



Un assaig neorealista: *El nostre pa de cada dia* (1950). Notícia d'un curtmetratge amateur recuperat

Mercè Ibarz

L'any 1950, dos cineastes de Sabadell (1), Joan Blanquer i Ramon Bardés, van realitzar, en condicions difícils tant pel que fa al metratge disponible com per la brutal duresa de la repressió de la dictadura franquista en els primers anys de la postguerra, un film sorprenent, que avui comença a sortir de les ombres de la història de la cultura en què el cinema s'inscriu: *El pa nostre de cada dia* (2). El film és un curtmetratge de deu minuts escassos, mut i sense sonoritzar. Els seus autors, Blanquer a l'argument i la direcció, Bardés a la càmera, no van tenir en el seu moment prou acollida en el moviment de cine-clubs com per a tirar endavant la sonorització i es van limitar, en els pocs passis que van poder fer, a projectar el film acompanyat de la música d'un disc. Al gira-disc hi sonava un *fox-trot*.

Els títols de crèdit havien proclamat d'entrada que els espectadors de 1950 estaven davant d'un "assaig neo-realista", cosa que encara fa desitjar més la restauració sonora d'aquest film, una peça significativa de la història social del cinema a Catalunya. *El nostre pa de cada dia* és un film significatiu perquè parla del cinema en tant que document i, tant o més indicatiu, en tant que espai de l'imaginari col·lectiu que fa que, sense haver vist els seus autors un film aleshores absolutament prohibit com era *Tierra sin pan*, el curtmetratge sabadellenc sigui relacionable amb el migmetratge que Luis Buñuel va rodar a les Hurdes el 1933 i que va enunciar com a "ensayo cinematográfico". Com Blanquer i Bardés, també Buñuel va mostrar el seu film sense sonoritzar en els primers passis, acompanyant la projecció de música al gira-disc, l'inici de la *Quarta simfonia* de Brahms, que, conjuntada amb les imatges i el comentari, va ser un xoc des d'aleshores per als seus espectadors, en particular per a la crítica, una banda sonora que amb el temps donaria pas a notables elaboracions teòriques i pràctiques sobre el so en el cinema (3). En els dos casos, a més, estem davant de dos films que parlen d'un subjecte poc tractat pel cinema, la gana, tema que un i altre film inscriuen en el títol respectiu a través de la mateixa paraula: pa (4).

Donaré compte a continuació de la construcció narrativa de *El nostre pa de cada dia* i passaré després a considerar el seu interès en tant que document i en tant que obra cinematogràfica.

Un camp de blat en moviment omple la pantalla i, en contraposició, cards en primer pla

donen pas a una pausada panoràmica sobre el camp de blat i, al fons, les fàbriques retallades contra el cel. És temps de sega, el blat ja comença a ser als pallers. La càmera traça a continuació una altra panoràmica, ara sobre un conjunt de coves, i ens transporta a carrers d'habitacles incrustats en el territori. Un nen d'uns deu anys és al carrer. Va vestit a pedaços i espera. Una dona amb mocador negre al cap, encara jove, se li acosta, li dóna un tros de pa i se'n va. El nen menja mentre la mare enceta un camí que fa pujada. El nen segueix rosegant el crostó i la mare puja i puja, les escales de terra giren i giren i la dona segueix pujant, fins a la plana. El nen segueix pel carrer, la seva cara es retalla contra la terra eixorca del poblat. Va i ve pels carrers, sembla que vagi a pujar les mateixes escales que ha pujat sa mare però se'n torna, les mans a la butxaca, el cap cot.

El nen entra en una de les cases, un habitacle gairebé desputllat. Hi ha uns quants utillatges de cuina i una taula amb un calaix gran, l'obre i hi busca pa, no en troba. Mira l'habitació, obre un bagul, tampoc no hi ha res. Surt al carrer, en contrallum, se'n va a poc a poc, mira cap a munt, no hi troba res. Segueix caminant, puja a lentament les mateixes escales que sa mare ha pujat abans.

Un estel vola. Un grup de nens el persegueix. El nen passa a prop i fa que no amb el cap, segueix sol el seu camí, l'estel i els altres nens segueixen jugant.

Som al nivell dels camps de blat. El nen va per dins de la collita, darrera es veuen les construccions de la xarxa elèctrica i uns turons. El nen toca el blat, se'l mira, camina pel mig dels rostolls i de les espigues encara no dallades, s'hi acosta i comença a menjar grans de blat.

Un pagès espanta el nen a pedregades, el nen corre i corre, la mare ve pel camí. El nen corre i va cap a la càmera, un primeríssim pla d'un cotxe es llença contra l'espectador, el xoc és violent. El cotxe se'n va del quadre, la mare corre, els nens de l'estel també corren, el nen és extès a terra. El cotxe aixeca la pols del camí i segueix endavant, cap a la fàbrica, avança i avança fins que hi arriba.

La mare corre, els nens també, corre la mare, corren els nens, el nen segueix extès, la mare arriba i s'agenolla, l'agafa, l'abraça i el besa, mira enllà, la cara inexpressiva, el cotxe i les fàbriques componen el quadre, els altres nens es recullen al voltant de la mare i el fill. La càmera busca el rostre del nen, recorre i arreplega el cos mort fins a trobar la mà, que prem encara unes espigues de blat. Fi.

Com a document, *El nostre pa de cada dia* és eloqüent. Recull un inestimable i potser únic testimoni cinematogràfic de quan a Sabadell, encara a l'any 1950, a la industrial i industriosa Sabadell convivia, en un mateix pla visual, el camp i la ciutat, el blat i la indústria, les coves i l'automòbil. Les coves del film són les construccions on de primer es va instal·lar l'onada migratòria posterior a la guerra civil, que feia poc que hi havia arribat. No havien estat filmades abans d'aquest film i, cosa encara més impactant, van desaparèixer al cap de dotze anys, el 1962, en la gran riuada que va canviar el paisatge

de Sabadell, anorreant tant aquelles barraques com els camps de blat que apareixen a *El nostre pa de cada dia* (5).

També és interessant el film en tant que document perquè és un testimoni audaç sobre el món de l'emigració. Un testimoni no interessat en plantejar la qüestió entre autòctons i forans. La contraposició és entre camp i ciutat, entre formes de vida pre-industrials i industrials, entre el blat i la fàbrica: les dues formes de vida existien a l'època, a Sabadell com a tant d'altres llocs, i l'una s'havia de sacrificar a l'altra. La mateixa brevetat fa la narració d'una contundència fílmica especial, en particular quan el cotxe omple la pantalla amb una irrupció que transporta l'espectador a d'altres moments fílmics de violència a través de la sorpresa, com l'aparició d'un alien que brolla dins del film sense que res el faci esperar.

El *fox-trot* de la banda sonora completava el relat, l'assaig neorealista dels dos cineistes, la seva provatura fílmica de postguerra. Podem imaginar l'efecte en els seus coetanis, entre els amateurs que el van veure en les reunions familiars i discretes en què s'havien convertit, a la postguerra, les ardides reunions dels cineistes dels anys republicans? Ni Blanquer ni Bardés no van seguir realitzant cinema (6), i encara avui els costa de recordar aquells anys i l'impuls que els va dur a anar un i altre diumenge a les coves de la vora del riu, a fer amistat amb el nen que protagonitzaria el film, un nen malalt que moriria aviat, a escollir la dona que faria de mare (7).

La restauració d'aquest film s'hauria de fer. S'hauria d'incrustar la banda sonora en la seva arquitectura fílmica, de la mateixa manera que Buñuel va sonoritzar *Tierra sin pan* anys després, el 1937 a París. *El nostre pa de cada dia* és una construcció fílmica que, d'una banda, forma part de la història de l'estètica cinematogràfica i de la història social de la postguerra, i, de l'altra banda, té un interès notable en el camp d'estudi i investigació que de més en més representen els amateurs, els cineistes (8).

Notes:

(1) La història del cinema a Catalunya compta amb un mot propi, cineista, per a denominar el què en diferents cinematografies, des dels anys 20, és conegut com a cineasta amateur, no professional per decisió voluntària. Tot i que, en virtut del desenvolupament del moviment no professional a Europa i Estats Units, el mot francès amateur es va imposar i és avui recuperat per diferents estudis a França i Estats Units, en aquest article l'utilitzem per a significar d'entrada l'impuls del moviment a Catalunya, impuls que va donar lloc a una filmografia ampla i a un mot propi. El moviment català, pioner a Espanya, ha estat historiat per J. Torrella a la seva ja clàssica *Crónica y análisis del cine amateur español* (Madrid, 1965) i ha estat objecte de diferents publicacions: locals, de la Federació Catalana de Cine-Clubs i de la Federación Española de Cine-Clubs. Sabadell ha estat un dels centres neuràlgics de la història dels cineistes, amb autors com Llorenç Llobet-Gràcia, que després traduiria esplèndidament l'experiència cineista al seu únic film diguem-ne comercial, *Vida en sombras* (1947).

(2) Agraeixo a Muriel Casals, professora a la UAB, i a Jordi Calvet, director de l'Arxiu Històric de Sabadell, haver-me posat en contacte amb el film objecte d'aquest article. El nostre pa de cada dia va ser mostrat (en vídeo), en presència dels autors, el dia 9 de desembre de 1997, a l'Arxiu Històric de Sabadell, que en conserva la còpia original. L'obra citada de Torrella no fa cap esment del film, el qual no té referències bibliogràfiques prèvies a la present notícia.

(3) Veure en aquest sentit (1997) Ibarz, M. Buñuel documental. Las Hurdes, Tierra sin pan i el seu temps. Tesi doctoral. Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual. UPF. Barcelona (en vies de publicació), en particular l'epígraf "La concepció sonora de Las Hurdes com a genealogia cinematogràfica", pp. 293-301, del capítol dedicat a "L'obra i els seus crítics. Distanciaments i assimilacions (1934-1997)". En el film de Buñuel, la concepció sonora experimenta tant amb la música com amb el to de l'enunciació del comentari.

(4) Hi ha pocs estudis sobre els temes conceptuals, no narratius, del cinema que, efectivament, el relacionin amb la gana. Un dels primers estudiosos a fer-ho notar va ser un comentarista del documental de Buñuel, C-J Philippe, a (1963) "Luis Buñuel, auteur de films", dins de Études Cinématographiques, nº 20-21, París. D'altres testimonis cinematogràfics de la fam que podrien ser considerats són el documental de R. Flaherty Man of Aran, també de 1933, Toni de J. Renoir (1935), la producció anarquista Aurora de esperanza, dirigida per A. Sau el 1937, o Els raïms de la ira de J. Ford (1940). Un altre punt d'inflexió s'hauria de buscar en els noticiaris cinematogràfics i, a partir de 1945, en les produccions de la televisió.

(5) Testimonis recollits per l'autora en la sessió esmentada a la nota 2, a l'Arxiu Històric de Sabadell, en el marc d'unes jornades en record de les riuades del 1962.

(6) Joan Blanquer va fer després el guió de Sonata (1953), del cineista i fotògraf barceloní Quirze Parés, medalla de Plata de la Union Internationale de Cinéma Amateur (Torrella: op.cit. pp. 176-177). Tant el tema com l'estètica difereixen radicalment del Nostre pa ...

(7) Les relacions del film amb el documental de Buñuel són fortes. Tots dos són films realitzats fora de la indústria del seu temps. Comparteixen imatges (els carrers del poblat, els interiors dels habitatges, la roba apedaçada de la gent) i, com a estudiosa del documental de Buñuel, el film sabadellenc confirma des d'un angle imprevist, gairebé vint anys després, que el tractament de Tierra sin pan no exagera la situació dels habitants de les Hurdes el 1933. Els dos films semblen dir, a més, que el cinema pot ser testimoni d'un passat que és ràpidament relegat a les golfes per la memòria social dominant, en el cas d'aquests dos films el testimoni --anarcosurrealista en Buñuel, neorealista en Blanquer i Bardés-- sobre la misèria extrema, a les Hurdes de 1933 i al Sabadell del 1950. Els dos films comparteixen també el fet de ser una posada en escena documental i, encara, el fet, bastant insòlit en la història del cinema anterior als anys 70, de ser declarats pels seus autors com a assaigs.

(8) Entre els estudis que recullen, en els últims anys, aquest interès destaquen les obres de Patricia R. Zimmerman (1995) *Reel families. A Social History of Amateur Film*, Indiana, i de Roger Odin, director (1995) *Le film de famille*, París. El volum de Zimmerman proposa una història del cinema amateur, de 1897 a l'actualitat, en tant que mirada i pràctica autònomes: traça la panoràmica del cinema amateur nord-americà des de les avantguardes dels anys 20 fins al cinema experimental (de Maya Deren a Kennet Anger i d'altres) i el video dels anys 70 ençà, posant l'èmfasi en la relació estreta dels amateurs amb Hollywood i, en un capítol brillant, en les influències dels amateurs en les filmacions de la Segona Guerra Mundial que conduiran a una modificació capital de l'estètica documental, que després heredarà el direct cinema. El volum coordinat per Odin està centrat, per la seva banda, en la diversitat d'usos: l'ús privat (el film familiar i el seu paper en la família i la seva evolució) i els usos públics (el film familiar com a document històric, com a producció artística, com a element d'una emissió televisiva, etc.)

