

## ÍNDIX

---

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ) ..	3
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ.....	3
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ. APROPIAR-SE DE LA PEL·LÍCULA COMENTANT-LA.....	4
Al blog .....	5
SINOPSI .....	6
<i>ESTIU 1993</i> , UN FILM DE PERSONATGES .....	7
LA TRANSFORMACIÓ DE LA FRIDA.....	7
DES DE LA VIVÈNCIA DE L'INFANT.....	7
UNA NOVA FAMÍLIA: LA MARGA, L'ESTEVE I L'ANNA .....	8
LA MARE ABSENT.....	10
CARLA SIMÓN I <i>ESTIU 1993</i> .....	12
MOLT MÉS QUE UN FILM AUTOBIOGRÀFIC .....	12
ELS REFERENTS D' <i>ESTIU 1993</i> I EL GRAN CINEMA SOBRE LA INFANTESA.....	13
DIRIGIR INFANTS .....	13
L'ESTIGMA DEL SIDA .....	15
ELS ELEMENTS EXPRESSIUS D' <i>ESTIU 1993</i> : COMENTARI D'ALGUNES SEQÜÈNCIES... 16	
L'INICI DEL FILM [00MIN 52s - 3MIN 22s] .....	16
JUGAR A FER DE MARE [22MIN 27s - 25MIN 30s].....	17
EL BALL [1H 12MIN 29s – 1H 13MIN 50s].....	18
LA FUGIDA [1H 19MIN 08s –1H 26MIN 01s].....	19
NOTES PER A UNA REFLEXIÓ A CLASSE .....	20
FITXA TÈCNICA I ARTÍSTICA DEL FILM .....	21
CONTACTE.....	22

## **APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)**

---

Ens proposem mirar el cinema amb ulls de cineasta, situar-nos en el lloc del creador sent conscients dels seus gestos i de les seves eleccions expressives, estètiques, narratives. La nostra aproximació al cinema no passa doncs per un suposat "llenguatge audiovisual", sinó sobretot per l'atenció i el gaudi, el descobriment actiu i el rigor en l'observació, la possibilitat de compartir l'emoció de les eleccions del cineasta. Ens fixarem en les matèries del cinema i del món (la llum, el color, els espais, les coses, els rostres) i en les eleccions expressives (la posició des d'on estan filmats els plans, els moviments de càmera, els jocs amb l'enfocament, la profunditat de camp...).

Des d'aquesta perspectiva, quan mirem i comentem cinema amb els alumnes la principal premissa és parlar del que es veu i s'escolta. Allò fonamental no és el coneixement sinó l'atenció: ser capaç d'observar i reconèixer a les imatges i als sons les decisions i gestos dels cineastes.

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

### **INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ**

- Abans de veure el film, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes; mai no revelem massa l'argument. En el cas d'*Estiu 1993*, podem avançar algunes claus argumentals per facilitar-ne el seguiment, però sense abundar-hi.
- Fem que els alumnes siguin conscients del privilegi que és poder veure la pel·lícula en sala. És important que els alumnes sàpiguen que és una oportunitat.
- També és interessant comentar abans que anem a veure una de les grans pel·lícules del cinema català dels darrers anys, i que és important que fem atenció a les tries cinematogràfiques i gaudim del film com a tal!
- A més de la preparació general de la sortida i del comportament que hem de tenir, tot i que abans de l'inici de la projecció es comentarà, és important explicar abans que, a la Filmoteca, a diferència de les sales comercials, no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho.
- També és fonamental mirar el film en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció, no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

Pel treball posterior, és recomanable disposar d'un DVD del film per tornar a veure fragments i comentar-los en detall. A la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya s'hi pot trobar una còpia en préstec.

És interessant intentar obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions dels propis alumnes. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió no es basa en la transmissió d'un discurs per part del professor als alumnes, sinó que parteix del diàleg i l'observació de tots, de "recordar i mirar la pel·lícula junts" i, així, descobrir-la.

És fonamental crear les condicions perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulants i còmode.

També és interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns tots les cares i alhora la pantalla on projectem el film o els fragments; a més crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem a aquell qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

Podem partir de diversos plantejaments per iniciar el treball de diàleg i comentari. Acostuma a ser interessant comentar primer des del record, intentant descriure de la forma més precisa possible, i immediatament després tornar a veure el fragment en qüestió i recuperar el comentari, ara recolzat en el segon visionat:

- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull un pla que li hagi interessat especialment.
- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull una seqüència.
- Situacions, moments, escenes que ens han impressionat. Com ho mostra o expressa el cineasta?
- Parlem dels protagonistes i de les seves emocions (descrivim la seva manera de ser, els recordem en situacions concretes, recordem algunes de les seves frases o actituds...). Després podem analitzar com s'expressen cinematogràficament al film; quines tries expressives fa el cineasta en relació a les emocions dels personatges.
- Recordem els moments musicals del film i a quines emocions els associem.
- Aspectes del film que ens hagin sobtat o ens hagin provocat estranyesa.
- Expliquem quins espais ens han cridat l'atenció.
- Evoquem la llum o el so d'alguna escena i després la busquem al film per analitzar la resta d'elements formals.
- Analitzem el treball de muntatge en una seqüència en què el recordem especialment.
- Desenvolupar les reflexions sobre les qüestions que el film planteja (la infantesa, la família, els pares, els germans, el dol, el rebuig, l'estiu...) a partir de comentaris precisos sobre seqüències o aspectes de la pel·lícula, i vincular-los sempre a les eleccions cinematogràfiques, això és, veient com les emocions (dels personatges i de l'espectador) estan lligades a la narració i a les eleccions expressives.
- Comentem el final.

Totes aquestes qüestions es poden treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el control del reproductor DVD (o de l'ordinador) i busquin ells mateixos el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys han escollit aquest fragment o què els interessa a ells d'aquest moment, etc.

Finalment, és important tenir present que potser allò que més ha interessat o impactat als alumnes és quelcom que no havíem previst. S'haurà d'aprofitar molt especialment. El més meravellós del cinema és la seva capacitat d'apel·lar a les emocions, i a cadascú d'una manera diferent. S'ha de preservar aquesta individualitat i aprofitar-la per enriquir la reflexió del grup. El docent també pot expressar la seva visió no des de la posició del saber, sinó com algú que, igual que els alumnes, ha vist la pel·lícula.

Al quadern s'inclouen comentaris de fragments especialment interessants per aproximar-se a la creació cinematogràfica (p. 16 i següents) així com propostes específiques pel treball posterior a la projecció de la Filmoteca (p. 20).

### **Al blog**

El blog <https://filmotecaescoles.blog.gencat.cat/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari, anàlisi, llista o definició. Així mateix es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats a partir de la sessió.

## SINOPSI

---

Basada en la pròpia infantesa de la cineasta Carla Simón, *Estiu 1993* explica la història del primer estiu de la Frida (Laia Artigas), una nena de 6 anys, amb la seva nova família després de la mort de la seva mare per VIH.

Aquesta “nova família” són el germà de la seva mare, el seu tiet Esteve (David Verdaguer), la seva parella Marga (Bruna Cusí) i la filla petita d’ambdós, l’Anna (Paula Robles), i viuen a una masia de La Garrotxa lluny de la Barcelona natal de la nena.

*Estiu 1993* acompanya l’adaptació de la Frida a aquesta nova situació i el seu procés de dol.

### LA TRANSFORMACIÓ DE LA FRIDA

El centre d'*Estiu 1993* és la Frida, un personatge formidable, extraordinàriament ric i complex, encarnat de manera inoblidable per la petita Laia Artigas.

Tot en el film s'estructura i s'articula entorn de la transformació emocional de Frida, que avança en dos eixos: l'adopció i el dol. És a dir, el procés d'adaptació de la nena a la seva nova família i l'elaboració emocional de la mort de la seva mare.

La principal concreció narrativa d'aquest arc de transformació és el bloqueig emocional de la Frida, la seva incapacitat d'expressar emocionalment el seu dolor.

L'arrencada del film és molt significativa en aquest sentit. Nit de Sant Joan. La Frida juga a pica paret enmig del so dels petards. El nen que para, per tal de fer-la moure, li pregunta: "I tu per què no estàs plorant?" Quan la Frida reacciona i es mou, el nen, triomfant, s'allunya: "Estàs morta!"

La Frida és, doncs, una nena de 6 anys que, malgrat se li acaba de morir la mare, no plora, no pot plorar.

Durant l'estiu que abasta el film la Frida passarà per diferents estats emocionals: de negació, indiferència, agressivitat, enuig, ira, regressió; però també tendresa, curiositat, gaudi, agraïment<sup>1</sup>. Progressivament, seqüència a seqüència, aprenentatge a aprenentatge, fita a fita, tots aquests estadis ens portaran fins a l'impressionant esclat catàrtic de la seqüència final, on la Frida desfà el nus, es desbloqueja emocionalment, es trenca, i és finalment capaç de plorar-ho tot en braços de la seva nova família.

L'estiu de l'any 1993 és doncs l'estiu en què la Frida torna a poder plorar com qualsevol altra nena de 6 anys.

### DES DE LA VIVÈNCIA DE L'INFANT

Com passa a molts dels films sobre la infantesa amb què Carla Simón dialoga a *Estiu 1993* [Vegeu "Els referents d'*Estiu 1993* i el gran cinema sobre la infantesa", p. 13], una de les apostes més fortes i emocionants de la pel·lícula és la de mantenir en tot moment el punt de vista de l'infant protagonista, d'explicar la història des de l'emoció i la mirada de la Frida.

És molt ric adonar-se que com a espectadors només sabem i vivim allò que la Frida pot saber i pot viure. Mai assistim a cap moment del qual la Frida no en sigui testimoni, i sempre ho fem des de la seva vivència.

Carla Simón situa la càmera a l'alçada dels ulls de Laia Artigas, i construeix moltes de les seqüències del film a partir de la mirada de la nena.

---

<sup>1</sup> Val a dir que durant l'escriptura del guió la Carla Simón va fer un important treball d'aprofundiment sobre els processos d'adopció i de dol, que va sumar als seus propis records.

El món dels adults, en canvi, sovint és quelcom vagament aliè i llunyà, incompreensible o inaudible, en *off*, en fora de camp. Això és especialment notable en la primera meitat del film [Vegeu “Els elements expressius d’*Estiu 1993*: l’inici del film”, p. 16], quan el personatge de la Frida és més algú que observa des de fora que no pas algú que interactua amb els altres i amb el món.

Aquest rigor en la tria i el manteniment del punt de vista fa que, com a espectadors, tinguem amb *Estiu 1993* la fortíssima impressió de compartir quelcom molt essencial de la sensibilitat infantil i de la vivència que l’infant experimenta del món, una sort de regressió emocional cap a les pors, les angoixes, les alegries, els guits i les descobertes de la nostra pròpia infantesa.

I també, per descomptat, del singular mode en què aquest món emocional de la infantesa es desplega durant l’estiu. *Estiu 1993* és també un film sobre els estius de la infantesa –molt especialment, dels estius de la darrera dècada del segle XX.

I si l’efecte d’identificació i empatia amb la Frida no és més fort i exclusiu és, sobretot, perquè la Frida constitueix un personatge hermètic, una porta tancada. I en aquest punt els canals d’identificació circulen i ens situen del costat de la resta de personatges, que malden –i amb ells l’espectador– per poder obrir finalment una escletxa al mur.

#### **UNA NOVA FAMÍLIA: LA MARGA, L’ESTEVE I L’ANNA**

El que és, doncs, decisiu per a la transformació de la Frida és l’evolució de la seva relació amb els diferents membres de la seva nova família.

De ben començament, tothom –tant les persones que vinculen la Frida a la seva vida anterior a Barcelona (els avis, la tieta, la Lola), com la Marga i l’Esteve, els seus nous pares– és molt curós amb la Frida i bona part de la seva relació amb ella es basa en la sobreprotecció: mirar que la nena no pateixi, que no recordi en excés la seva mare, que la seva adaptació a la nova vida sigui suau i sense sotracs.

La Frida és protegida i consentida en excés i ella se n’aprofita per fer tot el que vol tal i com vol, de manera capritxosa i dèspota.

La Marga és l’únic personatge que equilibra aquesta cura excessiva amb dosis de normalitat, establint amb la Frida una relació més horitzontal i justa, limitant-la i renyant-la quan cal, no deixant-se tòrcer per les exigències de la nena ni per les mirades reprovatòries de la resta de personatges, que la impul·leixen a ésser més laxa o permissiva.

La Marga prova de fer de mare tant bé com pot. I la rebel·lia amb què la Frida s’hi enfronta és molt filial, fet que propicia que sigui justament la Marga la que més ràpidament passi a ocupar el seu nou rol.

Això esdevé molt significatiu en seqüències com la de la piscina, en què la Frida troba la Marga descansant pel dolor que li provoca la menstruació i, espantada, li demana amb insistència si està malalta (sense que ho digui, és evident que el que pregunta en realitat és si “està malalta com ho estava la mare”). O la de la nit en què, després de la fugida frustrada de la Frida, la Marga s’estira al seu costat per ajudar-la a dormir.



L'Esteve, en canvi, té un temperament molt diferent del de la Marga, i durant bona part de la pel·lícula juga el paper de l'adult "enrotllat", molt alineat amb les actituds condescendents i sobreprotectores de la resta de la família. El seu arc de transformació és, en certa manera, oposat al de la Marga. La Marga actua a l'inici com una mare en els deures, les responsabilitats i els límits, però es resisteix a "sentir-se" mare. A la fi, s'estova i estima veritablement com una mare en el terreny dels afectes. L'Esteve és juganer i festiu, impredecible, "guai", un pare-amic en allò afectiu; fins que acaba endurint-se per poder assumir el rol del pare-tutor amb la Marga.

Aquesta maduració de l'Esteve té a veure, evidentment, amb una corrent de solidaritat amb la Marga i la seva solitud en allò que fa referència a la disciplina i la responsabilitat, però sobretot amb l'escalada de crueltat de la Frida sobre l'Anna, que explorarem tot seguit.

Per acabar amb l'Esteve i la Marga, és molt significatiu notar que és només quan tots dos personatges han completat els seus arcs fins a esdevenir plenament "pares" amb totes les dimensions, que la Frida pot desencallar emocionalment i abraçar en el plor la seva nova família.

També és molt il·lustratiu per la transformació de la Frida a partir de la seva relació amb els adults, el paper que juguen els cordons de les sabates, una de les grans fites maduratives de tota infantesa (un infant és "gran" quan sap lligar-se sol les sabates). Al film, la relació de la Frida amb aquesta fita que ella ja té assolida és regressiva: utilitza els cordons per sotmetre l'adult, simulant que no sap cordar-se'ls. De nou, l'únic adult que no abdicarà de la seva responsabilitat és la Marga, que es nega amb persistència a cordar-li i li recorda que sap perfectament fer-ho sola. Només després d'assabentar-se que la seva casa de Barcelona roman buida, quan pren la decisió cabal (de "nen gran") de fugir, veiem com la Frida es corda finalment tota sola les sabates.

I també en aquest moment del film, que correspon a un veritable i profund punt d'inflexió en la transformació emocional de la Frida, en el seu creixement i la seva assumpció de la realitat, es trenca un altre dels protocols que ella mateixa té establerts i que la segueixen vinculant de manera regressiva amb el seu passat: la Frida decideix regalar una nina a l'Anna.

I és que, si bé l'assumpció plena de la paternitat de l'Esteve i la Marga és decisiva per a que la Frida sigui capaç d'expressar emocionalment el dolor, és el personatge de l'Anna el que possibilita que els canvis s'operin, tant en la Frida com en la Marga i, sobretot, l'Esteve.

Com ja hem vist, l'arc emocional de la Frida la duu del bloqueig a l'alliberament emocional. Durant el film, mentre no és capaç de donar una sortida adequada al seu dolor, el canalitza sobretot a través del despotisme i la crueltat. I la principal "víctima" és l'Anna.

En l'Anna, la Frida troba una companya de jocs –més endavant comentarem l'antològica seqüència de joc simbòlic recordant la mare–, però també una antagonista: algú que ocupa un lloc que a partir d'ara hauran de compartir, algú que li furta part de l'atenció de l'Esteve i la Marga. Algú, en resum, que reuneix totes les condicions per fer de boc expiatori i que, a sobre, és massa petita com per entendre i defensar-se.

L'escalada de crueltat de la Frida comença amb les burles i les mentides, segueix amb l'abandonament al bosc que acaba amb el braç trencat de l'Anna i conclou amb l'ofegament avortat per l'Esteve.

Hi ha potser una certa desproporció despietada en aquesta crueltat –per bé que no queda lluny de l'imaginari que compartim sobre aquestes actituds en els infants–, però no és el seu caràcter “patològic” el que mou els personatges, sinó el seu caràcter “simptomàtic”.

Indica quelcom sobre l'estat emocional de la Frida que és impossible obviar. En la Marga, mourà els afectes (la Frida necessita tendresa i amor); en l'Esteve mourà la responsabilitat (estimar la Frida en el seu cas voldrà dir limitar-la i confrontar-la). I en ella mateixa, mourà la terra de ningú en què ha anat trampejant.

Després de l'abandonament al bosc, s'inicia una certa presa de consciència en la Frida que es concreta en les flors que regala a la Marga i el dibuix al guix de l'Anna. I després de l'ofegament, apareix finalment la determinació: està acorralada, res no pot seguir com fins ara, la situació és insostenible, cal prendre una decisió. Quan decideix innocentment fugir cap a Barcelona, el que està decidint en realitat és fugir de la seva vida anterior i fer-se gran, començar a assumir la realitat.

Les nines, com els cordons, són un element molt significatiu per a il·lustrar aquesta transformació: a l'inici del film, són l'únic element que queda per la Frida d'un món que ha estat devastat, humanament i físicament (recordem les imatges de la casa de Barcelona: buida, plena de caixes, irreconeixible com a llar). Ella procura a les nines tot l'amor i la tendresa, les ordena escrupolosament i les protegeix de l'Anna. Són un reducte d'intimitat i de passat. Quan, abans de la fugida, li'n regala una a l'Anna, no ho fa només per reparar la malícia de les seves accions, sinó per trencar amb el caràcter sagrat i regressiu d'aquest vincle, per assumir que és hora de fer-se gran. Simbòlicament, a més, aquest gest converteix l'Anna, per primera vegada, en la seva germana.

#### LA MARE ABSENT

No podem elidir, si parlem dels personatges d'*Estiu 1993*, un personatge fonamental en la seva absència, i sobretot en el treball que fa Carla Simón per fer-lo present: la mare biològica de la Frida. Ella és, per descomptat, el detonant del film.

La seva mort que -per la Frida- no és només la mort d'una mare, sinó la fi d'un món. I la causa de la seva mort, que suposa un agreujant (remet tal vegada a un mode de vida i a uns hàbits, i també i molt especialment a una determinada manera de morir), però sobretot una càrrega de prejudicis i estigmes afegida a la ja de per sí complexa i intempestiva situació.

Però, molt més que un simple detonant, la seva absència té tanta densitat, i és un personatge evocat de tantes maneres, que acaba per tenyir tot el film.

Explica la Carla Simón que, tot estudiant cinema a Londres, va escriure en una setmana un primer esborrany del guió. Quan va deixar llegir aquella versió primerenca a un analista, una de les coses que aquest li va fer notar és que no veia enlloc de la pel·lícula la mare biològica. La cineasta parla d'aquesta fase com la més trista del procés: es va adonar que no comptava amb records de la seva mare biològica.

Per pal·liar aquesta absència al film, la Carla Simón va necessitar cercar la seva mare, a través del seu rastre. I ho va fer preguntant a la família, recerçant fotografies i textos, i finalment realitzant el curtmetratge *Llacunes* (2016). Al curt, la cineasta llegeix textos i cartes de la seva mare mentre filma els llocs des d'on ella els va escriure.

A *Estiu 1993* la Neus Pipó, mare biològica de la Carla Simón, és present de moltes maneres diverses: en els comentaris i silencis de la família i dels veïns del poble; en certes expressions i preocupacions de la Frida; en el petit altar ocult a través del qual la Frida es comunica amb el cel i fa ofrenes a la seva mare; i, molt especialment, en una seqüència prodigiosa en què l'Anna i la Frida fan joc simbòlic, disfressant-se i representant una escena del passat en què l'Anna fa de Frida, i la Frida de la seva mare [Vegeu "Els elements expressius d'*Estiu 1993*: jugar a fer de mare", p. 17].

Diu la Carla Simón que de tot el film aquesta és, segurament, la seva seqüència preferida.

Al final del film, la Carla Simón fa present per darrera vegada la mare absent: *Estiu 1993* es clou amb la dedicatòria "A la meva mama Neus" quan encara sona damunt una pantalla negra el plor esquinçat de la Frida finalment alliberat. Un gest d'agraïment, de record, de reconeixement, potser de curació, en què es xifra aquesta densa absència que desborda el film perquè ve de la vida.

**MOLT MÉS QUE UN FILM AUTOBIOGRÀFIC**

*Estiu 1993* és el primer llargmetratge de la Carla Simón després de la realització de diversos curtsmetratges, i ha tingut una gran acollida tant de públic com de crítica —ha guanyat premis en innumbrables festivals, entre els que destaquen el de Berlin, el de Màlaga o el de BAFICI, i fins i tot una preselecció als Oscar<sup>2</sup>.

Simón sempre explica que no va fer la pel·lícula amb finalitats terapèutiques. No sentia la necessitat de guarir res en relació amb la seva infantesa, que es tractava de successos molt antics i ja superats. Del que sí que sentia necessitat és d'abordar la manera com un infant afronta la mort i l'adaptació a la seva nova vida, i que per ella la millor manera de fer-ho va ser endinsant-se en la memòria i preguntant a la família.

Durant la concepció i el rodatge del film, van tenir un paper central les fotografies d'aquell primer estiu amb els seus pares adoptius a Les Planes d'Hostoles, a la Garrotxa.

“Als meus tres últims curtsmetratges vaig partir d'històries de la meua pròpia família per explicar relacions familiars. El projecte que aquí presento va en la mateixa direcció. De fet, *Estiu 1993* és la meua pròpia història, la pel·lícula més personal que he escrit fins al moment.

Un estiu que va definir la meua infantesa i em va obligar a créixer més ràpid que qualsevol altra nena de la meua edat, influint sens dubte en la persona que sóc avui dia. L'estiu de l'any 1993 va començar la meua nova vida. Encara que els meus records siguin vagues, aquesta pel·lícula retrata aquest període amb la nena que jo era llavors com a protagonista”.

El film, doncs, té arrels autobiogràfiques i la memòria n'és una font central, però la Carla Simón sempre té cura d'assenyalar les pròpies llacunes i la vaguetat del record, i al film es permet la llibertat necessària per ser, si cal, infidel o imprecisa en relació a la literalitat dels fets, si els personatges o l'emoció narrativa ho requereixen.

Això fa que *Estiu 1993* sigui sens dubte una pel·lícula sobre l'estiu en què va canviar la vida de la Carla Simón, però també sobre els primers anys 90 (i la ressaca dels 80), sobre l'estigma de la SIDA [Vegeu p. 15] i, per descomptat, sobre la intensitat de les emocions, les sensacions i les descobertes de la infantesa i els seus infinits estius.

---

<sup>2</sup> Actualment treballa en el guió del seu segon llargmetratge, titulat provisionalment *Alcarràs*.

## ELS REFERENTS D'ESTIU 1993 I EL GRAN CINEMA SOBRE LA INFANTESA

Més enllà de la memòria, els diàlegs amb la família, els textos de la seva mare i les fotografies, Carla Simón va concebre *Estiu 1993* en diàleg amb grans films de la història del cinema, i molt especialment amb alguns dels grans films sobre la infantesa.

Pot ser molt bonic rastrejar amb els alumnes la traça d'alguns d'aquests films a *Estiu 1993*, ja sigui a través de captures o del visionat de fragments<sup>3</sup>:

- *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (Espanya, 1973)
- *Cría cuervos*, de Carlos Saura (Espanya, 1976)
- *El sur*, de Víctor Erice (Espanya, 1983)
- *Wrony*, de Dorota Kędzierzawska (Polònia, 1994)
- *Corpo Celeste*, d'Alice Rohrwacher (Itàlia, 2011)

També podem aprofitar per descobrir altres films sobre la infantesa que han estat i són encara importants per molts cineastes, i també per la Carla Simón<sup>4</sup>:

- *El petit fugitu / Little Fugitive*, de Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin (EE.UU, 1953)
- *La tornada a l'escola / Rentrée des classes*, de Jacques Rozier (França, 1956)
- *Els quatre-cents cops / Les quatre cents coups*, de François Truffaut (França, 1959)
- *On és la casa del meu amic? / Jâne-ye dustkoÿâst?*, d'Abbas Kiarostami (Iran, 1987)
- *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (Espanya, 1999)
- *Yuki & Nina*, de Nobuhiro Suwa i Hippolyte Girardot (França, Japó, 2009)

## DIRIGIR INFANTS

Un dels aspectes més memorables d'*Estiu 1993* és sens dubte la direcció dels actors i actrius i el treball de les protagonistes, molt especialment de la Laia Artigas i la Paula Robles, les dues nenes que interpreten la Frida i l'Anna respectivament.

La Carla Simón sempre explica que un dels motius que la va dur a escollir a la Laia Artigas durant el llarg procés de càsting fou que va veure en la nena la capacitat i també la conflictivitat que necessitava la Frida, sola, però també en la prova conjunta amb la Paula Robles.

Per aconseguir les prodigioses interpretacions que les nenes regalen al film, va ser necessari un gran treball d'assaig amb els protagonistes adults, el David Verdaguer i la Bruna Cusí, inspirat en part en els records i les experiències de la Carla Simón, però també en les vivències i emocions pròpies.

<sup>3</sup> En el cas de *El espíritu de la colmena* és molt aconsellable també un visionat en integralitat.

<sup>4</sup> Tots els films que segueixen són molt aconsellables per veure en integralitat.

Van ser dos mesos d'assaigs que van permetre no només aproximar-se i reproduir allò que apareixeria al film, i allò que podia haver passat als personatges "abans del film", sinó sobretot crear un vincle i uns records compartits, una relació gairebé familiar entre la Carla i els quatre actors i actrius que possibilités la increïble naturalitat que assoleixen a la pel·lícula.

La Carla Simón també explica que el primer dia de rodatge, potser com era de preveure, la Laia Artigas va complicar una mica l'arrencada mostrant la seva cara més ingovernable. I que va ser precisament la confiança aconseguida en els mesos anteriors la que va permetre desencallar la situació.

"[Al càsting] buscàvem nenes que s'assemblessin a nosaltres [a la seva germana i a mi] però sobretot que encaixessin amb la seva manera de ser en aquesta història. [...] Vam fer un procés molt intens d'assajos i vam passar molt de temps junts, els actors i jo. No vam assajar només les escenes de la peli, sinó també escenes anteriors a l'estiu del 93. Per exemple: l'escena on la Laia imita la mare. En l'assaig la mare era jo, li feia veure que fumava, i li deia que estava molt cansada, que em feia mal el cos, que no podia jugar. Quan vam gravar, li vaig dir a la Laia: "¿Recordes aquell dia, quan jo et feia de mare, i fumava? Has d'imitar-me, fer el que feia jo ..." [...] Vam crear memòries compartides entre nosaltres, abans de gravar, passant molt de temps juntes: anàvem a comprar, fèiem el menjar tots junts, incloent també el David i la Bruna. A poc a poc es va generar aquesta intimitat necessària per a la història."

## L'ESTIGMA DE LA SIDA

---

*Estiu 1993* és també un gran film sobre la SIDA i el seu estigma, i pot propiciar un ric diàleg a l'aula sobre aquesta qüestió.

És probable que ens adonem que allò que explica el film i el tipus de vivència que compartim d'aquells anys els adults (mestres, professors i professores, pares i mares) no sigui, afortunadament, la que els nostres alumnes tinguin avui.

I és que a *Estiu 1993* s'hi representa, com potser mai abans no s'havia fet al cinema, el lloc que va ocupar durant els anys 80 i primers 90 la SIDA en l'imaginari col·lectiu, a cavall entre el debat de salut pública, l'alarmisme, les consideracions morals més puritanes i la llegenda urbana més sòrdida i truculenta.

Com gairebé sempre, l'origen de tot era la por i la manca d'informació. Es desconeixia la naturalesa i la mecànica de la malaltia amb precisió, no existien cures conegudes, les imatges que transcendien eren aterridores, i semblava afectar només a certs col·lectius.

Els primers indicis públics, l'any 1981<sup>5</sup>, van estar molt lligats a la comunitat homosexual masculina. Les taques roses a la pell va dur la premsa a parlar del "càncer rosa" o de la "immunodeficiència relacionada amb l'homosexualitat", i no van faltar veus que consideressin la malaltia un càstig de Déu. Evidentment, la incidència en el col·lectiu té a veure amb la manca d'ús de preservatius a causa de l'absència de risc d'embarassos no desitjats.

Però de seguida van començar a aparèixer casos que afectaven homes o dones heterosexuales que prenién drogues intravenoses, així com els seus fills.

Pels volts de l'any 1983 es va començar a parlar als Estats Units del club de les quatre hacs (o *Club 4H*), per referir-se als únics col·lectius als que semblava afectar el virus: homosexuals, heroïnòmans, hemofílics (i, per extensió, persones que havien necessitat de transfusions sanguínies, i així s'havien contagiats) i haitians.

Finalment, l'any 1984 va adquirir la seva denominació definitiva, *Human Immunodeficiency Virus* (HIV), o Virus de la Immunodeficiència Humana (VIH) en català. SIDA vol dir Síndrome de la Immunodeficiència Adquirida.

L'estigma i les llegendes negres vinculades al contagi estaven servides. Les persones es contagiaven per les decisions que havien pres durant la seva vida. Donar la mà, abraçar, fer petons, tocar, emprar els mateixos lavabos, respirar el mateix aire; tot era causa potencial de contagi. El contagi equivalia a una mort horrible, i per tant calia marcar i expulsar dels espais comuns els "sidosos".

Pot ser un exercici molt potent veure quines són les múltiples manifestacions d'aquesta malaltia i del seu estigma a *Estiu 1993*: la seqüència del parc, quan Frida es fereix el genoll i una mare corre a protegir la seva filla; les converses a mitges entre els veïns i els familiars; el tractament de Frida; les preguntes que fa a la Marga a la penúltima seqüència del film...

---

<sup>5</sup> De fet va ser l'inici de la SIDA com a pandèmia, però el contagi en humans data probablement del primer terç del segle XX.

## ELS ELEMENTS EXPRESSIUS D'ESTIU 1993: COMENTARI D'ALGUNES SEQÜÈNCIES

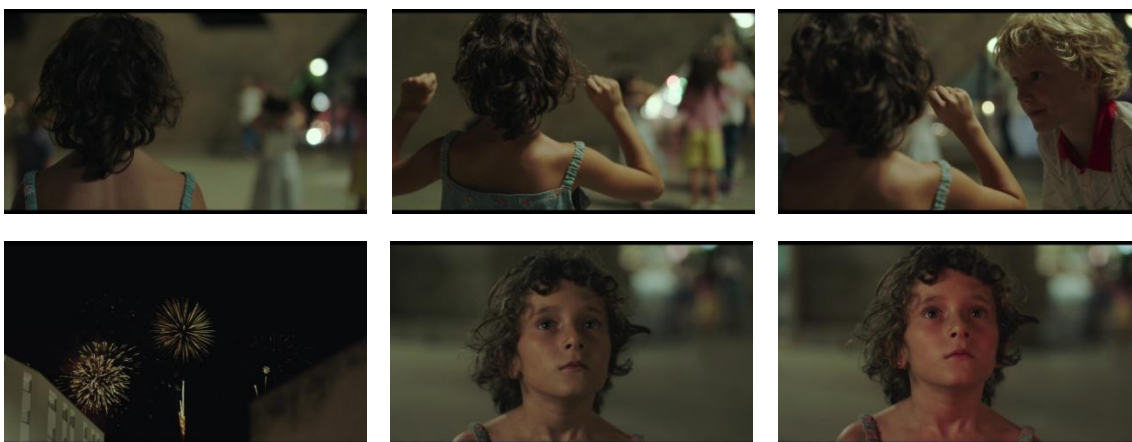
### L'INICI DEL FILM [00MIN 52s - 3MIN 22s]

Com passa en moltes grans pel·lícules, a l'inici d'*Estiu 1993* hi trobem xifrades moltes de les claus narratives i expressives del film.

El primer pla del film és un pla d'esquenes de la Frida filmat amb la càmera en mà i molta poca profunditat de camp: només ella està enfocada, i el món és *fou*. Expressivament, el film tornarà contínuament a variacions d'aquest concepte, que en realitat situa dues grans qüestions: el punt de vista (el món des de la vivència emocional de la Frida) i una distància amb el personatge que ens fa estar molt a prop però, alhora, preserva una certa intimitat emocional. La Frida juga a pica paret, i en aquest llarg pla no li veiem el rostre. Al final el company de jocs li diu, per fer-la moure: "I tu, per què no estàs plorant?", situant ja en el primer pla del film la qüestió central en l'arc de transformació de la Frida, que és la incapacitat d'expressar el seu dolor [Vegeu "*Estiu 1993*, un film de personatges", p. 7].

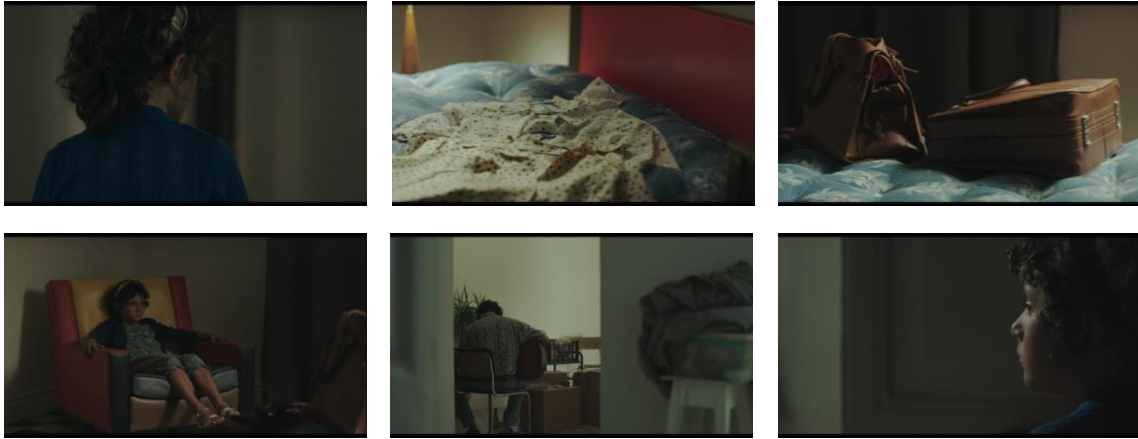
Veiem a continuació un pla dels focs artificials al cel: és Sant Joan, l'inici de l'estiu. L'estiu en què la vida de la Frida va canviar per sempre.

I, finalment, en el tercer pla, li descobrim el rostre, il·luminat pels petards. Les múltiples variacions sobre el rostre de la Frida, sobre la seva mirada, i com la llum hi incideix també travessaran tot el film.



La seqüència segueix dins la casa de la Frida, en transformació. Tornem a seguir la Frida en un pla d'esquenes amb molt poca profunditat de camp. Aquí, molt clarament, el món que queda en fora de camp és el món dels adults: les converses mig sentides, els moviments mig compresos, la sensació que no acaben de formar part de la realitat de la Frida. Algú tocant una cançó amb la guitarra. Una panoràmica sobre el llit amb la maleta preparada ens mostra la Frida, contemplant la desintegració del que fins no fa massa ha estat la seva llar. I finalment descobrim, entre el marc d'una porta i mig tapats per la posició de la càmera, l'Esteve i la Marga: som de nou en el punt de vista de la Frida, a qui redescobrim en panoràmica i una llum meravellosa. Des d'allà estant, els seus nous pares semblen encara estranys, aliens. Encara no s'han convertit en la seva nova família.



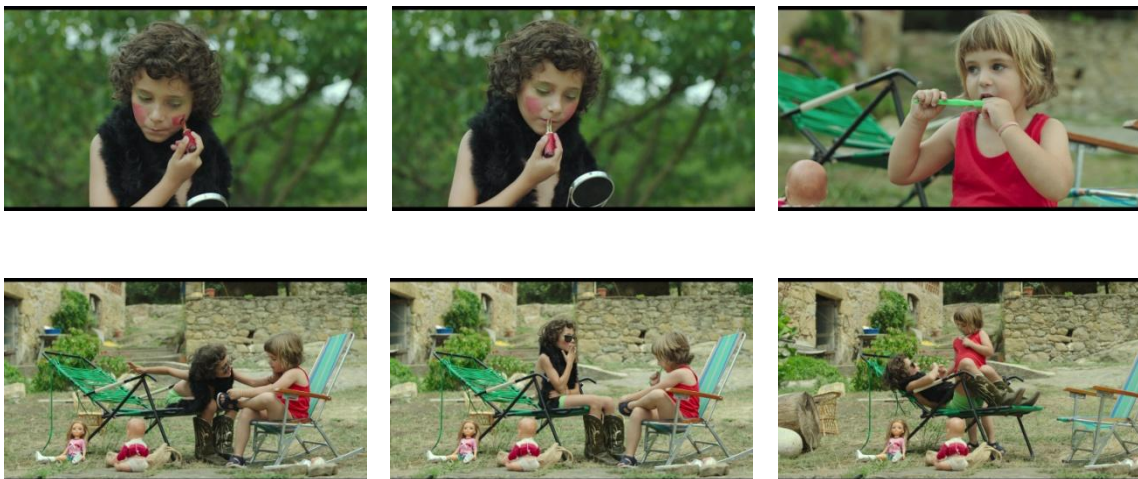


**JUGAR A FER DE MARE [22MIN 27s - 25MIN 30s]**

La seqüència predilecta de la Carla Simón i, sens dubte, una de les seqüències més memorables del film.

La Frida i l'Anna a través del joc simbòlic escenifiquen la relació entre la Frida i la seva mare biològica (papers que encarnen l'Anna i la Frida respectivament).

Tal com explicàvem més amunt, hi ha a *Estiu 1993* tota una sèrie d'estratègies per fer present i donar densitat a l'absència que és en la base del film: la de la mare de Frida acabada de morir. La potència d'aquesta seqüència és que aconsegueix exactament el mateix que aconseguiria un *flashback*, fer present el passat –una relació mare-filla– sense haver de recórrer al tan socorregut i evident recurs, i a més amb el valor afegit de fer-ho des del filtre de la mirada de l'infant.



A través d'aquest joc d'infants, doncs, se'ns fa present la relació que tenien la Frida i la seva mare Neus. I això passa sobretot pel que veiem –una mare que fuma, esgotada, a la que li fa mal tot el cos, que no es pot negar a jugar amb la filla– i per allò que Frida diu –un llenguatge d'adult molt connotat, amb tot d'expressions molt pròpies d'una època i d'una determinada manera de ser: “quantitat de cansada”, “enrotlla't”, “de muerte”...

Sabem que la Carla Simón, amb l'objectiu de fer present la seva mare biològica en versions ulteriors del guió, va endinsar-se en els textos que conservava de la seva mare per confeir el curtmetratge *Llacunes*. Moltes d'aquestes expressions hi apareixen, i és molt bonic reconèixer-les en boca de Frida.

També és emocionant visionar el referent explícit d'aquesta seqüència en la seqüència anàloga del film *Cría cuervos* de Carlos Saura.

#### EL BALL [1H 12MIN 29s – 1H 13MIN 50s]

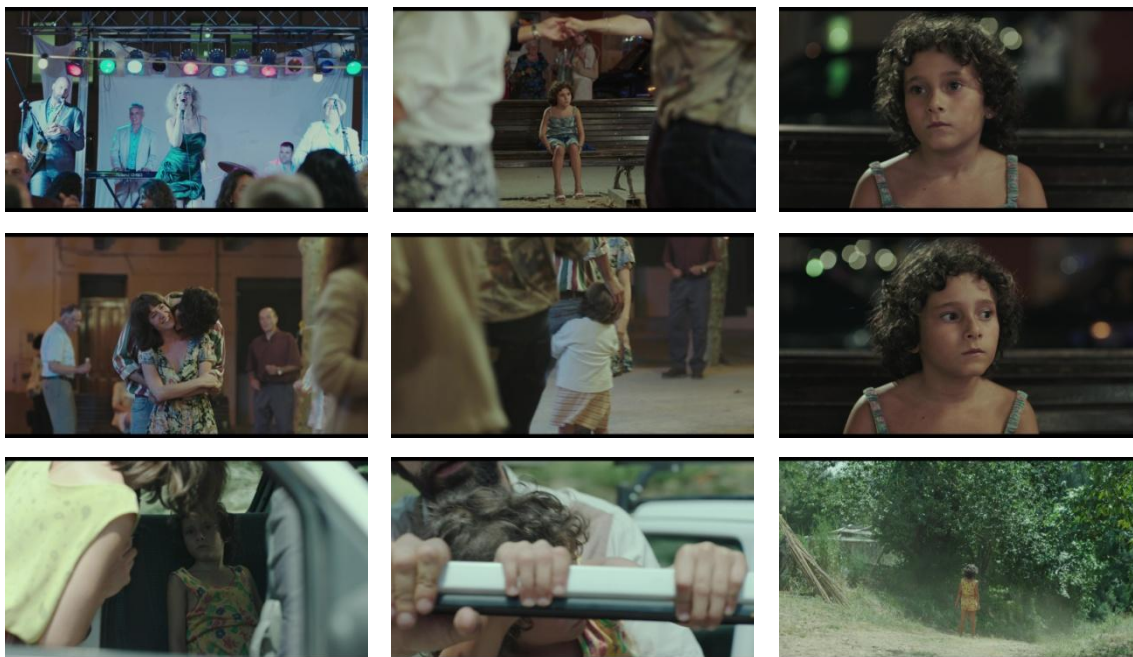
De nou, una seqüència construïda a partir de la mirada de la Frida.

El primer pla correspon a la banda de la Festa Major, cantant una peça de Nat King Cole amb una lletra tan significativa com: “Ay cosita linda mamá / Soñaba, soñaba que me querías, soñaba que me besabas y que en tus brazos dormía”

Descobrim la Frida asseguda en un banc en un pla molt obert, amb la gent passant i ballant entre la càmera i el personatge.

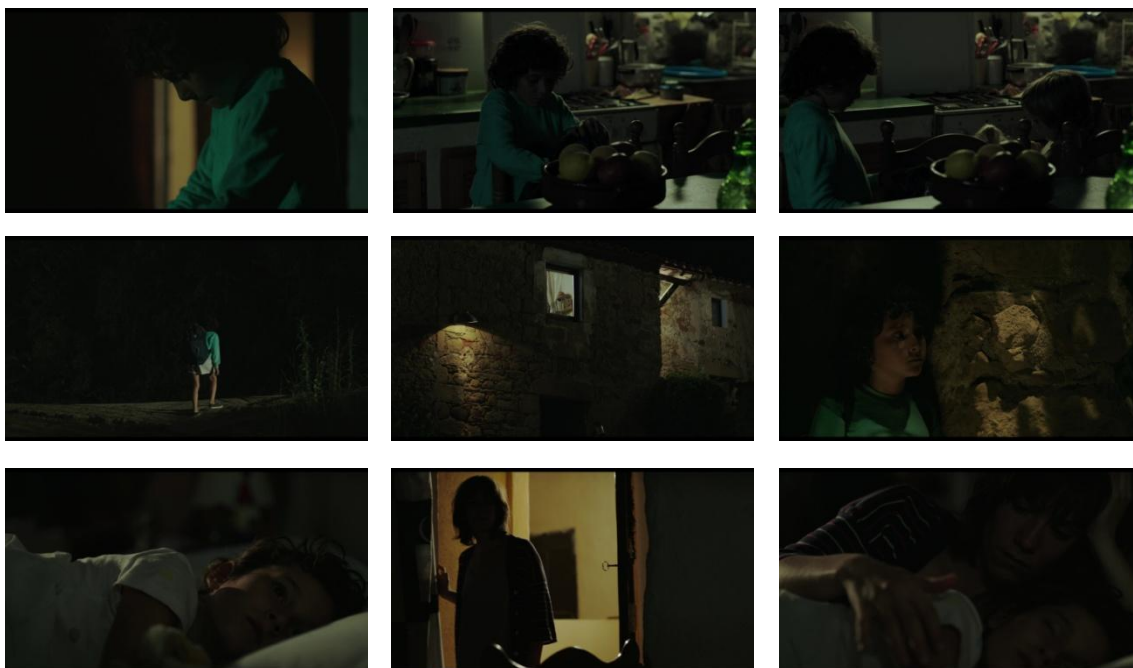
Els nens corren i juguen per la festa, les parelles ballen, els colors i l'ambient són els propis d'un ball d'estiu de principis dels anys 90. Tornem a la Frida, però en una escala més tancada: un primer pla amb el fons *fou*. Carla Simón muntarà aquest pla amb el contracamp de la mirada de la Frida, primer sobre la joia dels infants, i després sobre l'Esteve i la Marga ballant i fent-se festes, i amb l'Anna corrent al voltant i abraçant-los. Sembla que la Frida es fixi especialment en un gest de l'Esteve acaronent el cap de l'Anna. Com si es fes més intensa la impressió de no pertànyer a aquella família. Fa ben poc que l'Esteve l'ha acusat de voler-se carregar l'Anna en la seqüència de l'ofegament.

En la següent seqüència, la Frida muntarà un numeret volent tornar amb els seus avis a Barcelona. Com que no podrà, decidirà fugir. El moment en què aquesta decisió comença a prendre forma és en aquesta nit de Festa Major, en la joia no compartida d'un ball d'estiu.



**LA FUGIDA [1H 19MIN 08S –1H 26MIN 01S]**

La fugida de la Frida correspon a una preciosa seqüència nocturna que comença i acaba, circularment, al llit. A l'arrencada, amb el personatge de l'Anna escoltant com la Frida recull les seves coses (amb el cap a l'esquerra del quadre), i al final, amb la Marga estirant-se i abraçant la Frida en el gest d'afecte maternal més clar que li hem vist fins el moment (i ambdues, com si fóssim davant un mirall de l'inici de la seqüència, amb el cap a dreta de quadre).



Certament, en l'imaginari del cinema sobre la infantesa hi és molt present la imatge de l'infant que no pot dormir, i que, en la seva vetlla, o bé sent coses que no hauria de sentir o bé és visitat per la mare o el pare, que l'ajuden a agafar el son. Potser el cas més paradigmàtic el trobem a *Els quatre-cents cops* de François Truffaut.

Tal i com explicàvem més amunt [Vegeu "*Estiu 1993*, un film de personatges", p. 7], molts dels elements que durant el film hem associat a la situació emocional de la Frida es desencallen ara, justament quan ella també sembla desencallar i fer un pas endavant: els cordons de la sabata, que es corda amb la seguretat d'una nena gran que fins ara no ha volgut ser; la nina que regala a l'Anna quan aquesta li diu que ella sí que l'estima.

Un llarg pla d'esquena, que ressona en els que ja hem vist a l'inici del film, permet que els sons de la nit, la densitat de la foscor i l'hostilitat dels cotxes a la carretera tornin la infantesa de Frida a la seguretat de la llar.

## NOTES PER A UNA REFLEXIÓ A CLASSE

---

Per tal d'ajudar a conduir el treball a classe anotem a continuació, a mode de resum, alguns dels principals eixos temàtics i expressius d'*Estiu 1993* i de les qüestions que el film planteja:

- Descriu i reflexiona sobre el recorregut emocional dels diferents personatges del film i molt especialment de la Frida a la llum de la seqüència final de la pel·lícula.
- Quines emocions sentim que estan associades als estius de la infantesa? Ens sentim reconeguts en la manera en què la pel·lícula representa aquesta manera particular de sentir (de la infantesa i de l'estiu)?
- Pensem també en la infantesa i provem de descriure'n l'univers emocional. Com és el món amb els ulls d'un infant? Com es perceben les relacions adultes?
- Quina mena de procés és un dol? Hi ha diferents tipus de dols en funció de les diferents pèrdues? Quines emocions hi associem? Per quins moments creiem que passa algú que travessa un procés de dol?
- Podem fer una anàlisi del film en clau històrica: què en sabem dels anys 80 i 90? Com hem obtingut aquesta informació? Què en sabem de la SIDA? Ens ha sobtat la manera en què aquesta malaltia i el seu estigma és retratat a la pel·lícula?

## FITXA TÈCNICA I ARTÍSTICA DEL FILM

---

Títol original: *Estiu 1993*

País: Espanya

Any: 2017

Durada: 98 minuts

Direcció: Carla Simón

Guió: Carla Simón

Ajudant de direcció: Jorge Calatayud

Script: Arnau Vilaró

Direcció de fotografia: Santiago Racaj

Direcció artística: Mónica Bernuy

Música: Ernest Pipó

So: Eva Valiño

Muntatge: Ana Pfaff, Dídac Palou

Càsting: Mireia Juárez

Foto fixa: Lucía Faraig

Coach: Laura Tajada

Directora de producció: Mireia Graell

Producció executiva: Valérie Delpierre, María Zamora

Repartiment:

Laia Artigas: Frida

Paula Robles: Anna

Bruna Cusí: Marga

David Verdaguer: Esteve

Montse Sanz: Lola

Isabel Rocatti: Àvia

Fermí Reixach: Avi

## CONTACTE

---

Si voleu aprofundir més en aquest o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

### **Filmoteca de Catalunya**

#### ***Filmoteca per a les escoles***

[filmoteca.escoles@gencat.cat](mailto:filmoteca.escoles@gencat.cat)

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/filmoteca-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

### **Associació A Bao A Qu**

[www.aboaqu.org](http://www.aboaqu.org)

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

[aboaqu@aboaqu.org](mailto:aboaqu@aboaqu.org)

IG:aboaqu\_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81