

INTRODUCCIÓ

Arribada d'un tren a una estació (1895). Aquesta és la primera pel·lícula projectada en una sala obscura de cara al públic, la primera exposició col·lectiva d'imatges cinematogràfiques en moviment. Amb aquest film el 28 de desembre de 1895 neix el cinema, el viatge impulsat pels Lumière fa la seva primera aturada, sorgint d'un indefinit inici, de l'horitzó i amb un indefinit final, l'infinít.

Neixia un nou art, un art audiovisual, un art que no sorgia d'un terra verge sense cultiu, un art que sorgia com a conseqüència de la tècnica, del saber humà i de la síntesi de moltes altres arts, amb els quals viatjarà de la mà. El cinema va viure, viu i viurà arrelat a la indústria, la política, la societat, l'economia, la tècnica, ... les ideologies, les concepcions, els pensaments, ... d'uns temps i d'uns espais, un art que viatja en un fantasmàtic, cíclic, dual, dispersiu, reflexor, laberíntic i complex camí, en el que s'inscriuen noms propis, moviments, característiques, ... passant noms a carrers i barris, que enclaven de forma classificatòria més que unes simples modes o estils, el reflex d'unes posicions, concepcions i actituds que fan d'aquest art un mode de vida.

Aula de cinema, és un itinerari en el qual es traça un viatge genèric pel cinema des dels seus orígens fins al modernisme, en el que estan pactades unes aturades en les que es poden explorar de forma cronològica i amb extensa amplitud geogràfica els moments més representatius, per entendre a grans traços com, quan i cap a on ha avançat i avança el tren cinematogràfic. A partir d'aquest camí central introductori, les ganes em fan voler ser explorador, l'amor per aquest tren em fan voler ser investigador d'aquest viatge abstracte i ambivalent en el qual per cada persona en ofici de paleontòleg, hi ha unes ramificacions, una mirada sobre un món, una experiència sobre una expressió. Aula de cinema significa per mi el crit a l'opció d'assolir uns coneixements bàsics sobre la història del cinema, gaudint de l'oportunitat de viure des d'una sala fosca les mateixes projeccions que en altres temps i altres contextos, altres persones varen viure, una sala obscura que t'emporta cap a l'interès, la curiositat per conèixer quin va ser el cinema del passat, implican-te i endinsan-te en aquest viatge entre lo oníric i lo artístic: passatgers, al tren.

1. Orígens del cinema. Lumière, Méliès, Chomón, Gelabert,...

Del reflex a la interpretació de la realitat: en aquesta sessió vam poder observar obres de diversos autors, països i gèneres, en els que hi havia una característica comuna que els travessava a tots: cinema primitiu, mode de representació primitiu. Un cinema que es desenvolupa des dels seus orígens fins al 1915 aproximadament, en el que tot mecanisme d'expressió està encara per inventar, tota mentalitat de percepció està encara per assumir; comença a gatellar un art, encara únicament visual.

Qualsevol innovació de tipus tècnic, temàtic, expressiu, ... que es dona durant aquesta època ràpidament és transmesa, repetida, copiada i/o explotada fins a l'esgotament. Aquesta evolució està genericament i principalment lligada a la influència de la fotografia i el teatre: de la fotografia sorgeix la influència realista, l'expressió amb finalitat documental, propulsada en gran mesura pel cinema dels Lumière que intentava aconseguir imatges del major nombre de països possibles; del teatre sorgeix en gran mesura la màgia, els gags i l'expressió de ficció, que troba el seu gran representant en Méliès, que tractarà i farà evolucionar artificis com els decorats i el montatge: efectes especials, virats, sobreposicions, ... màgia; aquests seran cineastes de gran influència pels pioners del cinema a Espanya: Chomón i Gelabert.

El cinema primitiu (MRP) des del primer moment es va comportar com un art en el que practicament tot estava planificat, sense deixar les coses a l'atzar. Les seves principals característiques formals i lingüístiques són les següents: els plans són fixos, a certa distància, generals, els actors provenen del món del teatre actuant amb un tó exagerat baix un quadre de fons, la imatge és centrífuga sense ser considerat el fora de camp, la llum és plana i la autarquia dels plans impedeix una narració correlativa sense la necessitat de comentarista, derivant a uns finals intancables.

A partir d'aquest punt inicial zero el cinema evolucionarà de forma diferent a cada país segons la importància que se li donés, les escoles que es formessin, les influències a les que es veiés sotmés, el contexte en el que es situés, la concepció que tingués, ... seràn els primers passos cap a la creació d'un llenguatge, l'evolució d'uns mètodes i d'uns mitjans, que permetran expressar a aquest nen tot l'art que portava intrínsec: evolució conceptual, expressiva, artística i industrial són el carbó que el creixent interès humà posarà en l'avenç de la màquina cinematogràfica: filla de l'art i de la tècnica.

2. Lliris trencats. **DAVID WARK GRIFFITH** (1919)

Griffith al igual que un gran nombre de cineastes independents emigraren a l'oest dels EUA, buscant fugir de forma clandestina del monopoli industrial, tècnic i comercial creat per Edison, iniciant d'aquesta manera la formació de la terra mítica de Hollywood. El seu treball va ser de vital importància per l'evolució del cinema, ja que va ser capaç d'unificar els diferents avenços narratius cinematogràfics, sabent vore el context del moment, creant un pont cap a una nova dialèctica expressiva: deixant enrera el MRP, per adentrar-se i adentrar-nos en el MRI, classicisme.

A aquest film ja podem vore bastant desenvolupat aquest nou mode de representació, ja que el treball del que va ser pioner-conglomerador Griffith, va començar a donar els seus fruits reals al voltant dels anys deu. D'aquesta manera al film, pertanyent a una època muda institucionalitzada ens mostra grans varietats a nivell narratiu-expressiu: varietat de tipus de plans i significats connotatius dels mateixos, l'utilització del montatge i el trencament de l'autarquia del pla en post de la continuïtat narrativa, el fora de camp entra en la concepció lingüística, el joc espai-temps com metodologia narrativa, ... tot aquest cúmul d'innovacions expressives que venien acompanyades d'una excel·lent adequació i punt d'interès en els mitjans-recursos a l'abast del món cinematogràfic: la varietat temàtica, la caracterització dels personatges, les interpretacions dels actors especialitzats, els decorats, els elements dramàtics i irònics, el cuidament de llums i ombres, l'evolució de la indústria, ...

En conclusió, característiques que mitjançant una evolució progressiva provinent de diferents influències, creacions, interessos i esforços dotaren al cinema d'un llenguatge, que Griffith va saber optimitzar per la creació d'un pont necessari per superar un forat que patia el cinema, la creació de mecanismes narratius que ampliessin el marge temàtic, artístic i expressiu, un simbolisme, un llenguatge que el públic va haver d'anar concebibint progressivament, com el fruit d'una evolució que va portar al cinema a una nova dimensió: s'institucionalitzava, era creat i concebut, el llenguatge del séptim art.

3. Còmics americans. **CHAPLIN, ROACH, PARROT, KEATON, ...**

Aquest recull de films curts d'entre 1915 i 1925, ens dona una mostra de la proliferació d'un dels gèneres que progressivament va anar essent reconegut per l'espectador, copant les pantalles durant aquesta època del classicisme mut: l'slapstick. L'arribada del sonor significa la mort del mateix, derivant a influències per la formació de nous gèneres com la comèdia (guerra de sexes).

L'slapstick és el nom darrera el qual trobem els films realitzats pels còmics americans d'aquesta època, que tenen una gran influència del món del teatre, de la comèdia dell'arte, en combinació amb la gran proliferació de gags provinents d'un lògica progressió cinematogràfica.

La combinació entre cinema d'aventures i melodrama, conjuntament amb les influències esmentades abans i un toc d'ironia, conformen la temàtica habitual d'aquest tipus de relats que caminaven entre el riure i el plorar, mitjançant una excel·lent utilització de l'expressió corporal: gestos, moviments, articulacions, expressions, ... que donaven un toc just de simplicitat amb el que l'espectador es veia identificat. La broma, els cops, les persecucions, els embòlics, les confusions, ... eren les accions més habituals que feien avançar l'acció de les histories en les que tenien gran utilitat els moviments de càmera, la relació entre plans i el ritme de la relació espai-temps.

Com a trasfons podem citar, l'importància expressiva que comportaven els continguts d'aquestes històries superficialment entretingudes, que podem considerar moltes vegades com mirades iròniques–crítiques de la realitat (Chaplin), com mirades reflexives de l'esperit cinematogràfic (Keaton), com mirades analítiques burlesques de la societat i del mateix llenguatge cinematogràfic, ... ; feia molt poc temps que el cinema gaudia d'un llenguatge expressiu propi, i ja havia sorgit un gènere que irònicament reflexionava sobre el seu funcionament, la seva essència, actitud i sensacions percebudes per l'espectador, ... una mirada irònica i reflexiva sobre la realitat i la societat del moment, sobre l'expressió i la concepció cinematogràfica, una mirada amb alè surrealista que s'amagava tras ulls de diversió, entreteniment i passió per una època, un gènere, unes característiques, unes expressions, unes històries i uns personatges, que marcaren la rialla insonora dels inicis classicistes: els còmics americans.

4. Esposes frívoles. **ERIC VON STROHEIM** (1922)

Frenesí pel detall verdader–naturalista: un argument atravessat per la mostra de absolutament tot, atravessat per la mentida, l'engany, la crueltat, el sadisme, ... on l'amor, el poder, el sexe, el matrimoni i la mort és donen cita en aquest món abstracte, metafòric, dur i atrevit.

Aquesta obra és una mostra exemplificadora del que és el cinema de Stroheim, un cinema radical que desafia les normes clàssiques, tractant temàtica humana, social i sentimental, expressant i retratant la realitat mitjançant l'extremització del llenguatge. Trenca amb els cànons clàssics estant subjecte i enfrontat a la pròpia indústria que desenvolupava un cinema nítid, clar, quadriculat, estructurat, ... en el que es donen cita el happy end, l'star–system, l'estructura i els continguts melodramàtics clàssics, la bellesa, ... Stroheim introdueix la seva mirada trencadora basada en la utilització de la profunditat de camp, la metàfora i el suspens, una mirada expressió d'un contingut obert, un buit existencial, uns personatges deixats a la deriva i una expressió que crea identificació al públic i per tant l'angoixa, es sent reflexat, es veu cruel, una mirada ideològica: radical, cruel, crítica, ridiculitzadora, humiliadora, sàdica.

Stroheim, mitjançant el seu cinema expressa una concepció de crítica i indignació davant les classes altes, el puritanisme, la moral tradicional, les aparences, la falsetat, l'egoïsme, la traïció, la rastreria, l'aprofitament, ... de la societat humana, expressa un pesimisme amarg davant la societat i les seves façanes netes, opressores i marginadores, darrera les quals s'amagen els veritables sentiments i pensaments humans; a Esposes frívoles el poder, el diner i el matrimoni són les façanes darrera les quals transcorreix una vida social travessada pel cinisme, la vampirització i la falsetat. Stroheim: un cineasta humanista i sentimentalista radical tant en forma com sobretot en continguts, que transgredeix les normes clàssiques, la indústria i la censura americana per donar una mirada social, una àcida mirada personal.

5. El último. **FRIEDRICH MURNAU** (1924)

Viatge en l'espai, que no ho fem pràcticament en el temps, per arribar a Alemanya, en la que Murnau ens mostra un melodrama en el que tracta els problemes laborals i familiars d'un home vell, que ens condueix en un viatge per l'atzar i les voltes que dona la vida.

Però lo realment destacable del film no és el contingut, sinó l'expressivitat, la narració i la transparència amb la que aquest avança i es desenvolupa: la vessant narrativa–transparent del moviment expressionista cinematogràfic alemany mostra un film sense necessitat ni de rètols, ni de comentador, mostrant gran confiança en una narració i llenguatge que es desenvolupa en consonància amb els recursos i mitjans, d'un cinema jove, experimental i avantguardista. La fundació de la UFA el 1917 va significar posar rumb i motor a un viatge que havia estat avançant entre el plag i la mediocritat sense unes coordenades fixes: un cinema experimental que va donar diferents tipologies de vessants creatives tant en forma com en contingut (tipus hermètic–metafòric, analític–constructiu i narratiu transparent) un cinema recolzat per una escola, un interès i uns mitjans que va significar un dels més importants moviments europeus de l'època muda, un moviment resultat de la influència de la realitat artística i contextual–social del moment.

L'últim ens mostra la utilització de finissims moviments de càmera, plans subjectius, decorats impressionants, gran cura de la il·luminació, gran caracterització de personatges, símbols i situacions, ... i un llarg nombre de recursos que donen com a resultat una senzilla i realista narració propera a la concepció de l'espectador, mitjançant els quals aconsegueix adentrar a l'espectador en el film, fent-lo partícep, sentint-se i identificat i abrumat davant el món que s'aixeca davant el seus ulls, un món en el que cada element suposa una sensació, que fa avançar la narració, defineix la història i fa sentir a l'espectador multitud de missatges intrínsecs.

Un cinema que deixa de ser experimental, per ser un cinema de culte, de prestigi, intel·lectual, complet, espectacular i entretingut: el cinema expressionista narratiu-transparent alemany, flexibilitza el llenguatge amb l'objecte d'enriquir la narració, l'expressió: colocada sobre un carro, la càmera se deslitzava, se elevava, planeava o se colaba por todas partes donde la intriga la necesitaba. Ya no estaba fija convencionalmente sobre un pie, se convertía en un personaje del drama . Marcel Carné.

6. Metrópolis. Fritz Lang (1926)

Podem considerar-la com la primera pel·lícula épica de ciència-ficció de la història del cinema: té un extraordinari poder visual mitjançant el qual situa la història en una gran ciutat del ara proper futur any 2000, on la societat està dividida en élit dirigent i treballadors oprimits, en llum i tenebra.

El film conté una grandíssima expressió plàstica, en la que estàn cuidadosament tractats tots els elements relatius als decorats: llums, ombres, profunditat, composicions, estructures arquitectòniques i el paper de la figura humana. La creació d'un món imaginari, dividit en una ciutat repleta de gratacles i de plaers a la carta, contrasta amb les coves d'una coral dolguda i muda que realitza tares mecàniques per ser una raça inferior, fins arribar una salvació mesiànica per mitjà de la rebel·lió que provocarà grans catàstrofes dels que ells seràn les pròpies víctimes. L'element humà no és més que un simple decorat formal elevat a símbol que és envoltat pel contexte màgic, el personatge retalla l'espai en el que es situa com a símbol.

A més a més d'aquesta expressió plàstica atravesada per l'influència de la pintura expressionista: mons fantàstics, decorats, elements figuratius i relativització representativa , trobem una serie de recursos narratius que fan d'aquest film alemany un altre joia en la riquesa expressiva i l'utilització del llenguatge cinematogràfic, per explicar i fer avançar una història en la que podem trobar una excel·lent continuïtat plàstica, fins i tot mitjançant escenes paral·leles i amb una gran conducció genèrica de la trama que porta el ritme i els continguts al subconscient del fascinat i angoixat espectador.

Per tant, podem reflexionar sobre el conjunt del film que comporta una lectura dual: a part de la dualitat social representada, trobem una dualitat d'interès del film: per una banda la forma, que ens mostra un film amb marcades influències de l'expressionisme alemany i del progressiu evolucionar del llenguatge narratiu-transparent amb característiques clàssiques (cal apuntar que aquest cinema va ser molt admirat i valorat pel sistema clàssic de Hollywood al que varen recalar gran nombre de directors europeus, d'entre ells molts alemanys perseguits pel règim) i d'una immensa imaginació creativa màgica i fantàstica. Per altre banda, trobem el contingut de la mateixa, que és una visió futurista, fàbula profètica de lo que la ideologia feixista volia fer amb Europa de forma anàloga, temàtica molt influent i molt tractada pel model hermètic-metafòric.

En conclusió, una obra mestra de la ciència ficció expressió d'un disseny polític i social, una visió futurista comparable amb poquíssims films de la història del cinema que possa final i coronació al cinema alemany de postguerra.

7. Octubre. SERGUEI M. EISENSTEIN (1927)

De totes les arts, la més important és el cinema. Lenin 1922: un cop realitzada la revolució bolxevic l'octubre de 1917, la filosofia comunista es troba amb la necessitat d'informar i educar a tot el poble i troba en el

cinema un instrument de gran importància propagandística, per lo que recolza ampliament el desenvolupament d'aquest art. La falta de pressupost rapidament es fa palesa, per lo que la formació de petites escoles-laboratoris comencen a proliferar en les que els cineastes experimenten, comencen a conèixer i juguen amb els recursos cinematogràfics. Octubre podem considerar-lo el resultat exemplificador dels grans avenços que va dur a terme aquest moviment, un exemple: temàtic, tècnic, interpretatiu i expressiu de mans de la figura, el talent més destacat del cinema soviètic per la seva feina unificadora de conceptes i recursos: comunisme cinematogràfic lligat a l'expressió mitjançant el muntatge.

Octubre va ser un encàrrec del govern per commemorar la revolució soviètica, una forma d'expressar la cosmogonia ideològica mitjançant la creació d'una xarxa intel·lectiva amb l'espectador; una obra, un cinema en la que tots els elements i recursos tenen la mateixa direcció funcional: el servei al comunisme. El muntatge és l'arma principal sobre la que graviten la resta dels elements expressius que vehiculen aquest missatge; un muntatge que marca en la seva relació espai-temps el ritme de l'acció amb el que sap jugar Eisenstein per crear ansietat, dilatació, suspens, frenesí, ... mantenint l'espectador implicat; un muntatge que per altre banda, pel contingut de les imatges que s'enfronten de forma correlativa crea metàfores, metonímies, simbolismes, oposicions, topament: signes intel·lectuals poderosos en missatge i forma: montage d'atraccions que exposa, implica i fa sentir a l'espectador. Els personatges-protagonistes i la seva interpretació són la última peça que fa rular aquest mecanisme bàsic, basat en una ideologia-missatge-temàtica i un mitjà vehiculador com ho és el montage d'atraccions que identifica, expressa i forma al públic; les masses són el protagonista principal de la majoria d'aquest tipus de pel·lícules històriques soviètiques, un heroi col·lectiu amb el que s'ha de sentir identificada la col·lectivitat social, un conjunt d'actors en els que predomina el mínim moviment mecànic japonès com forma interpretativa, el minimalisme interpretatiu.

En conclusió, Octubre és una de les mostres de la gran revolució duta a terme pel cinema experimental soviètic, un cinema en el que Eisenstein ompli el llenguatge cinematogràfic de missatge polític mitjançant la conjunció i unificació de l'evolució progressiva que s'estava portant a terme: temàtica, muntatge i personatges-interpretació són la combinació de recursos mitjançant la qual porta a terme el comunisme cinematogràfic.

8. L'home de la càmera. **DZIGA VERTOV** (1929)

Dziga Vertov és un cineasta que pertany al grup de joves que buscaven l'eclosió del cinema soviètic baix el suport del comunisme. Ell pertany a un grup anomenat Kinok (cinema-ull), un grup vanguardista experimental que considera que lo més important pel cinema es despertar els sentiments de l'espectador, és una vessant radical en els seus postulats que busca l'essència en la quotidianitat, en la sorpresa de l'home en el seu hàbit social, un trencament i sorgiment del cinema europeu basat en l'inconscient, el surrealisme, l'atzar, el irracionalisme, ...

Les pautes que segueix aquest moviment es basen en desterrar l'estructura i el funcionament clàssic: guions, posada en escena, actors, estudis, ... i tots els elements consecuentes d'aquesta visió; l'art es troba en el viu, en la realitat i s'ha de modular mitjançant els subtítuls i el montage (la pedra de major pes del conjunt expressiu cinematogràfic soviètic), la càmera és un ull que ha de superar les restriccions tècniques del mitjà, per observar la realitat, creant posteriorment una mirada mitjançant l'elecció, la juxtaposició, la creació d'un nou temps, d'un nou espai, ritme, ... una mirada alternativa que ens expressa i ens fa despertar sentiments sobre la nostra pròpia realitat.

D'aquesta manera, L'home de la càmera el podem considerar com un film avantguardista i experimental que troba el seu fil conductor en la intenció de despertar qualsevol tipus de sentiment que marqués a l'espectador, és la identitat d'un film de denominació soviètica, que mostra una realitat artística del món cinematogràfic que s'estava donant de forma paral·lela i/o continuada a diferents països europeus (França i Alemanya principalment), en els que l'objectiu principal era aixecar el cinema nacional durant la dura posguerra, en la que no es pot competir de forma frontal amb la potent estructura, indústria i meca cinematogràfica clàssica

americana que s'estava formant, i mitjançant baixos pressupostos i un cinema molt experimental es busquen alternatives expressives que trenquin la quadriculació clàssica, creant nous camins que ampliïn el terreny artístic pel que circular, arribant a cultivar en aquest cas el camp de la irracionalitat, mostrant que tot és possible en un art sense límits creatius.

9. L'àngel blau. JOSEPH VON STERNBERG (1930)

Als anys 30, es comencen a fonamentar les noves formes i normes institucionalitzades d'un cinema clàssic que tindrà la seva època daurada entre aquest any i els voltants del 45, amb la proliferació estandaritzada de nous gèneres adaptats, l'estar system, la narració transparent, l'estable indústria cinematogràfica, ... en aquesta nova època que estarà marcada per una línia que traçarà un abans i un després, una línia marcada per l'arribada del só al cinema, cinema: un art audiovisual. Però a la vegada que aquesta meca és va formant solidament, es comencen a formar derivacions en sí mateixes, revolucionaries i rupturistes com és el cas d'Sternberg: director que es va saber moure i filtrar en la indústria de Hollywood, creant films antinarratius, dilatats, en els que tractava el caràcter psicològic dels personatges, films amb simbolismes constants que van saber ampliar les formes narratives principalment, mantenint el resultat comercial.

Sternberg ens mostra en aquest film la decadència d'un personatge masculí de la petita burgesia que és atrapat per les urpes d'una dona eclipsadora (la magnífica Marlene Dietrich) que l'arrosegirà i l'abandonarà cap a la humiliació, la perdició, el buit. Tota aquesta situació destaca per l'art excessivament barroc dut a terme per Sternberg, que mitjançant la dilatació dels plans, l'ambient caòtic, carregat i asfixiant, crea un ritme antinarratiu, excessiu i exagerat, que es tinta de realisme pur i dur atravessat pel buit existencial. Aquest ambient i ritme que en forma de cortina de fum se t'infilitra en els ossos, et fa vore i sentir de forma extraordinària, amb força intrínseca la quantitat d'accions i símbols que es donen al llarg del film: la professia inicial del pallasso, la força del destí i de l'atzar, el vagaretjar cap a l'inessencialitat, la representació d'una gallina, ... que units a lo anteriorment esmentat i a una perfecta utilització dramàtica de la profunditat de camp i els primers plans, creen una combinació d'estil, simbolisme i caracterització i tracte psicològic dels personatges que fan arribar a l'espectador un missatge que l'abruma, l'identifica, creant-li un estat animic i reflexiu similar al que es troba el personatge principal.

Un cinema que podem considerar de vital importància i influència pel desenvolupament del trencador cinema modern, potser noms com Truffaut i Antonioni li deuen molt a aquesta figura: Sternberg, una esquerra que es cola pel perfeccionisme clàssic per portar a terme un art barroc, dilatat, saturat i convulsiu, que crea l'anti-narració per expressar per mitjà de la incomunicació el buit existencial.

10. Un chien andalou. BUÑUEL – DALÍ (1928)

Els somnis de Dalí i Buñuel són combinats amb una serie d'il·luminacions mentals extretes a mode de brainstorming entre ambdós per formar un film atravessat per l'inconscient i la metàfora poètica. Un projecte dut a terme mitjançant una producció d'escàs pressupost, una creació familiar i cassolana, amb actors i mitjans aconseguits a partir de l'amistat: un anti-film, antinarració, alternatiu, fantàstic, experimental, irracional, antiburgès, emancipat, il·lògic, inconscient, sincer, rabiós, transgressor, oníric, ... surrealista, manifest cinematogràfic, ideològic i existencial que viatja més enllà de la realitat.

El surrealisme, moviment del que es considera far-guia aquest film, no és més que una forma de catalogar lo inclassificable, un cinema expressió de lliure accés a les interioritats del ser: jo profund, obscuretat. Els somnis, els desitjos, la lògica de l'inconscient, l'erotisme, les abstraccions, les obsessions, l'agressió, l'espiritualitat, ... es combinen mitjançant una complexa xarxa mental i sentimental que busca la creació d'efectes desconcertants, violents i insuportables, una tendència experimental vinculada a les avantguardes soviètiques ja citades: crits rabiosos, desenfrenats i anàrquics que desafien qualsevol coordinada.

Erase una vez ... així és com s'inicia aquesta pel·lícula en la que no hi ha cap sentit alegòric tal com cita el

propi Buñuel al llibre autobiogràfic *Mi último suspiro*, és un conte que trenca amb tot tipus de concepcions mitjançant la creació i l'expressió inconscient, que mostra amb un trasfons d'estudi psicoanalític, una concepció ideològica profunda en la que amb la conjunció d'accessoris i elements de gran poètica inconscient es realitza un atac frontal contra els matisos reduccionistes, la racionalitat, l'església, la burgesia, la civilització, ... un cúmul de sentiments que donen un altre rumb a la concepció social, existencial i cinematogràfica, atravesant aquests mons per un aire pur d'emancipació, d'expressió, de manifest de cinema avantguardista, de cinema de culte, atravesant aquests mons pel ganivet surrealista que porta al cinema a una mirada cap al més enllà, sense fronteres, sense final, sense límit, fins i tot sense horitzó.

11. Només els àngels tenen ales. **HOWARD HAWKS** (1939)

Aquest és un dels millors films clàssics del subgènere d'aviació, un treball en el que Hawks deixa una nova obra mestre representativa d'un dels moltíssims gèneres que aquest cineasta va cultivar amb èxit. La barreja de drama i aventura i la caracterització psicològica marquen aquest film en el que una dona s'instal·la en un univers masculí que ratlla el límit de la perillositat per mitjà de la seva labor.

Hawks, antic aviador, ens mostra un relat clàssic i transparent, un relat arrelat a les concepcions i els elements del cinema estable i proliferador que es donava a la meca del cinema. La narració avança clarament mitjançant una quadrada planificació, uns diàlegs molt subtils i un simbolisme que s'interrelacionen, i caracteritzen l'expressió d'una concepció humana i dels seus valors: l'amistat, la professionalitat, l'heroicitat, la cobardia i el sacrifici.

Un relat clar, corregut i violent que ens retrata amb una facilitat pasmosa de narració, una pel·lícula lleugera del que formen part tot tipus de detalls, de relacions i d'escenes brutals, que es troben atravesades pel segell propi de Hawks que elabora un net i estilista univers a través del que sap vore i fer vore als homes d'una forma a vegades brutal, a vegades calurosa. En conclusió, Hawks excel·lent cultivador de gèneres, aplica l'«star-system» en la seva màxima expressió a la caracterització d'uns personatges i d'unes relacions prototípiques entre homes i dones, mitjançant un llenguatge i una narració suau i lleugera i amb el toc intel·ligent dels diàlegs i el simbolisme que caracteritzen un cinema d'autor que quadra lo clàssic i lo porta a la seva màxima sutilesa expressiva, apropant el «séptim art» a un viatge per l'univers oníric de l'espectador.

12. Nits blanques. **LUCCHINO VISCONTI** (1957)

Ara donem un gran salt en el temps per situar-nos a finals dels anys 50, al país d'Itàlia, on podem gaudir del cinema d'un director oblidat però d'inqüestionable importància per la cinematografia europea, Visconti: fill d'aristòcrates, és un home de cultura que es cultiva a França de mans de Jean Renoir i de la guerra en la que defensarà els interessos del front nacional.

Visconti ens entrega una obra que vagaretja entre la realitat i el romanticisme, un relat dual en el que la il·lusió, la ternura, la felicitat, la bellesa, el somni, la fantasia i la màgia es mostren tant fugaços com la nit, esvaïnt-se amb l'arribada del dia, de la mediocritat quotidiana que conforma el despertar, l'arrepentiment, el condicionament, la mirada enrera, la soletat, la nostalgia; la nit i el dia, lo vell i lo nou, la fantasia i la realitat creen la dicotomia en aquest film completament romàntic, atravesat pel desig, per la concepció de la vida, el decadentisme i l'expressió interior; una història en la que els personatges vagaretjen per i a través dels sentiments que els sepulquen.

D'aquesta manera podem calificar a Visconti com un cineasta refinat, culte i estètic, enamorat de l'òpera, el teatre i la literatura, un cineasta brillant en la posada en escena com ho mostra en aquest film íntegrament rodat en interiors contradictoriament amb la realitat del cinema europeu del moment, en el que mitjançant la il·luminació, els moviments de càmera, els estats atmosfèrics, els decorats, ... i tot el conjunt d'accions dividides en aquesta dualitat sentimental, estètica i narrativa, sap expressar una ideologia sobre els conflictes socials i el cosmos familiar, en el que sap introduir una sentimentalitat interna i introspectiva al límit entre la

realitat i la ficció.

En conclusió, Visconti és un cineasta molest davant la indústria cinematogràfica europea i moltes vegades fins i tot davant l'espectador, com ho mostra mitjançant la felicitat efímera de Nits blanques, en la que exposa una reflexió profunda sobre la vida, el món, la societat, la família, la persona, els sentiments i l'esdevenir del pas del temps: una pel·lícula, un cineasta i un cinema atravesat per la màgia, la fantasia i el romanticisme que traça un pont cap al neorealisme, cap al modernisme.

13. Sed de mal. **ORSON WELLES** (1958)

Welles al igual que Hitchcock, neix aproximadament quan ho fa el cinema i mor quan aquest comença la seva recessió (mort!?) artística; és fill del classicisme del qual parteix i amb el qual es forma com dinamita pura que s'introdueix dins les fissures de l'emmaranyat clàssic que acabarà dissolvent-se.

A Sed de mal conrea un camp, un gènere, el gènere més manierista del classicisme: el cinema negre. Aquest film és impressionant en la seva vessant estètica, mitjançant un elaborat treball en llums i ombres amb gran influència expresionista que es fa palesa per la creació d'uns espais barrocs, foscos, negres, agobiants, misteriosos, ambigus. Aquesta atmòsfera obscura és el símbol visual del llenguatge i la psicologia que es porta a terme al llarg del film: la narració veu diluït el punt de vista unívoc, aquesta avança tal com ho fa el personatge, que actua com una marioneta de la que el director té el maneig dels fils; l'ambigüitat, la confusió, el terbolament, la complexitat, l'embrutament i les marques d'autor determinen el rumb, l'evolució i el punt de vista que assumeix el film i al que es troba subjecte l'espectador. Per altre banda, la psicologia fílmica produeix una ruptura amb la transparència clàssica, qüestionant i reflexionant sobre la falsetat d'un cinema aparent, d'un cinema superficial i clar, mitjançant la complexitat comprensiva de la trama i dels personatges que evolucionen mostrant-se de la nostra condició, fent-nos sentir representats i identificats per la figura d'un heroi misteriós i cínic que es mou en la ratlla del límit de l'obscuritat.

En conclusió, una pel·lícula mostra d'un cinema trencador i barroc, un cinema d'autor, cocktail molotov de multitud d'influències en les que Welles posca el foc, essent un dels propulsors de la crema d'una estructura industrial que es veu abrumada per la força d'un moviment pictòric, derruidor, dispersor, reflexiu i innovador.

14. L'home que va matar L. Vallance. **JOHN FORD** (1962)

Ford un dels directors més clàssic dintre del classicisme, que va enriquir un gènere com el western, omplint-lo d'un gran univers personal de personatges prototípics, estructures definides i llenguatge estandaritzat, aquest mateix director realitza l'any 1962, un film crepuscular en el que fa una revisió radical de les mitologies, de les seves propies concepcions i expressions.

Ford inicia el film d'una gran importància metacinematogràfica, mitjançant l'arribada d'un tren símbol del progrés amb la funció d'explicar un passat, les arrels de les que prové, la caravana caduca: comença parlant de la mort de lo antic, com una declaració de principis símbol inqüestionable de la frontera que separa els temps que moren amb els que estan a punt de neixer, creant un pont visionari que es confronta amb el seu passat i marca unes directrius de futur, un pont que mostra que les coses no són evidents, clares i transparents, possant un punt a l'interrogant i un accent a l'equívoc.

Un film crepuscular en el que es confronta el passat amb la més forta realitat del present, en el que el ritme, els personatges, l'estructura narrativa, l'espai simbòlic i el contingut són mostres d'una retirada del classicisme, amb marxa i rumb cap a endavant: la lentitud, els flash-backs, la cuina i l'enterrament d'un món caduc, són els elements que simbolitzen i vehiculen una mirada reflexionadora i intel·lectual sobre el món cinematogràfic, una mirada que sepulta de forma crepuscular la fi d'una forma de fer i d'entendre el cinema, la fi d'una forma clàssica, una mirada madura amb la que pica per esquarterar un sistema que marca la seva saturació des del seu propi interior, que proposa un tren, un camí, crent una frontera a partir de la qual creixerà

el cinema modern.

1. El crepúsculo de los dioses. **BILLY WILDER** (1950)

Billy Wilder ha estat un dels més reconeguts directors americans que va sapiguer conviure tant al classicisme com al modernisme, formant-se al primer i col·laborant en la seva destrucció des del seu interior mitjançant la construcció d'un pont anomenat manierisme.

En aquest film titulat en la seva versió original *Sunset Boulevard*, Wilder ens comença a mostrar el seu cinema d'autor, que va arribar a les màximes cotes als seixanta. Com el títol que li van posar en la seva arribada a Espanya indica, és un film crepuscular, en el que amb una irònica i cínica mirada mostra l'ocàs dels deus muts de Hollywood, amb excel·lentíssimes actuacions de: Gloria Swanson, Eric Von Stroheim, Buster Keaton, Cecil B. De Mille, ... que interpreten a aquesta obra melodramàtica personatges amb tints autobiogràfics tant en el sentit estricte com en un sentit metafòric-expressiu. D'aquesta manera el film desprèn una dualitat d'interès, per una banda la trama concreta que ens mostra el món dels estudis de Hollywood, el salt entre el cinema mut i el sonor i les vides dels que essent estrelles del món cinematogràfic varen passar a no ser res més que velles glories caduques; i per altre banda, Wilder aporta el seu segell mitjançant les formes: narratives, expressives, de caracterització d'espais i personatges, ... el revisionisme dels gèneres i els principis d'un llenguatge metacinematogràfic, sabent observar i concebre la realitat del moment i afilant el ganivet manierista.

En aquest film, Wilder ens deixa anar una mostra en forma d'homenatge als grans personatges dels primers passos del sistema de Hollywood, mentre que per altre banda no es conforma amb fer un melodrama insulsi i genera una mirada que crea descentrament, interrogació, reflexió: cinematogràfica i existencial. Una mirada en la que denota la crisi generacional i industrial que està patint l'art cinematogràfic a EUA, essent agresiú i cínici amb els valors i els rols establerts, mitjançant una narració exòtica, uns personatges *losers* cridats a vagarejar sobre el nou ordre clàssic, entre les aparences, els enganys, la falsetat, la paròdia, el destí i uns espais que parlen i es signifiquen deixant de ser mers complements de fons, és una mirada renovadora i revisionadora, que tant en forma com en continguts, expressa una concepció psicoanalítica sobre la relació cinema-vida, necessària per comprendre la necessitat d'un cinema implicat i implicatiu amb la seva realitat que deixi enrera de forma crepuscular als saturats nous deus clàssics del sonor.

2. L'idiota. **Akira Kurosawa** (1951)

Mitjançant aquesta adaptació cinematogràfica d'una obra de Dostojevski, el director japonès ens mostra i ens fa reflexionar sobre l'interior de l'home: la dualitat passional, moral i cultural.

Kurosawa ens mostra una vigorosa obra amb alè de neorrealisme japonès, en el que sap combinar de manera excepcional el recolzament en les tradicions antigues, en l'extensa cultura artística i en l'experiència cinematogràfica del país, amb un cinema personal, independent, de desenvolupament original i fecund i d'expressió universal, plasmat en una complexa temàtica social i sentimental.

D'aquesta manera podem dir que Kurosawa porta el cinema del seu país un esglaió més enllà, convertint-lo en un cinema de culte que travessa les seves fronteres nacionals, aconseguint fer-lo conèixer al continent europeu, que obri els ulls a aquesta nova mirada: moderna. Trenca amb els rols establerts, acostant el cinema a la realitat, fent-lo reflex de la dimensió social, transgredint, reflexionant i expressant mitjançant tots i cadascun dels elements que constitueixen l'obra, mitjançant un joc entre lo fantasmagòric, lo oníric i l'essencialitat, mitjançant un joc ambigu que qüestiona l'ostracisme cinematogràfic, personal, cultural i social. En aquest film concretament tracta el complex món sentimental i els seus comportaments, un món laberíntic i obscur atrapat baix la neu, en el que Kurosawa arriba fins i tot a insinuar el tracte, la comprensió, l'expressió i la liberació del món, del sentiment homosexual: surt l'arc iris.

En conclusió podem dir que Kurosawa supera les fronteres d'un cinema ancorat al seu passat: la temàtica, les tradicions estètiques e interpretatives,... realitzant un cinema compromés en els assumptes contemporanis, en els que combinant la més arrelada tradició japonesa amb la seva generosa i profunda humanitat universal, mitjançant un estil refinat i poderós, apropa la realitat personal i social a un avantguardista cinema modern.

3. Pickpocket. **Robert Bresson** (1959)

Bresson despulla l'art, endinsant-lo en el viatge interior d'un personatge disminuït que busca la seva persona en una magnífica aventura minimalista i espiritual: *Pickpocket*: cada plà comporta un missatge, en una pel·lícula travessada pels gestos i les mirades, pel bagaretjar literari, introspectiu i complex de d'un trajecte religiós, en el que només es troba lo necessari.

El cinema sonor ha inventat el silenci, aquest aforisme dit per Bresson descriu el seu cinema, un cinema independent i personal que el podem situar en trajectòria paral·lela a la Nouvelle Vague: carregant-se tot el passat, acostant el cinema a l'espectador, a la seves reflexions, trencant l'estil i preocupacions clàssiques, ... mitjançant una mirada personal, contemporània i poètica en la que s'exploten els racons, els extrems expressius, arrelada a l'expressió artística sense límits, a la concepció reflexiva i introspectiva sense fons.

Totes les composicions estan travessades pels conceptes art i pintura, modelades mitjançant el concepte d'austeritat i lligades al mètode expressiu de la sinècdote lingüística: actors no professionals, caligrafia japonesa, minimalisme d'acció, reivindicació del fragment, essència, sencillesa, poètica expressiva, ... Bresson despulla l'art, s'expressa mitjançant la composició visual, el minimalisme temàtic i d'acció física, un cinema poètic d'elevada significació social; Bresson despulla l'art portant el límit de l'imatge al buit i el límit del so al silenci, portant el cinema al límit d'un art independent, emancipat, trencador, essencial, expressiu, reflector, introspectiu, literari, nu: un art que genera més discussió que no pas escola, un cinema d'autor, un cinema modern.

4. 2001: a Space Odyssey. **Stanley Kubrick** (1968)

Kubrick és un gran cineasta provinent de les corrents modernes que varen sorgir durant aquesta època d'eclosió moderna a Europa, més concretament cal situar els seus orígens cinematogràfics a Anglaterra, realitzant films semi-independents en els que amb el gaudiment de mitjans i de control absolut al servei de la indústria americana ha donat films com aquest, l'obra mestra més absoluta del cinema de ficció.

En primer terme cal analitzar el tractament estètic, formal del film, que ratlla la perfecció, mitjançant una banda sonora en la que es subratllen i destaquen tots els sentiments fent-los propis de l'espectador: per una costat, amb els crits dels monos, la veu de Hal9000 i la respiració angustiant del protagonista; i per altre vessant mitjançant l'acompanyament musical que en combinació amb el moviment-comportament dels personatges i el ritme-narració de la història, crea un viatge operístic, un ballet còsmic, una sinfonia espacial. La part visual és una arquitectura artística que es significa, mitjançant un treball tècnic minuciós i un acompanyament digital de magnitud prodigiosa, amb uns espais expressius que generen percepció d'un sentiment simbòlic, inconscient i intromissor.

Però aquesta joia formal ens porta a un viatge iniciàtic exploratori pel nostre cervell i per la nostra vida, un viatge al passat-orígen i al futur humà, en el que es deixen anar moltíssimes interrogacions i respostes subjectives a la interpretació de cadascú, un cinema reflex i reflexiu sobre la humanitat mitjançant un viatge pel cicle vital: d'on venim? Cap a on anem? ...

Kubrick, director de l'excés i la desmesura ha portat a terme en diversos gèneres, en pel·lícules de molt diversa índole, la seva expressió a la pantalla, mitjançant un cinema d'autor d'etiqueta pròpia, un cinema que et convida a viatjar com en aquest cas per dintre dels teus dubtes, de les teves pors, dels teus pensaments, dels teus desitjos i preocupacions, un viatge, un cinema excessivament reflexiu per no sentir-se identificat,

involucrat, afectat.

5. Fitzcarraldo. **Werner Herzog** (1980–81)

Fitzcarraldo és un film en el que s'observa el desafiament de les lleis de la natura, de la raó i del cinema. Un projecte on la bojeria i la irracionalitat, comanden un vaixell que viatja pel riu fronterenc entre lo visible i lo visionari.

Herzog és un cineasta integrant del manifest d'Oberhausen alemany, un cinema anti-invasió de cinema americà i anti-pastiches nacionals, un cinema deslligat i lliure, fill-hereu dels moviments del 68. Després de la saturació del cinema nacional alemany, als anys 60, un país de tradició avantguardista en el món artístic dona un altre rumb a la seva direcció mitjançant el trencament amb lo que els hi precedeix, creant un cinema afligit pel feminisme, les minories els pensaments i sentiments liberals, .. un cinema no simplement de crítica o reflex social, un cinema de la ràbia: el extremisme, el radicalisme trencador i expressionista. D'aquesta manera ens situem en un viatge visionari i fronterenc, en el que el viatge exterior (superar la muntanya i creuar el riu) implica un viatge del mateix grau d'abstracció, espiritualitat i poesia, un viatge cinematogràfic realitzat per una mirada ilusionària en busca del paradís perdut, intentant derruir els rols establerts i explorant mitjançant el vaixell, mitjançant el cinema orfe en la búsqueda de la il.luminació.

Actors fetiche, espais que es signifiquen, simbolisme existencial i cinematogràfic, independència, marginalitat, irònia, cabreig, malestar, ... en un film mitològic, abstracte i espiritual, en el que el recorregut més racional ho marquen els camins de la irracionalitat i on el vaixell cinematogràfic i existencial el mou la ràbia, una pel.lícula que supera els límits d'un riu que deriva a la perdició en la que vagarejem, Fitzcarraldo: un camí alternatiu al cinema dels vuitanta.

6. Train money. **Joseph Ruben** (1995)

Aquest film és un exemple del cinema que sorgeix de la indústria de Hollywood, una indústria que porta a terme projectes per crear productes que són el resultat d'una insulsa repetició buida de contingut. Ens trobem, en una època postmoderna en la que l'art cinematogràfic es mou principalment per novetats: detalls i elements efímers que aconsegueixen tenir èxit comercial i després es repeteixen fins l'esgotament, sense trobar en aquest racó de Hollywood cap concepció artística que pugui o vulgui sortir d'aquesta maquinària insabora.

Train money és un film d'acció que podem definir com evasiu, previsible i escasament original, combina unes escenes d'acció espectaculars, en les que les explosions, les baralles, els cops, el frenetisme, l'heroicitat, l'espectacularitat i els efectes especials invadeixen la pantalla, amb una trama de fons sense la menor entitat o profunditat en la que dos germans i una dona que s'insereix en les seves vides, tots ells policies, són el focus d'atenció.

Una narració sencilla, amb uns diàlegs i uns personatges flipats, simples i encaixonats fan avançar una trama, que troba el seu màxim motor en l'impulsisme exagerat dels personatges principals: que són agradables, simpàtics, atrevits, ... enfront dels seus enemics que són lo pitjor de la terra, capitalistes, inhumans, ... un film estandaritzat, amb uns elements superficials i transparents, plé de contradiccions expressives, amb un cuidament formal estètic i una bandera americana patriòtica amb musiquetes de biblioteca que fonamenta el fons de la mateixa.

Per tant podem parlar d'aquest film, d'aquest director en la seva trajectòria i d'aquest cinema actual, de forma genèrica, com comercial i oportunista, sense abordar cap tema en concret i deixant anar expressions burdes de formes directes, aclaratives i repetitives on la resta d'elements no superen la terbolta sencillesa (punt de vista, personatges, narració, espai, ...) que completen un producte que forma part d'un mecanisme industrial que ens menjem la joventud i no tan joventud europea a mode paral.lel a les crispets i la coca-cola. En conclusió, un film gris que mostra l'aturada en sec i el descarrilament del tren cinematogràfic actual.

7. Los amantes del círculo polar. **JULIO MEDEM** (1998)

L'amor a través del temps i de l'espai marcat per un atzar, un destí i una circularitat tancada, marquen aquest film en el que Julio Medem torna a tractar temes sobre l'aprenentatge.

Aquesta pel·lícula i aquest director són la mostra d'un cinema espanyol, que està gaudint d'una important fornada de directors joves que lligats a productores i pressupostos realitzen un cinema personal que no es separa de la vessant producte cinematogràfic que atravesa tota la producció principal del nostre país. És un cinema alternatiu a potenciar, que no trenca ni amb la indústria ni amb els postulats establerts, simplement deixa anar pincelades que no acaben de ser perfilades sobre l'apertura artística: formal i de continguts.

Medem ens mostra un argument singular, que succeeix a un espai que es significa, narrat des de dos punts de vista d'una forma molt atractiva que atrapa a l'espectador i el sumergeix en un mar d'imaginació en el que floten les seves propostes reflexives, interrogatives i interpretatives. No podem considerar aquest cinema més que un cinema postmodern lligat en temàtica, estètica i forma a lo ja existent, un cinema actual i novèdós que genera una potenciació del cinema nacional, com un art a tenir en compte, sobre el que interessar-se i treballar, un art que necessita trencar un viatge cíclic que vagaretja cap a la deriva, un art que necessita formular noves avantguardes i moviments originals que facin fluir un estancat trànsit (de l'art en general) que viu arrelat a la indústria del diner i a una història i uns directors que van deixar pas a un canvi generacional que, salvant les excepcions, els països i directors independents i deslligats, en molts casos encara està per arribar.

8. Los pájaros. **ALFRED HITCHCOCK** (1963)

Aquesta serà la última estació del viatge degut a qüestions tals com que forma part del límit temporal que enquadra aula de cinema, que suposa un homenatge al centenari d'un home que ha significat moltíssim per la història del cinema i que fa en aquest film la seva visió particular sobre l'apocalipsi, el final, la dissolució, la mort.

Hitchcock de la mateixa manera que Welles parteix del cinema clàssic i forma una de bomba de rellotgeria que acaba essent un dels instruments més importants per acabar amb la saturació d'aquest moviment, donant escapatòria, sortida alternativa al tren cinematogràfic que avançarà cap a un nou camí d'emancipació expressiva, on el trencament, la llibertat i el relleu generacional, ideològic i conceptual donaràn peu a un cinema modern.

Lo que realment impressiona i apasiona del cinema de Hitchcock és la facilitat per portar a terme el desenvolupament d'una trama que comporta un trasfons reflexiu ideològic, elaborant obres mestres d'expressió artística mitjançant la utilització d'una excel·lent metodologia lingüística que fa avançar amb la mateixa sutiltat el mecanisme argumental que el conceptual. Hitchcock aconsegueix això gràcies a la creació d'un tipus de ficció, en aquest cas un univers familiar que es troba com façana sobre la que es desenvolupa l'acció i la psicologia dels personatges, una ficció que mostra una estructura dual, travessada en principi per la normalitat fins que un element falla i es desencadena l'acció, essent molt més fàcil crear una situació sinistre partint d'una ambivalent i cambiable: quotidiana. El desig és el motor que mou l'acció, l'itinerari simbòlic i el suspens: conceptes que atravessen l'arquitectura dels espais i el ritme narratiu.

Hitchcock, aporta un sistema desglossable en petites unitats: una narració dual, un univers tancat, un espai simbòlic, uns personatges que ens representen, un motor mogut pel desig dels personatges i de l'espectador, la imaginació i la mà d'autor ... un cúmul de conceptes expressius que creen a l'espectador identificació amb la trama en la que s'introdueix, una trama en la que busca fantasmes i solucions, una trama en la que la exploració li mostra una visió que va molt més enllà de l'història externa, una exploració laberíntica i angoixant que t'emporta davant la visió del teu propi reflex, de la teva pròpia natura, una visió que et proposa una interrogació i et plantetja una reflexió que crea dessassossec a diferents nivells: classicista, social, humà, personal i cinematogràfic; Alfred Hitchcock crea camí al caminar, explorant noves terres en les quals disposa

un mapa de coordenades que marquen un límit, un pont, que marquen un abans i un després per l'espectador, pel cinema: Alfred Hitchcock, cinema d'autor.

El cinema, les pel·lícules, estan fetes per

extendre un pont cap a la resta. **JEAN RENOIR**