

AULA DE CINEMA

2024/2025



AULA B 2024-25

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, juny de 2026

Aquest llibre recorre una, entre moltes possibles, història del cinema. Una història viva, canviant i oberta, escrita des de les sales, des de les projeccions i des de la mirada de totes aquelles que continuen entenent el cinema com una forma de descoberta.

Però, de quina història del cinema parlem?

Durant molts anys semblava que només n'existia una: una història oficial, repetida i reduïda a uns quants noms i relats dominants. Avui, gràcies a la feina constant de programació de la Filmoteca i al projecte Aula de Cinema, aquesta història es reescriu curs rere curs. Programar cinema és sempre una declaració d'intencions: és decidir què es mostra, què es recupera i quines veus tornen a ocupar la pantalla. És també una manera de mirar el món i de convidar el públic a fer aquest viatge.

El públic fidel, curios i intrèpid que omple les butaques entra així en contacte amb films, autores, autors i cinematografies que sovint queden fora dels relats més convencionals. I aquest llibre neix precisament d'aquesta experiència compartida: de la necessitat de pensar les pel·lícules, escriure-les i conservar-les.

Perquè en un temps dominat per les pantalles i la lectura fragmentària, publicar aquests textos en paper té un significat especial. El llibre continua sent un dels objectes més bells i persistents que hem inventat: tinta, paper, encuadernació i memòria. Aquest volum no és només un recull d'escrits de l'alumat de l'àrea de crítica cinematogràfica de La Casa del Cine; és també una manera de fixar una experiència col·lectiva i de reivindicar el valor de la lectura pausada, de l'anàlisi i de la transmissió cultural. És una història del cinema.

Mar Canet

Directora de La Casa del Cine

Àrea de Mediació i Educació

Filmoteca de Catalunya

Sessió inaugural amb Paulino Viota	6
Ciutats de mar: simfonies	8
Amateurs versus professionals	10
La terra de les dones	12
Vampirismes I: la construcció d'un gènere	14
La dona com a espectacle	16
Romeu i Julieta al poble	18
Filmar la Resistència francesa	20
John Ford a Gal·les	22
Filmar el desig	24
Un conte gòtic argentí	26
Els treballs i els dies	28
Nuevo Cine Español	30
Nou Cinema Hongarès	32
Cinema nord-americà independent	34
Vampirismes II: la deconstrucció d'un gènere	36
Massa passat, poc present, cap futur	38
Western crepuscular	40
Fer cinema políticament	42
Actrius, actrius!	44
Realitat i màgia al Nou Cinema Indi	46
Dones i transició espanyola: un testimoni	48
Identitat i resistència a Palestina	50
Ocult a simple vista	52
Moviments quotidians	54
Un clàssic de l'animació: Studio Ghibli	56
Temps mort	58
Filmar el viatge, càmera en mà	60
La revolució no serà televisada	62
Una nova estètica per a un nou mil·lenni	64

Sessió inaugural

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter

Jean-Marie Straub, 1968. RFA

Aquest curtmetratge, realitzat el 1968 per Jean-Marie Straub, és clarament un producte de la seva època que, tot i ser una peça força inclassificable i inconnexa, queda perfectament emmarcat en el seu temps i en la filmografia de Jean-Marie Straub i Daniëlle Huillet. Es fa ressò de les controvèrsies del moment i combrega amb la revolució cinematogràfica i cultural que s'estava donant en l'Europa dels anys seixanta.

L'obra, rodada just després d'una de les seves pel·lícules més emblemàtiques, *Crònica d'Anna Magdalena Bach*, recull la tradició clàssica en el sentit més ampli de la paraula per renovar-la mitjançant un classicisme intel·ligent i la novetat formal més radical. La forma es fa absolutament visible i pren el protagonisme en aquest film, ideat per un Straub demiürg, que intervé en gairebé tots els processos creatius de

la pel·lícula. Daniëlle Huillet no apareix com a codirectora, sinó que surt en els crèdits com a productora i muntadora del film; això ratifica, en certa manera, que sigui un projecte més personal de Straub. Els films de Jean-Marie Straub i Daniëlle Huillet són simples de veure, però sovint difícils de comprendre.

L'espectador ha de posar molt de la seva part per copsar el significat de les seves obres, i en el cas de *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (El nuvi, l'actriu i el proxeneta), l'atenció ha d'estar molt amplificada.

És difícil resumir un film dividit en quatre parts amb uns vincles que no són evidents a primer cop d'ull: un tràveling en un cotxe, de nit, amb prostitutes per les voreres; un pla fix de 10 minuts d'un escenari de teatre en el qual es representa la versió condensada de

Krankheit der Jugend (La malaltia de la joventut), de Ferdinand Bruckner, que tracta d'una actriu que es vol escapar del seu proxeneta (Rainer Werner Fassbinder); una breu persecució en cotxe del nuvi que acaba a la platja i una benedicció nupcial a l'església seguida d'un epíleg en què els nuvis s'enfronten finalment al proxeneta. Pel títol, pel *tràveling* inicial i per l'argument de l'obra que es representa, l'espectador, malgrat la dificultat de diferenciar els personatges i que costen molt de reconèixer en la distància i la foscor, ha entès que el context i el tema és el de la prostitució. No obstant això, el tema no és l'element més important per valorar la pel·lícula en la seva dimensió màxima. Alguns autors, com Benoît Turquety,¹ veuen com a clau d'interpretació que l'espectador ha de rebre les imatges com si fossin ideogrames que juxtaposen els elements dispersos del film per donar-los un sentit. Com si fossin variacions d'un mateix tema que ajuden a copsar-ho de manera polièdrica.

A *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* se l'ha considerat com una obra que

treballa les múltiples possibilitats de les cites fent servir un ampli espectre referencial de la cultura occidental. Hi podem trobar la *Cantata* BWV 11 de Bach, que actua de manera inseparable de les imatges i marca el ritme intern fins al tancament del curtmetratge. També podríem considerar com una cita el fet que Straub no escull un fragment de l'obra teatral de Bruckner, sinó que ell mateix l'adapta, la condensa i ens la mostra completa com si anés entre cometes. Hi ha cites en el text de l'obra: el personatge del proxeneta cita Goethe en un moment donat, i en l'epíleg els nuvis conversen entre ells amb cites de poemes de San Juan de la Cruz, que el mateix Straub va traduir a l'alemany i que va filmar amb uns enquadraments molt semblants als de l'obra de teatre. No és deliberada la utilització de la música de Bach, com no són deliberades les diverses cites que hi apareixen: complementen el sentit últim de l'obra en conjunt. No hi ha res deixat a l'atzar en una peça que tot i que sembla inconnexa, té molta coherència interna i és el producte d'una inquietud intel·lectual sense límits.

Emma Fernández

¹Turquety, Benoît. "De l'idéogramme à la fugue: *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*". A: Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, "objectivistes" en cinéma. Lausana: Éditions L'Âge d'Homme, 2009, p. 383-389.

Ciutats de mar: simfonies

Sessió de curtmetratges:

Images d'Ostende

Henri Storck, 1929. Bèlgica.

Nazaré, praia de pescadores

José Leitão de Barros, 1929. Portugal

Marseille vieux port

László Moholy-Nagy, 1929. Alemanya

À propos de Nice

Jean Vigo, 1930. França

Quan penso en ciutats de mar, irremeiablement em transporto a una en concret: a la Corunya, una península on vaig passar molts estius de la meva infància i on l'oceà va inspirar nombrosos artistes al llarg del temps. José Sellier va filmar, fa cent vint-i-vuit anys, una d'aquelles platges que avui dia fusionen amb dificultat la brusquedat de les forces de la naturalesa i el bullici urbanita dels éssers humans. *Orzán, oleaje* (1897) documenta la feresa de les aigües de l'Atlàntic: l'origen del cinema espanyol és al mar.

Anys després, a l'Europa d'entreguerres, les ciutats portuàries continuen atraient la mirada de cineastes que, des de diferents vessants

estilístics, construeixen simfonies filmiques al voltant del magnetisme de les grans masses d'aigua que cobreixen el planeta.

De *Nazaré, praia de pescadores e zona de turismo* (Nazaré, platja de pescadors i zona de turisme) només se'n conserva la primera part, *Nazaré, praia de pescadores* (Leitão de Barros, 1929), i tot comença, també, amb el mar, vist des de la proximitat de les roques i des de l'alt de Ponta do Milagre. Com a *Finis terrae* (Jean Epstein, 1929) o a *Redes* (Fred Zinnemann i Emilio Gómez Muriel, 1936), ens presenta amb curiositat i amb honestedat la duresa de la vida dels pescadors. Aquí, el treball al mar no es posa en comparació amb l'impacte del

turisme per un atzar històric, aquesta pèrdua de la meitat del metratge.

Per contrast, a *Marseille vieux port (Impressionen vom alten Marseiller Hafen)* (Port vell de Marsella. Impressions del port vell de Marsella) (László Moholy-Nagy, 1929) hi apareix ja l'agitació urbana oposada i complementària al treball portuari. Ja no ens situem en un paratge on la naturalesa irromp amb tanta força que tot ho domina; ara, la visió humana ocupa un lloc central. Moholy-Nagy, extreballador de la Bauhaus, es fascina per la fotografia de les formes i els patrons, però a poc a poc també es deixa atrapar pels rostres humans. Finalment, com Leitão de Barros, puja a un vaixell i s'endinsa en la immensitat del mar.

No és un retrat de l'urbs en voga el que fa Henri Storck a *Images d'Ostende* (Imatges d'Ostende) (1929). Com feia Sellier, es fixa en l'aigua i el seu impacte en el contacte amb la terra. Tanmateix, aquí ens trobem amb una estructura episòdica que, en el seu recorregut pel port, el vent, l'escuma, les dunes i el mar del Nord, aconsegueix un ritme que li confereix una dimensió poètica indiscutible: una visió sensorial de “la ville en hiver”, la ciutat voluntàriament desproveïda del bullici metropolità.

En aquest recorregut, *À propos de Nice* (Sobre Niça) (Jean Vigo, 1930) sembla, d'entrada,

una excepció. Però el seu caràcter singular —radicalment autoral i profundament polític— no la desconnecta d'aquestes altres simfonies urbanes. Jean Vigo, influenciat per Dziga Vértov i amb la direcció de fotografia de Boris Kaufman, germà del soviètic, ens ofereix una mirada crítica sobre la ciutat de la Costa d'Atzur —molt propera a Marsella—: una denúncia del capitalisme i de la frivolitat burgesa. Vigo, ja conscient de la seva tuberculosi, imprimeix al muntatge altern un contrast entre els pobres i els privilegiats, entre la joventut feliç i la mort, entre Eros i Tànatos. L'anarquia i la rebel·lió s'hi respiren a cada pla. És, potser, la simfonia més dissonant, però també una de les més urgents.

Si la simfonia de Storck serveix com a inspiració per a un Vigo obsessionat amb l'element aquàtic i la materialitat de les imatges, el mar en general exerceix una força d'atracció singular cap a l'artista. L'onatge que Sellier va filmar a finals del segle XIX és el mateix que, avui dia, veiem a Orzán. Ocorre el mateix amb Niça, amb Marsella, amb Nazaré i amb Ostende: la gent canvia, les formes de vida muten i el paisatge s'erosiona, però el mar resta impertorbable.

Xoán Domínguez San José

Amateurs versus professionals

Sessió de curtmetratges:

Aquesta nit no surto

Francesca Trian, 1934. Catalunya

Meshes of the Afternoon

Maya Deren i Alexander Hammid, 1943. EUA

Ritmes d'un dia

Domènec Giménez i Botey, 1933. Catalunya

Light Rhythms

Oswell Blakeston i Francis Bruguière, 1930. EUA

Ombres

Domènec Giménez i Botey, 1935. Catalunya

Lichtspiel Opus I

Walter Ruttmann, 1921. Alemanya

En aquesta sessió de curtmetratges, la Filmoteca proposa un recorregut que travessa dues dècades decisives per a la construcció d'un llenguatge cinematogràfic encara en plena ebullició. Entre la tendència abstracta de les primeres avantguardes i la irrupció del subconscient com a territori filmic, el programa planteja un diàleg ric entre peces catalanes i internacionals que comparteixen una mateixa inquietud: explorar el cinema com a experiència sensorial. Us convido a afrontar aquesta sessió amb la ment oberta i preparar-vos per al viatge que esteu a punt de fer.

Obre l'itinerari *Aquesta nit no surto* (1934), de Francesca Trian Massana, introduint un retrat íntim i poètic. La pel·lícula es construeix com una petita peça d'observació emocional, una suspensió del temps que anticipa, de manera subtil, una sensibilitat més introspectiva. Personalment, m'emociona profundament imaginar-me Trian Massana amb la seva càmera capturant aquests moments i editant-los per crear un idíl·lic retrat d'un instant particular. Aquesta dimensió interior també es fa present amb *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren i Alexander Hammid.

El mític curt, plenament immers en el terreny del somni, marca un punt d'inflexió: el cinema deixa de ser només llum i moviment per convertir-se en una exploració del subconscient. Deren obre la porta a un imaginari personal i simbòlic que trenca amb la lògica narrativa tradicional i situa l'espectador dins d'una experiència hipnòtica.

Les peces de Domènec Giménez i Botey, *Ritmes d'un dia* (1933) i *Ombres* (1935), aporten una mirada domèstica que dialoga amb aquestes tendències europees. S'hi percep una fascinació pel quotidià i pels jocs de llums i ombres, els quals transformen la realitat en una coreografia visual. Són obres que observen la vida amb una sensibilitat gairebé artesanal, que situen el cinema en un territori intermedi entre la documentació i l'abstracció.

En aquesta mateixa línia, *Light Rhythms* (1930), de Francis Bruguière i Oswald Blakeston, continua l'experimentació amb la llum com a matèria primera. El resultat és un cinema que es desprèn de la representació i es concentra en la vibració, en la textura visual i en el batec del fotograma.

Finalment, *Lichtspiel Opus I* (1921), de Walter Ruttmann, una obra pionera que converteix la pantalla en un espai de moviment pur. Aquí el cinema no imita el món, sinó que el reinventa a partir de formes, ritmes i colors

que es despleguen amb una llibertat gairebé musical. Cal tenir en compte que el film, en ser del 1921, no utilitza la tecnologia pròpia del cinema policromat que vindrà, sinó que Ruttmann va acolorir minuciosament el film a mà aplicant-hi olis acolorits sobre vidre, que es netejaven o modificaven per a cada fotograma, la qual cosa donava com a resultat seqüències iridescents. La pel·lícula es compon d'aproximadament 10.000 fotogrames pintats individualment.

Vista en conjunt, la sessió revela un moment de llibertat radical, en el qual el cinema encara no havia quedat del tot fixat en les convencions comercials. Hi ha una voluntat clara de descobrir què pot ser el cinema quan s'allibera de la necessitat d'explicar històries i es concentra en les seves possibilitats plàstiques i rítmiques.

El resultat és una sessió coherent i estimulante que permet traçar una línia invisible entre l'abstracció pura dels anys vint i trenta i l'exploració psicològica dels quaranta. Ens presenta una constel·lació de moments en els quals el cinema es descobreix a si mateix, i ens recorda que, abans de convertir-se en indústria, va ser sobretot un impuls: el desig de capturar el moviment, la llum i el misteri del temps.

Daniela García Márquez

La terra de les dones

Babi Riazanskiie

Olga Preobrazhenskaya, 1927. URSS

La importància de la falta és la pedra angular de *Babi Riazanskiie* (Les dones de Riazan). El que no hi és, voluntàriament o per força, determina la singularitat de la primera codirecció del matrimoni format per Olga Preobrazhenskaya i Ivan Pravov. Fins i tot, *Babi Riazanskiie* simbolitza l'ocultació de les dones en el cànon de la història del cinema i, particularment, del cinema soviètic dels anys vint.

Rodada el 1927 com a encàrrec per al desè aniversari de la Revolució Russa —juntament amb *Oktyabr* (Octubre) d'Eisenstein, *Konets Sankt-Peterburga* (La fi de Sant Petersburg) de Pudovkin i *Padenie Dinastii Romanovykh* (La caiguda de la dinastia dels Romanov) d'Esfir Xub—, la pel·lícula de Preobrazhenskaya commemora el sorgiment de la Unió Soviètica des del contraplà a la glòria èpica del front. La manca de braços masculins aguditza la duresa

de la vida: les dones, allunyades de la guerra, assumeixen una doble càrrega de treball per l'absència dels homes.

Tot i l'èxit de públic, el film no va agradar al Partit, perquè no exaltava els ideals soviètics de manera evident. Entronca amb el gènere del melodrama i, si bé la dialèctica entre tradició i canvi social hi és present, apareix de forma subtil: Anna es casa segons els costums establerts, mentre que Vassilissa proposa un model de criança col·lectiva. Al final, la segona és qui veu el futur: l'orfenat es fon amb el sol de l'horitzó. Però aquesta visió no va encaixar amb els mandats del realisme socialista i l'obra —juntament amb les populars pel·lícules infantils de Preobrazhenskaya— va ser censurada durant el govern de Ióssif Stalin.

Malgrat tot, el film manté una preocupació realista palpable en la representació de la

natura i la vida rural. Filmada a la regió de Riazan, la cinta evita aureolar el camp i s'adhereix al realisme crític pictòric d'autors com Vladímir Makovski en representar amb cura els rituals com la festa de casament o la cruesa del treball tèxtil, activitat econòmica fonamental a la zona.

Babi Riazanskie es diferencia també radicalment de l'avantguardisme dels seus coetanis i es preocupa per una narració melodramàtica en què la interpretació és fonamental per generar empatia. Olga Preobrazhenskaya, que va ser actriu, formada per Stanislavski, i professora d'actuació, es preocupa clarament per les actuacions, en les quals la representació de les emocions a través del rostre i dels gestos no té res a veure, tampoc, amb la visió de cineastes com Eisenstein.

Sens dubte, la falta persegueix la història de l'obra. Al final, el marit d'Anna retorna i s'adona de tot: la seva dona va ser violada pel seu pare i ella, avergonyida, es va suïcidar. En la versió original de la cinta, el fill matava el pare i permetia acabar simbòlicament amb l'ordre patriarcal heretat i reestructurar la societat. Però elsensors van decidir que ella fos l'única que pagués un sacrifici i alhora van deixar oberta la possibilitat de l'homicidi, o del pes de la vergonya amb què haurà de conviure el violador. El fragment de l'assassinat es va perdre en un incendi i aquesta destrucció

reforça, simbòlicament, la centralitat del que no es veu en *Les dones de Riazan*.

Fins a la dècada dels anys setanta, quan algunes teòriques feministes van reivindicar la trajectòria i la pel·lícula d'Olga Preobrazhenskaya, *Babi Riazanskie* estava absolutament eclipsada pels seus films contemporanis. Avui, la possibilitat de veure i d'escoltar en directe l'acompanyament d'una obra com aquesta, silenciada per qüestions temàtiques, formals i polítiques, suposa reivindicar l'existència d'una altra història del cinema i d'un cinema soviètic construït des de la intimitat, la sensibilitat i la resistència silenciosa.

Xoán Domínguez San José

Vampirismes I: la construcció d'un gènere

Le Vampire

Jean Painlevé, 1945. França

Vampyr

Carl Th. Dreyer, 1932. Alemanya - França

Per què posem juntes *Vampyr* (Vampir) i *Le vampire* (El vampir)? A priori, sembla una unió forçada: una aproximació espectral i onírica al vampir modern —de tradició eslava i balcànica— i un curtmetratge científic sobre el vampir real, un ratpenat hematòfag que viu a Centreamèrica i Sud-amèrica. Però és en la tensió entre la racionalitat i el sobrenatural, en el moment de vacil·lació que descriu Tzvetan Todorov en la seva anàlisi del gènere fantàstic, on s'articula el vincle entre les dues peces.

Vampyr construeix una realitat flotant i indeterminada: veiem ombres sense origen visible, la càmera es desplaça de manera erràtica, amb continus fores de camp, i s'articula una poètica de l'ombra i del gris que

dilueix el contrast entre la llum i la foscor. L'efecte fantàstic es fa tangible en seqüències com el pla subjectiu des de dins d'un taüt — possiblement, la primera identificació amb el punt de vista d'un mort—, que ens endinsa en una realitat paral·lela, pròpia del somni. Dreyer s'allunya del relat clàssic i, des de Dinamarca, s'alinea amb el model hermètic-metafòric¹ del cinema de Weimar, en què prevalen la llum, la composició interna del pla i l'atmosfera sobre la lògica narrativa.

El vampir transgredeix la norma i encarna un malestar ocult. Per a Schrader, Dreyer utilitza l'abstracció —la reducció de “la inestabilitat espacial a la forma geomètrica”²— per trencar amb el naturalisme. *Vampyr* no participa del

¹Vicente Sánchez Biosca, en *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, argumenta que el terme *expressionisme* no és adequat per descriure el cinema de la República de Weimar, ja que només *El gabinet del Dr. Caligari* (1920) es pot considerar expressionista. En lloc d'això, proposa tres models per entendre aquest cinema: el model hermètic-metafòric, el model narratiu-transparent i el model analític-constructiu.

²Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 2019, p. 143.

fantàstic del Hollywood dels anys trenta, on el monstre és clar protagonista —com al *Dracula* (1931) de Tod Browning—, sinó que s’apropa a la posada en escena de la sèrie B dels quaranta, en la qual l’amenaça es manifesta a través d’espais buits i ambigus.

Le vampire, en canvi, opta per una representació tangible del vampir, però el cos estrany de l’animal esdevé inquietant i sembla una mena de monstre fictici, gairebé mitològic. Painlevé desvia les expectatives científiques amb un muntatge expressiu, una veu en off sarcàstica i l’ús del jazz de Duke Ellington (“Black and tan fantasy” i “Echoes of Jungle”), fins a convertir el curt en una al·legoria del mal que l’autor vinculava simbòlicament al nazisme.

La transició entre les dues peces musicals de la banda sonora coincideix amb l’aparició d’imatges de *Nosferatu* (Murnau, 1922) —una adaptació no autoritzada del *Dràcula* de Bram Stoker—, de les quals *Le vampire* suca tant com de la realitat. I és que el del vampirisme és un gènere molt referencial, que es remunta a l’antiga Mesopotàmia. *Vampyr*, al seu torn, beu

la sang de *Carmilla* i *The Room in the Dragon Volant* (La posada del dragó volador) de Le Fanu. En ambdues pel·lícules, el cinema actua com a aparell vampíric, com va explorar Pere Portabella a *Vampir-Cuadecuc* (1970) o Iván Zulueta a *Arrebato* (1979): un mecanisme que s’alimenta d’imatges, les ressuscita i les transforma.

El vampir no és només un ésser nocturn, sinó un símbol del límit, del que s’amaga sota la superfície visible. En Dreyer, és metàfora d’un món interior espectral; en Painlevé, la realitat mateixa es revela com a monstruosa. El cinema captura ombres, desvetlla malestars i dona forma a somnis latents. Es converteix, així, en una màquina d’invocació: vampirisme audiovisual.

Xoán Domínguez San José

La dona com a espectacle

Dance, Girl, Dance

Dorothy Arzner, 1940. EUA

Quan pensem en el cinema clàssic de Hollywood, ens venen al cap noms com Frank Capra, John Ford, Howard Hawks, William Wyler i milers d'altres que associem automàticament a una pel·lícula, una imatge o un diàleg. Però si dic Dorothy Arzner, en què pensem? Potser en la seva capacitat per destacar dins una indústria dominada pels homes; pensem que va poder arribar on va arribar gràcies a la seva intel·ligència, astúcia i obstinació. Però no ens hem d'oblidar que hi ha molts altres noms femenins que hauríem de conèixer, però que ens costa recordar.

Aquesta incapacitat no és casual: respon a un sistema patriarcal i capitalista que ha silenciat les veus de moltes dones, tot disfressant-se de meritocràcia.

Dorothy Arzner, en la seva pel·lícula *Balla, noia, balla*, posa en escena aquest món complex

de dones que intenten destacar en una societat feta per i per als homes. La sororitat que es respira en molts moments del film —sobretot entre les dues protagonistes, Bubbles i Judy— es veu esquarterada pels conflictes que genera l'estructura social. No és una rivalitat simplista entre dones, sinó una confrontació de classe: dues noies de classe baixa que lluiten per fer-se un lloc en el món de la dansa, un espai aparentment artístic, però regit per normes de cos, gènere i classe. La dansa no és per a tothom, i encara menys per a les dones de classe treballadora.

Tot i que algunes tensions es poden llegir com a gelosia, ambdues són conscients que el veritable conflicte rau en la lluita per ocupar un lloc que la societat només ha reservat per a una de totes dues. Aquesta reflexió es fa especialment evident en escenes com quan Bubbles dona el nom de

Judy perquè balli amb ella en un espectacle —un gest que combina poder, complicitat i control—, o quan Judy, farta del paper que li han assignat, irromp amb un monòleg que encara avui és absolutament vigent.

En aquest monòleg, no només parla als personatges dins la pel·lícula, sinó que s'adreça directament a nosaltres, espectadors, sense necessitat de mirar a càmera, simplement denunciant una realitat que les dones viuen cada dia: les mirades indesitjades dels homes, la mercantilització del cos femení, el fet que hi hagi qui paga per veure-les performar una feminitat construïda.

La pel·lícula també reflexiona sobre els cossos de les actrius i com cadascun carrega amb significats propis. El cos de Bubbles destaca per la seva sensualitat i per com apel·la al desig masculí; el de Judy representa una feminitat també desitjada, però associada a l'art per l'art, al ball com a expressió genuïna. Aquesta dicotomia no busca condemnar un cos i exaltar-ne un altre —tot i que es podria interpretar així des d'un binarisme simplista—, sinó fer valdre la fortalesa de totes dues, ja que coneixen el seu cos i saben com i per què volen performar-lo. Perquè, al final, la feminitat també és una *performance*.

Balla, noia, balla de Dorothy Azner és un melodrama lleugerament musical que pot

semblar una pel·lícula hollywoodiana sense gaires aspiracions, però, en descobrir la càrrega emotiva i simbòlica, tota la seva temàtica es transforma i es converteix en una reivindicació del cos femení i una denúncia de la mercantilització d'aquest. Amb dues ballarines com a protagonistes, la pel·lícula decideix parlar d'una història qualsevol que explora la tensió entre art i comercialització, entre competitivitat i sororitat. Per tot això, *Balla, dona, balla* no només és rellevant pel context històric, sinó per la mirada feminista pionera dins del cinema de Hollywood.

Martina Raia

Romeu i Julieta al poble

Romeo und Julia auf dem Dorfe

Valérien Schmidely, Hans Trommer, 1941. Suïssa

En un món d'entreguerres, l'any 1941, el cinema suís estrena a la pantalla gran una reescriptura d'un relat inclòs en el llibre *La gent de Seldwyla* (1856) de Gottfried Keller: "Romeu i Julieta al poble". L'obra original, com és ben sabut, és una tragèdia de Shakespeare, una peça teatral que no se centra en les dissidències d'una Suïssa rural, ni molt menys explora l'entorn i el poble suís. És per aquest motiu que tant el conte breu de Keller com l'adaptació cinematogràfica de Valérien Schmidely i Hans Trommer es poden considerar un palimpsest narratiu de l'obra shakespeariana, que, al seu torn, ens recorda el mite clàssic de Píram i Tisbe.

Cal entendre que, encara que pugui semblar romàntic concebre la reescriptura com un exercici artístic, el que realment fa el cinema suís és reivindicar la pròpia identitat nacional.

Suïssa se situa al mig d'Europa, i, malgrat ser neutral, s'ha enfrontat a les pressions simbòliques i ideològiques de les potències europees. Aquesta realitat incòmoda propicia que, durant els primers anys de la guerra, el país impulsí la noció de defensa espiritual de la pàtria (*Geistige Landesverteidigung*), que centralitza les qüestions de la identitat nacional, de la democràcia, de l'entorn rural i del poble suís. Així, el llargmetratge *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Romeu i Julieta al poble) reinterpreta, per mitjà del llenguatge cinematogràfic i amb una mirada crítica, tots aquests valors.

Malgrat el context polític, la pel·lícula narra la vida de dos infants, Vreneli Marti i Sali Manz, amics des de la infància. La seva amistat es veu trencada arran d'un conflicte entre els seus pares, el vell Marti i el vell Manz, que

es disputen un camp adjacent a les seves propietats, el propietari del qual ha mort. Aquesta enemistat farà impossible la vida dels dos infants, que a mesura que van creixent, es necessiten mútuament. L'amor dramàtic esclata finalment quan es retroben als camps florits i són descoberts pel pare d'ella. A partir d'aquest moment, la cinta es transforma en una successió d'esdeveniments tràgics, que condueix l'espectador a preveure un desenllaç marcat per la mort. L'amor, condemnat des del principi, es veu consumat simbòlicament quan, després d'una festa en una taverna on s'han estimat fins a l'alba, decideixen agafar un petit bot i deixar-se conduir pel riu, convertint-se així en el seu primer i darrer llit d'amor.

Aquesta pel·lícula, marcada per un final tràgic, és una crítica velada i enginyosa de les estructures socials i polítiques que imposen conflictes, com pot ser l'estructura familiar que no deixa als dos joves estimar-se, o l'estructura política que està marcant el segle xx com un segle de guerres i supremacies. Per això, l'escena del riu té dos simbolismes per destacar: la mort i l'alliberament. Morir per alliberar-se de les opressions, alliberar-se dels codis familiars i socials que els condemnen. I al mateix temps, reflecteix la impotència davant d'un món que no permet alternatives. En el context d'una Suïssa assetjada simbòlicament per les ideologies totalitàries que envolten el país, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* esdevé

un acte de resistència cultural: un intent de preservar una identitat democràtica, rural i pacífica, enfront del perill de l'autoritarisme i la fragmentació social. D'aquesta manera, la pel·lícula no sols reescriu el drama shakespearà, sinó que també projecta una reflexió política profunda sobre la necessitat de defensar-se davant d'un enemic comú: el feixisme.

Martina Raia

Filmar la Resistència francesa

Le silence de la mer

Jean-Pierre Melville, 1947-1949. França

No han passat ni tres anys del final de l'ocupació alemanya a França que Jean-Pierre Melville, el 1946, inicia el rodatge del seu primer llargmetratge: *Le silence de la mer* (El silenci del mar) (1947). Molt lluny encara dels *polar* i dels personatges solitaris i implacables, que seran el segell distintiu del seu cinema, fa la seva pel·lícula més personal. Produïda per ell mateix, feta amb pocs recursos, amb un equip tècnic mínim i una creativitat inusual, va ser un referent clar per a la Nouvelle Vague, que van considerar Melville com un dels precursors del moviment. El director havia après a fer cinema veient cinema, tal com van fer després els joves crítics ben entrats els anys cinquanta.

Le silence de la mer és l'adaptació pràcticament literal de la novel·la homònima de Vercors, que narra la història d'un oncle i la seva neboda,

els quals han d'acollir a casa seva un soldat alemany en plena ocupació nazi en un petit poble francès. L'obra es va imprimir el 1942 des de la clandestinitat, tal com veiem en el pròleg del film, en el qual un personatge lliura a un altre una maleta que conté el llibre i diverses revistes clandestines. Per a Melville, nascut Grumbach (cognom d'origen jueu), era un tema molt proper. Ell mateix havia format part de la resistència francesa i havia viscut l'exili i la presó. El text de Vercors va ser un vehicle perfecte per parlar de la resistència passiva, allunyada del front, el qual li va permetre fer un retrat més intel·lectual i intimista del moment històric, creant una mena de faula on la casa ocupada es converteix en metàfora del país ocupat.

Melville va produir la pel·lícula amb un pressupost irrisori que el va obligar a fer servir

l'enginy: no va comprar els drets de la novel·la, però va prometre a Vercors que, si un cop feta no li agradava, la destruiria. El mateix escriptor li va deixar casa seva per al rodatge i hi van rodar sense fer gaires modificacions. Va contractar amics i actors no professionals i, fins i tot, va convèncer Howard Vernon d'interpretar el soldat alemany un dia que se'l va trobar al metro. Tenia clar el que volia fer aquella pel·lícula, i va adaptar perfectament la història als recursos que tenia sense perjudicar el resultat artístic, que, contra tot pronòstic, es va veure reforçat amb les solucions estilístiques que va trobar.

Filmada en escenaris naturals que l'acosten al *cinéma vérité*, manté en tot moment l'estructura del llibre: el monòleg interior de l'oncle que ens narra la història, el soliloqui de l'oficial alemany que cada nit s'apropa a l'estança per parlar de la seva vida i les seves inquietuds artístiques, i els silencis de l'oncle i la neboda, que han decidit no dirigir-li mai la paraula. Haver de modular la història a partir del que no es diu, o el que es llegeix entre línies, fa que prenguin molta importància tant les solucions tant visuals com sonores per donar la densitat dramàtica necessària. Ho aconsegueix amb el tractament direccional i incisiu de la llum, juntament amb uns plans molt elaborats i un so diegètic acuradíssim, que aporten una gran riquesa a una posada en escena tan austera com limitada. La càmera

s'ha d'enamorar dels actors, especialment del protagonista, que està ple de matisos que van de la intimidació que provoca a la ingenuïtat de qui creu amb convicció en els beneficis de la unió francoalemanya. Ni el silenci més eixordador de l'oncle i la neboda el fan dubtar ni un moment d'aquest posat messiànic. Mai el so d'un rellotge sobresortint en la nit ha fet tan palès un temps que no avança en una situació de la qual no es veu el final.

Emma Fernández

John Ford a Gal·les

How Green Was My Valley

John Ford, 1941. EUA

John Ford és considerat, sens dubte, per la gran majoria d'autors, crítics i cinèfils com un dels cineastes més importants i brillants de la història del cinema. Amb una filmografia que s'estén durant més de tres dècades i que inclou algunes de les grans obres mestres del cinema nord-americà, Ford va definir un dels gèneres més emblemàtics de l'època daurada de Hollywood, el western clàssic, amb pel·lícules tan magistrals com *Centaures del desert* (1956), *Stagecoach* (La diligència) (1939) o *L'home que va matar Liberty Valance* (1962). Més enllà dels seus westerns, un tema recurrent en els seus films és la sensibilitat envers les comunitats obreres i la denúncia de les condicions infrahumanes de les classes oprimides, que l'allunya del salvatge oest per a apropar-se a les comunitats urbanes de principis del segle xx. Aquest és el cas de *Que verda era la meva vall* (1941), en la qual mostra el seu vessant més íntim i

compromès, i el combina amb una posada en escena clàssica i plena de plans poètics, silencis expressius i un simbolisme molt enriquidor.

Estrenada en plena Segona Guerra Mundial i ambientada en un poble miner gal·lès, però filmada a Califòrnia, la pel·lícula es converteix en un exercici de reconstrucció nostàlgica, que en realitat parla menys del passat i més d'una pèrdua universal: la de la innocència, la família i la justícia social. Entre les produccions del Hollywood clàssic, destaca per l'enfocament social i humanista, element que també va definir la seva cinta anterior, *El raïm de la ira* (1940), i que li atribueix una consciència de classe molt admirable en el seu context. L'èxit del film va ser tan majúscul, que va aconseguir emportar-se l'Oscar a millor pel·lícula, millor director i millor fotografia l'any que també competia *Ciutadà*

Kane (Orson Welles, 1941), una altra de les grans obres de la història del setè art.

Que verda era la meva vall mostra a través d'una mirada nostàlgica de la infantesa del protagonista (Huw Morgan) un retrat d'una família minera d'un poble gal·lès, i la crua realitat que tant ells com tota una classe social pateixen. Denuncia l'explotació laboral, la pèrdua de drets i, en general, el deteriorament de la comunitat obrera.

El títol de la pel·lícula té un paper simbòlic fonamental: la vall verda representa la metàfora d'aquell paradís perdut, i el paisatge adopta en el film un significat molt profund, convertint-se en un espai emocional i universal, que expressa la degradació i la pèrdua de bellesa i llibertat amb el pas del temps. La transició d'un verd viu i lluminós a un paisatge fosc i contaminat, que també acaba expressant com el progrés industrial i l'avenç tecnològic comporta la desaparició dels llaços comunitaris que abans lligaven la societat.

La premiada fotografia d'Arthur C. Miller, que destaca pel contrastat entre el blanc i el negre, potencia brillantment la composició sempre impecable i pictòrica de John Ford, i la dota de molta expressivitat lumínica. La pel·lícula té, innegablement, un estil visual clàssic (recorda els grans quadres naturalistes del segle XIX), però Ford l'impregna d'una tristesa

melancòlica i crepuscular del passat. Així i tot, Ford aconsegueix transmetre aquesta emoció i aquest dramatisme des d'una sobrietat molt dignificant, allunyada de sentimentalismes melodramàtics i molt crítica del sistema (la hipocresia religiosa, la passivitat de les esferes de poder, la repressió sindical...).

Ambientada a Gal·les, però completament universal, *Que verda era la meva vall* transcendeix aquesta localitat i parla de qualsevol comunitat obrera oprimida al món, tant d'aquella època com històricament, i es reivindica com una de les grans cintes de John Ford, i com un relat molt influent sobre la infantesa, la dignitat, i la lluita i la injustícia constant de la classe obrera.

Àlex Sánchez

Filmar el desig

Olivia

Jacqueline Audry, 1951. França

“L’essència del *camp* és l’amor envers el que és no natural: a l’artifici i a l’exageració”, escrivia Susan Sontag en l’assaig *Notes on Camp* (1964). El *camp* no s’explica, es percep: és un gest, un posat, un excés emocional que no es pot dissociar de la ironia, però que tampoc cau mai del tot en el cinisme. És una estètica del desbordament i, com a tal, una porta d’entrada privilegiada al territori on el desig esdevé massa gran per ser contingut.

I és precisament el conflicte entre el que es vol i el que es decideix fer —entre la voluntat racional i el desig que no es pot controlar— el que batega al cor d’*Olivia* (1951), la pel·lícula de Jacqueline Audry: en el fons, un melodrama barroc disfressat de romanticisme burgès, que converteix la pedagogia en erotisme i l’educació sentimental en laberint emocional.

Mlle. Julie, interpretada per la temperamental i amanerada Edwige Feuillère —un dels epítoms del *camp* per a Sontag—, és la professora carismàtica, distant, però emocionalment exposada, en qui la voluntat és allò que pretén mantenir les distàncies, l’autoritat i la raó: l’ordre imposat que regula les relacions socials. La voluntat es veu en el gest de contenir una mà que voldria tocar, un silenci llarg allà on es podria declarar un amor, una carícia tendra allà on s’espera un petó passional. Però el desig —el desig entre Julie i Olivia (Marie-Claire Olivia), el d’Olivia per una certa idea de si mateixa com a subjecte del desig i, fins i tot, el desig cap a la cultura i la intel·ligència— es filtra per totes les escletxes.

La representació d’aquest desig és *camp* perquè no es presenta amb realisme, sinó amb una intensitat desmesurada: les mirades eternes,

els salons gòtics o els pentinats impossibles. Tot sembla massa i, a la vegada, absolutament necessari.

Com en les pel·lícules de Max Ophüls — amb qui Audry havia col·laborat en els anys trenta—, en un moment determinat els personatges ballen en cercles, però la directora no dansa amb la càmera al voltant dels personatges, sinó que reforça la teatralitat de la mascarada i la filma com una espectadora del teatre. Mlle. Julie i Mlle. Cara (Simone Simon), amants també a vegades, lideren una performance de gènere que, en la seva extravagància, fa esclatar els rols de gènere tradicionals. No es pot deprecier que el *camp* implica també “un culte a l’exageració de les característiques sexuals i als amaneraments de la personalitat”.

I, com en *Noies d’uniforme* (1931), de Leontine Sagan, l’amor entre una noia i una figura d’autoritat femenina no és només l’expressió d’una sexualitat, sinó també una figuració de la relació entre desig i poder. Però *Olivia* es diferencia per la capacitat de retratar les arestes fosques dels personatges que desitgen. La relació entre Julie i Olivia és una dansa de proximitats i distàncies: Julie, vista avui quasi com una depredadora de les seves alumnes, es mostra com una persona amb una forta lluita interna. Olivia, per la seva banda, viu el seu enamorament amb la intensitat, la idealització

i l’excés propis del primer amor. Però quan Julie acaricia els cabells d’Olivia o li fa un petó a l’ull per a, tot seguit, apartar-li les mans que la jove besa, el film es converteix en una coreografia entre repressió i acció del desig contingut.

L’artifici i l’ornamentació són clau. És a través de l’excés que la pel·lícula escapa de la tragèdia punitiva o del realisme social. *Olivia* no vol ser una història moral, ni una denúncia ni un manifest. És una fantasia barroca en la qual l’amor entre dones és possible perquè no ha estat encara completament formulat. Aquesta indefinició li permet flotar en un espai il·lusori, contingut en el seu desbordament i, fins i tot, efímer.

Al final, Olivia s’allunya, com es desperta algú d’un somni massa intens per ser veritat, d’una experiència teatralitzada, eminentment *camp*. Però el desig, la mirada, la mà que vull tocar, tot això roman, encara que sigui a través d’un obrecartes. I és allà on *Olivia* esdevé no només un film sobre l’amor entre dones, sinó una obra desmesuradament ambiciosa sobre el lloc —estètic, polític i emocional— des d’on tot subjecte és subjecte de desig.

Xoán Domínguez San José

Un conte gòtic argentí

Si muero antes de despertar

Carlos Hugo Christensen, 1952. Argentina

Els contes de fades són, per la marcada fantasia i el to que tenen, narratives enfocades als més petits. A mesura que es progressa cap a l'edat adulta, perden força i deixen de tenir l'impacte que podien causar en la infància. Tanmateix, aquests relats comptaven, sota l'aspecte innocent i extraordinari, amb un rerefons moral que adverteix els nens de la cruïra del món. Com resa la veu en off que obre la pel·lícula argentina *Si muero antes de despertar*, malgrat que ja no es cregui en aquests contes, encara estan vigents en el nostre dia a dia; no cal que els cavallers portin espases ni les princeses visquin en palaus, i els monstres poden passar desapercebuts sense un aspecte terrorífic que els delati a simple vista.

El director Carlos Hugo Christensen posa l'accent en aquest fons més tèrbol que simbolitza els perills de la vida quotidiana, i

ens explica una història truculenta i macabra com si es tractés d'un conte. Els múltiples paral·lelismes amb els quals sembla el guió dilueixen les diferències que hi pogués haver entre una mena d'històries i les altres, i entaula interessants diàlegs entre els arquetips més habituals d'un conte i aquells elements que s'assenten en el realisme del film, com l'amagatall del perillós bergant o l'ús dels botons de la jaqueta per indicar el camí que cal seguir. A més, Christensen situa el punt de vista en la perspectiva d'un nen, Lucio Santana (Néstor Zavarce), el qual encara desconeix els nombrosos perills que hi ha al món. La seva aventura, que entrellaça la innocència del protagonista amb l'aspecte macabre dels esdeveniments, és una aventura d'aprenentatge i descobriment de tot allò que els adults li volen ocultar.

L'esforç deliberat per mantenir Lucio en la ignorància obliga, com a conseqüència, que sigui la imaginació infantil la que ompli els forats, la qual cosa el film duu a terme mitjançant la imatge, amb la tasca de Pablo Tabernero com a director de fotografia. La sensació gairebé onírica de *Si muero antes de despertar* queda subratllada pel contrast que es produeix entre les escenes diürnes i les nocturnes, que passen del blanc lluminós que tenyeix les primeres al negre predominant a les segones, provocat per les intenses ombres a boca de nit. El món infantil desapareix en la foscor, els espais es buiden i l'hostilitat queda present en tot moment. En aquest aspecte cal destacar la llibertat expressiva de l'escena en què es representa el malson de Lucio. El seu turment desfigura l'entorn pel qual deambula, sotjat per una amenaça d'aspecte concorde a la visió aterrida d'un nen.

El director argentí recrea, a la seva manera, un conte de fades que deixa de banda la màgia i la fantasia per recordar que el seu valor continua sent vigent. Els elements d'un conte i l'argument terrenal s'ajunten en una simbiosi perfecta que fascina tant com estremeix.

Dani Álvarez López

Els treballs i els dies

Hadaka no shima

Kaneto Shindô, 1960. Japó

A principis de la dècada de 1960, la indústria cinematogràfica japonesa es trobava en plena edat d'or, animada per la llibertat per explorar temes històrics i identitaris després de la fi de l'ocupació estatunidenca. La difusió de la televisió va començar a assestar els primers cops al cinema teatral; joves directors van començar a explorar models alternatius a les productores tradicionals i van oferir nous punts de vista inspirats en les tendències contemporànies del cinema europeu. El representant de més èxit internacional d'aquesta evolució és sens dubte Nagisa Oshima, que el 1960 va realitzar *Nihon no Yoru to Kiri* (Nit i boira al Japó), una pel·lícula amb fortes connotacions polítiques, que abordava directament temes d'actualitat com les protestes dutes a terme per l'organització d'estudiants universitaris Zengakuren contra els acords de seguretat entre el Japó i els seus ocupants recents, els Estats Units. Aquest

mateix any, Kaneto Shindô es va presentar al Festival Internacional de Cinema de Moscou amb *Hadaka no shima* (L'illa nua) (1960), una pel·lícula que, encara que és filla d'una estètica compartida, porta a terme un comentari social de forma gairebé oposada a l'obra d'Oshima (que també es va mostrar inicialment crític amb el cinema de Shindô).

Shindô es va formar cinematogràficament treballant amb Kenji Mizoguchi a l'estudi de cinema Shochiku, especialment en el gènere *Jidaigeki* (pel·lícules d'època), del qual va arribar a ser ajudant de direcció en *Genroku Chushingura* (Els lleials 47 ronin) (1941), avui dia un clàssic del cinema que, en plena expansió de l'ultranacionalisme de la Segona Guerra Mundial, intenta separar el fanatisme bèl·lic de les llegendes que creen la identitat del poble japonès.

Aquesta llarga col·laboració va contribuir inevitablement a unes certes característiques de l'estil de Shindô, que també són evidents en aquesta pel·lícula. Alguns plans romanen fixos durant molt de temps, donant temps als ulls de l'espectador per absorbir els detalls i l'efecte poètic; sovint són plans amplis en els quals diversos personatges actuen dins de l'entorn.

Hadaka no shima, de Kaneto Shindô, és una pel·lícula senzilla; fins i tot elements bàsics com el color o els diàlegs són considerats enutjosos pel director. Tot el que no és essencial per a la història és depurat. Les primeres imatges són un manifest d'intencions. La pel·lícula s'obre amb preses aèries d'una franja de terra muntanyenca que flueix sinuosament entre dues masses d'aigua; una terra conreada. Escoltem les primeres notes del tema musical escrit pel compositor Hikaru Hayashi, aquí en la primera de diverses col·laboracions amb Shindô, una nostàlgica melodia que es repeteix en innumbrables variacions al llarg de la pel·lícula. Unes quantes figures carregades amb galledes d'aigua puguen penosament pels vessants conreats dels quals acabem de tenir una vista panoràmica. En aquest punt caldria esperar que apareguessin a la pantalla els noms dels autors o els actors, i efectivament apareixen inscripcions que presenten la protagonista de la pel·lícula, la Naturalesa: «conrea més alt», «terra àrida», «terra limitada».

L'illa de Sukune és una formació rocosa d'uns centenars de metres de circumferència: fins i tot buscant-ne informació, és difícil trobar en la seva història indicis d'altres habitants que els protagonistes d'aquesta pel·lícula. Les repetitives i hipnòtiques seqüències de moviments de terra i viatges amb barca per buscar la preuada aigua aconseguen fer-nos sentir com a casa en aquest paisatge erm, com si les nostres vides també depenguessin del lleuger equilibri creat per la família que l'anomena llar.

Luca Guerra

Nuevo Cine Español

Los golfos

Carlos Saura, 1959. Espanya

Los golfos és el primer llargmetratge de Carlos Saura, una pel·lícula que es contraposava als discursos del règim franquista i de la moral burgesa. El nucli temàtic de la cinta es troba en el seu títol, és a dir, en l'interès de representar l'arquetip del *golfo*, representant de les figures marginals d'una Espanya empobrida i sotmesa a la Dictadura.

El *golfo* és un jove de barri obrer que malviu i busca una resposta a la pobresa en la delinqüència; les seves accions són un intent de superar la seva condició de classe per arribar a tenir fama o diners. És important entendre que aquest arquetip va canviant segons el context històric: el *golfo* que es representa en la primera pel·lícula de Saura no és el mateix que és representat en *Deprisa, deprisa* (1981). Tot i que els personatges d'ambdues pel·lícules comparteixen una mateixa condició

de marginalitat i rebel·lia, la figura del *golfo* de 1959 —encara inserida en una societat que intenta imposar un ordre moral i laboral— es transforma, amb el pas del temps, en el *quinqui* de principis dels vuitanta, més desesperat, violent i accelerat, en un context de Transició, marcat per la droga i el desencant.

Saura va ser el precursor del “nou cinema espanyol”, va obrir les portes al cinema espanyol perquè no es quedés enrere, per renéixer en l'àmbit cinematogràfic, com ho va fer Itàlia amb el Neorealisme i França amb la Nouvelle Vague. Amb *Los golfos* va desafiar la censura franquista, però l'única versió original va ser presentada a Cannes el 1960. Com el mateix Saura comenta, la primera vegada que va presentar el guió tenia cent trenta pàgines i en van deixar només setanta, sense cap explicació. Malgrat les dificultats, el director

amb perseverança va arribar a construir el que ara és l'imaginari de l'Espanya dels seixanta, i ens ha arribat finalment a la Filmoteca de Catalunya a través d'una tasca arqueològica de reconstruir tot el que ha estat tallat per la censura.

El film segueix les desventures d'una colla de sis nois, de l'amistat entre aquests joves que veuen en el talent de l'amic torero, Juan, la seva pròpia sortida del treball forçós —i mal pagat— i els crims de subsistència. Encara que es podria parlar més sobre tota la qüestió de la criminalització de la classe treballadora, també és rellevant arribar a entendre els símbols i els escenaris de Saura. La seva potència fotogràfica arriba als ulls per si sola, no necessita grans escenaris ni attrezzo (de fet, segurament no podia accedir-hi). Com a exemple, l'escena inicial de Juan a la plaça torejant amb una vaca, té aquesta capa d'embrutiment que la fa més verídica. És una plaça qualsevol, els seus amics estan tots allà per veure'l i mentrestant ell està amb la vaca, es mou amb ella, i la càmera es queda sobre el seu cos movent-se, mentre que a l'hora d'enquadrar la seva colla, ho fa per mitjà d'un pla contrapicat. Aquesta dualitat permet a l'espectador posar-se al mig, entre la plaça i els amics. Aquesta escena es repeteix també al final, amb la corrida oficial de Juan, on la tensió de la pel·lícula arriba a esclatar. L'actuació de Juan fracassa, i, mentrestant,

la policia busca els joves delinqüents. La pel·lícula acaba així, amb aquest desencant que encaixa en una realitat com la de Saura, de Julián, de Ramón, de Juan, de Chato, de Paco i de Manolo, conscients que mai més podran tornar a somiar de torear en una plaça tan gran i amb tanta gent.

Martina Raia

Nou Cinema Hongarès

Eltávozott nap

Márta Mészáros, 1968. Hongria

El cinema de Márta Mészáros és el rostre d'una dona. Un rostre que busca el seu propi espai de llibertat; tot i que no sembli mestressa del seu propi futur, en estar fortament vinculada al món de la fàbrica, sempre lligada a l'Estat i a l'amenaça constant de la mirada masculina.

És un cinema polític. Està en la seva essència, encara que no sigui explícit: la directora no pot obviar el fet que sigui una dona nascuda en un país comunista de l'Europa de l'Est com era l'Hongria de 1968, i tot i que no va patir tan profundament els efectes de la Primavera de Praga o l'efervescència del París d'aquell moment, les seves influències i els seus neguits es fan palesos quan escull temàtiques actuals emmarcades en històries intimistes i un llenguatge cinematogràfic que l'apropen a dos dels seus màxims referents, com van ser Agnès Varda o Vera Chtilová.

A *Eltávozott nap* (La noieta), la seva òpera prima, amb la qual va guanyar a la Seminci de Valladolid de 1969, aporta, a més a més, alguns trets autobiogràfics i referencials, entre ells, la seva experiència prèvia com a documentalista (va realitzar més de vint-i-cinc documentals didàctics i socials en deu anys). La pel·lícula inclou molts elements propis del documental, com el rodatge en espais reals i el tractament de les imatges (les filmacions a la fàbrica en són un bon exemple). La història d'una noia òrfena que busca els pares que no va conèixer també és autobiogràfica: Mészáros va viure en un orfenat i va ser adoptada. Són trets de la vida personal que es van repetint en el seu cinema i que van evolucionant i apareixent al llarg de la seva filmografia.

El film és protagonitzat per Kati Kovács, una cantant molt famosa a Hongria, que presta

el seu rostre i la seva mirada magnètica al personatge d'Erszi. Ella és una noia moderna, autònoma, que sembla que no està interessada en cap dels nois que se li acosten contínuament, una presència masculina insistent i pertorbadora que ella tracta amb ferma i mà dreta. És lliure a la seva manera i porta la paella pel mànec en totes les seves relacions. Es tracta d'un personatge clarament feminista en un món molt hostil. La seva mirada ho diu tot: són els primers plans d'un rostre, sovint impertorbable, que sembla estar a hores lluny del món que l'ha tocat viure.

Erszi, aprofitant el cap de setmana fora de la fàbrica, coneixerà la seva mare biològica a Várkút, un poble allunyat de la ciutat. Els contrastos entre la ciutat i el poble, la modernitat i les tradicions i les maneres de viure antagòniques es fan evidents de seguida. Es troba amb una mare prematurament envellida, sotmesa a les feines de la casa i la cura de la família, que la rep amb la por d'un marit autoritari que no sap res de la seva existència. És un món que li és aliè, allunyat de la ciutat (i no només per la distància). Passa un parell de dies amb ells sabent que la relació no tindrà continuïtat. Una de les escenes més representatives per a copsar aquests contrastos és l'escena del ball. Erszi, abans de tornar a la ciutat, accepta anar al ball del poble. En diferents tràvelings laterals i primers plans veiem com es desenvolupa la

festa. Hi sona música moderna i veiem una bona colla de joves ballant. La família i Erszi estan dempeus i no passa ni un minut sense que li demanin per ballar. Balla amb uns i altres amb més o menys interès. Tots volen ballar amb ella, és bonica, és la novetat; una mica d'aire fresc. Mentrestant, en un altre tràveling lateral, veiem com la mare seu entre les dones del poble. Totes vestides de negre amb mocadors al cap. Elles no ballen. Estan en un mateix espai, però separades per la barrera infranquejable d'una tradició que les relega, que les anul·la més enllà del seu paper de mares i cuidadores. El rostre de la mare, en un primer pla, denota certa recança per allò que ha perdut. Marxa del ball, com també marxarà Erszi del poble. Sense mirar enrere.

Emma Fernández

Cinema nord-americà independent

Bushman

David Schickele, 1971. EUA

Bushman ha nascut el 2022 després d'una necessària restauració duta a terme per diverses institucions californianes, i els assistents a les projeccions a la Filmoteca van poder gaudir del brillant i inèdit resultat en blanc i negre d'aquest treball.

En la pel·lícula caminem al costat de Gabriel, un jove nigerià que estudia al San Francisco State College: és el *bushman* al qual es refereix el títol, i la seva manera de parlar, amb una mescla de saviesa i ironia, el converteix en una figura gairebé mítica des dels primers moments en què apareix en pantalla. El veiem relacionar-se amb vells amics i amb noves amistats, i parlar del sentiment d'alienació que impregna la seva experiència als Estats Units (i en el món occidental en general), la qual cosa el porta a una crisi personal que acaba amb la seva desaparició de la mateixa narració.

L'actor principal és alhora l'interpret i l'inspirador del personatge de Gabriel, un element que genera un prisma metanarratiu a través del qual s'ha d'observar i interpretar la pel·lícula. Paul Eyam Nzie Okpokam també va néixer i va créixer en un poble de Nigèria, va estudiar a San Francisco i va viure els mateixos conflictes que Gabriel. *Bushman*, però, no s'esforça a aguditzar la divisió entre ficció i realitat. San Francisco continua sent un lloc d'aïllament per al protagonista, el qual lluita no sols per salvar la distància espiritual entre el sentiment de pertinença lligat al seu lloc d'origen i les seves activitats acadèmiques, sinó també per parlar d'això amb els amics i coneguts, encara que aquests no empatitzin amb la seva història i els seus anhels.

L'aspecte gairebé documental és explícit en alguns dels interludis de la pel·lícula, en els

quals Gabriel/Paul es dirigeix directament a la càmera, narrant pensaments i records, subratllats per imatges d'arxiu recuperades de l'experiència de Schickele a l'Àfrica. Aquest efecte és augmentat per la càmera en mà que segueix Gabriel a tot arreu, ja sigui en espais públics i concorreguts, o privats i íntims; la il·luminació és subtil, natural o prou senzilla per fer la il·lusió de ser-ho.

Les converses entre Gabriel i els diversos personatges amb els quals es troba en el seu viatge fan referència sovint als problemes socials, a les protestes contra la guerra i als canvis culturals de l'època. Són trobades que sovint sorgeixen de l'interès sexual que desperta el mateix protagonista, que li atorga un paper d'objecte i subjecte alhora, la qual cosa subratlla encara més el conflicte ja esmentat entre Amèrica i Nigèria, llibertat i pertinença. Fins i tot la relació més íntima i significativa que Gabriel sembla que té, la que manté amb Alma, acaba poc després del començament de la pel·lícula: els seus diàlegs són tendres i commovedors, i la seva separació sembla desencadenar l'abandonament d'uns rols socials que ell considera irreconciliables amb una veritable experiència humana.

Per desgràcia, no obstant això, estem parlant d'una pel·lícula incompleta: aproximadament al cap d'una hora de pel·lícula, un personatge trenca bruscament la quarta paret i ens

explica com Paul va ser detingut i expulsat del país abans que la pel·lícula es pogués acabar. Segons el guió, el final hauria d'haver-nos contat una història molt semblant. Com aclareix un personatge en pantalla: la realitat no va superar la ficció, simplement va ser més ràpida. Les raons de la detenció són les mateixes que encara avui s'utilitzen per justificar la cerca de boccs expiatoris en temps d'agitació social i política: en essència, el delicte de Paul és ser estranger.

Luca Guerra

Vampirismes II: la deconstrucció d'un gènere

Vampir-Cuadecuc

Pere Portabella, 1970. Catalunya

Si pensem en el panorama comercial del cinema espanyol durant el franquisme, difícilment el podrem associar a la figura de Pere Portabella. La seva filmografia representa una declaració de resistència cultural davant el cinema del règim i les seves convencions narratives. Provenent de la burgesia catalana i després d'iniciar-se en la indústria com a productor de pel·lícules tan icòniques com el clàssic de Luis Buñuel *Viridiana* (1961), Portabella va acabar convertint-se en un dels referents més grans del moviment d'avantguarda cinematogràfic espanyol gràcies a un estil experimental i allunyat del classicisme formal, molt autoconscient del llenguatge filmic i sempre amb un rerefons polític.

Vampir-Cuadecuc és segurament la seva cinta més icònica i coneguda. Filmada en

paral·lel al rodatge d'*El conde Drácula* (Jesús Franco, 1970), no s'entén com un *making of* convencional, sinó que s'identifica com una peça que reinterpreta el cinema de gènere. El mateix títol és una declaració d'intencions, ja que el terme *cuadecuc* també s'utilitza per anomenar la cua del negatiu cinematogràfic, fet que col·loca la pel·lícula dins de l'àmbit metacinematogràfic. Rodada en blanc i negre i pràcticament sense diàlegs, se situa entre el documental, el cinema experimental i la ficció. La música de Carles Santos, que resulta estrident i sorollosa, actua com a element clau a l'hora d'atorgar a la pel·lícula aquesta atmosfera tan única i inquietant i reforça molt la seva natura fosca i poètica.

Perquè acaba resultant evident que la pretensió de *Vampir-Cuadecuc* no és narrar una història, sinó invocar sensacions, desmuntar el concepte

clàssic del vampir i establir-ne un de nou. Com deia abans, busca les costures del mateix cinema, mostrant equips tècnics, focus... i, en definitiva, desproveint-lo de la seva màgia. Això la transforma en un film autoreflexiu i transgressor, però també profundament polític. El fet de filmar Dràcula podia llegir-se en clau antifranquista com una metàfora del dictador: el vampir, com Franco, és una figura que no mor, que viu a l'ombra i que s'alimenta de la vida dels altres.

Portabella juga també amb el concepte de vampirisme en la seva pel·lícula, ja que aquesta no només tracta sobre vampirs, sinó que s'alimenta d'un rodatge aliè per extreure'n el material. En aquest sentit, una pel·lícula contemporània que també comparteix la visió amb la de Portabella pot ser *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), en què també es percep el cinema com a força vampírica i la mateixa cinta és la que devora els personatges. A més, gràcies a aquesta apropiació, aconsegueix crear una peça totalment pròpia, plena de tensió política i que respira una singularitat dissident i experimental estèticament. Aquesta fita guanya valor contextualitzant la cinta, ja que és un cinema que evoca en comptes de narrar i que no guia l'espectador, sinó que el fa participar, cosa que pràcticament era inexistent en un sistema cinematogràfic espanyol que neutralitzava qualsevol discurs crític contra el règim.

Amb tot plegat, *Vampir-Cuadecuc* ha quedat com un exemple històric i controvertit que el cinema pot ser un vehicle de resistència i un llenguatge reivindicatiu i crític, a més d'un experiment formal cinematogràfic. Però, sobretot, el que proposa Portabella és una mirada lliure, dissident i que obre espais de pensament i lluita dins d'una època fosca culturalment, com era el franquisme, potser compartint l'espai reivindicatiu i crític amb altres autors clau com Víctor Erice, però aproximant-s'hi des d'una frontalitat més combativa i censurable, davant de l'al·legoria i el xiuxiueig d'Erice, fet que sens dubte destaca la necessitat d'una figura tan transgressora com la de Pere Portabella.

Àlex Sánchez

Massa passat, poc present, cap futur

La prima notte di quiete

Valerio Zurlini, 1972. Itàlia

Si Alain Delon és conegut per tenir una de les mirades més enigmàtiques i atractives del cinema europeu, a *La primera nit de tranquil·litat* s'hi afegeix la de la jove Sonia Petrovna, que en alguns moments aconseguix robar-li el protagonisme amb la melangia que transmet en el paper de Vanina Abati, una estudiant de tot just vint anys. Tot i així, Delon sorprèn amb un personatge que s'allunya molt d'aquell *sex symbol* francès pel qual molts el recorden; aquí se'ns mostra demacrat, desencisat, esgotat. És un home trencat, que arrossega un passat fosc i una tristesa impossible de dissimular.

Tota l'acció transcorre a Rímini, una ciutat costanera de la Riviera Romagnola. El director, Valerio Zurlini, coneixia bé la zona perquè tenia una casa a Riccione (molt a prop d'allà),

on va passar molts estius. Això explica que, malgrat que tingui una filmografia breu i poc coneguda, diverses de les seves pel·lícules estiguin ambientades en aquest indret. És un vincle personal que, un cop conegut, es fa evident a la pantalla.

Daniele Dominici, el protagonista, havia de ser interpretat inicialment per Marcello Mastroianni, però finalment va ser Delon qui es va quedar el paper i, a més, va coproduir el film. Dominici es trasllada a Rímini amb la seva esposa, Monica (Lea Massari), per cobrir una substitució com a professor al Liceu. El matrimoni viu una relació complicada: ja no hi ha amor, tots dos saben que tenen altres relacions, però encara estan junts, estimant-se a la seva manera. És en aquest buit afectiu on neix l'atracció per Vanina Abati.

La primera nit de tranquil·litat gira al voltant d'aquesta relació prohibida entre el professor i l'alumna. Una relació difícil d'entendre, que neix de l'atracció de Dominici per la tristesa persistent que Vanina irradia des del primer moment que la veu a classe. Una parella condemnada al fracàs, no només per la diferència d'edat o pels rols que ocupen, sinó també per les ferides sentimentals no resoltes que tots dos carreguen.

Ella també està amb algú amb qui no s'hi veu a llarg termini. Manté una relació amb un faldiller, Gerardo Pavani (Adalberto Maria Merli), que ni tan sols s'esforça a dissimular les seves infidelitats, però que no vol deixar-la marxar. Una relació, en el fons, molt semblant a la que té el professor amb la seva dona: una altra història de "ni amb tu ni sense tu", d'aquelles que persisteixen tot i haver-se trencat fa temps.

La pel·lícula mostra una societat decadent, reflectida també en el grup d'amics de Pavani, que es mouen (com gairebé tots els personatges) entre apostes, alcohol i nits llargues de festa. La música de Mario Nascimbene, compositor italià que ja havia treballat amb Zurlini abans, contribueix a crear aquest ambient carregat de melangia i decadència. Sobretot gràcies a una trompeta que es repeteix com a *leitmotiv* (molt hipnòtica), bella i trista alhora.

I potser el més dolorós de tot és que, malgrat que hi ha un moment en què sembla que la parella podrà fugir i començar en un altre lloc, l'espectador sap que això no passarà. No pot passar. Aquesta pel·lícula no admet un final feliç. Els seus personatges estan marcats pel dolor, i és en aquest dolor on es troben, on existeixen. A més, com ja suggereix el títol mateix, la primera nit de calma per a Dominici serà la seva mort.

Rita Santamaría Liroz

Western crepuscular

Pat Garrett and Billy the Kid

Sam Peckinpah, 1973. EUA

Estrenada en un moment bastant crític per als Estats Units i els valors que aquest país representava (a causa de la guerra del Vietnam, el Watergate i el final de la contracultura dels seixanta), en *Pat Garret i Billy el Nen* el mestre Sam Peckinpah desmitifica el país i els seus referents fundacionals. Potser el millor exemple d'aquest estil tan propi del western americà, que sotmet a una profunda revisió, el trobem en una altra de les seves obres mestres, *Grup salvatge* (1969), en què també explora temes clau en la seva filmografia, com el pas del temps, la violència i la decadència de les llegendes i els mites.

Peckinpah, com a director, va ser una figura clau en el nou cinema americà: el seu estil violent i líric el van fer no només molt reconeixible, sinó que va influir profundament a generacions posteriors. *Pat Garret i Billy*

el Nen exerceix com una elegia amarga del final d'una època i gairebé d'un gènere tan rellevants fins aquell moment com era el western americà i que ja feia dècades que estava en decadència. És per això que la pel·lícula adopta un rerefons molt pessimista i melancòlic (fet que la converteix en crepuscular), alhora que estilísticament juga amb un muntatge que alterna escenes lentes de violència amb un to poètic.

Un dels elements que fan que l'obra de Peckinpah i aquest film siguin tan interessants és la desmitificació tant del western com a gènere com de l'oest com a imaginari cinematogràfic clàssic. Hi ha una clara voluntat de destruir el romanticisme i la idealització del western tradicional; aquí els herois ja no són èpics i immaculats, sinó que s'embruten, estan cansats i tenen actituds

qüestionables. Especialment en *Pat Garret i Billy el Nen*, aquesta visió crepuscular es fa present amb els protagonistes, que representen les dues cares d'un món que mor i que queda en el passat; Garret simbolitza l'ordre institucional que lluita contra l'esperit lliure i fora de la llei que personifica Billy el Nen. Aquesta disputa dona com a resultat el canvi d'era dels EUA: el pas de la llibertat salvatge a la llei institucionalitzada, de la llibertat anàrquica i animal a l'ordre i la civilització. En una altra capa tracta l'amistat i la seva traïció, la qual també es pot extrapolar a uns Estats Units que traeixen el seu propi esperit lliure, adaptant-se inevitablement al nou món capitalista i polític. És la mort del gènere tal com es concebia i, per tant, la mostra d'una forma nostàlgica i dolorosa, en la qual la violència brutal i seca l'acomia i l'allunya de cap glorificació.

La posada en escena de Sam Peckinpah es podria definir com a contemplativa i calmada. El muntatge és lent i presenta la narrativa de forma fragmentada, però el que destaca per sobre de la resta estilísticament és tant l'ús de paisatges plens de pols i d'una iconografia en declivi, allunyada de la gran bellesa dels plans fordians, com sobretot la magistral i llegendària col·laboració amb una de les icones més grans de la música del segle xx, Bob Dylan, que s'encarrega de fer la banda sonora (i també de participar com a actor

secundari). La música és clau per atorgar a la pel·lícula aquesta dimensió tan emocional, i Dylan l'omple de balades tristes (amb menció honorífica de la icònica *Knokin' on Heaven's Door*), que combinen el seu esperit folk amb el sentiment crepuscular del western.

Com a comentari final, cal afegir que un altre motiu de pes que fa que *Pat Garret i Billy el Nen* sigui considerada una obra mestra del western crepuscular és la gran influència que ha tingut en cineastes posteriors, ja que autors tan importants com Clint Eastwood, Terrence Malick, els germans Coen o Quentin Tarantino deuen molt a Sam Peckinpah i el seu adeu tan únic i referencial del gran western americà.

Àlex Sánchez

Fer cinema políticament

De quelques événements sans signification

Mostafa Derkaoui, 1974. Marroc

De quelques événements sans signification

(D'alguns esdeveniments sense significat) és una pel·lícula marroquina de l'any 1974, dirigida per Mostafa Derkaoui, reconegut director i guionista marroquí les pel·lícules del qual es descriuen com a revolucionàries i socialment compromeses. La pel·lícula va patir una forta censura pel Govern marroquí, que la va qualificar "d'inoportuna" i es va queixar que no esmentava ni una sola vegada el rei Hassan II. Això va fer que mai s'exhibís al seu país d'origen i únicament es va mostrar públicament una vegada, a París el 1975, per a després no ser projectada mai més.

No va ser fins quaranta anys més tard, el 2016, que va ser recuperada i restaurada, gràcies (precisament!) a la Filmoteca de Catalunya, per la investigadora Léa Morin. És gràcies a això que ara hi podem tenir accés.

De quelques événements sans signification recorre a la dissolució dels límits entre el documental i la ficció per trencar amb el motlle tradicional del cinema i la seva connotació burgesa. Alhora, utilitza aquest recurs metanarratiu com a forma de protesta i com a eina per visibilitzar les contradiccions socials i polítiques del Marroc postcolonial, la qual cosa dona lloc a una experiència cinematogràfica participativa, crítica i transformadora.

Sobre els cineastes, sabem que Mostafa Derkaoui va estudiar cinema a l'Escola de Cinema de Łódź (Polònia), mentre que el seu germà, Abdelkrim, va estudiar direcció de fotografia, i va ser fora del Marroc quan tots dos, juntament amb altres alumnes marroquins, es van convertir en activistes militants en contra de la repressió política que es vivia en el seu país, una temàtica que va

impregnar força tots els projectes audiovisuals i de teatre que feien en aquell moment. I va ser el 1972 que Mostafa i el seu germà van tornar al seu Marroc natal i van començar a desenvolupar el que seria el seu primer llargmetratge independent: *Ahdate bila dalala*.

Ahdate bila dalala significa “sense significat” o “sense propòsit”. És una expressió que es fa servir per descriure alguna cosa que no té importància o per criticar la manca de sentit d’alguna cosa. Aquest llargmetratge dels germans Derkaoui comença com un documental retratant escenes quotidianes del Marroc dels anys setanta, que desperten en l’espectador una sensació gairebé voyerista, amb un material documental no només perfectament gravat i enquadrat, sinó també amb un disseny de vestuari sospitosament ben pensat. Des de l’inici ens preguntem: això és un documental o una ficció? El metratge ens recorda que no cal encasellar el gènere de les pel·lícules a la primera, però és aquesta meravellosa ambigüitat el que ens fa començar a qüestionar-nos, a mesura que avança el metratge, si allò que veiem és veritat o és mentida. El que de primeres intenta fer passar per un documental evoluciona, gairebé sense adonar-nos-en, en una escena completament cinematogràfica i ficcionada que ens modifica els paradigmes de l’univers que ens havien venut al començament. I aquest joc entre realitat aparent i ficció aparent funciona com

un truc cinematogràfic magistral, el qual, com a espectadors, ens fa qüestionar absolutament tot el que ens ensenya. Això, juntament amb el dispositiu de metanarració (cinema dins de cinema), ens fa observar de prop les reflexions dels creadors sobre l’art, el seu propòsit i el seu rol en la política i en la societat. Aquesta estratègia desafia l’espectador no a consumir passivament, sinó a pensar críticament el seu rol com a ciutadà i com a subjecte polític.

De quelques événements sans signification és una peça valuosíssima de cinema social, una estampa de la societat marroquina de la dècada dels setanta amb testimonis crus i diàlegs realistes; i és que, encara que les situacions siguin assajades, ens trobem davant d’un llargmetratge que aconsegueix capturar un retrat històric d’altíssim valor per a l’arxiu cinematogràfic i antropològic actual.

Daniela García Márquez

Actrius, actrius!

Femmes femmes

Paul Vecchiali, 1974. França

“Creieu-me: per viure la veritat, feu la comèdia.” Els crèdits inicials de *Femmes femmes* (Dones dones) s’inicien amb un aforisme signat per l’escriptor Albert Camus, unes paraules que el realitzador francès Paul Vecchiali, un dels hereus de la Nouvelle Vague més desconeguts a casa nostra, fa servir com una declaració d’intencions sobre allò que trobarem al seu llargmetratge. Les protagonistes —dues actrius madures en plena decadència professional i personal— alternen rialles, cançons, balls i copes de xampany amb discussions ferotges, retrets i plors desesperats. La proposta, amb reminiscències de *Què se n’ha fet, de Baby Jane?* (1962), mostra, però, una mirada més compassiva cap a les seves intèrprets que la del film de Robert Aldrich. El fet que totes dues siguin actrius és significatiu, perquè la pel·lícula, més enllà de la seva trama, vol retre homenatge a aquest ofici, així com a

les formes del teatre. Ho podem veure en com es comuniquen les protagonistes entre elles, d’una manera sobreactuada i melodramàtica, però també en la configuració dels espais i en detalls com ara la decoració del petit apartament de París on conviuen, ple de fotografies i cartells d’actrius icòniques del cinema clàssic: figures silencioses que, des de les parets, semblen observar-les en el seu dia a dia, evocant l’esplendor d’un ofici en el qual no totes tenen el talent, la sort, o bé les dues coses, per poder triomfar.

Femmes femmes s’estrena a la França de 1974, quan encara ressonen els efectes del Maig del 68. Ens trobem en un moment de gran efervescència social i cultural, en què els moviments feministes i d’alliberament sexual estan prenent força. El film de Paul Vecchiali està impregnat per l’esperit de transformació

col·lectiva del seu moment històric, però el director decideix no abordar aquests canvis des d'un punt de vista polític o activista i, en comptes d'això, s'enfoca a mostrar la llibertat dels seus personatges femenins i la seva despreocupació a l'hora de parlar sobre els seus desitjos i la seva sexualitat, de vegades d'una manera força explícita. La narrativa i la posada en escena són poc convencionals, molt lliures creativament i, fins i tot, transgressores (amb l'aparició d'una iguana inclosa). La càmera es desplaça amb dinamisme; de sobte, un monòleg domina l'escena, té lloc un número musical o bé es trenca la quarta paret. L'element metacinematogràfic està igualment present, amb mencions explícites als directors Bresson, Chabrol i Demy, o bé a l'actor Humphrey Bogart.

Hélène Surgère, musa de Vecchiali, i Sonia Saviange —germana del director— encapçalen el repartiment. La seva interpretació a la pel·lícula va captivar Pasolini, que els va proposar recrear una de les escenes per a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Saló o els 120 dies de Sodoma) (1975), estrenada l'any següent. Aquell mateix any s'estrenà també *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Jeanne Dielman, moll del Comerç, 23, 1080 Brussel·les) (1975), que avui dia encapçala el rànquing de la prestigiosa revista *Sight & Sound* com la millor pel·lícula de la història

del cinema. Com a curiositat, Paul Vecchiali va ser un dels productors de l'obra mestra de Chantal Akerman. La seva empremta en el film de la directora belga és innegable: la icònica escena de Delphine Seyrig asseguda a la cuina mentre pela patates s'emmiralla en una escena de *Femmes femmes*. Surgère i Saviange duen a terme aquest mateix gest al film de Vecchiali, però en el seu cas ho fan mentre conversen —tal vegada el diàleg més rellevant del film— tot compartint les seves experiències íntimes sense filtres.

Sandra Martín

Realitat i màgia al Nou Cinema Indi

Thampu

Aravindan Govindan, 1978. Índia

Thampu aconsegueix una cosa molt especial: que la seva qualitat assagística, desproveïda d'artificis, transmeti de manera frontal la màgia i, al seu torn, el desencantament del seu context. En parlar de màgia no em refereixo a elements de fantasia com a tal, res metafísic o extraterrenal, sinó a com la força de la proposta del film exerceix aquest efecte a partir de l'observació d'un esdeveniment real. Per al seu tercer llargmetratge, el director Govindan Aravindan va contractar un grup d'artistes d'un circ i es va dirigir amb ells al petit poble Thirunavaya. Una vegada allí, va convidar tots els habitants a veure l'espectacle i, a la manera d'un documental, es va dedicar a gravar les seves reaccions.

La poètica de *Thampu* capta la gaubança i la fascinació que desperta aquest món alternatiu al qual et transporten els espectacles d'un circ: els acròbates desafiant a la gravetat, els animals

salvatges duent a terme trucs increïbles i els pallassos convertint cada gest en una riallada. Aravindan alterna les imatges hipnòtiques d'aquestes exhibicions i l'efecte que provoquen, dotant d'un protagonisme més elevat els plans que mostren la fascinació dels rostres, la intriga en les mirades i la màgia amb la qual el públic en gaudeix. Les possibilitats del món quotidià s'expandeixen gràcies a la dedicació d'uns artistes que han esmerçat la seva vida a la perfecció d'allò que és (aparentment) impossible, i han convertit el circ en una càpsula de fantasia les lones de la qual aïllen del món real tots els que s'acullin a dins.

Després de la màgia de l'espectacle, s'amaga, no obstant això, l'amarg subtext de la pel·lícula, que explora una qüestió més universal i inabastable, d'un caràcter existencial que transcendeix l'esdeveniment

del circ. Els espectacles transcorren com un moment màgic, però resulten superflus en la seva condició efímera, quan se situen en els termes de tota una vida. En essència, aquests artistes es presten a la repetició dels seus actes, fet subratllat per les escenes performatives que n'observen els assajos i la pràctica, unes imatges amb les quals Aravindan retorna els artistes al món terrenal i mostra la iteració com a mètode per aconseguir la impossibilitat. En el desencant desproveït de la màgia de l'espectacle surt a la superfície la manca de connexions que puguin arrelar-se en la rutina. El buit dels artistes s'expressa amb subtileza, sense més subratllats que aquells plans de les seves mirades inexpressives directament dirigides a càmera acompanyades d'un comentari que exposa la realitat.

L'experiment del director suscita subtilment preguntes inesperades en el context que planteja, i aquesta és part de la seva màgia en *Thampu*. L'observació a través de les càmeres del petit poble capturen la irrupció del circ i el seu oblit imminent, i que constitueix un retrat dels seus personatges, en el qual no es prioritza la seva personalitat, sinó la seva condició vital. Contemplar des de l'existencialisme l'espectacle i el que hi ha darrere compon el truc del mateix Aravindan per a fascinar i, alhora, obrir una finestra per a la reflexió.

Dani Álvarez López

Dones i transició espanyola: un testimoni

Función de noche

Josefina Molina, 1981. Espanya

Función de noche és potser una de les pel·lícules més arrelades a la realitat del seu temps, en un exercici de sinceritat i risc tant artístic com personal d'una directora, Josefina Molina, i d'una actriu, Lola Herrera, que van voler, pocs anys després del final de la dictadura, reflexionar i interrogar-se sobre una Espanya que començava a canviar, però que arrossegava encara el llast de la fèrria i obscura educació moral i sentimental franquista.

Josefina Molina i José Sámano, productor de la pel·lícula, estaven buscant un argument per fer un llargmetratge que fos testimoni de la situació de les dones de mitjana edat en l'acabada d'estrenar democràcia. La mateixa Lola Herrera, que passava un mal moment personal, els va donar la idea: parlar de les seves inquietuds sobre el matrimoni, la repressió sexual o el divorci,

en una conversa íntima amb el seu exmarit, Daniel Dicenta, en el camerino del teatre, en un dels descansos de *Cinco horas con Mario*, on es despullarien i s'obririen en canal emocionalment.

La novel·la *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, els va servir com a fil conductor per establir un joc de miralls entre l'obra literària, el muntatge teatral en què tots tres estaven treballant, i la pel·lícula, en la qual la veu del personatge literari Carmen Sotillo i la de Lola Herrera sovint semblaven la mateixa. Va ser tan alta la simbiosi entre l'actriu i el personatge, que els paral·lelismes entre les reflexions i els retrets sobre la vida matrimonial de Carmen Sotillo i la seva pròpia es traslladaven inevitablement a la pel·lícula, tant en un sentit vital com en un sentit purament formal.

La força de la pel·lícula residia en la conversa, però calia complementar-la amb un seguit d'escenes que completessin el retrat generacional de la dona espanyola del moment, a més del discurs i el posicionament polític de la directora. Josefina Molina va plantejar la pel·lícula sense un guió previ definit i la direcció del film es va fer realment des de la sala de muntatge un cop acabada la filmació. La pel·lícula, un híbrid entre el documental i la ficció, està vertebrada per la conversa de l'exmatrimoni combinada amb *flashbacks* de la vida de l'actriu i amb excursos de l'obra teatral, a més de la intervenció dels seus fills, que aporten la joventut i una mirada més lliure respecte al futur. Va rodar la conversa amb càmera oculta i amb el so restringit, per tal de facilitar la intimitat necessària perquè els dos protagonistes parlessin sense interferències, i no els va interrompre fins que va veure que la tensió era insuportable. La gran aportació de Josefina Molina, capdavantera del feminisme espanyol, va ser adoptar el punt de vista de la part més ferida de la història i veure el film com una manera de passar comptes amb el franquisme.

Función de noche s'emmarca en un moment molt concret de la història d'Espanya. Lola Herrera, al principi de la pel·lícula, al·ludeix la Llei del divorci (Llei 30/1981), acabada d'aprovar al juny, uns quants mesos abans de l'estrena del film, el 26 d'octubre de 1981.

Va ser la primera pel·lícula que va parlar del divorci de manera seriosa. Les pel·lícules que s'havien fet fins aquell moment tractaven el tema de manera frívola i amb una mirada principalment masculina. *¡Qué gozada de divorcio!* de Mariano Ozores, del mateix any, és un clar exemple que evidencia el camí que encara quedava per recórrer.

La pel·lícula va ser un èxit de públic, tot i que la crítica la va tractar de manera desigual. Molts la van titllar d'exhibicionista i d'exposar gratuïtament la intimitat. La crítica actual, amb una mirada feminista més definida i amb més perspectiva històrica, li està donant el lloc que li pertoca, com una de les pel·lícules més rellevants i valentes del cinema espanyol.

Emma Fernández

Identitat i resistència a Palestina

Al Dhakira al Khasba
Michel Khleifi, 1981. Palestina

Pocs llocs al voltant del Mediterrani són l'escenari d'una història tan tràgica com la del poble àrab a Palestina. Encara que no considero necessari entrar en detalls sobre aquesta història, amb la finalitat de contextualitzar geopolíticament aquesta pel·lícula, podríem començar pel 1967. Llavors, comença l'ocupació israeliana dels territoris palestins i, cosa no menys rellevant, l'expansió dels assentaments il·legals a Jerusalem i la resta de Cisjordània. Per a Michel Khleifi, un jove de vint anys amb un esperit creatiu nascut a Natzaret, l'ocupació degué ser com una sentència de mort per a les seves aspiracions artístiques. En 1970 va tenir l'oportunitat d'emigrar a Bèlgica, estudiar televisió i teatre, treballar en la televisió belga i desenvolupar les bases del seu llenguatge cinematogràfic. Amb el temps, en la ment del jove Michel es va anar formant la idea que era possible narrar la

seva terra i investigar la seva identitat cultural, quelcom encara bastant inèdit en la Palestina d'aquells anys. Va tornar a la seva terra natal el 1980 amb la idea de rodar un documental.

Les imatges de *Al Dhakira al Khasba* (Memòria fèrtil) es van rodar entre l'abril i el maig de 1980: seguim la vida quotidiana de dues dones que han viscut en primera persona les dificultats dels tretze anys d'ocupació. D'una banda, tenim Roumia, compatriota de Khleifi, una dona de mitjana edat que viu de manera senzilla: la veiem cuidar la casa, preparar menjars, mostrar-nos fotos dels membres de la seva família, gairebé tots els quals viuen a l'estranger. D'altra banda, hi ha Sahar Khalifeh, d'uns quaranta anys, que viu a Ramal·lah, cuida la seva filla i participa en projectes artístics a la universitat. En aquella època, Sahar ja havia publicat el primer llibre (titulat

internacionalment *Wild Thorns*, però encara sense traduir de l'àrab) i havia viscut un temps a Líbia després de fugir de Cisjordània durant la guerra dels Sis Dies. Totes dues dones van estar casades en algun moment de la seva vida, però en aquest món sembla que els homes tendeixen a morir o desaparèixer. Les dones són la connexió amb la terra, exemplificada per l'obstinació de Roumia a no voler vendre les terres de la família, una obstinació que no comparteix el seu fill sacerdot.

Khleifi no necessita arriscar-se amb l'estructura de la seva pel·lícula, que es mou sobre raïls estables i constants: centra la mirada en una dona, després en l'altra, seguint una lògica narrativa flexible, que aclareix gradualment les opinions de les dues protagonistes. Afortunadament, l'opinió del director mai es posa al centre, la qual cosa ens permet escoltar i observar les dues protagonistes sense prejudicis formals. Entre una escena i una altra, Khleifi insereix breus muntatges musicals que ens preparen d'alguna manera per a l'escena següent, creant així una atmosfera de fons que acompanya tota la pel·lícula. Aquesta estructura es repeteix cíclicament fins al final, en el qual sentim la veu de Sahar recitant un poema que sembla que parli de Roumia, en un clímax que finalment uneix la història de les dues dones, encara que sigui només en l'experiència de l'espectador.

Ens trobem davant una pel·lícula senzilla, però pionera. És refrescant que una obra d'aquest tipus no sols posi el focus en el paper de la dona, sinó que a més ho faci subratllant les diferències culturals, socials i religioses dins del poble palestí. Ens recorda que crear una homogeneïtat irreal de l'altre, especialment en una terra tan conflictiva, només serveix per fomentar la causa de l'opressor. Com diu la veu en off de Sahar durant una de les seves reflexions: pot un poble que esclavitzava a un altre ser realment lliure?

Luca Guerra

Ocult a simple vista

Sessió de curtmetratges:

Nuestra Señora de París
L'eau de la Seine
Pas de ciel

Teo Hernández, 1982-1984. Mèxic-França

És molt possible que alguna vegada el lector hagi fet una fotografia i, en comprovar-ne el resultat, descobreixi que ha sortit moguda, deixant un rastre borrós d'allò que la imatge aspirava a ser. Fins i tot pot ser que a l'hora de gravar un vídeo a pols, càmera en mà sense cap suport, hagi dedicat part del seu esforç i concentració a fer el possible per mantenir el pla mínimament estable, almenys prou estable perquè no sembli que hi havia un terratrèmol en el moment de la gravació. En aquest aspecte, la proposta artística del director Teo Hernández pot resultar xocant i sorprenent.

El caràcter experimental d'Hernández va a la recerca de tot el contrari. En comptes d'intentar estabilitzar la gravació, la càmera s'agita frenètica en totes les direccions, deformant la imatge fins que el que s'hi veu es torna completament impossible de reconèixer.

Sigui amb intenses vibracions o accentuades rotacions, l'agressivitat del moviment que busca Hernández transforma el contingut del pla fins a crear una cosa completament nova, una de ben diferent del que hi havia enfront de la càmera, la qual desapareix per donar pas a formes incorpòries només visibles a través d'un objectiu. Hernández revela un món ocult a l'ull humà amb la seva càmera, i els curtmetratges que motiven aquest text —*Nuestra Señora de París* (1982), *L'eau de la Seine* (1983) i *Pas de ciel* (1987)— són una bona mostra d'això.

A *Nuestra Señora de París* el director mexicà mostra la catedral de Notre-Dame com ningú ho havia fet. Imponent de dia, fantasmagòrica de nit, els plans s'alternen només deixant breus segons d'imatges que confessin la gravació de l'edifici. A més del moviment, els plans limiten

el visionament en tancar-se sobre l'estructura, mai mostrant una imatge general de tot l'edifici i centrant-se en torres, gravats i relleus o vidrieres. És l'únic dels tres curtmétratges que té so, que es compon de música litúrgica que es repeteix i es deforma en sintonia amb la intensitat visual del métratge.

De la mateixa manera, a *L'eau de la Seine* els reflexos en el riu Sena cobren vida i volen incessants d'un costat a l'altre de la pantalla. L'aigua i els seus voltants desapareixen sota la força de les convulsions i la velocitat dels moviments de la càmera. Hernández extreu una peculiar plasticitat de la quotidianitat. Són impressionants els dibuixos, acolorits i tremolosos, que arriben a prendre forma de la llum a través de les vidrieres de la catedral, de les ombres de la façana o del sol que es reflecteix a l'aigua del Sena.

El tercer dels curtmétratges, *Pas de ciel*, és una col·laboració amb el ballarí Bernardo Montet. Retallat contra l'horitzó, entre el mar i el cel, Montet fa contorsions en una improvisació que explora el moviment del cos, mentre Hernández el captura amb la càmera. L'inici del métratge és, fins a un cert punt, més calmat, la qual cosa permet la distinció clara del contingut visual. Abans que la imatge comenci a transformar-se, Montet balla al centre, lliure de coreografies i empès pel vent. El ritme del muntatge ascendeix

paral·lelament al moviment de la càmera, que s'allibera a mesura que avança el métratge, combinant la intensitat corpòria del ballarí amb la incorporeïtat que aflora davant la càmera, combinant plans que giren, zooms i moviments sense límit.

Dani Álvarez López

Moviments quotidians

O movimento das coisas

Manuela Serra, 1985. Portugal

Hi ha una certa melancolia en *O movimento das coisas* (El moviment de les coses), l'únic llargmetratge dirigit per Manuela Serra, en el qual ens mostra un petit poble del nord de Portugal en el seu dia a dia. Des dels tranquils i gairebé desèrtics carrers a l'alba fins al bar que es buida per tancar després d'una nit de tabola, el film obre davant l'espectador una finestra a una forma de vida que, a hores d'ara, sembla no tenir espai en l'actualitat i haver quedat relegada al passat. La pel·lícula va comptar amb una bona recepció de la crítica quan es va estrenar en festivals el 1985, però el seu debut comercial no va tenir lloc fins al 2021, potser un símptoma de l'exotisme del contingut d'*O movimento das coisas* i la necessitat d'un retrat filmic que el mantingui amb vida.

La sensibilitat de Serra per les persones que habiten Lanheses, el poble en qüestió, i per

tant la seva pel·lícula es mostra conscient de la potencial, potser inevitable, extinció d'un estil de vida que dista enormement de la principal direcció en la qual ha avançat l'evolució de la societat. Amb hipnòtics plans, la directora comparteix amb l'espectador una cultura en comunió amb la naturalesa, la quotidianitat despreocupada de persones que sembla que viuen a un altre ritme aliè a les exigències temporals de la urbanitat, sense presses ni aclaparaments. Un ritme al qual Serra s'adapta i adequa el muntatge del film, que abraça el buit narratiu de la calma del poble i se submergeix en el caràcter contemplatiu del dispositiu, capaç de capturar la bellesa intrínseca en la rutina de Lanhense. Oferint una visió generalitzada mitjançant plans prolongats i principalment estàtics, Serra no s'oblida dels petits detalls que a simple vista podrien passar desapercebuts, permetent-

se lleugers moviments o lents zooms per enquadrar la imatge, emfatitzant la subtileza de rostres plens de vida, de mans i gestos sempre canviants.

El caràcter quasi documentalista es recolza principalment en les imatges. Gairebé no hi ha diàlegs i, quan n'hi ha, no són més que una extensió del retrat de les famílies de Lanhense, i no una eina narrativa. En diverses ocasions, la importància del so recau sobretot en l'aglomeració de veus: cançons en comunitat, tant en una missa com en una festa del poble, els nombrosos membres d'una família unida a la taula per al menjar, o la cridòria de xerinola dels nens que converteixen una tasca en joc. No hi ha lloc per al conflicte en *O movimento das coisas*, tan sols persones concentrades en els seus treballs o compartint el temps amb els altres. Potser és aquesta sensació de pau transmesa en cada pla, juntament amb la comprensió del fet que no hi ha cabuda per a aquesta forma de vida en una societat que prioritza la productivitat per sobre de tot, el que tenyeix el film d'una certa enyorança, una acompanyant inevitable de la contagiosa alegria present en el moviment quotidià de Lanhense.

Sigui com a advertiment o simplement una reafirmació, Serra deixa per al final el cop de la realitat que li espera al poble. En un contrast sobtat, però sense per això trencar la tonalitat

observadora de la pel·lícula, la directora ens treu de l'ensomni ple de tranquil·litat i comunitat amb un fosc pla d'una fàbrica que es deixa veure a l'horitzó. Les columnes de fum puguen cap als núvols mentre una música més típica del gènere del terror ens acompanya en aquesta última reflexió, l'apunt final que emfatitza i remata la sensació gairebé nostàlgica que transmeten les imatges de Lanhense, la materialització d'aquesta melancolia que hi havia en les imatges com un fantasma sempre present.

Dani Álvarez López

Un clàssic de l'animació: Studio Ghibli

Hotaru no haka

Isao Takahata, 1988. Japó

Considerada una pel·lícula de culte dins de l'animació japonesa, *Hotaru no haka* (La tomba de les lluernes) és un clar exemple d'adaptació cinematogràfica que eclipsa l'obra literària de la qual sorgeix. Aquesta, escrita per Akiyuki Nosaka i publicada el 1967, és un relat curt basat en la seva pròpia experiència, que narra la història de dos germans abans, durant i després dels bombardejos sobre la ciutat de Kobe l'any 1945.

Nosaka, que en aquell moment tenia catorze anys, va sobreviure a aquesta devastació, però pel camí va perdre el seu pare adoptiu i dues de les seves germanes, víctimes de la malnutrició i les malalties conseqüents de la guerra. Anys més tard, un altre nen japonès que va viure aquella mateixa campanya de bombardejos nord-americans, Isao Takahata, convertiria aquest relat en una de les obres més

impactants del cinema d'animació. Takahata, cofundador del reconegut Studio Ghibli juntament amb Hayao Miyazaki, va dirigir aquesta adaptació amb una sensibilitat única i amb un realisme que probablement hauria estat impossible d'assolir en una pel·lícula *live-action*.

Hotaru no haka va ser una de les primeres produccions de l'estudi i es va estrenar el 1988 en una curiosa doble sessió amb *El meu veí Totoro*, de Miyazaki, dues pel·lícules completament oposades que van desconcertar el públic japonès d'aleshores: mentre una, en forma de conte fantàstic, es dirigia a un públic infantil, l'altra s'endinsava amb cruessa en un drama bèl·lic ambientat en els darrers mesos de la Segona Guerra Mundial. Potser això explica per què cap de les dues va tenir un gran èxit inicial. No obstant això, gràcies a la venda

de marxandatge de Totoro, totes dues obres es van poder rendibilitzar i es va assegurar el futur de Ghibli. Avui dia, amb el pas del temps, totes dues són ja fonamentals en la història del cinema.

La guerra vista a través de nens tan petits (en Seita, de catorze anys, i la seva germana Setsuko, de quatre) no sol ser una manera habitual d'abordar un tema tan dur com aquest. I menys encara amb la maduresa que mostren tots dos, que resulta xocant per la seva edat. És una història sobre dos orfes de guerra, desemparats, obligats a espavilar-se com poden enmig del caos i la destrucció.

El germà gran, en Seita, té un paper clarament més protagonista que la Setsuko. És a través d'ell que entrem en la història i amb qui més sentim el pes de la situació. La pel·lícula comença amb una escena que no apareix en l'obra original de Nosaka: la mort d'en Seita, sol, en una estació, envoltat d'altres nens morts. Des d'aquí s'introdueix la història i la metàfora de les lluernes, aquests éssers de llum que representen els esperits dels que ja no hi són. Unes criatures que acompanyen els germans al llarg de tota la pel·lícula, especialment en els moments més foscos, i que adquireixen encara més significat al final.

Òbviament, en Seita es veu forçat a assumir la responsabilitat de protegir la seva germana.

Per això, les seves decisions, tot i ser sempre benintencionades, tindran conseqüències directes sobre el destí de la petita Setsuko, que mor pocs dies abans que acabi la guerra, a causa de la malnutrició. Un detall que commou encara més l'espectador és que, en la versió original, les veus dels personatges estan doblades per infants de la mateixa edat, la qual cosa dona a la pel·lícula una gran versemblança; si ja era fàcil emocionar-se amb els fets, això et desarma del tot.

No és només una història que evidencia les conseqüències de la guerra; va més enllà i mostra com les mateixes víctimes també poden exercir violència. Ho veiem en personatges com la tieta, que pressiona i rebutja els germans, o en altres més secundaris, que, en lloc d'empatitzar-hi, responen amb el càstig o la indiferència. En definitiva, *Hotaru no haka* mira el dolor de cara i ens enfronta a una realitat molt incòmoda.

Rita Santamaría Liroz

Temps mort

Palombella rossa

Nanni Moretti, 1989. Itàlia

Nanni Moretti és un director que sempre protagonitza les seves pròpies pel·lícules. A l'inici va crear un alter ego que se li assemblava, però que alhora era molt diferent d'ell. Aquest personatge es deia Michele Apicella, portava el cognom de la seva mare (Agata Apicella) i apareixia en les seves primeres obres: *Io sono un autarchico* (Soc un autàrquic) (1976), *Ecce bombo* (1978), *Sogni d'oro* (Somnis daurats) (1981), *Bianca* (1983) i *Palombella rossa* (Vaselina vermella) (1989).

Apicella era un home que a cada pel·lícula canviava de vida, de passions, de professió, però sempre amb el mateix nom i amb la mateixa facilitat per dir en veu alta allò que, potser, Moretti no expressaria amb la seva pròpia veu. Era un mirall, un reflex, on el director podia abocar els anhels, les pors i les frustracions, però

també era una manera de parlar de política o, fins i tot, de (la seva) paternitat.

A *Palombella rossa* és l'última vegada que Moretti i Apicella comparteixen pantalla. En les pel·lícules posteriors, el director continuarà protagonitzant les seves obres, però a partir d'altres personatges de ficció. Això sí, aquest últim ball el fa compartint amb la seva criatura una de les seves grans passions: el waterpolo.

I és precisament un partit (una final, de fet) d'aquest esport —que Moretti estima des de petit i que va arribar a practicar a primera divisió amb el Lazio Nuoto— que li serveix de rerefons i metàfora per parlar del declivi del Partit Comunista Italià (PCI) i de tot un imaginari d'esquerres que s'esmicola en l'ocàs de la guerra freda.

Som al 1989, just abans de la caiguda del Mur de Berlín, i la història transcorre a la piscina d'Acireale, a Sicília. L'equip d'Apicella juga fora de casa, en terreny hostil. La trama comença amb la pèrdua de memòria del protagonista, membre destacat del PCI, després d'un inversemblant accident de cotxe. A partir d'aquí, intenta recuperar-la entre records borrosos, diàlegs absurds amb personatges tan excèntrics i verborreics com ell, i una realitat que ja no entén ni el representa. La seva amnèsia, més que un problema personal, és el símptoma d'un partit que ha perdut el nord: el PCI ha perdut la memòria, i amb aquesta, la seva identitat.

Tota la pel·lícula transcorre dins l'aigua o als marges de la piscina. La història en un principi se situava en una sala de cinema, però Moretti ho va haver de descartar; en aquell moment ja s'estaven rodant fins a quatre films italians ambientats en cinemes: *Rorret* (1988), *Via Paradiso* (1988), *Cinema Paradiso* (1988) i *Splendor* (1989). Va triar, així, un escenari menys evident, però igualment (o encara més) carregat de simbolisme.

A la televisió del bar de la piscina, els personatges veuen *Doctor Jivago* (1965, David Lean) i viuen l'amor entre Omar Sharif i Julie Christie com si fos un altre partit, amb èpica esportiva i gran passió compartida. Aquesta és

només una de les nombroses interrupcions del joc, que també és dilatada per una coreografia de dolços ballant a la piscina, o el públic corejant *E ti vengo a cercare* de Franco Battiato just abans que Apicella llanci el penal decisiu.

Palombella rossa està plena de temps morts, enfrontaments i, sobretot, un marcador que no es resol. Res avança. I buscar una lògica al que Moretti ens mostra té encara menys sentit que la pel·lícula mateixa. *Palombella rossa* és un partit etern, una pel·lícula curta que sembla que no s'acaba mai. Una història surrealista que sabem com acabarà des del principi, però a la qual ens aferrem, com a una boia, amb l'esperança que alguna cosa canviï. Però no canvia res. El partit es perd.

Rita Santamaría

Filmar el viatge, càmera en mà

Winter Adé

Helke Misselwitz, 1988. RDA

Winter Adé (Adeu, hivern), dirigida per Helke Misselwitz l'any 1988, es pregunta què pensaven les dones a punt de veure caure un règim.

Aquest documental oblidat no dona respostes, però escolta. Filmada als últims anys de la República Democràtica Alemanya, poc abans de la caiguda del Mur de Berlín, la pel·lícula ens fa viatjar, juntament amb la directora, al llarg del país, apropant-nos a cadascuna de les dones entrevistades. Així, ens permet conèixer a través d'històries personals una dimensió oculta de la realitat col·lectiva de l'Est alemany.

Aquesta peça pròxima al cinéma *vérité* és, al mateix temps, una *road movie* des del lloc de naixença de l'autora, Zwickau, fins al mar Bàltic, la qual ens transporta als entorns de la quotidianitat de l'època. A través de l'empàtica companyia de Misselwitz, cadascuna de les dones protagonistes comparteix les seves

experiències i reflexions íntimes al voltant del matrimoni, la maternitat, la família o el divorci.

Una de les etapes més colpidores del viatge és la que porta la directora a la indústria de carbó a Meuselwitz, on treballa Christine, una dona de trenta-set anys, divorciada i amb dos fills. La seva feina als llargs i solitaris corredors de la fàbrica consisteix en la repetició de gestos mecànics que recorden els obrers de *Metropolis* de Fritz Lang. Christine, lligada a una tasca poc agraïda, reflexiona al voltant de la manca d'afecte i de companyia en el seu dia a dia. El film no presenta les dones com a víctimes passives, però sí com a subjectes atrapats en estructures que les limiten.

En un entorn oposat, en la festiva trobada familiar d'unes bodes de diamant, la realitzadora balla amb el marit i, al mateix

temps, parla amb ell. Misselwitz és capaç de generar un clima de confiança i de vulnerabilitat, perquè ella mateixa apropa el seu cos als altres, dansa amb la gent a qui entrevista. Tant és així, que la dona d'aquest aparentment feliç matrimoni confessa obertament davant la càmera que mai s'hauria casat amb el seu marit si no hagués estat prenyada: fins i tot, troba que ell és un home dolent. Ella no s'amaga, diu què en pensa i deixa constància de les seves pròpies contradiccions abans de morir.

La càmera de Thomas Plenert filma instants fotogràfics en moviment i aposta pel blanc i negre, que en potencia la dimensió poètica sense caure en una estilització buida. Hi ha una economia del gest: preses llargues, una composició austera i un ritme pausat que invita a observar els rostres amb detenció. Els espais de la llar o de la feina es converteixen en llocs polítics, on la vida quotidiana articula discursos de resistència.

Des de les esquerdes del sistema, Misselwitz aconsegueix crear una pel·lícula que no denuncia, però revela; que no acusa, però exposa. No es tracta mai d'un cinema ideològic, sinó que es mostra com les dones de la República Democràtica Alemanya es defineixen en relació amb els seus cossos, els seus vincles i les seves condicions materials, indissolubles de les qüestions estructurals.

Com expressa Caroline Moine a *Screened Encounters*, el film podria haver estat una crida d'atenció per a un Estat que, finalment, estava disposat a obrir els ulls davant la desil·lusió de la societat. Rima d'aquesta manera amb la realitat contemporània, un moment de crisi en el qual cal imaginar futurs desitjables. La sorprenent capacitat de Helke Misselwitz per posar llum allà on mai s'havia apropiat cap focus culmina amb una imatge del mar Bàltic que, com les vies fèrries, dibuixa un horitzó d'esperança, on la veu de Janis Joplin cantant "Summertime" trenca el silenci i esclata tota l'emoció continguda.

Xoán Domínguez San José

La revolució no serà televisada

La Commune (Paris, 1871)

Peter Watkins, 2000. França

El 26 de maig del 2000 es va estrenar a la pantalla gran una obra cinematogràfica de caràcter revolucionari i profundament innovadora, una pel·lícula dirigida per Peter Watkins. Una joia condensada en tres hores de metratge, ja que —com s'assenyala al principi— la durada inicial de cinc hores no hauria estat compatible amb la comercialització de la pel·lícula. És un llargmetratge que retrata un moment històric oblidat: la Comuna de París. Aquesta pel·lícula recorda les veus silenciades pel sistema capitalista; és una obra que interpel·la la classe obrera i que parla per aquesta mateixa classe, sense oblidar que la seva intenció com a objecte artístic també és jugar amb les possibilitats del llenguatge cinematogràfic.

La Commune (Paris, 1871) (La Comuna; París, 1871) no és una pel·lícula convencional

sobre un fet històric, no en reconstrueix de manera narrativa tots els esdeveniments, sinó que genera en l'espectador una sensació de veure un fals documental. Des del principi la pel·lícula ens fa conscients de veure una reconstrucció d'un fet històric, per exemple, mostrant-nos el plató. O amb els nombrosos protagonistes, que adopten els seus papers com si es tractés d'una veritat pròpia, sense amagar el propi jo que a vegades sorgeix per allunyar l'espectador de la immersió immediata en la història. És a través d'aquest efecte de distanciament que arribem a reflexionar críticament sobre l'obra i els seus temes, com en el teatre de Bertolt Brecht.

Aquest distanciament es concreta mitjançant diversos recursos formals, com els intertítols, que sovint expliciten allò que la mateixa pantalla negra oculta, o bé amplien el significat

de les escenes amb descripcions detallades dels esdeveniments; és a dir, per explicar més enllà de les escenes mateixes. El film també recorre al desdoblament dels personatges: els actors i les actrius interrompen l'acció dramàtica per trencar la quarta paret i adreçar-se directament a l'espectador, parlant des del seu propi jo i no des del jo ficcional. Finalment, un dels recursos més enginyosos és la decisió de recrear una televisió pròpia de la Comuna, que es contraposa a la de Versalles, emfatitzant les diferències i els objectius de cada classe. Aquesta ironia qüestiona els mecanismes dels mitjans de comunicació i la seva influència en la realitat. Aquest anacronisme contribueix a allunyar una vegada més a qui està mirant, trencant qualsevol il·lusió de versemblança. L'argument principal és la revolució de la Comuna, i hi ha una clara intenció de fer que aquesta realitat s'arribi a conèixer, encara que sigui a través de jocs cinematogràfics.

La Commune (Paris, 1871) és una pel·lícula estratègica: Peter Watkins tria voluntàriament distanciar les narratives comercials per reconstruir els fets històrics d'una revolució que va durar seixanta dies. Aquest distanciament brechtian no pretén desactivar emotivament l'espectador, sinó evitar la seva passivitat davant de la pantalla, i, al mateix temps, jugar d'una manera enginyosa per poder criticar el sistema hegemònic capitalista. Reconstruir aquest fet històric apel·la a una

memòria subalterna (encara que dintre d'una indústria com pot ser el cinema) i, per tant, té una pretensió política. La Comuna no és només un fet del passat, sinó una possibilitat oblidada que interpel·la l'ara. En definitiva, el distanciament en *La Commune (Paris, 1871)* esdevé un gest polític fonamental. Com diria Adorno: l'art ha de mostrar les ferides del món, no es pot permetre ser estètica. Les narratives burgeses no critiquen la realitat, només fan finals feliços. És per això que *La Commune (Paris, 1871)* no té cap final feliç, només esperanços.

Martina Raia

Una nova estètica per a un nou mil·lenni

Quian xi man bo (Millennium Mambo)

Hou Hsiao-Hsien, 2001. Taiwan

En l'extensa filmografia del director Hou Hsiao-Hsien trobem una joia de l'any 2001 que es titula *Quian xi man bo (Millennium Mambo)*, una pel·lícula que subratlla els canvis socials d'un món en construcció dins d'un sistema capitalista i globalitzat. El director no només intenta relatar la mutació de la realitat on viu, sinó la seva pròpia concepció de cinema, que es transforma per parlar a noves generacions. Hou Hsiao-Hsien, conscient de la seva posició artística, decideix juntament amb altres directors, com Edward Yang, crear un nou cinema taiwanès, un cinema que es defineix a partir del seu context històric i social.

A Taiwan es van produir dues grans ocupacions de dues potències colonialistes. D'una banda, trobem l'ocupació japonesa del 1895 al 1945, i de l'altra, la xinesa, que va durar del 1949 al 1987. Totes dues colonitzacions van

tenir conseqüències nefastes per a la població de Taiwan, però les més greus van succeir durant el govern xinès del Kuomintang. En aquest període es va imposar la llei marcial i, amb aquesta, la censura, que va durar prop de quaranta anys. En conseqüència, qüestions com la identitat cultural de la població taiwanesa i l'ús dels diferents idiomes propis no s'havien pres en consideració en el cinema fins a la Nova Onada del cinema taiwanès.

Aquest moviment va aparèixer durant la dècada del 1980, en un context de profundes transformacions polítiques, socials i econòmiques. La Nova Onada es va articular com a instrument de resistència simbòlica i com una eina per reivindicar una identitat cultural pròpia, diferent tant del llegat colonial japonès com de l'hegemonia cultural de la Xina continental.

Quian xi man bo (*Millennium Mambo*), tot i que està ambientada en el present i que sembla aparentment desconnectada de qualsevol discurs històric o polític explícit, manté l'esperit crític del moviment. La pel·lícula reflecteix, des d'una perspectiva íntima i fragmentària, les condicions socials i emocionals del jovent taiwanès en una època marcada per la globalització, el desencant i l'alienació. Els personatges i les seves relacions materials són correlats simbòlics d'un malestar generacional més ampli, que posa de manifest la crisi de referents identitaris i la pèrdua de sentit col·lectiu. En aquest sentit, es pot llegir com una prolongació del compromís polític del Nou Cinema Taiwanès, però a través d'una estètica postmoderna.

La pel·lícula narra la realitat canviant d'un mil·lenni i de Vicky, una jove de Taipei, que ens relata en tercera persona, i des del futur, els anys perduts de la seva joventut al començament del segle XXI. Atrapada en una relació tòxica amb Hao-Hao, un noi gelós i controlador, Vicky deambula per la ciutat entre clubs nocturns i moments de fugida emocional. A mesura que s'involucra amb Jack, un home gran i sospitós, comença a entreveure la possibilitat d'una altra vida, encara que sense una direcció clara.

La història no segueix una trama tradicional, sinó que es llisca suaument a través

d'atmosferes, estats d'ànim i records fragmentaris. Amb una estètica hipnòtica i melancòlica, *Millennium Mambo* retrata una joventut marcada per l'alienació, la falta de sentit i la bellesa efímera del present. La pel·lícula construeix un retrat poètic i espectral de la joventut asiàtica del nou mil·lenni, atrapada en un present anestesià i sense direcció. Hou Hsiao-Hsien articula una estètica d'alienació emocional per mitjà de ritmes lents, espais claustrofòbics, llums de neó i plans seqüència que s'allarguen més enllà de la narració. El viatge final de la protagonista, a Hokkaido, no ofereix cap alliberament real, només una il·lusió de canvi en una societat en què, com diria Mark Fisher, és més fàcil imaginar la fi del món que no pas la fi del capitalisme.

Martina Raia

**AULA
DE 2024/2025
CINEMA**

filmoteca.cat/web/ca/cicle/aula-de-cinema-2024-2025