

FILMOTECA PER A LES ESCOLES 2020-2021

LA VIDA A CASA

---



MATERIAL DIDÀCTIC ELABORAT PER



#FilmotecaEscoles

## ÍNDIX

---

ÍNDIX.....	2
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
LA VIDA A CASA.....	5
Què és (una) casa? .....	5
La caracterització dels espais.....	6
Posada en escena de les relacions familiars .....	7
El muntatge: la construcció dels espais; la construcció del temps.....	8
FRAGMENTS .....	9
<i>Els quatre-cents cops / Les quatre cents coups</i> , de François Truffaut (França, 1959).....	9
<i>El espíritu de la colmena</i> , de Víctor Erice (Espanya, 1973) .....	11
<i>Deixa'm entrar / Låt den rätte komma</i> , de Tomas Alfredson (Suècia, 2008) .....	14
<i>Les heures d'estiu / L'heure d'été</i> , d'Olivier Assayas (França, 2008) .....	15
<i>Mamma Roma</i> , de Pier Paolo Pasolini (Itàlia, 1962).....	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.

Com a docents, és important que tinguem en compte que aquest dossier és complementari al treball desenvolupat durant la sessió a la Filmoteca de Catalunya. Hi trobarem altres fragments cinematogràfics que plantegen qüestions que ens permetran aprofundir en la reflexió iniciada i també d'altres que obren noves línies de treball.

### 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 visuals, narratives i expressives que han fet els cineastes en relació a la qüestió de "la vida a casa". 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 subtítulada. 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.

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 subtítulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i que percebem les diferències.

- 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 els seus propis fragments relacionats amb els elements i les qüestions que hem treballat a la projecció. En el cas de 'La vida a casa', pot ser molt interessant també analitzar pintures i fotografies.

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 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 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://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.

## LA VIDA A CASA

---

El tema sobre el que ens proposem reflexionar, “La vida a casa”, posa en joc dues qüestions d'ordre diferent, per bé que s'entrellacen en els films. D'una banda, el que podríem anomenar aspectes “culturals” en relació a la concepció de la casa: la qüestió de l'espai privat, les múltiples formes de vida domèstica, la intimitat, etc. Són aproximacions que varien enormement en funció de les èpoques i les tradicions culturals, que poden vincular-se a àmbits diversos com la història, la sociologia, l'economia, l'arquitectura, etc. D'altra banda, pensar la casa al cinema ens porta a plantejar-nos qüestions que afecten pràcticament totes les fases i tots els professionals implicats en els processos de creació d'un film. Aquesta doble dimensió resulta molt valuosa i interessant, ja que ens permet vincular de manera molt directa les nostres vivències quotidianes amb algunes tries cinematogràfiques fonamentals.

Farem especial atenció a les següents qüestions cinematogràfiques:

- La caracterització dels espais: dimensions, llum, color, mobiliari i objectes, disposició dels elements, etc. Són les tries directament vinculades a la direcció artística.
- La posada en escena de les relacions a l'interior de les cases i molt especialment, la posada en escena de les relacions familiars.
- La relació entre la càmera i els espais: posició de la càmera, escala de plans, il·luminació...
- El muntatge i les relacions entre: interior-exterior i espai-temps.

A l'hora de seleccionar els fragments, hem partit d'una premissa: totes són pel·lícules situades en la mateixa època en què es roden, és a dir, que no hi ha reconstruccions d'època ni de lloc. Els espais han estat treballats pels cineastes, per tant, des de la contemporaneïtat i el coneixement vivencial.

En el primer dels fragments comentats, pertanyent a *Els quatre-cents cops* de François Truffaut hem desglossat més detalladament els diferents aspectes i tries que és interessant analitzar en totes les seqüències dels diversos fragments de personatges a casa.

### QUÈ ÉS (UNA) CASA?

Pot ser interessant, abans de la sessió a la Filmoteca o després per ampliar i aprofundir la reflexió, preguntar-nos què és una casa i fer-ho amb l'ajuda de diccionaris. Així, per exemple, al Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, hi llegim com a primera accepció: “Nom genèric de tot edifici destinat a servir d'habitació humana.”. Quan arribem a la tercera, llegim: “Edifici o part d'un edifici (pis, apartament, etc.) en què hom habita amb els seus.” I a continuació: “Família, conjunt de gent que habita una mateixa casa o que està emparentada, especialment el conjunt de persones que hi viuen sota l'autoritat del cap de casa i amb un mateix patrimoni”.

Fixem-nos com de diferent és el sentit de “casa” quan fem servir la paraula acompanyada d'un article (p.e. “Vaig estar en una casa plena de trastos” o “Diuen que es venen la casa”) i quan ens hi referim sense article (p.e. “Marxem a casa” o “Ha tornat a casa després de molts anys”).

Pensem també en expressions vinculades a la casa. Alguns exemples:

- “És com si fos de casa, ens coneixem de tota la vida”. Aquí la casa és la família, la proximitat que dóna la convivència.
- “Portar la casa a sobre”. Potser la casa no és tan l'edifici com les coses que hi tenim?
- “Tornar a casa”. A vegades, fem servir aquesta expressió no només quan literalment tornem a una casa, sinó quan, per exemple, després de molt de temps tornem a la nostra ciutat, o fins i tot al lloc de treball de tota la vida.
- Des que es va morir la seva companya, “la casa li cau a sobre”.
- “Jugar a casa”.

Sempre és interessant i sovint revelador investigar una mica sobre l'etimologia de les paraules. “Casa” prové del llatí *casa*, que volia dir cabana. En anglès, *house* sembla provenir de *hut*, paraula vinculada amb *hide* (amagar); és a dir, que remet també a la idea de refugi i protecció. La paraula llatina per dir “casa” (i no cabana) és *domus*, que en català trobem a “domicili”, “domèstic” i a “domesticar”.

Resulta significatiu que el verb “casar-se” tingui la seva arrel en la paraula “casa”. Quan una parella es casava, feia casa a part dels pares.

Si pensem en sinònims de la paraula casa, segurament direm “llar” o, en castellà, “hogar”. En ambdós casos la paraula remet al foc de la casa, allà on es cuinava, on les famílies s'escalfaven, on s'explicaven les històries... Remet, per tant, al benestar, la calidesa (física i de les relacions). Podem pensar també el lloc que juguen a la casa i a les relacions familiars, encara avui, les cuines.

De totes aquestes recerques (definicions, etimologies, sinònims, expressions) emergeixen un conjunt de dimensions i sentits: els de caire més pragmàtic i econòmic; els que tenen a veure amb la família i les persones properes; els vinculats a la protecció de l'exterior, la comoditat, el benestar; etc.

## LA CARACTERITZACIÓ DELS ESPAIS

Sovint pensem que, d'alguna manera, la casa és un reflex o una projecció de la persones que hi viuen i la fan seva. Hi ha cases càlides i d'altres molt fredes; cases plenes de milers d'objectes i d'altres on pràcticament només hi ha els mobles; algunes estan decorades amb mobles poc singulars i d'altres amb objectes auto-fabricats o heretats de la família; algunes persones hi tenen moltes fotografies i d'altres, cap; algunes cases estan plenes de plantes; n'hi ha de molt desendregades i d'altres on gairebé sembla que no hi visqui ningú de tan ordenades com són; etc. Totes aquestes característiques ens parlen de les persones que viuen, de la seva manera de viure, els seus valors, allò que és important per a elles...

Gaston Bachelard, autor del fonamental *La poètica de l'espai*, escriu: “La casa és el nostre racó del món [...] És el nostre primer univers. És realment un cosmos.” Certament, una casa és un món, i un món propi, com fet a mida de qui l'habita.

En els retrats dels pintors flamencs que es van introduir als interiors, com ara Vermeer, aquest factor era molt present: els personatges apareixien a casa, envoltats de mobles i objectes que parlaven de la seva condició social, el seu gust, el seu mode de vida. Així ha seguit sent en tota

la pintura posterior en interiors (podem pensar, per exemple, en Caillebotte o Hammershoi). També en la literatura la descripció dels espais domèstics ha jugat un paper molt rellevant. Però en el cas del cinema hi ha una diferència molt rellevant respecte aquestes altres arts: a les pel·lícules sovint recorrem els espais, els veiem des de diferents angles i a escales diverses, i a més, per dir-ho així, ho veiem tot. Un/a escriptor/a només descriurà aquells elements que vulgui destacar; un/a pintor/a pot decidir quins elements inclou al seu quadre. En cinema, cal que tots els elements estiguin pensats: els mobles, els objectes, la disposició dels elements... De fet, els cineastes i els seus equips són també arquitectes i decoradors/es (a vegades literalment): a vegades s'ha construït cases des de zero per rodar-hi una pel·lícula; d'altres, s'han localitzat les cases que interessaven i s'han buidat per omplir-les novament amb les coses i les vides dels personatges.

Serà interessant que en tots els fragments fem atenció als detalls i a les característiques de les cases que ens parlen dels personatges i de les seves vides.

## POSADA EN ESCENA DE LES RELACIONS FAMILIARS

La casa és l'espai de la intimitat; també és l'espai de les relacions familiars. Alguns espais concrets de les cases són especialment recurrents per mostrar aquestes relacions, i molt especialment les taules dels àpats i la cuina. Les relacions familiars es mostren a través de múltiples tries:

- La disposició dels personatges en l'espai. On se situa cadascú, com es col·loquen entre ells/es (posició, distància).
- La posició de la càmera respecte els personatges. Un aspecte particularment important és la tria de l'enquadrament: quan el/la cineasta crea un enquadrament en què hi caben diversos personatges? Quan decideix dedicar un enquadrament a cada personatge, mantenint-lo així separat dels altres? Per treballar aquestes qüestions pot ser interessant comparar la seqüència del sopar d'*Els quatre-cents cops* amb l'esmorzar d'*El espíritu de la colmena*.  
També és molt important, és clar, l'escala dels plans per a cada personatge i el fet que hi hagi o no moviments de càmera. A vegades, els moviments de càmera tracen relacions entre personatges; altres, els moviments justament contribueixen a aïllar-los. Així, per exemple, en el cas de *Deixa'm entrar* el moviment de l'Oskar cap a la càmera i com aquesta l'acompanya, acaben aïllant el protagonista de l'entorn i també del pare.
- Els diàlegs. Quan analitzem els diàlegs no només fem atenció a les paraules i les frases, sinó també al to, el ritme, les pauses, els silencis. Els diàlegs són el que es diu i també el que no es diu.
- Els gestos i les mirades. A vegades diuen més que les pròpies paraules.

## EL MUNTATGE: LA CONSTRUCCIÓ DELS ESPAIS; LA CONSTRUCCIÓ DEL TEMPS

L'arquitecte, escriptor i humanista Juhani Pallasmaa, en el seu llibre *Habitar* posa en relació l'arquitectura i el cinema:

“En mi opinión, la forma artística más cercana a la arquitectura no es, como a menudo se piensa, la música, sino el cine. El terreno de ambas formas artísticas es el lugar donde se fusionan el espacio interior de la mente y el espacio exterior del mundo”.

Al cinema, com en l'arquitectura, els espais es construeixen mitjançant el muntatge. La unió de dos plans construeix la continuïtat entre espais, independentment que siguin espais realment continus. Així, per exemple, és habitual que l'exterior i l'interior d'una casa en la ficció no es corresponguin amb una única casa real. Així, per exemple, veient *Deixa'm entrar* no podem saber si l'interior de casa el pare de l'Oskar és realment l'interior de la cabana que hem vist abans des de l'exterior.

Però aquest no és l'aspecte del muntatge que més ens interessa. Hi ha una qüestió essencial en la reflexió que ens plantejem sobre “la vida a casa”: la relació entre interior i exterior. La casa és gairebé per definició l'espai de la protecció, del refugi, de la intimitat. Podem dir que la “casa”, la llar, en la mesura en què és un espai propi, és allò que en certa mesura es defineix en relació amb l'exterior, que és el món. La casa és un espai limitat: els murs la separen del món; i de fet, d'una persona que viu tancada a casa diem que està “aïllada del món” o que “viu al seu món”. I la relació entre interior i exterior es construeix sobretot amb el muntatge, i en bona mesura per la relació entre allò que veiem i el que queda fora de camp. Podem analitzar especialment aquestes tries dels cineastes en alguns fragments comentats en aquests dossier:

- El de Fernando a *El espíritu de la colmena*, quan surt al balcó.
- A *Les hores d'estiu*, en aquest cas posant en relació l'exterior de la pròpia casa (els jardins) amb l'interior; la companyia amb la solitud.
- A *Mamma Roma*, on Pasolini crea magistralment la tensió entre la casa on el protagonista acaba d'arribar i els carrers del barri que desitja conèixer.

Un altre aspecte fonamental és com el muntatge crea el temps i com d'essencial és el pas del temps en la densificació dels espais. La casa és casa perquè és viscuda, habitada, densificada pels rituals i gestos quotidians, pel temps que hi passem. Si pensem en la nostra experiència personal, molt probablement ens adonarem que les hores que passem a casa, sovint en solitud o en silenci acompanyat són molt diferents que les que vivim al carrer o a l'institut. Ho podem veure en molts dels fragments inclosos al dossier; sovint no podríem dir exactament quant temps ha passat en la seqüència, però sabem que el temps del film no es correspon amb el temps de la ficció.



## FRAGMENTS

---

### ***Els quatre-cents cops / Les quatre cents coups*, de François Truffaut (França, 1959)**

[10 min] L'Antoine a casa.

*Els quatre-cents cops* és una pel·lícula excepcional i infinitament rica per treballar amb nois i noies. Aquesta seqüència posa en joc pràcticament totes les qüestions sobre les quals ens estem preguntant tant a la sessió a la Filmoteca com posteriorment a classe. A més, veure un fragment del film sempre és una invitació a veure la pel·lícula completa!

La seqüència es troba al minut 10 de la pel·lícula i és quasi una segona presentació del personatge. Després de veure'l a classe, amb els companys i els professors, el veiem ara a casa. És interessant en aquesta escena analitzar amb quins elements Truffaut mostra la vida quotidiana de l'Antoine. El cineasta presenta de manera subtil i alhora amb profunditat els pares de l'Antoine, les relacions entre els tres personatges i el pis on viuen.

La seqüència està totalment centrada en l'Antoine, i en la majoria de plans ell ocupa justament el centre de l'enquadrament.

**El pis.** De seguida veiem que es tracta d'una vivenda modesta, moblada correctament però sense calidesa. És un pis més aviat trist i massa petit per tres persones. Aviat intuïm que cap d'elles s'hi sent còmode.



Truffaut, a més a més, crea certa sensació d'opressió i enclaustrament mitjançant la composició dels plans i els elements que situa en els límits de l'enquadrament. A diferència dels plans al carrer, molt oberts, al pis els plans són bastant tancats, els falta aire (igual que als personatges).

Des del punt de vista de la història del cinema, és especialment rellevant el fet que Truffaut i el seu equip rodessin el film en un apartament real, una aposta molt pròpia del moviment anomenat "Nouvelle Vague" que tenia com a una de les seves premisses principals que el cinema parlés de la vida quotidiana, de les històries properes que ens podrien passar a tots nosaltres. Aquest és un dels motius que els porta a portar el cinema també als espais reals, abandonar els estudis i començar a filmar els films als carrers i a les cases d'amics i persones properes. És el cas d'*Els quatre-cents cops*.

**La vida quotidiana de l'Antoine.** Des de l'inici de l'escena entenem que quan arriba de l'escola mai no hi ha ningú a casa i ell ha d'ocupar-se de diverses tasques com encendre l'estufa o preparar la taula. L'actitud de l'Antoine oscil·la entre el compliment de les seves obligacions domèstiques i les petites (i no tan petites) rebel·lions: després d'encendre l'estufa es neteja les mans a les cortines, juga amb les coses de la seva mare al tocador, roba diners als seus pares.

**La mare.** Quan entra al pis, la mare de l'Antoine ni tan sols el saluda. És ell qui pren la iniciativa, saludant-la alegrement; ella respon distant, indiferent. Aquesta actitud es manté al

llarg de tota la seqüència, on observem que la mare pràcticament només dirigeix la paraula a l'Antoine per donar-li ordres o per mostrar-li que la seva presència li resulta molesta (al final de l'escena). Amb el pare, la mare mantindrà la mateixa actitud, menyspreant-lo en diverses ocasions.

Al llarg de tota l'escena només un pla no té com a protagonista l'Antoine. Quan se'n va a comprar farina, Truffaut dedica un primer pla carregat de significat a la mare mirant-se al mirall. Podem preguntar-nos què intuïm del personatge de la mare a través d'aquest pla o, si hem vist el film, què pot haver mogut a Truffaut a filmar aquets pla.

**El pare.** Des de la seva aparició, quan l'Antoine torna de comprar la farina i es troben a l'escala, es mostra molt més afectuós i atent amb el seu fill que la mare. Fa broma, li dóna els diners que necessita i es preocupa pel que fa (es fixa que té una ploma nova i l'adverteix sobre la seva sospita). Comparteix amb ell, a més a més, la seva il·lusió per l'organització de la jornada de ral·li. També es mostra alegre amb la mare, malgrat la indiferència d'ella, i justifica davant l'Antoine el seu mal humor.

El conjunt de la seqüència resulta una molt bona mostra de la construcció d'un guió: aporta molta informació sobre els personatges i les seves vides sense subratllar massa els elements amb què ho fa; anticipa la trama de l'adulteri de la mare; confereix profunditat al personatge de l'Antoine, a qui comprenem molt millor després de conèixer els seus pares i observar la relació que mantenen amb ell. També mostra que els diàlegs, si estan ben treballats, aporten molta informació a l'espectador sense haver-la de fer explícita.

### Els moviments de càmera



Aquesta és una molt bona mostra de construcció d'una seqüència a partir del principi d'adhesió de la càmera al personatge. Són els moviments de l'Antoine els que fan moure la càmera, que s'adapta completament al seu protagonista. Així, si l'Antonie s'ajup, la càmera descendeix lleugerament; si l'Antoine es mou una mica cap al costat, la càmera reenquadra.

El segon pla és molt particular i passa una cosa que, malgrat ser relativament habitual en el cinema, sempre resulta especial i fins i tot una mica desconcertant. S'obre la porta i la càmera entra a l'habitació generant la sensació que el pla correspon a la mirada de l'Antoine. Una panoràmica recorre l'habitació i s'encén un llum. Aleshores, pel costat dret de l'enquadrament, entra l'Antoine. És com si entrés a la seva pròpia mirada.

A partir d'aquí l'adhesió de la càmera al personatge torna a ser total. Podem fixar-nos, per exemple, en el moment en què l'Antoine agafa els gots de l'armari (la càmera s'eleva just per enquadrar-los) i els posa sobre la taula (la càmera torna a baixar per seguir l'acció).

Quan arribi la mare, Truffaut no farà moviments de càmera entre l'Antoine i ella, sinó que els filmarà en plans separats. Només compartiran enquadrament quan l'Antoine passi pel seu costat per anar a comprar la farina. Podem preguntar-nos per què Truffaut fa aquesta tria (molt diferent a com havia filmat a l'aula) i com seria si hagués optat per unir els dos personatges amb moviments de càmera. Canviaria aquesta primera percepció que tenim de la seva relació? És interessant reflexionar sobre les diferències que comporta unir els personatges amb els moviments de càmera o per muntatge.

**El so.** Els plans a l'escala, quan l'Antoine baixa les escombraries, són molt interessants per comentar el treball de so. Aquí Truffaut utilitza el so per crear vida rere les parets, per generar ambients, perquè l'espectador intueixi –potser sense ni tan sols adonar-se'n– com són les vivendes per davant de les quals passa l'Antoine durant el seu recorregut. Així, sentim primer una ràdio i després un nen plorant. Són sons enregistrats especialment i afegits en el muntatge. Una de les principals –i molt riques expressivament– funcions del so és precisament aquesta: fer existir allò que no veiem. En aquesta mateixa escena, podem jugar a imaginar quins sons haguéssim posat nosaltres. També es poden evocar els sons de l'escala o el veïnat de les cases on vivim, els sons que poblen els nostres edificis i espais domèstics habituals.

### ***El espíritu de la colmena, de Víctor Erice (Espanya, 1973)***

La casa, els espais, les relacions entre interior i exterior, són un dels nuclis d'*El espíritu de la colmena*.

Abans de comentar dues seqüències concretes, apuntem algunes de les característiques essencials de la pel·lícula per situar-les en el seu context i en la concepció global del film. Podeu gaudir la pel·lícula completa amb els alumnes a través de la plataforma del projecte europeu CinEd: [www.cined.cat](http://www.cined.cat)

**Interiors i enquadraments.** L'estilització pictòrica de la pel·lícula, en el retrat que fa dels interiors domèstics, recorda l'obra de pintors com Vermeer o Hammershoi. L'espai es concep des dels tons emocionals per suggerir els estats d'ànim dels personatges: la casa gran i buida és una projecció de la sensació de protecció, silenci i introspecció del pare i la mare respecte a ells mateixos i la vida de l'exterior. Alhora, la casa també és un gran decorat per al joc infantil i la fantasia (llargs passadissos, portes cap a habitacions fosques, ombres a les parets...).

En les meticuloses composicions visuals de la pel·lícula apareixen amb freqüència finestres i portes que serveixen de passatge o lliandar entre els interiors, o entre l'interior i l'exterior. Erice compon els enquadraments suggerint el fora de camp: el que queda darrere d'una porta, en una altra cambra, a l'exterior, el que no es veu o el que s'imagina... Les portes o lliandars marquen també els límits de la visió i del coneixement, generant una tensió entre el que es mostra i el que s'amaga.

**La llum.** La llum càlida que impregna els interiors de la pel·lícula remet a un món pictòric i emocional. Mitjançant les rimes i els ecos visuals de l'ocre i l'ambre (la casa i el rusc), i del blau quan és de nit, la pel·lícula crea una sensació gairebé tàctil, la de la llum damunt dels rostres i els objectes. Els personatges adults es recullen o protegeixen a l'interior, però la llum du la bellesa del món que hi ha més enllà de les finestres.

**La relació entre la petitesa de l'Ana i els grans espais.** La casa és un espai enorme per a l'Ana; la petita protagonista del film; i conté gran part del món per a ella: és l'espai de jocs, de somnis, de la vida amb la seva germana Isabel i els pares. Per a la seva petita figura, travessar aquests espais tan grans i quasi sempre buits –com totes aquestes portes que ha d'obrir al llarg del passadís–, és una aventura, exploració i descobriment, i serà el mateix a l'exterior davant dels paisatges de la Meseta castellana. Erice fa sensible l'espai, el món, des de la seva escala, des del punt de vista del petit cos de l'Ana i els seus ulls tan grossos.

[11 min] Fernando surt al balcó i escolta la projecció de *Frankenstein*.

El Fernando, el pare de l'Ana i la Isabel, torna a casa després d'un dia de feina (abans hem vist que és apicultor). S'asseu al sofà del seu despatx per llegir una revista, però el so en la llunyania de *Frankenstein* –a la projecció de la qual han assistit les seves filles– li pica la curiositat, per la qual cosa s'aixeca i obre la porta del balcó per sortir a l'exterior. El ritme pausat dels plans expressa el temps de descans i tranquil·litat després d'una jornada de feina fora de casa.

En el pla en què surt al balcó, podem distingir tres moments. A la primera part, amb la càmera fixa, veiem el Fernando que s'acosta a la porta i l'obre: tot d'una, sentim altres sons de l'exterior, el cant d'uns ocells... Després, amb la figura ja estàtica al balcó, s'inicia un lent *tràveling* d'apropament cap a ell: en el seu transcurs, el so de la projecció és cada vegada més intens. Finalment quan sentim la frase "despierte y vea la realidad", la càmera s'atura i es manté en el pla amb la imatge de la silueta del Fernando darrere dels vidres hexagonals.

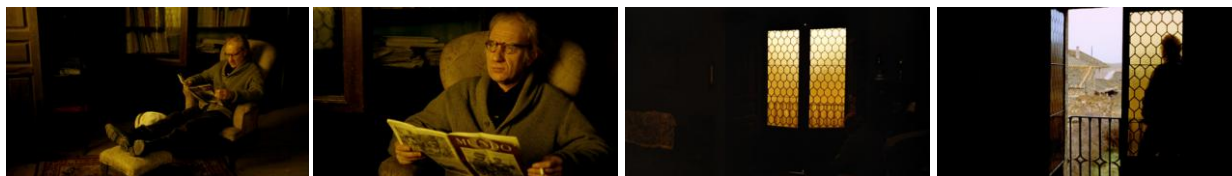
Víctor Erice compon mitjançant els elements cinematogràfics un estat d'ànim introspectiu. La càmera ens apropa a la figura contemplativa del Fernando, al seu punt de vista emocional. D'aquesta manera, la imatge es fa més subjectiva a mesura que avança el pla i se sensibilitza o correspon amb el sentiment i l'experiència interior del Fernando, que cristal·litza a la part final –amb el personatge d'esquenes, quiet– com un instant de soledat, silenci, pensament i contemplació.

L'enquadrament divideix verticalment la imatge en dues parts: a la dreta, el Fernando és una ombra que s'entreveu a través de la superfície de vidre translúcid; a l'esquerra, veiem algunes cases del poble, des d'on provenen els sons de la projecció. El Fernando és aquí també un espectador, però no de la pel·lícula (que queda fora de camp), sinó d'aquest instant de temps.

La seqüència condensa la tensió entre el món privat (interior, íntim) i l'exterior, que és una de les grans qüestions de la pel·lícula. Aquesta separació entre l'interior i l'exterior, entre el personatge i el món es mostra també a través de la llum, el color i el so, per donar forma al personatge reservat i silencios del Fernando, tancat al seu món interior excepte quan està amb les seves filles. La llum i el color ens situen al final de la tarda, contrastant la foscor interior del despatx i la calidesa groga dels vidres, oposades al fred cel del vespre sobre el poble a l'exterior.

De manera semblant, els sons interiors de la casa i de l'exterior (els ocells) contrasten amb les veus (de ficció) de la pel·lícula. Es crea una doble capa sonora. La idea és preciosa: el món del cinema, de la ficció, impregna o sobrevola a través del so –com si fos un somieig, alguna cosa etèria i inabastable– l'espai d'aquest poble i d'aquesta casa, de la realitat de la postguerra: el cinema projecta un món imaginari, és una fuga de la realitat.

Al fragment de la pel·lícula que se sent, el doctor Frankenstein pronuncia les frases següents: “No ha ambicionat mirar més enllà de les estrelles o saber què fa créixer els arbres i canviar les ombres? Però quan un parla així l’anomenen boig. Ara, que si jo pogués descobrir algunes d’aquestes qüestions. Què és l’eternitat, per exemple. No m’importaria en absolut que diguessin que estic guillat.”



[1h16min] Esmorzar silencios dels quatre a casa.

A la vida familiar dels protagonistes de la pel·lícula, un dels trets més característics i potser inquietants és el silenci, la manca de comunicació. Només les germanes semblen mantenir converses més o menys fluides. Els pares amb prou feines parlen entre ells i poc amb les nenes. Els adults, tan parcs de paraules, tan callats, semblen haver de recórrer a l’escriptura per dir alguna cosa (el Fernando amb els seus apunts sobre els ruscos, la Teresa amb les cartes).

De vegades a les famílies passa que no es diu tot, que moltes coses es guarden. Podem parlar i reflexionar sobre aquesta qüestió: les emocions, les dificultats de comunicació, el que es calla, el que no es pregunta...

La seqüència de l’esmorzar és magistral. Abans a la pel·lícula, en una caseta de camp que fascina a l’Ana perquè li sembla carregada de misteri, hi coneix un fugitiu i li ofereix una poma. Després torna amb més aliments i roba del seu pare. A l’abril, el fugitiu hi troba el rellotge musical i el fa desaparèixer amb un truc de màgia. L’Ana somriu. Quan cau la nit i l’Ana ja és a casa, veiem fogonades de metralletes a la caseta. Quan els guàrdies civils reconeixen en el fugitiu la roba, les sabates i el rellotge del Fernando l’avisen perquè vagi a buscar-les. Durant l’esmorzar, aquest rellotge té un paper clau.

Tenim la impressió que els esmorzars a casa l’Ana són cada dia molt similars, submergits en aquest silenci dens i quotidià, però que aquest matí es tensiona quan comença a sonar la música del rellotge del Fernando.

Fixem-nos especialment en:

- **El muntatge.** Mai no veiem tota la família junta en un sol pla; ni tan sols veiem dos personatges compartint enquadrament. Cada personatge té el seu pla, fix, rígid, i només les mirades –quan es troben i quan semblen esquivar-se- uneixen els quatre personatges. Podem fer l’exercici de reconstruir la posició dels quatre personatges al voltant de la taula i també la posició de la càmera en cadascun dels plans. El muntatge també és d’una gran precisió en la construcció de la tensió gràcies a la durada de cada pla i també a l’ordre. Així, per exemple, resulta una gran troballa que just després que el Fernando tregui el rellotge, enlloc de muntar directament la reacció de l’Ana, passem a veure la Teresa, que manté la mirada fixa sobre la tassa de cafè, tornem al Fernando, seguim amb la Isabel enriolada, i arribem finalment a l’Ana. Es dilata així el temps i creix la tensió. Magistral és també el canvi d’eix dels plans a partir del moment en què

sona la música. Ara la càmera se situa respectivament en el punt de vista de l'Ana per filmar el Fernando i en el del Fernando per filmar l'Ana.

- **El so.** Cada petit so es fa gran en l'immens silenci de la casa i de les relacions dels personatges. La cullereta sobre la tassa, la tos de la Isabel i, finalment, la música repetitiva i aguda del rellotge. És bonic també escoltar la composició sonora que posa en relació l'exterior i l'interior de la casa.
- **La llum.** És un treball de gran precisió. Podem observar amb atenció com està il·luminat cada rostre en relació a la font de llum de la finestra. És una seqüència que mostra molt bé el treball de llum i el to color de mel del film.



### ***Deixa'm entrar / Låt den rätte komma, de Tomas Alfredson (Suècia, 2008)***

[40min] L'Oskar viatja a casa el pare.

L'Oskar viu tancat en ell mateix, pateix maltractaments a l'escola, és tímid i insegur. Una breu visita al seu pare, que viu lluny, a les muntanyes, li proporciona alguns moments de felicitat.

En la primera part del fragment podem distingir la profunditat de camp molt reduïda al tren, on ni tan sols tot el rostre de l'Oskar és nítid (la curta distància, el diafragma obert, l'òptica entre normal i teleobjectiu determinen aquesta profunditat de camp) i molt gran en els amplis plans exteriors. Ens podem fixar també en els canvis d'escala entre els plans i en el ritme del muntatge en els plans de l'exterior. Són aquests plans els que inicien també la presentació de la casa, situant-la en el context: una petita cabana al bell mig d'un llenç blanc de neu.

És interessant tenir en compte que fins ara hem estat submergits com espectadors en una pel·lícula molt fosca, nocturna, i absolutament interior. A la ciutat sembla que sempre és de nit (cal tenir en compte les poques hores de llum diürna a Suècia durant l'hivern) i la vida de l'Oskar transcórrer entre l'escola i el pis solitari de la mare, on gairebé sempre està sol. A vegades surt al pati de davant de casa, i allà és on coneix l'Eli, però no deixa de ser un pati tancat entre els grans edificis d'un barri que imaginem trist i gris.

L'arribada a casa el pare, per tant, és un esclat de llum i de color, una alenada d'aire fresc i de llibertat.

Ja a l'interior, és molt bonic observar com el cineasta construeix les sensacions i la intimitat a dins la casa. Es tracta d'un únic pla en què és molt interessant observar com a mesura que el personatge varia la distància respecte la càmera (apropant-s'hi) canvia l'enfocament i en conseqüència, la profunditat de camp i la impressió de l'espai. A mesura que l'Oskar s'acosta, el seu entorn esdevé *flou* i ens acostem també al seu món interior.

Hi ha un gest a la seqüència molt vinculat a la idea de casa com a llar: el moment en què l'Oskar es posa la jaqueta vermella del pare i, amorosament, l'olora. Pot ser bonic explorar els



vincles que mantenim amb els espais –i les persones, i els objectes- familiars a través justament de les olors. Recordem l'olor de casa els avis? L'olor d'una habitació d'infància? La de casa d'un amic o amiga?

Finalment, és molt important observar el treball d'Alfredson amb el color: situant petits elements de vermell, blau i groc sobre el fons fred dels espais (blanc, gris, blavós). Malgrat els tons freds de l'interior de l'estança, la gran quantitat de petits objectes i la taula rica en petits elements, li donen una particular calidesa.



### **Les hores d'estiu / L'heure d'été, d'Olivier Assayas (França, 2008)**

[23 min] Tothom marxa i l'àvia es queda sola.

Durant un dia d'estiu, una família al complet es reuneix a casa de l'àvia. És una casa excepcional que guarda tots els records d'una època i valuoses obres d'art del tiet de l'àvia, mort ja fa anys, però a qui ella segueix dedicant la seva vida (motivant que es facin exposicions, catàlegs, conferències, etc.). Els tres fills viuen lluny i, tot i que la relació és cordial, es veuen només molt de tant en tant.

La seqüència s'estructura en dos moments: el primer en el frondós jardí; el segon a l'interior de la casa. El jardí és exuberant pel que fa a la vegetació i l'ambient és alegre, ple de moviments, jocs, gatzara, energia, presses... L'interior està inundat de solitud i silenci.

El moment del pas entre l'exterior i l'interior, de la casa plena a la buidor, pivota sobre un pla: la càmera canvia d'eix (se situa de la banda de la casa i filma l'àvia des de l'esquena), canvia l'escala del pla (més tancat) i canvia també l'òptica (al ser més llarga, es redueix molt la profunditat de camp i el fons al voltant de l'àvia apareix *flou*). En el moment del comiat, l'àvia queda aïllada, com en el seu món. Comença també la música i després, quan l'àvia es gira, li descobrim el rostre. De nou amb el pla anterior, obert, ella puja les escales per entrar a casa: es perd en el fons del pla.

A continuació, trobem una tria de muntatge magnífica, el primer pla a l'interior de la casa comença buit i qui entra per la porta no és l'àvia com podríem esperar, sinó la minyona.

Fixem-nos en els tons de la llum. La penombra banyada del to blavós del capvespre contrasta amb la llum càlida de la làmpada al fons. L'àvia està asseguda a la butaca i en el seu cas no hi ha cap element càlid ni té cap llum obert; no el necessita: es deixa embolcallar per l'arribada de la nit. Com ja havia passat a l'exterior, la càmera s'acosta progressivament i lentament al personatge.

Finalment, quan es queda sola, amb una energia que no imaginàvem que tingués, s'aixeca i obra una caixa moderna que havia estat com descuidada sobre la taula, envoltada d'objectes antics. És un telèfon sense fils que li han regalat abans perquè es pogués mantenir en contacte amb els seus fills i néts.

Evidentment, el treball de localització de la mansió i de caracterització de la casa (objectes, mobiliaris, colors) és d'una gran precisió. Només amb aquesta seqüència podem saber moltes coses del personatge, la seva vida, la seva història, la seva quotidianitat en el present.

Més enllà dels aspectes cinematogràfics, és interessant que parlem de la situació que planteja la seqüència sobre les relacions familiars entre avis-fills-néts. Assayas ens brinda l'ocasió de situar-nos en el punt de vista dels avis i pot ser molt ric que reflexionem des d'aquest punt de vista.



### ***Mamma Roma*, de Pier Paolo Pasolini (Itàlia, 1962)**

[44 min] Ettore es passa el temps a casa.

*Mamma Roma* és una prostituta que somia amb una llar i un educació millor per al seu fill Ettore. Finalment aconseguirà els estalvis i adquirirà una nova vivenda als suburbis de Roma, però no podrà desempallegar-se del seu passat.

Aquesta és una seqüència especialment interessant per parlar de la relació entre interior i exterior, també per reflexionar sobre el pas del temps a casa. És molt bonic com Pasolini decideix muntar un pla molt obert dels espais i edificis suburbials de Roma (que l'Ettore encara no coneix), i el primer pla de l'Ettore a la finestra. Tot en la seqüència evoca un cert tedi, com el temps s'allarga lentament, la solitud en una casa que encara no és una llar i que sembla fer-se-li estranya. Ho percebem especialment quan arriba al llindar de la sala i la seva mirada –que la càmera mostra en panoràmica- recórrer l'estança i el mobiliari. És interessant que ens fixem també en com la càmera segueix tots els moviments de l'Ettore. El fragment es construeix en la tensió entre l'interior –on l'Ettore se sent segur però on el temps hi passa lentament i que encara no s'ha convertit en una llar– i un exterior que imagina hostil i que encara li és aliè.





## 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.abaoaqu.org](http://www.abaoaqu.org)

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

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

Twitter: @abaoaqu\_

IG: @abaoaqu\_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81