

## Un ensayo neorrealista: *El nostre pa de cada dia* (1950). Noticia de un cortometraje *amateur* recuperado

Mercè Ibarz

En el año 1950, dos *cineistas* de Sabadell (1), Joan Blanquer y Ramon Bardés, realizaron, en condiciones difíciles tanto en lo que se refiere al metraje disponible como a la brutal dureza de la represión de la dictadura franquista en los primeros años de la posguerra, un filme sorprendente, que hoy comienza a salir de las sombras de la historia de la cultura en la que el cine se inscribe: *El nostre pa de cada día* (2). El filme es un cortometraje de diez minutos escasos, mudo y sin sonorizar. Sus autores, Blanquer en el argumento y la dirección, Bardés en la cámara, no tuvieron en su momento suficiente acogida en el movimiento de los cineclubes como para sacar adelante la sonorización y se limitaron, en los pocos pases que pudieron hacer, a proyectar el filme acompañándolo de la música de un disco. En el tocadiscos sonaba un *fox-trot*.

Los títulos de crédito habían proclamado de entrada que los espectadores de 1950 estaban ante un "ensayo neo-realista", cosa que todavía hace desear más la restauración sonora de este filme, una pieza significativa de la historia social del cine en Cataluña. *El nostre pa de cada día* es un filme significativo porque habla del cine en tanto que documento y, tanto o más indicativo, en tanto que espacio del imaginario colectivo que hace que, sin haber visto sus autores un filme entonces absolutamente prohibido como era *Tierra sin pan*, el cortometraje sabadellense sea relacionable con el mediometraje que Luis Buñuel rodó en las Hurdes en 1933 y que enunció como "ensayo cinematográfico". Como Blanquer y Bardés, también Buñuel mostró su filme sin sonorizar en los primeros pases, acompañando la proyección de música del tocadiscos, el inicio de la *Cuarta sinfonía* de Brams, que, unida con las imágenes y el comentario, fue un choque desde entonces para sus espectadores, en particular para la crítica, una banda sonora que con el tiempo daría paso a notables elaboraciones teóricas y prácticas sobre el sonido en el cine (3). En ambos casos, además, estamos ante dos filmes que hablan de un sujeto poco tratado por el cine, el hambre, tema que uno y otro inscriben en el título a través de la misma palabra: pan (4).

Daré cuenta a continuación de la construcción narrativa de *El nostre pa de cada día* y pasaré después a considerar su interés en tanto que documento y en tanto que obra cinematográfica.

Un campo de trigo llena la pantalla y, en contraposición, cardos en primer plano dan paso a una pausada panorámica sobre el campo de trigo y, al fondo, las fábricas recortadas contra el cielo. Es tiempo de siega, el trigo empieza a estar en los pajares. La cámara traza a continuación otra panorámica, ahora sobre un conjunto de cuevas, y nos transporta a calles de habitáculos incrustados en el territorio. Un niño de unos diez años está en la calle. Va vestido con harapos y espera. Una mujer con pañuelo negro en la cabeza, todavía joven, se le acerca, le da un trozo de pan y se va. El niño come mientras la madre inicia un camino en subida. El niño sigue royendo el mendrugo y la madre sube y sube, las escaleras de tierra giran y giran y la mujer sigue subiendo, hasta el llano. El niño sigue por la calle, su cara se recorta contra la tierra estéril del poblado. Va y viene por las calles, parece que vaya a subir las mismas escaleras que ha subido su madre pero se da la vuelta, las manos en los bolsillos, cabizbajo.

El niño entra en una de las casas, un habitáculo casi desnudo. Hay unos cuantos útiles de cocina y una mesa con un cajón grande, lo abre y busca pan, no lo encuentra. Mira la habitación, abre un baúl, tampoco hay nada. Sale a la calle, en contraluz, se va poco a poco, mira hacia arriba, no encuentra nada. Sigue andando, sube lentamente las mismas escaleras que su madre ha subido antes.

Una cometa vuela. Un grupo de niños lo persigue. El niño pasa cerca y dice que no con la cabeza, sigue solo su camino, la cometa y los otros niños siguen jugando.

Estamos a nivel de los campos de trigo. El niño camina entre la cosecha, detrás se ven las construcciones de la red eléctrica y unos cerros. El niño toca el trigo, se lo mira, camina entre los rastrojos y las espigas todavía no segadas, se acerca y empieza a comer granos de trigo.

Un campesino asusta al niño a pedradas, el niño corre y corre, la madre viene por el camino. El niño corre y va hacia la cámara, un primerísimo plano de un coche se lanza contra el espectador, el choque es violento. El coche se va del cuadro, la madre corre, los niños de la cometa también corren, el niño está extendido en el suelo. El coche levanta el polvo del camino y sigue avanzando, hacia la fábrica, avanza y avanza hasta que llega.

La madre corre, los niños también, corre la madre, corren los niños, el niño sigue en tierra, la madre llega y se arrodilla, lo coge, lo abraza y lo besa, mira a lo lejos, la cara inexpresiva, el coche y las fábricas componen el cuadro, los otros niños se recogen alrededor de la madre y el niño. La cámara busca el rostro del niño, recorre y recoge el cuerpo muerto hasta encontrar la mano, que todavía agarra unas pocas espigas de trigo. Fin.

Como documento, *El nostre pa de cada día* es elocuente. Recoge un inestimable y tal vez único testimonio cinematográfico de cuando en Sabadell, todavía en el año 1950, en la industrial e industriosa Sabadell, convivían, en un mismo plano visual, el campo y la ciudad, el trigo y la industria, las cuevas y el automóvil. Las cuevas del filme son las

construcciones donde en principio se instaló la oleada migratoria posterior a la guerra civil, llegada recientemente. No habían sido filmadas antes de este filme y, algo todavía más impactante, desaparecieron al cabo de doce años, en 1962, en la gran riada que cambió el paisaje de Sabadell, aniquilando tanto aquellas barracas como los campos de trigo que aparecen en *El nostre pa de cada día* (5).

También es interesante el filme en tanto que documento porque es un testimonio audaz sobre el mundo de la emigración. Un testimonio no interesado en plantear la cuestión entre autóctonos y foráneos. La contraposición es entre campo y ciudad, entre formas de vida preindustriales e industriales, entre el trigo y la fábrica: las dos formas de vida coexisten en la época, en Sabadell como en tantos otros lugares, y la una se había de sacrificar a la otra. La misma brevedad hace la narración de una contundencia fílmica especial, en particular en el momento en el que el coche llena la pantalla con una irrupción que transporta al espectador a otros momentos fílmicos de violencia a través de la sorpresa, como la aparición de un alien que brota de dentro de filme sin que nada lo haga esperar.

El *fox-trot* de la banda sonora completaba el relato, el ensayo neorrealista de los dos *cineistas*, su probatura fílmica de posguerra. ¿Podemos imaginar el efecto en sus coetáneos, entre los amateurs que lo vieron en las reuniones familiares y discretas en que se habían convertido, en la posguerra, las atrevidas reuniones de los *cineistas* de los años republicanos? Ni Blanquer ni Bardés siguieron realizando cine (6), y todavía hoy les cuesta recordar aquellos años y el impulso que les llevó a ir domingo tras domingo a las barracas de la orilla del río, a hacer amistad con el niño que protagonizaría el filme, un niño enfermo que moriría pronto, a escoger la mujer que haría de madre (7).

La restauración de este filme tendría que hacerse. Se habría de incrustar la banda sonora en su arquitectura fílmica, de la misma manera Buñuel sonorizó *Tierra sin pan* años después, en 1937 en París. *El nostre pa de cada día* es una construcción fílmica que, por un lado, forma parte de la historia de la estética cinematográfica y de la historia social de la posguerra, y, por otro, tiene un interés notable en el campo de estudio e investigación que de cada vez más representan los *amateurs*, los *cineistas* (8).

## Notas:

(1) La historia del cine en Cataluña cuenta con una palabra propia, *cineista*, para denominar lo que en diferentes cinematografías desde los años 20, se conoce como cineasta *amateur*, no profesional por decisión voluntaria. A pesar de que, en virtud del desarrollo del movimiento no profesional en Europa y Estados Unidos, la palabra francesa *amateur* se impuso y es hoy recuperada por diferentes estudios en Francia y Estados Unidos, en este artículo la utilizaremos para significar de entrada el impulso del movimiento en Cataluña, impulso que dió lugar a una filmografía amplia y a una palabra propia. El movimiento catalán, pionero en España, ha sido historiado por J. Torrella en su ya clásica *Crónica y análisis del cine amateur español* (Madrid, 1965) y

ha sido objeto de diferentes publicaciones: locales, de la Federación Catalana de Cineclubes y de la Federación Española de Cine-Clubes. Sabadell ha sido uno de los centros neurálgicos de la historia de los *cineistas*, con autores como Llorenç Llobet-Gràcia, que después traduciría espléndidamente la experiencia cineísta a su único filme digamos comercial, *Vida en sombras* (1947).

(2) Agradezco a Muriel Casals, profesora de la UAB, y a Jordi Calvet, director del Archivo Histórico de Sabadell, haberme puesto en contacto con el filme objeto de este artículo. *El nostre pa de cada dia* fue mostrada (en vídeo), en presencia de los autores, el día 1 de diciembre de 1997, en el Archivo Histórico de Sabadell, que conserva la copia original. La obra citada de Torrella no hace ninguna mención al filme, que no tiene referencias bibliográficas previas a la presente noticia.

(3) Ver en este sentido (1997) Ibarz, M. *Buñuel documental. Las Hurdes, Tierra sin pan i el seu temps*. Tesis doctoral. Departamento de Periodismo y de Comunicación Audiovisual. UPF. Barcelona (en vías de publicación), en particular el epígrafe "La concepció sonora de *Las Hurdes* com a genealogia cinematogràfica", pp. 293-301, del capítulo dedicado a L'obra i els seus crítics. Distanciaments i assimilacions (1934-1997). En el filme de Buñuel, la concepción sonora experimenta tanto con la música como con el tono de la enunciación del comentario.

(4) Hay pocos estudios sobre los temas conceptuales, no narrativos, del cine que, efectivamente, lo relacionen con el hambre. Uno de los primeros estudiosos en hacerlo notar fue un comentarista del documental de Buñuel, C-J. Philippe, en (1963) Luis Buñuel, auteur de films, dentro de *Études Cinématographiques*, nº 20-21, París. Otros testimonios cinematográficos del hambre que podrían ser considerados son el documental de R. Flaherty *Man of Aran*, también de 1933, *Toni* de J. Renoir (1935) y la producción anarquista *Aurora de esperanza*, dirigida por A. Sau en 1937 o *Las uvas de la ira* de J. Ford (1940). Otro punto de inflexión se habría de buscar en los noticiarios cinematográficos y, a partir de 1945, en las producciones de la televisión.

(5) Testimonios recogidos por la autora en la sesión citada en la nota 2, Archivo Histórico de Sabadell, en el marco de unas jornadas en recuerdo de la riadas de 1962.

(6) Joan Blanquer hizo después el guión de *Sonata* (1953), del *cineísta* y fotógrafo barcelonés Quirze Parés, medalla de Plata de la Union Internationale de Cinéma Amateur (Torrella: op. cit. pp.176-177). Tanto el tema como la estética difieren radicalmente de *El nostre pa de cada dia*.

(7) Las relaciones del filme con el documental de Buñuel son fuertes. Ambos son filmes realizados fuera de la industria de su tiempo. Comparten imágenes (las calles del poblado, los interiores de las viviendas, la ropa remendada de la gente) y, como estudiosa del documental de Buñuel, el filme sabadellense confirma desde un ángulo imprevisto, casi veinte años después, que el tratamiento de *Tierra sin pan* no exagera la situación de los habitantes de las Hurdes en 1933. Los dos filmes parecen decir,

además, que el cine puede ser testigo de un pasado que es rápidamente relegado al desván por la memoria social dominante, en el caso de estos dos filmes el testimonio - anarcosindicalista en Buñuel, neorrealista en Blanquer y Bardés. Sobre la miseria extrema, en las Hurdes de 1933 y en el Sabadell de 1950. Los dos filmes comparten también el hecho de ser una puesta en escena documental y, todavía, el hecho bastante insólito en la historia del cine anterior a los años 70, de ser declarados por sus autores como ensayos.

(8) Entre los estudios que recogen, en los últimos años, este interés destacan las obras de Patricia R. Zimmerman (1995) *Reel families. A Social History of Amateur Film*, Indiana, y de Roger Odin director (1995) *Le film de famille*, París. El volumen de Zimmerman propone una historia del cine *amateur*, de 1897 a la actualidad, en tanto que mirada y práctica autónomas: traza la panorámica del cine *amateur* norteamericano desde las vanguardias de los años 20 hasta el cine experimental (de Maya Deren a Kennet Anger y otros) y el vídeo de los años 70 hasta hoy, poniendo énfasis en la relación estrecha de los *amateurs* con Hollywood y, en un capítulo brillante, sobre las influencias de los *amateurs* en las filmaciones de la Segunda Guerra Mundial que conducirán a una modificación capital de la estética documental, que después heredará el *directcinema*. El volumen coordinado por Odin está centrado, por otra parte, en la diversidad de usos: el uso privado (el filme familiar y su papel en la familia y su evolución) y los usos públicos (el filme familiar como documento histórico, como producción artística, como elemento de una emisión televisa, etcétera).

