Facultat de Ciències de la Comunicació

Treball de fi de grau

Títol

Producció alemanya cinematogràfica ambientada a la caiguda del mur de Berlín (1989)

Autor/a

Marina Petrus Coll

Tutor/a

Rosa Maria Quitllet

Departament	Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat
Grau	Periodisme
Tipus de TFG	Recerca
Data	02/06/2015

Universitat Autònoma de Barcelona

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català: **Producció alemanya cinematogràfica ambientada a la caiguda del mur de Berlín (1989)**

Castellà: Producción alemana cinematográfica ambientada en la caída del muro de Berlín (1989)

Anglès: German film production set in the fall of the Berlin Wall (1989)

Autor/a: Marina Petrus Coll

Tutor/a: Rosa Maria Quitllet

Curs: 2014/15 **Grau:** Periodisme

Paraules clau (mínim 3)

Català: Mur Berlín, Comunisme, Capitalisme, Cinema

Castellà: Muro Berlín, Comunismo, Capitalismo, Cine

Anglès: Berlin Wall, Comunism, Capitalism, Movies

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català: El present treball ofereix un revisió i anàlisi de la producció cinematogràfica alemanya ambientada a la caiguda del Mur de Berlín. A través de l'anàlisi formal i audiovisual de cinc pel·lícules es construeix una conclusió i valoració sobre el cinema alemany i la finalitat d'aquestes.

Castellà: El presente trabajo ofrece un revisión y análisis de la producción cinematográfica alemana ambientada en la caída del Muro de Berlín. A través del análisis formal y audiovisual de cinco películas se construye una conclusión y valoración sobre el cine alemán y la finalidad de las mismas.

Anglès: The paper provides a review and analysis of the German film set in the fall of the Berlin Wall . Through formal and audiovisual analysis of five films I build a conclusion and evaluation of German cinema and purpose thereof.

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

Marina Petrus Coll

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral**

1. Introducció i justificació del tema
2. Objectius
3. Metodologia i mostra de l'anàlisi.
4. Marc teòric
    4.1 Construcció i caiguda del Mur de Berlín (1961-1989)
    4.2 Producció cinematogràfica durant el Mur de Berlín
        4.2.1 El Nou Cinema Alemany
        4.2.2. El Cinema de la República Democràtica Alemanya
    4.3 El cinema com a producte històric i propagandístic
    4.4 Indústria cinematogràfica alemanya després de la caiguda del Mur
        4.4.1 Situació econòmica de la indústria
        4.4.2 Producció cinematogràfica ambientada a la caiguda del Mur
    4.5 Llenguatge audiovisual
    4.6 Indústria cinematogràfica alemanya després de la caiguda del Mur
        4.6.1 Situació econòmica i social de la indústria

5. Part analítica
6. Conclusions
7. Bibliografia

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ DE L'ESTUDI

El present treball conté la revisió i l'anàlisi de la producció cinematogràfica alemanya ambientada a la caiguda del mur de Berlín. També pretén oferir una contextualització dels fets tan històrics com socioculturals per tal d'entendre la situació cinematogràfica del país després de la caiguda del Teló d'acer.

La idea d'aquest treball neix a partir de l'expectació i l'afició cap a la història d'Alemanya i l'amor pel cinema. El país germànic guarda en el seu passat alguns dels fets més importants i transcendentals de la història contemporània que varen fer canviar al món varies vegades.

Després d'estudiar i aprofundir en el paper d'Alemanya durant la Primera Guerra Mundial i de conèixer les causes i conseqüències del nazisme, arribava l'hora d'estudiar i gaudir amb l'apassionant història del mur de Berlín. La millor manera de fer-ho era a través d'un dels vehicles històrics més amés i interessants de la història: El cinema.

Després de la Segona Guerra Mundial, al cinema alemany li va costar molt refer-se. Havia de trobar un contingut que permetés fugir del concepte que el món tenia en aquells moments del ciutadà alemany. La figura de Hitler i l'actitud de la població alemanya durant aquella època avergonyia a gran part de la societat alemanya que durant molts anys després evitava parlar de la qüestió nazi. No és fins als anys seixanta quan a Alemanya sorgeix una generació que s'atreveix a qüestionar el passat del país i a voler-ne parlar desfent-se del tabú que els perseguia des de finals de la Segona Guerra Mundial. Aquest procés de reconeixement i tímid inici d'estudi del passat suposava de cara al món acceptar la carga històrica d'Alemanya i les conseqüències d'aquesta.

Primerament es produeix un contingut cultural merament explicatiu i autobiogràfic deixant per més endavant la crítica i l'anàlisi. Els directors decideixen mostrar la història alemanya a través de la vida de personatges que intenten entendre el funcionament de la societat. Un dels exponents més importants d'aquest cinema retrospectiu va ser **Rainer Werner Fassbinder** amb la seva la trilogia alemanya - Die Ehe Der Maria Braun , Lola i Die Sehnsucht der Veronika Voss- que se centra en la postguerra i la construcció de la posterior RFA a través de dues dones que porten la història sobre l'esquena. Durant els anys 80, la crítica creix i directors com **Alexander Kluge** i **Herbert Achternbusch** presenten obres cada vegada més excèntriques i trencadores amb el passat. "Das Letzte Loch" va ser el film presentat per **Herbert Achternbusch** l'any 1981 que s'allunyava d'aquell "cinema seriós i narrativament ordenat" [1] que explicava còmicament les conseqüències de l'Holocaust nazi a través d'un noi obsessionat en pagar ell pels crims de l'extermini nazi al qui el metge li recepta prendre's una copa per cada víctima. El suïcidi del protagonista per la impossibilitat de quantificar la gran quantitat de copes que ha de prendre expliquen la dificultat per oblidar l'holocaust i presenta en primera plana la culpabilitat de la història alemanya.

Amb la caiguda del Mur de Berlín l'any 1989 es presentava un escenari similar al de després de la guerra. La població alemanya tornava a tenir una taca al seu passat que necessitava ser superada però no oblidada. El cinema alemany tenia en aquell moment la possibilitat de demostrar al món que acceptava el seu passat i que com a societat moderna i lliure es disposava a tractar l'assumpte al registre històric més important de tots els temps és el cinema.

El tema necessitava ser acotat per tal poder realitzar un bon treball en el qual les meves expectatives acadèmiques es satisfessin així com poder presentar un anàlisi amb un contingut concret, lògic i interessant. D'aquesta manera, s'escull el moment de la caiguda del mur de Berlín per centrar el treball i focalitzar-hi l'estudi analític audiovisual. Com que el treball tracta el cinema de

[1] Rossés, M. (1991). *Nuevo Cine Alemán.* Madrid: Ediciones JC. pàg 98

producció alemanya, es proposa finalment realitzar un estudi i anàlisi sobre aquelles pel·lícules alemanyes que varen ambientar la seva temàtica en la caiguda del mur de Berlín, deixant de banda doncs les produccions nord-americanes i internacionals i els films anteriors a l'any 1990.

2. OBJECTIUS:

El present treball té l'objectiu principal de descobrir com el cinema de producció i direcció alemanya va tractar la caiguda del mur de Berlín. Així, s'intentarà oferir un anàlisi sobre les principals obres cinematogràfiques que es varen ambientar a la caiguda del Mur de Berlín i demostrar d'aquesta manera com el cinema alemany es va adaptar als fets del 9 de novembre del 1989. A partir d'aquest objectiu principal s'intentaran resoldre les següents preguntes:

- El cinema alemany va tractar la caiguda del mur de Berlín des d'una perspectiva neutral, lliure i creativa?
- Amb quina finalitat van ser creades aquestes pel·lícules?

3. METODOLOGIA I SELECCIÓ MOSTRA ANÀLISI

Abans de començar aquest treball es tenia unes nocions bàsiques del que va suposar la construcció i la caiguda del mur de Berlín. Per aquest motiu va fer falta realitzar una lectura prèvia de llibres d'història alemanya que poguessin ajudar a situar als fets i començar a construir un treball sobre una bona base teòrica.

La recerca d'informació ha sigut costosa degut a l'absència de treballs que tractessin la caiguda del mur des d'una perspectiva cinematogràfica en que poder recolzar-se. La majoria d'articles a Internet simplement proposen algunes pel·lícules que parlen del mur de Berlín i no en realitzen cap anàlisi. Amb aquest escenari buit d'informació útil i analitzable, la recerca se centrava en entendre el cinema alemany produït durant l'estada del mur de Berlín i

l'adaptació d'aquest als nous temps socials i polítics així com aprendre els principis bàsics del llenguatge audiovisual.

Després de la lectura i l'estudi pertinent tant a nivell històric com audiovisual es procedia a l'elecció del material d'anàlisi que ens serviria de mostra per treballar i extreure'n les conclusions pertinents. Un total de tretze pel·lícules varen ser visionades, escollint-ne cinc pel posterior anàlisi. Aquesta elecció responia a un criteri de contingut i varietat: s'escollien les pel·lícules en el que la caiguda del mur de Berlín es tractés el suficient temps necessari com per que aquest pogués significar un objecte d'anàlisi, intentant que cap d'elles tractés els fets del 1989 d'igual manera.

Les tretze pel·lícules escollides pel primer visionat són:

1. DIE UNBERÜHRBARE (2000), Oskar Roehler;
2. *DEUTSCHLANDPIEL* (2000), Hannes Christoph Blumenterg;
3. *BERLÍN IS IN GERMANY* (2001), Hannes Stöhr;
4. HERR LEHMANN (2003), Leander Haussman;
5. *GOOD BYE LENIN* (2003), Wolfgang Becker;
6. *LA VIDA DE LOS OTROS* (2006), Florian Henckel von Donnersmarck;
7. *HEROES LIKE US* (1999), Sebastian Peterson;
8. *DAS WUNDER VON BERLIN* (2008) Roland Suso Richter;
9. *WIR SIND DAS VOLK - LIEBE KENNT KEINE GRENZEN*, Thomas Berger;
10. *FRIENDSHIP!* (2010), Markus Goller;
11. *BORNHOLMER STRASSE* (2014), Christian Schwochow;
12. *GO TRABI GO* (1991), Peter Timm;
13. *LA LEYENDA DE RITA* (2000) Volker Schlöndroff.

D'aquestes tretze pel·lícules, les següents són les escollides per l'anàlisi final:
1. DIE UNBERÜHRBARE (2000), Oskar Roehler;
2. *BERLÍN IS IN GERMANY* (2001), Hannes Stöhr;
3. HERR LEHMANN (2003), Leander Haussman;
4. *GOOD BYE LENIN* (2003), Wolfgang Becker;
5. *LA VIDA DE LOS OTROS* (2006), Florian Henckel von Donnersmarck;

Aquest material cinematogràfic va ser escollit gràcies al criteri de la periodista especialitzada en cinema alemany, Sofia Pérez Delgado, actualment escriptora a Caimán, Cuadernos de cine, la periodista i filòloga alemanya Abigail Armengol i el catàleg de documents online del Goethe Institut.

Amb el segon visionat doncs, començava la part analítica audiovisual. Per realitzar aquesta part es decideix realitzar dos tipus d'anàlisis de caire qualitatiu a cada mostra. El primer, un anàlisi formal i descriptiu amb els aspectes morfològics i sintàctics, i el segon, un anàlisi audiovisual de dues seqüències de cada mostra per tal de reflectir el caràcter audiovisual més tècnic de la pel·lícula.

A través de la primera part de l'anàlisi obtenim informació molt útil per contextualitzar la pel·lícula i per conèixer-la des d'una perspectiva més general. En aquest primer anàlisi s'oferirà la fitxa tècnica de la pel·lícula i es treballarà a través de dues de les quatre dimensions del llenguatge audiovisual que estableix Pere Marquès[2] i que desenvoluparem al marc teòric.

MORFOLÒGICA
Elements sonors: veu, música, efectes, silenci
Elements visuals: figuratius, esquemàtics, abstractes
ESTRUCTURAL, SINTÀCTICA I EXPRESSIVA
Plans, angles, composició, profunditat de camp
Ritme, continuïtat, signes de puntuació
Il·luminació, colors, intensitat de so, textos
Moviments de l'objectiu: físics i òptics

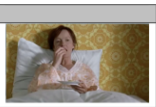
Taula 1: Informació extreta de Pere Marquès, 2010. Pere Marquès & Tecnologia Educativa.

La metodologia aplicada per Pere Marquès ha estat escollida perquè és la que s'ajusta més a les necessitats que ens demanava aquest anàlisis. Aplicar

[2] Pere Marquès, 2010. Pere Marquès & Tecnologia Educativa. [En línia] Consultat a dia 2 de maig.

aquestes dues dimensions a la pel·lícula sencera ens permet obtenir una visió general i clara de l'ús dels plans, de l'ús de la llum, inclús del llenguatge visual que sovint passa desapercebuts per molt. Analitzar el ritme i la continuïtat dels films ajuda a entreveure la finalitat del director i a simplificar-nos el missatge final.

Per realitzar la segona part de l'anàlisi, s'escullen dues seqüències de cada pel·lícula seguint uns criteris de contingut, en les quals apareixen alguns dels moments més importants de la pel·lícula, i se'ls hi aplica una taula amb uns valors d'elaboració pròpia:

		PLA	MOVIMENT	SO	DURADA	DESCRIPCIÓ	COMENTARI
P1		Pla Mig (PM)	La càmera queda fixa.	Només s'escolten les mossegades de la protagonista.	1"	La protagonista es troba al llit, incorporada, menjant i preparada per veure la televisió.	

Extracte de la taula d'anàlisi de la Seqüència 2 de Good Bye Lenin!

Aquests valors han sigut escollits per tal de poder exemplificar els arguments del primer anàlisi. A partir del coneixement del pla i del moviment que realitza la càmera, s'observa el tractament que se li dóna a la imatge i s'arriba fàcilment a la intencionalitat del director. Analitzar el so ens ofereix conèixer el diàleg de la pel·lícula, els efectes sonors que hi intervenen i sobre tot, la música extra diegètica, és a dir, la banda sonora que acompanya la pel·lícula i que s'erigeix com un dels pilars del missatge cinematogràfic.

Amb l'anàlisi del temps ens apropem a la prioritat visual i sonora del director i ens adaptem sense voler-ho a aquesta jerarquia. Allargar els plans ens condiciona el missatge ja que li donem la importància que se'ns està demanant.

Fer una descripció molt sintetitzada de cada pla permet captar tots els detalls que, al cap i a la fi, acaben per conformar la pel·lícula i d'aquí extreure'n els comentaris pertinents sobre la importància de la inclusió del detall o el missatge subliminal.

Així doncs, a través del mètode inductiu que ens permet anar d'allò particular allò general, aconseguirem treure unes valoracions ben fonamentades sobre cada una de les cinc pel·lícules que ens permetin respondre a les preguntes plantejades a l'inici del treball.

El treball queda estructurat en quatre parts. Una inicial en que s'expliquen les motivacions del treball i els seus objectius així com la metodologia a seguir i la mostra d'anàlisi. Una segona part en que es tracta de contextualitzar històricament la producció cinematogràfica alemanya i explicar el llenguatge audiovisual, una tercera on s'hi desenvolupa la tasca analítica i la part final, on s'extreuen les conclusions del treball.

4. MARC TEÒRIC

El marc teòric d'aquest treball no contempla cap autor ni treball anterior, ja que la majoria d'estudis realitzats sobre el cinema alemany daten dels anys 80 on expliquen la creació del Nou Cinema Alemany. Per aquest motiu, el marc teòric es construix a través de la contextualització dels fets que ens ocupen, els antecedents cinematogràfics del moment que estudiem i ara sí, els autors i mètodes sobre llenguatge audiovisual que usarem per tal de realitzar la part analítica.

4.1 Construcció i caiguda del Mur de Berlín (1961-1989)

El final de la Segona Guerra Mundial l'any 1945 va comportar la divisió d'Alemanya en quatre zones controlades pels Estats Units, Gran Bretanya, França i la Unió Soviètica. Alhora es produïa el conegut "Blocatge de Berlin" que havia sigut alliberada i ocupada al mateix temps per les tropes soviètiques. El sector oest quedava sota el poder occidental mentre que l'est ho feia per la URSS donant lloc al començament de l'anomenada Guerra Freda.

Aviat van sorgir les desavinences entre la zona capitalista i la comunista que havien treballat conjuntament els últims anys per vèncer l'enemic comú: Hitler i

l'estat feixista. Amb un conflicte punyent des de la Revolució Russa l'any 1917 s'iniciava una època de Post-guerra, un enfrontament que mai s'arribaria a materialitzar sinó que suposaria un escenari de lluita política, social i econòmica.

L'any 1948 s'uniren les zones d'Anglaterra, França i Estats Units, formant la República Federal Alemana (RFA) deixant a l'altre banda el sector soviètic que ordenaria el juny d'aquell mateix any el tancament de fronteres i l'imminent aillament de la ciutat de Berlín. Al maig del 1949, Stalin aixecaria el bloqueig degut a la inutilitat d'aquest però feia física la divisió del país amb la creació de la República Democràtica Alemanya.

El rebuig del socialisme, els problemes d'abastaments, la repressió policial i el coneixement de l'existència d'una millor qualitat de vida al sector occidental, va fer que entre 1952 i 1961 un total de 1.600.000[3] alemanys travessessin la ciutat de Berlín i s'instal·lessin a la zona oest. El govern soviètic intentava desprestigiar l'estat capitalista a través de la supressió de les línies ferroviàries, els talls de les línies telefòniques i la dura legislació contra tot aquell que volia emigrar a la zona occidental.

El 20 d'agost de l'any 1961 les autoritats orientals aixecaven un mur de ciment que separaria durant 28 anys Berlín oriental de Berlín Occidental. Segons les dades presentades pel ministeri de la RDA a l'any 1989, les característiques del mur eren les següents: 41,91 km de mur amb una alçada de 3,60 m, 58,95 km de mur construït amb plaques de ciment amb una alçada de 3,40 m., 68,42 km de tanca de filferro amb una alçada de 2,90 m, com a "element barrera davanter", 161 km de rases, 113,85 km de tanca senyalitzadora., 186 torres de control i 31 posts de comandament. En quant a l'extensió i afectació del terrenys alemany existien 156,4 Km de llarg de la frontera on 43,7 km eren a Berlín Est i 112,7 km a Postdam. 63,8 km del recorregut del mur es trobava en zones edificades, 32 km en zones boscoses i 22,65 km en terreny obert, mentre que 37,95 km del mur eren a tocar d'un riu o d'un llac.

[3] Williams, B. (2004) *La caída del muro de Berlín*. León: Everest.

El govern de Kruixtxov justificava la construcció del mur com una protecció de l'atac feixista però l'únic objectiu real era aturar la constant emigració que els perseguia durant quasi una dècada.

La construcció del mur no va aconseguir l'enfrontament armat entre tots dos blocs, ja que cap d'ells buscava una guerra i menys per un territori que no era el seu país[4]. Aquesta situació que ja semblava definitiva feia que molts alemanys de l'est busquessin tot tipus de vies per poder escapar a la zona occidental, malgrat els grans perills que això suposava. Durant els anys 1961 i 1989 van resultar mortes 171 persones.

Els anys anaven passant i el mur s'anava reforçant així com les relacions entre els dos blocs s'anava desglaçant per etapes. Les autoritats germàniques orientals i occidentals van firmar un pacte en que establia el pas del mur dels berlinesos per motius familiars com naixements, bodes i defuncions. Més tard, el canceller de la República Federal Alemana, Willy Brandt, va signar un tractat amb els soviètics en el qual es reconeixien les fronteres europees i s'establia una acord que havia de garantir la pau.

Quan l'evolució política de la Unió soviètica estava a punt d'esfonsar-se, Mikaïl Gorbatxov va impulsar la coneguda Perestroika, un procés que suposava un seguit de canvis profunds en el sistema soviètic i en la seva organització política i en el que es mostrava favorable a la democratització de les dues repúbliques. A punt d'acabar la Guerra Freda, Mikaïl Gortbaxov no podia seguir defensant el mur militarment com havia fet l'URSS al principi, ja que això posava en perill la seguretat del país i posava sobre la taula una altre possible guerra mundial. Per la seva banda, Eric Honecker, manifestava la llarga vida del mur i provocava la indignació i l'esclat de la població. Milers de berlinesos es manifestaren en contra del mur i a favor de les llibertats democràtiques i el 9 de novembre del 1989 les autoritats orientals cedien la seva força i permetien els desplaçaments cap a l'oest. Aquella mateixa nit, juntament amb els

[4] Moreno, V. (2011) *El Mur de Berlín*. Consultat 14/4/2015 des de http://blogs.sapiens.cat/socialsenxarxa/2011/12/04/el-mur-de-berlin/

companys de l'oest varen procedir a demolir el mur amb les seves mans, un fet que va ser captat per moltes televisions del món i és considerat un dels moments més importants de l'època contemporania.

Amb la caiguda del telò d'acer, finalitzava la Guerra Freda i s'obria una etapa de canvis i transformacions que comportarien la reunificació d'Alemanya.

4.2 Producció cinematogràfica durant el Mur de Berlín

Aquest punt exposa els antecedents cinematogràfics alemanys abans de l'any 1989. Aquesta visió ens permet crear-nos un coixí de coneixement sobre el cinema alemany i les seves etapes i corrents que ens ajudarà a entendre en quin moment es troba la indústria quan cau el mur.

4.2.1 El Nou Cinema Alemany

L'any 1962 es reunien a la ciutat de Oberhausen vint-i-sis joves directors[5] del cinema alemany en un festival de curtmetratges i formulaven una declaració que volia posar fi a l'anterior a la "Heimatfilm". D'aquesta reunió en sorgia el Manifest de Oberhausen, on directors com Bodo Blütner, Alexander Kluge, Hans Loeper, o Franz-Josef Spieker sentenciaven a l'antic cinema: *"Declarem la nostra exigència de crear els nous llargmetratges alemanys. Aquest nou cinema necessitat noves llibertats. Llibertat davant les convencions usuals de la professió. Llibertat davant les influències comercials. Llibertat davant els grups de pressió. Per a la producció del nou cinema alemany tenim idees creatives, formals i econòmiques concretes. Junts estem preparats per resistir riscos econòmics. El cinema vell ha mort. Creem el nou. "*

Una vegada superada la barrera ideològica i de mètode que impedia al cinema alemany ressorgir amb bon material apareixia el motiu econòmic. Es va crear

[5] Bodo Blüthner, Hans-Jürgen Pohland, Boris v. Borresholm, Raimond Ruehl, Christian Doermer, Edgar Reitz, Bernhard Doermer, Peter Schamoni, Heinz Furchner, Detten Schleiermacher, Rob Houwer, Fritz Schwenicke, Ferdinand Khitti, Haro Senft, Alexander Kluge, Franz-Josef Stropel, Walter Krüttner, Heinz Tichawsky, Dieter Lemmel, Wolfgang Urchs, Hans Loeper, Hans Loeper, Ronald Martini, Wolf Wirth.

una institució i una llei, Kuratorium Junger Deutscher Film i la Film Förderung Gesetz que tractaven de proporcionar ajudes econòmiques al nou cinema alemany. Com en l'actualitat, les cadenes televisives també procuraven oferir ajudes de producció per aquest nou cinema, com la ARD o com la ZDF, però la majoria de vegades actuaven com un filtre ideològic i deixaven desemparades moltes produccions que poguessin trencar amb la normalitat ideològica establerta. Per aquest motiu, la majoria dels films més conflictius van ser finançats pels propis directors assumint així els riscos econòmics dels que parlaven al manifest d'Oberhausen.

Aquest va aconseguir dotar a la nova producció alemanya d'un entusiasme i il·lusió necessàries per trencar amb el passat. Ara bé, tot i que posteriorment es varen seguir redactant manifestos com la Declaració d'Hamburg al 1979 i el Manifest de les Treballadores Del Cinema al desembre d'aquell mateix any, el conjunt de cineastes alemanys no treballava conjuntament i sovint fugien de les comparacions i els mèrits conjunts.

Una de les principals funcions d'aquest Nou Cinema Alemany era la necessitat de redefinir la qüestió estètica dels films així com la temàtica i el tractament d'aquesta[6]. L'expressa voluntat de crear quelcom nou que plasmés la ruptura amb el passat cinematogràfic del país feia que molts autors arrisquessin les seves carreres per tal de poder dirigir allò que creien convenient i que sabien que provocaria controvèrsia dintre d'Alemanya i expectació fora d'aquesta.

A nivell morfològic, les films emmarcats dintre d'aquesta etapa del Nou Cinema Alemany destacaven per canvis substancials en el muntatge, la composició de l'escena i el llenguatge que s'allunyaven del cinema convencional. Treballaven amb travellings llargs i uns plans de llarga durada que donaven espai a la improvisació dels actors.

Amb la gran varietat de directors adjunts al manifest i amb la necessitat de no combinar projectes les temàtiques i els estils eren massa variats com per poder

[6] El Cine de las Ideas: La Primera Generación del Nuevo Cine Alemán. Rossés, M. (1991). *Nuevo Cine Alemán.* Madrid: Ediciones JC.

extreure'n punts d'actuació en comú. Ara bé, una de les principals temàtiques que il·lustrava el NCA eren els problemes de la joventut alhora d'adaptar-se a la nova societat que s'estava establint així com la falta de comunicació i el pessimisme social, una manera d'examinar el passat des d'una experiència personal i veure les repercussions en el present tant polític com social.

Postures estètiques, personatges experimentals i decorats d'interior d'estil modernista compartien escenari amb l'inici del tímid cinema d'acció que pretenien realitzar alguns directors del NCA. Volien dotar de vida al cinema, recordar una de les premises del primer manifest on ens avisaven que el cinema vell ja estava mort. Lògicament, el mirall on molts es miraven i alhora refusaven era la indústria Hollywodiense que juntament amb Ford, Hawks o Hitchcock estaven creant verdaders èxits del gènere. El resultat però va ser un contingut buit, ja que els referents nord-americans no permetien adaptar-se a la història social alemanya i per tant no hi havia una comparació on el públic pogués sentir-se identificat.

Jean-Marie Straub presentava l'any 1959 el film "Nicht versöhnt" (l'Irreconciliat), que tractava a través de tres generacions el dolor, la impotència i la ira que havien deixat les dues guerres mundials, exemplificat en l'assassinat frustrat d'una dona irada pels records de la primera guerra mundial cap al delator de les seves activitats antifeixistes, ara ocupant un bon lloc al ministeri alemany. A través d'aquest intent truncat d'assassinat, Straub pretenia mostrar la lluita perduda i desenganyada contra el feixisme i la frustració de part de la població alemanya en una societat on encara prevalia l'estigma feixista. Tot i ser un motiu cinematogràfic que se seguiria tractant amb molta freqüència, l'estrena va ser difícil i la República Federal Alemanya va criticar-la degut a la duresa ideològica de la pel·lícula. Mentrestant, tal i com avançava abans, a l'estranger el film s'omplia d'èxit i acaparava totes les bones crítiques del panorama audiovisual.

L'any 1977 va néixer "Deutschland im Herbs" fruït d'una espontània unió dels directors Volker Schöndorff, Alf Brutellin, Alexander Kluge, R.W. Fassbinder, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz i Maximiliane

Mainka. Aquesta era una obra que naixia davant la situació política de la RFA on s'explicava amb l'Himne del kàiser de Haydn de fons, l'escalada de la violència durant aquella època i el clima polític que s'hi respirava.

El director més controvertit de tota l'etapa del Nou Cinema Alemany és Hans Jügen Syberberg**,** conegut per la seva gran expectació fora d'Alemanya i les altes males crítiques que rebia al país. Productors i distribuïdors alemanys no acceptaven el producte de Syberberg sovint massa crític o complex d'entendre. Dirigia i creava amb una voluntat quasi obsessiva de mostrar una imatge del passat per tal de poder-la transformar[7]. Dintre de la seva trilogia alemanya, en destaca "Hitler, ein Film aus Deutschalnd", una pel·lícula de set hores de duració repartides en quatre parts. La seva estrena a Cannes i Londres va dividir l'audiència. Per una part, existia l'opció del tractament de la història de Hitler com s'estava fent durant aquells anys, amb una mirada retrospectiva que intentés netejar les culpes. D'altre banda, el tractament estètic i la extensa durada semblava donar peu a la mitificació del Führer. El curiós muntatge de les escenes del film suposava alhora una mirall on exposar el funcionament del nazisme i "desemmascarar moltes de les incògnites a dia d'avui, la societat encara té." [8]

4.2.2. El Cinema de la República Democràtica Alemanya

El cinema de la zona de Berlín Oriental es va veure beneficiat només acabar la guerra. La gran part de la infraestructura cinematogràfica del país jeia exactament a la zona d'ocupació soviètica, com els antics estudis de la UFA.

[7] El Cine de las Ideas: La Primera Generación del Nuevo Cine Alemán. Rossés, M. (1991). *Nuevo Cine Alemán.* Madrid: Ediciones JC.
[8] El Cine de las Ideas: La Primera Generación del Nuevo Cine Alemán. Rossés, M. (1991). *Nuevo Cine Alemán.* Madrid: Ediciones JC. (Pàg 51)

La autoritat soviètica estava disposada a reactivar la indústria ja que veia en ella una bona eina de propaganda. Així doncs, al maig del 1945 s'emetia l'ordre de reobertura dels cinemes a Berlín i un any després es creava la famosa productora cinematogràfica Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA). Aquesta prenia el control de les instal·lacions de producció cinematogràfica de la zona soviètica que havien estat confiscats per ordre de l'Administració Militar Soviètica a Alemanya a l'octubre de 1945 i es convertia en un símbol de la indústria de la RDA. El Partit Socialista Unitat d'Alemanya controlava part de la DEFA, que a l'any 1949 al convertir-se en governant de la República Democràtica Alemanya (RDA) establia oficialment la DEFA com a monopoli estatal per a la producció cinematogràfica a l'est d'Alemanya.

La RDA va deixar un patrimoni de més de 7.500 pel·lícules, entre elles 5.800 documentals, 820, llargmetratges, 820 pel·lícules d'animació i 4000 films estrangers doblats a l'alemany.[9]

Tot i així, tota la producció oriental era restringida causa dels estrictes controls imposats pel govern que s'ocupaven de restringit qualsevol temàtica que no contribuís a la creació de l'estat comunista. Destacaven per la quantitat de pel·lícules infantils que produïen, com l'adaptació de contes de fades com Drei Haselnüsse für Aschenbrödel (Tres nous per Ventafocs) de l'any 1973 així com els primers i tímids passos cap a la ciència ficció com l'obra "Der schweigende Stern" o els films emmarcats dintre del conegut Westerns rojos, on l'heroi no era l'americà occidental sinó el nadiu americà. La majoria d'aquestes pel·lícules estaven coproduïdes juntament amb els països adjunts al Pacte de Varsòvia.

La DEFA era víctima dels diversos canvis interns que experimentava constantment el SED i sovint canviava la metodologia alhora de distribuir

---

[9] Bolívar, L. *El cine en la RDA: fábrica de sueños tras el Telón de Acero (2007)* consultat el 4/5/2015 des de http://www.dw.de/el-cine-en-la-rda-f%C3%A1brica-de-sue%C3%B1os-tras-el-tel%C3%B3n-de-acero/a-2773836

segons quines pel·lícules. Des de la coerció política i la censura estricta a l'alliberament artístic, un escenari canviant que feia que la producció oriental fos ampli i contradictori entre sí i obtingués material propagandístic com experimental.

Les pel·lícules dels inicis de la RDA estaven majoritàriament enfocats a la distracció i a la idealització de l'estat comunista. Un dels personatges que més es tractava era Ernst Thalmann, el líder comunista a l'època de Weimar, com el film "Ernst Thälmann" de l'any 1954. Cap als anys 60, tot i seguir subjectes a la situació política, així com al control de la SED, els directors s'anaven allunyant d'aquest enfocament intentant incloure una tímida crítica o escena que pogués donar lloc a l'anàlisi social. L'any 1966 Frank Beyer Schenck era censurat i destituit de la DEFA. Quedava fora de la distribució per la direcció de la pel·lícula "Huellas de piedra", que no contenia contingut inapropiat i contrari als principis comunistes, sinó que explicava que aquests principis no s'obeïen ni es creien igual en tota la part oriental alemanya. L'any 1975 tornava a escena amb "Jacob el mentiroso", un fil nominat a l'Oscar.

L'exili era una de les pràctiques més comuns del sector cinematogràfic durant l'època del mur. Cap a finals dels anys setanta nombrosos cineastes van aconseguir sortir de la RDA cap a la RFA degut a la impossibilitat de treballar en un clima restrictiu i limitador. En aquesta línia de restriccions es troba el famós cas del director Egon Günther i els actors Angélica Domröse, Eva-Maria Hagen, Katharina Thalbach, Hilmar Thate, Manfred Krug i Armin Mueller- Stahl que havien estat signants d'una petició al 1976 oposant-se a l'expatriació de del cantautor Llop Biermann i com a conseqüència, havien sigut restringits a la indústria.

La figura més destacada de la història de la RDA és la de Konrad Wolf, un director comunista consagrat que usava aquesta seguretat i afecció al sistema comunista per posar en dubte el funcionament del règim i criticar la situació cultural del país. "Goya" va ser un dels seus films més famosos, convencional i comunista, on plantejava la mala relació entre la RFA i l'artista. Uns anys més tard estrenava el seu major èxit, "Sólo Sunny", que narrava per primer cop una

realitat ben present a la zona oriental, la joventut marginal, deslligada del sentiment comunista il·lustrada amb la protagonista Sunny, una jove que volia ser cantant.

L'any 1968 s'estranava pel·lícula *Ich war neunzehn* basada en el propi Konrad Wolf, on es narra la història d'un soldat alemany que després de la derrota de ala segona guerra mundial torna a casa on tot se li fa estrany i on el jutgen per la seva inactivitat amb el nazisme.

Altres pel·lícules destacades de l'etapa més alliberada de la RDA són *Wer die Erde liebt, de l'any 1973 i el director* Uwe Belz que tracta sobre el X Festival Mundial de la Joventut i els estudiants que va organitzar la RDA. Convertida en una manifestació de llibertat i apertura contràries a les repressions de l'estat socialista.

A l'any 1984, Rainer Simon explicava amb "*Die Frau und der Fremde"* la història de dos presoners alemanys durant la Primera guerra Mundial on un es fa passar per l'altre quan finalitza la guerra per quedar-se amb la seva dona.

4.3. El cinema com a producte històric i propagandístic

El cinema ha esdevingut des dels seus inicis una eina al servei tant del poder com de la societat. Sent sovint material propagandístic i bèl·lic així com convertint-se en la plataforma de pensament més revolucionari. Tal i com afirmava Román Gubern," El cinema, com la fotografia i el fonògraf, és un procediment tècnic que ofereix la ciència del segle XIX a l'apetència de realisme present en l'art de l'època". [10] La història per la seva banda, és un dels fonaments de l'argument i l'ambientació del cinema. Qualsevol film gravat esdevé a l'instant un testimoni històric.

[10] Història del cine (Vol.1) Ed.Lumen. Barcelona, 1974. pàg 9.

El cinema doncs es converteix ràpidament en el millor i més eficaç vehicle propagandístic del poder. Tot i estar plantejada per la consumició del públic i l'oci de la societat, és usat a tots els conflictes bèl·lics per defensar l'estratègia i situació del país i per desprestigiar l'altre. La propaganda al cinema comença amb la Primera guerra mundial i s'estén durant tots els conflictes del segle XX com ara la segona guerra mundial, la guerra del Vietnam, la Revolució soviètica o la caiguda del mur de Berlín.

Sin novedad en el frente (*All quiet on the western front,* 1930), de Lewis Milestone, o *Senderos de gloria* (*Paths of glory,* 1957), de Stanley Kubrick són dos de les pel·lícules amb més contingut propagandístic de la història del cinema.

Durant la segona guerra mundial és quan s'aprofita al màxim els recursos cinematogràfics per tal de produir documentals i films de ficció que puguin respondre a una propaganda que ajudi a l'ànim d'unes tropes i al detriment d'altres. Europa es converteix durant aquests anys en un plató de cinema dramàtic on s'hi creen fórmules de tot tipus per tal de poder explicar què s'està vivint. Una vegada finalitzat el conflicte arriba el moment de la reflexió amb pel·lícules com *Sangre, sudor y lágrimas* (*In which we serve,* 1949), de David Lean y Noel Coward o *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives,* 1946) de William Wyler.

Durant la Guerra Freda, la producció de ficció americana serveix de plataforma per parlar del perill de l'estat comunista i la seva instal·lació a Europa, usant tant el gènere de terror, com el de ciència ficció, el cinema bèl·lic i el western que permetien enviar el missatge a tota la població i seguir infundant l'estil de vida nordamericà.

4.4 Llenguatge audiovisual

El següent apartat es realitza a través dels principis teòrics sobre el llenguatge audiovisual de les obres *Lenguaje Audiovisual, la imagen en movimiento* de José Ángel Encinas, *Televisión, realización i lenguaje audiovisual* de José María Castillo d'on traurem un seguit d'elements i termes bàsics per entendre el

producte cinematogràfic, i el material ofert per Pere Marquès a través del seu web, d'on extraiem la classificació de les diferents dimensions del llenguatge audiovisual a partir del qual realitzarem el posterior anàlisi dels films escollits.

Les quatre dimensions del llenguatge audiovisual que ens presenta l'autor Pere Marquès són la Morfològica, l'estructural, sintàctica i expressiva, la semàntica i l'estètica.

MORFOLÒGICA
Elements sonors: veu, música, efectes, silenci
Elements visuals: figuratius, esquemàtics, abstractes
ESTRUCTURAL, SINTÀCTICA I EXPRESSIVA
Plans, angles, composició, profunditat de camp
Ritme, continuïtat, signes de puntuació
Il·luminació, colors, intensitat de so, textos
Moviments de l'objectiu: físics i òptics
SEMÀNTICA
Significat dels elements morfosintàctics
Recursos estilístics i recursos didàctics
ESTÈTICA

Per una banda trobem al imatge com a principal aspecte **morfològic**. Les funcions principals d'aquests són la Informativa, testimonial i formativa, la Recreativa i expressiva i la Suggestiva. La unió dels aspectes sonors i visuals aconsegueixen construir el missatge audiovisual. Primerament presento les imatges i les seves característiques principals:

- Iconicitat o abstracció: segons les imatges siguin o no un reflex de la realitat.

- Esquemàtiques o simbòliques: tenen alguna similitud amb la realitat.

- Figuratives: pretenen representar fidelment la realitat.

- Abstractes: el seu significat ve donat per convencions.

Tot i així, les imatges mai seran igual que a la realitat ja que influeixen aspectes difiícils d'evitar com ara la llum o l'enquadrament que modifiquen la imatge. La dennotació que se li doni a les imatges així com la complexitat que el muntatge d'aquestes tinguin, suposaran una formació visual diferent.

- Denotació i connotació: les imatges difícilment seran monosèmiques, generalment seran més o menys polisèmiques segons la seva ambigüitat, capacitat de suggestió i possibles interpretacions que suscitin.

- **Simplicitat o complexitat**: Dependrà de la seva iconicitat , organització i relació entre els seus elements, el context. Les imatges complexes requereixen més temps i més atenció en la seva anàlisi.

- Originalitat o redundància: segons els seus elements siguin nous o molt utilitzats i coneguts (estereotips).

D'altre banda, els elements sonors els formen la música, els efectes sonors, les paruales i el silenci. L'anàlisi de la música com a element morfològic expressiu pot realitzar-se segons Jose Manuel Castillo des de tres punts de vista diferents: Música objectiva, subjectiva i descriptiva.

La música objectiva o diegètica és aquella que adquireix una importància essencial en la història o en l'acció. Estem escoltat el que veiem i la música juga dramàticament.

La música subjectiva és la que crea un ambient emocional en l'espectador, recolzant el desenvolupament de l'acció i potenciant la intenció narrativa. I La música descriptiva és la que ens fa evocar una situació real concreta com el vent, el soroll del foc, l'aigua o una època determinada. Tan la música subjectiva com la descriptiva entren dintre de la música no diegètica.

D'altre banda, cal destacar aquella música que no és protagonista, sinó que complementa o enriqueix el discurs audiovisual i serveix d'ambientació musical.

En podem distingir dos sentits expressius per analitzar més tard qualsevol fragment musical: el anímic i l'imitatiu.

L'ànimic està relacionat amb l'impacte emocional que la música produeix i el sentit imitatiu és aquella capacitat descriptiva de la música.

Els **aspectes sintàctics** són aquelles normes sintàctiques que ha de seguir el llenguatge audiovisual per tal de dotar de significat final del nostre missatge. Dintre d'aquesta dimensió sintàctica, l'autor en destaca diversos elements bàsics per formar l'escena com els plans, els angles, la composició, la distància focal, la profunditat de camp, la continuïtat, el ritme, la il·luminació, el color i els moviments de la càmera.

Els plans: Fan referència a la proximitat de la càmera a la realitat quan es realitza una fotografia o es registra una presa. Es poden classificar en:

Plans descriptius: Descriuen el lloc on succeix l'acció

- Gran Pla General: Escenari molt ampli en el què poden haver-hi personatges múltiples. Té un gran valor descriptiu i entre càmera i personatge hi ha molta distància.

- Pla General: Escenari ampli en el qual es poden arribar a distingir els personatges.

Plans narratius: Narren l'acció que s'hi està duent a terme

- Pla sencer: És el pla més pròxim que pot tenir com a límits de la pantalla el cap i els peus del personatge principal, que per tant es veurà sencer.

- Pla americà: Pla mig ampliat que mostra els personatges des del cap fins els genolls.

- Pla mig: Presenta el personatge de cintura cap a dalt i la càmera es troba força aprop d'ell.

Plans expressius: Mostren l'expressió dels protagonistes

- Primer pla: presenta la cara del personatge. La càmera està molt a prop dels

elements que enregistra. Serveix per a destacar les emocions i els sentiments dels personatges.

- Pla detall: mostra un objecte o una part de l'objecte i el personatge. La càmera està situada pràcticament sobre els elements que enregistra.

Angles: Es considera l'angle imaginari que forma una línia que surt perpendicular a l'objectiu de la càmera i que passa per la cara del personatge principal. Segons la posició de la càmera l'angle mitjançant el qual l'objectiu captarà els personatges es denominarà:

- Angle normal: s'obté quan la línia perpendicular al objectiu de la càmera incideix en perpendicular sobre la cara del personatge.

- Picat**:** En aquest tipus d'angle la càmera realitza un enquadrament des de dalt cap a baix com si fos des de la vista d'un ocell.

- Contrapicat**:** s'obté quan la càmera realitza un enquadrament des de baix cap a dalt com si fos desde la vista d'un cuc.

- Inclinació lateral: quan se situa la càmera amb una inclinació lateral, llavors les imatges apareixeran inclinades.

La composició: És la distribució dels elements que intervenen en una imatge dins de l'enquadrament que es realitza a partir del format de la imatge i d'acord amb la intencionalitat semàntica o estètica que es tingui. Es consideren diversos aspectes:

- Línies verticals: produeixen una sensació de vida i suggereixen certa situació de quietud, vigilància associades a una sensació d'estabilitat.

- Línies horitzontals: produeixen una sensació de pau, quietud i serenitat.

- Línies inclinades: produeixen sensació de dinamisme, moviment, agitació i perill.

- Línies Corbes: sensació de dinamisme, moviment, agitació i sensualitat.

- L'aire: És l'espai més o menys buit que es deixa entre els subjectes principals

que apareixen en una imatge i els límits de l'enquadrament.

- Simetria: es produeix quan en un enquadrament apareix repetit un element de manera que un d'ells sembla el reflexe de l'altre a un mirall.

La profunditat de camp: És l'àrea per davant i per darrera del personatge principal que s'observa amb nitidesa.

- Gran profunditat de camp: es veuen amb claredat la majoria dels objectes de la imatge, tant els que estan pròxims a l'objectiu com els més allunyats.

- Poca profunditat de camp: només es veuen amb claredat els objectes situats a prop de l'objectiu principal que s'ha volgut enfocar.

La distància focal: És la distància que hi ha entre el centre de la lent de l'objectiu enfocat a l'infinit i la pel·lícula fotogràfica on es formaran les imatges.

La continuïtat: Fa referència a la relació que existeix entre les diferents preses d'una filmació per tal que no es trenqui en el receptor la il·lusió de continuitat.

El ritme: S'aconsegueix a partir d'una bona combinació d'efectes i d'una planificació variada.Constitueix un dels elements que contribuirà més a fer que les imatges tinguin o no atractiu per als espectadors. S'aconsegueix a partir d'una bona combinació d'efectes i d'una planificació variada.

- Ritme dinàmic: s'aconsegueix mitjançant la utilització de molts plans curts i de curta duració.

- Ritme suau: s'aconsegueix mitjançant plans llargs i poc nombrosos.

La il·luminació: A més del seu valor funcional, té un valor expressiu ja que pot ressaltar o suprimir formes i crear una atmosfera determinada que produeixi moltes sensacions diverses. Per les zones d'interior s'utilitzen quatre fonts de llum: il·luminació principal, de relleu, posterior i de fons i per les zones exteriors s'hi distingeixen tres tipus d'il·luminacions: La suau, la dura i la temperatura del color.

El Color: Es produeix per la llum que reflecteixen els objectes. i en distingim les

propietats de Tonalitat , Saturació i Lluminositat.

Els signes de puntuació: Aquests elements realitzen la connexió entre els diferents plans entesos com a unitat de presa.

- Tall en sec: canvia de pla directament, sense cap element entremig.

- Fos a negre: dissolen l'última imatge fins que s'arriba al negre total. Produeix lasensació que finalitza un període de temps.

- Obertura en negre: des de la pantalla fosca va apareixent la imatge de manera cada cop més lluminosa.

- Cortinetes**:** es tanquen sobre l'última imatge o s'obren sobre la primera imatge de la següent presa.

- Encadenament**:** mentre una imatge es va dissolent, una altra apareix progressivament.

- Desenfocament: es tanca el pla desenfocant la imatge i s'obre el següent a partir d'un nou desenfocament que es va corregint.

- Congelació: la imatge s'immobilitza fins a donar pas a una altra imatge.

- Escombrat: la càmera fa un desplaçament molt ràpid i es dona pas a una altra

escena un temps després.

Moviment de la càmera: Poden ser físics o òptics. Els moviments físics estan formats per les panoràmiques i els travellings.

- Panoràmica: Consisteix en un moviment de rotació de la càmera cap a la dreta i cap a l'esquerra. Normalment la càmera està situada sobre un trípode i gira al voltant del seu eix. Té un gran valor descriptiu i també pot tenir valor narratiu. Existeixen diversos tipus de panoràmica:

-Panoràmica horitzontal: moviment de rotació lateral.

- Panoràmica vertical: moviment de rotació de dalt a baix o viceversa.

- Panoràmica de balanceig: moviment de balanceig. En forma de càmera subjectiva pot representar el que veu una persona en estat d'embriagadesa.

- Travelling: Consisteix en un desplaçament de la càmera. Té un gran valor expressiu, dóna relleu i perspectiva narrativa. També pot aportar un valor narratiu. Els diferents tipus de traveling que distingeix l'autor són:

- Avanç o reculada: segons que la càmera avanci des d'un lloc llunyà a un més proper o a l'inrevés.

- Ascendent o descendent: la càmera acompanya al personatge en moviments cap amunt o cap avall.

- Lateral: la càmera acompanya en paral·lel a un personatge que es desplaça horitzontalment. Permet mantenir a prop l'expressió del personatge que es mou.

- Circular: la càmera es desplaça en cercle al voltant del personatge. Pot tenir una finalitat romàntica o simbòlica de tancament.

Els moviments òptics són **el zoom,** que es realitza amb càmeres que tenen objectius variables i permeten fer que els objectes s'apropin o s'allunyin sense necessitat de desplaçar la càmera del lloc.

Els **aspectes semàntics** comprenen tot allò que té a veure amb l'articulació dels diferents elements dins del missatge que es vol transmetre. Dins aquest grup, hi trobem ítems com la composició i el muntatge.

La composició: És el mitjà pel què es distribueixen en la imatge els diferents elements visuals per a transmetre cert sentit de la totalitat i provocar la impressió de què res sobra ni falta a l'enquadrament.

El muntatge

Funcions del muntatge: El muntatge juga amb dos elements: l'ordre dels plans i la seva duració. Es compleixen les funcions: crear nous espais, manipular el temps, donar un sentit narratiu, crear relacions poètiques o ideològiques (analogia, de contrast, causa-efecte), crear un ritme en la successió de plans (duració material dels plans, duració psicològica, escales en els enquadraments).

Principals tipus de muntatge: Segons l'escala i la duració dels plans distingim entre el muntatge analític amb plans curts i el muntatge sintètic amb plans llargs i grans profunditats de camp. Per altra banda, segons el tractament del temps distinguim el muntatge lineal on es mostra una acció única, sense cap tipus de salts, el muntatge paral·lel, on es mostren dues o més accions en espais i moments diferents. També el muntatge altern que és similar al paral·lel, però amb una rigorosa simultaneïtat temporal entre les diverses accions i finalment el muntatge invertit que utilitza el flash-back i el flash-forward.

Els **aspectes estètics** del llenguatge audiovisual contribueixen a modificar el significat denotatiu dels elements del missatge. Poden ser recursos tan visuals com lingüístics. L'el·lipsi, la metonímia, l'hipèrbole, la metàfora, el símbol, la personificació, l'antítesis, l'hipèrbaton, l' al·literació, la repetició, els jocs d'idees o les paraules són recursos tan visuals com lingüístics, mentre que considerem merament lingüístics les frases fetes, la dilogia, la ironia, l'onomatopeia, la interjecció, l'exhortació, la interrogació retòrica, les al·lusions, els neologismes, les paraules col·loquials i vulgarismes, les frases poètiques i els ritmes.

4.6 Indústria cinematogràfica alemanya després de la caiguda del Mur

Una vegada caigut el mur de Berlín, la producció cinematogràfica se centra en recuperar allò que feia anys se li havia tret: la llibertat. Durant els primers va costar arrencar una nova etapa del cinema alemany on només quedaven aquells directors - ja grans- que havien firmat el manifest d'Oberhausen i tots aquells que havien realitzat tants films a la República Democràtica Alemana. No és fins als anys 2000 que es comença a parlar d'una nova generació de cineastes compresos entre l'edad de 30 a 40 anys que entraven dintre del panorama amb força i ganes de parlar d'un passat que no estava gens difús.

4.6.1 Situació econòmica i social de la indústria

El cinema alemany va tardar uns anys en refer-se i en començar a consolidar la indústria que avui en dia coneixem després de la caiguda del teló d'acer. La producció cinematogràfica dels 90 i els 2000 es va anar adaptant als canvis tan socials com tecnològics així com a les noves formes de finançament que s'havien d'adaptar el nou escenari reunificat. El cinema alemany disposava de varies fonts de finançament que ajudaven, tal i com fa ara, a la creació de productes cinematogràfics i que sovint es combinaven.

Per una part, existeixen les institucions que oferien finançament de caràcter nacional. L'any XXX, el Fons de Foment al Cinema Alemany permet accedir a un finançament sense comissió que avalui el contingut del film que es vol produir. El fet de que simplement s'hagi d'omplir un formulari de criteris formals per accedir al finançament i que a més no sigui en forma de prèstec fa que la producció de cinema alemany augmenti sustancialment i amb això la llibertat creativa d'aquests produccions.

A més existeix un altre tipus de finançament per aquells directors que ja hagin produït algun producte exitós i que acostuma a tornar els diners de l'antiga producció per tal que es pugui financiar un nou projecte. Aquest fons econòmic prové de l'Agència de Foment de Cinema i actualment financia prop de 75 milions d'euros els diferents projectes alemans. A part, també es disposa d'una

ajuda per els que vulguin debutar en el món del cinema a través del Kuratorium junger deutscher Film (Consell pel cinema Jove Alemany).

ANÀLISI DE L'OBRA "DIE UNDERÜHBARE"

Any: 2000

Durada: 110 min

Música: Martin Todshaow

Gènere: Drama

Argument

"Die Underührbare" tracta els últims anys de vida d'una famosa escriptora del Berlín est. A través de la seva vivència s'explica les conseqüències de la reunificació alemana després de la caiguda del mur de Berlín. Sempre ha recolzat el sistema de la República Democràtica Alemana des de Münich tot i que ha portat una vida de luxes més afins al sistema capitalista. Amb la fi del teló d'acer, l'escriptora veu privats els privilegis que li atorgava el socialisme i es veu abocada al fracàs i al desconcert sobre el seu futur. Després d'una llarga nit donant voltes al suïcidi decideix partir cap a Berlín Oriental per tal de retrobar-se amb el seu amant i així ordenar la seva vida.

Direcció

Oskar Roehler (born January 21, 1959) és un director, guionista i periodista alemany. Fill de l'escriptora Gisela Elsner i Klaus Roehler es va criar amb el seus avis des de ben petit i amb l'edat de deu anys va ingressar en un internat. Als anys 80 començà la seva carrera com a guionista per a films de Niklaus Schilligs o Mark Schichter.

A l'epòca dels 90 va renéixer com a director de cinema amb la seva pel·lícula més exitosa Die Underürbare amb Hannelore Elsner com a protagonista, que explicava i detallava els últims anys de vida de la seva mare. Ha rebut varis premis entre ells el Premi del Cinema Alemany d'or.

Actors

L'actriu protagonista encarregada d'encarnar a la famosa escriptora alemanya és l' Hannelore Elsner. Vadim Glowna fa el paper de bruno, Jasmin Tabatabai de Meret, Lars Rudolph és en Viktor, Michael Gwisdek interpreta el paper de Joachim i la Nina Petri de Grete.

Aspectes morfològics

La pel·lícula està íntegrament en blanc i negre. Les imatges són figuratives i icòniques i intenten plasmar la realitat. La decisió d'usar el blanc i negre en aquesta pel·lícula va totalment lligada a l'argument. Una història trista, que juga tota l'estona amb la vida i la mort, la llum i la foscor, el blanc i el negre.

Els efectes sonors d'aquesta pel·lícula són escassos. El silenci juga un paper importantíssim en aquesta pel·lícula on els moments transcendentals es juguen entre unes tímides notes de piano i uns silencis llargs i intensos. El silenci és optat per reforçar el dramatisme i la força de les escenes que vesteix així com per centrar la màxima atenció i emoció en allò que el director ha decidit que sentin exclusivament els nostres ulls.

Les notes del piano semblen acompanyar a la protagonista en els moments on més ella ho necessita. Unes notes presents en els moments més transcendentals del film. S'inicien en la primera seqüència de la pel·lícula, mentre ella està al seu pis decidint si suïcidar-se o no fins que truca al seu amant a Berlín. Tornen a aparèixer al minut 29, quan ella es troba en un hotel mantenint relacions sexuals amb un home de companyia. Ressonen al minut 40:05 quan ella està al apartament de la secretaria del Joachim i quan marxa camp a través per tal de deixar enrere l'habitatge, per tornar juntament amb ella al minut 48. Quan ella es troba al seu ex marit al 1:11:18, al piano se li afegeixen violins.

Dos minuts més tard apareix l'única cançó de tota la pel·lícula, l'èxit "Devil in Disguise" d'Elvis Presley. La música apareix en l'únic moment de rauxa i

somriures en que la protagonista es relaxa. Riu i balla de la mà del seu exmarit. Més tard, quan ella decideix marxar de casa seva tornen les tristes notes de piano que l'acompanyen durant tres minuts més fins que ella agafa el tren.

Al minut 1:39:04, quan s'apropa el final de la pel·lícula, reapareixen les notes de piano per deixar espai als violins en solitari quan ella es fuma l'última cigarreta de la seva vida.

Aspectes sintàctics

Aquesta pel·lícula està formada majoritàriament per plans descriptius i plans expressius. Els primers, bàsicament formats per plans generals són usats en tota la pel·lícula per mostrar on es troba la protagonista ja que està en constant moviment i s'està molt poc temps en un mateix lloc. Els segons, els formen el primer pla i el pla detall. Aquests recursos s'usen per mostrar l'estat d'ànim de la Hannah. La seva expressió facial es va modificant en tota la pel·lícula i constitueix un element essencial a observar per entendre el film. La protagonista somriu poques vegades i sovint queda perplexa davant els estímuls exteriors. El mal estar personal es veu reflectit en les seves faccions i els seus moviments. Els plans detall útils per retractar moments claus en els que es mostra a l'espectador les pastilles, la televisió amb les imatges de la caiguda del mur, la màquina d'escriure o la cigarreta.

La composició de les imatges es forma a partir de línies horitzontals que ajuden a dotar a les situacions de quietud i calma. D'altre banda, ens trobem en algun moment, com el moment del ball amb l'ex-marit on s'usen línies corbes que donen dinamisme a l'escena.

El ritme de la pel·lícula és canviant, tot i que en predomina el suau. Aquest ritme s'aconsegueix mitjançant plans llargs i poc nombrosos i a la no existència de cortinetes ni efectes dinàmics per canviar de plans o seqüències.

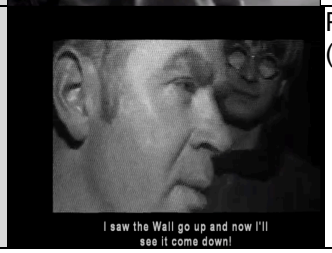
Un altre dels efectes que juga un paper importantíssim en la trama és la il·luminació, molt lligada a l'elecció de rodar en blanc i negre. El contrast entre la llum i les ombres en aquesta pel·lícula aconsegueix crear l'atmosfera adequada que transmet a l'espectador aquell estat d'angoixa, de neguit i dramatisme que ajuda recolza la protagonista.

En quant als moviments de l'objectiu, la càmera acostuma a quedar fixa i a deixar l'enquadrament quiet. Passa d'un pla a l'altre mitjançant talls en sec. Sovint la càmera està en mà i es realitzen travellings per seguir el moviment de la protagonista. El fet d'usar la càmera en mà ofereix a la pel·lícula una sensació de moviment i tensió.

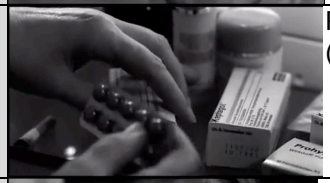
A continuació es realitza l'anàlisi audiovisual de dues seqüències de la pel·lícula. La primera correspon al moment en què la Hannah penja el telèfon i veu a la televisió la caiguda del mur de Berlín. La segona correspon a l'última seqüència on la Hannah se suïcida.

1. Seqüència “Cau el mur” (3:40 - XXX)

		PLA	MOVIMENT	SO	DURADA	DESCRIPCIÓ	COMENTARI
P1		Pla General (PG)	La càmera realitza un travelling descendent.	Notes piano (Música subjectiva)	10"	Es mostra les afores del pis de la Hannah.	
P2		Pla General (PG)	La càmera realitza una panoràmica horitzontal suau.	Notes piano (Música subjectiva)	6"	Veiem ara els finestrals il·luminats de la casa i a ella passejant per davant.	
P3		Primer Pla (PP)	La càmera segueix a la protagonista fins a quedar-se fixa.	Notes piano (Música subjectiva) + Veus televisió (Música objectiva)	9"	La Hannah mira seria la televisió que estan retransmetent la caiguda del mur en directe.	La música del piano es barreja amb els crits de celebració i aplaudiments de les imatges en directe de la nit del 9 de novembre del 1989 quan els berlinesos surten a celebrar la caiguda del mur.
P4		Pla Mig (PM)		Notes piano (Música subjectiva) + Veus televisió (Música objectiva)	9"	Es gira i mira la màquina d'escriure.	
P5		Pla Detall (PD)	La càmera queda fixe.	Notes piano (Música subjectiva) + Veus televisió (Música objectiva)	3"	Es mostra la màquina d'escriure.	

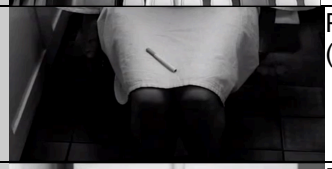
P6		Primer Pla (PP)		Notes piano (Música subjectiva) + Veus televisió (Música objectiva)	3"	La Hannah mira ràpidament la televisió.	
P7		Pla Detall (PD)		Veus televisió (Música objectiva)	3"	Es mostren les imatges de la TV.	
P8		Pla Mig (PM)		Veus televisió (Música objectiva)	7"	La Hannah s'asseu, cada vegada més afectada.	
P9		Pla General(PG)		Veus televisió (Música objectiva)	8"	Les imatges mostren la celebració al costat del mur.	
P10		Primeríssim Primer Pla (PPP)		Veus televisió (Música objectiva)	7"	La Hannah fuma i mira les imatges.	
P11		Pla Detall (PD)	La càmera queda fixe.	Veus televisió (Música objectiva). En aquesta s'inclou el testimoni d'un home visiblement emocionat i el so dels martells traient els maons del mur.	13"	Un home explica com se sent per la TV.	- Vaig veure com es construïa i com està caient el mur. Estic emocionat, per fi podré veure a la família- diu un home entrevistat a la TV.

P12		Pla General(PG)	La càmera realitza una panoràmica horitzontal .	Veus televisió (Música objectiva)	7"	Es mostra el pis de la Hannah.	
P13		Primer Pla (PP)	La càmera queda fixe.	Veus televisió (Música objectiva)	4"	La Hannah mira la TV mentre fuma s'abraça dessolada.	
P14		Primer Pla (PP)		Veus televisió (Música objectiva) de fons + els passos de la Hannah cap al lavabo + soroll pot pastilles	12"	La Hannah segueix fumant i s'abraça dessolada.	
P15		Pla General(PG)		Veus televisió (Música objectiva)	6"	La protagonista agafa una manta amb coixins i la col·loca sobre el sofà. S'estira i dorm.	
P16		Pla General(PG)		Veus televisió (Música objectiva) amb el volum baix i de fons.	14"	La Hannah està al sofà dormida i s'aixeca.	
P17		Pla Americà (PA)		Veus televisió (Música objectiva) amb el volum baix i de fons.	17"	Es lleva i camina cap al lavabo.	

P18		Pla Dorsal (PDL)		Veus televisió (Música objectiva) amb el volum baix i de fons + Notes piano (Música subjectiva)	2"	Apareix la Hannah d'esquenes, davant del mirall al lavabo.	
P19		Primeríssim Primer Pla (PPP)		Notes piano (Música subjectiva)	2"	La Hannah es mira espantada al mirall.	
P20		Pla Detall (PD)	La càmera realitza un travelling ascendent.	Notes piano (Música subjectiva) + soroll pot pastilles	2"	Agafa les pastilles.	
P21		Primer Pla (PP)		Notes piano (Música subjectiva) + soroll pot pastilles	2"	Es pren les pastilles.	
P22		Pla General(PG)	La càmera obté el pla fent un picat des del sostre del labavo.	Notes piano (Música subjectiva) + soroll pot pastilles	18"	Es pren les pastilles que ha preparat.	

2. Seqüència " El suïcidi" (1:40: 00- XXX)

		PLA	MOVIMENT	SO	DURADA	DESCRIPCIÓ	COMENTARI
P1		Pla General (PG) amb un pla zenital.	La càmera queda fixe.	A partir del segon 7 comencen les notes piano (Música subjectiva)	26"	La Hannah està a una sala del manicomi sola i asse - guda en un banc. S'aixeca, es dirigeix cap al centre de la sala, hi deixa les sabates i surt del pla per l'esquerra.	A la zona on ella jeu asseguda està a la penombra mentre per on surt és un camí il·luminat. Sembla que surti de la foscor de la seva vida per trobar-se amb la llum i pau que li proporcionarà el suïcidi.
P2		Pla Mig (PM)	Càmera en mà, segueix la protagonista mentre puja les escales.	Notes piano (Música subjectiva)	7"	Apareix la Hannah pujant les escales.	
P3		Pla Mig (PM) amb un contrapicat.		Notes piano (Música subjectiva)	2"	Apareix la Hannah pujant les escales.	
P4		Pla General (PG) amb un contrapicat.	La càmera queda fixe.	Notes piano (Música subjectiva)	6"	Apareix la Hannah pujant les escales.	

P5		Pla General (PG) o Pla Escorç? amb contrapicat.	Càmera en mà, segueix la protagonista mentre puja les escales.	Notes piano (Música subjectiva)	5"	Apareix la Hannah pujant les escales.	
P6		Pla General (PG) amb un contrapicat	La càmera queda fixe.	Notes piano (Música subjectiva)	4"	Un cop a dalt les escales, es recolza a la barana i mira cap abaix..	Aquesta escena serveix en enganyar a l'espectador, que sap en tot moment què està apunt de fer la Hannah però no sap on.
P7		Pla General (PG) amb Pla Zenital.	Càmera fixe.	Notes piano (Música subjectiva)	3"	Apareix el forat de les escales, com si fóssim la Hannah que les mira.	
P8		Pla General (PG)	La càmera realitza un travelling ascendent.	Notes piano (Música subjectiva)	2"	Contemplem molt ràpidament les plantes del centre.	
P9		Pla General (PG)	La càmera resta fixe fins que ella surt del pla.	SIlenci	9"	Segueix a la barana recolzad mira al front, es gira i marxa.	
P10		Pla Detall (PD)	La càmera està fixe. A través d'un travelling ascendent arribem al següent pla.	SIlenci	4"	Apareixen les cames de la Hannah amb una cigarreta apagada a la falda. Està asseguda en un vàter.	La cigarreta es concep com una de les protagonistes de la pel·lícula.
P11		Primer Pla (PP)	Càmera fixe situada frontalment.	SIlenci + Soroll de l'encenedor en obrir la cigarreta.	18"	La Hannah mira cap a baix, i s'encén la cigarreta.	

P12		Primer Pla (PP)	La càmera realitza un lleuger moviment cap a la dreta per deixar aire en aquesta banda.	Silenci+ exhalació de fum al fumar	15"	La Hannah fuma la cigarreta tancada al lavabo.	
P13		Pla Detall (PD)	Es realitza un zoom In molt ràpid.	Notes piano (Música subjectiva)	8"	La protagonista mira a càmera directament.	
P14		Primer Pla (PP)	La càmera realitza un zoom out i torna al pla anterior.	Notes piano (Música subjectiva)	3"	Segueix fumant la cigarreta tancada al lavabo.	
P15		Pla General (PG)	La càmera queda fixe.	Silenci	5"	El pla se situa en el que sembla el pis de dalt del manicomi. La Hannah hi entra i es dirigeix cap a la finestra.	
P16		Pla General (PG)	Arrel del pla anterior, es realitza un lent zoom in cap a l'esquena de la protagonista.	So ambient provinent del carrer.	25"	La Hannah obre les finestres, deixant entrar una llum esfereïdora. Puja a l'ampit de la finestra, s'ajup i es deixa caure cap al buit.	