



ÍNDIX

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ) ...	2
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ	2
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ	3
INTRODUCCIÓ	4
<i>ESTIU 1993</i> , DE CARLA SIMÓN (2017)	4
EXPLORAR LA MEMÒRIA A PARTIR DE FOTOGRAFIES DE LA PRÒPIA INFÀNCIA	5
EL PERSONATGE DE LA FRIDA	7
LOCALITZACIONS	7
<i>VIAJE AL CUARTO DE UNA MADRE</i> , DE CELIA RICO (2018)	9
LA CASA	9
LA TAULA BRASER. SORTIR DE LES LES FALDILLES DE LA MARE	11
TEXTOS INSPIRADORS	12
<i>THE BIRDS (ELS OCELLS)</i> , D'ALFRED HITCHCOCK (1963)	14
<i>ELS OCELLS / THE BIRDS</i>	14
LA PREPARACIÓ: DOCUMENTACIÓ, DECORATS I VESTUARI	15
LA PREVISIÓ I LES VARIACIONS: DEL <i>STORY-BOARD</i> AL RODATGE I MUNTATGE	16
PROPOSTES CREATIVES	17
CONTACTE	18

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, que serà especialment singular. Veurem materials dels processos de creació als que en molt poques ocasions podem accedir, podrem veure com alguns cineastes pensen i preparen les pel·lícules. A partir d'aquests materials descobrirem la complexitat dels processos de creació cinematogràfics i com els i les cineastes pensen els seus films també a partir d'altres expressions artístiques.

- Serà una sessió participativa i dialogada, per la qual cosa serà important que durant la sessió estiguem actius i aportem les nostres reflexions en els moments de diàleg: compartim les nostres observacions, ens fixem en detalls, preguntem dubtes, etc.

- 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 sessió pot ser interessant fer un treball de recopilació i definició de paraules i conceptes sorgits durant el comentari dels fragments. El treball a classe permetrà assentar els coneixements apuntats a la Filmoteca.

Després de la projecció podem 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 parteix del diàleg, de “recordar i mirar els fragments junts”.

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 interrompем a qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

En el cas concret d'aquesta sessió, disposem de l'oportunitat de continuar aprofundint en les reflexions i descobertes sorgides a la Filmoteca a partir del web <https://www.insidecinema.org/ca>, on trobarem més materials dels films comentats i d'altres.

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.

INTRODUCCIÓ

Sovint quan pensem en els processos de creació cinematogràfica ens vénen a la ment sobretot els rodatges, potser perquè n'hem vist fotografies i fins i tot alguns *making of* filmats. Si ens preguntem amb els alumnes per altres moments del procés de creació que coneixem, potser esmentin el guió, els *story-boards* i el muntatge. Però si pensem en el guió, imaginem com es crea? Només amb escriptura i paraules? Pel que fa als *story-board*, creiem que tots els cineastes pensen o concreten així les seves pel·lícules? De quines altres maneres imaginem que puguin pensar les pel·lícules els i les cineastes?

El que proposem amb 'La creació cinematogràfica des de dins' és, justament, endinsar-nos en aquests processos que gairebé sempre són invisibles i que ens permetran entendre més profundament el cinema en totes les seves dimensions i la complexitat dels processos que posa en joc. Descobrirem múltiples materials i documents amb els quals s'imagina, assaja, busca, pinta, organitza, compona una pel·lícula: des dels primers apunts i idees fins el muntatge, passant per l'escriptura, la documentació, les localitzacions, els referents visuals, el treball amb els actors, l'organització del rodatge, la composició del so...

Hi ha tantes maneres de concebre pel·lícules i de desplegar la creació cinematogràfica com maneres de somiar, pensar i treballar el cinema. Per això els documents ens mostren íntimament les pel·lícules; ens permeten compartir amb els cineastes el seu treball; les recerques de plans i seqüències, rostres i veus, colors, llums i espais; els diàlegs entre els diferents professionals implicats...

En aquest dossier ens centrarem en materials de dues pel·lícules contemporànies i molt properes pel que fa a les històries que expliquen i perquè les dues cineastes treballen a Catalunya: *Estiu 1993*, de Carla Simón (2017) i *Viaje al cuarto de una madre*, de Celia Rico (2018). En ambdós casos, hem preparat els materials i els textos conjuntament amb les cineastes per a publicar-los al web <https://www.insidecinema.org/ca>. A la sessió a la Filmoteca en veurem d'altres també d'aquestes pel·lícules.

Al costat d'aquests materials, n'incloem d'altres molt diferents corresponents a una pel·lícula clàssica rodada als estudis de Hollywood: *The Birds*, d'Alfred Hitchcock (1963). D'aquesta manera, podem reflexionar sobre com els processos i materials ens parlen de les diferents maneres de concebre, fer i viure el cinema.

ESTIU 1993, DE CARLA SIMÓN (2017)

Estiu 1993 és el primer llargmetratge de la cineasta Carla Simón (Barcelona, 1986). Com passa amb altres primeres pel·lícules memorables, com ara *Les Quatre cents coups* (1959) de François Truffaut, parteix d'una vivència personal i d'una necessitat molt íntima de donar-li forma cinematogràfica.

Va dedicar dos anys a escriure el guió, entre l'abril del 2014 i el juny del 2016: setze versions (l'última data de poc abans de començar el rodatge) i nombrosos tallers i laboratoris que van acompanyar el procés. Buscant recuperar la memòria de la mare, en aquells anys també va fer *Llacunes* (2015), un curtmetratge amb les cartes de la seva mare, filmant els llocs des d'on les va escriure.

És un privilegi descobrir el procés de creació de Carla Simón a través dels seus materials. No només el treball de guió és precís i minuciós; també ho són les seves infinites cerques i exploracions: documentacions, referents visuals, localitzacions. És sistemàtica, exhaustiva, atenta i elabora documents molt detallats durant la cerca i definició de la seva pel·lícula. Aquests documents, que es componen de textos, imatges, notes, són en primer lloc per a ella mateixa: per posar en imatges, per provar possibles plans, per fer llistes d'idees, sensacions, impressions. Després, aquests documents seran molt necessaris per compartir la pel·lícula amb l'equip, que va començar a incorporar-se l'estiu del 2015 (un any abans del rodatge).

L'11 de febrer del 2017 va ser rebuda amb entusiasme a l'estrena a Berlín. Van seguir projeccions i reconeixements en una infinitat de festivals internacionals. I el que és més significatiu, la pel·lícula es va estrenar en una llarguíssima llista de països i milions d'espectadors a tot el món han compartit les emocions de la Frida i han apreciat la delicadesa i l'atenció en cada detall. Una atenció que podem sentir també en cadascun dels documents que aquí incloem.

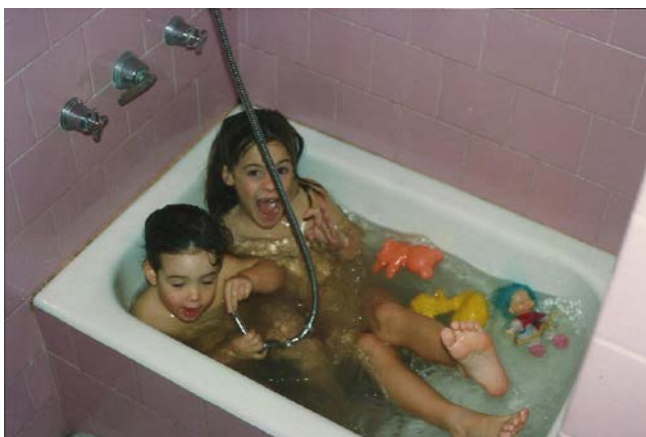
EXPLORAR LA MEMÒRIA A PARTIR DE FOTOGRAFIES DE LA PRÒPIA INFÀNCIA

Quan Carla Simón parla de l'inici del projecte que es convertiria en *Estiu 1993*, es remunta als seus anys d'estudiant a la Film School a Londres (setembre 2011 - juny 2014). Després de la mort del seu avi, va fer un curt sobre dos nens que assisteixen sense saber-ho a la mort de la seva àvia (*Lipstick*, 2013).

Aleshores es va adonar que volia treballar sobre la seva pròpia vivència després de la mort de la seva mare, que va morir a causa de la sida quan Carla Simón tenia sis anys. Va decidir escriure sobre els primers mesos amb la seva nova família just després de la pèrdua: els que fins llavors eren els seus oncles (el germà de la seva mare i la seva parella) i cosina, van passar a convertir-se en els seus nous pares i germana.

El primer que va fer va ser viatjar dues setmanes a casa dels seus pares, a la regió de la Garrotxa (Catalunya). Van parlar moltíssim, intentant recordar aquella època. I van escanejar totes les fotografies de quan la Carla era una nena: els primers mesos, els anys d'infància al costat de la seva germana, les fotografies anteriors a la mort de la seva mare...

Aquestes fotografies van jugar un paper essencial en la concepció de la pel·lícula: van inspirar moments i escenes, i van contribuir a definir les localitzacions, la direcció d'art, la paleta de colors, el vestuari.



"Després de veure aquestes fotos, l'escena de la banyera es va convertir en una cosa molt important. L'equip d'art va buscar molt aquestes banyeres en les quals et podies asseure i que ara ja no existeixen..."



“Aquí la meva germana i jo érem ja una mica més grans, però aquesta imatge és molt important per al final de la pel·lícula. Jo sabia que volia acabar amb un pla dels quatre junts. Ara, amb la pel·lícula acabada, m’adono de fins a quin punt el final s’assembla a aquesta fotografia.”



“L’arbre era just davant de casa nostra. Vaig aprendre a grimpar als arbres amb aquest arbre. Va cobrar importància en el guió quan, en el primer esmorzar, l’Anna s’està enfilant a l’arbre i després la Frida mostra als avis que ella també ha après a grimpar. Jo era una nena de ciutat, vivia a Badalona, acostumar-me al camp, a viure en la natura, va ser un repte preciós i de vegades difícil.”

Els meus nous pares treballaven a la piscina, on vam rodar. No havia canviat gaire. Va ser molt fort rodar allà, perquè era un indret que està gairebé igual que quan teníem aquesta edat.”



EL PERSONATGE DE LA FRIDA

Per trobar la nena que encarnaria la Frida, Carla Simón va elaborar un document en el qual presenta breument el personatge i apunta quines qualitats ha de reunir la nena que busquen.

“Té sis anys. És curiosa i bona observadora. A causa de la seva experiència passa de ser una nena consentida i mimada a ser una nena sensible i madura. Perd la innocència i moralitat mentre el seu costat més fosc es desenvolupa, explorant els límits del seu nou món fins que troba l'amor d'una família.”

“Busco una nena ambigua, que tingui una mirada que amagui alguna cosa. Que a moments es percebi com una nena normal, innocent, alegre, i alhora, en altres moments, es percebi com una nena-adulta, ferida, amb pensaments obscurs.”

“No busco una nena ‘mona’ o de bellesa ‘estàndard’, sinó una nena que tingui alguna particularitat, una bellesa específica. En aquest sentit m'agrada posar d'exemple Ana Torrent o Nadine Nortier.”

“Quant a la personalitat, el més important per mi és que sigui una nena intel·ligent. També ha de ser una nena curiosa, amb molta imaginació i amb ganes de jugar. Ha de tenir energia en la mesura adequada i ser resistent per poder aguantar el rodatge. Sobretot ha de mostrar interès personal (no vingut dels seus pares) en el joc d'actuar.”

“Ha de ser una nena urbana, ja que no estarà del tot acostumada al poble quan hi arribi, farà una progressió durant la pel·lícula. Per tant, ha de tenir accent estàndard o de Barcelona. Ha de ser valenta, ja que s'haurà d'adaptar ràpidament a la naturalesa. També ha de saber nedar, perquè la seva relació amb l'aigua és un element molt important.”

LOCALITZACIONS

Carla Simón prepara materials extraordinàriament detallats per poder transmetre a cadascuna una de les persones que s'incorporen a l'equip les seves intencions, cerques i desitjos sobre les localitzacions, les actrius, la concepció visual...El document “Notes de localitzacions” és particularment detallat. Té 21 pàgines.

S'obre amb una introducció precisa sobre la importància dels espais en el seu viatge vital i en el viatge emocional de la protagonista de la pel·lícula. Els espais (la nova casa, el bosc, el poble) són essencials per construir aquest viatge. Després, analitza cadascun dels espais, anotant minuciosament els detalls que els doten de densitat. Inclou fotografies de referència, tant de la seva pròpia infància com de fotògrafs o pel·lícules. Fins i tot proposa llocs i cases concretes que ha estat explorant i fotografiant a la zona de la Garrotxa, on és casa seva i on vol rodar la pel·lícula.

Comença dient:

“Tret de les tres primeres escenes situades a Barcelona, aquesta pel·lícula necessita localitzacions rurals. La història està ambientada l'any 1993 però creiem que no ens serà

massa difícil trobar possibles localitzacions d'aquesta època a la comarca de La Garrotxa, ja que hi ha certs indrets que conserven una essència atemporal."

I després, més concretament sobre "La casa i els voltants", indica:

"La casa de camp on viuen l'Esteve, la Marga, l'Anna i ara també la Frida és l'escenari principal de la pel·lícula. Es tracta d'una masia amb molta història, situada a la comarca de La Garrotxa. És una casa molt gran, en algun moment va pertànyer a una família de diners. Segurament fa quatre generacions els propietaris van néixer allí i van emigrar a la ciutat quan va començar la industrialització a Catalunya. Segurament hi van estiuejar amb els seus fills, i els seus fills van estiuejar-hi amb els seus, però llavor els fills dels seus fills ja no tenien el mateix interès. La casa es va fer vella i incòmode, ningú la mantenia, es va convertir en una càrrega."

A partir d'aquest document, Albert Blanch —el localitzador de la pel·lícula— va recórrer la zona de la Garrotxa durant tres o quatre mesos per trobar la casa més adequada. La pel·lícula es va rodar en dues cases diferents. Els exteriors, la cuina i el taller de fusteria pertanyen a la casa d'uns amics dels pares de la Carla, on ella havia jugat de petita. La resta d'interiors i la quadra pertanyen a una altra casa situada a la zona de la Fageda.



Fotografies dels exteriors de la casa real a l'època en què està ambientada la pel·lícula

Fotografies d'una casa dels voltants, si tinguessin una casa així de gran només n'haurien arreglat una part. El que més m'agrada d'aquesta casa són els voltants.



Viaje al cuarto de una madre és el primer llargmetratge de Celia Rico (Constantina, Sevilla, 1982). En paraules de la pròpia cineasta, “és una pel·lícula íntima, familiar, sobre aquest pas necessari, encara que no sempre fàcil, que es produeix en totes les relacions entre pares i fills. Els fills sempre marxen de casa. És llei de vida, diu l'expressió. I encara així, no hi ha cap fórmula segura per emprendre aquest viatge. *Viaje al cuarto de una madre* és una pel·lícula sobre els llaços familiars que constantment ens uneixen i ens separen, ens fan forts i alhora tan fràgils. Una pel·lícula sobre els vincles i les distàncies entre una mare i una filla que emprenen un doble viatge per descobrir com és de difícil estimar-se”.

Celia Rico va començar a donar forma a les primeres idees de *Viaje al cuarto de una madre* el 2015. Després del procés de guió, l'equip es va incorporar entre el 2016 i el 2017. La pel·lícula es va rodar en cinc setmanes, entre el 27 de març i el 28 d'abril del 2017, amb un equip d'entre 15 i 25 persones (segons les escenes), molt proper i familiar. Bona part del rodatge va tenir lloc en una única localització, la casa dels besoncles de la Celia, a Constantina, el poble de la cineasta. Abans del rodatge, l'actriu Lola Dueñas (la mare a la pel·lícula) es va instal·lar a Constantina durant gairebé dos mesos per aprendre a cosir al costat de la mare de la cineasta.

LA CASA

La casa és un personatge més de la pel·lícula: pràcticament tot succeeix a la casa (amb prou feines hi ha tres localitzacions més, molt puntuals), és l'espai vital de l'Estrella i la Leonor, el lloc de la seva relació, del seu passat, on l'Estrella es quedarà sola quan la Leonor marxi, i té un gran paper en les seqüències i els plans.

Celia Rico s'imaginava les habitacions de l'Estrella i la Leonor una davant de l'altra, de manera que des de l'interior d'una sempre s'intuïís l'altra al fons.

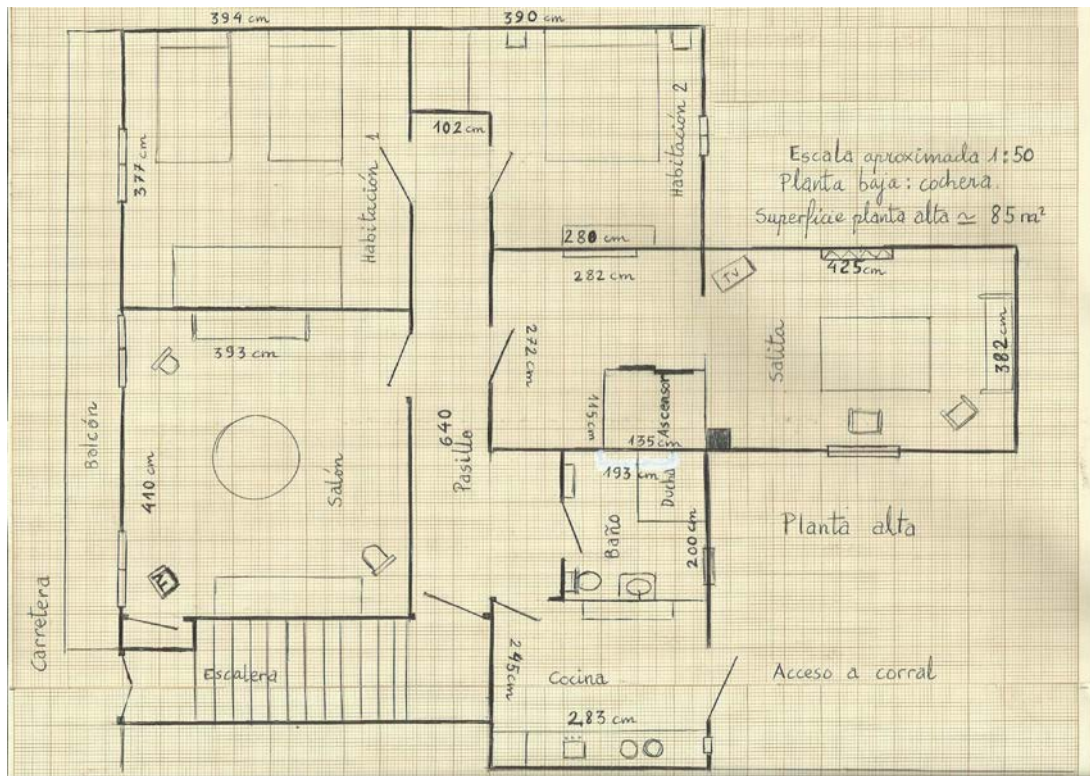
“Era una manera de pensar que les dues, mare i filla, estarien sempre presents en la vida de l'altra, com si més enllà de cadascuna no hi hagués un altre horitzó que l'altra. Després, és clar, hi hauria el nou horitzó, el de la porta al final del passadís. Trobo curiós pensar que mai les vaig imaginar mirant per una finestra. Suposo que pensava en la casa com si pogués dibuixar la cartografia emocional dels personatges en el moment vital en el qual es trobaven.

Va aparèixer amb molta intensitat el desig de transitar per una casa com es transita per la vida, no necessàriament en línia recta. Encara que la filla tingués l'habitació de la seva mare a dos passos en línia recta, no estaria preparada per entrar-hi fins al final de la pel·lícula, quan torna de Londres. Per posar tot això en escena, necessitàvem una localització molt concreta, amb dues habitacions molt pròximes i 'enfrentades'.”

Explica Celia Rico que la planta es va convertir en una espècie de pissarra on anar traçant tot el que els passava als personatges.

“Quan preparàvem la pel·lícula, sempre teníem a mà el dibuix de la planta, recorríem la casa d'un costat a un altre amb el bolígraf, com si seguíssim els passos dels personatges. La Leonor aquí, l'Estrella allà. Després l'Estrella aquí i la Leonor allà. Una dins, l'altra sortint. Una fora, l'altra entrant. Una al fons, l'altra fora de camp. La casa era molt petita, l'espai limitava les possibilitats a un parell o tres d'eleccions cada vegada. Això ens va ajudar a visualitzar la pel·lícula d'una manera molt determinada, basada en la repetició i la variació. Passar pels

mateixos llocs de maneres diferents. Aquesta és la meva manera de pensar en els personatges, però també de concebre la posada en escena i les posicions de càmera.”



Celia Rico buscava una casa que tingués dues habitacions amb les portes “enfrentades” i un passadís. Els seus pares van recordar la casa d’uns familiars, que va acabar convertint-se en la casa de la pel·lícula.



LA TAULA BRASER. SORTIR DE LES FALDILLES DE LA MARE

“La pel·lícula sorgeix d'una sensació física, com a filla que es desprèn del niu familiar, de la confortable calor amb la qual les faldilles d'una taula braser em resguardaven del fred. O m'empresonaven. No era fàcil sortir d'aquell braser. Podria haver-me passat hores fent la migdiada sota la seva falda, còmodament, mentre la vida transcorria en una altra part, lluny del confort de la casa dels meus pares.

Durant tot el procés de fer aquesta pel·lícula em va acompanyar una expressió popular. Quan algú diu que un fill està 'sempre enganxat a les faldilles de la seva mare' es refereix al fet que encara no és una persona independent. En el meu cas, aquesta idea de sortir de les faldilles d'una mare com a metàfora del procés d'emancipació és totalment literal. La meva mare és costurera; la faldilla que em cobria en seure a la taula braser durant la meua infància i adolescència la va cosir ella.”

L'EQUIP A LA TAULA BRASER

“Vaig fotografiar els meus pares mentre feien la migdiada a la seva taula braser per ensenyar-li a l'equip quin era per a mi l'origen de la història. Desitjava portar-los fins allà perquè s'asseguessin al costat dels meus pares i que la faldilla d'aquella taula els cobrés també a ells fins al punt de no voler-ne sortir. I així va ser. Ens reuníem al voltant d'aquesta taula i d'unes altres que trobàvem i així vam preparar la pel·lícula, escalfant-nos –va ser un hivern molt fred– mentre conversàvem. La taula era per a mi el centre del món dels personatges i es va convertir també en el centre de tot el nostre procés de treball.”



Primera visita de Lola Dueñas a casa dels pares de la directora. Va conèixer la Glòria, la mare de Celia Rico, i va seure amb ella a la taula braser. Van tardar molt en aixecar-se de tan bé que hi estaven.



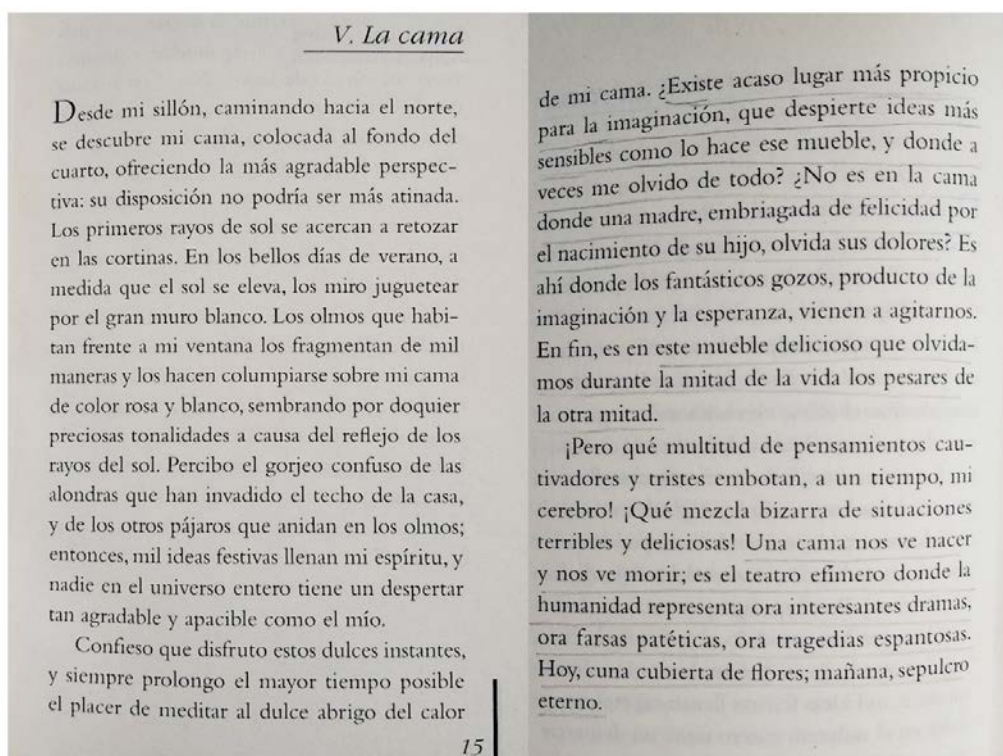
Part de l'equip escalfant-se a la taula braser de la casa rural on es van allotjar, just abans de sortir a visitar una de les localitzacions.



Álvaro Sánchez (cap de producció), Josep Amorós (productor), Santiago Racaj (director de fotografia), Ana Hernando (ajudant de direcció), Vinyet Escobar (vestuari), Amanda Villavieja (so), Mireia Carles (directora d'art), Celia Rico (directora).

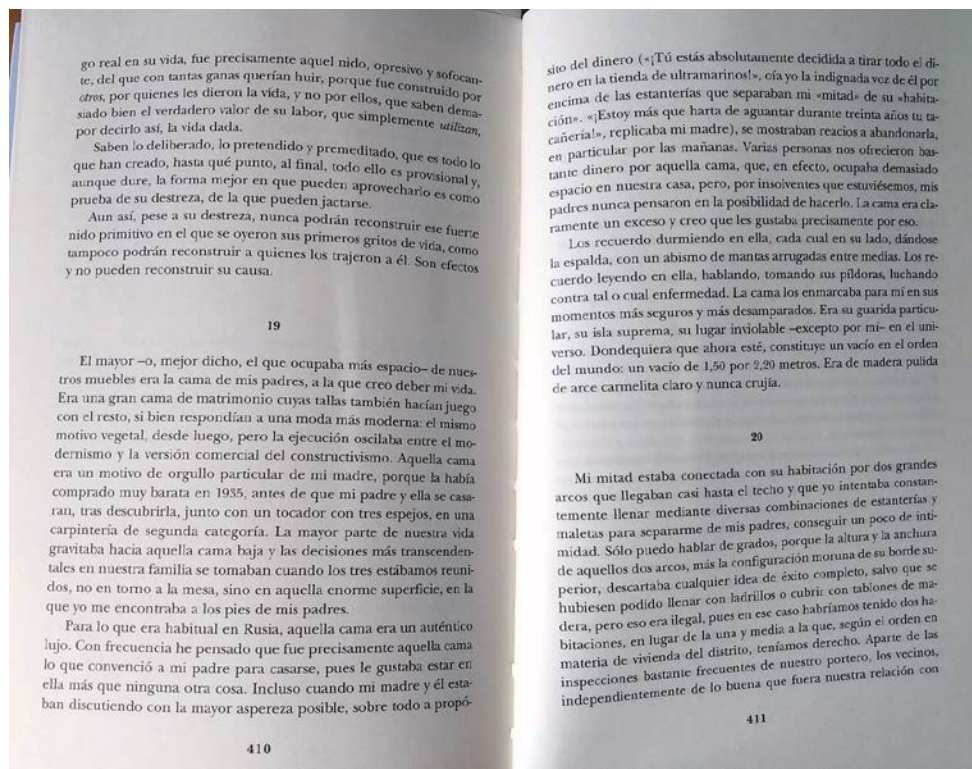
TEXTOS INSPIRADORS

Celia Rico és una gran lectora, i la literatura ocupa un lloc important en el seu procés de creació. En aquest cas, en citem només alguns dels més rellevants en el procés, i comencem pel que va donar lloc al títol del film: *Viatge al voltant de la meva cambra* de Xavier de Maistre (*Voyage au tour de ma chambre*, 1974):



Pàgines subratllades per la cineasta.

Un altre text important per reflexionar sobre el llit com un element important del film i de la vida familiar és el de Joseph Brodsky *En una cambra i mitja* (*Room and a half*, 1986)



I un text particularment bell sobre les relacions entre mares i fills/es, que serà molt interessant llegir amb els alumnes després de veure la pel·lícula: *Les petites vertus*, de Natalia Ginzburg (*Le piccole virtù*, 1962) i particularment el passatge final:

Y si nosotros mismos tenemos una vocación, si no la hemos traicionado, si a través de los años hemos seguido amándola, sirviéndola con pasión, en el amor que profesamos a nuestros hijos podemos mantener alejado de nuestro corazón el sentido de la propiedad. Si, por el contrario, carecemos de una vocación, o si la hemos abandonado y traicionado, por cinismo o por miedo a vivir, o por un mal entendido amor paterno, o por cualquier pequeña virtud que se ha instalado en nosotros, entonces nos agarramos a nuestros hijos como el náufrago al tronco de un árbol, pretendemos enérgicamente de ellos que nos devuelvan cuanto les hemos dado, que sean absolutamente y sin salida posible tal como los queremos, que obtengan de la vida todo aquello que a nosotros nos ha faltado. Terminamos por pedirles todo aquello que sólo puede darnos nuestra propia vocación, queremos que sean en todo obra nuestra, como si, por haberlos procreado una vez, pudiéramos seguir procreándolos a lo largo de toda la vida. Queremos que sean en todo obra nuestra, como si se tratase, no de seres humanos, sino de obras del espíritu. Pero si nosotros mismos tenemos una vocación, si no hemos renegado de ella ni la hemos traicionado, entonces podemos dejarlos germinar tranquilamente fuera de nosotros, rodeados de la

sombra y el espacio que requiere el brote de una vocación, el brote de un ser. Esta es, quizá, la única posibilidad que tenemos de resultarles de alguna ayuda en la búsqueda de una vocación, tener nosotros mismos una vocación, conocerla, amarla y servirla con pasión, porque el amor a la vida genera amor a la vida.

Es sabuda la clàssica distinció entre dos grans tipus de cineastes: els cineastes del control (que dominen tot allò que entra al film, que en preveuen tots els detalls, que poden realitzar –i per les seqüències complexes, els realitzen– *story-boards* de tots els plans previstos, on els imprevistos no tenen lloc) i els cineastes del “real” (que parteixen d'una història, uns personatges i uns actors, professionals o no, i molt especialment, unes localitzacions, i mentre roden i munten, troben i descobreixen el seu film, obert a l'imprevisible, als canvis, a la improvisació i a l'encontre). Hitchcock seria evidentment dels primers, i juntament amb Fritz Lang, dels casos més purs i paradigmàtics de control i de cineasta totpoderós. Això sí, que la fredor del control i l'excel·lent capacitat de previsió no ens enganyi. Lluny de la llegenda (que ell mateix va crear) per la qual “la pel·lícula estaria acabada quan s'acaba el *story-board*”, i tenint present la minuciosa, reflexiva i extremadament previsorà elaboració dels guions, els films de Hitchcock es creen al rodatge i al muntatge, i es fan (com tots els grans films) amb cossos, colors, sons, espais, paisatges i formes.

ELS OCELLS / THE BIRDS

Els ocells és el film següent a tres de les obres més emblemàtiques de Hitchcock -*Vertigo* (1958), *Amb la mort als talons* (1959) i *Psicosis* (1960)- i culmina la que és coneguda com l'època de gran esplendor del seu cinema. Si Hitchcock va aconseguir transformar en “espectacle” les zones més fosques de l'inconscient i les pulsions més profundes, aquestes quatre obres donen la imatge més completa, i també la més bella, d'aquesta transformació, així com de la seva recerca i experimentació constants. En elles coincideixen el domini excepcional del suspens, la intensitat emocional, la complexitat psicoanalítica i la genial invenció de formes. De cadascun d'aquests quatre films provenen algunes de les imatges més *pregnants* (inesborrables) de la història del cinema: Kim Novak al restaurant, el vertigen al campanar, el seguiment als carrers de Sant Francisco; l'atac de l'avió contra Roger Thornhill / Kaplan i la suspensió de Cary Grant i Eva Marie Saint al Mont Rushmore; l'assassinat a la dutxa, la casa misteriosa i la descoberta de la mare; i finalment... la seqüència de la benzina, l'atac dels ocells a la festa infantil i l'atac final a la Melanie quan puja a les golfes.

A diferència de les pel·lícules anteriors, que se succeïen sense parar any rere any, Hitchcock va necessitar tres anys entre la concepció d'*Els ocells* i la seva estrena, degut, entre d'altres, a les dificultats tècniques i d'efectes especials que requeria (el film té 412 plans amb trucatges).

Com les altres pel·lícules de Hitchcock, és una obra privilegiada per estudiar el punt de vista i el treball del cineasta en les seves diverses fases: en el guió, la planificació, el rodatge i el muntatge. A més a més del film, disposem d'altres materials preciosos per acostar-nos a aquest procés de creació. Per una banda, l'entrevista realitzada per François Truffaut, on descobrim l'aguda analítica de Hitchcock, que reflexiona sobre la construcció del punt de vista i el lloc de l'espectador. Per una altra, diferents materials de treball, com les fotografies de documentació o la correspondència amb el guionista. El *story-board* ens permet seguir de prop les transformacions al rodatge i al muntatge i en particular, el treball sobre l'assignació d'una mirada. Els presentem a continuació, amb la convicció que poden ser elements molt importants per a compartir (i seguir de ben a prop) el treball del cineasta.

LA PREPARACIÓ: DOCUMENTACIÓ, DECORATS I VESTUARI

Malgrat que la majoria d'escenes estan rodades en estudi (ja que això li permetia un major control tècnic), Hitchcock també era extremadament meticulós amb els decorats i el vestuari. Volia que fossin (quasi) reals i evitar els tòpics propis dels decoradors i els encarregats de vestuari. Per *Els ocells* es va documentar molt, i se'n conserven moltes traces. La casa dels Brenner i la granja d'en Fawcett, per exemple, les van construir reproduint fidelment les habitacions existents en els originals. Tots els decorats es basen en les cases de Bodega Bay, i els personatges locals s'inspiren en els reals. A Truffaut li va comentar: "Vaig fer que cada habitant de Bodega Bay –home, dona, vell o nen– fos fotografiat per al departament de vestuari. El restaurant és una còpia exacta del que hi ha allà." L'interior de la casa de Dan Fawcett és una "rèplica fidel d'una casa existent: la mateixa entrada, el mateix passadís, la mateixa habitació, la mateixa cuina, i darrera la finestra del passadís, fins i tot el paisatge de la muntanya és exactament el mateix." La casa de la mestra és una barreja de la casa d'una mestra de San Francisco amb una de la badia, perquè ella "treballa a Bodega Bay però és de la ciutat." Abans de treballar el guió, Hitchcock va visitar Bodega Bay: "Tot es basa en la geografia."

La documentació i la geografia: les fotografies de Bodega Bay i els seus habitants.



LA PREVISIÓ I LES VARIACIONS: DEL STORY-BOARD AL RODATGE I MUNTATGE

Abans del rodatge Hitchcock ho preparava tot molt minuciosament, fins a l'últim detall. És sabut que moltes de les escenes estaven meticulosament planificades abans dels rodatges i es feien *story-boards* d'aquelles més complexes, especialment les que incloïen moviments de càmera i, és clar, efectes especials. Per aquest motiu, *Els ocells* és un dels films pels quals es van realitzar més *story-boards*. Aquests són un element preciós per resseguir els canvis que Hitchcock va fer durant el rodatge i el muntatge en relació al que havia previst. I, de forma específica, n'hem triat un passatge que ens permet descobrir les variacions sobre una assignació del punt de vista.

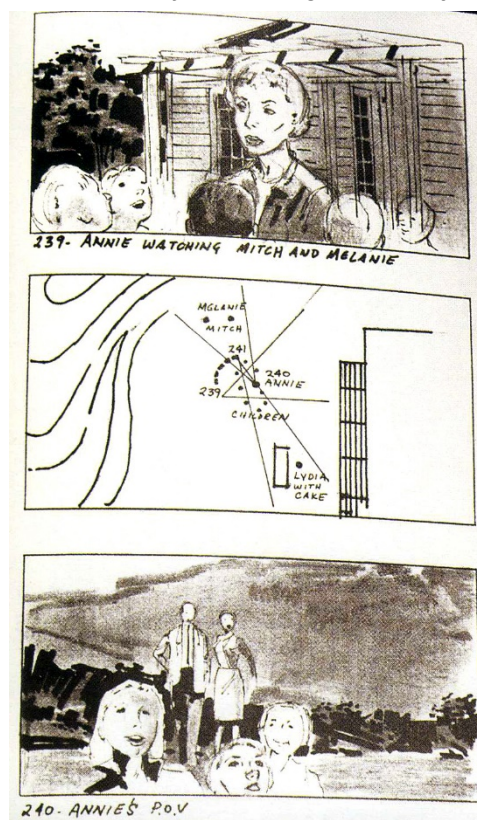
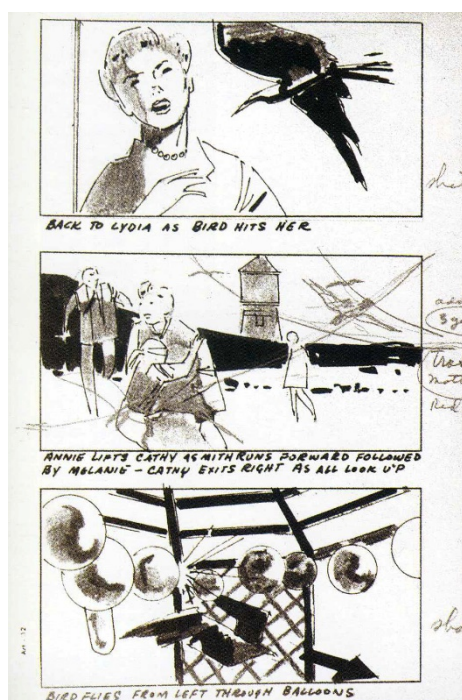
Tots els *story-boards* de les escenes amb ocells van ser dibuixats per Harold Michelson.

Aquí es tracta de l'atac als nens durant la festa d'aniversari de la Cathy. Com un guió, el *story-board* pot ser reescrit. En el primer esbós, reproduït aquí, Annie veu a Mitch i Melanie baixant per les dunes. En el moment del rodatge, en canvi, farà una sèrie de dibuixos d'una panoràmica que va de la parella a l'Annie.

Fixeu-vos en les anotacions escrites al peu de les imatges:

En el pla 239: "Annie watching Mitch and Melanie" (Annie mirant en Mitch i la Melanie)

En el 240: "Annie's POV, és a dir POINT OF VIEW (el punt de vista de l'Annie)



Al *story-board* i al film podem veure dues maneres molt diferents d'assignar una mirada: en camp/contracamp i mitjançant una panoràmica.

Cal considerar també que la planificació és retreballada després del rodatge, durant el muntatge. Per exemple l'explosió dels globus es produirà finalment abans que l'ocell ataquí la mare (Lydia).

PROPOSTES CREATIVES

Proposem que els i les alumnes, individualment o col·lectiva, facin experiència de la creació inspirant-se en els materials compartits a aquest dossier i que es poden ampliar a <https://www.insidecinema.org/ca>.

> Creem un personatge i el descrivim per escrit, potser també buscant fotografies de referència que ens ajudin a donar forma al personatge, tal com hem vist en els materials preparats per Carla Simón per descriure la Frida, protagonista d'*Estiu 1993*.

> Podem desenvolupar la proposta també de manera diferent. Escollim una de les persones de Bodega Bay retratades en el procés de documentació de Hitchcock per *Els ocells*. Imaginem que fossin un personatge d'un film que estem escrivint nosaltres, sense que tingui res a veure amb la pel·lícula de Hitchcock. Descrivim-lo i imaginem una història per ell/a.

> Proposem als alumnes alguns textos literaris que puguin resultar inspiradors i/o en què ens interressi aprofundir. Novel·les com *Solitud* de Víctor Català / Caterina Albert poden ser un bon punt de partida. Imaginem que féssim l'adaptació cinematogràfica d'un passatge del text. Es tractarà que els i les alumnes cerquin i fotografiïn localitzacions que podrien ser interessants per a aquesta pel·lícula que comencem a imaginar.

> A partir d'una o vàries de les fotografies de les localitzacions de Carla Simón, imaginar una escena d'un possible film que voldríem rodar. Podem descriure la seqüència per escrit i després dibuixar alguns dels plans que imaginem.

> Posem-nos en la situació que volem fer una pel·lícula al nostre barri o poble. Volem transmetre a l'equip amb què rodarem la pel·lícula espais que ens semblen especialment importants o potents: fotografiem-los, tenint en compte també les hores del dia. En cas que vulguem treballar també la creació de personatges, podem posar en relació el personatge amb aquests espais on ens agradaria rodar.

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

Twitter: [abaoaqu](https://twitter.com/abaoaqu)

Instagram : [abaoaqu](https://www.instagram.com/abaoaqu)

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

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81

abaoaqu@abaoaqu.org