

# Filmar des de l'emoció, mostrar el pensament. El muntatge de fragments de pel·lícules per al procés creatiu.

To Shoot through Emotion, to Show Thought processes. The Montage of Film Fragments in the Creative Process

---

Gonzalo de Lucas

## RESUM

El projecte de *Cinema en curs* conté una metodologia de cinema comparatiu sobre com es filma una emoció i des d'una emoció cinematogràfica, començant pels visionats de fragments de pel·lícules a l'aula, seleccionats i relacionats per estimular els processos creatius dels alumnes. L'elecció de plans en què es crea una tensió estètica entre la càmera i allò filmat, motiva un reconeixement i muntatge d'aquells gestos comuns que travessen la creació, i no se separen per èpoques, estils i geografies. La sensibilització, obertura al món i experiència estètica de l'alumne es fomenta en veure els fragments sense els filtres culturals que solen activar-se a les escoles de cinema, per sentir-los en el seu fet artístic i reflexionar després sobre el pensament exterior i el pensament interior allí materialitzat. En la part final de l'article, aquestes qüestions s'especifiquen, a propòsit de la creació de l'emoció a través del tall de pla, mitjançant el comentari comparatiu de tres fragments de *A nuestros amores* (*À nos amours*, Maurice Pialat, 1983), *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) i *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1949).

## PARAULES CLAU

Cinema en curs, fragments de pel·lícules, muntatge comparatiu, procés de creació, transmissió, experiència de l'alumne, emoció del cineasta i del personatge, tall de pla, pensament exterior del pla, pensament interior del pla.

## ABSTRACT

In the project *Cinema en curs*, viewings of film fragments, selected and interrelated to stimulate students creative processes, generate a methodology of comparative film revolving around ideas of how to film an emotion and through a cinematic emotion. The choice of shots through which an aesthetic tension is created between the camera and what is being filmed brings about a recognition and montage of common gestures running through the creative process that don't compartmentalize eras, styles, or places. The student's increased awareness, his opening up to the world, and his aesthetic experience, is encouraged through the viewing of fragments without the cultural filter that are usually activated in film schools. In this way, they are taken in as artistic events, reflecting upon the external and internal thoughts materialised through them in hindsight. The last section of the article uses the comparative commentary of three specific fragments from *To Our Loves* (*À nos amours*, Maurice Pialat, 1983), *Badlands* (Terrence Malick, 1973) and *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1949) to talk about how emotions are created through the editing of a shot.

## KEYWORDS

Cinema en curs, film excerpts, comparative montage, creative process, transmission, experience of the student, emotion of the filmmaker and of the character, cutting of shot, external thought of the shot, interior thought of the shot.

El 1989, Jean Rouch situava l'instant originari del seu cinema en l'emoció que havia sentit filmant cinquanta anys enrere, per primera vegada, davant d'uns nens al Níger: «Tenia cinc rotllos de Kodachrome, és a dir, quinze minuts per filmar un ritual que mai no havia vist. Estàvem tan emocionats com aquells nens espantats. I va ser aquesta emoció la que va salvar la pel·lícula, mirar-los a través de la càmera amb la seva angoixa, dolor i alegria per no haver plorat. Remuntant la meua càmera cada vint segons, estava fent les meves tasques d'edició, canviant l'angle i l'enquadrament, inspirat només per aquesta emoció» (ROUCH, 2009: 118).

Potser és l'emoció, juntament amb l'experiència, el més complex i inusual de transmetre a les escoles de cinema, el menys acadèmic i més fugisser. Malgrat això, en el seu projecte pedagògic, *Cinema en curs* ha assumit el desafiament de mostrar-la a l'aula com a gest decisiu de la creació. L'elecció que realitzen de fragments filmics per compondre els DVD, que després es projecten en classe, genera el primer pas que els alumnes faran cap al passatge –i trobada– entre l'emoció que volen mostrar i l'emoció de fer el pla; entre el sentiment dels personatges –la vivència a l'interior del pla o de la història– i l'entusiasme al traduir la realitat en forma cinematogràfica, enquadrament, ritme, llum. Com filmar una emoció i des d'una emoció?

Resulta rellevant que aquesta primera trobada no es reservi per a la creació durant el rodatge, sinó que s'inscriu en l'experiència de l'espectador, en la projecció a l'aula, precisament en aquest espai on el cinema s'acostuma a disseccionar gramaticalment o serveix d'il·lustració d'un discurs analític. La projecció es converteix aquí, en canvi, en vivència, en fragments de temps memorable o no mesurable... La idea primordial és que cada pla existeix (i s'escull) perquè crea una tensió estètica entre la càmera i allò filmat: la història, la trama, l'emoció és la del propi pla fent-se i transformant-se, generant en el seu discórrer coses que no es veien un instant abans; o de la sorpresa davant d'allò que apareix de sobte;

o del desig que aquell instant duri i no es perdi; o del batec sobtat per un canvi inesperat d'imatge o ritme... Aquest marcat criteri electiu deixa fora qualsevol d'aquelles escenes o moments, tan habituals en cinema, en què els plans són funcionals o utilitaris, transicions o mers lligams narratius. No es tracta, doncs, d'un criteri historicista ni tècnic, o que pretengui suggerir que el cinema canvia o evoluciona, sinó de reconèixer, mostrar i relacionar aquells gestos comuns que travessen la creació, i no se separen per èpoques, estils i geografies.

Aquesta concepció comparativa del cinema, als DVD de *Cinema en curs*, s'acostuma a crear a partir d'una relació fílmica, com la de "Personatge, món, emocions", que després tindrà a veure amb les pràctiques o pel·lícules que faran els alumnes. En el DVD, els extractes s'organitzen en categories i subcategories que els agrupen: per exemple, "Interval entre la càmera i el personatge", que al seu torn s'estructura en 'Moviments d'acostament o allunyament', 'Fils elàstics' i 'Elements interposats'; o "El valor del rostre", que es divideix a 'Mostrar l'emoció ocultant la mirada', 'Filmar d'esquena per intensificar el primer pla', 'Primers plans', 'Insistències'.

El primer efecte és que entre el cinema, el món i l'emoció desapareix qualsevol estranyament, frontera o distància que l'alumne pugui sentir davant, posem per cas, un extracte de Shimizu, Hsiao-Hsien, Sissako, Olmi o Cassavetes. Noms desconeguts per als alumnes, i que es converteixen en cineastes reconeixibles gràcies a uns pocs plans. Mitjançant aquests extractes, el cinema no se situa dins del cinema, sinó en la seva obertura al món, segons un procés de sensibilització i d'ampliació del coneixement perceptiu, que estimularà després el desig o el rigor en la filmació d'allò que els nois tenen a prop, i on descobreixen ara possibilitats estètiques, hipòtesis de plans i de pel·lícules; tot allò que veuran i manifestaran d'una altra i inesperada forma, propiciant amb la càmera que aquells fragments de món es converteixin en imatges i sons, en altres mons estètics.

Quan a Henri Langlois li van preguntar quina havia estat la principal contribució de la Cinémathèque Française a la formació de la *nouvelle vague*, va contestar que no haver subtitulat les còpies de les pel·lícules per manca de diners (LANGLOIS, 1986: 94-96). La sala de la Cinémathèque tenia llavors un aforament de tan sols seixanta butaques, però alguns d'aquells espectadors generarien nous mètodes i formes del cinema. En part, si van poder fer-ho, va ser perquè en veure les pel·lícules van prestar la seva atenció a les imatges i sons sense supeditar-los al significat dels diàlegs i del curs narratiu. En un article sobre Mizoguchi, Jacques Rivette escriuria la seva cèlebre frase: «Si la música és l'idioma universal, la posada en escena també: és aquesta, i no el japonès, el que cal aprendre per entendre “el Mizoguchi”» (RIVETTE, 1958: 95).

Tot i que els extractes seleccionats inclouen subtítols, els principis d'elecció i agrupació són els mateixos: preservar el misteri, la musicalitat i l'atracció de les formes visuals i sonores enfront del discurs explicatiu o la literalitat; privilegiar el ritme per sobre de la lletra. El que no s'incorpora ni *tradueix* aquí són aquells discursos externs o que s'incrusten a les pel·lícules en moltes escoles de cinema abans de *veure-ho*: punts de vista prefixats, clixés, prejudicis, regles de gramàtica, classificacions en tendències. L'experiència de l'alumne neix de veure el fragment sense aquest filtre cultural, i de sentir-ho en el seu fet artístic i reflexionar després sobre el pensament exterior i el pensament interior allí materialitzat. El primer interpel·la a les decisions que fan els cineastes per compondre els aspectes sensibles i els sentits del pla; el segon, a la manera en què aquests plans es vinculen a un personatge que (moltes vegades descentrat o no jerarquitzat en la composició) s'emplaça en un espai que quedarà *subjectivitzat* (o viscut) pel seu estat afectiu i per allò que pensa. És aquí on l'alumne, en plena formació vital, trobarà el cinema en la seva experiència íntima, propera, immediata, en el seu estar al món; allò que al principi del curs segurament li semblava allunyat, una

pantalla que solament s'ocupa de la vida dels altres, i que no hauria connectat al seu cos i la seva experiència.

Tornem així a l'inici d'aquest article: com transmetre aquesta emoció que Jean Rouch trobava en l'origen del seu cinema? Quan Walter Murch va definir *la regla de sis* del muntatge, va assenyalar amb claredat: «En el primer lloc de la meua llista està l'Emoció, a la qual s'arriba en últim terme, si s'arriba, a les escoles de cinema, perquè és la cosa més difícil de definir i de tractar» (MURCH, 2001: 18). N'hi hauria prou amb escollir simplement tres fragments dels inclosos en diferents anys de *Cinema en curs*, per exemple, per pensar en com neix una emoció a partir del tall de pla.

A *A nuestros amores* (*À nos amours*, 1983), Maurice Pialat filma a Suzanne (Sandrine Bonnaire) asseguda al banc de la parada d'autobús; la veiem a través d'una marquesina en una tarda de pluja, en una imatge que capta una sensació de malestar i decepció sentimental, de solitud i interioritat enmig de la ciutat; els talls de pla sobre la seva figura semblen insistir en aquesta *durada* de l'experiència, incomptable, en què aprenem a conviure amb les emocions, a transportar-les, sense saber encara què fer amb elles, ni a mesurar el seu pes; i just aquí es talla a un pla en la qual la veiem detinguda al carrer, han passat unes hores, ha deixat de ploure i ja és de nit; però si ens fixem detalladament, hi ha uns fotogrames en què la noia, abans de mirar cap amunt i posar-se a caminar, sembla estar esperant a què es digui acció —es toca el nas, es diria que sent fred i cansament—, fins que comença a actuar i es desplaça. Pialat ha muntat aquests fotogrames previs que se solen descartar, que pertanyen més a l'actriu que al seu personatge, instants sobrants del rodatge abans d'actuar en el pla, però que contenen la vitalitat física i anímica en què actriu i personatge coexisteixen. Segurament ha estat un llarg dia de rodatge, l'adolescent Sandrine Bonnaire —en el seu primer paper cinematogràfic— està fatigada, i Pialat aprofita la seva experiència real per injectar-la en l'experiència estètica del

film i en la veritat del personatge, entremesclant la vida amb el cinema.

A *Males terres* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), Kit (Martin Sheen) i Holly (Sissy Spacek), dos joves amants fugitius viatgen amb cotxe a la nit cap a una «terra màgica lluny de l'abast de la llei», però han deixat de compartir la vivència: ell segueix pensant a travessar la frontera i prosseguir l'aventura, ella s'ha replegat i abstret («li vaig deixar de parar atenció»), ja no creu en el viatge de Kit ni en les seves fanfarronades; el seu amor i els seus ritmes s'han *desincronitzat*. I just aquí sona a la ràdio una cançó de Nat King Cole, i mantenint la continuïtat sonora, un tall de pla ens porta de l'interior del cotxe cap als cossos de Kit i Holly sorgint de la foscor, ballant abraçats, com si flotessin a un altre espai. Kit murmura «si pogués cantar una cançó sobre com em sento ara», i l'espectador es diu que tant de bo aquest moment pogués durar, que el cinema està fet per fer-nos desitjar que durin una mica més les coses, i per sentir el dolor pel seu pas, per no poder retenir-les. Els cossos de Kit i Holly, en la foscor, queden il·luminats per una franja de llum creada pels fars del cotxe, que travessa horitzontalment la part baixa de l'enquadrament, en una imatge poètica que rima amb la «línia de l'horitzó» que obria l'escena (el núvol de pols aixecada pel cotxe com una «frontera») i amb el següent pla, un horitzó a l'alba, una aurora interpretada potser com a crepuscle, o llum terminal.

Finalment, els cèlebres talls de pla de la seqüència final de *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1949), quan Keechie contempla el cos sense vida de Bowie. En una acció bastant estàtica, a la qual el cinema convencional hagués dedicat un únic pla, potser dos —l'esquena i el cap de Keechie inclinada, i els seus gestos en aixecar-se—, Nicholas Ray, degut potser a la imperfecta execució tècnica d'alguns dels plans, dedica quatre, de diferents escales, en una espècie d'insistència enèrgica, en una emoció que irromp sense temps per pensar en ella, com si no hi hagués temps per enfocar-la o enquadrar-la bé; Keechie recull la carta que li ha escrit Bowie,

i el tall ens porta cap a un pla en què la seguim d'esquena, en el seu caminar lent, segons un canvi de ritme i cadència, que de sobte omple de dolçor i introspecció el sentiment, com si haguéssim passat de l'exterior (de la seva energia, de la seva acció) a l'interior del cos, al pensament de la noia, que al final es gira cap a càmera, acaba de llegir la carta, repeteix les últimes paraules en silenci, i quan la seva veu s'apaga, la llum s'esvaeix i la foscor ofereix el centelleig dels seus pòmuls humitejats per les llàgrimes. La foscor ha servit per *veure millor*, o per veure alguna cosa que passava desapercebut. El gest d'emoció ens ha portat al pensament. Així acaba la primera pel·lícula de Nicholas Ray, qui al final de la seva vida, més de vint anys després, realitzaria el seu últim film en col·laboració amb els seus alumnes del Harpur College de Nova York, allà on «tots aprenem, fem i ensenyem» (RAY, 1993: 7). •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BERGALA, Alain (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona. Laertes.
- COMOLLI, Jean-Louis (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. París. Verdier.
- LANGLOIS, Henri (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.
- MURCH, Walter (2001). *In the Blink of an Eye. A perspective on film editing*. Los Angeles. Silman-Jess Press.

- RAY, Nicholas (1993). *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies*. RAY, Susan (Ed.). Berkeley. University of California Press.
- RIVETTE, Jacques (1958). *Mizoguchi vu d'ici*. BAECQUE, Antoine (ed.), *La politique des auteurs*. París: Cahiers du Cinéma, pp. 94-96.
- ROUCH, Jean (2009). *Cinéma et anthropologie*. COLLEYN, Jean-Paul (Ed.). París. Cahiers du Cinéma.

## GONZALO DE LUCAS

Professor de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra. Programador de cinema a Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Director del postgrau *Muntatge audiovisual* a l'IDEC/Universitat Pompeu Fabra. Ha escrit els llibres *Vida secreta de las sombras* (Ed. Paidós) i *El blanco de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón) i ha editat, amb

Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrit articles en una vintena de llibres col·lectius, i en publicacions com *Cahiers du Cinéma-España*, *Sight and Sound* o el suplement *Cultural's* de La Vanguardia.

<http://www.upf.edu/decom/es/directori/delucas.html>