivitat del personatge —que remet a un cinema modern més bergmanià, al romanticisme capturat per Friedrich— és estranya i sufocant, similar a la que el diari de Barthes ens diu que pertany al procés de superar una mort. La mateixa que, entre imatges planes bidimensionals i distorsionades —quasi antiretrat—, amaga l’aguda desesperació d’haver d’acceptar un propòsit universal. És la imatge d’un fill desesperat, amb la seva mare en braços, que converteix la pel·lícula en la representació inversa d’una *pietà*.²

Però i la mare? I l’univers que es revela quan la particularitat mor? Com la mort, o una fotografia, desperta en dos homes la imatge nova d’una casa on van viure, una meravella ecològica ben plantada enmig de vegetació abundant, semblant a una casa de joguina³. Com la naturalesa, es converteix en la posada en escena màxima: camps de blat sembrats i vius contraposats als *tableaux vivants* que marquen els personatges,

on el gest d’un fill que es mou per atansar-se a la mare, o una mare que es desperta després d’haver-se adormit estant asseguda, ens recorda que hi ha vida més enllà dels símbols.

Quan la càmera torna a moure’s lliurement, el personatge del fill surt a passejar per deixar morir la mare. És un joc de nens; és un estat d’abandonament que reflecteix què era jugar als terraplens de sorra, abandonats per les mares als nostres propis mons. Jugar a viure la vida sense elles, acostumar-nos a matar-les fora de camp per aprendre a viure sols. *Mat’ i syn* ens endinsa en un acte universal dins una escena. Tornem a la realitat a través del so de les mosques movent-se fora de camp.

El predicat de la mare que buscava Barthes a través de l’escriptura, la fotografia o l’art, Sokúrov el captura en una imatge de cinema que no arriba al final, sinó oberta a fer que la pel·lícula continuï amb el dol del fill: una mare mor, sola, amb una papallona entre els dits.

Naomi Lladó

³Roland Barthes (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Homenatge a Agustí Villaronga

El Mar

Agustí Villaronga, 2000

El Mar, la primera novel·la de l'escriptor mallorquí Blai Bonet (1926, Mallorca), va veure la llum l'any 1958, encara en plena dictadura franquista. Menys de mig segle després, quan encetàvem el nou mil·lenni i respiràvem alleujats pel poc impacte de l'*efecte 2000*, el seu paísà Agustí Villaronga (1953, Mallorca) va fer-nos tornar a mirar enrere adaptant *El Mar* al cinema, probablement sense ser conscient de la fascinació (i els traumes) que provocaria, fins i tot 24 anys després.

Iniciant una trilogia bèl·lica improvisada sobre la Guerra Civil espanyola (junt amb *Pa Negre*, 2010 i *Incerta Glòria*, 2017), *El Mar* ens situa a la Mallorca dels anys quaranta per submergir-nos en la història d'en Tur (Bruno Bergonzini), en Ramallo (Roger Casamajor) i la Francesca (Antònia Torrens), tres infants que un dia d'estiu, mentre juguen pels carrers del poble, veuen la seva quotidianitat capgirada per la crua violència de la guerra i la set de venjança. Villaronga se serveix d'un pla de 360 graus, per fer una declaració d'intencions

sobre el que suposarà aquest inusual *coming of age* a nivell emocional per a l'espectador, i per iniciar una el·lipsi temporal que ens trasllada a la banyera d'un sanatori de tuberculosos des d'on en Tur ens narrarà la convivència d'aquests tres protagonistes, ara adolescents, mentre intenten obrir-se camí cap a la vida adulta tot lluitant contra les seves malalties, els seus traumes i les seves passions.

La futilitat i la incertesa són els denominadors comuns en l'existència d'aquests tres amics. Unes vides corals en compte enrere, on la urgència per florir, gaudir i celebrar, es veu sabotejada pel fantasma de la mort que els sobrevola, així com per l'empremta dels valors cristians. En aquest context, el director aborda l'ansia de llibertat en conflicte directe amb la homosexualitat, la devoció religiosa i la culpa interioritzada, mentre juga a trobar els límits de cadascun dels personatges com si volgués esbrinar fins on estan disposats a continuar fent equilibris amb les seves contradiccions.

Si parlem de límits, podríem suposar que l'Agustí Villaronga va desfer-se'n de qualsevol que en pogués tindre a l'hora d'il·lustrar aquesta història; l'atmosfera serena i lúgubre és d'una estranya quotidianitat i ens regala moments de calma per, de sobte, sacsejar-nos violentament amb els diferents dilemes morals fins que ens enfonsa amb la crua i maltíssima materialització física dels mateixos, deixant-nos sense alè. Els diàlegs i la narració amb to poètic, contrasten amb la cruesa de la història, i com a espectadors ens provoca un ventall de sentiments, des de la tendresa

a l'horror, que mai haguéssim imaginat que seríem capaços de sentir tan intensament en poc menys de dues hores.

El Mar és una experiència de la que sortim derrotades emocionalment, però amb ganes de ser fidels a nosaltres mateixes, i amb un bon pòsit de *Carpe Diem*. Com bé diu en Ramallo, en la que és probablement una de les escenes més tendres de la pel·lícula: 'Idò, ho hem de celebrar!'

Ariadna Espinosa

Un'ora sola ti vorrei

Un'ora sola ti vorrei

Alina Marazzi, 2002

“Em miro de nena i busco una pista, un rastre de la dona en què em convertiria. Potser ja som immediatament allò en què ens convertirem”, diu Luisa Hoepli, la protagonista d'*Un'ora sola ti vorrei* (Només et vull una hora, 2002). Ho diu alhora la seva filla, Alina Marazzi, la directora (i potser també la protagonista) —sens dubte— d'aquesta pel·lícula documental que creix entre el que es diu i el que no es diu, en una respiració que es fa mútua i que resignifica el silenci amb què s'hereta el suïcidi d'una mare.

Marazzi tenia només sis anys quan la seva mare va deixar de viure. Era el maig del 1972. Aleshores, Lìseli, com anomenaven Luisa Hoepli, ja feia mesos que estava psiquiatritzada: anava acumulant tractaments antidepressius que no semblaven mai prou, fins que, internada en una clínica, va ser apartada de l'entorn a la recerca d'alguna cura. Però de què s'havia de curar? Només es va poder donar resposta a aquesta pregunta tres dècades després, quan Marazzi, ja adulta, va trobar a les golfes de la casa familiar gairebé tantes imatges i escrits de la seva mare com incògnites que ningú no li havia resolt després de la seva mort. Pertanyent a una coneguda família burgesa es-

tablerta a Milà, d'ascendència suïssa, Lìseli va créixer davant dels ulls d'un pare (l'avi de Marazzi) que la va filmar amb la mare i el germà des que va néixer. El passatemp patern va fer que les pel·lícules casolanes s'instal·lessin en la quotidianitat d'aquesta família acomodada. Així, la càmera va enregistrar cada viatge, cada esdeveniment, cada gest d'aquella nena que va créixer en el privilegi de qui és aliè al transcurs de la Segona Guerra Mundial. No obstant això, cap privilegi no l'allunyaria d'un altre futur: el de créixer en el conflicte de ser dona, com una condició nefasta, a ulls de qui mirava. “Em sento com una nena castigada”, va escriure al diari.

Paral·lelament als enregistraments del seu pare —aquell objectiu per al qual Lìseli posava a la platja o a la neu, fent els primers passos o sortint de l'església després de casar-se—, va ser l'escriptura la que va esdevenir un veritable mirall. “Em diuen que soc avorrida i que els meus problemes són estúpids. (...) En aquest diari vull parlar i ser escoltada.” Les pel·lícules domèstiques encara no tenien so, però la mudesa de les imatges d'aquesta nena, noia i després dona només és el reflex gairebé metafòric d'un destí determinat sempre pel sigil que se li pressuposa.

Fer una pel·lícula no va ser el primer que se li va acudir a Marazzi quan va trobar la seva mare en desenes de rodets, cartes, dibuixos i el dubte permanent, ocult durant dècades: “Sempre tinc la sensació de no estar a l’altura.” Transitar aquesta memòria va resultar un viatge tan personal com col·lectiu que va obrir la porta de la sala de muntatge cap a *Un’ora sola ti vorrei*. Una pel·lícula paradoxalment viva que dona aixopluc a la mort. Una disposició introspectiva d’imatges que van i venen per l’instint, acompanyades de la veu en off de Marazzi, que en llegir els escrits de la seva mare es converteix, d’alguna manera, en ella. I qui és ella? Totes dues.

La directora desplaça al pla de l’escolta el desig d’entendre’s a ella mateixa a través del cos d’una mare que hi veu i hi sent, i que desitja

més enllà de la maternitat. Un cos que creix disseccionat pel que és “universal”, un cos femení, en l’exposició als altres, i la disposició com a lloc de pas... Què és ser una mare, una filla, una esposa? Què és ser una dona? Mirar la nena, la nena que va ser la teva mare, i cercar-hi una pista. Com a filla, com a dona, i com a cineasta, Alina Marazzi introdueix per aquest silenci preestablert la seva veu, i amb ella atorga a Hoepli, també, el control de la narrativa. *Un’ora sola ti vorrei* és el començament d’una mena de trilogia sobre la maternitat com a condicionant d’aquesta directora italiana, que també inclou *Vogliamo anche le rose* (‘També volem les roses, 2007) i *Tutto parla di te* (‘Tot parla de tu, 2012).

Carmen Macías

Recreant records

Vals im Bashir

Ari Folman, 2008

No és cap novetat que la memòria, tot i ser una funció del cervell essencial per al nostre dia a dia, no és del tot fiable. Els records, desdibuixats i confusos, poden diferir de la realitat, i els moments del passat poden quedar enterrats en l'oblit. Fins i tot, com s'explica al comentament de la pel·lícula que ens ocupa, *Vals im Bashir* (Vals amb Bashir), es poden arribar a crear records que en realitat no han existit mai. Quan comença a somiar una imatge recurrent de la matança de Sabra i Xatila, el director israelià Ari Folman, antic integrant de les Forces de Defensa d'Israel, posa en dubte la seva pròpia memòria i emprèn un viatge a través dels records d'antics companys per treure l'entrellat del passat.

D'aquesta manera, Folman construeix *Vals im Bashir*, un documental d'animació que va competir per la Palma d'Or del Festival de Cinema de Cannes i que, entre altres premis, va guanyar el Globus d'Or a la millor pel·lícula en llengua estrangera. A partir de diverses entrevistes a persones que havien participat en la guerra del Líban del 1982, el director israelià aprofita l'animació per reconstruir els relats

dels entrevistats, fet que li permet crear una representació impregnada del caràcter surrealista dels records i accentuar la subjectivitat dels interlocutors. Així, tot i tractar-se de testimonis reals, les imatges poden contenir elements d'una certa fantasia en concebre's des de la literalitat de les narracions, d'una reinterpretació visual plasmada a la pantalla del que expliquen les entrevistes en veu en off. L'escena que dona nom a la pel·lícula és un bon exemple d'això: un entrevistat explica que un soldat, mentre disparava contra els francotiradors, semblava que ballés per esquivar les bales, una metàfora que fa que el film expliqui un bonic vals entre cartells de Bashir.

La reconstrucció animada dota el film d'un caràcter cinematogràfic que és realçat per la música de Max Richter, un aspecte aparentment lúdic que contrasta amb el fet que es tracti d'històries reals. Folman juga a barrejar ficció i realitat de la mateixa manera que ho fa amb els gèneres i formats, i introdueix les úniques imatges de metratge real per mostrar sense embuts el rastre de mort que va deixar la matança de Sabra i Xatila, un horror enregistrat en

vídeo per a futures generacions. Tot i així, lluny d'amenitzar la duresa del que s'ha explicat, el to fosc dels dibuixos, carregats d'ombres i clarobs-curs, accentua les depriments conseqüències de la guerra. S'aconsegueix, d'aquesta manera, una animació impregnada de la cruesa dels actes que duïen a terme els soldats. La barreja de la veritat i la ficció guanya força per la mateixa naturalesa dels relats, que en alguns moments són tan sorprenents que la realitat supera la ficció.

Vals im Bashir se submergeix de ple en els records més foscos dels protagonistes i juga amb la difusa veracitat dels relats que sorgeixen de la memòria. Amb tot, el documental impacta i genera una idea clara sobre els horrors de la guerra del Líban, retratada mitjançant una sèrie de capítols que, tot i voler-ho, difícilment es podran oblidar.

Dani Álvarez López

En un any amb 13 llunes

Morrer como um Homem

João Pedro Rodrigues, 2009

El 1969, el documental d'avantguarda trans *Funeral parade of roses* (Toshio Matsumoto) existia entre tres espais filmics —el documental del rodatge, l'adaptació d'un mite grec i el muntatge experimental— per plantejar el cinema i el gènere com una realitat alternativa. Passats 50 anys, reclamem “representació queer” per reclamar aquesta realitat, i ens qüestionem inconscientment què performem i què som realment (què és ficció i què és real).

El melodrama *Morrer como un homem* (Morir com un home, 2009), de João Pedro Rodrigues, viu dins del seu propi mite: el del mal concebut “cinema trans”. Un cinema paradoxal, majoritàriament cisgènere, on la tragèdia clàssica es llegeix com un documental.. “Morir com un home”, diu el pròleg bèl·lic de la pel·lícula, “és la sensació de perill quan estàs a punt de ser besat entre el fullatge”. El desig, en el món de la protagonista (Tonia), és mera anticipació a la mort. El pas per la seva pròpia vida, en *travellings* i escombrades per l'extraradi de Lisboa, només la porta cap a una direcció: la ficció.

“Estic cansada de ser-ho tot i no ser res”, proclama la pel·lícula. *Morrer como un homem* és

cinema sobre cinema, una pel·lícula feta a imatge de si mateixa. Tonia és un personatge fassbinderià, una *drag queen* interpretada per la transformista Fernando Santos i submergida en la tragèdia del seu complex de màrtir, rodejada de nuvis abusadors i fills reprimits als quals ha de salvar com en una cinta d'Almodóvar. En el cinema, el cos de l'actorx performa i, llavors, transmuta com a símbol. En paraules del director, el cos traeix. La clàssica condemna de la protagonista trans, l'obsessió per una transició al gènere binari, és l'acte en què la pel·lícula es traeix a si mateixa i revela la seva pròpia naturalesa fictícia.

I és que el film busca amb anhel autorepresentar-se: com el vermell dels anturis que reflecteix les passions violentes de tot element homoeròtic, com els gossos que acompanyen l'ànima salvatge de lxs protagonistxs, com tot el cinema de João Pedro Rodrigues, parla amb si mateix. “Quin viatge és aquest que t'envia a totes direccions?”, plora un dels fados del film. Quin viatge, si no el de Rodrigues, recupera el pseudomusical del seu *Fógo-fátuo* (2022) en la recerca d'una identitat, i és acompanyat pel dol al passat, com si el film fos una resurrecció

cinematogràfica del final d'*Odete* (2005)? Quin viatge a la identitat troba llibertat en la mort, en desfer-se de la religió que ofegava un Portugal dels 2000, si no el d'*O ornitólogo* (2016), una adaptació eròtica del mite de sant Antoni de Pàdua, patró de tot el que perd Tonia?

La pantalla es tenyeix de vermell. Als boscos dels afores de Lisboa, un grup de dones trans busquen un animal mitològic portuguès, el gambosí. El bosc el coneixem, l'animal no; el *travelling* que ens transporta a l'inici ens retorna a una sensació familiar de fatalitat imminent. Són Tonia i Agustina, la gossa, les que el troben. La veu del gambosí canta un fado a la llum de la

lluna, enorme, impossible, i quan acaba, una escombrada ens revela que Tonia ha desaparegut. Com si, potser, no hagués existit mai.

Lluny de Matsumoto, el nostre cinema contemporani, el de *Morrer como um homem*, es limita a autorepresentar-se a si mateix i justificar la pròpia existència. “Quant a les aparences, són útils per enganyar la resta del món. Hauríem d’enganyar-nos a nosaltres mateixes?”. El cinema, ens revela el film, també opera sota la seva pròpia identitat. La realitat trans és una altra història.

Naomi Lladó

AULA DE CINEMA

2023/2024

filmoteca.cat/web/ca/cicle/aula-de-cinema-2023-2024