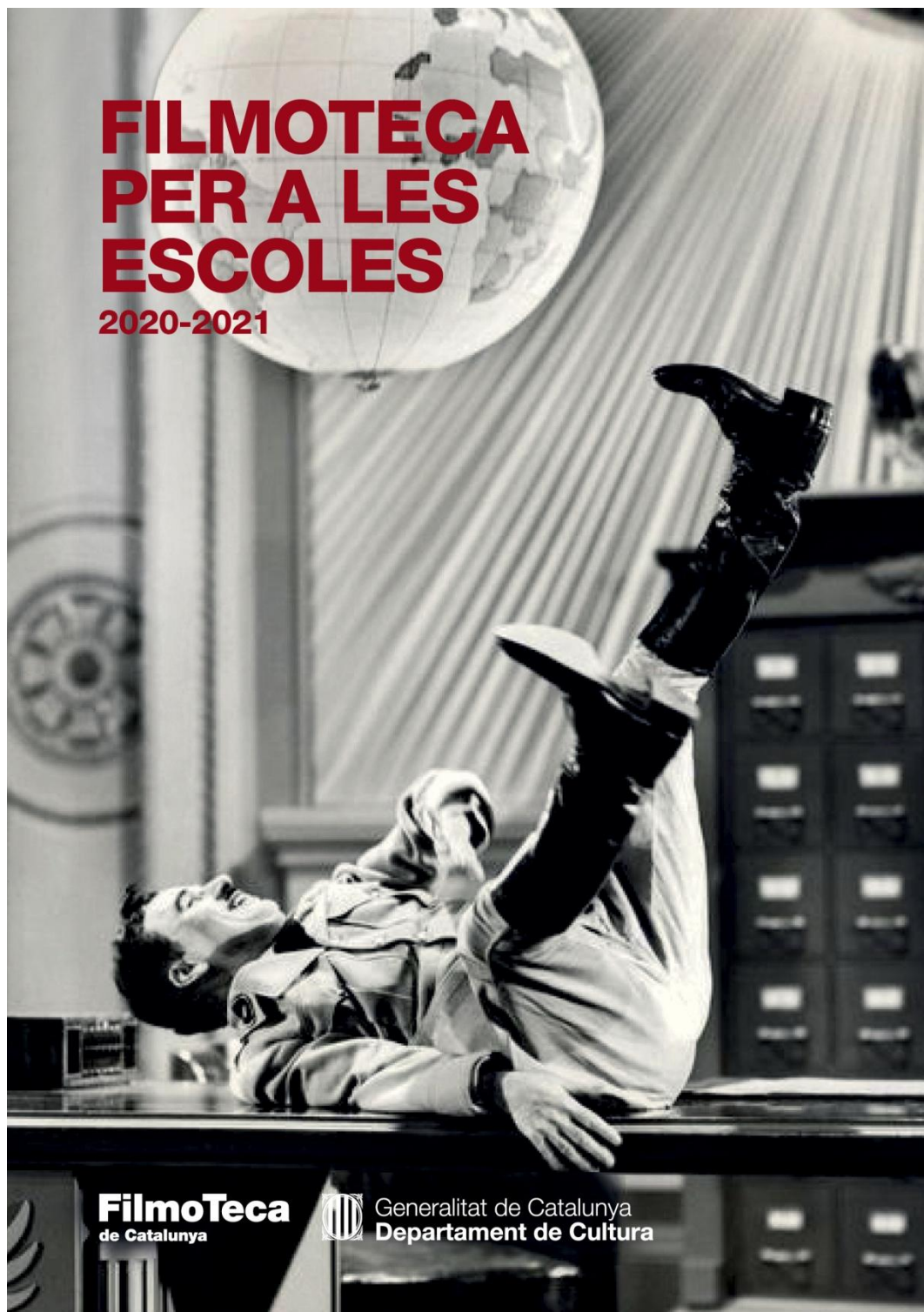


FILMOTECA PER A LES ESCOLES 2020-2021

ELS MOVIMENTS DE CÀMERA



MATERIAL DIDÀCTIC ELABORAT PER

 **a bao a qu**

#FilmotecaEscoles

ÍNDEX

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	4
AL BLOG	4
ELS MOVIMENTS DE CÀMERA	5
PER QUÈ, QUAN I COM	5
LA CAPACITAT EXPRESSIVA DEL MOVIMENT	5
DOS GRANS TIPUS DE MOVIMENTS.....	6
DESPLAÇAMENTS I TRAJECTES.....	6
DESPLAÇAMENTS	7
<i>Pierrot el boig / Pierrot le fou</i> , de Jean-Luc Godard (França, Itàlia, 1965)	7
<i>Estranys al Paradís / Stranger Than Paradise</i> , de Jim Jarmush (Estats Units, 1984)	7
TRAJECTES.....	8
<i>Tot està perdonat / Tout est pardonné</i> , de Mia Hansen-Løve, (França, 2007)	8
ELS MOVIMENTS D'ALLUNYAMENT I D'APROPAMENT I ELS FILS ELÀSTICS.....	9
<i>Núvols passatgers / Kauas pilvet karkaavat</i> , d'Aki Kaurismäki (Finlàndia, 1996)	10
ELS FILS ELÀSTICS	10
<i>Innisfree</i> , de José Luis Guerin (Espanya, 1990).....	10
<i>Les harmonies Werckmeister / Werckmeister harmóniák</i> , de Béla Tarr i Ágnes Hranitzky (Hongria, Itàlia, Alemanya, França, 2000)	11
ELS PASSATGES ENTRE EL PERSONATGE I EL MÓN	12
<i>La nostra música / Notre musique</i> , de Jean-Luc Godard (Suïssa, França, 2004)	12
LA CIRCULACIÓ DELS ROSTRES I ELS PASSATGES ENTRE PERSONATGES	13
<i>Los condenados</i> , d'Isaki Lacuesta (Espanya, 2009)	13
EL MÓN DES DE LA VIVÈNCIA DEL PERSONATGE.....	14
<i>La solitud del corredor de fons / The Loneliness of the Long Distance Runner</i> , de Tony Richardson (Regne Unit, 1962)	14
NOTES PER UNA REFLEXIÓ A CLASSE	16
CONTACTE.....	17

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

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 la sessió a la Filmoteca, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes.

- Expliquem el desenvolupament i la finalitat de la sessió. Veurem i comentarem fragments de pel·lícules de grans cineastes d'èpoques diferents. A partir d'aquests fragments reflexionarem sobre les tries, tant narratives com expressives, que han fet els cineastes en relació als moviments de càmera. Es tracta, per tant, que durant la sessió estiguem actius i participem en els moments de diàleg: compartim les nostres observacions, ens fixem en detalls, pensem com haguéssim filmat les mateixes situacions, preguntem els dubtes, etc.

- Veurem tots els fragments en versió original subtitulada. No fem un problema o dificultat dels subtítols. Encarem-ho en positiu: és la millor manera de veure les pel·lícules, ja que és la que permet gaudir-les com realment les van concebre i realitzar els seus directors. També permet assistir al treball dels actors i actrius en tota la seva dimensió; qualsevol persona que alguna vegada hagi interpretat (encara que ho hagi fet molt puntualment i no professionalment) sap que la interpretació no passa només per la gestualitat i per les expressions del rostre, sinó que el to de veu i la manera de dir les frases té un valor fonamental.

Si volem posar més èmfasi en aquest aspecte, podem fer el següent exercici: veiem tres minuts d'una pel·lícula (preferentment amb un/a gran cineasta i un gran actor o actriu) en la versió doblada i després els mateixos tres minuts en la versió original subtitulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i que percebem les diferències.

- Si ho considerem adient, podem veure abans de la projecció alguns dels fragments comentats en aquest quadern per tal de preparar la sessió. Així l'alumnat ja tindrà la referència d'alguns dels termes que poden anar apareixent durant la projecció de la Filmoteca per a les escoles. Després, a classe, podrem prosseguir el treball iniciat a la sala amb d'altres fragments o revisitant els que ja havíem comentat abans.

- A més del treball de preparació de la sortida i del comportament que cal tenir, és important explicar a classe que dins la sala no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar els fragments 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!

TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ

Després de la projecció podem obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions de l'alumnat. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió parteix del diàleg, de "recordar i mirar els fragments plegats". També, és clar, de la descoberta de nous fragments. Pot ser interessant, per exemple, proposar als alumnes que portin fragments relacionats amb els elements cinematogràfics que hem treballat a la projecció.

Perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulants i còmode 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 els fragments de films; 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 treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament 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.

AL BLOG

El blog <https://filмотecaescoles.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.

ELS MOVIMENTS DE CÀMERA

Els moviments de càmera formen part de les tries expressives essencials dels i les cineastes, i són fonamentals en la construcció narrativa i emocional dels films i dels personatges.

No ens proposem tant pensar els moviments de càmera com a nomenclatures o tipologies (panoràmica, tràveling, a l'espatlla, en grua, en steadycam...) sinó de començar fent atenció al seu valor emocional i sensible. Els moviments apel·len íntimament i de forma física (com la música) a l'emoció i la sensació.

PER QUÈ, QUAN I COM

Les preguntes que es fan els cineastes són per què, quan i com moure la càmera. Serà per acompanyar el personatge? Per identificar-nos amb les seves emocions o per fer-les ressonar en l'espai? Per crear emocions pures, associades al propi moviment? Per dotar la realitat (l'espai, les coses) d'una dimensió lírica, fer-la rica en sensacions i emocions?

La tria està molt associada a les possibles funcions dels moviments de càmera, que podem agrupar en cinc grans punts:

- Descriure -l'espai o els personatges- i en fer-ho crear determinades emocions i sensacions.
- Relacionar: el personatge i l'espai, o els personatges entre ells.
- Crear emocions, que poden estar vinculades a la història (i a les emocions dels seus personatges), o ser emocions "pures", líriques, poètiques, rítmiques.
- Crear ritmes.
- Narrar o explicar.

Aquestes funcions no es donen gairebé mai de forma independent, sinó que es combinen i barregen.

LA CAPACITAT EXPRESSIVA DEL MOVIMENT

Hi ha molts elements que determinen com és un moviment i la seva capacitat expressiva, sensible i emocional:

- Els que es deriven del propi moviment:
 - El tipus de suport: tràveling embarcat (en un cotxe, tren, vaixell), sobre rails, sobre dolly o grua, panoràmica, càmera a l'espatlla, etc.
 - La seva fluïdesa, la velocitat, l'inici i el final, el possible tremolor.
- Les que concerneixen la concepció del pla com a tal i són essencials en com és percebut el moviment:

- L'escala: la distància entre la càmera i l'element en moviment, i l'òptica escollida.
 - Els termes interposats.
 - La relació amb el fons.
- Les que concerneixen les relacions de moviment o velocitats:
 - Es mou la càmera i es mou el personatge o element?
 - A quines velocitats es mouen un i l'altre? Aquestes velocitats són constants o canvien?
 - Què passa amb els tràvelings embarcats?
 - Què passa amb el fons?

DOS GRANS TIPUS DE MOVIMENTS

Al cinema hi ha, de manera similar a la vida, dos grans maneres de desplaçar-se que, poden, evidentment, combinar-se.

Una correspon al desplaçament en l'espai: quan viatgem, quan ens desplacem sobre un suport mòbil i fins i tot, quan caminem. Són **els tràvelings**: la càmera recorre físicament l'espai (com nosaltres).

L'altra en canvi, és un desplaçament òptic d'aquell qui, sense desplaçar-se físicament recorre un espai o segueix algú amb la mirada, desplaçant el cap i els ulls. Són **les panoràmiques**: un punt fix des d'on pivota el moviment.

DESPLAÇAMENTS I TRAJECTES

La relació entre el personatge (amb el seu estat emocional) i el món es posa especialment en joc en determinades situacions narratives en les que acostumen a tenir un paper central els moviments de càmera.

Entre aquestes situacions narratives, els desplaçaments i els trajectes ocupen un lloc particular.

Per **desplaçament** entenem els recorreguts del personatge a peu. Per **trajecte**, els recorreguts "embarcats" (el personatge en un cotxe, bus, tren, vaixell, avió...).

Evidentment un i altre generen sensacions i formes molt diferents: només cal pensar en com veiem i ens relacionem amb el món en un i altre cas. Resumint molt podem dir que en un cas el món desfila, circula davant el personatge (trajecte); i en l'altre és el personatge qui el recorre, camina, travessa (desplaçament).

DESPLAÇAMENTS

El desplaçament és una situació molt habitual en el cinema i sempre que un personatge camina, que avança per l'espai, hem de prendre una decisió sobre com acompanyar-lo i com relacionar-lo amb aquest espai.

El desplaçament del personatge el situa al món i alhora fa que el cineasta explori amb molta intensitat les distàncies: com el mostra? En plans oberts o tancats? En canvis d'escala?

En plans fixes o en moviment? En panoràmica o *tràveling*? Com el relaciona amb el món que recorre en el pla i la seqüència? El personatge crea la distància? La càmera el segueix?

***Pierrot el boig / Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard (França, Itàlia, 1965)**

29 min. Travessant França.

Ferdinand (a qui ella anomena Pierrot) i Marianne recorren França, de París cap al sud. Ella està implicada en una història complicada (amb diners, traïcions i assassinats). Fugen, no se sap ben bé de què, però sobretot, van a la recerca del sol i el mar. Després de la llarga panoràmica del cotxe en flames a l'immens horitzó verd (on veiem la parella allunyar-se), tres plans puntuen el recorregut de la parella "creuant França".

Són plans totalment autònoms filmats en amplis moviments (els tres, de pràcticament 180°) i que creen una mena de suspensió lírica. Al riu (Durance), la dificultat visible dels actors contrasta amb la bellesa del paisatge, el moviment i la música; segueix el bellíssim pla dels arbres i la llum.

L'emoció dels plans és purament cinematogràfica (la creen els moviments de càmera i la tria de les localitzacions i els enquadraments); la música hi contribueix també de manera decisiva.



***Estranys al Paradís / Stranger Than Paradise*, de Jim Jarmush (Estats Units, 1984)**

3 min. Acabada d'arribar a Brooklyn des de Budapest, l'Eva recorre el carrer.

Abans de veure res (la pantalla resta negra) sentim unes passes; després, amb la vorera buida, seguim sentint les passes que s'acosten. Finalment, la que serà la protagonista del film entra en quadre, amb el pla fix, apropant-se. És l'Eva, que acaba d'arribar a Brooklyn (Nova York) des de Budapest. Posa música i arrenca a caminar. Però la càmera ni reenquadra ni

l'acompanya quan ella arriba al primer terme (i ja no li veiem el cap): quan ella surt de pla, resta immòbil sobre l'ombra. Tornem al negre (ara amb la música).

El pla següent és molt diferent: molt més obert, la càmera segueix en tràveling paral·lel el recorregut de l'Eva. La pel·lícula està feta amb molt pocs mitjans i aquest tràveling és relativament senzill de filmar: està fet des d'un cotxe o furgoneta. La protagonista i la càmera avancen a la mateixa velocitat i l'Eva es manté sempre al centre de l'enquadrament; és una mena de fil gairebé fix. La seqüència correspon a la presentació de la protagonista i és també el seu primer contacte amb la ciutat. Aquesta manera d'acompanyar-la en el seu primer desplaçament, en obert, fa que, d'alguna manera, nosaltres descobrim els carrers de la ciutat amb ella.

TRAJECTES

A diferència dels desplaçaments, els trajectes no es fan a peu, sinó que el personatge és en un mitjà de transport (cotxe, tren, metro, vaixell...). No només viatja el personatge, sinó també l'espectador: el món es mostra d'una manera completament diferent ja que la càmera està "embarcada" (és a dir, viatja en el mateix mitjà que el/s personatge/s). En un trajecte el món "desfila" davant dels ulls del personatge i de l'espectador. La impressió de moviment, de viatge, és compartida.

És interessant per dues grans maneres de relacionar el personatge i el món: en el pla (amb el món al fons o interposat, o a través de moviments de càmera) o entre plans, pel muntatge. En aquest segon cas, no sempre es tracta de mirades; sovint els plans del món en el trajecte corresponen a impressions del personatge: el món és descobert amb relació a les vivències i sensacions que atribuïm al personatge.

Així mateix, serà una tria decisiva la velocitat a la que desfila el món, segons el mitjà de transport i la manera de filmar aquest moviment (distància, òptica, enquadrament).

La música també acostuma a jugar un paper molt important.

Tot està perdonat / Tout est pardonné, de Mia Hansen-Løve, (França, 2007)

Trajecte de la Pamela i la seva amiga al metro aeri de París

Feia deu anys que la Pamela (amb el cabell ondulat) no veia ni sabia res del seu pare. Al retrobament l'acompanya una amiga; després d'un passeig pel jardí botànic, les dues agafen el metro. Es combinen plans d'elles, banyades per la intensa llum groga de tarda (amb intermitències d'ombra blava) i els tràvelings sobre la ciutat i el riu des de la finestra del metro.

Podem fixar-nos en moltes coses:

- La construcció de les mirades a través del pla/contraplà.
- La presència i valor expressiu de la llum (en els plans d'elles i en els tràvelings): la llum groga i la intermitència d'ombra creen una sensació molt particular.

- La importància de la distància i de l'enquadrament en la impressió de moviment d'allò filmat. Si els elements filmats són molt a prop de la càmera (els arbres, l'altre tren), la impressió de moviment és molt més gran. El mateix passa amb els enquadraments tancats.
- El valor rítmic del creuament amb l'altre tren. És un moment molt bonic, que remet a la pel·lícula cinematogràfica.
- Al final del trajecte, la cineasta deixa d'alternar plans d'elles i el món per quedar-se únicament amb plans del món. No cal associar-los a la mirada; ja els sentim com a impressions del trajecte.

La directora explica en una entrevista que van rodar aquesta seqüència en mitja hora, fent diversos trajectes d'anada i tornada. No tenien permís de rodatge i ho van fer, discretament i ràpidament, amb la càmera a l'esquena. Per ella era molt important filmar aquest tram del recorregut: l'havia fet molts i molts cops i, diu, en ell rau gran part del seu desig de ser cineasta: el món desfilant rere els vidres, totes les històries que el trajecte convida a imaginar, etc. El recorda com un dels moments més intensos del rodatge.



ELS MOVIMENTS D'ALLUNYAMENT I D'APROPAMENT I ELS FILS ELÀSTICS

Sovint el moviment en tràveling de la càmera serveix per reduir o ampliar la distància entre la càmera i el personatge. La càmera s'acosta o s'allunya dels personatges físicament; es relaciona amb els personatges a través del moviment, en tràvelings de cadència diversa que generen emocions diverses (evidentment, és un gest completament diferent a un zoom, que no té res a veure amb el moviment, sinó amb qüestions òptiques).

També és important que ens fixem que la potència dels moviments de càmera rau en gran mesura en la seva alternança amb els plans o moments fixes. Si tots els plans fossin en moviment, la força d'aquest gest d'aproximació o allunyament seria molt menor.

Núvols passatgers / Kauas pilvet karkaavat, d'Aki Kaurismäki (Finlàndia, 1996)

33 min. Acomiaden la Ilona del restaurant.

La Ilona és cambrera en un restaurant i en Lauri és conductor de tramvies. En Lauri perd la feina i decideix no dir-li res a la Ilona per no preocupar-la; està convençut que trobarà una altra feina aviat. Poques setmanes després, acomiaden la Ilona del restaurant. La seqüència comença just després que li hagin comunicat l'acomiadament.

Dins el restaurant és molt bonic el canvi d'escala entre el primer i el segon pla. Al primer és molt fort com Kaurismäki mostra la indiferència de les ja excompanyes de la Ilona mentre aquesta sembla acomiadar-se de l'espai amb la mirada.

D'immediat, Ilona comença a buscar feina. El cineasta acompanya la recerca amb plans oberts i fixes, en certa manera freds. El pla final de la seqüència és radicalment diferent. S'inicia amb un primer pla i de seguida arrenca un ràpid moviment de càmera cap endarrere, allunyant-se de la Ilona. La força d'aquest moviment s'intensifica encara més pel pas veloç (i sorollós!) d'un tramvia que cobreix el pla i, per tant, no permet veure la protagonista. Kaurismäki crea una forma única de mostrar la solitud i la desesperació de la Ilona.

Cal fer esment també del pla anterior. El cineasta filma un nou fracàs de la Ilona en la seva recerca de feina des de l'exterior i a través d'un vidre per on llisquen gotetes de pluja que, d'alguna manera, incrementen la tristesa del moment.

ELS FILS ELÀSTICS

Una variació sobre l'anterior suposen aquells tràvelings en què l'interval entre el personatge i la càmera varia al llarg del pla, es construeixen entre el desplaçament del personatge i els moviments de càmera. D'aquí el nom d'aquesta tria expressiva, que fa referència a un fil elàstic imaginari entre la càmera i el personatge, que s'estira i s'arronsa segons el joc de relacions de moviments entre ambdós.

Aquesta variació constant i alhora molt fluïda de la distància, acompassada per les cadències respectives de la càmera i el personatge, genera emocions molt particulars.

Innisfree, de José Luis Guerin (Espanya, 1990)

1h 29 min. L'amic i la seva xicota marxen; el protagonista es queda sol.

Guerin segueix els personatges en dos tràvelings laterals respectius, presentant-los, per tant, separats (la parella / el noi). Són moviments molt regulars, en què la distància entre càmera i personatges es manté constant.

Després del contundent segon "no" de l'amic, el noi (sobre qui pivota l'escena) camina encara uns segons en la mateixa direcció. Ara el cineasta se situa frontalment a ell, el segueix en un tràveling en retrocés, molt més tancat i lleugerament contrapicat. El canvi de pla és sobre el mateix eix però en un pla obert en què veiem en primer terme a la parella i darrer, tapat, el

protagonista. És molt bonic com Guerin ha planificat les posicions dels personatges, ja que quan la parella comença a córrer, el protagonista queda just al centre de l'enquadrament.

Tornem al pla més tancat i al *tràveling* en retrocés (de fet, és el mateix pla rodat que l'anterior). De sobte, el noi s'atura, però la càmera no canvia de direcció ni de posició, sinó que segueix avançant, allunyant-se. Al seu allunyament se suma el generat pel desplaçament del personatge, que gira i camina cap a la direcció inversa. Són els dos moviments (el de la càmera i el del personatge) els que fan cada vegada més gran la distància.

La decepció, tristesa i solitud del personatge s'expressen així a través de l'allunyament de la càmera i el personatge. És interessant parar atenció al fet que, tot i que la càmera s'allunya, o precisament perquè la càmera s'allunya, som molt a prop d'ell emocionalment.



***Les harmonies Werckmeister / Werckmeister harmóniák*, de Béla Tarr i Ágnes Hranitzky (Hongria, Itàlia, Alemanya, França, 2000)**

10 min. Personatge caminant a una carretera a la sortida del poble.

Aquesta és una pel·lícula feta de pocs, llargs i complexíssims plans: 39 plans en dues hores. Per fer-se una idea de la complexitat dels plans és interessant saber que Béla Tarr va trigar més de 3 anys en fer la pel·lícula (es diu que cada pla trigava un promig de dos mesos en ser coreografiat i filmat).

Aquest no és un pla de gran complexitat coreogràfica però sí de gran intensitat emocional. El dispositiu és aparentment senzill. La càmera retrocedeix en *tràveling*, acompanyant el desplaçament del personatge. El ritme d'una i altre no coincideix: el personatge camina força ràpid i regularment, però la càmera se n'allunya progressivament, deixant-lo cada vegada més petit.

El treball de llum és excepcional: primer el personatge es retalla a contrallum (que també mostra l'alè hivernal); després d'un primer passatge a la foscor, és la càmera la que entra en un cercle de llum molt abans que no ho faci el personatge, creant una sensació molt particular.

Després, la càmera s'endinsa novament (i de forma definitiva) en la foscor, allunyant-se del personatge, i aquest, empetitint-se, va quedant a penes definit com una silueta mentre el terra negre ocupa la gran part de l'enquadrament.

ELS PASSATGES ENTRE EL PERSONATGE I EL MÓN

En alguns films hi ha seqüències en què es produeix dins el pla un passatge entre el personatge i el món.

Hi ha tres grans elements que construeixen aquests passatges: moviments de càmera que tracen el recorregut entre el personatge i el món; moviments dels personatges que deixen tot l'espai del pla al món; la combinació d'aquests dos moviments.

Els moviments de càmera que deixen el personatge per filmar el món creen una mena de traspàs: carreguen el món de les emocions associades al personatge alhora que es traslladen al personatge les sensacions que genera aquest món (segons l'espai, la llum, el color, els elements). Sovint són, doncs, moviments carregats d'emocions (i sovint també, estan acompanyats de música).

La manera com es fa aquest moviment té un valor expressiu per ell mateix: el temps, la cadència i la fluïdesa (o no) generen sensacions diferents.

La nostra música / Notre musique, de Jean-Luc Godard (Suïssa, França, 2004)

40 min. A Sarajevo, del tramvia a l'Olga.

Als carrers de Sarajevo, Godard fa una composició molt bonica. La coreografia és meravellosa. En el moment en què el tramvia entra a l'enquadrament s'inicia la panoràmica, que seguirà el seu trajecte. Just al centre de l'enquadrament, el tramvia i l'Olga –en moviment– es creuen. Aleshores ella pren el relleu del pla: en un terme més avançat, el tramvia queda relegat al fons i el moviment de càmera l'acompanya ara a ella: l'Olga es fa protagonista del pla. El tramvia i l'Olga es passen el relleu del pla. A més a més de la magistral coreografia, Godard fa correspondre els colors de la samarreta de la noia als del tramvia (vermell i blanc).

Ens podem imaginar a Godard orquestrant aquest seguit de moviments a partir del trajecte del tramvia: la càmera iniciant el moviment just en el moment en què el tramvia entra en l'enquadrament, algú avisant a l'actriu que ha de començar a córrer, el moment en què el seguiment passa a ser de l'Olga i no pas del tramvia, etc.



LA CIRCULACIÓ DELS ROSTRES I ELS PASSATGES ENTRE PERSONATGES

A vegades, els cineastes fan passar el relleu del pla d'un personatge a uns altres a través de complexos i coreogràfics moviments de càmera. El pla, diria Hitchcock, viatja entre personatges. I amb les cadències generades pel moviment, viatgen les sensacions.

Los condenados, d'Isaki Lacuesta (Espanya, 2009)

29 min. A la casa.

En Raúl ha organitzat una excavació clandestina a la selva per intentar trobar les restes de l'Ezequiel, un company de lluita desaparegut durant la dictadura a Argentina.

En motiu de l'excavació, a més d'una colla de joves estudiants, es reuneixen totes les persones properes a l'Ezequiel: en Martín, la seva vídua Andrea, la mare, una companya de captiveri de l'Andrea i el seu fill Pablo. Després de les tragèdies viscudes per tots ells durant la dictadura, cadascú ha refet la seva vida com ha pogut i tots viuen entre la memòria i la voluntat d'oblit. A la casa, les emocions s'acumulen i són cada vegada més denses i complexes.

La circulació es crea en un únic pla, en un llarg i extremadament complex tràveling que recorre l'espai i filma els cossos i rostres de tots els personatges de la casa. La melodia contribueix al sentiment generat per la circulació de la càmera: sentim l'aire entre ells.

El pla finalitza amb l'entrada del Martín que construeix el primer pla a través del doble moviment: de la càmera i del personatge.



EL MÓN DES DE LA VIVÈNCIA DEL PERSONATGE

Hi ha seqüències en determinats films en què descobrim el món a través de la vivència dels personatges. No té res a veure amb la mirada ni amb un suposat “punt de vista subjectiu” (simular que el pla correspon a la visió literal personatge), sinó que es tracta de filmar el món en acord a com el personatge el sent (el sent, el viu). És una tria molt més complexa i subtil, molt vinculada a les emocions del personatge i a la identificació de l'espectador amb ell.

Els moviments de càmera (els ritmes, les velocitats, les direccions, les cadències), el muntatge i la música tenen un paper central en aquesta mena de seqüències.

La solitud del corredor de fons / The Loneliness of the Long Distance Runner, de Tony Richardson (Regne Unit, 1962)

46 min. El Colin surt per primer cop de la presó a córrer.

En Colin, el protagonista del film, és un jove que viu en un suburbi de Nottingham. La pel·lícula retrata els seus dies en un reformatori, on ha estat reclòs per un robatori en un forn. Veient-lo jugar a futbol, el director del reformatori s'adona del talent d'en Colin com a corredor i vol aprofitar-lo per guanyar la cursa que se celebra cada any contra un prestigiós col·legi privat.

El director del reformatori proposa a en Colin per primera vegada que surti a córrer sol. El protagonista no pot ni creure-s'ho. El veiem travessar la porta enreixada i el cineasta el segueix des de darrere càmera a l'espatlla. És molt bonic el moment en què, just per darrere del personatge, la càmera travessa les reixes: l'espai es transforma totalment. Ja des de fora, en Colin es gira per mirar enrere. El pla següent correspon a la seva mirada: amb ell, veiem com el conserge tanca la porta i com tots els seus companys el miren des de dins, quasi com si estiguessin dins d'una gàbia. En Colin sembla dubtar uns segons, però es gira de nou i arranca a córrer. Just en aquest moment, Richardson opera un canvi brusc d'escala, amb un pla zenital compost de manera que a la meitat dreta de l'enquadrament hi veiem els seus companys, que encara el miren, i a la part esquerra ell comença a córrer. La càmera fa una panoràmica cap a l'esquerra per seguir el seu desplaçament i quan s'alça l'última barrera del reformatori el veiem perdre's, ja petitíssim, per un camí que s'endinsa al bosc. Com si també el cineasta volgués deixar-lo marxar, lliure fins i tot de la càmera.

Comença aleshores un moment de gran intensitat cinematogràfica i emocional. S'inicia amb un pla totalment inesperat i meravellós: la càmera es mou circularment amb total llibertat, lleugera, mirant cap al cel, deixant entrar la llum que travessa les branques dels arbres i recorrent-les. Talment com si també la càmera s'hagués alliberat de les instal·lacions opressives del reformatori, de la seva estricta disciplina i la seva monotonia. En Colin corre per un costat (saltant, quasi dansant) i la càmera per un altre, descobrint el món. A vegades es troben i aleshores el cineasta gaudeix també acompanyant la cursa del personatge i la seva joia. A vegades, deixa que es perdi en una altra direcció. A través dels moviments de càmera, compartim l'explosió de vida i llibertat d'en Colin, la seva emoció. La càmera s'identifica (es simpatitza) amb les emocions d'en Colin i, a través dels seus moviments, nosaltres com a espectadors també ens identifiquem amb aquest esclat. Amb l'alliberament del personatge aquest gaudeix de la plenitud del món i són els plans els que restitueixen aquesta sensació.

Quan en Colin es deixa caure sobre el terra, esgotat i extasiat, el veiem en primer pla. Segueixen aleshores dos camps/contracamps que uneixen el que ara veu (sembla que el món li doni voltes) amb el que abans recorria la càmera.

És interessant observar també, al llarg de tota la seqüència, el paper importantíssim que hi juga la música jazz.



NOTES PER UNA REFLEXIÓ A CLASSE

Tal i com hem pogut comprovar, els moviments de càmera i el paper que tenen en la concepció emocional i narrativa dels films per part dels cineastes són una qüestió rica i sensible, que sol emocionar genuïnament els alumnes i que en facilita molt l'exploració cinematogràfica.

El treball a l'aula pot anar encaminat en dues grans direccions: l'anàlisi de fragments cinematogràfics; o la pràctica cinematogràfica, amb equips lleugers com ara mòbils o càmeres digitals.

Algunes preguntes que poden orientar el comentari d'obres i films, i també els processos de creació:

- Com descriuríeu el fragment? Per què és emocionant?
- Quines tries expressives fa el cineasta per concebre aquest/s moviments de càmera?
- Quin tipus de moviment és? Què devia impulsar el cineasta a filmar aquest moviment de càmera?
- Com és l'enquadrament? Com canvia al llarg de la seqüència? Quina relació hi ha entre el fons i la figura? Quin ús fa de la profunditat de camp?
- Hi ha moviments interns de personatges? Com descriuries la coreografia entre la càmera i els personatges?
- Com és la llum? Com és l'espai?
- Quin és el treball amb el so?

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

<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.abaoaqu.org

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

abaoaqu@abaoaqu.org

IG:abaoaqu_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81