

La recerca de l'estil cinematogràfic: La influència de les arts visuals en la composició del pla

Judith Colell Pallarés

<http://hdl.handle.net/10803/673770>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESI DOCTORAL

Títol	La recerca de l'estil cinematogràfic: La influència de les arts visuals en la composició del pla
Realitzada per	Judith Colell Pallarés
en el Centre	Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna
i en el Departament	Humanitats i Ciències Socials
Dirigida per	Dra. Sue Aran-Ramspott

PROGRAMA DE DOCTORAT EN COMUNICACIÓ

Tesi doctoral

*LA RECERCA DE L'ESTIL CINEMATOGRÀFIC:
La influència de les arts visuals en la composició del pla*

Judith Colell

19/11/2021

Directora: Dra. Sue Aran-Ramspott

Cuando una Cámara de Cine reproduce una pintura, esta se convierte inevitablemente en material para el argumento del realizador.

John Berger
Modos de ver (1972)

RESUM

Aquesta tesi vol establir la relació entre les arts visuals i la construcció de l'espai fílmic. Encara més enllà. Influeixen les arts visuals en el contingut i no només en la forma? Què defineix l'estil cinematogràfic? Quins són els elements que treballa cada director/ra i que fan la seva obra única? La influència ve només de l'art figuratiu o l'art abstracte també es pot fer servir com a referència?

Al llarg de la tesi mirarem de respondre aquestes preguntes i veure la connexió entre les arts visuals i el cinema, i com la pintura és un factor que marca el contingut i la forma d'una obra cinematogràfica.

La tesi és una investigació de naturalesa descriptiva i amb caràcter exploratori, que es concreta amb una metodologia qualitativa amb dues tècniques complementàries per tal de donar resposta a les preguntes de recerca formulades.

En primer lloc, s'han realitzat **entrevistes semiestructurades a set cineastes espanyols i a dues acadèmiques dels Estudis fílmics.**

En segon lloc, es fa una **anàlisi fílmica** que ha de permetre identificar les influències provinents d'artistes visuals, prioritàriament pintors, que intervenen en la configuració d'un estil cinematogràfic concret, en la composició visual i en l'organització del pla.

RESUMEN

Esta tesis quiere establecer la relación entre las artes visuales y la construcción del espacio fílmico. Aún más allá. ¿Influyen las artes visuales en el contenido y no solo en la forma? ¿Qué define el estilo cinematográfico? ¿Cuáles son los puntos que trabaja cada directora y que hacen su obra única? ¿La influencia viene solo del arte figurativo o el arte abstracto también se puede utilizar como referencia?

A lo largo de la tesis trataremos de responder a estas preguntas y ver la conexión entre las artes visuales y el cine y como la pintura es un factor que marca el contenido y la forma de una obra cinematográfica.

La tesis es una investigación de naturaleza descriptiva y con carácter exploratorio, que se concreta en una metodología cualitativa con dos técnicas complementarias para dar respuesta a las preguntas de investigación formuladas.

En primer lugar, se han realizado entrevistas semiestructuradas a siete cineastas españoles y a dos académicas de los Estudios fílmicos.

En segundo lugar, se realiza un análisis fílmico que debe permitir identificar las influencias provenientes de artistas visuales, prioritariamente pintores, que intervienen en la configuración de un estilo cinematográfico concreto, en la composición visual y en la organización del plano.

ABSTRACT

This thesis wants to establish the relationship between the visual arts and the construction of the filmic space. Still further. Do the visual arts influence the content and not just the form? What defines the cinematographic style? What are the points that each director works on and that make their work unique? Does the influence come only from figurative art or can abstract art also be used as a reference?

Throughout the thesis we will try to answer these questions and see the connection between visual arts and cinema and how painting is a factor that marks the content and form of a cinematographic work.

The thesis is a research of descriptive nature and of exploratory nature, which takes the form of a qualitative methodology with two complementary techniques in order to answer the research questions posed.

First, semi-structured interviews were conducted with seven Spanish filmmakers and two film studies academics.

Secondly, a filmic analysis is made that must make possible to identify the influences coming from visual artists, primarily painters, who are involved in the configuration of a specific cinematographic style, in the visual composition and in the organization of the shot.

AGRAÏMENTS

Com és habitual, la primera pàgina de la tesi doctoral s'acaba escrivint l'última. I no per importància, ja que agrair a tots els que m'han acompanyat en aquest llarg camí, és quelcom que he tingut present en tot moment.

Aquesta tesi no hauria estat possible sense l'ajuda i la complicitat de la meva directora Sue Aran. Mai t'agrairé prou tot el que has fet per mi en aquest procés tan llarg i feixuc per algú que, com jo, pertany més al món professional que al món acadèmic. Ets una persona molt savia i una molt bona amiga.

Voldria agrair als meus companys de Blanquerna, als que heu estat treballant amb mi en tasques de coordinació tots aquests anys des que em vaig fer càrrec de la Direcció del Grau en Comunicació Audiovisual: Pac, Carlos, Lluís, Jaume, Ivan i Elisabet. No em vull deixar a ningú de la Facultat des dels companys professors del Grau, als companys de l'equip directiu, al PAS, sobretot a l'equip d'Informàtica (gràcies per la paciència) i a la Núria per explicar-me tantes vegades com es fa per entrar al DAD.

A l'Anna Ubach per ajudar-me tant en aquest món tan complicat de les citacions i la bibliografia.

A la Vicedegana Míriam Díez, per la seva insistència en què acabés la tesi, al Vicedegà Josep Lluís Micó per la seva amistat i el seu suport en tot i al Degà, Josep Maria Carbonell per la seva confiança en mi en tot moment.

Als companys i companyes de professió que m'han permès compartir la seva expertesa a través de les entrevistes. Gràcies, Jordi, Montxo, Jose María, Agustí, Belén, Paula i Carla. I a les dues expertes, Elisabet i Eva per la vostra anàlisi i la vostra valuosa aportació.

A la Fundació Blanquerna per tot el suport rebut per fer aquesta tesi.

Als meus estudiants que m'han ajudat molt a reflexionar sobre l'estil cinematogràfic.

Als meus companys de la Junta de l'Acadèmia del cinema català i especialment a la Laia Aubia per la seva complicitat en aquest darrers mesos, traient-me feina de presidenta perquè tingués més temps per acabar la tesi.

Al meu pare, per haver-me encomanat la passió per rodar. Sempre em preguntava per què un metge es passava els caps de setmana muntant i sonoritzant les pel·lícules de súper-8 que rodava sense descans. Anys més tard ho vaig entendre. És apassionant!

A la meva mare (que, igual que el pare, ja no hi és) perquè l'enyoro i m'agradaria tenir-la avui amb mi.

A tota la meva família, els meus germans Francesc i Lourdes, els meus nebots, els meus cunyats, els meus nebots nets Una família immensa i de vegades una mica boja, però que em fa molt feliç.

Al meu marit, el Jordi, per ser-hi sempre. Per fer-me costat sempre, ajudar-me i inspirar-me. Jo no seria ni la persona ni la directora de cinema que soc, sense ell.

I a les dues persones més importants de la meva vida. La Clara i el Pau, els meus fills. Per l'ajut en el procés d'elaboració de la tesi, que ha estat molt. I sobretot per ser com són i fer-me sentir tan orgullosa d'ells cada dia.

Jordi, Clara i Pau, aquesta tesi l'he acabat gràcies a vosaltres. I us estimo molt.

ÍNDEX DE CONTINGUTS

ÍNDEX DE TAULES	1
ÍNDEX DE FIGURES	2
1. INTRODUCCIÓ	7
1.1. Justificació de l'interès de la recerca	7
1.2. Objectius de recerca	10
1.3. Preguntes de recerca	10
2. MARC TEÒRIC	11
2.1. L'estudi de l'estil cinematogràfic	11
2.2. Antecedents	12
2.3. El Neo-formalisme i la tensió entre història i discurs	13
3. FONAMENTACIÓ CONCEPTUAL. LA NOCIÓ D'ESTIL CINEMATOGRAFIC	19
3.1. La influència de les arts visuals en el cinema	19
3.2. Antecedents i referències pictòriques	19
3.3. Les avantguardes artístiques	22
3.4. Els <i>Tableaux vivant</i>	24
3.5. Segle XX, segona meitat. La contemporaneïtat	27
3.6. Influència d'altres arts visuals: la fotografia	33
3.7. La integració de la pintura en un film	37
3.8. Intermedialitat i intertextualitat	40
3.9. L'estil cinematogràfic, acords i desacords	47
3.10. La noció d'autoria en el cinema	50
4.1. Tractament artístic	57

4.1.1. Paleta de colors i il·luminació	58
4.2. Estil d'interpretació	67
4.3. Composició de l'enquadrament	70
4.4. Muntatge	73
4.5. Tractament del so	76
4.6. La recurrència temàtica, una proposta de categoria d'estil	78
5. METODOLOGIA	81
5.1. Disseny metodològic	81
5.2. Entrevistes semiestructurades	82
5.2.1. Criteris de selecció dels entrevistats	83
5.2.2. Instruments utilitzats	84
5.2.2.1. Entrevistes a investigadores	86
5.3. Anàlisi fílmica: Estudi de cas	86
5.3.1. Justificació de la selecció	87
5.3.2. Corpus d'anàlisi	88
5.3.3. Categories d'anàlisi	89
5.3.3.1. Instruments utilitzats. Graella d'anàlisi	90
6. RESULTATS. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DE L'ESTIL CINEMATOGRÀFIC	95
6.1. Entrevistes semiestructurades	95
6.1.1. Jordi Cadena: L'estil minimalista	96
6.1.1.2. Conclusions	104
6.1.2. Montxo Armendáriz: La influència de l'art en el realisme fílmic.	105
6.1.2.1. Conclusions	112
6.1.3. José Ma. de Orbe: La influència de l'art abstracte	113
6.1.3. 1. Conclusions	122

6.1.4. Agustí Villaronga: L'art com a referent implícit	124
6.1.4.1. Conclusions	129
6.1.5. Belén Funes: El compromís amb la realitat	131
6.1.5.1. Conclusions	139
6.1.6.1. Conclusions	152
6.1.7 Carla Simón	153
6.1.7.1. Conclusions:	161
6. 1. 8. Anàlisi i interpretació de les entrevistes	162
6.1.9. Entrevista Dra. Eva Paris Huesca	173
6.1.9.1. Conclusions	179
6.1.10. Entrevista Dra. Elisabet Cabeza Gutes	181
6.1.10.1. Conclusions	186
6.2. Anàlisi filmica: <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> de Céline Sciamma	187
6.2.1. Justificació	188
6.2.2. Anàlisi contextual i de les lògiques de la indústria audiovisual	189
6.2.3. Anàlisi del sistema formal	190
6.2.3.1. Sinopsi de la pel·lícula	190
6.2.3.2. Temes principals	190
6.2.3.3. Arguments universals, mites i arquetips	191
6.2.3.4. Personatges	193
6.2.3.5. Estructura narrativa	197
6.2.3.5. Focalització narrativa	201
6.2.4. Anàlisi del sistema estilístic	202
6.2.4.1. Tractament artístic	202
6.2.4.2. Estil d'interpretació	209

6.2.4.3. Composició de l'enquadrament	211
6.2.4.4. Muntatge	218
6.2.4.5. Tractament del so	220
6.2.4.6. Recurrència temàtica i intertextualitat	221
6.3. Anàlisi fílmica: <i>Elisa K</i>, de Jordi Cadena i Judith Colell	223
6.3.1. Justificació	225
6.3.2. Anàlisi contextual i de les lògiques de la indústria audiovisual	226
6.3.3.1. Sinopsi de la pel·lícula	228
6.3.3.2. Temes principals	228
6.3.3.3. Arguments universals, mites i arquetips	228
6.3.3.4. Personatges	228
6.3.3.5. Estructura narrativa	231
6.3.3.6. Focalització narrativa	233
6.3.4. Anàlisi del sistema estilístic	233
6.3.4.1. Tractament artístic	233
6.3.4.2. Estil d'interpretació	239
6.3.4.3. Composició de l'enquadrament	242
6.3.4.4. Muntatge	248
6.3.4.5. Tractament del so	250
6.3.4.6. Recurrència temàtica i intertextual	252
7. CONCLUSIONS	255
REFERÈNCIES	265

ÍNDIX DE TAULES

Taula 1. Graella d'anàlisi	91
Taula 2. Filmografia de Céline Sciamma	187
Taula 3. Filmografia de Jordi Cadena	223
Taula 4. Filmografia de Judith Colell	224

INDEX DE FIGURES

Figura 1. <i>The locomotive</i> , (Claude Monet, 1875)	20
Figura 2. <i>L'arrivée d'un train à la Ciotat</i> (Louis et Auguste Lumière, 1896)	20
Figura 3. <i>La mel és més dolça que la sang</i> (Salvador Dalí, 1941)	23
Figura 4. <i>Ofèlia</i> (John Everett Millais, 1851)	24
Figura 5. <i>La portuguesa</i> (Rita Azevedo Gomes, 2018)	24
Figura 6. <i>La Ronda de nit</i> (Peter Greenaway, 2007)	25
Figura 7. <i>El tres de Maig a Madrid</i> (Francisco de Goya, 1814)	25
Figura 8. <i>Escena de Goya, 3 de mayo</i> (Carlos Saura, 2021)	25
Figura 9. <i>Barry Lyndon</i> (Peter Greenaway, 1975)	26
Figura 10. <i>L'orgia</i> (William Hogarth, 1735)	26
Figura 11. <i>New York Movie</i> , (Edward Hopper, 1939)	27
Figura 12. <i>Triptico mayo junio</i> (Francis Bacon, 1973)	27
Figura 13. <i>BlacKkkKlansman</i> (Spike Lee, 2018)	28
Figura 14. <i>La naranja mecánica</i> (Stanley Kubrick, 1971)	29
Figura 15. <i>Chair table</i> (Allen Jones, 1969)	29
Figura 16. <i>Symphonie diagonale</i> (Viking Eggeling 1922)	31
Figura 17. <i>53 días de invierno</i> (Judith Colell, 2007)	31
Figura 18. <i>Reflexion self portrait</i> (Lucian Freud, 1985) / <i>Francis Bacon</i> , (Lucian Freud, 1952)	31
Figura 19. <i>The rain people</i> (Francis Ford Coppola, 1969)	32
Figura 20. <i>Hotel Room</i> (Edward Hopper, 1931)	32
Figura 21. <i>La ley del deseo</i> (Pedro Almodóvar, 1987)	33
Figura 22. <i>Nighthawks</i> (Edward Hopper, 1942)	33
Figura 23. <i>Two girls, Memphis, Tennessee</i> (William Eggelston,1974)	34
Figura 24. <i>Blue Velvet</i> (David Lynch, 1986)	34
Figura 25. <i>Twin Peaks</i> (David Lynch,1990)	35
Figura 26. <i>The red ceiling</i> (William Eggleston, 1973)	35

Figura 27. <i>Retrat</i> (William Eggleston,1972)	36
Figura 28. <i>The virgin suicides</i> (Sofia Coppola,1999)	36
Figura 29. <i>Identical twins</i> (Diane Arbus, 1967)	36
Figura 30. <i>Escena The shining</i> (Stanley Kubrick, 1980)	36
Figura 31. <i>Freaks</i> (Tod Browning, 1932)	37
Figura 32. Muntatge de diverses fotografies (Diane Arbus, 1970)	37
Figura 33. <i>La piel que habito</i> (Pedro Almodóvar, 2011)	42
Figura 34. <i>La piel que habito</i> (Pedro Almodovar,2011)	43
Figura 35. <i>Venus d'Urbino</i> (Tiziano, 1534)	44
Figura 36. <i>La piel que habito</i> (Pedro Almodóvar, 2011)	45
Figura 37. <i>La piel que habito</i> (Pedro Almodóvar, 2011)	46
Figura 38. <i>Femme maison</i> (Louise Bourgeois, 1945-1947)	46
Figura 39. <i>Citizen Kane</i> (Orson Welles, 1941)	52
Figura 40. <i>Wuthering heights</i> (William Wyler, 1939)	52
Figura 41. <i>Caché</i> (Michael Haneke, 2005)	54
Figura 42. <i>Code inconnu</i> (Michael Haneke, 2000)	54
Figura 43. <i>The white ribbon</i> (Michael Haneke, 2009)	54
Figura 44. Paleta de colors dels personatges de <i>Breaking Bad</i> (Vince Gilligan, 2008-2013)	60
Figura 45.. <i>Star Wars Episode IV. A new hope</i> (George Lucas, 1977)	64
Figura 46. <i>A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence</i> (Roy Andersson, 2014)	
Font: European Film Challenge,2021	65
Figura 47. Wes Anderson paleta de colors de diversos films. Font: Rusty Blazenhoff, 2012	66
Figura 48. <i>Rouge-Bleu- Blanc</i> (Kristof Kieslowski, 1993-1994)	67
Figura 49. Pedro Almodóvar a <i>Todo sobre mi madre</i> (Almodóvar, 1999)	69
Figura 50. <i>Wes Anderson: Centered</i> (Kogonada,2014)	73
Figura 51 . <i>Code inconnu</i> (Michael Haneke, 2000)	74
Figura 52. <i>Bleu</i> (Kristof Kieslowski, 1994)	75
Figura 53. <i>En memoria de Georges Dyer</i> (Francis Bacon, 1971)	76
Figura 54. <i>La por</i> (Jordi Cadena, 2013)	103
Figura 55. <i>The tall windows</i> (Wilhelm Hammershoi, 1913)	103

Figura 56. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena/ Judith Colell, 2010)	103
Figura 57. <i>No tengas miedo</i> (Montxo Armendáriz, 2011)	111
Figura 58. <i>Late rain- Waymouth street</i> (Mike Barr, 2007)	111
Figura 59. <i>Circulo negro</i> (Kasimir Malevich, 1924)	118
Figura 60. <i>Aita</i> (José María de Orbe, 2010)	118
Figura 61. <i>Andrei Rublev</i> (Andrei Tarkovsky, 1966)	121
Figura 62. <i>Mujer leyendo</i> (Wilhelm Hammershoi, 1908)	121
Figura 63. <i>El amo de la casa</i> (K.T. Dreyer, 1925)	121
Figura 64. <i>Viridiana</i> (Luis Buñuel, 1961)	122
Figura 65. <i>L'Anunciació</i> (André Delvaux, 1955)	127
Figura 66. <i>Tras el cristal</i> (Agustí Villaronga, 1986)	127
Figura 67. <i>Madres adolescentes</i> (Adriana Lestido, 1988-1989)	134
Figura 68. <i>La hija de un ladrón</i> (Belén Funes, 2019)	134
Figura 69. <i>Madres adolescentes</i> (Adriana Lestido, 1988-1989)	134
Figura 70. <i>Autorretrat</i> (Rembrandt, 1628)	136
Figura 71. <i>Au moulin de la Galette. Madeleine</i> (Ramón Casas, 1892)	136
Figura 72. <i>Across the river and into the trees</i> (Paula Ortiz, 2021)	142
Figura 73. <i>De tu ventana a la mía</i> (Paula Ortiz, 2011)	144
Figura 74. Paleta de colors al llibre d'estil de <i>La novia</i> (Paula Ortiz, 2015).	146
Figura 75. <i>La novia</i> (Paula Ortiz, 2015)	147
Figura 76. Les tres dones de <i>De tu ventana a la mía</i> (Paula Ortiz, 2011)	147
Figura 77. <i>De tu ventana a la mía</i> (Paula Ortiz, 2011)	148
Figura 78. <i>En las heras</i> (Cristina García Roderó, 1988)	149
Figura 79. <i>Hidden # 3: Praise</i> (Brooke Shaden, 2019)	150
Figura 80. <i>Rhythm</i> (Marina Abramovic, 1973-74)	150
Figura 81. <i>Estiu 1993</i> (Carla Simón, 2017)	155
Figura 82. <i>Alcarràs</i> (Carla Simón, 2022)	155
Figura 83. <i>Les espigoleres</i> (Jean- François Millet, 1857)	156
Figura 84. <i>Estiu 1993</i> (Carla Simón, 2017)	157
Figura 85. Fotografia real de Carla Simón de petita	157
Figura 86. <i>The new mothers</i> (Sally Mann, 1989)	159
Figura 87. <i>Estiu 1993</i> (Carla Simón, 2017)	159

Figura 88. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	175
Figura 89. <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)	176
Figura 90. <i>Girl on a Striped Nightdress or Celia</i> (Lucien Freud, 1983-1985)	178
Figura 91. <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)	178
Figura 92. <i>The Godfather</i> (Francis Ford Coppola, 1972)	184
Figura 93. <i>El amor victorioso</i> (Caravaggio, 1601)	184
Figura 94. <i>The searchers</i> (John Ford, 1956)	185
Figura 95. <i>Looking out the sea</i> (Winslow Homer, 1881)	185
Figura 96. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	193
Figura 97. Marianne (Noémie Merlant <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	194
Figura 98. Heloïse (Adele Haenel <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	195
Figura 99. Sophie (Luàna Bajrami) a <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	196
Figura 100. Mare (Valeria Golino). <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	197
Figura 101. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	203
Figura 102. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	205
Figura 103. <i>The concert</i> (Johannes Vermeer, 1664)	205
Figura 104. <i>Barry Lyndon</i> (Stanley Kubrick, 1975)	205
Figura 105. <i>El recent nascut</i> (Georges de la Tour, 1645-1648)	206
Figura 106. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	207
Figura 107. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	207
Figura 108. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	208
Figura 109. <i>El malson</i> (Heinrich Füssli, 1781)	208
Figura 110. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	209
Figura 111. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	212
Figura 112. <i>Caminante sobre el mar de nubes</i> (Caspar David Friedrich, 1818)	212
Figura 113. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	213
Figura 114. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	213
Figura 115. <i>Untitled</i> (Paula Rego, 1998)	214

Figura 116. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	214
Figura 117. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	215
Figura 118. <i>Les amants</i> (René Magritte, 1928)	216
Figura 119. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	216
Figura 120. <i>Los abrazos rotos</i> (Pedro Almodóvar, 2009)	216
Figura 121. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	217
Figura 122. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	218
Figura 123. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	219
Figura 124. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (Céline Sciamma, 2019)	220
Figura 125. Elisa (Clàudia Pons/Aina Clotet). <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)	229
Figura 126. Mare (L. Zimmermann). <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)	230
Figura 127. Pare (H. Richter). <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)	230
Figura 128. Amic (J. Gràcia). <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)	231
Figura 129. Professor (P. Sais). <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)	231
Figura 130. <i>Chica en la cama</i> (Lucien Freud, 1952)	235
Figura 131. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	235
Figura 132. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	237
Figura 133. <i>Interior with a reading lady</i> (Whilem Hammershoim, 1900)	237
Figura 134. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	237
Figura 135. <i>Large interior. Paddington</i> (Lucian Freud, 1968-69)	238
Figura 136. <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)	239
Figura 137. <i>Girl by the sea</i> (Lucien Freud, 1956)	239
Figura 138. <i>Elisa K</i> (Judith Colell-Jordi Cadena, 2010)	243
Figura 139. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	243
Figura 140. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	245
Figura 141. <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)	246
Figura 142. <i>L'Anunciació</i> (Leonardo da Vinci, 1472-75)	247
Figura 143. <i>Elisa K</i> (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)	249
Figura 144. <i>Elisa K</i> (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)	251

1. INTRODUCCIÓ

La tria d'un estil no és un resultat atzarós, sinó que forma part del conjunt de decisions que ha de prendre un cineasta en pensar en un projecte (fase d'ideació) i en donar-li forma (fase d'execució). De fet, la recerca de l'estil cinematogràfic és sempre una tasca continuada per part dels cineastes.

La noció d'estil cinematogràfic connecta les decisions del sistema formal de qualsevol producció fílmica (siguin d'acord amb el model narratiu o no narratiu) amb la tria que fa un cineasta de les tècniques i recursos propis del mitjà cinematogràfic. Aquestes tècniques, organitzades en quatre grans dimensions (posada en escena, fotografia muntatge i so) d'acord amb el marc teòric del (Neo)formalisme (Bordwell & Thompson, 1995), les entenem des de la seva presència i ús distintiu i significatiu. És per aquest motiu que la recerca de l'estil no té un valor merament tècnic i instrumental sinó que respon a una sèrie d'operacions significatives que acaben organitzant un sistema: el sistema estilístic.

Així doncs, què defineix l'estil? Quins trets el construeixen? El tractament del color? Com dirigeix la nostra atenció un determinat tractament del so? Com es subratllen emocions amb la direcció d'actors? Com s'assenyalen significats amb els enquadraments?

1.1. Justificació de l'interès de la recerca

L'estudi de l'estil és primordial, d'una banda, per als crítics i historiadors, donat que és el que identifica la feina d'un director, d'un corrent o fins i tot d'una època. En aquest sentit, ens proposem observar com l'estil cinematogràfic és un indicador fonamental per diferenciar etapes significatives dins de la història d'una disciplina encara jove com és l'art cinematogràfic (Bordwell & Thompson, 1995).

D'altra banda, per als propis creadors -cineastes veterans o en actiu i també per als novells-, la recerca de l'estil és una part indispensable de la seva formació i de la preparació de qualsevol obra artística. Com a cineasta conec aquesta recerca

necessària i com a docent ho treballa intensament amb els alumnes universitaris de comunicació.

Crec que és important que tant els estudiosos com els cineastes seguim investigant sobre els trets que defineixen un estil propi. I és sobre això que s'organitza aquesta tesi.

Més concretament, **la tesi vol analitzar els criteris que intervenen en la composició del pla i les seves possibilitats significatives.** Com a cineasta amb formació universitària en Història de l'Art, conec de primera mà com ens influeixen les arts visuals en el moment de la composició del pla. I, com va demostrar l'exposició del CCCB (26-1/1-5 2007) sobre la influència del pintor Wilhelm Hammershoi sobre el cineasta danès Carl Theodor Dreyer, hi ha molt per explorar en aquest camp.

A més d'aquesta justificació inicial sobre la necessitat de seguir investigant i revisant aquesta influència, que també es dona en la direcció contrària, del cinema a les arts visuals, em pertoca també explicitar la curiositat intel·lectual i l'interès professional que em generen. L'estil o mirada cinematogràfica és un dels temes que més m'ha intrigat. Com a Llicenciada en Història de l'Art sempre m'ha interessat com la influència de les arts col·labora en la configuració d'una mirada pròpia, autoral. En el transcurs d'aquesta tesi han anat emergint aspectes que hi estan directament relacionats. Per exemple, dins l'autoria es pot només considerar la mirada del director o bé el treball d'altres "autors", com el director de fotografia o el director artístic tenen una influència gairebé tan gran com la del director? Més enllà de la influència visual, la pintura i altres arts poden influir també en el contingut de l'obra? A part de la pintura figurativa, sobre la qual hi ha la majoria d'estudis, la pintura abstracta o la fotografia artística o el fotoperiodisme, poden ser fonts d'inspiració? I com?

En una sessió de "Cine hablado" a Tabakalera de Donostia el 12 de juliol del 2021, la directora georgiana Dea Kulumbegashvili, guanyadora de la "Concha de Oro" al Festival de Sant Sebastià del 2020, declarava que la pintura era la seva font d'inspiració per als guions: "Muchas veces voy a las galerías de arte con el director de fotografía (...) Necesito ir a ver otras cosas que puedan distorsionar mi visión o mi forma de comprender el cine. (Fernandez, 2021).

A mí també, com a directora, l'experiència professional m'ha confirmat la certesa d'aquesta influència. El meu descobriment de Lucien Freud, en tota la seva magnitud, em va fer plantejar-me la manera d'enquadrar a *53 días de invierno* (Colell, 2006), d'una manera que la crítica cinematogràfica Anna Petrus el 2007 va descriure com "La mirada com a paisatge" i que ella considera com un homenatge al "Du visage au cinéma" de Jacques Aumont (1992). No en va, l'any 2010 vam dirigir amb el Jordi Cadena una pel·lícula com *Elisa K* que, en el fons, és un exercici d'estil. Em semblava i em segueix semblant molt interessant com una mirada concreta pot canviar totalment una narració cinematogràfica. Encara més si tenim en compte que hi ha un corrent d'opinió que considera el cinema fora de les disciplines artístiques i creatives a causa del seu vessant com a indústria.

L'estructura de la tesi, a més d'establir el marc teòric (capítol primer), presenta en la fonamentació conceptual (capítol segon) un diàleg interdisciplinari de caràcter descriptiu i analític entre les arts visuals, particularment la pintura, i el cinema, una disciplina que expliquem específicament des de la composició del pla a partir de les categories del sistema estilístic (capítol tercer). El model metodològic emprat (capítol quart), és de naturalesa exploratòria i de caràcter qualitatiu. Des d'aquesta dimensió aplicada s'exposen els resultats (capítol cinquè) que, a partir de la seva anàlisi i interpretació han de respondre als objectius i a les preguntes de recerca. En primer lloc, s'han realitzat un conjunt d'entrevistes semiestructurades a diversos cineastes, on la finalitat és observar que és per a ells i elles l'estil, què el compon i quines són les referències d'altres arts visuals que els han portat a definir la seva mirada pròpia. A més, per complementar les aportacions dels cineastes, s'han fet entrevistes a investigadores dels estudis fílmics. Finalment, la tesi concreta un model d'anàlisi fílmica socio-semiòtic i l'aplica a dos estudis de cas. Per tal d'exemplificar aquest diàleg en l'obra de cineastes contemporanis que reben influències de determinats artistes visuals, i que les interpreten d'acord amb el seu estil, s'ha triat la pel·lícula *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019), sobretot per la clara influència pictòrica en el seu contingut i forma, i *Elisa K* (Cadena & Colell, 2010), ja que ens permet accedir, d'una manera força inèdita en les ciències socials, tant a l'anàlisi i interpretació sobre dos estils en una mateixa obra i com al

punt de vista, fonts d'inspiració i referents dels codirectors, un d'ells a través del seu testimoni i l'altra, la mateixa doctoranda, com a exercici de reflexivitat discursiva. En les Conclusions (capítol sisè) es tanca aquesta tesi doctoral que, més enllà de les lògiques limitacions de la recerca, permeten reconèixer com l'estil d'una obra cinematogràfica assenyala no només les decisions autorals sinó també les operacions de visibilitat que s'afavoreixen o sancionen en un determinat context històric en tant que actes comunicatius i artístics.

1.2. Objectius de recerca

Tal com hem avançat en la introducció, els objectius principals d'aquesta tesi són:

1. Definir la noció d'estil cinematogràfic.
2. Establir els fonaments del diàleg interdisciplinari entre la pintura com a art visual i la composició cinematogràfica.
3. Identificar els criteris que intervenen en la composició del pla cinematogràfic i les seves possibilitats significatives en el seu context històric.

1.3. Preguntes de recerca

A partir d'aquests objectius, s'han formulat les següents preguntes de recerca:

PR1- En la noció d'estil cinematogràfic hi intervé la intenció i expressió autoral, com a característiques significatives?

PR2. Les arts visuals, particularment la pintura, influeixen en les decisions formals d'autors cinematogràfics en la composició del pla?

PR3. En tant el cinema és un acte comunicatiu, ¿l'enquadrament i la composició del pla són rellevants per assenyalar les operacions de visibilitat d'un determinat context històric?

2. MARC TEÒRIC

2.1. L'estudi de l'estil cinematogràfic

La teoria del cinema d'autor i el posterior estudi del seu estil va començar als anys 50 dins de la revista francesa "Cahiers du cinéma" en un moment en què el cinema encara es considerava un art menor en comparació a les altres arts i que, per tant gairebé no mereixia ser estudiat pels investigadors com a tal.

Els crítics i estudiosos com Bazin i Truffaut, que escrivien en aquesta revista començaven a identificar uns trets comuns i que es repetien en alguns directors i creien que aquest denominador comú s'havia d'analitzar i explicar. És de les primeres vegades que aquests autors estan referint-se a l'estil d'un director de cinema. Tal com diu John D. Sanderson (2005, p.10), amb la irrupció del cinema d'autor es podria establir un procés paral·lel de reconeixement de l'obra d'un director basat en dues coordenades principals: la cal·ligrafia cinematogràfica i la recurrència temàtica. Per al crític, el punt àlgid s'assoleix en identificar en una obra completa, obsessions ocultes fins i tot per al mateix cineasta, obsessions que poden ser des d'un tipus de pla fins a una estratègia d'edició, el perfil d'un personatge o un desenvolupament argumental reiterat.

Aquí es comença sens dubte a parlar de l'estil cinematogràfic des d'una perspectiva autoral. Però, justament en aquest moment, també van sorgir detractors d'aquesta teoria argumentant que un film és una feina conjunta i que carregar tota l'autoria sobre la figura del director era injust.

El cinema és una forma d'expressió artística que integra diversos llenguatges. De manera predominant, ha estat analitzat per la seva naturalesa narrativa, sobretot des de la influència de la narrativa literària i, en conseqüència, fent un abordatge des de marcs teòrics com la Teoria Literària, la Narratologia i la Semiòtica. La proposta d'aquesta tesi és aproximar-nos a la noció d'estil cinematogràfic des de la influència específica del llenguatge i tradició pictòrica. Per aconseguir-ho, s'abordarà la noció d'estil cinematogràfic des del marc teòric del Neoformalisme, en la línia dels teòrics David Bordwell i Kristin Thompson (Bordwell, Thompson, 1995), que entén l'obra

fílmica des de la definició dels elements que conformen la forma fílmica, tant com a sentit i disposició d'un argument, acció i personatges com en la seva expressió fílmica.

De l'altra, s'abordarà la influència de les arts visuals, en concret de la pintura, en el sistema estilístic del cinema. Existeix una extensa literatura acadèmica sobre les relacions entre cinema i pintura, i sobre com la pintura ha influenciat en la creació d'una obra cinematogràfica. Però sovint s'ha centrat en els motius pictòrics com a filiació temàtica, de manera preeminent des de l'anàlisi narrativa i simbòlica. En aquesta tesi es farà esment oportunament de les filiacions dels motius i símbols pictòrics des d'altres marcs teòrics que ens permetran complementar la influència de l'expressió pictòrica en el cinema, des de l'Art o la Genealogia. Però, donat el nostre objecte d'estudi, l'estil cinematogràfic i el nostre àmbit disciplinar del cinema contemporani d'autor -i, també, d'exercici professional com a directora de cinema que és l'autora d'aquesta tesi-, és farà específicament l'anàlisi de les filiacions pictòriques que es reconeixen en el sistema estilístic cinematogràfic, des de l'esmentat marc teòric del Neoformalisme.

2.2. Antecedents

Per al Formalisme, com a marc teòric més directe del Neo-formalisme però no l'únic, hi ha una distinció essencial que connecta amb el nostre posicionament teòric, i és la diferència entre trama (*sjuzet*) i fabula (relat). Com observa Selden (1985), per als formalistes la trama és literària, en tant que disposició artística dels elements del relat i els recursos emprats per interrompre-la, mentre que la fabula és estrictament la matèria primera de la trama. En conseqüència, i traslladant l'aplicabilitat del Formalisme del llenguatge literari a l'audiovisual, ens interessarà d'aquest marc teòric l'esdevenir de la noció de trama, ja que el nostre enfocament s'adreça precisament a la disposició artística dels elements del relat (en el nostre cas, cinematogràfic) i dels recursos fets servir, no només des de la perspectiva estructural sinó, sobretot, expressiva.

El Neo-formalisme recull, també, elements de l'Estructuralisme. En concret, ens interpel·la l'anomenada "mort de l'autor" (Barthes, 1968), no perquè més endavant reivindicuem la noció d'autoria dels cineastes objecte del nostre estudi, sinó pel que

significa, en llur context històric, la relativització de la importància de l'originalitat. D'aquí es deriva, i serà un aspecte nuclear en la tesi, el pes de les similituds de recurrència formal, de reformulació o barreja d'obres anteriors, que focalitzarem entre pintura i cinema.

I des del Postestructuralisme, crític amb un cert reduccionisme conceptual de l'Estructuralisme (veure l'anàlisi que en fa Tous, 2008, a partir de les consideracions de Dabézies, 1992), ens interessa com incideixen en la creixent importància del lector. Un lector a qui, segons teories del realisme (Kracauer), se li ha de mostrar el més fidedignament la realitat física, o bé les intervencions de l'autor/director, com promulga la noció de cinema de la transparència de Bazin. "Mort l'autor", el text és obert a les múltiples interpretacions dels lectors. Una obertura que abordaran autors fonamentals com Eco (1993) amb el seu *Lector in fabula*.

2.3. El Neo-formalisme i la tensió entre història i discurs

Alguns estudiosos del cinema han criticat el Formalisme, fins i tot el mateix Bordwell ha estat crític a llarg termini, i d'aquí se'n deriva el Neoformalisme, del qual va esdevenir un dels seus teòrics clau, juntament amb Kristin Thompson. La seva crítica (Bordwell, Thompson, 1995) en general no es basa en incoherències internes del Formalisme; més aviat, s'argumenta que el Formalisme pot ser un enfocament massa limitat que no incorpora els enfocaments culturals, una dimensió que l'autor ha anat considerant en publicacions posteriors.

El Neoformalisme és una aproximació des de l'anàlisi filmica que es centra en la relació entre la història i la forma, i sobre com ambdues participen de la narració cinematogràfica.

Bordwell afirma que la ment humana reclama la forma i que aquesta té una importància fonamental en qualsevol obra artística. Tant ell com Kristin Thompson (Bordwell, Thompson, 1995) consideren que la forma no és un element oposat al contingut. Tots dos - forma i contingut- formen part d'un tot indissoluble, i la forma d'una obra artística crea un tipus especial d'implicació en l'espectador.

Certament, la diferència entre història i forma entronquen molt directament amb les nocions de mimesi i diegesi. Ja al llibre III de La República de Plató [(c. 384-377 a. de

C.) 2012], el filòsof remet la “diegesi” a narrar, i “mimesi” a mostrar, com a imitació de la natura.

Molts anys després, i des de la disciplina de la Lingüística, és ben conegut que Ferdinand de Saussure, en el seu Curs de lingüística general (1916), estableix la diferenciació entre “significant” i “significat”. Una distinció que donarà lloc a posteriors definicions entre història (o relat) i discurs (o manera de mostrar-lo). Tant Saussure com Peirce inauguren l’anàlisi estructuralista del llenguatge. Però des del Formalisme rus, com ja hem assenyalat, autors com Boris Tomasevski o Vladimir Propp ja havien proposat el binomi *faula* i *szujhet* (ahora, formulat per E. R. Forster com a distinció entre relat o *story* i trama o *plot*). Com veiem, la influència de la Lingüística i dels Estudis literaris marcarà al llarg del segle XX l’estudi de les relacions entre la història i la forma, però és una relació que es redefineix també en funció de l’expressió artística a la qual s’aplica.

Com resumeix Herrera (2014),

Históricamente se considera que la literatura es un arte diegético porque cuenta lo que sucede, mientras que el teatro es un arte mimético porque lo muestra. No obstante, la literatura distingue entre diálogos y descripciones, y el teatro puede acompañarse también de voz en *over* u otros elementos de carácter descriptivo.

Pero la tendencia es a ubicar la narración que se sitúa entre lo mimético y lo diegético dentro del campo audiovisual, ya que aúna efecto diegético (por el emplazamiento de la cámara y el montaje consiguiente, que dirigen la mirada del espectador y actúan como marcas descriptivas) y efecto mimético (por la actuación actoral, que imita la realidad). (Herrera, 2014, p. 32).

Posteriorment, el lingüista Émile Benveniste (1966, p. 69) aplicarà en l’àmbit del relat la distinció entre *histoire* i *discours*. El també lingüista i filòsof Tzvetan Todorov (1977), des de la Narratologia, reelaborarà també aquest binomi d’ *histoire* i *discours*. Serà Todorov, juntament amb Roland Barthes, Algirdas Julius Greimas i Gérard Genette, els qui assenyalaran com la narratologia estructuralista es bifurcarà en dues branques:

1. La narratologia temàtica, referida als continguts.
2. La narratologia modal, referida a l’expressió d’aquests continguts.

2.4. La transformació dels Estudis filmics

Com recull Anna Tous (2008a, p. 6), la mateixa denominació de text filmic és una consideració transemiòtica del concepte text als productes audiovisuals. La majoria d'anàlisis textuals filmiques de finals del segle XX, com les d' Aumont i Marie (1988), Casetti i Di Chio (1991), Carmona (1991) i González Requena (1995), encara recullen aquesta fonamentació teòrica de la semiòtica textual que, com exposa Paz Gago (2004:204), d'acord amb els postulats de Metz, com a referents dels estudis de semiologia al cinema, centren l'estudi del film en l'estudi de la forma del contingut. Precisament Francesco Casetti (2005), va assenyalar els tres paradigmes successius en què es pot dividir la història de les teories cinematogràfiques a partir de la Segona Guerra Mundial. El paradigma "ontològic" planteja "Què és el cinema?". El metodològic planteja com a pregunta de quina manera hem d'observar el cinema. A partir d'aquí, en els estudis sobre com hem d'analitzar el cinema entra de ple la semiòtica.

La semiòtica, la sociologia, la psicoanàlisi i la psicologia són les quatre matèries que formen part de la metodologia d'estudi del cinema a partir de la segona meitat del segle XX, i especialment a partir dels anys 70. En aquesta dècada apareix també la teoria fílmica feminista, especialitzada tant en l'anàlisi de la representació femenina en el cinema com, sobretot a partir dels anys 80, en l'anàlisi dels gèneres cinematogràfics que posen la figura femenina al centre de les obres cinematogràfiques.

Tras un primer acercamiento de tipo sociológico a principios de los setenta, la crítica feminista dirigió su mirada a la semiótica, el psicoanálisis y la crítica de la ideología para intentar recorrer los "oscuros vericuetos" por medio de los cuales el lenguaje de la representación operaba en la constitución de la subjetividad. (Albizu, 2010, p. 132).

Les autores més importants d'aquesta etapa seminal són Laura Mulvey i Claire Johnston, que van publicar als anys 70 una sèrie d'articles que obren el camí a la crítica feminista. En el seu conegut article "Placer visual y cine narrativo" (2002), Laura Mulvey es centra al cinema de Hollywood i planteja la necessitat de destruir el cinema narratiu i el plaer que es deriva d'aquest. En aquesta tesi, la teoria fílmica feminista intervé també en l'anàlisi metodològica, en tant que reivindicació del

protagonisme dels personatges femenins i com a reflexió sobre el tipus de mirada autoral.

Així doncs, com diuen Zurian y Herrero (2014), a partir dels anys 70 es produeix una transformació en el marc dels estudis de cinema si bé, com apunta Casetti,

...la aproximación científica y metódica se ha impuesto, [ésta] ha llegado a ser en cierta forma asfixiante. [...] Los modelos que se aplican corren el riesgo de ser más importantes que los resultados de su aplicación; el cine es más una reserva de 'ejemplos' que un espacio a 'analizar'. Entonces surge una nueva división. Aquí el conflicto está entre la aproximación analítica y la aproximación interpretativa. La una procede de prospecciones, puntos de relieve, métodos, sondeos, la otra, a través de una especie de coloquio entre el estudioso y el objeto de su estudio, un coloquio capaz de modificar progresivamente a los dos protagonistas. [...] La una ve en el cine un campo bien definido, aferrable tanto en sus aspectos singulares como en sus perfiles generales; la otra, por el contrario, ve en ello una realidad abierta, irreducible a fórmula fija y pronta a revelar zonas oscuras y rincones imprevistos. (Casetti, 2005, p. 20).

Aquesta tensió entre interpretació analítica i interpretativa és una constant en l'estudi de les teories fílmiques. De fet, la present tesi, no deixa de ser fruit de l'esmentada necessitat d'analitzar les decisions que intervenen en l'enquadrament cinematogràfic, basant-nos en el coneixement científic previ, però entenent tant aquestes operacions com els mateixos exemples que proposem com a "realitats obertes", seguint la terminologia de Casetti (2005). D'altres s'hi referiran com a *middle-level research*, d'acord amb una aproximació més interpretativa. Per això, cal seguir el fil que el mateix Bordwell entoma en la revisió posterior del Formalisme en un Neoformalisme. Per a alguns investigadors es produeix un canvi de paradigma en l'estimació cinematogràfica, sobretot pel que fa els estudis sobre cinema, a partir de la publicació l'any 1996 del volum col·lectiu *Post-Theory*, editat per Bordwell i Carroll. Com assenyala Lastra (2004), el subtítol del llibre, "Reconstructing Film Studies", advertia de la necessitat de reconstruir una disciplina i de distingir entre una *Film Theory* comprensiva –la "Teoria" per antonomàsia– i la pluralitat d'aproximacions al cinema que el volum mostrava. Segons Bordwell, la "Teoria" contemporània del cinema que havia entrat en crisi era una amalgama de la filosofia de l'època que buscava proporcionar els elements suficients per a una nova

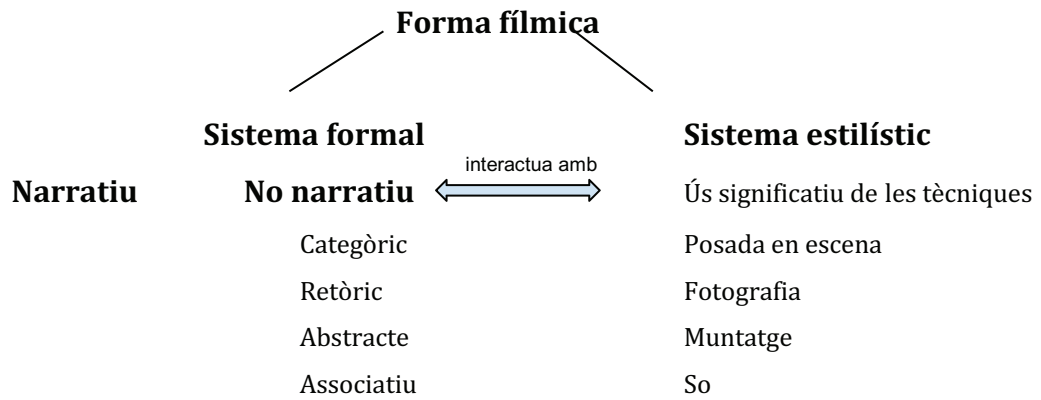
epistemologia hereva dels sistemes textuais de representació, eminentment lingüístics o literaris, com hem assenyalat abans, de la modernitat.

Aunque la posición de Bordwell y Carroll está a su vez considerablemente vinculada a una tradición de filosofía analítica que cuenta ya con obras de admirable rigor y complejidad en su aplicación al cine (por ejemplo, *Image and mind*, de Gregory Currie [...] o *Moving Pictures* de T. Grodal, que defiende que “lo que vemos es lo que tenemos”, en contraste con la decepción de las interpretaciones psicoanalítica o semiótica), su insistencia en una investigación corriente y en una actitud teórica complementaria (*middle-level research*, *piecemeal theorizing*), así como la renuencia a comprometerse con ninguna “Gran Teoría”, han devuelto los Film Studies, paradójica y afortunadamente, al estadio anterior a su inclusión en los programas en los programas académicos [...] **Casi podría decirse que una de las razones por las que la “Teoría” ha fallado, en su intento de ofrecer una explicación al fenómeno cinematográfico, es por haber menospreciado la importancia del medio a la hora de implicar al espectador en la participación y la coherencia del mundo visto en la pantalla.** (Lastra, 2004, p. 10-11). La negreta és nostra.

D'entre la pluralitat de visions sobre el cinema que emergeixen durant la segona part del segle XX, en sintonia amb d'una major obertura a enfocaments culturals, i juntament amb la importància creixent que s'atribueix al tipus especial d'implicació de l'espectador en la forma d'una obra cinematogràfica artística, en destaquen els Estudis Culturals. Dels Estudis Culturals ens interessa no tant la interculturalitat que trenca amb les categories canòniques d'alta, mitja o baixa cultura, sinó sobretot la barreja de caràcter intertextual. Com recull Tous (2008a, p. 17), “La narrativa audiovisual fagocita tota mena d'*inputs* culturals i, amb paròdia o sense, obeeix els dictats dels Estudis Culturals adquirint consciència del poder de la cultura popular i utilitzant-la (During, 1993, p. 21)”. Podem afegir que no només ha mort l'autor sinó que ha mort la modernitat.

Finalment, i d'acord amb el marc teòric del Formalisme, participem de la idea que tota forma fílmica, entesa com a obra audiovisual, fa interactuar el sistema formal amb el sistema estilístic d'aquesta obra. Com desenvoluparem en les següents pàgines, especialment en l'anàlisi de les obres, des del Neo-formalisme revisarem també la distinció entre història i relat, i entre sistema formal i sistema estilístic

segons l'esquema de Bordwell & Thompson (1995, p. 335), fonamental per l'objecte d'estudi de la nostra tesi i per a la proposta metodològica que adoptarem.



3. FONAMENTACIÓ CONCEPTUAL. LA NOCIÓ D'ESTIL CINEMATogrÀFIC

3.1. La influència de les arts visuals en el cinema

Una pel·lícula és sobretot unes imatges, unes imatges en continuïtat. Com s'ha vist al capítol dedicat al marc teòric, des del corrent estructuralista les principals tendències de la historiografia cinematogràfica contemporània han estudiat sobretot l'aspecte narratiu del cinema en detriment del seu caràcter visual.

Si partim de la base que el cinema està bàsicament format d'imatges, que l'essència de l'art cinematogràfic és explicar en imatges una història, té tot el sentit que els milers d'anys que ens precedeixen de creació d'imatges, hagin tingut alguna influència en la seva manera de fer.

Tot i la tradició d'investigadors que han estudiat la influència de les arts visuals, sobretot de la pintura, en el cinema, no hi ha tants que hagin anat més enllà de la superfície de l'evident, com sí que han fet Moulin, Aumont, Bonitzer. Segons Beatriz Comella (2009), no hi ha massa estudis sobre la influència de la pintura en el cinema, fet que es podria atribuir a que el cinema encara ara es considera menys art que les altres arts. Per aquest motiu, encara ens sembla més interessant l'aproximació que fa Jacques Aumont quan assenyala que "no és la presència superficial la que m'interessa: res m'avorreix més, crec, que la referència pictòrica a les pel·lícules [...]". Insisteixo: al que m'he dedicat és a un parentiu més subterrani però, al meu parer, més essencial" (Aumont, 2007, p. 12).

És precisament aquesta influència "subterrània" de les arts visuals en el cinema la que ens interessa. Per entendre l'acostament entre cinema i pintura podem veure quins han estat els acostaments entre aquestes dues arts des de l'inici.

3.2. Antecedents i referències pictòriques

En les primeres pel·lícules dels Germans Lumière, va començar la construcció del vocabulari cinematogràfic que, com a referent, només podia tenir els coneguts de les altres arts com el teatre, la fotografia o la pintura. Aquest nou llenguatge va ser

nomenat per Noël Burch (Bürch, 2016) com a “Mètode de representació primitiu” (MRP) i és el mètode de representació fins al 1915, on s’implementa el “Mètode de representació institucional” (MRI) a partir de *The birth of a nation* (D.W. Griffith, 1915). Aquesta transició no va ser immediata, segons Palés (2018):

Es importante insistir en que esta herencia pictórica parece tomar dos vertientes bien definidas que dividen el cine de este periodo en cine documental (con los hermanos Lumière como pioneros) y el cine narrativo o de ficción. Ambas vertientes convivirán a lo largo de este periodo, presentando una relación con los métodos compositivos pictóricos que será muy diferente en cada una de ellas (Palés, 2018, p. 19).

Podem veure, que en el cinema d’aquests primers anys marcats pel MRP la influència pictòrica i teatral és causada per algunes característiques com ara el pla fixe i l’absència de muntatge. En aquest cinema primitiu encara no s’havia explorat les possibilitats de moviment i d’edició. Fins i tot amb la introducció de les primeres intencions de muntatge no es té en compte el raccord i els diferents enquadraments eren autoconclusius, fet que donava lloc a un seguit de *tableaux vivants*.

Des de la clara relació dels germans Lumière amb l’impressionisme apuntada per Aumont (1997), i que podem veure en la següent figura, el cinema primitiu va rebre una forta influència de la pintura.



Figura 1. *The locomotive*, (Claude Monet, 1875).

Figura 2. *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (Louis et Auguste Lumière, 1896).

Aquesta influència pictòrica pot dividir-se en la que busquen els cineastes més propers al cinema documental, com els Lumière, i la que fan servir com a referent els cineastes que comencen a fer cinema narratiu.

Si algo distingue y confronta el cine narrativo y el documental es, por tanto, la forma de interactuar y ordenar los elementos del entorno a la hora de crear y componer las imágenes. En el caso del cine narrativo, su método compositivo recuerda a la pintura realizada en el taller (en contraposición a la realizada por los paisajistas impresionistas) con una puesta en escena elaborada y estudiada.

De tal forma, podríamos enfrentar el documental de influencia impresionista frente al cine narrativo cuya influencia se encuentra en los métodos compositivos desarrollados durante el Quattrocento (Palés, 2018, p. 22).

També en el cinema soviètic podem veure la influència de la pintura en les seves obres. El mateix Dziga Vertov va reconèixer la influència del *Gabinet Abstracte* (El Lissitzky, 1927) en un pla concret de la seva pel·lícula *L'home de la càmera* (Dziga Vertov, 1929).

La mirada de Vertov quedó atrapada por ese fondo óptico inestable de listones verticales, pintados de negro y blanco que cambiaban de continuo, según el movimiento del visitante, del blanco al gris y, después, al negro; [...] Espacio fluctuante que, naturalmente, arruinaba las certezas del visitante; la perspectiva serena e inmóvil, adoptada por el espectador tradicional. Aquello que Dziga Vertov contempló en el Gabinete Abstracto fue, sin duda, la mirada moderna (Replinger, 2004, p. 120).

De la mateixa manera, el gran cineasta soviètic Sergei M Eisenstein, també va fer servir com a referència pels seus films, l'obra pictòrica.

En sus escritos, Eisenstein prestó una gran atención a la relación del cine con otras manifestaciones artísticas, especialmente la pintura de la que tomará constantes referencias. En concreto, en Iván el Terrible se puede observar una clara referencia a los personajes pintados por El Greco, pintor por el que el cineasta ruso manifestó una especial predilección pues bien se puede observar el tratamiento formal que otorga Eisenstein a los personajes, y en especial al zar Iván: rostros de pómulos marcados por la incidencia de la luz, miradas penetrantes, fondos neutros (Narvaez Torregrosa, 2018, p. 161).

Un capítol específic hauria de ser el de les relacions entre pintura i fotografia. En termes històrics, la fotografia sembla foragitar la pintura en la voluntat de representació realista, però aquest és un debat complex i fructífer, ja que ambdues disciplines superaran els límits de l'atribució de versemblança. Ens hi referirem més endavant.

En el llibre *Décadrages: peinture et cinéma* (Bonitzer, 1987) se'ns explica que gairebé sempre es parla de la relació pintura-fotografia de manera que s'estudia com la pintura ha influït a la fotografia (i per extensió, al cinema) i com és d'important també la influència inversa. Per exemple, com la pintura s'aprofita de les innovacions que la fotografia li aporta i comença a pintar plans detalls o a retratar objectes que fins aleshores no havien tingut tant d'interès. Les avantguardes pictòriques hi tindran un gran protagonisme.

3. 3. Les avantguardes artístiques

Hans Richter parla de les característiques de l'avantguarda i la relació entre el cinema i les altres arts:

La orquestación del movimiento en ritmos visuales- la expresión plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz [...] el uso de las cualidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño- la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional (Richter, 1989, p. 205).

Podem reconèixer una forta influència cinematogràfica en el treball d'artistes plàstics com Duchamp i altres surrealistes. És emblemàtica l'evident influència de l'obra cinematogràfica de Buñuel sobre la pintura de Dalí (Sánchez Vidal 1988). El cineasta aragonès i el pintor català van construir dues pel·lícules junts *Un chien andalou* (1929) i *L'age d'or* (1930). Com diuen diversos testimonis, el guió va néixer de la "trobada" dels somnis de Buñuel i els de Dalí (Aranda, 1976, p. 64) i la influència surrealista es va mantenir en Buñuel al llarg de tota la seva filmografia. Igualment, la relació de Dalí amb el cinema no va acabar en la seva col·laboració amb Buñuel sinó que va anar més enllà: la seqüència onírica de *Recuerda* (1945) d'Alfred Hitchcock, el vídeo *Chaos and Creation* (1960) codirigit amb Philippe Halsman i

Impressions de l'haute Mongolie (1975) codirigida també amb José Montes Baquer i altres intervencions menors. Com podem deduir d'això, Dalí considerava el mitjà cinematogràfic com una peça complementària de la seva creació pictòrica. En un principi el seu interès pel cinema ve més pel vessant de les possibilitats que li oferia el pla. És a dir, l'interès és gairebé fotogràfic. Més endavant s'interessa per les possibilitats de moviment que li dóna el muntatge.

Al reconocer esa particularidad fragmentaria de la expresión fílmica, la pintura de Dalí abandona las formas estables de la inmovilidad fotográfica para aplicar su mirada limpia de máquina a un barullo desordenado desprovisto de conexiones que se puede asociar al inconsciente. (Fanés, 2008, p. 37).

I aquest interès pel moviment que li podia oferir el muntatge el podem veure reflectit també en algunes de les seves obres pictòriques com *La mel és més dolça que la sang* (S.Dalí, 1941), on sembla que estigui buscant la manera de portar a la pintura el dinamisme del muntatge fílmic.

Aunque es lógico y reconocible ver la influencia de sus pinturas en las películas de las que formó parte, a partir de sus experiencias cinematográficas observamos también una transformación en la concepción de su pintura. Notable sobre todo en el uso del espacio, al que da un nuevo sentido, observamos que en obras como "Los primeros días de primavera" (1929). (Rodríguez Barbero, 2015, p. 33).

En la utilització de tècniques pictòriques que produeixen l'efecte del primer pla, del muntatge i del moviment d'un *tràveling*, podem veure en l'obra de Dalí una forta influència del cinema.



Figura 3. *La mel és més dolça que la sang* (Salvador Dalí, 1941)

3.4. Els *Tableaux vivant*

Una altra manera de relacionar el cinema i la pintura, amb una intenció explícita, és a través de la representació de quadres parcialment o totalment (*tableaux vivant*). De fet, el *tableaux vivant* va néixer abans que el cinema el fes servir com a representació de la pintura. A mitjans del segle XIX era un divertiment on actors es vestien i posaven com si es tractés d'un quadre viu.

Com a exemples cinematogràfics d'aquests *tableaux vivant* trobem pel·lícules d'estils tan diferents com *La Marquise d'O* (Rohmer, 1976), *Goya en Burdeos* (Saura, 1999) i d'una manera molt marcada la recent pel·lícula de la directora portuguesa Rita Azevedo Gomes, *La portuguesa* (2018), on hi ha un continu de *tableaux vivant* que remetent tant en composició com en iconografia a formes pictòriques prèvies. A la pel·lícula l'interès de la proposta radica justament en la conversa interdisciplinària que juga artísticament amb el temps pictòric i filmic.



Figura 4. *Ofèlia* (John Everett Millais, 1851)



Figura 5. *La portuguesa* (Rita Azevedo Gomes, 2018)

Un altre exemple interessant de la utilització dels *tableaux vivant* com a centre de l'obra cinematogràfica el trobem en la pel·lícula *La Ronda de nit* (2007) del sempre original Peter Greenaway. Com a *La Portuguesa* (Azevedo Gomes, 2018), Greenaway atura el flux temporal cinematogràfic per centrar la mirada de l'espectador en el *tableaux vivant* (Jimenez Peña, 2019).



Figura 6. *La Ronda de nit* (Peter Greenaway, 2007)

Més recent encara, el passat mes d'octubre el director de cinema espanyol Carlos Saura, va clausurar el Festival de cinema fantàstic de Sitges (2021), en què li van retre un homenatge, projectant la seva darrera obra, el curtmetratge "Goya, 3 de mayo" que es tracta d'un tableaux vivant en moviment on es reproduïx el quadre de Francisco de Goya *El 3 de maig a Madrid* (1814).



Figura 7. *El tres de Maig a Madrid* (Francisco de Goya, 1814)

Figura 8. Escena de *Goya, 3 de mayo* (Carlos Saura, 2021)

També hi ha l'opció de fer servir referents més indirectes. És a dir, no representar una obra o un fragment d'aquesta obra sinó utilitzar la referència per a la il·luminació i la composició. Aquest ús el podem reconèixer clarament a la pel·lícula *Barry Lyndon* (1975) d'Stanley Kubrick.

En aquesta pel·lícula l'obsessió (per altra banda habitual en ell) del director en la documentació pictòrica per representar el més fidelment possible un fragment de la història, ens porta exteriors inspirats en pintors com John Constable o William Hogarth i una il·luminació amb espelmes, en què podem identificar la clara influència del pintor Georges de la Tour.



Figura 9. *Barry Lyndon* (Peter Greenaway, 1975)

Figura 10. *L'orgie* (William Hogarth, 1735)

Un dels casos més interessants es va donar en el treball amb el director de Fotografia, John Alcott, que va treballar exclusivament amb llum natural i amb espelmes (Lightman, 1976). En aquells anys 70 va caldre utilitzar unes lents especials Zeiss, que eren les que s'havien fet servir pel programa Apolo.

Ja hem vist que a la primera meitat del segle XX, com en el cas de Salvador Dalí, era molt usual que elements tècnics, visuals i estètics cinematogràfics es trobessin dins les obres d'alguns pintors de les avantguardes artístiques. Més endavant, als anys 40 també van influir en pintors com Edward Hopper, pintor que per un altre costat ha estat referent comú de molts cineastes.

De fet, la relació de Hopper amb el cinema era gairebé simbiòtica, ja que el cinema li agradava molt i molts dels seus quadres van estar inspirats pel cinema. Segons De Pablo Pons (2005, p. 109) el setè art va ser una font d'inspiració pel pintor amb influència directa de pel·lícules com *Les enfants du paradis* de Marcel Carné (1945), *The killers* de Robert Siodmak (1946) o *The maltese falcon* de John Huston (1941).



Figura 11. *New York Movie*, (Edward Hopper, 1939)

3.5. Segle XX, segona meitat. La contemporaneïtat

Sobre la influència del cinema en la pintura del segle XX, José Luis Borau va organitzar gran part del seu discurs d'accés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando (Borau, 2003), i la va centrar sobretot en tres aspectes: la llum, l'enquadrament i la possibilitat de reflectir el moviment. Segons Borau, el setè art ha contribuït a reenquadrar la pintura moderna. Coincidim en l'observació de Borau sobre la important influència del moviment cinematogràfic en els pintors de la segona meitat del segle XX, com Francis Bacon, que va fer servir en els seus quadres l'estructura de pla -contraplà intentant reproduir aquest "moviment".



Figura12. *Triptico mayo junio* (Francis Bacon, 1973)

Algunes investigacions de mitjans del segle XX parlaven de la possibilitat d'anar molt més al detall amb el cinema que amb la pintura: "Con la movilidad de la cámara se consigue, no solamente despiezar los cuadros en mínimos fragmentos, sino desjerarquizar los términos, permitiendo la contemplación de episodios marginales" (Camón Aznar, 1952, p. 21).

Segons Monika Keska (Keska, 2005, p. 550), és a partir d'aquesta segona meitat del segle XX que s'intensifica l'interès a estudiar les relacions entre cinema i arts plàstiques, i fins i tot s'organitzen exposicions diverses sobre el tema com "Spellbound Art and Film" a Londres l'any 1996, "Peinture cinéma peinture" a Marsella l'any 1989 o "Hammershoi-Dreyer" l'any 2007 al CCCB de Barcelona. Segons la mateixa autora (Keska, 2005, p. 550), les relacions entre el cinema i els corrents artístics contemporanis es poden classificar en sis categories, de les quals ens interpel·len sobretot les dues primeres:

1) Proximitat ideològica i teòrica entre art d'identitat i cinema.

Els exemples poden ser molts, com la identitat racial en la filmografia de Spike Lee.



Figura 13. *BlacKkKlansman* (Spike Lee, 2018)

2) La influència directa de corrents artístics en la composició cinematogràfica.

Certament, mestres com el càmera i director de fotografia Alain Douarinou, incitaven als estudiants del cèlebre IDHEC a conèixer les arts plàstiques com a element imprescindible per a un cineasta. Ell mateix, com recull la muntadora de cinema i professora de Muntatge i Estètica del cinema de la Universitat de París VIII, Dominique Villain (1997),

Se inspiraba para sus encuadres en los primeros planos de Delacroix o de Ingres, en los paisajes de Cézanne, en las simetrías de Magritte y en lo que podía leer en las historias de arte. (Villain, 1997, p. 117).

Més enllà de la influència de la pintura figurativa, es poden reconèixer entre altres les influències de l'art abstracte i del Pop art, per exemple en pel·lícules com *Clockwork orange* (La naranja mecànica, 1971) d'Stanley Kubrick.

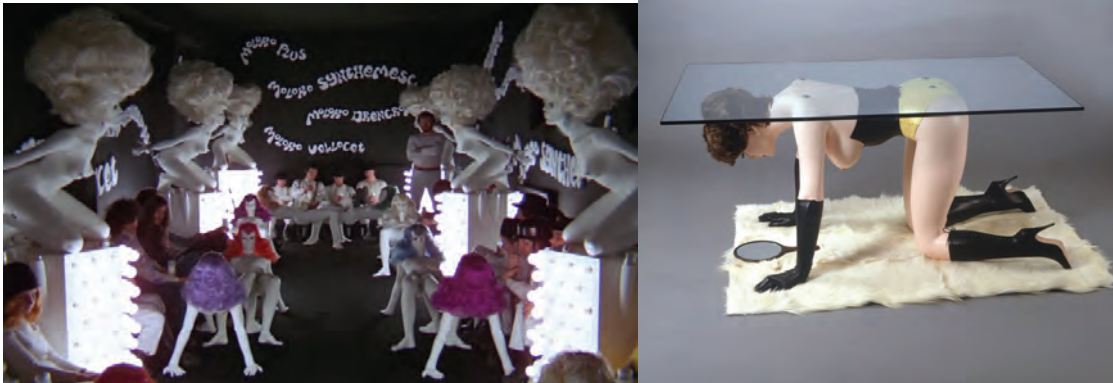


Figura 14. *La naranja mecànica* (Stanley Kubrick, 1971)

Figura 15. *Chair table* (Allen Jones, 1969)

3) Influència del cinema en les arts visuals

Un dels exemples el podem veure en el pop art, tant en els retrats d'Andy Warhol com en l'obra de James Rosenquist i Richard Hamilton. A Espanya també hi ha representacions de la iconografia cinematogràfica en obres d'Antonio Saura o de l'Equip Crònica, que utilitzen referents transversals tant del cinema com del còmic. També a l'Escola de Londres podem reconèixer una influència cinematogràfica, tot i que no tan evident com en el pop art. Lucian Freud, per exemple, fa servir elements cinematogràfics com els primeríssims primers plans dels seus retrats i que també influeixen a l'inrevés en l'obra de cineastes.

4) Cinema com a exemple per al videoart

El videoart sorgeix als anys 60 de la mà de Nam June Paik qui, el 1963, realitza l'exposició "*Exposition of music electronic television*" a Alemanya. Nam June Paik formava part del grup Fluxus. Les seves 13 televisions amb imatges distorsionades

amb segments de programes pregravats van evidenciar la postura més que crítica de l'artista amb el món de la televisió.

En función de sus inicios y de su relación con la gestación de un campo cultural específico, se observa que el video arte nace en el seno de las artes visuales, de la mano de creadores reconocidos, y en espacios, exposiciones y eventos ubicados en el circuito de las artes plásticas. El acceso a la nueva tecnología propiciada por el video fue limitado en sus comienzos, sin embargo varios artistas plásticos recurren a ella para realizar registros audiovisuales de sus performances, entendidas como aquellas acciones efímeras con sentido plástico interpretadas por un artista. (Vallaza, 2015, p. 107).

Altres autors, com Bruce Nauman o Marina Abramovic, van començar a treballar amb el vídeo, portant a terme *performances* que es feien per ser enregistrades i exhibides en vídeo. Aquestes obres van anar agafant força al llarg dels anys 70. Tot i que des de l'inici van ser pensades per ser exhibides a museus i sales d'art, han tingut una forta influència en el cinema experimental. Observem, per tant, com hi ha hagut una retroalimentació, entre el cinema i el vídeo, la pintura i les arts visuals en general fins al punt de crear-se una nova disciplina híbrida, com és el videoart. I alhora entre el videoart i el cinema experimental.

5) Cinema i art conceptual: *happening, performance, body art*, cinema experimental. Tant el cinema experimental com el videoart han estat molt importants per l'evolució del llenguatge cinematogràfic i han estat influència per a cineastes com Jean Luc Godard, David Lynch, Marguerite Duras o Jonas Mekas (Keska, 2005, p. 555).

6) Cinema abstracte

Viking Eggeling (1880-1925) és considerat l'autor de la primera pel·lícula abstracta, *Symphony diagonal* (1922), on formes geomètriques apareixen sobre un fons negre. El mateix Eggeling considerava el cinema com una eina per explorar les arts visuals. "Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine [...] El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo, encontraron en el cine no sólo su expresión sino un nuevo logro en un nuevo nivel" (Richter, 1998, p. 275).



Figura 16. *Symphonie diagonale* (Viking Eggeling 1922)

L'art contemporani també ha influït el cinema actual de moltes i diverses maneres, i no excloents entre elles. La classificació de Keska (2005) resulta un punt de partida, ja que reconeixem a pintors com Francis Bacon en l'obra de David Lynch, tant des de la categoria d'influència en la composició cinematogràfica com en una certa proximitat que, més que ideològica resulta, a parer nostre, existencial. O en l'obra de Bertolucci, qui explica que quan rodava *Last tango in Paris* va visitar una retrospectiva de Bacon i va veure que les seves pintures transmetien la mateixa tensió dramàtica que ell volia per la pel·lícula (Peppiat, 1999, p. 292).

També en la pel·lícula *53 dies d'hivern* (Colell, 2007) passa una cosa similar en relació amb l'obra pictòrica de Lucian Freud. En els seus retrats es traspuava l'estat anímic dels personatges, d'una gran solitud i melancolia, de la mateixa manera que, com a directora, jo ho volia en la pel·lícula i així ho vam treballar amb el director de fotografia i el director artístic.

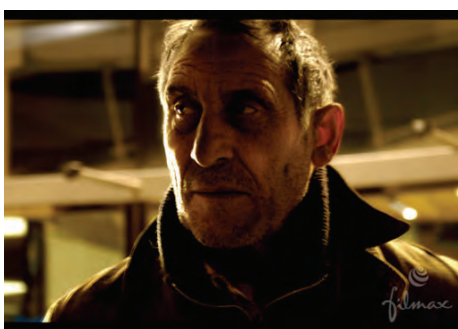


Figura 17. *53 días de invierno* (Judith Colell, 2007)



Figura 18. *Reflexion self portrait* (Lucian Freud, 1985) / *Francis Bacon*, (Lucian Freud, 1952)

Com hem esmentat abans, un altre gran pintor que ha influenciat la cinematografia de la segona meitat del segle XX és Edward Hopper . Les investigacions sobre la seva influència en diversos cineastes són nombroses i entre d'altres podem referir *L'eclisse* (1962) de Michelangelo Antonioni i *The rain people* (1969) de Francis Ford Coppola. A les figures 19 i 20 podem veure la representació de la solitud del personatge i la influència en la paleta de colors.



Figura 19. *The rain people* (Francis Ford Coppola, 1969)

Figura 20. *Hotel Room* (Edward Hopper, 1931)

Des d'Alfred Hitchcock fins a Lynch podem reconèixer influències en la il·luminació i l'enquadrament que tenen com a referent Edward Hopper. El cineasta Wim Wenders va declarar a una entrevista publicada a "El País": "Aquesta imatge *hopperiana* és buscada conscientment. M'encanta aquest pintor i la seva absència de detalls; és anar al mínim indispensable. Hi ha llocs d'Estats Units on poses la càmera i et surt un quadre de Hopper" (Wenders, 2005).

Un exemple de la influència de Hopper en el cinema espanyol contemporani el podem trobar en Pedro Almodóvar. Almodóvar és un dels cineastes en què la pintura està present en la mateixa posada en escena. El cineasta manxec ha reconegut de vegades la seva obsessió pel món de l'art i a les seves pel·lícules hi podem trobar influències de diversos moviments i artistes. Sovint se l'identifica amb el pop art, molt present ja des dels seus inicis. Segons María Tabuenca Bengoa (2011),

el hecho de formar parte de la Movida y de ser una de sus cabezas más visibles hizo que el cineasta se convirtiese en el más directo discípulo de Warhol, no solamente en España sino también en todo el mundo (Tabuenca, 2011, p. 90).

Efectivament, els homenatges d'Almodóvar al pop art, especialment a l'art de Warhol i al de Roy Lichtenstein i els seus còmics elevats a categoria artística, han influït en la filmografia del cineasta a diferents nivells.

Però no tot és pop art en la filmografia d'Almodóvar. Podem veure clarament la influència de l'anomenat realisme americà d'Edward Hopper. Una influència en la composició cinematogràfica, en la paleta de colors amb colors vius i amb gran contrast, en la direcció artística i sobretot en els enquadraments. Almodóvar no fa una còpia de *Nighthawks* sinó que el reinterpreta i fa servir la intencionalitat del quadre. Tant en l'escena de *La ley del deseo* (1987) com a *Nighthawks* de Hopper, la solitud acompanya aquests personatges.

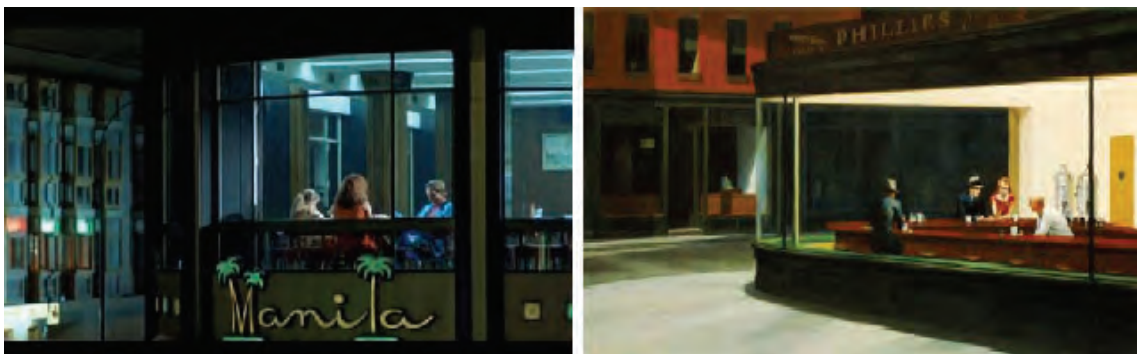


Figura 21. *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)

Figura 22. *Nighthawks* (Edward Hopper, 1942)

3. 6. Influència d'altres arts visuals: la fotografia

Com hem esmentat anteriorment en referir-nos a la posició de Bazin respecte del realisme en el cinema, hi ha un llarg debat sobre allò que havia inaugurat el filòsof Walter Benjamin (1892-1940) amb el seu text emblemàtic, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (2011). L'aparició dels mitjans de reproducció tècnica, com la fotografia i el cinema, té una incidència directa en la percepció clàssica de l'art creat com a obra original. Davant les objeccions al cinema com a excessivament realista per a poder esdevenir una obra artística, recorrem a les observacions de Rudolph Arnheim:

Todavía quedan muchas personas cultas que niegan obstinadamente la posibilidad de que el cine pueda ser arte. En consecuencia, dice: «El cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad». Quienes sostienen este punto de vista basan su razonamiento en una analogía con la pintura. En la pintura el camino de la realidad al cuadro pasa por la vista y el sistema nervioso del artista, por su mano y, finalmente, por el pincel, que da pinceladas sobre el lienzo. El proceso no es mecánico como el de la fotografía, en el cual los rayos luminosos reflejados por el objeto son reunidos por un sistema de lentes y guiados luego a una placa sensible en la que producen transformaciones químicas. ¿Justifica esta situación que neguemos a la fotografía y al cine un lugar en el templo de las Musas? (Arnheim, 1957, p. 19).

Però Arnheim defensa que aquesta part més mecànica del cinema no fa que no sigui art,

[...] se examinarán por separado los elementos básicos del medio cinematográfico y se compararán con las características correspondientes de lo que percibimos «en realidad». Así se verá hasta qué punto difieren en esencia los dos tipos de imagen, y que son precisamente estas diferencias las que proporcionan al cine sus recursos artísticos. De este modo, llegaremos a comprender, al mismo tiempo los principios del arte cinematográfico (Arnheim, 1957, p. 23).



Figura 23. *Two girls, Memphis, Tennessee* (William Eggelston,1974)

Figura 24. *Blue Velvet* (David Lynch, 1986)

Més enllà d'aquest debat que, avui en dia, ha emergit altra vegada amb la imatge digital, és evident la influència de la fotografia en alguns dels principals cineastes del

segle XX. Un exemple reconegut en el món del cinema i les arts audiovisuals, tant per part de directors com de directors de fotografia ha estat l'obra d'Eggleston, sobretot la utilització del color i de l'enquadrament. David Lynch va ser dels primers cineastes en reconèixer, en diverses entrevistes, la influència de William Eggleston en les seves pel·lícules. Amic personal del fotògraf, Lynch es va inspirar per la seva ja llegendària "Red room" de *Twin Peaks* (1990), en una de les més mítiques fotografies de l'autor.

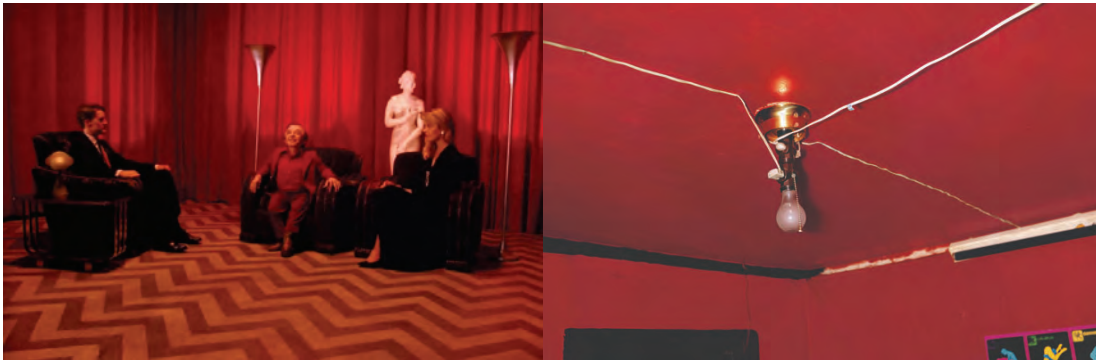


Figura 25. *Twin Peaks* (David Lynch,1990)

Figura 26. *The red ceiling* (William Eggleston, 1973)

També els germans Coen i les seves fotografies de carretera, i fins i tot la paleta de colors de Wes Anderson, semblen d'alguna forma influenciades per les fotografies Eggleston. El fotògraf ha estat una forta influència per a tota una generació de cineastes nord-americans, des de Gus Van Sant a Sofia Coppola, que reconeix la influència d'Eggleston en la posada en escena de la seva primera pel·lícula, *The virgin suicides* (1999).

El primer cop que vaig perdre l'alè va ser davant una còpia impresa d'aquesta famosa fotografia de la nena estirada a l'herba amb la càmera Brownie. Havia vist aquesta imatge molts cops a llibres i revistes, però quan la veus en persona, el color i la seva bellesa et produeixen una reacció física. (Prodger, 2016, p. 5).

Això ho explica Sofia Coppola a la introducció del llibre *William Eggleston: Portraits* el 2016 coincidint amb una exposició monogràfica a la National Portrait Gallery de Londres. Si ens fixem en les dues imatges a sota, la primera, la fotografia a què fa referència la cineasta americana i la segona un fotograma de la seva primera

pel·lícula, veiem clarament la font d'inspiració tant pel que fa a la paleta de colors, com al tractament fotogràfic i l'enquadrament.



Figura 27. *Retrat* (William Eggleston,1972)

Figura 28. *The virgin suicides* (Sofia Coppola,1999)

Diane Arbus (1923-1971) ha estat una altra de les fotògrafes que més ha influït en el cinema. La fotògrafa americana fins i tot ha estat la protagonista d'un biopic protagonitzat per Nicole Kidman el 2006. Sembla evident la seva presència en pel·lícules com *The shining* (*El resplandor*)(1980) d'Stanley Kubrick, que va estudiar fotografia amb ella.



Figura 29. *Identical twins* (Diane Arbus, 1967)

Figura 30. Escena *The shining* (Stanley Kubrick, 1980)

I de nou podem parlar d'una influència recíproca entre el cinema i les arts visuals. Les fotografies d'Arbus, protagonitzades per personatges marginals i éssers estranys, van estar fortament influïda per la pel·lícula *Freaks* (*La parada de los monstruos* a España, 1932, Tod Browning), tal com Bosworth afirma.

La pel·lícula cautivó a Diane, perquè els monstres no eren imaginaris sinó reals, i aquests éssers -enanos, idiots, contrahechos- sempre havien sigut per ella motiu d'atracció, de repte i de terror, perquè constituïen un desafiament a moltes convencions. A vegades Diane pensava que el seu terror estava vinculat a alguna cosa que yacía en lo més profund de su subconscient, quan contemplava el esquelet humano o la mujer barbuda pensaba en un ser oscuro y antinatural que llevaba oculto dentro de sí misma (Bosworth, 1999, p. 86).



Figura 31. *Freaks* (Tod Browning, 1932)

Figura 32. Muntatge de diverses fotografies (Diane Arbus, 1970)

3.7. La integració de la pintura en un film

Com hem assenyalat, més enllà dels referents literaris, dins de les arts visuals la pintura ha estat segurament el mitjà que més ha influït en les pel·lícules. A partir de la dècada dels 80 es van començar a publicar més investigacions sobre les modalitats d'aquest tipus d'influència (Bonitzer 1987, Walker 1993, Ortiz/Piqueras 1995, Aumont 1995, Dalle Vache 1996, Barck 2008, Cerrato 2009). A efectes dels objectius d'aquesta tesi, ens resulta molt adequada l'organització que Esther Gimeno Ugalde (2011) fa d'aquesta integració de la pintura en un film:

Las posibilidades de integrar la pintura en un filme son múltiples y variadas: el cine puede utilizar la pintura para componer la imagen basándose en las analogías que existen entre el encuadre de la pantalla y del lienzo, puede emplearla como fuente inspiración para recrear ciertos ambientes y épocas, etc. Sin embargo, más allá de motivaciones puramente estéticas, los cuadros pueden aparecer en la pantalla con fines narrativos. (Gimeno Ugalde, 2011, p. 218).

En primer lloc, efectivament, pintura i cinema comparteixen la delimitació de l'espai en un marc. Fins i tot es considera que la manera d'enquadrar un pla segueix les

mateixes regles que la pintura, ja que ambdues són una representació bidimensional (Pons, 2010), tot i que ens sembla una certa reducció de les possibilitats de desbordar aquests marcs, en el cinema des del seu llenguatge en el temps i en l'espai, però també en la pintura.

Precisament, també hi ha altres posicions teòriques que assenyalen no només les similituds entre pintura, fotografia i cinema, sinó també llurs diferències. Algunes trenquen amb la clàssica analogia entre l'enquadrament de la pantalla gran i del llenç. Un exemple cèlebre és el del teòric i crític cinematogràfic André Bazin, quan afirma: "La pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que sólo deja percibir una parte del acontecimiento." De fet, la mateixa evolució de la pintura moderna ja assaja de diverses maneres superar les limitacions del marc convencional de la pintura antiga. Com assenyala Villain (1997, p. 114),

Los pintores han intentado, de distintas formas, romper con las limitaciones del marco tradicional, la enmarcación y los bordes del cuadro y con la ordenación interna que regulaba la composición, simétricamente y en profundidad, en relación a un centro. El *action painting*, la pintura sobre el mismísimo suelo, *all over*, de Jackson Pollock, es una de las más representativas en este sentido. Sin embargo, Van Gogh ya se preguntó cómo situar su caballete para poder pintar un sol *poniente*.

Com observem, tant des de la pintura com des del cinema, existeixen diferents intents per trencar amb els límits físics i materials, intents que no arrenquen estrictament amb la modernitat sinó que hi ha artistes i alguns moviments que al llarg de la història han protagonitzat ruptures amb l'ordre canònic. Deleuze, des de l'anàlisi de la imatge, s'hi refereix amb la noció de descomposició. Villain (1997, p. 115) el cita en aquests termes:

Según Deleuze, estos elementos descompuestos y recompuestos (por ejemplo la descomposición y la recomposición de la profundidad en la pintura del Renacimiento, la descomposición y recomposición en el cubismo) son deformados bajo la acción de una fuerza, y el arte (la pintura y también la música) consiste en saber captar fuerzas. Esta captación de fuerzas parece poder definir igualmente lo que sucede en el cine con las tomas.

Pintura, música, fotografia, i també el teatre, i fins i tot l'arquitectura són formes d'expressió que contenen o expansionen l'espai. Bazin es refereix a les possibilitats centrífugues de la pantalla cinematogràfica, sobretot a partir de la seva anàlisi de la filmografia de Jean Renoir com a exemple paradigmàtic de l'enquadrament com a ocultador:

A menudo se ha asimilado plásticamente la pantalla al marco de un lienzo y, dramáticamente, al escenario de un teatro; se ordena la materia de la imagen en función de estas dos referencias y en relación a los ángulos del rectángulo. Renoir, por el contrario, entendió perfectamente que la pantalla era sólo el espacio homotético del borde ocular, es decir, **todo lo contrario de un marco: un ocultador cuya función no es otra que la de sustraer la realidad a la mirada en lugar de revelársela.** (Villain, 1997) La negreta és nostra.

Bazin representa la reivindicació del fora de camp com un element actiu en el cinema, i ho fa des de la seva defensa de la ja esmentada noció de "transparència". Però alhora, el seu plantejament respecte al realisme no es pot aplicar ni a totes les arts ni tampoc a tot el cinema. Ozu, com exemplifica Villain (1997, p. 114), és un clar representant d'un cineasta que, també per influències culturals, no prolonga l'escena més enllà de l'enquadrament.

Certament, la relació amb la realitat implica que el dispositiu cinematogràfic tingui diverses aplicacions. El cinema no sempre es presenta, com d'altres arts, com a tributari de la realitat.

D'acord amb l'organització que seguim de Gimeno Ugalde (2011), la segona modalitat d'integració de la pintura en un film es pot produir com a font d'inspiració per recrear determinats ambients i èpoques. Ens hi hem referit en abordar els referents indirectes, clarament en la recerca d'una fidelitat material que persegueixen directors com Kubrick i, en alguns casos, Francis Ford Coppola. La tercera i darrera modalitat d'integració de la pintura en una pel·lícula és l'aparició de quadres en la pantalla, amb una finalitat més enllà de l'estètica, amb caràcter narratiu. Hem fet esment a aquesta doble finalitat que poden tenir alguns *tableaux vivants*, però per cloure aquesta categorització del tipus d'influències, cal que

abordem aquests préstecs des de la conceptualització de la intermedialitat i la intertextualitat.

3.8. Intermedialitat i intertextualitat

Com ja hem vist, el cinema ha tingut influència de les altres arts des del seu inici. Més recentment, d'entre els diversos estudiosos de l'art digital, destaquem Belén Gache (2004), des de la seva reivindicació històrica de les escriptures no lineals i de l'ékfrasis, en tant que discontinuïtat i fragmentació creatives i expansives, que l'autora observa sobretot en les filiacions narratives. Com recull Herrera (2014):

Gache prosigue describiendo imágenes (fijas) que sugieren narrativa, desde diversas series de frescos y tapices medievales (Giotto, Ucello), pasando por el motivo azul de Delft, hasta las obras contemporáneas *Le collier et l'arène de Lucca* (1997), de Michèle Waquant y *Pocketlog* (2004) de Gustavo Romano, donde el artista fotografiaba a diario lo que llevaba en los bolsillos de los pantalones, subía las fotos a un blog y les añadía pies de foto relacionados. (Herrera, 2014, p. 50).

Més endavant, en l'apartat metodològic, s'aplicaran les nocions de referència i de recurrència per analitzar la influència de l'expressió pictòrica en el cinema. Ara pertoca definir ambdós conceptes.

La definició d'intermedialitat entronca també amb la tradició dels Estudis Literaris, però es redimensiona en el marc d'un nou univers comparatiu, en què la Literatura i la Literatura comparada evolucionen cap a la comparació interartística (Sánchez-Mesa & Baetens, 2017, p. 7). Aquesta obertura està relacionada amb la institucionalització de nous camps d'estudi com són els estudis comparats de mitjans (*Comparative Media Studies*). La cita és llarga, però ens sembla aclaridora de la noció d'intermedialitat.

La teoría de los medios ya dejó claro que cada medio, sea verbal o no verbal, es por definición plural (Mitchell, 2005; Baetens, 2014). No hay, por tanto, medios «puros». Cada medio, incluyendo la escritura, es intermedial y dicha intermedialidad tiene dos dimensiones. Por un lado, cada medio se encuentra directa o indirectamente en contacto con otros medios y es influenciado así como transformado por ellos en el paisaje mediático más amplio. Primero Marshall McLuhan (1964) y luego Jay David Bolter y Richard Grusin (1999) han insistido en

el hecho de cada medio es de hecho el resultado de una remediación debido a su conflicto con otros medios. Por otro lado, cada medio es a su vez una mezcla de diversos medios (en la escritura, por ejemplo, hay visualidad al igual que oralidad, pero también se da el tacto e incluso el olor). En la práctica, sin embargo, el uso del término intermedialidad se reduce a aquellos casos en que se combinan diferentes tipos de signos, por ejemplo palabras e imágenes. (Sánchez-Mesa, Baetens, 2017, p. 8).

Pel que fa a la intertextualitat, Tous (2008a, p.9) el fa gairebé sinònim a la hipertextualitat, seguint a Barthes, Genette i Kristeva:

Es tracta del procés mitjançant el qual els agents (les referències i les recurrències) estableixen un determinat tipus de relació entre els temes i formes i els seus referents. El terme *referència* s'empra per al·ludir la cita, al·lusió i repetició; i la *recurrència* es fa servir quan la referència té un sentit mític. (Tous, 2009, p 9).

Aquesta distinció entronca una vegada més amb la tradició dels Estudis literaris i la literatura comparada. Com segueix Tous:

Els orígens teòrics de la intertextualitat es deuen a Bakhtin, però Kristeva va ser la primera a usar el terme (1969), en referir-se al fenomen de la interdependència dels textos literaris. Per a Genette (1982) és un dels cinc tipus de transtextualitat. D'acord amb el narratòleg francès, la intertextualitat és la relació de copresència de dos o més textos, ja sigui cita, plagi, al·lusió. L'hipertext, per a Genette, és "todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (...) o por transformación indirecta, diremos imitación (1982, p. 17)". (Tous, 2009, p.9).

Trobem aquí doncs una nova manera d'incloure la pintura en el cinema. La incorporació d'un quadre en la pel·lícula pot servir per completar la narració cinematogràfica. Ens hi hem referit més amunt com a aparició de quadres amb caràcter estètic o narratiu. Barck (2008:9) fa una distinció funcional segons si la presència d'un quadre pot ser "objecte" o "subjecte" dins el relat cinematogràfic.

Ens referirem aquí sobretot a la funció que pren el quadre quan apareix a la pantalla de forma directa i amb aquesta funció narrativa, que no ha d'excloure necessàriament l'estètica. És a dir, ens referim a un quadre dins del quadre. Ja hem parlat abans dels quadres que apareixen de forma no explícita a través de les

influències sobre la composició o bé com a *tableaux vivants*. Els quadres que apareixen a l'enquadrament i que alhora tenen una influència gran en la narrativa són un clar exemple d'intermedialitat i alhora poden actuar com a intertextualitat.

En aquest context ens sembla clarificador recuperar l'exemple del cinema de Pedro Almodóvar, que hem esmentat abans com a representatiu de les influències de l'art visual. I hem citat *La piel que habito* (2011) com una pel·lícula en la qual podem trobar diferents referències pictòriques. També la presència dels quadres que pengen de les parets del protagonista són molt importants segons Parés Pulido (2014), ja que podem veure que són els mateixos que més tard el cineasta fa servir com a referència per la construcció de l'enquadrament.

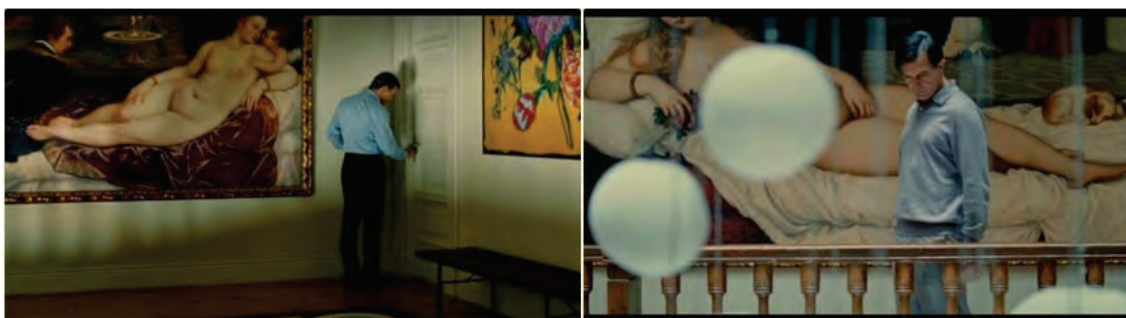


Figura 33. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)

Situem-nos en la pel·lícula: El doctor Robert Legrand ha perdut la seva esposa, que es va suïcidar ja fa uns anys a causa de les cremades que patia a la cara i que l'han mal formada. Al cap de 12 anys, el doctor crea una pell sintètica gairebé ignífuga, amb la qual experimenta sobre una dona anomenada Vera, a qui converteix en una còpia de la seva difunta esposa. En realitat, la Vera és el Vicente, un noi que va violar a la filla del doctor que, a causa d'aquesta agressió, també s'ha suïcidat. El doctor Legrand segresta el Vicente i el converteix en dona en un canvi de sexe per dos motius: venjar a la seva filla i experimentar amb la nova pell que ha creat. Durant sis anys el té tancat i l'observa fins que Vera acaba seduint-lo i sembla que enamora-se d'ell. Després de llegir una notícia al diari sobre la seva desaparició, Vicente/Vera aconsegueix escapar i tornar a la botiga de la seva mare.

A les parets de la mansió del protagonista, interpretat per Antonio Banderas, hi veiem dos quadres de Tiziano, *Venus recreant-se amb l'amor i la música* (1550) i *La Venus d'Urbino* (1534), que juguen un paper marcadament diegètic dins la pel·lícula, ja que estan presents com a quadres dins l'enquadrament i també alhora tenen un paper simbòlic sobre el què tracta la pel·lícula: la invenció d'una nova pell humana per part del metge protagonista. És coneguda la tendència de la pintura veneciana (Tiziano, Veronese, Tintoretto) de reproduir la pell humana amb molta cura i sensualitat.

De esta manera, los cuadros no solo quedan citados, sino que se ponen en relación directa con los personajes: por un lado, como símbolo, pues Vera, envuelta en su body color carne, es presentada como una mujer que suscita el deseo de Ledgard. Y, por otro, plásticamente puesto que ambos personajes toman la postura de estas obras. (Parés Pulido, 2014. p. 348)

Com diu Cabello Ruiz: "Todo cuadro, todo libro y toda canción presente en *La piel que habito* tiene una motivación doble: ornamento fílmico y significante relacionado con la narración." (Cabello Ruiz, 2014).



Figura 34. *La piel que habito* (Pedro Almodovar, 2011)

Segons el mateix Almodóvar afirma en una entrevista,

The objects I use for the mise-en-scene of my films have a plastic value and often contain all 'the theory' specific to a film. In my opinion, they have the same value that works of art have for others. I also bring this love of objects into my own life (Cielo, 1992, p. 97).

La utilització de l'art en les seves pel·lícules és gairebé obsessiva, però en aquest film el fet d'utilitzar les reproduccions dels quadres a la paret i relacionar-los amb la situació que estan vivint el Dr. Legrand i Vera ho fa molt interessant pel que fa a intermedialitat.

Esta pintura está al lado de la puerta de la habitación de Vera y Robert debe pasar por este pasillo para entrar a su cuarto. Al poco tiempo de empezar la película, los espectadores se dan cuenta de que el sentimiento de Robert hacia Vera es ambiguo, ya que su deseo por ella se expresa mediante el voyeurismo. Dicho de otra manera, en Robert existen dos estados psíquicos irreconciliables: por un lado, siente amor por Vera pero por otro sufre al no poder descartar el deseo de vengarse del culpable de la muerte de su hija. (Jung, 2014, p. 622).

La importància del *voyeurisme* en la pel·lícula d'Almodóvar té un segon nivell d'interpretació relacionat amb una de les característiques més interessants de la Venus de Tiziano que penja de la paret del doctor.

Per Lucie-Smith (1992) una de les característiques d'aquesta Venus és la següent: *First of all, the naked beauty, though not ashamed of being naked, is aware of the spectator's presence* (Smith, 1992, p. 171).



Figura 35. *Venus d'Urbino* (Tiziano, 1534)

Així doncs, una característica particular d'aquesta Venus és la seva mirada directa a l'espectador, fet que no es produeix en les Venus anteriors del mateix autor. Aquest

quadre, encarregat a l'artista pel fill del Duc d'Urbino en motiu del seu casament, és ple de simbologia, com el gos que jeu als peus de la Venus (símbol de la fidelitat) o les dues criades del fons que miren dins d'un calaix (símbol del matrimoni i la maternitat). També el fet que la Venus per primer cop miri directament a l'espectador del quadre no és casual, en un doble moviment de seducció en la direcció de les mirades. En la pel·lícula, el *voyeurisme* forma part de la relació entre els dos protagonistes, i la Vera tampoc fuig de mirar directament al seu captor quan l'observa des d'una altra habitació. I per tant, de seduir-lo.



Figura 36. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)

La intertextualitat en *La piel que habito* pel que fa a la pintura i al contingut narratiu de la mateixa pel·lícula va més enllà del més evident. Segons Dongsup Jung, en el quadre de Tiziano que veiem cada cop que el Dr. Legrand creua el passadís encara hi ha més lectures amb caràcter intertextual.

Lo que nos llama la atención de la pintura tizianiana son las dos criadas que aparecen en el segundo plano detrás de Venus.[...] Aquella criada parece instruir a la otra, quien busca algo en el arcón de bodas. Quizá ella esté buscando la ropa para Venus que acaba de despertarse. Podemos suponer que la razón por la que el director español ha escogido esta pintura es que en ambos textos se presenta un personaje que ayuda a vestir a otro personaje. Dicho de otra manera, Almodovar recrea a las criadas de la pintura por medio de Robert, quien ha hecho el cuerpo o la piel sintética para Vera. Así, el detallismo que muestra en el campo de la intertextualidad es sorprendente. (Jung, 2014, p. 623).

A la pel·lícula també se'ns mostren obres d'altres artistes, com la de Louise Bourgeois que obsessiona Vera i que, com en la tria dels quadres de Tiziano, tampoc és casual i es relaciona amb la història del film. L'artista francesa va tenir una infantesa molt difícil sobretot per la mala relació amb el seu pare. El 1945 comença a realitzar les *Femme maison*, dones nues amb el cap tancat en cases com a simbolisme de les dones obligades a dedicar-se només a tasques domèstiques. En aquest cas, podem relacionar aquests quadres amb la situació de la Vera, que es troba presonera en una gran casa. I per això, no és casual que les dues figures que la Vera dibuixa en les parets del seu captiveri siguin dues de les *Femme maison* més conegudes de Louise Bourgeois.

Resumiendo, en este primer aspecto, tanto la obra de Almodóvar como la de Bourgeois coinciden en el deterioro del cuerpo físico, en su mutilación. Bourgeois reclama el dolor de lo femenino, Almodóvar, en un cierto sentido también (el dolor de Gal ante el desinterés de su marido y el accidente; la locura de Norma; el dolor de Marilia de no poder reconocerse como madre ante Ledgard; el dolor de la madre de Vicente por la pérdida de su hijo; y, finalmente, el de Vera, convertida en mujer en contra de su voluntad). (Parés Pulido, 2014. p. 336)

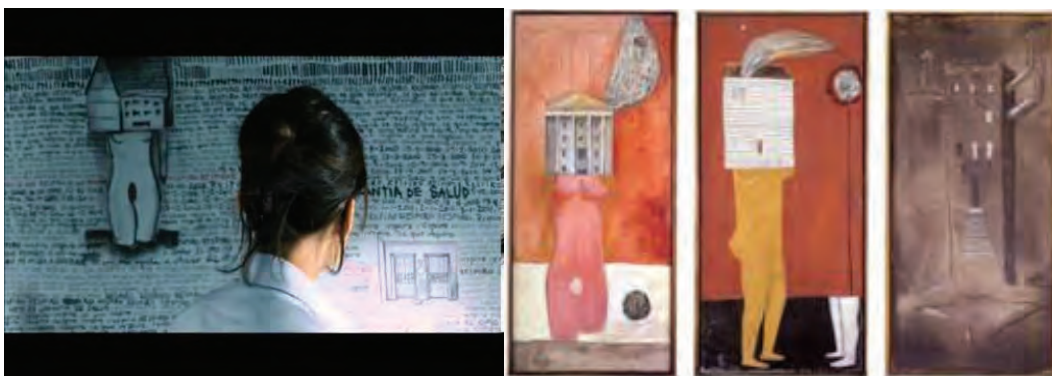


Figura 37. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)

Figura 38. *Femme maison* (Louise Bourgeois, 1945-1947)

Aquest diàleg entre forma i contingut fan d'Almodóvar un mestre de la intertextualitat. I ens fa reflexionar sobre un aspecte que s'abordarà més endavant en el capítol d'anàlisi de les dues obres cinematogràfiques, i que és precisament la influència de les arts visuals en aquest doble nivell, artístic i narratiu.

3.9. L' estil cinematogràfic, acords i desacords

Una definició d'estil la trobem a *Conceptes fonamentals de l'art*, on José María Faerna (2000, p. 65) el defineix com «el conjunto de rasgos formales cuya aparición constante y combinada se considera característica de la obra de un artista, de una escuela artística o de un periodo determinado de la historia del arte».

Altres investigadors, com Meyer Schapiro (1982, p. 71), afirmen que «por estilo entiendo la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— que se da en el arte de un individuo o un grupo».

L'estil està efectivament relacionat amb uns trets constants que permeten identificar un autor o un moviment artístic. Sembla que la identificació d'aquests trets pot remetre tant a aspectes expressius com a estrictes elements formals. Però com Shapiro reconeix, els estils no es defineixen per una enumeració de característiques i en tot cas, afirma que no tenim una llista d'aquests trets que ens permetin delimitar exactament què és l'estil. D'aquí la dificultat d'acotar la definició d'estil artístic i, encara més complex, la d'estil cinematogràfic.

En el marc d'aquesta tesi, entendrem per estil cinematogràfic la relació d'elements que integren el sistema formal segons la proposta de Bordwell i Thompson que hem presentat com a esquema en el capítol de Marc teòric, però alhora observarem com el sistema narratiu pot intervenir en aquesta construcció de l'estil cinematogràfic. A més, ens interessa aquella concepció d'estil que en cinema s'identifica amb el valor autoral. Aquí deixem de banda estils, volgutament o no, més comercials, en què l'ús de referents acostuma a tenir un valor menys seriós i més estandarditzat, com a cita, homenatge, i sovint com a paròdia (Tous, 2009:103) o valor de marca. Aleshores, l'estil és simplement un element identificador d'una signatura o, en termes comercials, d'una factoria? Té a veure amb un tipus de sensibilitat?

L'estil, en paraules del fotògraf Michael Freeman (1986, p. 140), és un dels termes més útils per definir la fotografia artística i l'art precisament per la imprecisió amb què s'utilitza habitualment. A l'obra de Freeman trobem una definició d'estil que la relaciona altra vegada amb la identificació d'unes constants:

L'estil no és res més que la manera en que un fotògraf (o en el seu cas un artista) treballa una sèrie de constants de les seves imatges per mitjà de les quals pot, amb una mica de sort ser identificat. (Freeman, 1986. p. 140).

El mateix Freeman desenvolupa aquesta idea al voltant de dos elements principals: per un costat, les tècniques entre les quals pot escollir per crear unes imatges úniques i particulars que definiran el seu estil i li donaran una mirada pròpia; per l'altre costat allò que el definiria seria el motiu, el que Susan Sontag (Freeman, 1986) anomena "l'obsessió temàtica": quasi tots els fotògrafs, assenyala Freeman s'especialitzen en major o menor grau i senten una obsessió per un lloc o situació concreta o per un motiu determinat.

Però l'estil té molts més trets a tenir en compte a més d'aquesta recurrència temàtica. El mateix Freeman (1986) ho comenta, «el estilo es una sensibilidad visual frente al motivo que está frente a la cámara, sea cual sea ese motivo; una sensibilidad que invita a estudiarlo, a explorarlo, y a reflexionar sobre él» (Freeman, 1986, p. 140).

En el següent capítol desenvoluparem la proposta de Bordwell i Thompson, però abans presentem un breu recorregut per dos grans cineastes que pot il·lustrar les contradiccions que es produeixen en la historiografia del cinema, fins i tot a l'hora de considerar un mateix cineasta com un autor d'estil clàssic o renovador, amb trets aparentment contraris, i l'acord (o cànon), sovint revisable al llarg dels temps i les modes, de què és una obra d'art.

El cas del cineasta Dreyer resulta rellevant per observar el ventall de conceptualitzacions que té la noció de realisme com a imperatiu d'estil, en tant que contracte pragmàtic de transparència cap a l'espectador. Com recull Villain (1997),

Los falsos primeros planos de *La pasión de Juana de Arco* intentaban captar la verdad, la realidad de los rostros de Juana y sus jueces. En el cine, y particularmente en esta película, abstracción y realismo son indisolubles. Qué menos cuando se "imita" un documental. (Villain, 1997, p. 138).

És també Villain (1997, p. 137) qui recull les influències estètiques d'altres arts en Dreyer a l'hora d'organitzar el dispositiu escènic:

Jean Hugo le había mostrado *Le Livre des Merveilles* a Dreyer, un libro en que los decorados se representan a menor escala que los personajes. Dreyer pensó en trasladar ese efecto al cine, los personajes en primer plano aparecen así en toda su grandeza y, detrás de los personajes, el decorado, mucho más pequeño. Dicha reducción del decorado permitía jugar con fondos distintos en los primeros planos.

Molts crítics coetanis a la pel·lícula *La pasión de Juana de Arco* van reconèixer-hi precisament la influència del teatre o les arts plàstiques, la fotografia i els baixos relleus. Alguns d'aquests crítics ho feien des del rebuig a aquells plans, que no eren innovadors per ser primers plans dels rostres, sinó per com mostraven detalls que es consideraven quasi ofensius: “¿Cómo emocionarse con personajes cuya piel está horadada de cráteres, vetuada de manchas violáceas que parecen huellas de bofetadas?” s'interroga enfàticament el crític Albert Flament a “*La Revue de Paris*” (Villain, 1997, p. 132); d'altres s'astoraven o reconeixien des de l'estranyesa que allò era una expressió autènticament cinematogràfica. El mateix Flament confessa en referir-se a l'actriu protagonista:

La señorita Falconetti es ciertamente la Juana de Arco más emocionante que nos hayan ofrecido jamás. Ninguna mujer, en el cine, había consentido jamás mostrarse desde ese modo, bajo los aspectos menos halagadores, los más ofensivos, con un coraje y una abnegación que merecen todos los elogios. (Villain, 1997, p. 132).

Malgrat la dimensió “paquidèrmica” d'aquests rostres humans que assenyala encara Flament (Villain, 1997, p. 132), se'n desprèn emoció, des d'una posada en escena cinematogràfica: “Obra extraña, realizada casi únicamente a base de rostros en primer plano, en la que todo queda abandonado a la interpretación del actor...y no obstante es una obra maestra del cine, una creación total.” (Villain, 1997, p. 134).

Som davant d'un cineasta amb un estil propi molt marcat, amb una mirada autoral molt característica, poc convencional però, paradoxalment, considerat per molts teòrics i crítics com un exemple del classicisme cinematogràfic:

Dreyer se ha convertido en un ejemplo de clasicismo en la historia del cine, incluso, en la historia de la cultura en general a través de un conjunto de películas que, con sus momentos de apogeo y con sus momentos de perigeo, se aleja por completo del cine como mera industria de la estupidización y apuesta por una consideración más alta del medio. Esa consideración del cine por parte de Dreyer podría venir definida por las tres razones inalterables que Thomas S. Eliot atribuía a la lectura: la adquisición de sabiduría, el disfrute del arte y el placer del entretenimiento. Tres razones que englobarían esa gran capacidad de reflexión sobre el ser humano que el director de *La passion de Jeanne d'Arc* quiso vehicular en sus obras. (Minguet, 1991 :13)

Un altre cineasta que té nom propi dins de la història del cinema és Alfred Hitchcock. Però no sempre se'l va considerar un mestre o un autor, tal com van reivindicar-lo des de *Cahiers du cinema*. En el cas de Hitchcock es tracta d'una trajectòria com a cineasta exclusivament cinematogràfica;

... es decir, ni literaria, ni pictórica ni teatral. Las ocasiones en que, por ejemplo, adaptó alguna pieza teatral, lo hizo realmente para la pantalla. "Usted no parte del contenido sino del continente", le señalaba Truffaut (2010) como conclusión a la célebre entrevista de cincuenta horas realizada en 1966. (Villain, 1997, p. 139).

De Hitchcock podem saltar a la *Nouvelle vague* per la seva concepció de la composició visual, però sobretot aquí és rellevant la seva reivindicació autoral del cinema de gènere.

3.10. La noció d'autoria en el cinema

Com acabem d'assenyalar, per abordar la noció d'estil en el cinema cal referir-se al concepte d'autor. Aquest terme va ser utilitzat en la crítica i la historiografia cinematogràfiques per primer cop per Bazin, Godard, Truffaut, Rivette i Rohmer, als anys 50. Segons el que va defensar aquest grup de teòrics i cineastes, al voltant de la revista "Cahiers du Cinéma", fer un cinema d'autor significa una sola cosa: fer un cinema que se'ls assembli. A partir d'un implícit, ser original. En conseqüència, és imprescindible tenir-los presents en la noció d'estil autoral.

En realidad, su formulación no hacía más que extrapolar a la crítica de cine un concepto ya bien establecido en la historiografía del arte desde el siglo XIX, al reconocerse los méritos de la originalidad autoral en el campo de la pintura, la escultura, la música, etc. [...], el autor se contraponía al artesano. (Sanderson, 2005, p. 19).

Ahora hem tingut en compte la posició contrària, els qui dubten de l'existència de l'autor i per tant d'un estil propi.

Ahora, con la irrupción del cine d'auteur, se podía establecer un proceso paralelo de reconocimiento de la obra de un director basado en dos coordenadas principales: **la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática**. Esto podría abarcar desde una tipología de plano o una estrategia de edición, hasta un perfil determinado de personaje o un desarrollo argumental repetitivo. Sin embargo, nadie parecía plantearse que precisamente esta repetición pudiera revelar un anclaje creativo o una ausencia de originalidad, porque **el anhelo de establecer un orden catalogador en la producción cinematográfica superaba cualquier otra consideración**. De hecho, cuando un director canonizado se apartara de sus signos distintivos y pretendiera explorar nuevos confines fílmicos, las películas resultantes que no entraran en las coordenadas reconocidas por el aparato crítico serían despachadas como menores, pasándose por encima de ellas casi de puntillas para no estropear la hermenéutica teórica existente sobre ese autor específico. (Sanderson, 2005, p. 10-14). Les negretes són nostres.

Jacques Aumont (2004) recull aquesta exigència de la figura autoral, artística, amb la fidelitat a un corpus de trets al seu llibre *Las teorías de los cineastas*.

Si existe un arte del cine, existe un artista: el cineasta. La puesta en escena fue la palabra fetiche en la segunda época de la crítica francesa, al filo de los años 50 y aspiraba a designar -sin definirla claramente- una especificidad del arte cinematográfico; desde esta óptica en cine no se podía ser artista si uno no se mantenía fiel a un conjunto de gestos inseparables. (Aumont, 2004, p. 158).

Des d'altres disciplines, es pot reconèixer la intenció de desmitificar la tradició d'identificar la figura de l'artista com a ésser únic i, gairebé, superior. Per exemple, des de la psicoanàlisi, com recull Aurora Corominas,

Freud va ser el primer a proposar una lectura desmitificadora de la persona de l'artista, contrària a la seva visió llegendària; l'artista és un home més, amb un psiquisme comú a tots els homes i solament amb una capacitat excepcional de transformar -per mitjà de la sublimació- l'impuls primari humà. (Corominas, 2002, p. 42)

La desmitificació de l'artista o de l'estil autoral porta a René Clair a criticar les paraules d'Eisenstein quan aquest va afirmar que l'autor de les seves pel·lícules era el poble soviètic.

No juguemos con las palabras. Si El acorazado Potemkin está hecho por el pueblo, el fin de San Petersburgo lo es igualmente. Sin embargo, hay un estilo Eisenstein en el primero y un estilo Pudovkin en el segundo, muy diferente el uno del otro, lo que no habría ocurrido si el mismo 'pueblo' fuera el autor de los dos films. (René Clair, 1970, p. 63).

Podríem fer la mateixa observació dels grans autors del cinema neorealista italià, de la *nouvelle vague* o d'altres moviments cinematogràfics.

També podem qüestionar si l'estil a l'audiovisual prové d'un sol artista o una sola visió artística o d'un conjunt de visions artístiques conformades pels components més rellevants de l'equip. La innovació que veiem a una de les obres mestres de la Història del cinema *Citizen Kane* (1941) ha provocat sempre una discussió sobre la coautoria entre Orson Welles i el seu director de fotografia Gregg Toland que ja portava unes quantes pel·lícules treballant algunes de les principals fites de *Citizen Kane*: la profunditat de camp i l'ús creatiu del contrast, com podem veure a obres anteriors de Gregg Toland.



Figura 39. *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)

Figura 40. *Wuthering heights* (William Wyler, 1939)

Això mateix ho podem veure en la relació d'alguns directors amb altres membres de l'equip tècnic. Ens resulta impossible imaginar l'estil del polonès Krzysztof Kieslowski sense la música d'Zbigniew Preisner, el seu músic habitual des de l'any 1985.

Realment la música de Preisner fa evolucionar l'estil de Kieslowski que curiosament canvia fortament a partir de l'any 1988 amb el seu *Dekalog*. Però també cal destacar la influència del guionista Krzysztof Piesiewicz que comença a col·laborar amb ell a *Bez Konca* (1985) però que inicia una col·laboració permanent amb el *Dekalog* el 1988, col·laboració que s'allargarà en tota la seva obra restant.

Podem valorar que l'obra major, més valorada i personal de Kieslowski comença amb la seva col·laboració amb Preisner i Piesiewicz. I això ens planteja moltes qüestions, per exemple, si el cinema és l'únic art on hi participen més d'un autor? I, en aquest cas, quina és la influència d'aquests coautors en l'estil final de l'obra?

Podem veure que en alguns casos la influència mútua és molt marcada i que coincideix amb el canvi en un determinat estil o tendència de l'autor.

En altres casos, com per exemple en Michael Haneke, aquest canvi no és tan evident. El seu treball es desenvolupa en col·laboració amb dos directors de fotografia. Per un costat Jurgen Jurgens, amb qui fa algunes de les seves pel·lícules més mítiques com *Funny games* (1997) o *Code inconnu* (2000), i per l'altre Christian Berger amb qui fa altres obres mestres com *La pianista* (2002), *Caché* (2005) o *The white ribbon* (2009). La personalitat de Haneke pel que fa a gamma de colors, planificació i enquadrament, és tan gran que la influència d'un director de fotografia o altre es nota molt poc.



Figura 41. *Caché* (Michael Haneke, 2005)



Figura 42. *Code inconnu* (Michael Haneke, 2000)



Figura 43. *The white ribbon* (Michael Haneke, 2009)

I fins i tot quan el director decideix canviar d'estil, com fa a *The white ribbon*, ho fa amb el mateix director de fotografia amb qui ha fet altres obres que sí tenen molt en comú.

4. LA COMPOSICIÓN DEL PLA. CATEGORÍAS DEL SISTEMA ESTILÍSTICO

Hem recollit en el Marc teòric com dins del Neo-formalisme, Bordwell i Thompson (1995), com a teòrics emblemàtics, proposen una categorització de quatre elements que intervenen en el sistema estilístic. Per tal de presentar la proposta que fem de categories d'anàlisi del sistema estilístic, reformulem a continuació les quatre etapes que aquests autors segueixen per determinar l'estil d'una pel·lícula:

1- En primer lloc, cal determinar l'estructura organitzativa. Aquest primer pas ens porta a analitzar el sistema formal i determinar si és narratiu o no narratiu. És en aquesta etapa que s'analitza més el contingut que la forma, si fem servir la terminologia més corrent. I si aquest contingut és narratiu, com és en el nostre cas, seguirà una sèrie de pautes establertes.

Es decir, tendrá un argumento que nos lleve a construir una historia; manipulará la causalidad, el tiempo y el espacio; tendrá un modelo de desarrollo desde el comienzo hasta el final; puede que utilice paralelismos; y su narración optará por el conocimiento limitado y el más ilimitado en diferentes momentos. Si la película no es narrativa, el analista intentará comprender su organización de acuerdo con los principios formales adecuados" (Bordwell & Thompson, 1995, p. 335).

2- En segon lloc haurem d'identificar els recursos (tècniques, segons Bordwell & Thompson, 1995) emprats. Aquí analitzarem pròpiament el sistema estilístic, p. la llum, les paletes de color, els enquadraments, els talls de muntatge i la utilització del so. En aquesta part, l'anàlisi es pot aplicar al pla, a l'escena o a la totalitat del film. I és en aquesta part on proposem diferenciar com a categoria pròpia el treball amb els actors, ja que l'estil de la interpretació no deixa de ser un element fonamental fet servir pels directors per dotar l'obra d'una mirada pròpia.

3- En tercer lloc hem de localitzar i estudiar la repetició d'aquests elements i quins patrons segueix el director. En aquesta recurrència podem definir si hi ha una intenció estilística pròpia en l'obra.

4- Com a darrer punt, els autors suggereixen funcions pels elements més significatius i les recurrències que destaquen. Com influeixen en el global de la pel·lícula els trets estilístics? Afecten el contingut i com? Aquest moment és el que culmina el sentit d'un estil autoral: finalment, tota tria té un significat.

En este caso, el analista examinará el papel que desempeña el estilo en la forma global de la película. ¿Tiende a crear suspense el uso de los movimientos de cámara, retardando la revelación de información de la historia, como al comienzo de Sed de mal ¿Crea el uso del montaje discontinuo una omnisciencia narrativa, como en la secuencia que hemos analizado de Octubre? ¿Tiende la organización del plano a hacer que nos centremos en detalles concretos, como el plano del rostro de Ana en Dies Irae ?¿Crea sorpresa la utilización de la música o los efectos sonoros? (Bordwell & Thompson, 1995, p. 337).

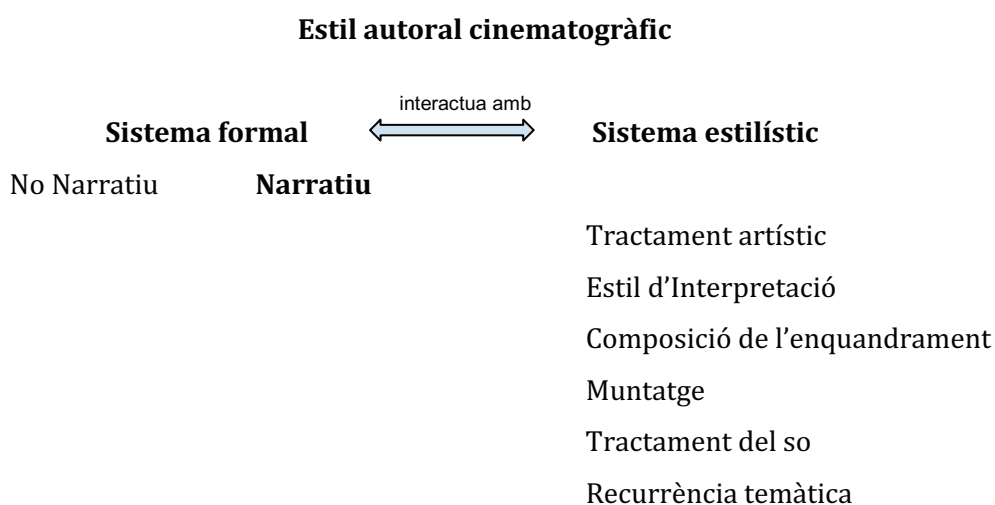
A més d'aquest recorregut, David Bordwell i Kristin Thompson també proposen imaginar alternatives per entendre més clarament com una tria d'un pla o un enquadrament pot afectar el contingut del què s'explica. D'acord amb els objectius d'aquesta tesi, que aborda la construcció de l'estil cinematogràfic, entenent-lo com un tret autoral característic, la nostra proposta contempla precisament el sistema estilístic des de l'ampli espectre d'alternatives que un cineasta té i que escull en funció de la intenció de la seva obra.

Fet l'aclariment a mesura que ens referirem als dispositius tecnològics només en tant que instruments d'un recurs expressiu, aquest capítol desenvolupa a continuació el model original dels autors, amb aportacions pròpies que voldrem concretar en la part dels resultats, en especial després de l'anàlisi de les entrevistes a altres cineastes. Suggerim ampliar la categorització que fan Bordwell & Thompson (1995) a sis categories d'anàlisi, donat que desglossem la posada en escena inicial per referir-nos-hi ara com a tractament artístic – que inclou elements de la fotografia-, i en diferenciem la direcció d'actors. El motiu d'aquesta separació és doble. En primer lloc, per poder parlar de la influència pictòrica que és evident en la part del tractament artístic (aquí, essencialment paleta de colors i il·luminació) i diferenciar la dimensió específica de la composició del pla (originalment, fotografia) en tant que enquadrament, i en segon lloc, en separem la direcció d'actors, ja que,

encara que formi part de la posada en escena, té en general un altre tipus de referents i un treball diferenciat i propi.

En incloure l'esmentada recurrència temàtica som conscients de la gosadia d'incorporar un element nou, i per aquest motiu ja hem dit que es revisarà també en l'aplicació del disseny metodològic, tant en les entrevistes a cineastes com en l'anàlisi fílmica.

En conseqüència, proposem les següents categories d'anàlisi de l'estil d'una obra cinematogràfica autoral.



4.1. Tractament artístic

Bàsicament es refereix a com és una pel·lícula pel que fa al tractament visual de l'escena. Això inclou la paleta de colors, la il·luminació, els decorats, el vestuari... En aquesta tesi, ens centrem en les característiques més clarament fotogràfiques que intervenen en el pla que en les pròpiament escenogràfiques.

És probablement en el tractament artístic on trobem més clarament la influència de la pintura. A la història del cinema hi ha molts casos de directors que han fet servir la pintura com a referent de la paleta de colors o la il·luminació emprades. Un exemple contemporani ens el proporcionen les pel·lícules de Todd Haynes (1961-), on es reconeix de manera clara la influència dels colors i la llum de l'obra d'Edward Hopper.

Avanzando en el tiempo, podemos observar que los personajes de Hopper no solo son propios del cine negro. *Lejos del cielo*, de Todd Haynes, es una película ambientada en los años cincuenta. Aparece en ella el tema de la apariencia y la soledad. La protagonista es un ama de casa acomodada que vive en una zona residencial y presenta una vida aparentemente perfecta, es madre y esposa ejemplar, se dedica a cuidar de su casa y los niños. Encontramos la gama cromática de Hopper en la película, la luz del pintor (Serafín, 2014, p. 103).

Efectivament, aquesta influència pot anar des de la gamma de colors i la fotografia fins a l'*esperit* del pintor.

No obstante, la influencia de Hopper en el cine no se limita a la búsqueda de un encuadre concreto inspirado en una de sus obras sino que aparecen relaciones más interesantes donde se toma el universo psíquico de los personajes de sus cuadros, como en las películas de Todd Haynes *Safe* (1995) y *Lejos del cielo* (2002). (Serafín, 2014, p. 96).

4.1.1. Paleta de colors i il·luminació

«Si el color en el cine funciona, si tiene una función, es siempre del mismo modo:
o funciona en la expresión o no funciona en absoluto»
Aumont (1997, p. 146)

Per què la paleta de colors? En què intervé sobre l'estil? Si ens referim a les arts visuals, sabem que no és el mateix la paleta de colors majorment emprada pels pintors medievals, els renaixentistes, els impressionistes o els autors referents del pop art.

En el cinema, l'ús de la paleta de colors és bastant similar a l'obsessió temàtica. És una intervenció que de vegades no es té present, però que marca una obra. Una gran part dels cineastes consideren el color un aspecte exclusivament estilístic que té una funció merament formal. En canvi, d'altres ho consideren una eina molt poderosa per marcar l'estil propi i per atorgar més sentit al contingut del film. Certament, el color, igual que a les altres arts visuals, té un fort valor expressiu i simbòlic.

Siegfried Kracauer considerava essencial que el color tingués un significat. Al seu assaig *Sobre l'estètica del cinema en color* (Kracauer, 2009), el pensador del corrent

realista expressa com l'expressió cromàtica al cinema no es pot limitar a ser un motiu només formal. També Sergei Eisenstein compartia aquesta opinió sobre la força del color.

Pero si el color es, por esencia, un medio de expresión de la vida, su capital trascendencia debe favorecer la expresión del arte. La historia de la cultura muestra que el color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores sin que éstos estén ligados a la esencia misma del filme. (Eisenstein, 1989, p. 286).

Encara que hi ha molts directors que segueixen utilitzant el color com a pur ornament en tant que valor estètic, d'altres treballen la paleta de colors de maneres diverses, però amb una intenció comuna que atorga a la gamma cromàtica del film un sentit narratiu. En aquests casos, tot sovint els directors i les directores defineixen una paleta de colors que té relació directa amb els personatges, però també d'altres empenen el color en relació amb el què succeeix en pantalla. En qualsevol de les modalitats, es fa evident que el to general i la gamma de colors que es fa servir col·laboren en l'estil del tractament artístic.

També hem de tenir en compte l'aspecte psicològic i simbòlic de la utilització dels colors. Per exemple, els tons càlids com el vermell o el taronja doten d'humanitat i vida i, al contrari, els colors freds com el verd o el blau transmeten sentiments de tristesa o deshumanització (Goethe, 1999).

L'ús del color en una pel·lícula va molt més enllà que l'estètica, és un recurs narratiu fonamental. La presència d'un color no és mai casualitat. Malgrat que al llarg de la Història s'han formulat diverses definicions del color, es considera que la primera teoria del color va ser proposada per Johann Wolfgang Von Goethe en el seu llibre *Teoría dels colors* (1810), on va assentar les bases per la futura psicologia del color. Els seus estudis no han estat unànimement considerats amb una base científica, però va rebre el suport d'alguns filòsofs, físics i també d'artistes com Turner o Kandinsky. Goethe va atribuir unes significacions concretes a cada color i va crear una roda cromàtica.

Precisament Kandinsky (1989) destaca dos moments en la percepció dels colors. El primer es refereix a la percepció física del color en el qual només es veu l'objecte que el conté i no es relacionen ni a emocions ni a sentiments. Aquest impacte és de curta durada i no evoca res a l'interior del subjecte. El segon moment és el de l'efecte psicològic en el qual la vibració cromàtica interactua amb la subjectivitat de l'individu.

El color vermell pot provocar una vibració anímica igual a la del foc, al que s'associa habitualment. El vermell càlid pot ser que sigui excitant fins al punt que pugui ser dolorós per la seva semblança amb la sang. (Kandinsky, 1989, p. 42).

Heller (2004) afegeix que el color determina els efectes al context i que se l'ha d'estudiar com un fenomen. Els estudis sobre el color com a generador d'emocions comencen amb el pintor rus Vasili Kandinsky (1866-1944), al seu llibre *De lo espiritual en el arte* (1910).

És per això que en el decurs de la preparació d'una pel·lícula hi ha un estudi molt detallat del color que s'atribueix a cada personatge i en quin moment el portarà. En aquest cas tenim diversos estudis que parlen de la utilització simbòlica dels colors a les obres audiovisuals. Com a exemple, veiem a la figura 36 l'anàlisi que es fa en la sèrie *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013) dels colors atribuïts als diferents personatges.

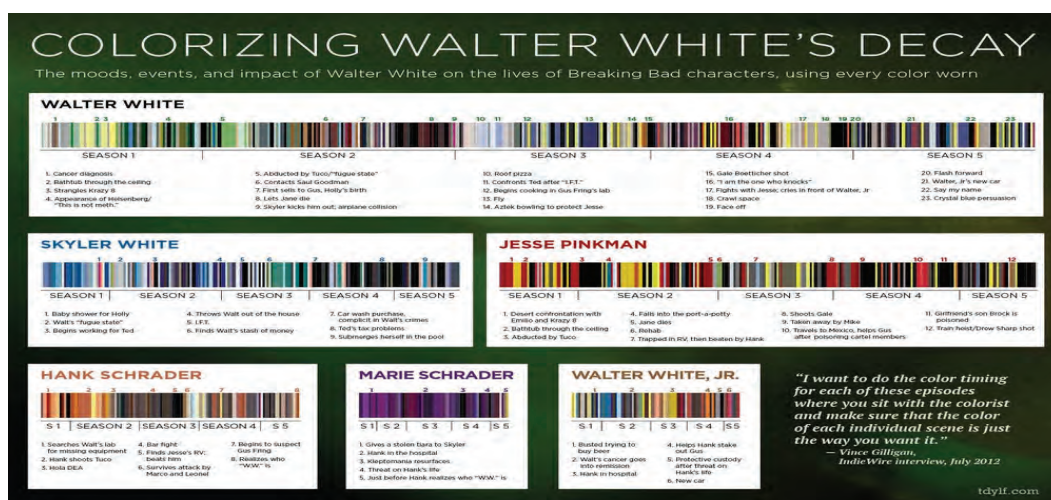


Figura 44. Paleta de colors dels personatges de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013)

Font: Breaking Bad Fandom

En el cinema, tot el que fa referència al tractament artístic es treballa directament amb la Direcció d'Art i amb la Direcció de Fotografia. Tradicionalment, es creu que és amb la Direcció d'Art amb qui es treballa més de la paleta de colors, però no necessàriament ha de ser així. En una entrevista al director artístic Fèlix Múrcia (1945), que ha treballat amb directors com Montxo Armendáriz, Pilar Miró o Imanol Uribe, explica: “a la direcció d'Art li correspon també determinar l'estètica i l'expressivitat visual i prendre decisions sobre elles” (2002, p. 64).

En canvi, podem veure a l'entrevista amb el director José María de Orbe (més endavant en l'apartat 6.1.3 sobre el seu film *Aita* (2010) com reconeix que la feina de direcció artística no havia estat essencial per definir l'estil, ja que es va treballar amb el que ja hi havia en els escenaris naturals i no es va introduir gairebé cap element nou ni es va modificar en cap manera la paleta de colors ja existent a la casa on es rodava.

En conseqüència, podem introduir dos criteris en l'ús del color. El primer, l'ús del color preexistent en l'espai de filmació, on no s'altera la coloració natural dels elements que componen el quadre ni la relació color-objecte que sigui l'habitual per a l'espectador. El segon és l'ús pictòric del color per crear noves simbologies o metàfores.

Per entendre els significats que tradicionalment s'han atribuït als colors partirem dels llibres del pintor Vasili Kandinsky *De l'espiritual a l'art* (1989) i dels estudis de la psicòloga Eva Heller a *La psicologia del color* (2004).

El cercle cromàtic descrit per Kandinsky (1989) està compost per sis colors (groc, blau, vermell, verd, taronja i violeta). A partir d'aquest cercle cromàtic es pot observar com influeixen els colors i els símbols i connotacions usuals que se n'associen.

1. Groc: El color més lluminós dels primaris, relacionat amb el Sol, la llum i l'or. Tal com predeia Goethe al seu cercle de color, és el més oposat al blau. Per algunes cultures orientals és un color sagrat. És un color inestable que es transforma

amb molta facilitat, ja que esdevé taronja molt fàcilment i en combinació amb el blau, verd. En el seu estudi, Heller (2009, p. 85) el defineix com el color de l'optimisme, però també el de la mentida i l'enveja. També és un color relacionat amb la natura. Cineastes com Wes Anderson l'incorporen sovint a la seva paleta. En tenim un exemple a *The Grand Budapest Hotel* (2014).

Yellow is often a color of optimism in the films of Anderson, which is apparent in the uniforms of the scouts in this film. Yellow is also symbolized in many of his films as a color of peace. For example, the sky in *The Fantastic Mr. Fox* is yellow when the foxes are happiest. The submarine of Steve Zissou is yellow, one of the only things that brings him happiness until he finds the yellow sea creature he had been searching (Vreeland, 2015, p. 41).

2. Vermell: Va ser el primer en definir-se i és un dels tres colors primaris. És un color que pot generar efectes diferents. És el color de la passió i l'amor però a causa de la seva associació amb la guerra (en la simbologia de les civilitzacions antigues) és també un color que es pot relacionar amb temes demoníacs. Heller (2009, p. 53) diu "El simbolisme del vermell està determinat per dues experiències elementals: el foc és vermell i vermella també és la sang.

A l'obra d'un cineasta que es troba a cavall entre l'estil autoral i les exigències del cinema de Hollywood, M. Night Shyamalan, la presència del color vermell (per exemple a *The Sixth Sense* (1999) o a *The Village* (2004), a Espanya estrenada com *El bosque*) està present en diferents elements d'atrezzo i vestuari, sobretot relacionat amb algun personatge en concret i associats a situacions si no de terror, de suspens (Tarragó, 2020).

3. Verd: És el resultat de barrejar el groc i el blau i segons Kandinsky és el color més tranquil que hi ha, ja que es produeix per l'equilibri entre dos oposats. La primera associació que fem amb el verd és la natura. Heller (2009, p. 105) hi afegeix que "el verd és més que un color, és la quinta essència de la natura. Depenent de si té més predominança del blau o del groc serà més alegre o més seriós. Directors com el guanyador de la Palme d'Or al Festival de Cannes Apichatpong Weerasethakul el fan servir com a color recurrent a totes les seves pel·lícules.

En el cine de Apichatpong no hay uno sino cientos de verdes, infinitas gamas de verde, y por entre ellas vamos avanzando, percibiendo no ya experiencias físicas como las que el cine siempre nos da cada vez que se mete dentro de esa fortaleza verde. Ya no se trata de experiencias meramente físicas, o sensoriales, sino de experiencias trascendentes, donde el bosque y la selva son capaces de producir un efecto liberador -como en *Blissfully Yours*- o bien alucinaciones o impactos hipnóticos -como ese tigre real e imaginario de *Tropical Malady*-, o ser el escenario donde se verifican las reencarnaciones, como en *Uncle Bonmee* *Who Can Recall His Past Lives*, en ese viaje final del tío, atravesado por un humor que ya asomaba en *Syndromes and a Century* más que en la parodia fallida *The Adventures of Iron Pussy* (Conesa, 2010).

4. Taronja: el seu nom prové del fruit. És la unió dels colors vermell i groc. Kandinsky diu que per aquesta mescla el vermell es converteix en moviment d'irradiació. És un color que transmet optimisme, calor i il·lumina. És un color molt càlid i té característiques estimulants. Unit als marrons, daurats i grocs és el color que representa la natura a la tardor i també és una gamma de colors que de nou incorpora Wes Anderson per definir alguns personatges.

Al igual que el amarillo, el color naranja está presente en variadas escenas, incluso inundando la decoración de los escenarios fílmicos. Esto es debido a que, a partir del estudio realizado con el análisis de contenido, se ha podido llegar a la conclusión de que este color hace referencia a la pareja de Zero y Agatha. Por lo tanto este color nuevamente tiene un significado ligado a personajes, en este caso los dos anteriormente nombrados. (Caviedes, 2020, p 55).

5. Morat: Segons Heller (2009), no hi ha un altre color que tingui unes característiques tan oposades com aquest ja que s'obté de la barreja del vermell i el blau, representant la unió del que és masculí i el femení. És el color del feminisme. Simbolitza l'espiritualitat i el sacrifici.

En ocasions, com recull Anna Tarragó (2020), quan va cap al púrpura, s'identifica amb reialesa, poder i ambició. Shyamalan el fa servir precisament per a personatges egòlatres i pagats de sí mateixos, com l'Elihaj de la trilogia *Unbreakable* (2000) (El protegit), *Split* (2017) (Múltiple) i *Glass* (2019).

6. Blanc: A la Grècia clàssica els grecs l'atribuïen a Zeus i és el color que representa Déu dins la tradició judeocristiana. És resultat de la barreja absoluta de tots els colors i representa el grau més elevat de lluminositat de tots. Per Kandinsky actua sobre l'ànima com un silenci absolut.

Representa la puresa i és també la representació del bé així com el negre és la representació del mal.

7. Negre: Segons Kandinsky, és el no-res sense possibilitat, un silenci etern sense esperança. Per una altra banda és un color molt poderós, ja que marca la diferència entre el bé i el mal, entre el dia i la nit. Es relaciona amb la mort.

Aquesta relació del blanc i el negre amb el bé i el mal, la podem veure molt esquemàticament exemplificada a *Star Wars- Episode IV. A new hope* (George Lucas, 1977), on hi ha una forta presència del negre en les figures malignes com Darth Vader mentre el blanc és el color dels herois com Luke Skywalker.



Figura 45. *Star Wars Episode IV. A new hope* (George Lucas, 1977)

Els colors blanc i negre, com a oposats, s'han utilitzat al llarg dels segles en la pintura i el cinema.

A més, un color consta de tres propietats, que hem de tenir presents quan analitzem una paleta de colors en suport fotogràfic o fílmic:

- El matís: Es refereix al color en si (blau, vermell, verd, groc...).
- La saturació: És la intensitat del color, com menys saturació més a prop està del gris.
- La brillantor: És la lluminositat que té un color, com més clar és, més a prop del blanc està i com més fosc és, més a prop del negre.

Combinant aquests tres paràmetres s'obtenen les paletes de colors que creen una atmosfera visual i defineixen el to de la pel·lícula.

Exposem l'exemple de dos cineastes per entendre com es treballa la paleta de color: Wes Anderson i Roy Andersson. Ambdós tenen una paleta de colors molt definida, però com podem veure a la Figura 47, on es mostren diverses pel·lícules de Wes Anderson, tot i que els colors canvien d'una obra a una altra, la gamma de color és sempre la mateixa.

En el cas de Roy Anderson, la predominança de colors en tonalitats pastel i força desaturats són una constant. Podríem dir que tant en un com en l'altre utilitzen la tria de colors amb una intenció clara de jugar amb la psicologia del color. Per exemple, Wes Anderson busca uns colors molt brillants i saturats a les trames que no ho són. És una mena de distorsió que busca un contrast atribuïnt colors brillants a personatges tristos i depressius. Moltes altres vegades, identifica els personatges amb un sol color, depenent de la seva personalitat o de les característiques que li atribueix el guió.

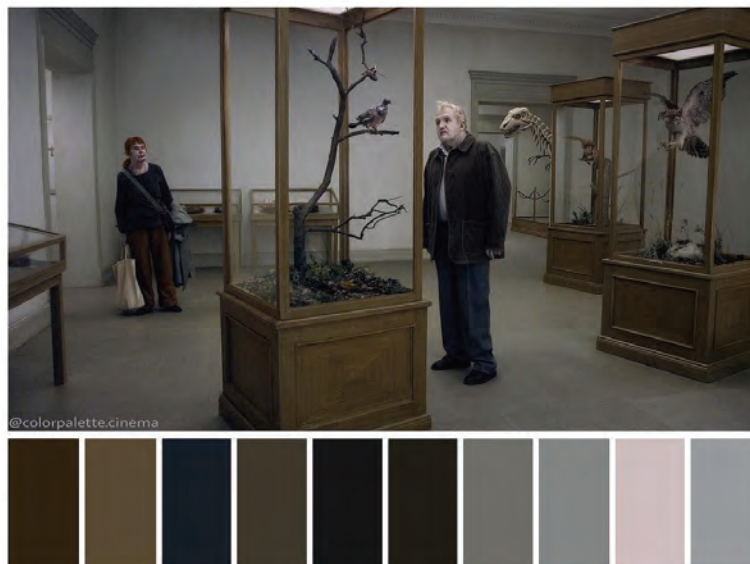


Figura 46. *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (Roy Andersson, 2014)

Font: European Film Challenge, 2021



Figura 47. Wes Anderson, paleta de colors de diversos films
 Font: Rusty Blazenhoff, 2012

Un cineasta que va fer una utilització del color d'una manera molt interessant és Kristof Kieslowski, tal com ens explica Iñaki Lazcano (2014) en el seu article sobre el valor expressiu del color en el cinema de Kieslowski i Idziak, el seu director de fotografia preferit. És tal la influència del director de fotografia en l'obra del cineasta polonès que, a partir d'un determinat moment, el cineasta no dubta en posar-lo com a coautor del canvi en l'ús del color.

Kieslowski le otorga total libertad para diseñar la forma visual de la película y, en consecuencia, se convierte en coautor de la misma, dado que su radical estilo visual transforma la historia y propone una película diferente. Así las cosas, debido al uso constante de filtros, el color verde impregna toda la película y contamina su universo. Además, el director de fotografía polaco añade a las imágenes un efecto máscara. Un efecto borroso en el contorno de la imagen (Lazcano, 2014, p. 105).

Malgrat que ja havien treballat junts anteriorment, el punt d'inflexió de la seva utilització del color, amb un caire molt més simbòlic, comença amb el *Decàleg 5. A short film about killing* (Kieslowski, 1988) i continua en la trilogia de *Trois couleurs, Rouge-Bleu-Blanc* (Kieslowski, 1993-1994), on la utilització de filtres per donar aquest caire simbòlic al color és constant.



Figura 48. *Rouge- Bleu- Blanc* (Kristof Kieslowski 1993-1994)

4.2. Estil d'interpretació

La relació del director amb els actors és de vital importància i sens dubte ajuda a crear un estil propi. Les diferents maneres que té un director d'orientar la seva pel·lícula queden clarament marcades en una de les peces claus de l'estil audiovisual de ficció: la interpretació.

Uta Hagen (Hagen, 2002) creu que els bons directors són aquells que es mostren sensibles a les necessitats dels actors. Per això, el director ha de crear una relació amb l'actor que li permeti participar de la construcció del personatge.

L'error més gran que pot cometre un director amb els actors és considerar-los com a titelles, donant-los les indicacions exactes de què vol. Treballar amb aquest sistema és poc habitual, però alguns directors amb una gran capacitat autoral, treballen d'aquesta manera.

Una de les principals eines de treball que tenen els directors són els assaigs, tot i que cada vegada són menys freqüents per una qüestió econòmica. Així i tot, qualsevol director que valori el treball amb els actors com una eina per perfilar el seu estil, ha de reclamar el temps per assajar.

El treball de l'actor en l'assaig es divideix en dues parts: un treball individual i un altre amb el director.

El primer exercici que recomana Uta Hagen és llegir tot el guió. I en aquesta lectura, l'actor ha de tenir en compte que és un espectador més. Per tant, les imatges i idees

que li sorgeixen d'aquesta primera lectura, les ha de deixar en repòs i no incorporar-les fins que hagin treballat amb el director.

L'assaig ajuda a veure la fluïdesa i la naturalitat del text, conèixer el mètode de treball de l'actor, treballar les relacions dels diferents personatges, crear vincles tant entre director/actor com entre actors, veure les accions i anar construint els moviments alhora que es pren consciència del *tempo* de l'escena.

En un segon moment, es produeix el treball amb els actors: El primer és l'anàlisi del guió i el treball de taula sobre el personatge. El treball de taula consisteix a llegir el guió al voltant d'una taula sense donar-li cap expressió amb la finalitat de fer una anàlisi. En aquesta primera lectura es plantegen una bateria de preguntes al director i/o guionista. Les tres parts que es treballen habitualment són el vessant personal, professional i íntim. És a dir quina és la situació personal del personatge (estat civil, relacions) la professional (treballa, de què?) i la més interessant, l'íntima (com és el personatge. Què estima i odia. Com se sent amb si mateix i en la seva relació amb els altres).

També s'analitza l'evolució del personatge al llarg del guió, el "viatge". Tots els personatges principals pateixen un viatge al llarg de la ficció. Comencen d'una manera i acaben completament canviats.

A cada escena hem d'identificar els objectius, el subtext, els verbs d'acció, els antecedents immediats i la relació amb els altres personatges. La utilitat d'aquestes accions és diversa. El subtext ajuda l'actor a treballar per capes; les relacions amb els altres personatges permet posar matisos, ja que l'actor s'ha de relacionar de manera diferent amb cadascun dels personatges que el rodegen, els objectius donen una direcció al que fa el personatge. Tot té una finalitat i els verbs d'acció ajuden el director a dirigir els actors per accions concretes, molt més efectiu que no pas treballar amb adjectius. Segons Weston (1996, p. 8) "un verb d'acció és un verb transitiu, un verb que pren un objecte, alguna cosa que tu fas a una altra persona (...). Són actius i no estàtics".

Però hem de tenir en compte que cada director té una manera personal de dirigir i això també marca el seu estil. De no donar cap indicació a mil·limetrar cada acció. Directors com Pedro Almodóvar o el romanès Cristian Mungiu treballen donant als actors exactament les indicacions de què han de fer en cada moment, i en molts casos

demanant-los la imitació d'indicacions que ells els donen, tal com podem veure al making off de *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009).



Figura 49. Pedro Almodóvar dirigint *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999)

És recomanable que el director expliqui a l'actor el llenguatge cinematogràfic que pensa utilitzar, aportant-li referències dels seus propis treballs o d'altres directors. És bo conèixer els referents perquè així l'interpret ho pot adaptar adequadament a la proposta del seu personatge. Així ho fa Paul Thomas Anderson, tal com explica al *making of* de *Magnolia* (Anderson, 1999).

Hi ha també una tendència que no és nova, el treball amb actors no professionals, que podem veure en obres d'Oliver Laxe, Albert Serra, Neus Ballús, entre d'altres.

El treball amb actors no professionals ja l'havien experimentat Pasolini i Bresson, entre d'altres, però és comú en un tipus de cinema actual. En aquest cas, tant la feina de càsting com la dels assajos és exhaustiva, ja que el que s'ha de mirar de treure és la "veritat" de l'actor no professional i aconseguir crear un ambient prou relaxat en la feina perquè aquest actor no professional es mostri tal com és.

El motiu de la tria d'actors no professionals sovint ve per la intenció d'evitar els tics i vicis que podem veure en una composició actoral convencional i per la necessitat de trobar autenticitat en els rostres i les composicions dels personatges.

4.3. Composició de l'enquadrament

Com hem vist, hi ha una forta influència entre pintura i cinema també en el moment de decidir un enquadrament. Com diuen Ortiz i Piqueras (1995), en referir-se al director anglès Peter Greenaway,

Para él el movimiento fílmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de collages. Para ello, insiste en la composición de la imagen como si de un cuadro se tratara. (Ortiz Piqueras, 1995, p. 13-21).

Per tant, en la concepció dels plans influeix molt el què s'ha vist, la tradició i les mateixes referències culturals que, molts cops, provenen de les arts visuals. És sabut que Eisenstein s'inspirava en la *secció àuria* per organitzar l'escenografia cinematogràfica (Villain, 1997, p. 118). En el cas d'un altre gran cineasta autor com és Pasolini, les seves pròpies paraules serveixen per constatar l'ús dels referents visuals en el mateix procés d'enquadrar una escena, per exemple a *Evangelio según san Mateo* (1964),

Cada vez que empiezo un encuadre o una secuencia, quiera o no tengo mi mundo visualizado a través de elementos pictóricos y, por ello, mis referencias a la plástica histórica son continuas. En el Evangelio he intentado evitar referencias a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos (Miquel, 1965).

Però tan important és el què es vol mostrar com decidir el què es deixa fora del marc cinematogràfic, p. "En el encuadre cinematográfico también hay que saber suprimir, escoger los elementos esenciales" (Villain, 1997, p. 118).

Som del parer que en la posició de la càmera i en la manera d'enquadrar, cada director mostra la seva manera d'entendre el món i el seu sistema de valors. La frase atribuïda a Godard, "el travelling és una qüestió moral", no va ser ben bé aquesta. Godard deia que el muntatge és una qüestió moral, però certament pot aplicar-se

també al travelling. Es fa evident que l'enquadrament i el muntatge impliquen decisions comunicatives i morals en una pel·lícula.

Per començar, la posició de la càmera és una decisió lliure i triada creativament pel director. I el tipus d'enquadrament també.

Barry Salt parla en el seu llibre *Film Style 1. and technology: History and analysis* (Salt 2009) d'un mètode per definir l'estil basat en el tipus de planificació que fa servir un director. També ho defensa en el seu article del 2020 a la *New review of film and television studies, The Style of Ingmar Bergman's film* (Salt, 2020), on planteja un estudi gairebé estadístic dels tipus de plans en les pel·lícules de Bergman.

Un altre tema interessant que ens planteja Salt en aquest article respecte a l'evolució de l'estil en Bergman és la seva progressió cap al primer pla i el primeríssim primer pla, que ja des de *Persona* (Bergman, 1966) marca un distintiu estilístic. Les conclusions són que en les primeres pel·lícules la utilització del pla era més convencional per la influència dels films suecs i americans i l'evolució cap a la utilització del PP i del PPP marca un pas important en els seus trets estilístics.

Així doncs, l'escala del pla utilitzat és evidentment un clar distintiu en l'estil. Partim de la tipologia de plans existents (Bordwell & Thompson, 1995):

GPG Gran pla general. Mostra l'actor molt petit en l'enquadrament. Importa més el fons que el personatge.

PG Pla general. Mostra el personatge sencer.

PMG Pla mig general. Mostra el personatge des dels genolls.

PM Pla mig. Mostra el personatge des de la cintura.

PP Primer pla. Mostra el cap des de les espatlles.

PPP primeríssim primer pla. Mostra només el cap, de vegades fins i tot només una part del cap o del rostre.

PD Pla detall. Fa referència a un objecte que ocupa tot l'enquadrament.

La qüestió és si la prevalença d'un pla concret marca l'estil d'un director. Salt (2020) calcula estadísticament quants plans de cada tipus fa Bergman en una pel·lícula. Pel

que es pot extreure de la seva investigació, se'ns confirma que la mida del pla és un dels aspectes que marquen més clarament l'estil d'un director o directora.

Però no només la mida del pla es relaciona amb un estil personal. Dins l'enquadrament, la disposició dels elements i el treball amb la simetria o l'asimetria també té una significació. La composició plàstica és de fet una decisió pràctica i més o menys autoral, segons la intenció del creador de dirigir la mirada de l'espectador. Com ens recorda Villain (1997) sobre les paraules d'Eisenstein,

El arte de la composición plástica consiste en llamar la atención del espectador hacia la misma dirección y el mismo orden deseados por el creador de esa composición. Esto se aplica tanto al movimiento de la mirada a lo largo de la superficie de un lienzo, en pintura, como sobre la superficie de la pantalla en el caso de la imagen cinematográfica. (...) Con un reparto sistemático de las manchas, de las líneas o de movimientos se puede ejercitar el ojo para una lectura vertical o en cualquier dirección deseada. (Villain, 1997, p. 112).

La simetria aporta doncs una sensació d'harmonia dins de la imatge. L'ésser humà, per naturalesa, té una preferència per la simetria perfecta, a més de relacionar-la amb la bellesa, ja que els rostres amb trets simètrics són considerats més perfectes que els asimètrics.

El joc de la simetria és molt important en la composició del quadre. Tornem un altre cop a un dels casos més paradigmàtics de l'ús simètric de l'enquadrament, Wes Anderson. En el seu cas es mostra una simetria absoluta en els seus enquadraments. Aquesta simetria juga amb l'espectador, manipulant-lo en dirigir la seva mirada cap on el director vol.

En aquesta simetria extrema hi reconeixem una clara intenció de l'autor de buscar més artificialitat i control que naturalitat. El seu tractament del color, del qual ja hem parlat, la simetria, el treball amb els actors... dóna el to general a totes les seves pel·lícules i marca un estil tremendament personal i únic que podem trobar no només en les seves pel·lícules sinó també en altres peces audiovisuals, com curtmetratges, i que genera multitud d'imitacions en altres autors, per exemple en l'àmbit publicitari.



Figura 50. *Wes Anderson: Centered* (Kogonada,2014)

4.4. Muntatge

Segons explica Sánchez Biosca en el seu llibre *Teoría del montaje cinematográfico*, el muntatge no és només una fase tècnica de l'elaboració d'una pel·lícula, sinó també el principi estètic que defineix l'activitat del cinema front altres formes artístiques (Sánchez Biosca, 1991, p. 25).

Quan parlem de muntatge, un dels temes que més investigacions ha ocupat ha estat el del ritme. El muntatge no deixa de ser això. I la manca o no de muntatge es fa amb una clara intenció de dotar un film d'un ritme determinat.

Aunque la cuestión del ritmo en el cine es terriblemente compleja y todavía no se ha explicado lo suficiente, podemos decir de forma aproximada que implica, al menos, un compás o pulsación, un tempo y un esquema de acentos o compases más fuertes o más débiles. (Bordwell/Thompson, 1995, p. 170).

Un dels aspectes que més poden afectar a la decisió de mantenir un pla o no, tenint en compte que és el director (amb el muntador) el qui decideix la durada dels plans, és si el pla té moviment intern o no. És a dir, si dins l'enquadrament hi ha moviment o és estàtic.

En aquest cas podem parlar de com Michael Haneke utilitza el pla únic i sense cap tall de muntatge, per explicar-nos les escenes més violentes o angoixants dels seus films. Un exemple que ens sembla emblemàtic és el de l'escena del metro a *Code inconnu* (Michael Haneke, 2000). En aquesta escena la protagonista viatja en el metro de París i comença a ser increpada per dos joves que no coneix i pretenen parlar amb ella. Ella no els hi contesta i es canvia de seient. Ells la segueixen i quan el metro para a la següent estació, un d'ells l'escupa a la cara. Un home assegut al seu costat s'aixeca per defensar-la i es provoca una escena de molta tensió i violència psicològica.

Michael Haneke tria un pla únic sense cap tall. Els espectadors veiem l'escena com si estiguéssim asseguts al metro i passes davant nostre. No hi ha moviment en els plans i molt poc entre els personatges. El fet de mantenir la càmera en un pla general, no fer talls de muntatge i no fer servir cap mena de música provoca un acostament a l'escena que no s'aconsegueix amb una planificació i un muntatge més clàssics.



Figura 51. *Code inconnu* (Michael Haneke, 2000)

També s'han de tenir en compte les diferents opcions que hi ha per passar d'un pla a l'altre i com els directors poden decidir un tipus de transició segons la seva intenció estilística. La forma més habitual és el tall, és a dir, la unió d'un pla amb un altre de manera directa. Però hi ha més opcions, com l'encadenat que sobreimpressiona un pla amb l'altre durant uns moments, la fosa que enfosqueix un pla gradualment cap a un color i fins i tot la cortineta en la qual un pla substitueix l'altre, tot i que pràcticament ja no es fa servir en cinema. Pot semblar que aquesta

és una decisió més tècnica que estilística, però no és així, i alguns directors com Kristof Kieslowski converteixen les varietats en el tall i la predilecció per la fosa en un tret estilístic molt marcat. A *Bleu* (1994) fa una utilització de les fosses a negre i blau, molt particular: “La funcionalidad de los fundidos en negro estriba en llevarnos a revivir la dureza de la soledad de Julie, a la vez que deja traslucir su violenta lucha interior con cualquier recordatorio del pasado perdido” (Rodríguez Chico, 2004, p. 102).



Figura 52. *Bleu* (Kristof Kieslowski, 1994)

Hem parlat ja a l'apartat sobre la paleta de colors del peculiar ús del color que fan Kieslowski i el seu director de fotografia, dotant-la d'una simbologia que no és massa habitual. En aquest cas, el blau fa referència a la memòria i cada vegada que el tall amb fosa és a blau està fent recalcant la impossibilitat del personatge de deixar enrere el record de la seva família perduda en un accident, i que la portaria a la llibertat buscada: “*The colour blue, apart from its immediate connotations with sadness and melancholy, clearly stands for the past*” (Haltof, 2004, p. 129).

És interessant veure la importància de la decisió del sistema de transició com a element narratiu i simbòlic en el muntatge.

Tinguem en compte la influència inversa del cinema en les arts visuals i com ja hem parlat anteriorment que molts pintors buscaven el moviment que atorga al muntatge a les seves obres com Francis Bacon feia en els seus tríptics.



Figura 53. *En memoria de Georges Dyer* (Francis Bacon, 1971)

Podem discutir si el que fa diferent el cinema i les arts audiovisuals de les altres disciplines artístiques és justament el muntatge, però sens dubte el muntatge forma part clarament de l'estil d'un director. Caldria, com hem fet anteriorment, veure si es pot parlar de la feina només del director o si realment és una tasca conjunta amb el muntador.

Tinguem en compte que, com diu Dominique Villain al seu llibre *El montaje* (1994), el muntatge pot agradar o no als directors, ja que només els directors que treballen al marge del sistema de producció es poden permetre un temps de reflexió entre rodatge i muntatge, com per exemple va poder fer Jean Luc Godard a *Ici et ailleurs* rodada el 1970, interrompuda i muntada el 1974. A alguns directors (pocs) no els agrada muntar ja que muntar és triar i tallar, és fer desaparèixer moltes coses que has rodat i d'això alguns, com Richard Kramer, en diuen genocidi. També hi ha altres directors que tenen por de perdre el poder sobre la pel·lícula enfront del muntador o del productor. Però en realitat la major part dels directors (també per experiència pròpia) aprecien el muntatge com un espai on, per fi, sap què té i on va, i també disposa d'una mica de temps i de possible reflexió per endavant.

4.5. Tractament del so

El so és potser l'element més flexible amb què els directors treballen en una pel·lícula, ja que es pot treballar independentment de les imatges. És també un dels més importants marcadors de l'estil d'un cineasta. Com la paleta de colors o el

muntatge, l'opció d'utilitzar-lo sense cap mena d'intencionalitat expressiva o simbòlica hi és. Però és molt interessant quan es treballa amb aquesta intenció.

En segundo lugar, el sonido puede condicionar de forma activa el modo en que percibimos e interpretamos la imagen. En una secuencia de *Lettre de Sibérie* (1958), Chris Marker demuestra el poder del sonido al alterar nuestra comprensión de las imágenes. Marker utiliza tres veces el mismo material: un plano de un autobús adelantando a un coche en la calle de una ciudad, tres planos de trabajadores pavimentando una calle. Sin embargo, en cada ocasión las imágenes van acompañadas de una banda sonora completamente diferente. (Bordwell-Thompson, 1995, p. 295).

Com deia Bresson (1979), “El so pot ser tan cinematogràfic com la imatge”, i en aquest experiment que va fer Chris Marker i del qual parla Bordwell (1995) els espectadors van poder interpretar les mateixes imatges de forma diferent, com si es tractés d'un efecte Kuleshov sonor.

En una entrevista al diari “El País” el març del 2017 la directora de cinema argentina Lucrecia Martel parlava de la seva pel·lícula *Zama* (2017) com a una “Excursió irreversible i exquisida entre sons i imatges a un territori decididament nou”.

Aquesta excursió per Martel seria de la mà de l'experimentació en la banda sonora amb un so fantasmagòric, sempre fora de camp, que arriba abans que la imatge i més fort de l'habitual. Hauríem de parlar aquí de la definició que fa Michel Chion “que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (Chion, 1990, p. 74). Durant les gairebé dues hores del seu metratge, la seva directora desvincula la imatge del so en una relació desnaturalitzada on hi trobem imatges deseparades davant del so on el que es veu espera el que sent que es queda fora de camp.

També el director tailandès Apitchapong Weerasethakul treballa el so de manera simbòlica i amb contingut narratiu . Com diu Expósito Barea (2008), els sons de la selva a les seves pel·lícules *Sud Pralad* (2004) i *Sud sanaeha* (2002) juguen amb el temps retardant-lo. Alhora, el director tracta els sons de la selva gairebé com a personatges en els seus films. A aquests sons n'hi inclou d'artificials, electrònics, que no sentim en un primer moment, però que escoltats repetidament ens serveixen

com a avís de què passarà. I aquests sons serveixen com a banda sonora de la pel·lícula.

Los ruidos creados para la selva de Tropical Malady (Sud Pralad, 2004) se convierten en una auténtica banda sonora musical. Ya los compositores de música clásica del siglo XIX hicieron sus intentos para intentar imitar los sonidos o ruidos de la naturaleza mediante instrumentos musicales o, incluso antes que ellos, Vivaldi lo intentó con Las Cuatro Estaciones. En este caso se presenta como lo contrario: un intento de crear melodía a partir de los sonidos de la propia naturaleza. La música de la naturaleza unida a los sonidos y los tratamientos electrónicos: micro-ritmos temporalizados por el sonido ambiental. Podemos hacer una comparativa con Nostalghia (1983) de Tarkovski, en la que el sonido de origen desconocido de una sierra de cortar madera se convierte en una suerte de hilo musical. (Expósito Barea, 2008, p. 16).

4.6. La recurrència temàtica, una proposta de categoria d'estil

Deixem oberta la proposta que fem d'incorporar les anomenades "obsessions" i recurrències temàtiques als resultats que apareguin en la segona part d'aquesta tesi, però la presentem aquí com a característica de l'estil d'un film. De fet, es tracta d'identificar la distinció entre l'actualització d'un mite i la repetició d'un tema, ja que ens serveix particularment per observar els elements d'origen pictòric que s'integren en la filmografia a analitzar. I en fer-ho observar si funcionen com a reinterpretació/renovació o com a elements de continuïtat, tant des del punt de vista dels continguts com, sobretot, dels recursos expressius.

Així, aquesta darrera categoria aborda la recurrència (temàtica, mítica i, sobretot, expressiva) de l'obra cinematogràfica en relació amb els seus referents pictòrics i ens aproxima a la condició autoral dels cineastes. Per tal d'estudiar les influències de les arts visuals en determinats autors cinematogràfics, tenim també en compte l'anàlisi intertextual del relat audiovisual.

Aquí hem incorporat les aportacions que fa Anna Tous (2008a) des de l'anàlisi textual, en especial la noció de recurrència. Pel que fa a les connexions entre temes recurrents, mite i arquetip, Tous recull les propostes originals de Lévi-Strauss (1969) sobre les versions del mite, definit per l'autor com el conjunt de les seves versions:

La identificació de temes recurrents (isomorfisme) permet constatar l'actualització del mite (identitat). L'actualització del mite es produeix en el pla del contingut (significat), la mera repetició d'un tema (clixé, tòpic, estereotips) es dona en el pla de l'expressió (significant). Tant les referències del pla del contingut com les del pla de l'expressió poden tenir funcions similars, però habitualment la recurrència mítica és seriosa i la referencialitat és, amb freqüència, paròdica. (Tous, 2008a, p. 103).

En farem ús en l'anàlisi de les pel·lícules que ens serveixen d'estudi de cas.

5. METODOLOGIA

5.1. Disseny metodològic

La present tesi és una investigació de naturalesa descriptiva i amb caràcter exploratori, que es concreta amb una metodologia qualitativa amb dues tècniques complementàries per tal de donar resposta a les preguntes de recerca formulades. En primer lloc, s'han realitzat **entrevistes semiestructurades**. Aquest tipus d'entrevista resulta la més indicada per garantir un cert control per part de la investigadora i alhora un grau fructífer de llibertat en les respostes per part de l'entrevistat. Importen els temes a plantejar, però no necessàriament l'ordre en què apareixen, i sovint apareixen nous temes, com a categories emergents, al llarg de la conversa.

La entrevista semi-estructurada es una técnica que facilita la libre manifestación de los sujetos de sus intereses informativos (recuerdo espontáneo), sus creencias (expectativas y orientaciones de valor sobre las informaciones recibidas) y sus deseos. De esta manera los discursos espontáneos hacen emerger, más allá de su apariencia informal, relaciones de sentido complejas, difusas y encubiertas, que solo se configuran en su propio contexto significativo global y concreto (Ortí, 1986).

Concretament, s'han entrevistat set cineastes d'estils diversos, amb diferències d'edat i gènere, per conèixer des de la professió com els han influït les arts visuals, sobretot la pintura, en la seva cinematografia i en la seva concepció de l'estil, en la creació d'una mirada pròpia i personal.

També s'han entrevistat dues professores i investigadores dels estudis fílmics per incorporar reflexions científiques i, alhora, per garantir metodològicament una interpretació externa i acadèmica d'una de les dues pel·lícules en què s'aplica el segon mètode, l'anàlisi fílmica. En aquestes entrevistes també s'ha preguntat per la definició d'estil cinematogràfic i per la influència de les arts visuals en aquest, però específicament s'ha demanat una anàlisi de dues escenes de les dues parts d' *Elisa K* (Cadena i Colell, 2010), per complementar el possible (i natural) biaix de la co-directora del film en tant que autora de la present tesi. A més d'aquest doble rol, la

realització de les entrevistes també ha anat a càrrec de Judith Colell, de manera la investigadora ha pogut accedir no només a la perspectiva de l'entrevistat, sinó que també pot descobrir les seves pròpies categories mentals, els seus sentiments i els motius de la seva acció (Corbetta, 2003, p.70).

Tant en les entrevistes a directors i directores de cinema com en les adreçades a investigadores, s'han arribat a uns plantejaments i temes a través d'un procediment d'anàlisi temàtica, segons el model de Virginia Braun i Victoria Clarke (2006), i que ha ajudat a una síntesi final (conclusions a cada entrevista i generals).

En segon lloc, el model metodològic d'**anàlisi fílmica** ha de permetre identificar les influències provinents d'artistes visuals, prioritàriament pintors, que intervenen en la configuració d'un estil cinematogràfic concret, en la composició visual i en l'organització del pla. Ens proposem analitzar l'obra de dos o més directors de cinema. Aquesta tria de més d'un cineasta/obra ens pot permetre, a més, establir una comparació de la integració respectiva d'aquestes influències en cada un dels cineastes triats.

Les conclusions finals s'extreuen a partir de l'anàlisi i interpretació dels resultats de l'aplicació dels dos procediments metodològics.

5.2. Entrevistes semiestructurades

Com ja s'ha comentat a l'inici d'aquest treball, una de les principals limitacions d'aquesta tesi és l'escassa bibliografia científica especialitzada en la noció d'estil cinematogràfic des de la dimensió autoral que hem anat desenvolupant en els capítols inicials. Existeixen forces monografies sobre els considerats grans cineastes on s'atén a certs elements estilístics però encara poca literatura acadèmica al respecte. Aquesta dificultat ha fet que es considerés encara més oportuna la realització d'entrevistes semiestructurades al respecte i fer-les a directors/es de cinema nacional amb projecció internacional que responguin al sentit autoral de l'ofici, per tal de conèixer de primera mà la seva opinió i decisions estilístiques a l'hora d'afrontar els seus projectes.

La entrevista semi-estructurada de investigación es un instrumento capaz de adaptarse a las diversas personalidades de cada sujeto, en la cual se trabaja con las palabras del entrevistado y con sus formas de sentir, no siendo una técnica que conduce simplemente a recabar datos acerca de una persona, sino que intenta hacer hablar a ese sujeto, para entenderlo desde dentro (Corbetta, 2003, p. 72-73).

5.2.1. Criteris de selecció dels entrevistats

En la selecció d'entrevistats, es van establir uns criteris inicials:

Els criteris que guien la nostra selecció són:

1. Cineastes contemporanis europeus (amb obres dels segles XX i XXI), amb presència de la cinematografia d'Espanya i Catalunya.
2. Títols estrenats comercialment.
3. Cineastes amb intenció i expressió autoral (preferentment, amb pel·lícules en què el director/a ocupi un mínim de dues tasques principals -guionista o productor- inclosa ineludiblement la de director).
4. Influència artística, preferentment de naturalesa pictòrica.
5. Llargmetratges de ficció, sense una adscripció als corrents *mainstream* (històries originals dels directors o bé adaptacions d'obres/autors anteriors en què es pugui manifestar al màxim la llibertat creativa del cineasta).
6. Representació de cineastes homes i dones.

En conseqüència, s'han prioritzat cineastes contemporanis espanyols i catalans amb un estil personal marcat i amb llargmetratges de ficció a la seva filmografia, algun d'ells premiat en l'àmbit nacional i internacional. I que s'hagin estrenat en sales.

S'ha procurat també incloure dones directores, des del convenciment que s'ha de potenciar la presència femenina en el cinema; a Espanya actualment només som un 33% de dones dirigint el 2020 segons el darrer informe de CIMA (Asociación de mujeres cineastas). L'any 2019 les dones directores representaven un 30% segons el mateix informe. Sembla que s'està pujant la representativitat femenina en labors de lideratge dins les pel·lícules, però molt lentament.

Un altre criteri menys objectivable ha estat que les directores i directors entrevistats tinguessin una mirada personal amb una possible influència pictòrica. També ha estat un criteri que aquesta influència de les arts visuals provingués de diferents

terrenys: art figuratiu de diferents èpoques, el fotoperiodisme, l'art abstracte, etc. En relació amb aquest quart criteri, ens interessa per exemple, la influència de la pintura abstracta en el cinema d'alguns autors avantguardistes (com José María de Orbe, o Andrés Duque).

Pel que fa al cinquè criteri, ens centrem en la ficció tant des de l'obra de cineastes més volgudament narratius (com ara Agustí Villaronga o Belén Funes), com a d'altres amb una narrativa més peculiar i poc convencional (com el mateix José M. de Orbe). La intenció és abordar com les diferents arts visuals poden influir en el contingut i la forma de les seves obres cinematogràfiques.

La tria resultant, tot i que algun nom de directors/es estrangers va desaparèixer de la llista per motius de rodatges i promocions, resulta en quatre directors, inclòs el codirector d'*Elisa K*, Jordi Cadena, i tres directores:

- Jordi Cadena
- Montxo Armendáriz
- José María de Orbe
- Agustí Villaronga
- Belén Funes
- Paula Órtiz
- Carla Simón

Pel que fa a les entrevistes a professores i investigadores en Estudis fílmics, a qui se'ls demana respostes específiques per aportar més rigor en l'anàlisi d'*Elisa K*, la tria s'ha fet prioritzant doctores que ja haguessin escrit o analitzat l'esmentada pel·lícula.

- Dra. Eva Paris-Huesca. Professora de la Wesleyan University, Ohio.
- Dra. Elisabet Cabeza. Professora de la Universitat Ramon Llull.

5.2.2. Instruments utilitzats

Les preguntes de l'entrevista semiestructurada es presenten a continuació, tot i que s'ha fet al·lusió a què, donada la modalitat de l'instrument, dinàmic i no directiu,

poden tenir algunes variacions en la seva intenció de recollir dades, en diàleg obert amb les corresponents respostes i el perfil dels cineastes.

- 1- Què és per a tu, com a director/a, l'estil cinematogràfic?
- 2- Creus que els quatre elements que proposen Bordwell- Thompson són les que defineixen l'estil d'una pel·lícula? Tractament visual, muntatge, planificació i so?
- 3- Parlem de l'enquadrament i dels moviments de càmera. Què impliquen per a tu?
- 4- L'estil, també el marca la història que expliques?
- 5- Creus que a la teva carrera cinematogràfica hi ha una similitud en les històries?
- 6- Adaptacions, històries originals...(Kubrick, per exemple, que sempre partia d'adaptacions)
- 7- Quin creus que és el teu estil?
- 8- Parlem dels referents. Tu treballes amb referents diferents a cada pel·lícula? Amb quin tipus de referents treballes?
- 9- De X (referent), quina va ser la influència principal? (la gamma de colors, la utilització de la llum o l'enquadrament...)
- 10- Respecte a l'enquadrament, què et porta a fer un tipus d'enquadraments determinat?
- 11- D'on sorgeix el teu estil? Tens consciència d'un moment determinat?
- 12- M'has parlat d'influència (literària, plàstica, musical...). Com la fas servir?
- 13- Ja hem parlat del tractament visual, fotografia, colors... El muntatge també defineix el teu estil?
- 14- En el teu estil, tens una tendència de fer un tipus de pla (plans llargs o amb angulació picada ...)?

15- L'evolució en els pintors és molt clara quan es visita una exposició seva està dividida per períodes. Creus que l'estil en els directors canvia?

16- Inclouries també la direcció d'actors en el que defineix l'estil?

17- Com treballes amb el director de fotografia?

18- Com apareixen els referents? Busques en llibres d'art o ja els tens presents des de l'inici?

19- Vas revisar les pintures de X (pintor...) per introduir alguns elements a escala simbòlica, per exemple?

20- El so, com el treballes?

21- Em podries dir tres cineastes que puguis reconèixer immediatament pel seu estil? Reconeixes alguna influència pictòrica en algun dels tres?

5.2.2.1. Entrevistes a investigadores

L'entrevista amb les investigadores ha incidit en la noció d'estil cinematogràfic, de les influències pictòriques dins el cinema i concretament s'ha aprofundit en l'anàlisi d'*Elisa K* i de dues de les seves escenes principals: el moment de la violació a la primera part de la pel·lícula i el moment del record a la segona part. Són dues entrevistes que pretenen complementar l'anàlisi del film que l'autora d'aquesta fa sobre la seva pròpia obra des d'una mirada externa i marcadament acadèmica.

5.3. Anàlisi fílmica: Estudi de cas

En segon lloc, com hem anunciat, s'ha aplicat l'anàlisi fílmica a dues pel·lícules influenciades per les arts visuals, si més no en la seva expressió estètica i, com volem confirmar, possiblement en la seva concepció narrativa. Són *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma (2019) i *Elisa K* de Jordi Cadena i Judith Colell (2010).

La primera és una pel·lícula sobre una pintora del segle XVIII, el quadre que li han encarregat i la relació amb la dona pintada. Una pel·lícula que reflexiona sobre l'art

i amb una clara influència dels corrents artístics on es situa, tant en el contingut com en la forma.

La segona és *Elisa K* (Cadena i Colell, 2010), una pel·lícula codirigida i alhora dividida en dues parts, cadascuna amb l'estil propi del director que la lidera. El film es va plantejar com un exercici d'estil per mostrar, entre altres coses, com la mirada pot marcar no només la forma sinó també el contingut. Amb influències pictòriques clares i reconegudes pels directors, l'anàlisi d'aquesta pel·lícula permet una reflexió en primera persona de les influències artístiques.

5.3.1. Justificació de la selecció

D'acord amb els objectius de recerca, i d'acord amb els mateixos criteris que justifiquen la tria dels cineastes entrevistats, es pot justificar la tria de les pel·lícules a analitzar.

Els criteris que sustenten la nostra selecció respecten els mateixos criteris que en la tria d'entrevistats, amb algun matís afegit:

1. Cineastes contemporanis europeus (amb obres dels segles XX i XXI), amb presència de la cinematografia a Catalunya, i que permetin una certa comparació entre ells/elles
2. Títols estrenats comercialment.
3. Cineastes amb intenció i expressió autoral (amb obres en què el director/a ocupi un mínim de dues tasques principals -guionista o productor- inclosa ineludiblement la de director -aquest criteri queda plenament justificat per la necessitat d'analitzar les obres que mostrin de manera més explícita el control creador i la mirada artística del cineasta-).
4. Influència artística, preferentment de naturalesa pictòrica.
5. Llargmetratges de ficció, sense una adscripció als corrents *mainstream* (històries originals dels directors o bé adaptacions d'obres/autors anteriors que es pugui manifestar al màxim la llibertat creativa del cineasta)
6. Representació de cineastes homes i dones, amb perspectiva de gènere.

Com s'observa, s'han respectat els mateixos criteris que en la tria d'entrevistats, amb algun matís afegit. Pel que fa al primer criteri, hem volgut acotar-ho a directors i

directores contemporanis de l'Europa mediterrània, tant per la necessitat d'acotar la mostra i fer-ho en el context cinematogràfic de proximitat -i que permeti una certa comparació cultural-, com per atorgar rellevància a la cinematografia catalana (a Catalunya tenim cineastes molt interessants i grans autors amb estils diversos i molts d'ells més reconeguts internacionalment que aquí).

Respecte del sisè criteri, ens interessa recollir l'abordatge del sistema estilístic des de les aportacions de cineastes homes i dones, i hi hem explicitat la perspectiva de gènere, d'acord amb la importància de la presència i visibilització de les dones com a directores de cinema, com en relació amb els nous corrents de pensament que, siguin homes o dones, incorporen les aportacions de la perspectiva de gènere.

5.3.2. Corpus d'anàlisi

D'acord amb els objectius de recerca i a les preguntes de recerca plantejades, escollim com a corpus d'anàlisi fílmica l'obra de tres cineastes que reuneixen els criteris de selecció assenyalats en l'apartat anterior. Tots tres són considerats com a representació del que és un autor, recordem-ho, un cineasta que tingui una visió pròpia, personal del món i de com explicar-ho cinematogràficament. La tria del corpus ha recollit alhora dues obres de naturalesa formal diferent.

D'una banda, ens interessa l'anàlisi d'una cineasta que reconeix i ha estat reconeguda com a representant d'una posada en escena molt influenciada per la influència de pintors, com és Céline Sciamma. I més encara parlant d'un film que representa la història d'una pintora a qui se li encarrega fer un retrat d'una dona en ple pas entre el Neoclassicisme i el Romanticisme pictòric i com aquests dos corrents influeixen en la narrativa de la història.

Per altra banda, la tria d'una pel·lícula com *Elisa K* codirigida per un director i una directora, i amb una clara intenció d'exercici d'estil entre les dues parts que la componen, ens semblava interessant per observar en una mateixa narració dues mirades diferents. Dues mirades que, explicat pels mateixos autors, han tingut una clara influència pictòrica en la seva composició.

També resulta adequada la tria de les dues pel·lícules per atendre l'anàlisi de la perspectiva de gènere pel que fa a la mirada feminista en contraposició a la mirada patriarcal majoritària en el cinema.

5.3.3. Categories d'anàlisi

Tal com s'ha assenyalat en el Marc teòric, partim de les propostes del Neo-Formalisme per a organitzar una metodologia d'anàlisi fílmica. Per tal de donar més rellevància al nostre objecte d'estudi, el sistema estilístic d'una obra cinematogràfica, ens centrarem en profunditat amb llurs paràmetres. Però alhora sabem que l'anàlisi del sistema estilístic no es pot desvincular completament de l'anàlisi de l'enunciat. És per aquest motiu que el disseny metodològic presenta

1- En primer lloc una anàlisi estructural de l'enunciat, fonamentada en l'anàlisi semi-narrativa i la neoformalista del relat audiovisual.

D'aquesta manera, es pot identificar en cada obra cinematogràfica una relació de paràmetres -provinents de la tradició estructuralista i post-estructuralista afins al Formalisme-, com són la tematització, l'estructura enunciativa (relació entre història i relat) i el punt de vista (focalització), per tal de contextualitzar la diferenciació posterior entre l'anàlisi estructural de l'enunciat de la pròpiament estilística.

En concret, els referents emprats corresponen a tradicions (i autors) com, del simbolisme (Jung i Bettelheim); temalogia i arguments universals (Balló i Pérez, Sánchez-Escalonilla), narratologia (Genette), anàlisi fílmica textual (Francesco Casetti i Federico Di Chio (1991), Anna Tous (2008b)).

2- En segon lloc, i de manera nuclear d'acord amb els objectius i preguntes de recerca de la tesi, ens centrarem en l'anàlisi fílmica del sistema estilístic, que sovint s'observa com a supeditada als requeriments del relat. El sistema estilístic, segons el model de Bordwell & Thompson (1995), s'organitza segons quatre paràmetres que són la posada en escena, la fotografia, el muntatge i el so.

La nostra proposta de disseny metodològic recull aquests quatre paràmetres, però els reformula per tal d'aplicar-los amb major ambició a l'anàlisi de la composició del pla. En concret, com s'ha explicat abastament en la fonamentació conceptual, proposem ampliar a sis categories d'anàlisi, donat que desglossem la posada en

escena en Tractament artístic (essencialment, paleta de colors i il·luminació) i en Estil d'interpretació (en tant que direcció d'actors); Enquadrament, Muntatge; Tractament del so; i Recurrència temàtica.

5.3.3.1. Instruments utilitzats. Graella d'anàlisi

D'acord amb la focalització d'aquesta tesi en l'estil cinematogràfic, i tal com s'ha justificat en el marc teòric i en el disseny metodològic, s'ha optat per diferenciar l'anàlisi de l'enunciat (A) de l'anàlisi pròpiament estilística (B) i incorporar una tercera categoria referida a les referències intertextuals, aquí d'origen pictòric (C).

A) Anàlisi semionarrativa i neoforalista del relat audiovisual (anàlisi fílmica textual):

Anàlisi estructural de l'enunciat: Història i relat. El punt de vista. Tematització i estructura actancial. Recursos narratius (guió, estructura temporal).

B) Anàlisi neoforalista de l'estil audiovisual (anàlisi del sistema estilístic):

Anàlisi de la relació entre l'estructura enunciativa i l'estil audiovisual: Recursos estilístics (imatge, so, llenguatge audiovisual...).

C) Anàlisi intertextual del relat audiovisual (anàlisi de la recurrència intertextual entre obres pictòriques i cinematogràfiques).

Tradició i renovació estilística dels mites i motius (similituds, paral·lelismes, ruptures i aportacions innovadores des del motiu temàtic, de l'estructura narrativa i la interpretació ideològica, però en especial respecte a l'estil).

Finalment, en relació amb la revisió prèvia de models d'anàlisi fílmica, es va detectar l'escassa presència de paràmetres de producció i distribució que considerem calia afegir per la seva rellevància estratègica. Concretament, incorporem una categoria d'anàlisi prèvia (**Anàlisi contextual i dels condicionants de la indústria audiovisual**), que inclou la informació relativa a la producció (fitxa tècnica), a determinades estratègies de promoció i gestió de les expectatives del públic i de la crítica (sinopsi promocional, atribucions de gènere cinematogràfic), al

reconeixement per part del sector i de les audiències (premis i ressò social), així com dades d'inversió i recaptació (pressupost i taquilla).¹

La selecció resultant de tots aquests criteris i paràmetres permet organitzar el model d'anàlisi que es presenta al següent apartat en forma de Graella.

Taula 1. Graella d'anàlisi

Categoria d'anàlisi	Descripció	Contingut	Funció
1. Característiques generals de la pel·lícula	Títol	Títol. Traducció. Any d'estrena	Descriptiva. Cronologia
	Fitxa tècnica obra	Equip tècnic i artístic	Descriptiva. Identificació de col·laboradors puntuals o habituals
	Gènere/Subgènere	Classificació de gènere cinematogràfic	Identificació de l'atribució promocional de gènere cinematogràfic.
	Sinopsi de producció Premis i ressò social	Resum promocional de l'obra	Descriptiva. Identificació dels condicionants que es destaquen en la promoció (temàtics, càsting, autoria, gènere...).

¹ Anna Tous (2008b: 16) proposa per a l'anàlisi del corpus els següents condicionants: propis de la indústria (Lògica del mercat audiovisual), del moment de distribució/exhibició i recepció dels films (Contextos), del gènere (Perspectiva diacrònic-genèrica), de l'estructura (Homologia estructural) i de la hipertextualitat i l'actualització del mite (Recurrència temàtica i mítica).

	Pressupost	Inversió.	Descriptiva
	Taquilla	Recaptació.	
2. Característiques del sistema formal	Sinopsi	Estructura bàsica del relat	Descriptiva
	Tema	Temes principals	Tematització
	Arguments universals, mites i arquetips	Temes recurrents en la tradició narrativa audiovisual i pictòrica	Tematització comparativa
	Personatges	Característiques físiques i psicològiques. Rols dels personatges principals	Descriptiva Actancial
	Estructura narrativa	Organització del relat	Estructural i Relacional : disposició del relat en relació amb la història (temporalitat: ordre, durada, freqüència; fases i punts de gir del guió...)
	Focalització narrativa	Punt de vista	Informatiu i comparatiu
3. Característiques del sistema estilístic	1. Tractament artístic (paleta de colors, il·luminació)		
	2. Estil d'interpretació		
	3. Enquadrament		
	4. Muntatge		
	5. Tractament del so		

4. Característiques autorals i referents	6. Recurrències i Intertextualitat	Arguments universals, mites i temes arquetípics. Estil.	Comparativa d'elements temàtics, mítics i expressius comuns a l'obra cinematogràfica provinents dels referents pictòrics. Continuitat i renovació.
	Ideologia i valors	Punt de vista ideològic que proposa l'obra Ex. Espiritualitat...	Identificació de la perspectiva autoral

Font: Elaboració pròpia (a partir del model de Tarragó, 2020, inspirat en Bordwell i Thompson, 1995; Tous, 2008b, Oliva, 2010 i Fedele, 2012).

6. RESULTATS. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DE L'ESTIL CINEMATogrÀFIC

6.1. Entrevistes semiestructurades

En el cas dels directors i directores entrevistats, s'ha seguit el model d'entrevista presentat en el capítol metodològic i que ha tingut lleus adaptacions segons les respostes que es rebien per part dels entrevistats.

La intenció principal era entendre què és l'estil cinematogràfic segons el seu criteri, com treballen ells i elles per aconseguir aquest estil propi i com han influït les arts visuals en tots ells, particularment la pintura, en la composició del pla.

Abans de cada entrevista, es presenta una breu bio-filmografia de cada cineasta i al final de cadascuna, unes primeres conclusions. També es presenten unes conclusions generals finals.

6.1.1. Jordi Cadena: L'estil minimalista

Bio-filmografia

Nascut a Barcelona el 1947. Estudia Dret i Periodisme i realitza pràctiques de Direcció de cinema a Varsòvia amb el director Krzysztof Zanussi. Va començar rodant els documentals: *Alegría de la confusión* (1974) i *Taller y obra de Vila Casas* (1975). El 1975 va fundar amb Pepón Coromina la productora de curtmetratges Ona Films, amb la qual va dirigir *S'Ullastrar s/n*, *Ramón Muntaner canta a Martí Pol i Respuesta de Paolo y Vittorio Taviani*. Després va dirigir per l'Institut de Cinema Català, *Diada nacional de Catalunya 1977* (1977), *Casc Antic* (1978), *Setmana de la sanitat* (1978), *El dia del llibre* (1982), entre altres documentals. El 1977 es va donar a conèixer com a director amb el primer llargmetratge *L'obscura història de la cosina Montse*, que adapta per primera vegada una novel·la de Juan Marsé al cinema. Va ser la pel·lícula pionera de la transició en el cinema de ficció en català. El 1980 escriu i dirigeix un episodi del llargmetratge *Objetivo Sexo*. El 1981 estrena *Barcelona Sud*, un retrat dels barris baixos barcelonins amb un toc feminista. Sis anys més tard va aconseguir un èxit comercial amb *La senyora*, que es va poder veure a vint-i-un països i va recaptar a Espanya cent milions de pessetes.

Però Cadena es va revelar pròpiament com a autor amb *És quan dormo que hi veig clar*, un film de culte d'art i assaig en blanc i negre i en el qual va afrontar el repte de portar a la pantalla la poesia de J.V. Foix.

El 1991 arribaria *Els papers d'Aspern*, basat en l'obra homònima de Henry James. Aquest treball fou reconegut amb la presència de la pel·lícula en diversos festivals internacionals, entre ells Sant Sebastià, la Setmana internacional de Verona o el festival d'Arcachon. L'estrena del film tingué lloc el 1992 en dues sales de París. El 1992 comença a dirigir *Nexe*. Després de molt de temps sense rodar, el 2010, Cadena reprèn dos curtmetratges rodats a finals dels seixanta i mai muntats, i construeix un nou film, *Els passos perduts*, rodat en l'actualitat. El mateix any i conjuntament amb Judith Colell, estrena *Elisa K*, basada en la novel·la de Lolita Bosch, i guardonada amb el Premi especial del jurat al Festival de Sant Sebastià i amb el Premi Nacional de Cinematografia de la Generalitat de Catalunya. El 2013 dirigí *La por*, inspirat de nou

en la narrativa de Bosch, on fa un pas més en la definició d'un estil propi. Fou un dels quinze fundadors del Col·legi de Directors de Cinema de Catalunya. Ha col·laborat a diverses publicacions de cinema.

Entrevista (23 de gener del 2021)

1- Què és per a tu l'estil cinematogràfic?

Hi ha tot un compendi de coses que formen l'estil i cada director pot tenir un estil propi, o hi ha altres directors, més artesans que artistes, que no tenen un estil definit. Resumint-ho, és la posada en escena tot, i que és moltes més coses.

2- ¿Creus que els quatre elements que proposen Bordwell & Thompson són els que defineixen l'estil? Posada en escena, fotografia, muntatge, i so?

No, jo crec que hi ha més coses que defineixen l'estil. Per exemple, la direcció d'actors, que crec que és molt important, i de les temàtiques que es repeteixen.

3- Parlem de l'enquadrament i dels moviments de càmera.

Jo escric cada pla i cada moviment de càmera. Així i tot, com ha de ser exactament l'enquadrament ho decidim al rodatge, quan planifiques sobre paper no pots anar tant al detall. I moltes vegades el mateix càmera et fa una proposta.

4- L'estil també el marca la història que expliques?

Pels autors que creen ells mateixos les seves històries és normal que això marqui un estil. Pels autors que treballem amb històries alienes pot ser més complicat, ja que es treballa amb un ventall més ampli d'històries.

5- Tu creus que a la teva filmografia no hi ha una similitud en les històries?

Sí que hi ha una similitud, però en el sentit que són una sèrie de conceptes que estan dins les mateixes històries i que es repeteixen. Per exemple, les històries claustrofòbiques, històries minimalistes, situacions límit, el tractament de la família de fons... I això sí que forma part de l'estil.

Evidentment sí que hi ha una influència de la història en l'estil, però la qüestió és que tenir un segell personal d'una manera irrefutable és molt més fàcil si escrius les teves pròpies històries.

6- Kubrick, per exemple, que sempre partia d'adaptacions?

Kubrick és un cas bastant particular i hi ha gent que no el considera un autor definit, ja que cada pel·lícula la tractava d'una manera individual i la dotava d'un estil particular. Kubrick és molt especial perquè inventa coses com ara objectius de càmera (crec que es va inventar l'òptica 35 mm) per aconseguir un efecte concret, com un tipus d'il·luminació amb espelmes per a *Barry Lyndon*. Un altre cas podria ser Buñuel. I també crea imatges icòniques com les que coneixem de *2001* o *The shining*. I crea mons propis en les seves adaptacions, com fa a *Clockwork Orange* o a *Eyes wide shut*.

Això formaria part del *tractament* visual, la utilització dels colors, de la llum, la creació de mons propis.

7- Tu quin creus que és el teu estil?

El meu estil al llarg de la meva filmografia es concreta en pel·lícules molt minimalistes. Per exemple, no crec que utilitzi una gamma de colors similar com a element que defineixi el meu estil. A les primeres pel·lícules jo no tenia ni idea de què era l'estil i ja feia servir una gamma de colors similar a la d'ara. De vegades, aquesta tria és una qüestió de gust personal i el gust personal també defineix l'estil.

8- Parlem dels referents. Tu treballes amb referents diferents a cada pel·lícula? Amb quin tipus de referents treballes?

Referents cinematogràfics, pictòrics i en menys mesura, literaris. Hi ha directors que no fan servir referents pictòrics. Hi ha directors que pinten. El Saura pinta, però diu que ell mai pensava en pintura.

Si pensem per exemple en *Barcelona Sur*, vaig pensar molt en colors, estils i no tant en pintura sinó més en còmics. Les influències sorgeixen del món del còmic

underground de l'època i del *look* de la moda novayorkesa *underground*. Warhol, per exemple, va ser un referent però com a cineasta, no com a pintor.

A *La señora* sí que hi ha dues influències molt clares, una pictòrica, George de la Tour, i la cinematogràfica Ivory, sobretot *A room with a view*.

9- De Georges de la Tour, quina va ser la influència principal, la gamma de colors, la utilització de la llum o l'enquadrament?

Les tres coses. Quan tries un pintor el tries per l'estètica del quadre i això comporta també l'enquadrament. La llum va ser essencial i amb el director de fotografia vam treballar Georges de la Tour per als tons marrons i ocres i per la il·luminació càlida.

10- Quan jo et pregunto sobre l'enquadrament és com un pintor et porta a fer un tipus d'enquadraments molt determinat?

Suposo que sí. Els enquadraments de pla mitjà amb molt pocs primers plans i amb l'espai sense aire al voltant... Crec que sí, que els pintors influeixen en la nostra concepció d'enquadrament quan els prenem com a referents.

11- D'on sorgeix el teu estil? Tens consciència d'un moment determinat?

Sí, la primera noció que jo tinc d'estil és a *Barcelona Sur* i allà ja començo a pensar-hi. Era la primera vegada que jo definia una pel·lícula amb uns conceptes concrets i unes paraules concretes. Era una pel·lícula de cuir, de neó i de plàstic. Aleshores les localitzacions les vam fer en relació amb aquests conceptes. A la pel·lícula sempre surten neons il·luminats i el plàstic té una importància determinada als decorats. I el cuir al vestuari. Era la primera vegada que pensava en un estil visual.

Després d'aquesta pel·lícula sí que vaig pensar més a fons en introduir referents pictòrics.

12- M'has parlat d'influència literària. Com la fas servir?

Quan jo tinc triada una història de la qual en vull fer un guió o tinc un guió basat en una novel·la o conte, el que busco són referents literaris que tinguin a veure amb el

què he escrit. I també em serveixen en els assaigs amb els actors, ja que els hi dono a llegir algun text, que és un referent respecte al guió que estem treballant.

13- Ja hem parlat del tractament artístic, fotografia, colors. El muntatge també defineix el teu estil?

El muntatge està lligat amb la planificació de la pel·lícula. Si tu penses en una planificació molt picada de ritme i rodes pensant així, difícilment en el muntatge et quedaran plans seqüència.

14- Però tu, en el teu estil, ja tens una tendència de fer plans més llargs o més picats?

Sí, també depèn de la pel·lícula i també l'estil evoluciona. Moltes vegades la història ho marca. A *És quan dormo que hi veig clar* el que marca el muntatge són els poemes que s'escolten durant tota la pel·lícula.

15- L'evolució en els pintors és molt clara, quan es visita una exposició seva està dividida per períodes. Creus que l'estil en els directors canvia?

Sí, i tant! Ho veiem en la majoria dels cineastes. En Haneke, per exemple, és evident que hi ha una evolució de l'estil si comparem les primeres pel·lícules amb el període francès i amb el darrer període. També ho veiem a altres cineastes, com Almodóvar, que han sofisticat molt el seu estil.

16- Inclouries també la direcció d'actors en el que defineix l'estil?

Sí, sense cap dubte. Com et deia, a mi m'agrada treballar amb els actors d'una manera bastant minimalista, però també depèn de la història. En el meu cas, gairebé sempre parlem del món interior i això em porta a una actuació minimalista.

I també la tria d'actors té molt a veure amb l'estil. Tots els grans directors tenen un ventall d'actors que es van repetint.

17- També repeteixes amb l'equip tècnic. Com treballes amb el director de fotografia?

Treballem sobre el *look* visual i sobre els referents pictòrics i cinematogràfics. Durant les localitzacions fem fotografies dels espais que serveixen pel treball amb ell i amb el director artístic, que és una altra peça clau en la creació del *look* visual.

18- Com apareixen els referents? Busques en llibres d'art o ja els tens presents des de l'inici?

A mesura que vaig escrivint el guió van sorgint. Recordo un guió que estava escrivint on sortia molt una piscina de manera gairebé intuïtiva i pensava en un referent que no recordava i vaig veure que estava pensant en David Hockney i m'anava bé en els colors i en la llum i els enquadraments.

19- Vas revisar les pintures de Hockney per introduir alguns elements en l'àmbit simbòlic, per exemple?

En aquest cas la pel·lícula no es va fer, però si s'hagués fet l'hauria revisat més. Però sí que és cert que la pintura ens influeix fins i tot en la creació de les històries, més que no pas en repetir un enquadrament que sigui una còpia d'una pintura. Això és una ximpleria que pots fer algun cop. Recordo que als *Els papers d'Aspern* hi ha dos o tres quadres impressionistes que vaig calcar. Però això és com un joc gairebé. El que és important és la influència en la concepció de la pel·lícula.

20- El so, com el treballes?

L'Albert Manera (cap de so habitual a les meves pel·lícules) em va dir un dia que jo era dels pocs directors que en el guió ja treballava amb molts referents de com havia de ser el so de cadascuna de les escenes.

Ara no faig servir música extradiegètica, però n'he fet servir molta. A tots els meus primers treballs feia servir música de Carles Santos i això em marcava molt l'estil de la pel·lícula. Era un plus de creativitat a la pel·lícula. Formava part del meu estil. Rodava la pel·lícula sabent que hi anava música del Santos.

A *Elisa K*, amb l'Albert Manera i el Marc Orts, també vam fer un treball molt interessant. Sense música extradiegètica, però creant una mena de banda musical amb els sons. Hi ha una escena final que vam treballar en profunditat. El pare i l'Elisa estan parlant en una cafeteria i el so del trànsit està molt manipulat. I el so es va consumint de mica en mica. Comença totalment realista i, com si li traguessin l'aire, va desapareixent. Això crea un metallenguatge al final molt impactant. Sembla que s'acaba la pel·lícula i quan ja quasi no hi ha so, entrem dins el bar i el pare i la filla segueixen parlant. Té molt a veure amb què els hi passa a ells psicològicament.

21- Em podries dir tres cineastes que puguis reconèixer immediatament pel seu estil?

Dreyer, Bresson i Bergman. El que té l'estil més marcat és Bresson i el més eclèctic dels tres és Bergman. Bresson és un cineasta que és l'essència del minimalisme, amb el mínim, el màxim. Això ja ho va dir Hitchcock però comparat amb Bresson, Hitchcock és un cineasta d'acció.

22- Reconeixes alguna influència pictòrica en algun dels tres?

En Dreyer claríssimament Hammershoi. Bergman també ha reconegut una influència pictòrica en algunes pel·lícules com *Gritos i susurros*. Bresson era massa vanitós per deixar-se influir per res.

23- Mirem aquest pla de *La por* (Cadena, 2013).

Aquest pla és molt típic meu i el podem veure a moltes pel·lícules meves. A *La por* vaig tenir referències sobretot d'Edvard Munch. En aquest pla per exemple la posició de les mans d'ella és una influència directa de Munch. Una història sobre la por havia de tenir el terror de l'obra de Munch com a referent.



Figura 54. *La por* (Jordi Cadena, 2013)

A *Elisa K* la referència va ser Hammershoi. La profunditat de camp, les finestres i les portes, el reflexos i el desenfocament. Hammershoi em va servir molt per construir el personatge de l'Elisa i la idea de gàbia que volia per a ella a partir de la violació.

A *Elisa K*, en veure les localitzacions i el munt de finestres i portes amb vidre que teníem, vaig treballar amb aquest simbolisme, conforme la ment de l'Elisa està engabiada i que algun dia sortirà d'aquesta gàbia (cosa que passa a la segona part), però no sap com ni quan, ja que no és conscient d'estar tancada en aquesta gàbia. Aquest treball el vaig poder fer en certa manera per les referències de Hammershoi i els seus personatges, que també semblen en certa manera engabiats.



Figura 55. *The tall windows* (Wilhelm Hammershoi, 1913)

Figura 56. *Elisa K* (Jordi Cadena/ Judith Colell, 2010)

6.1.1.2. Conclusions

Segons Cadena, l'estil cinematogràfic ve marcat per moltes més coses de les que determinats estudis teòrics sobre l'estil assenyalen. Segons el cineasta, l'estil ve marcat pel tractament visual i artístic (en el qual es pot incloure la fotografia, la paleta de colors, la direcció artística i el vestuari), l'enquadrament i planificació dels plans, el muntatge, el tractament del so i la direcció i tria d'actors.

Es refereix al treball amb el so com un dels grans oblidats en la creació de l'estil propi i com un dels apartats en què més li agrada treballar.

També considera que forma part de l'estil d'un director la recurrència temàtica al llarg de la seva filmografia.

Cadena reconeix que els seus referents no són només cinematogràfics sinó que també són literaris i pictòrics. En aquest sentit parla molt de Hammershoi, de Hockney i dels impressionistes. Tot depèn de la pel·lícula i de la temàtica. No hi ha un pintor concret que li serveixi d'influència constant. Cadena creu que l'estil personal d'un director evoluciona i canvia, igual que passa en les altres arts.

Clarament considera que els pintors no només influeixen en el tractament artístic o en l'enquadrament sinó que també poden influir en la història que s'explica per la utilització simbòlica d'alguns elements que es trobin a l'obra pictòrica.

En síntesi podem extreure quatre conclusions:

- L'estil el determinen sobretot la història, el tractament artístic ("look visual"), els enquadrament, el muntatge, i de manera molt rellevant el so i la tria i direcció d'actors. També alguns elements temàtics que es repeteixen en les diferents pel·lícules d'un autor. Fins i tot, una localització pot inspirar una decisió estilística-conceptual, com per exemple la idea de la gàbia a partir dels espais reals amb moltes finestres i portes a *Elisa K*.
- L'estil d'un director evoluciona igual que en els artistes visuals.

- Els referents poden ser pictòrics, cinematogràfics i literaris, en el cas concret de Cadena també el còmic. No sempre són conscients. De vegades s'imita literalment i d'altres es busquen per incorporar-los segons la història.
- Els pintors influeixen en la concepció de l'enquadrament i fins i tot en la concepció de la història pels elements simbòlics que es fan servir.

6.1.2. Montxo Armendáriz: La influència de l'art en el realisme filmic.

Bio-filmografia

Nascut a Navarra, al poble d'Olleta, l'any 1949. Va estudiar Electrònica a Pamplona i Barcelona. Durant uns anys va exercir de professor d'Electrònica, que compagina amb treballs en cinema i amb la seva militància política. El curt *Barregarriaren dantza*, va ser el seu primer treball l'any 1979 amb el que va guanyar diversos premis com el del Festival de cinema documental i curtmetratge de Bilbao o el Mikeldi de plata.

El 1980 va rodar *Ikusmena* amb el que va guanyar també diversos premis. El 1984 roda el seu primer llargmetratge, *Tasio*, amb el que va guanyar premis al festival de Cartagena de Indias i al de Chicago.

El 1986 guanya el premi al millor director al Festival de Sant Sebastià amb la pel·lícula *27 horas* amb la que també va guanyar el Goya al millor guió original. Al 1991 guanya la Conxa d'or amb *Las cartas de Alou*.

Amb la pel·lícula *Historias del Kronen* participa en la Secció Oficial del Festival de cinema de Cannes el 1995. El 1997 dirigeix *Secretos del Corazón* amb què va guanyar premis al Festival de Berlín i va estar nominat a l'Òscar a la millor pel·lícula en llengua no anglesa.

El 1999 constitueix una productora propia amb la qual dirigeix *Silencio Roto* (2011), *Obaba* (2005) i *No tengas miedo* (2011).

El 1998 va ser reconegut amb el Premio Nacional de Cinematografía.

Entrevista (24/2/2020)

1-¿Qué es para ti el estilo cinematográfico?

El estilo cinematográfico está basado en la noción del punto de vista o de la mirada que tiene un director sobre lo que cuenta. Para mí tan fundamental es lo que se cuenta como la forma de contarlo. Lo que diferencia un director de otro es la mirada, cómo te acercas tú a una historia, desde dónde la cuentas. Esto es lo que hace que distingamos a un director de otro, aunque la historia que cuentan sea muy similar. La mirada, el punto de vista determina dónde pones la cámara, cómo la pones, el encuadre, el tono, etc.

2-Respecto al contenido, ¿en tus historias crees que hay elementos comunes?

Yo creo que sí, pero fíjate que a menudo me he dado cuenta por lo que me han hecho ver amigos y críticos. Creo que inconscientemente buscas historias que te motiven y al motivarte tienen algo de tu forma de entender la vida. En esa medida la propia historia se repite. Si analizas mis películas, sin que haya sido algo buscado o pretendido, yo veo que lo que me interesa son historias de personas que luchan contra algo, que intenten salir de una situación, que intenten sobrevivir. Son personajes que de alguna manera se enfrentan al entorno o a ellos mismos. Y esto en el fondo tiene mucho que ver con mi concepto de la vida y con mi concepto de las relaciones sociales.

Me estoy acordando de una frase que Manolo Gutiérrez Aragón me dijo una vez en San Sebastián. Estaban pasando un fragmento de una película folklórica por la televisión y me dijo “ Tú y yo nunca haremos esto, aunque nos guste, porque cada uno hacemos lo que podemos, no lo que queremos”. La gente cree que tú haces el mismo cine que te gusta y no es cierto. A mí me gusta el musical, el thriller, cierto tipo de ciencia ficción, pero cuando me pongo a escribir no me sale.

3- La influencia del contenido me aparece como una constante. Pero luego pienso en Kubrick, que es un autor en mayúscula, y siempre cuenta historias diferentes.

Claro, pero es que tampoco se puede generalizar. Hay autores que tienen un gran abanico de historias y yo admiro esta capacidad.

Incluso en Kubrick, que es un maestro, en todo lo que hace su mirada no cambia. Siempre tiene una mirada absolutamente férrea con aquello que quiere hacer y un punto de vista ético del mundo. En *Senderos de gloria* su mirada completamente antimilitarista se mantiene y también en *La chaqueta metálica* e incluso en *Barry Lyndon*.

4- Partiendo del tratamiento artístico, montaje, banda sonora y planificación, ¿crees que la manera de dirigir a los actores también marca el estilo de un director?

Para mí totalmente. Los talleres de interpretación frente a la cámara yo los baso fundamentalmente en la utilización de la mirada por parte del actor. Creo que hay dos cosas básicas que luego se complementan, que varían el significado de aquello que queremos contar. Una es el montaje y otra es la interpretación. Y esta es cómo utiliza el actor la mirada. Y hago tres bloques: el más academicista, basado en el método, en Strasberg, que está basado en la mirada; Bresson, que es la negación de la mirada, y por otro lado el naturalista, donde también se niega la composición del personaje y con ello la utilización de su mirada. Y yo creo que esto cambia el significado totalmente.

5- ¿Qué método sigues con los actores?

Yo trabajo mucho con ellos, ensayo mucho, hablo mucho con ellos sobre el guion que para mí, es una herramienta de trabajo, algo sobre lo que podemos intervenir. Y vamos corrigiendo cosas sobre la marcha e intento que sean partícipes de lo que se quiere contar. Y en el rodaje doy muy pocas indicaciones.

6- ¿Identificas una manera común de dirigir a los actores en tus películas?

Yo creo que sí. Primero, no se puede separar la interpretación de la planificación, de la puesta en escena. Yo creo que todo va muy unido. Y va muy unido al propio guion. Godard decía que cómo ruedas forma parte del guion. En esa medida, aunque los personajes sean muy diferentes de una película a otra, el tratamiento actoral está basado en la utilización de la mirada y el silencio. Yo considero que cuenta mucho más un actor en una película por lo que calla que por lo que dice.

Y eso es algo común en mis películas.

7- También la utilización de las elipsis es algo muy común en tus películas y son muy importantes.

Sí, creo que es algo con lo que trabajo ya sobre el guión. La elipsis, bien sea narrativa o formal. Como te he dicho, creo que es más interesante lo que callas que lo que cuentas, porque además eso hace que el espectador sea partícipe de lo que cuentas. Si lo cuentas todo, si no dejas ningún subtexto, no permites que el espectador participe ni se identifique con ninguno de los personajes. En los silencios que el espectador tiene que rellenar, es donde le haces partícipe de la película.

8- Te iba a preguntar sobre los referentes ¿Qué tipo de referentes utilizas?

Muchos de mis referentes son inconscientes. Cuando hice *27 horas* algunos críticos dijeron que la película era bressoniana y yo no había pensado en Bresson en ningún momento.

Todos tenemos referentes conscientes, pero inconscientemente todos tenemos como referente todo el cine que hemos visto.

9- ¿Utilizas también referentes pictóricos?

Los utilizo (los referentes pictóricos) para trabajar con el director de fotografía, en la composición del plano, y con el de arte para hablar de la paleta de colores, y en algunos casos he hablado de pintores con el cámara para los encuadres.

10- ¿Tienes una paleta de colores habitual tuya?

Eso no, ya que creo que los colores, igual que la propia realización, deben ir supeditados a la trama que estás contando. Creo que, aun trabajando con el mismo director de fotografía, la luz y el color cambia. Javier Aguirresarobe hizo la fotografía de *27 horas*, *Obaba*, *Secretos del corazón* y son distintas.

11- ¿Recuerdas con qué referentes pictóricos trabajaste en estas tres películas?

A ver, en *27 horas* hablamos de Zuluaga y Valentin de Zubiaurre, dos pintores vascos, pero fundamentalmente lo que más nos marcó fueron las pinturas de Caillebotte. Hablamos mucho del cuadro *Rue de París, temps de pluie* que coincidía en lo que queríamos conseguir en la película, por los tonos grises que nos marcó toda la paleta de colores.

12- ¿Y la influencia en el encuadre, cómo la trabajas?

A mí me ha influenciado mucho Edward Hooper, sobre todo en los encuadres. Me gusta utilizar y colocar a los personajes a través de pasillos y ventanas.

Por ejemplo, en *Secretos del corazón* nos inspiramos más en Rubens o Velázquez. Y en *Obaba* queríamos marcar partes muy diferenciadas. Unas partes más amarillas y otras más verdosas. Y recuerdo que vimos mucho Corot para los verdes, así como los amarillos de Van Gogh.

13- ¿Defines mucho cómo serán tus encuadres antes de rodar?

Sí, pero yo dibujo fatal, entonces lo que hago es hacer un dibujo muy básico marcando la fuga y donde va la cámara. Al final con el director de fotografía ya llegas a conocerlo.

En *No tengas miedo* nos costó encontrar la casa del padre , ya que necesitaba una casa con el salón pasillo y recibidor conectados para ser fiel a la planificación que tenía.

14- ¿Cómo trabajas el sonido? ¿Teniendo en cuenta que puede formar parte de nuestro estilo?

Yo le doy mucha importancia y lo cuido mucho. Me interesa mucho que el propio ambiente sonoro forme parte de la banda sonora de la película.

Me gusta jugar con los propios elementos sonoros. Remarcar algunos o poner sonidos que no están, pero siempre desde el realismo con el que yo me identifico.

Y respecto a la música me he ido alejando de la utilización de la música en las últimas películas.

15- Díme dos cineastas que identifiques muy claramente por su estilo personal.

Por ejemplo, Roy Andersson, un director que me encanta y Abbas Kiarostami. Ambos se identifican muy claramente y los dos son muy pictóricos. En Kiarostami siempre he visto a pintores realistas. Veo a Millet, por ejemplo.

Y en Anderson no puedo identificar a ningún pintor, pero sí que tiene un estilo muy propio y personal.

16- ¿El montaje interno también marca el estilo de un director?

A mí el movimiento interno del plano es algo que me parece fundamental y que crea realmente un elemento dramático fundamental.

17- Te quería enseñar este encuadre tuyo. Por ejemplo, la gama de colores está muy poco saturada..

Con Alex Catalan en *No tengas miedo* hablamos mucho de los Dardenne, yo tenía muy claro que quería la frialdad y el distanciamiento de los Dardenne a la hora de contar la película y marcamos mucho esta influencia, tanto en la paleta de colores como en

la planificación. Y también que no hay sol en la película, sólo en la primera escena, que es cuando la niña no ha sufrido abusos todavía, y en la última escena. Son las únicas escenas con sol. El resto está nublado. Hay una utilización simbólica del sol. Y las dos escenas están rodadas en la misma plaza.

En la planificación hablamos de planos muy largos o planos secuencia, porque yo no quería romper la intimidad con la planificación ni influir en lo que era el estado anímico de la protagonista.

Y en este plano salen de la consulta que tienen y nos costó encontrar un portal que tuviera espejos, porque yo quería que al salir hubiera un desdoblamiento de la imagen, es decir, todo lo que es la disociación que ella va sufriendo está contado con espejos. Salen de allí que no sabes qué es lo real o lo reflejado. Yo quería un acercamiento del padre, que luego se aleja de espaldas a ella.

18- ¿Hubo alguna influencia pictórica?

En *No tengas miedo* trabajamos con la influencia de Mike Barr porque es un pintor que sólo pinta días lluviosos y tristes. Aparte de los Dardenne hablamos de Mike Barr.

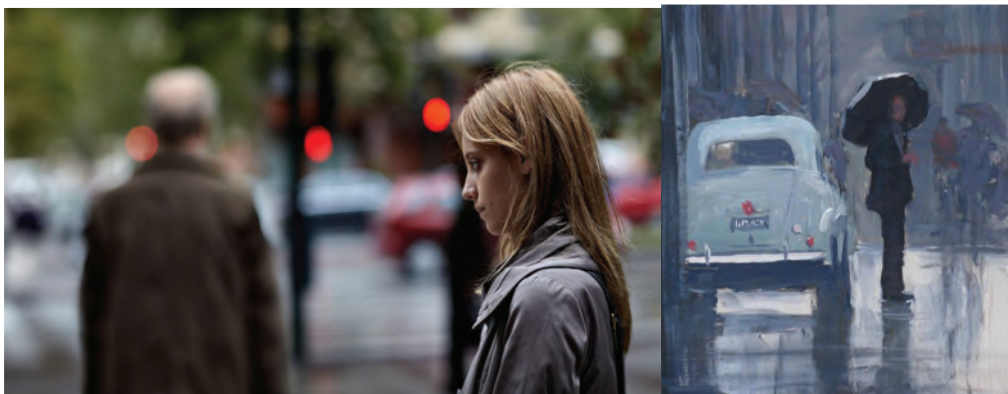


Figura 57. *No tengas miedo* (Montxo Armendáriz, 2011)

Figura 58. *Late rain- Weymouth street* (Mike Barr, 2007)

19- Huyes mucho de la simetría, llevas a los personajes a un extremo del encuadre. ¿Es consciente?

Sí, si revisas la película, menos el primer y el último plano que sí que son simétricos, el resto no, porque quería que la asimetría representase el desequilibrio interno de la protagonista. Una vez que ella ha sufrido el abuso solo aparece con el padre conjuntamente cuando va a abusar de ella. Si no, aparecen solos en los planos.

Ella solo está un poco más simétrica en el encuadre cuando toca el chelo o está con sus amigos. Jugué con la simetría/asimetría de una forma totalmente simbólica.

6.1.2.1. Conclusions

Segons Armendáriz, l'estil està basat en la noció del punt de vista o la mirada que té un director sobre allò que explica. Coincideix amb Jordi Cadena que hi ha una constant temàtica en les seves obres. Afegeix que fins i tot en directors que canvien de tema sovint, com el cas de Kubrick, hi ha una mirada reiterada en referència a l'ètica de les seves històries.

Armendáriz creu que la manera de treballar amb els actors marca de forma definitiva l'estil de l'obra i que per tant és un dels principals elements que defineixen l'estil.

Sobre la influència de la pintura, Armendáriz la té com a referent per al treball amb el director d'art i el director de fotografia, per treballar la paleta de colors en el primer cas i els enquadraments amb un estil realista en el segon, i els canvia depenent de la pel·lícula, ja que considera que han d'estar supeditats a la història.

En els enquadraments, la simetria/asimetria la fa servir de manera simbòlica per donar importància als diferents personatges o elements, o per connexió amb la història.

Reconeix una influència constant del pintor americà Edward Hopper, però també considera d'altres pintors en funció del to emocional que busca per a cada història. La influència de Hopper ve donada sobretot per la composició i el tractament dels personatges, que remarca la seva solitud o la seva posició psicològica envers el món.

Les seves referències són sobretot pictòriques, i també cinematogràfiques, encara que puguin ser-ho de manera inconscient.

El muntatge, l'enquadrament i la planificació, la direcció d'actors i el tractament del so també són molt importants per definir el seu estil.

En resum:

- L'estil cinematogràfic està fonamentalment basat en el punt de vista o de la mirada que té un director sobre el què explica.
- La direcció d'actors, el muntatge intern i extern, els enquadraments i el so, formen part de l'estil a més del contingut i de la planificació.
- El contingut, el guió, també forma part de l'estil. Allò què expliques i com ho expliques.
- Treballa en l'enquadrament fent servir la simetria i l'asimetria de manera simbòlica, depenent del contingut que vol explicar.
- Els referents pictòrics els utilitza per treballar amb el director de fotografia, amb el director artístic per acordar una paleta de colors i, en alguns casos, amb l'operador de càmera pels enquadraments.
- La seva referència pictòrica més constant és Edward Hopper, però a cada pel·lícula fa servir diferents referents pictòrics en funció del què explica.

6.1.3. José Ma. de Orbe: La influència de l'art abstracte

Bio-filmografia

Va néixer a Sant Sebastià el 1958. L'any 1985 es va graduar en direcció cinematogràfica a l'American Film Institute (Los Angeles, USA).

Dirigeix diversos curtsmetratges a Califòrnia: *Lifeguard*, *Jonathan what the hell* i *Neon*. Escriu el guió d'*Aquí no paren els trens*. Treballa com a realitzador de publicitat i funda amb el productor Pepo Sol la productora O'Partners. Posteriorment treballa com a director freelance amb altres productores.

És també guionista del documental *De Chillida a Hokusai* sobre la creació d'una escultura per Eduardo Chillida.

Soci fundador de la productora de cinema independent Fresdeval Films, alterna els seus projectes cinematogràfics amb la realització de pel·lícules experimentals i

instal·lacions. El març del 2004 exposa a la galeria Peironcely de Madrid la seva instal·lació *Ausencias*.

L'any 2007 escriu i dirigeix el llargmetratge *La línea recta*, que competeix a les seccions oficials dels festivals internacionals de Gijón i BAFICI (Argentina).

L'any 2008 realitza una sèrie d'instal·lacions a l'aire lliure a les Salines de Menorca. El mateix any comença a treballar al llargmetratge *Aita*, que finalitza al començament del 2010.

Ha obtingut nombrosos premis en festivals publicitaris, destacant-hi Lleons de bronze al Festival de Cannes. Va produir *Les hores del dia*, Premi Fipresci a Cannes 2003; i com a realitzador ha guanyat altres premis als festivals de Sant Sebastià, FIAP, Clio, etc. Obté el Gran Premi del festival El Sol 2004, per l'espot *Crossroads* de BMW, inspirat en una pel·lícula experimental del mateix realitzador.

El 2010, la pel·lícula *Aita* es va presentar a la secció oficial del Festival Internacional de cinema de Sant Sebastià, obtenint la Concha de Plata a la Millor fotografia.

Entrevista (26/4/2021)

1- ¿Cuál es tu relación con el arte como referente?

Cuando yo hago *Aita* me planteo reivindicar el cine como una de las Bellas Artes. Y el cine ya no es una de las Bellas Artes, el cine es una industria de la que, de vez en cuando, alguien logra salir y hacer un producto más artístico. Yo quiero hacer lo que Felix de Azúa llama “volver la mirada”, que es volver a mirar un poco a como era el arte clásico y recuperar una esencia muy europea. Yo me planteo hacer una película que se inspire en la pintura pero no solo en la pintura figurativa, también en la pintura abstracta y conceptual.

Te explico, mi planteamiento (en *Aita*) es que la casa es un personaje, ¿cómo voy a tratar la casa cómo personaje? Entonces parto de una serie de referentes, como es Oteiza por la desocupación del cubo. Una de las protagonistas de la película es una casa deshabitada entonces, ¿cómo tratar el espacio? Esto me llevó a inspirarme en los conceptos de Oteiza. De Rothko hay un concepto que me resulta muy interesante. Él negaba que fuera un pintor abstracto y explica que para él sus rectángulos son

personajes. Rothko empezó haciendo arte figurativo y siempre dijo que sus formas rectangulares las podía modular mucho mejor que si fuera un director de teatro o de cine. Según él, trabajar con formas humanas era mucho más difícil. Entonces, trabajaba con figuras pictóricas a las que trata como personajes y sobre estos trata las emociones y los contrastes. En Rothko, cuando ves dos rectángulos representan dos personajes, y los colores reflejan sus emociones, encontradas o no. Hay un plano de *Aita* que es un homenaje a Rothko: son varias habitaciones cada una de un color y es un Rothko girado.

2- ¿Y allí también jugabas con los colores relacionados con los sentimientos de las habitaciones o los personajes que estaban dentro?

Sí, porque al haber sido (la localización) la casa de mi infancia, todas las habitaciones tienen una emoción diferente por quien dormía ahí. Y luego los colores que tenían las habitaciones y su relación con el personaje de esa habitación. Si una habitación era azul, que transmite una cierta esperanza, y el personaje que dormía ahí era una bruja, pues jugábamos con la luz dándole una intensidad muy baja para que el azul de ese cuarto transmitiera una emoción deprimente.

En esta película tomé referencias de varios artistas plásticos y en diferentes aspectos. De Malevich me influenció la reducción al máximo de las formas. *Aita* es una película austera al límite, son cuadrados y círculos.

En cuanto a texturas, la influencia principal vino de Antoni Tàpies. La casa tiene muchas texturas, respira muchísimo.

Y ya en cuanto a encuadres y mirada, me inspiré mucho en Vilhelm Hammershoi.

3- ¿Cómo utilizaste las texturas de la casa para que Tàpies fuera una inspiración?

La idea de la película empezó porque esta casa lleva 800 años en manos de mi familia y yo la heredé cuando tenía 11 años pero yo fuí muy rechazado y una de las cosas que hicieron fue, a pesar de que hay unos archivos maravillosos que conservo, no explicarme nada de la historia de la familia, con lo cual yo tenía que ir buscando por

fuera. De hecho, en la casa no se había gastado nada en mantenerla y además ha estado cerrada 30 años por las amenazas de ETA. Había un guarda pero yo iba de “estrangis” y me sentaba delante de las paredes en las que había papel pintado que se había arrancado, se había caído porque la humedad en el País Vasco es fantástica para crear expresionismo abstracto. Entonces, yo me sentaba viendo estas formas abstractas en las paredes y decía “bueno, estos son los fantasmas de la casa que me hablan, esto es lo que me queda, no tengo otra cosa más que las texturas que me hablan”. Y de ahí surgió la idea de hacer proyecciones en las paredes porque de las paredes salían los personajes.

A mí siempre me ha gustado mucho la materia y me interesa mucho la forma en que Chillida trabaja la materia. Yo había hecho un documental sobre Chillida, estuve cinco años trabajando con Chillida y él me decía “hay que dejar que el hierro se exprese” y lo acabé entendiendo. Y eso está presente en la casa, “dejar que el material se exprese”.

4- Me interesa mucho que tus referentes sean tremendamente originales. Háblame de tus encuadres, que son muy cuidadosos. Los encuadres son como un cuadro en sí mismos.

Esa era la idea pictórica.

5- ¿Cómo trabajaste con Jimmy Gimferrer, el director de fotografía?

Yo escogí a Jimmy porque ví que entendía de pintura y que tenía una cultura pictórica poco común entre los directores de fotografía. Y en los encuadres hay mucho trabajo del director de fotografía también. A pesar de ser una película muy personal, a veces encuadraba yo y a veces encuadraba Jimmy Gimferrer. Él siempre me afinaba los encuadres porque Jimmy tiene un ojo para los encuadres espectacular.

6- Creo que tú tienes un estilo muy personal y eres un artista bastante global. Pintas, haces fotos, haces cine... y esto se nota por ejemplo en la gama de colores. ¿Tú trabajas siempre con una gama de colores parecida?

Para mí la gama de colores son los colores de mi infancia y los colores de mi país, el País Vasco.

Y es esa luz del país Vasco, esta luz que nada brilla. Esos ocre, verdes, muy mate. Son los colores de mi pueblo, de la lluvia de cada día.

Y en cuanto a los personajes, aquí hay una referencia de la pintura pero diferente. Me inspiré en Giotto pero no en las formas de Giotto, sino en el fondo. Giotto fue un revolucionario, un pintor que empezó a hacer realismo. Hasta entonces para pintar a santos se utilizaba como modelos a hijos de nobles, se entendía que el noble tenía este aspecto superior. Y Giotto fue un revolucionario porque fue el primero en utilizar a campesinos como modelos para sus cuadros de santos, con la piel trabajada del campo.

Entonces, como yo hago el retrato de un palacio, de una casa de nobles pero la habitan un cura rural y un carpintero, que en realidad es como un campesino, la idea está inspirada en Giotto. No quiero que salga nadie noble en la película.

7- ¿O sea, que en el contenido también está la influencia pictórica? Porque fue Giotto el que te inspiró a decir “voy a contar la historia de mi casa pero la voy a contar con dos campesinos”.

Y estudiando a Tarkovsky, que es otro de mis referentes, él se inspiraba en la pintura de los iconos. Y él no solo se sentía influenciado por la forma sino que también analizaba lo que pintaban y porqué lo pintaban. Y esto es interesante porque cuando se habla de referencias pictóricas se queda uno en la luz y en el encuadre y nos olvidamos de ¿por qué pintaba esto este señor? O sea, hacer una lectura más amplia de la historia de la pintura.

Las influencias de contenido y de concepto son muy interesantes. Yo de algunos artistas cojo la parte conceptual, de Oteiza, de Rothko y entonces intento dejar en la película algún gancho, algo que los referencie. Por ejemplo, de Malevich, el plano de

la cúpula que en el fondo es *Circulo negro* de Malevich, y además es el póster de la película.



Figura 59. *Circulo negro* (Kasimir Malevich, 1924)

Figura 60. *Aita* (José María de Orbe, 2010)

8- Otro tema es cómo te influyó la pintura en la angulación de los planos. Esto es muy interesante...

Sí, nunca pico y contrapico excepto en ese plano (figura 56) porque todo era un homenaje a la pintura. Si te fijas Malevich es frontal, Rothko es frontal, Hammershoi es frontal, Giotto siempre es frontal, no hay fugas ni hay nada. Bueno, hay fugas en la película pero en los encuadres no. Es siempre frontal y a la altura de los ojos. Casi toda la pintura es frontal, no hay apenas cambios de angulación.

9- ¿En el momento de hacer los encuadres también utilizaste obras concretas? ¿Cómo trabajaste eso?

No, en el momento de rodar no. Lo teníamos todo hablado pero no recurrimos a ninguna obra concreta.

A mí también me interesa destacar el trabajo de sonido de Eva Valiño. Porque todo este trabajo de aguantar los planos, si el sonido no era narrativo, no tenía que ver con lo que estabas viendo, no había manera de hacerlo. Entonces, cada vez que hacíamos un encuadre, el encuadre tenía que tener una viabilidad por dimensión

visual y por dimensión sonora. Si la dimensión sonora no se la podíamos dar, no lo rodábamos. No decíamos “ya se la daremos luego”. La dimensión sonora venía del directo del rodaje.

10- ¿Cómo trabajaste el sonido?

Trabaje el sonido con la idea de que la casa era un personaje. No era un documental sobre la casa. La casa era un personaje que tenía que expresarse y respirar. Y tiene que quejarse. Entonces, estos crujidos cuando los personajes caminan eran importantes. Había noches que nos quedamos la sonidista y yo grabando sonidos. Y muchos planos están inspirados por el sonido. Es decir, cuando se grababa al guarda caminando, el objetivo del plano es que me gustaba el crepitar del suelo. Por eso se rodaba ese plano, no por la expresividad visual sino por la expresividad sonora.

11- ¿Buscabas realismo en el sonido? Porque buscar que la casa se exprese es salirse del realismo...

Eran sonidos realistas pero como toda la película tiene este aura mágica porque en el fondo es una película de casa encantada... pero es que las casas viejas producen muchos sonidos, las casas se reajustan, crepitan...

El trabajo del sonidista y el director de foto iba totalmente a la par. Nunca sabíamos qué teníamos que rodar. Dependiendo de la luz o el sonido, rodábamos. Y había días que no rodábamos porque no encontrábamos lo que queríamos.

12- ¿Y la Dirección artística?

Solo la teníamos para los detalles. Cosas que faltaban porque la casa estaba vacía. Yo durante años dejé que la vegetación engullera la casa porque sabía que quería rodar esta película. Y dejaba que la naturaleza hiciera su dirección de arte.

13- ¿Y fuera de la pintura, influencias cinematográficas? Porque a mí el plano de la niña me recordó a Erice.

Sí, aquello de alguna manera era decir que España en el País Vasco sigue igual que en la guerra civil. Y aquel plano era un homenaje a *El espíritu de la colmena* de Erice. Y estamos aquí con dos niñas inocentes viendo monstruos.

Toda la película tiene referencias de Erice. Se ha hablado mucho en la crítica anglosajona que era un nuevo Erice. Y la crítica española lo criticó.

Yo evito trabajar con referencias cinematográficas. Como he visto mucho cine, siempre está ahí.

14- ¿Cómo trabajaste el montaje?

Yo me inspiré en una idea de Godard que dice “hoy en día para hacer una película realmente moderna, habría que trabajar con un equipo que nunca hubiera visto una película”. Creo que las referencias cinematográficas son un desastre, matan la película. Entonces, el montador venía del mundo del documental y es músico. Yo necesitaba un montador que le diera un ritmo musical a la película para que se aguanten los planos de dos minutos.

Cristobal Fernández, no tenía referentes cinematográficos pero le dió un ritmo musical que le hacía falta a la película.

15- ¿Cómo trabajaste con los actores?

Yo los canso mucho. No ensayo pero intento que se olviden de la cámara y que no sepan de qué van a hablar.

Había un elemento que generaba mucha tensión y yo lo jugué a favor. El cura era totalmente abertzale, muy proetarra. También es muy humanitario. Y Luis piensa de forma completamente contraria. Y había una tensión y eso lo jugué a favor.

Yo les decía de qué tenían que hablar pero era todo improvisación. A uno le decía de lo que tenía que hablar y al otro le decía otra cosa.

Yo no hice ningún trabajo previo, todo iba saliendo en el rodaje.

A veces rodaba y les dejaba en silencio 20 minutos. En realidad no estaba rodando pero les dejaba 20 minutos en tensión y en silencio. Les agotaba hasta que se olvidaban de la cámara.

16- ¿Me podrías decir tres cineastas que identifiques por su estilo y por sus referencias pictóricas?

Uno es Tarkovski que lo que hace, además de encuadres y personajes inspirados en cuadros, a él le encantaban los iconos rusos y él cuelga cuadros en sus películas o los muestra en libros. Él muestra lo que quiere homenajear. Hace las dos cosas, trabaja el continente y el contenido.



Figura 61. *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966)

Otro director sería Dreyer con *Hammershoi*.



Figura 62. *Mujer leyendo* (Wilhelm Hammershoi, 1908)

Figura 63. *El amo de la casa* (K.T. Dreyer, 1925)

Y otro es Buñuel, con una de las mejores escenas de Buñuel con la cena de *Viridiana* inspirada en *La última cena* de Leonardo da Vinci.



Figura 64. *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)

Y hay una última cosa de *Aita* que también quería incluir, las videoinstalaciones. Las proyecciones son videoinstalaciones. Hay influencia de la pintura, escultura y videoinstalaciones. Quería un diálogo del arte clásico con cosas más actuales como las video instalaciones.

6.1.3. 1. Conclusions

Jose María de Orbe reconeix una forta influència pictòrica en la seva obra, en l'àmbit de la forma i del contingut. De tots els entrevistats és qui fa un cinema més radical i experimental i qui reconeix que l'art, i en concret la pintura, són el seu referent gairebé únic.

Ara bé, els seus referents no provenen només de la pintura figurativa, sinó sobretot de la pintura abstracta i conceptual. Seria un exemple molt representatiu de la categorització que hem vist -al capítol de fonamentació conceptual- que fa Keska (2005), en concret de la influència directa de corrents artístics en la composició cinematogràfica. Les vídeo-instal·lacions i l'escultura també són referents per a ell. Reconeix influències directes de l'escultor Jorge Oteiza en el tractament de l'espai per la desocupació del cub, de Rothko pels colors i els rectangles tractats com a personatges, de Tàpies per les textures, de Malevich per la reducció de les formes, de Hammershoi per l'enquadrament i la mirada, i de Giotto pels personatges reals del poble que retratava, d'acord a la intenció de De Orbe de defugir la "noblesa" dels trets i els "tics" dels actors professionals.

Aquestes influències de tan diverses èpoques i estils donen lloc a una obra molt pictòrica i tremendament original. La pintura no només li influeix en

l'enquadrament en sí, sinó que també incideix en l'angulació del pla i en la durada d'aquests.

No utilitza gairebé influències cinematogràfiques, ja que creu que aquestes maten la puresa de l'obra cinematogràfica.

Referent als elements que componen l'estil reconeix el tractament del so directe, el muntatge, la planificació i el treball volgutament "espontani" amb els actors, però tot influït per la pintura.

En conclusió, De Orbe és un dels autors cinematogràfics que més influència de la pintura i de les arts visuals reconeix, tot i que ell mateix veu alguns autors cinematogràfics com Dreyer, Buñuel o Tarkovski que també han rebut una influència primordial de l'art. Hi ha dos aspectes interessants en el seu treball amb les arts visuals: per una banda, inclou l'art abstracte, l'escultura i les videoinstal·lacions com a referents, i la influència de les arts visuals en el contingut i tractament dels personatges que fa.

En resum:

- Reconeix que s'inspira en la pintura d'una manera gairebé única però no només en la pintura figurativa sinó també en l'abstracta i la conceptual.
- S'inspira també en l'escultura i les videoinstal·lacions.
- Les inspiracions pictòriques principals són:

Jorge Oteiza per la desocupació del cub

Mark Rothko per els colors i rectangles tractats com personatges

Antoni Tàpies per les textures

Kasimir Malevich per la reducció de les formes

Vilhelm Hammershoi per l'enquadrament i la mirada.

Giotto pels personatges reals de poble

- La pintura influeix en el contingut, en concepte i en l'angulació. No canvia l'angulació frontal per seguir amb la tradició pictòrica dels seus referents. L'únic moment que fa un pla contrapicat és en homenatge a Malevich (Circulo negro)
- Remarca la gran importància del treball de so directe. L'enquadrament ha de tenir una viabilitat visual i sonora per rodar-se.
- Les referències cinematogràfiques maten la pel·lícula, no les utilitza.

- dóna molta importància al muntatge tractat amb un ritme musical encara que sense música
- Importància del treball amb els actors amb una manera molt personal de treballar-hi
- Identifica Tarkovski, Dreyer i Buñuel (sobretot a *Viridiana*) com a directors influïts per la pintura.

6.1.4. Agustí Villaronga: L'art com a referent implícit

Bio filmografia

Nascut a Mallorca el 1953. Va estudiar Geografia i Història a la Universitat de Barcelona, especialitzant-se en Història de l'Art.

En la companyia de Núria Espert va fer d'actor, feina que va fer també a diverses pel·lícules fins que el productor Pepón Coromina li proposa fer el vestuari de *La Plaça del Diamant* (Betriu,1982)

El 1976 va dirigir el seu primer curtmetratge *Anta Dona*, i al 1980 *Laberint i Al Mayurka*.

El 1987 roda la seva òpera prima, *Tras el cristal*, seleccionada al Festival de Berlín, premi Ondas i Gran premi del Festival de Barcelona.

L'any 1989 dirigeix *El niño de la luna* amb la qual va guanyar el Goya al millor guió original i amb la que va competir al Festival de cinema de Cannes.

No torna a rodar fins el 1995 quan adapta una obra de Georges Simenon, *El passatger clandestí*. El 1997 dirigeix *9.99*, un encàrrec que va estar present a diversos festivals internacionals.

Amb *El mar* (2000) torna com a autor d'una pel·lícula totalment seva. Participa al Festival de Berlín on guanya el premi Manfred Salzberg.

El 2001 rep el Premi Nacional de Cinema de Catalunya.

El 2002 codirigeix *Aro Tolbukhin, dins la ment de l'assassí* amb la que va competir al Festival de Sant Sebastià, on anys més tard, el 2010 estrena la seva pel·lícula més reconeguda, *Pa negre*, guardonada amb el premi a la millor actriu i 9 premis Goya

inclòs millor pel·lícula. El 2011 guanya el Premio Nacional de Cinematografía. *Pa negre* va ser seleccionada per representar Espanya als premis Oscar.

El 2015 roda *El Rey de la Habana*, el 2017 *Incerta Glòria*. L'any 2021 amb la seva pel·lícula *El ventre del mar* guanya 6 premis al Festival de cinema de Màlaga.

Entrevista (12/5/2021)

1- Què és per a tú l'estil?

L'estil és el llenguatge que tú apliques quan fas la pel·lícula.

2- Quan comences a treballar en una pel·lícula, amb què treballes?

El primer que faig és estructurar guió. El contingut és molt important. Neix d'una cosa que vols explicar. Home, de vegades ve d'imatges. Són situacions que t'agradaria explorar. En general ve d'una idea que tens i després clar, li busques la manera més adequada per comunicar-ho.

3- La teva última pel·lícula, ve d'un text del qual tu estaves enamorat.

Sí, ve d'un text que m'agrada i jo volia fer-lo en teatre, i per les condicions de la COVID de sobte vaig veure que es podia fer en cinema i vaig intentar conservar aquest fet: neix de la literatura, després passa pel teatre i va a l'audiovisual. Volia que estiguessin els tres presents. No creia que s'hagués d'eliminar cap d'ells. És el primer cop que em passa. I és clar, conforma un estil o una manera de narrar molt especial.

4- Tú creus que a les teves històries hi ha elements comuns pel que fa a contingut?

Sí, totalment. I no d'una manera massa raonada, és quasi inconscient. Hi ha sempre criatures en situacions molt crítiques, sigui per una guerra, una desgràcia o un moment social difícil que els canvia el destí d'alguna manera. I és una constant. No és que jo ho hagi buscat. Anem a parlar de nens portats al límit. I després hi ha constants estètiques. Bertolucci ho deia, "Los estorninos siempre cantan la misma

canción” en referència al fet que sempre tenim aquesta mena de constant en els temes i obsessions.

5- Com treballes amb els actors?

Depèn. Amb els actors molt professionals treballes d'una manera molt passiva perquè són persones que t'ofereixen unes coses que són molt difícils de canviar. En canvi, amb algú no tant professional, més jove o que ve del teatre, inconscientment és molt més oberta i surten coses molt especials.

I amb els nens s'ha de treballar amb mà esquerra i psicologia, i fer-ho com un joc.

Jo assaigo molt amb els actors. Com dirigim els actors defineix el nostre estil. Els mateixos actors els poses amb un director o un altre i et donen coses completament diferents. El director amb molta personalitat, tenyeix els seus actors. El cas de l'Almodóvar és molt clar.

El cas de Bresson també és claríssim i també fa escola. En el cas del Marc Recha, amb qui he fet d'actor, ho he notat. No volia que li possessis res més que el que s'explica. Tot li semblava un ornament innecessari. Jo ho faig completament diferent.

6- Tú creus que tens una paleta de colors personal?

Això depèn de la pel·lícula i moltes vegades del director de fotografia. Jo ja fa cinc pel·lícules que treballo amb el mateix director de fotografia que ell sí que té una paleta de colors molt personal. L'estil del director de foto en aquest cas sempre va per sobre del director.

7- Com afecten els caps d'equip?

Una pel·lícula és una coautoria. De vegades sembla falsa modèstia, però no ho és. Una pel·lícula és una labor d'equip. No vol dir que tu siguis aliè al que s'està fent, però el qui marca és el director de foto o el director artístic. Jo recordo a *Tras el cristal* que el director de foto era el Jaume Peracaula i jo li donava indicacions de treballar els grisos inspirats en André Delvaux i d'incorporar-hi alguna cosa de vermell. Aquesta era la nostra referència. Jo m'he adonat que ara ja les referències la gent no les agafa sobre el món de l'art, les agafa de pel·lícules ja fetes i

especialment sobre sèries. Hi ha hagut com un salt perquè tens tanta informació visual a través de les sèries i aquestes ja han incorporat l'art en el seu moment, que ja perds aquestes referències.

És a dir, ja no et posaran com a referència un orientalista sinó que et posaran com a referència *Lawrence d'Aràbia*. O ja no et posen la fotografia de Vermeer com a referent sinó que et posen *El cuento de la criada*.

8- O sigui que s'ha perdut una mica el que és la influència del món de l'Art amb tota la informació audiovisual que ens arriba?

Jo crec que sí, perquè a més el món de l'art actualment entra dins d'un terreny molt conceptual i abstracte. O sigui que són referències que no són massa útils en un cinema que encara és figuratiu. I has d'acabar mirant al passat.

9-A tú quins pintors t'han influït? Has parlat de Delvaux. Et va influir només en els colors o també en alguns enquadraments?

No, enquadraments no, només la gamma de colors perquè els enquadraments són més estil Giorgio de Chirico. A l'hora d'enquadrar, Giorgio de Chirico, per exemple, té un personatge en primer terme i una profunditat de camp quasi en una falsa perspectiva.

També em van influir els orientalistes a *El niño de la luna*.



Figura 65. *L'Anunciació* (André Delvaux, 1955)

Figura 66. *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1986)

Per exemple quan vaig fer *El pasajero clandestino* com que rodava a la Polinesia em vaig agafar la pintura del Gauguin, que no la pots aplicar, però vulguis que no és material d'artista i el material d'artista sempre comunica. És que no fa falta que imitis, sempre t'obre els ulls. Hi ha alguna cosa que et trasbalsa.

A *Pa Negre*, per exemple, no recordo cap referent pictòric. Però sí que vam treballar simbòlicament els colors. Per exemple, el bosc al principi és molt verd, és una cosa lluminosa i a mesura que passa el temps es van tornant més gris. Al final de la pel·lícula les fulles són grises. Cada vegada ho degradàvem més a mesura que els personatges s'anaven degradant. Anava perdent aquesta cosa innocent i bonica que tenia i s'anava tornant molt més sinistre.

10- Tú tens clar l'enquadrament?

Sí, jo tinc una capacitat que crec que no li passa a tothom. Jo soc molt visionari, la pel·lícula la veig muntada. Tinc molt fàcil la visualització de les coses. I com que he assajat amb els actors, ho tinc molt clar. És que aquesta és la feina principal d'un director, saber jugar-ho tot. Com que has treballat amb els actors, tú com a director saps molt clarament quan una cosa funcionarà amb la càmera més llunyana o més en primer pla. I no perquè sigui més o menys bonica sinó per intuir què és el que comunicarà millor. I crec que l'enquadrament té una funció simbòlica.

11- Com treballes la simetria?

A mi m'agrada molt la simetria però no per cap motiu especial. És una cosa purament intuïtiva. És com quan entres a casa d'algú, que depenent d'on té les coses i com, marca la seva personalitat.

12- El teu treball com a director artístic t'ha estat útil?

Sí, sobretot perquè saps com dialogar i tens eines per parlar-ne.

13-I la banda de so?

A mi m'agrada posar música a les meves pel·lícules, però s'ha d'estar alerta perquè la música és una cosa tan poderosa que et pot canviar la seqüència, el sentit d'una seqüència.

14- El muntatge, quina importància li dones?

Jo treballo cada dia, soc molt d'anar a muntatge. I crec que he acabat amb un estil propi, però que justament me l'ha ensenyat un muntador. Jo he treballat molts anys amb el Raul Roman i ell té un estil molt propi, és molt àgil, té molt clar el punt de tall i aquest estil seu l'he heretat, l'he après d'ell.

15- A tú quins pintors i directors t'han influït al moment d'enquadrar?

No tinc consciència de cap pintor en concret, però jo vinc d'Història de l'Art i això et dona un bagatge artístic que t'influència sense adonar-te'n.

I directors n'hi ha diversos. El nou cinema brasiler, Rui Guerra, Glauber Rocha i sempre m'han agradat molt Bergman, Tarkovsky i Dreyer.

6.1.4.1. Conclusions

Agustí Villaronga defineix l'estil com el llenguatge que aplica el director per explicar una història. Creu que aquest estil ve també determinat pel contingut que repeteixes d'una història a l'altra, d'una manera gairebé inconscient. És interessant observar que tots els directors coincideixen en aquest punt de la repetició temàtica i molts d'ells ho veuen d'una forma no intencionada.

Entén la direcció de les pel·lícules com una coautoria, ja que creu que el treball de l'equip també influeix molt en el resultat. Identifica com a elements que marquen el seu estil el muntatge, les històries, els plans, l'enquadrament el so i també el treball amb els actors. Els colors i el treball del tractament artístic els treballa amb referents de la pintura tot i que creu que actualment els nous cineastes estan perdent aquests referents i agafen els referents pictòrics de segona generació. És a dir, en lloc de tenir

Vermeer com a referent, parlen de “The handmaid's tale” (Miller, 2017) que està clarament influenciat pel pintor.

Creu que la pintura conceptual i abstracte són referents molt difícils d'utilitzar i això fa que el món cinematogràfic miri al passat més llunyà quan ha de fer servir referents pictòrics.

La seva formació en Història de l'Art fa que la influència no vingui només directament per un pintor o un quadre sinó que creu que això ja ho té incorporat i que l'art t'obre els ulls per fer cinema.

No reconeix que faci servir la influència pictòrica per enquadrar, ja que la seva forma de treballar inclou ja tenir tots els plans i enquadraments al cap quan escriu el guió, sí que creu que l'enquadrament i el treball en la simetria i la composició del pla són totalment simbòlics la qual cosa el relaciona amb la manera de treballar d'un pintor quan decideix que va dins el quadre.

En resum:

- A les seves històries hi ha elements comuns quant a contingut d'una manera quasi inconscient.
- El treball amb els actors marca especialment un estil propi.
- Una pel·lícula és una coautoria, una labor d'equip.
- Actualment les referències no s'agafen sobre el món de l'art, s'agafen de pel·lícules ja fetes i especialment de sèries.
- El món de l'Art actualment entra dins d'un terreny molt conceptual i abstracte. Sovint són referències que no són massa útils en un cinema que encara és marcadament figuratiu. I has d'acabar mirant al passat.
- L'art és material d'artista i el material d'artista sempre comunica. No fa falta que imitis, sempre t'obre els ulls. Hi ha alguna cosa que et trasbalsa.
- Té molt clara la pel·lícula al cap abans de rodar-la i sap com ha de ser cada enquadrament, encara que reconeix que recorre a simbolismes que poden no ser del tot conscients.
- Els enquadraments i la simetria/no simetria són totalment intencionals i marcadament simbòlics.

- Al provenir del món de la història de l'Art creu que la influència pictòrica la té inherent i la fa servir sense adonar-se'n.

6.1.5. Belén Funes: El compromís amb la realitat

Bio filmografia

Belén Funes neix a Barcelona el 1984.

Estudia cinema a l'ESCAC (Escola Superior de cinema i audiovisuals de Catalunya) i a l'Escola de San Antonio de los Baños a Cuba.

Comença treballant com a script i Ajudant de direcció amb directors com Elena Trapé, Jaume Balagueró o Mar Coll.

El 2015 dirigeix el seu primer curtmetratge produït per Isabel Coixet *Sara a la Fuga* guanyador de la Biznaga de plata al millor curtmetratge al Festival de Màlaga. El segon curtmetratge *La inútil*, el roda el 2017 i va estar nominat als premis Gaudí.

La seva òpera prima *La hija de un ladrón* (2019) va guanyar el Premi a la millor interpretació Femenina al Festival de cinema de San Sebastián, el Goya a millor Direcció Novell i el Gaudí a Millor pel·lícula en llengua no catalana, entre d'altres.

Actualment, està preparant la seva segona pel·lícula.

Entrevista (20/5/2021)

1- ¿Qué es el estilo cinematográfico para ti?

El estilo cinematográfico es un concepto muy amplio pero si tuviera que definirlo de una forma práctica es la forma que el cineasta encuentra que es mejor para acercarse a la ficción que quiere explicar. Hay algo del estilo que tiene que ver con mi propio acercamiento y como yo me posiciono en cuanto a mi propia ficción. En el caso de *La Hija de un ladrón*, nosotros queríamos que tuviera un estilo muy documental, por ejemplo, y que pudieras estar viéndola y pensando que aquello pasaba delante de tu cara. Entonces, nuestro estilo tiene mucho que ver con esta forma de hacer documental: incidir lo menos posible, apostar por una cámara que sea más invisible, que la mirada del cineasta no esté por encima de la mirada social o política que tiene la película. O sea, una serie de dogmas (no me gusta la palabra dogma porque es un

poco censora a veces), pero sí cómo plantearnos hacer esta especie de ficción documental.

O sea que el estilo es esta decisión importantísima en la que el cineasta decide y tiene claro por primera vez en su cabeza como es esta ficción.

2- Respecto al contenido. ¿Crees que en tus películas hay elementos comunes?

Sí, yo creo que hay un elemento muy común y es que yo intento encontrar una forma de relacionarme con mi presente. Y en la que ahora estoy escribiendo me he dado cuenta de que estaba haciendo otra vez una película sobre como perder una vivienda es perder la identidad y perder la historia de una familia. Yo de nuevo estaba con estas ficciones que intentan hablar con el presente y entenderlo y no ofrecer ninguna solución, pero sí plantear una serie de preguntas como que todo lo que somos está relacionado con lo que nos pasa y con lo que nos envuelve.

Me interesa menos el pasado, no me interesa mucho el futuro, entonces lo que realmente me mueve es hablar con el presente.

3- ¿Y con una mirada muy posicionada políticamente?

Yo no era muy consciente de esto pero he ido tomando consciencia de que es una mirada más preocupada por la gente que por la empresa, los malos son los sistemas invisibles, capitalistas y patriarcales que nadie vemos. Ahí es donde hay esa forma de adscribirse políticamente. Y que hay un sistema que nos tendría que englobar pero en lugar de englobarnos nos aplasta. Y yo creo que mis películas van de eso.

4- ¿Cómo preparas el tratamiento artístico? ¿Tienes una paleta de colores propia?

No soy consciente de ello pero lo que sí que se repite habitualmente son espacios y como son espacios que se parecen entre ellos, se ha generado esta especie de paleta de la realidad. O sea, como algo en lo que el espacio está relacionado con los personajes. Lo que me interesa es que esté representado su nivel socioeconómico, su estrato social, pero yo no trabajo con los colores preestablecidos. De hecho ahora estoy preparando una película que es para mí muy nueva porque parte de la película

pasa en Jaén y mi obsesión ahora mismo es que yo no quiero idealizar el campo, ni el sur de España. Si mi padre se fue del sur de España y se vino a vivir a Barcelona era porque la vida allí no era posible.

Lo que yo intento, más que una paleta de colores propia, es ir contra el cliché. Y entonces sí que me encuentro yendo contra lo que he visto. Una película sobre el sur es siempre una película muy idealizada donde el cielo es azul y el sol brilla. El sur no es solo eso. Es eso y muchas cosas más.

5- ¿Cómo lo trabajas a nivel de referentes?

Ahora estamos trabajando por ejemplo con fotoperiodistas que han retratado la vida de los agricultores y de la gente que se ha ido a trabajar en el campo fuera de España, de gente que se ha tenido que ir a Francia a trabajar la viña porque en su campo en España no había ninguna posibilidad. Me parecía interesante porque hacían un retrato desmitificado y desenamorado de lo que es el trabajo en el campo, que es durísimo. Para esta película este fotoperiodista es una gran inspiración pero yo también trabajo con mi memoria visual, tengo un gran conocimiento de Jaén. También estamos viendo mucho cine documental. Y lo que estamos intentando es encontrar esa verdad ahí porque yo siento que hay algunos espacios que están falseados a nivel de referencia. O sea que alguien ha retratado eso de una determinada manera y eso es así. O sea, México siempre es amarillo y Bruselas siempre es azul y blanco aluminio. Ahí estamos, en unos clichés que conviene ir rompiendo y ver referencias es la forma de hacer eso.

6- ¿Y el fotoperiodismo también os ha influido a nivel de contenido?

Sí, también. Ya en la primera película, *La hija de un ladrón* trabajamos mucho con la fotografías de madres adolescentes que hizo Adriana Lestido, que es una fotoperiodista argentina que hizo un trabajo con jóvenes madres primerizas sin apoyo parental. Había varias fotos de ella que me interesaban mucho.

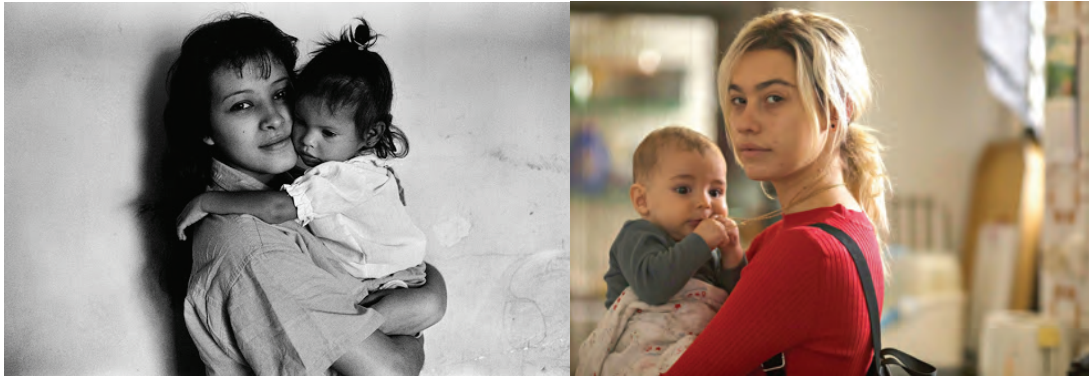


Figura 67. *Madres adolescentes* (Adriana Lestido, 1988-1989)

Figura 68. *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019)

Incluso trabajé con fotografías que intenté reproducir como ésta de esta niña con el bebé tirada en la cama, y yo rodé un plano muy parecido.



Figura 69. *Madres adolescentes* (Adriana Lestido, 1988-1989)

Y también las imágenes de los fotoperiodistas nos sirven para trabajar con la dirección de arte y también con la directora de casting para la búsqueda de rostros determinados. Con los que más trabajo estos referentes es con el director artístico, con la directora de casting y con el director de fotografía.

7- Agustí Villaronga me decía que una película es una coautoría. ¿Tú también lo compartes?

Sí, totalmente. Las películas, si cambiáramos los ingredientes que hay dentro, que son los autores, serían totalmente diferentes.

8- ¿La dirección de actores también tiene ese punto autoral?

Sí, yo creo que la autoría empieza en cómo eliges a los actores y qué tipo de rostros acaban formando parte de nuestras películas, que para mí conforman algo de la imagen estética y visual, que en muchos aspectos no pensamos pero es que estamos viendo la cara de estas personas todo el rato. Su rostro forma parte de esa vertiente pictórica que tiene el cine.

Elegir a Greta Fernández, con su rostro particular, era una apuesta para que tú pudieras ver en esa Sara una mujer con ese rostro que no pasa desapercibido. Yo creo que ahí es donde empiezas a ser autor, en la gente que vas a filmar. Y luego hay otra cosa en la dirección de actores. Yo hago muchos ensayos, lo ensayo todo hasta la extenuación porque en el rodaje no hay tiempo para pensar ni improvisar. Y toda mi obsesión en la dirección de actores, es aplicar la lógica y entender por qué un personaje hace lo que hace. Y sobre todo entender cómo a través del actor tú le puedes hacer llegar al espectador la forma que tiene ese personaje de relacionarse con el mundo.

9- Y cuando me decías que la pintura sí que te influía en la dirección de actores, ¿Cómo trabajas eso?

Sí, yo no soy una entendida en pintura pero a mí, por ejemplo, las expresiones en determinadas pinturas me parecen muy interesantes para trabajar con los actores. Por ejemplo, este *Autorretrato* de Rembrand lo utilizamos en el trabajo con Eduard Fernández en *La hija de un ladrón*. Esta idea del personaje ensombrecido, en tinieblas, que no acabas de saber muy bien lo que está pensando ni lo que está sintiendo pero que está ahí y que lo percibes mirándote.



Figura 70. *Autorretrat* (Rembrandt, 1628)

Y creo que en la pintura hay un montón de cosas por descubrir acerca de la expresión, porque en este otro cuadro de Casas a mí lo que me interesa es el personaje que mira fuera de cuadro mientras detrás pasan cosas. Esto era un poco Sara. Y también un poco Nausicaa Bonnin en *La inútil*, con esta sensación de que el mundo sigue caminando y tú no formas parte de él. Esta sensación me resulta interesante y es muy fácil de enseñársela a un actor.



Figura 71. *Au moulin de la Galette. Madeleine*(Ramón Casas, 1892)

Luego hay algo en la dirección del niño en *La hija de un ladrón* que para mí era muy difícil, porque los niños son indescifrables pero toda esta pintura me servía porque tenía la sensación de estar cogiendo imágenes de niños que llevan la tristeza como colgada de la barbilla, y hay algo en esta mirada que es la mirada de Tomás y que me servían para comunicarme.

No soy nada entendida en arte pero me gusta mantener mis carpetas con mis referencias artísticas, las guardo y para mí es una forma de relacionarme con los actores más allá de la palabra.

10- ¿Las referencias cinematográficas, he leído mucho sobre los Dardenne, es así?

Yo intento descubrir nuevas influencias pero sí, los hermanos Dardenne son unos. También me gusta mucho el cine de Ken Loach, Andrea Arnold y ahora estoy descubriendo el cine de Alice Rohrwacher, el cine de Kiarostami con su forma de rodar la realidad. Y ahora de repente estoy muy metida en el cine oriental. Estoy redescubriendo el cine de Edward Yang, de Tsai Ming Liang. Hay algo que me gusta de este cine, que van un poco contra los estándares de producción. Tsai Ming Liang había rodado *Days* con un cámara, un sonidista y poco más y habla de lo que significa ser homosexual en un país donde la homosexualidad está penada con la cárcel. Y también me interesa el cine latinoamericano, hay ahí un mundo para descubrir. Intento que las referencias se vayan alimentando, que no sean siempre las mismas.

11- ¿A nivel de montaje cómo trabajas?

Yo solo he trabajado con un montador, Bernat Aragonés, y trabajamos sin hacer un *assemble* porque los *assemble* sirven para deprimirse. Yo acabé la película *La hija de un ladrón* muy insegura y necesitaba ver en lo que había acertado, porque yo ya sabía en lo que había fallado. Estuve todos los días de montaje y creo que hay un ejercicio cuando llegas a la sala de montaje que es olvidarte de lo que tú querías y centrarte en lo que tú puedes hacer. Entonces intentamos montar la película sin que el guión estuviera presente, porque el guión yo ya me lo sé y pienso que hay algo indivisible del estilo de un cineasta que es la forma en la que das la información, dónde quieres colocar tu al espectador. Si quieres que el espectador se sienta seguro dentro de tu película o prefieres colocarle en una situación de inseguridad y de alerta. Y yo me dedicaba en montaje a colocar al espectador en esa situación. Que se pudiera entender que el equilibrio de un personaje como Sara es tan frágil que con que pase algo como encontrarse a una persona, ese equilibrio se convierte en destrucción. A mí me interesaba trabajar con el montaje para que el espectador no

se sintiera seguro dentro de la película, igual que Sara no está segura dentro de su realidad. Y eso es lo que trabajamos y creo que eso sí que es lo que marca el estilo en el montaje.

12- ¿Cómo trabajas la banda de sonido?

No utilizo música pero el trabajo con el sonido para mí es importantísimo. La decisión de no utilizar música es estilística y es una decisión por pura necesidad, porque no conozco a ningún compositor de bandas sonoras que me guste lo que hace. En esta próxima película sí que me planteo usar música porque hay un compositor chino que me gusta y prefiero poner una canción que pueda significar algo para los personajes y de paso también para los espectadores. Y creo que también hay algo de la banda de sonido, que en el caso de *La hija de un ladrón*, era esa ciudad que se la come y ese entorno urbano metálico, de cemento y hormigón, en donde la gente todavía sobrevive y existe un tejido intervecinal de solidaridad.

13- Y volviendo a la planificación y al encuadre, me interesa volver a cómo trabajas. La simetría, la no simetría... si eso tiene un sentido simbólico para ti.

Con mi Directora de fotografía, Neus Ollé, siempre trabajamos igual. Al inicio de cada jornada de rodaje llegamos una hora antes, entramos en el set y decidimos cómo van a moverse los actores y decidimos cuál es el punto de vista más interesante para contar la escena. Y en *La hija de un ladrón* siempre era el de Sara. Siempre ponemos primero el plano de ella y veíamos cómo el universo se movía a su alrededor, no al revés. O sea, ella es el epicentro de la acción y todo el resto se va moviendo a su alrededor. Entonces, cuando trabajo en el encuadre no me interesa tanto la simetría ni la psicología del encuadre, que es algo que ahora me interesa más pero en *La hija de un ladrón* no lo tuve tan en cuenta porque se quedaba fuera, porque no se correspondía con el estilo documental que yo quería darle. Con la primera peli y los primeros dos cortos a mí lo que me interesaba era esta sensación de urgencia, de gente “on the rush” todo el tiempo y en movimiento. Personajes que están haciendo cosas todo el rato hasta la extenuación porque era lo que me llevaba a ese final. Pero también eso es interesante. Cómo lo que te vale para una película de repente en otra

película la narrativa toma otra dirección. Yo no quiero volver a hacer *La hija de un ladrón*, no me interesa esa forma de nuevo. Me gustaría encontrar otra forma de relacionarme con las imágenes.

6.1.5.1. Conclusions

Malgrat ser una directora amb poca filmografia, Belén Funes té molt clar el què busca en el seu estil. Per a ella l'estil és la forma que el cineasta considera millor per acostar-se al contingut que vol explicar.

En el seu cinema ella cerca un estil documental perquè li interessa parlar del present i per què creu que la mirada del cineasta mai ha d'estar per sobre del que s'explica. Un concepte interessant que vindria a dir que l'estil ha de tenir una motivació en el que narrem.

Creu que els seus continguts tenen moltes coses en comú, com una mirada social i política i una recerca per relacionar-se amb el seu present de la manera més realista possible.

Treballa amb una paleta de colors amb la mateixa intenció, mirant de fugir dels clixés quan explica la realitat.

Defensa, igual que Villaronga, una coautoria amb els membres del seu equip amb tasques més creatives.

Creu que el muntatge i el so formen part de les decisions estilístiques. També el treball amb els actors, tot i que ella creu que l'estil també ve marcat pel càsting triat. Els enquadraments els fa en funció del moviment dels actors amb un seguiment de càmera, fet que també marca un estil personal.

Les referències de les arts visuals les agafa tant de la pintura pel que fa al treball amb els actors, per marcar característiques dels personatges, com del fotoperiodisme. La fotografia és un referent clar per a ella pel que fa a paleta de colors i enquadrament

En resum:

- Contingut comú a tota la seva obra: la recerca de la forma de relacionar-se amb el seu present. Podem dir que hi ha una obsessió temàtica a la seva obra.

- Paleta de colors buscant realitat. Busca fugir de la idealització i el clixé en la representació de la veritat.
- Referents directes del fotoperiodisme amb els quals treballa amb Direcció artística, càsting i Direcció de fotografia.
- Referents pictòrics pel treball amb els actors.
- Les pel·lícules són sempre una coautoria amb la resta de caps d'equip que tenen decisions artístiques.
- En la direcció d'actors intervé molt la decisió en el càsting. (això ja ho deia Bergman: no soc un bon director d'actors, soc un bon director de càsting)
- Treball important del so i el muntatge.
- Decideix els enquadraments en funció del moviment dels actors. Busca la veritat en aquest moviment i sobre això enquadra

6.1.6. Paula Ortiz

Bio filmografia

Nascuda a Saragossa el 1979. Llicenciada en Filologia Hispànica i Doctora en Història de l'Art per la Universitat de Saragossa. Va estudiar també a la NYU i a la UCLA als Estats Units.

Després de diversos curtsmetratges com *Fotos de família* (2005) o *El rostro de Ido* (2008), al 2011 va rodar el seu primer llargmetratge *De tu ventana a la mía* guanyadora del premi Pilar Miró a la Seminci i nominada al Goya a la millor direcció novell entre altres reconeixements.

El 2014 roda el seu segon llargmetratge *La novia*, una adaptació de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, seleccionada al Festival de San Sebastian i nominada a quatre Premis Gaudí i 12 Premis Goya, entre ells millor pel·lícula. Va guanyar millor Fotografia i actriu de repartiment.

Ha rodat un capítol per a la sèrie *En casa* d'HBO i *Historias para no dormir* per a Amazon prime.

Està pendent d'estrena la seva tercera pel·lícula *Across the River and into the trees* adaptació de l'obra d'Ernest Hemingway i està a punt de començar el rodatge d'una pel·lícula sobre Santa Teresa de Jesús.

Entrevista (29/10/2021)

1- ¿Qué es para ti el estilo cinematográfico?

La forma final única, la más intransferible de un autor, que acaba teniendo un relato. O sea, que adquiere una atmósfera, un lenguaje, unos ritmos, un uso de todos los niveles narrativos, dramáticos, estéticos, incluso éticos, que en conjunto, ese uso y la forma final tiene un gesto reconocible.

2- ¿Y el contenido, crees que influye en el estilo? ¿Hay elementos comunes?

A mí me cuesta mucho hacer autoanálisis. Pero si echo la vista atrás, incluso en los cortos sí que creo que hay una serie de campos semánticos emocionales que a mí me interesan y que tienen que ver con conflictos existenciales. Todo lo que tiene que ver con el amor, la muerte, la soledad, fundamentalmente. Son esos temas, sí bien es cierto que me atrae más la abstracción y transformar esos contenidos para tratarlos de otra manera.

Estos últimos años he hecho dos proyectos de encargo. Acabo de hacer una película basada en una obra literaria de Hemingway. Es un encargo pero es una película que me han dejado hacer estéticamente, es en blanco y negro, formato cuadrado pero en la que el contenido no es mío. Es cierto que también me atrajo por los temas que trata pero que no son puramente míos. El texto de Hemingway trata los temas de una manera diferente a como lo haría yo. Pero también es verdad que eso me atrajo. Un autor que viene de la crónica, que tiene un espíritu muy periodístico, muy poco ornamental, muy apegado a la realidad, que justo él aborrece un poco del ornamento, para mí era un reto. Era un proceso interesante sobre cómo mantener esos equilibrios. Es una obra muy pictórica, seguramente la obra mía donde había un trabajo más exhaustivo de pintura. Sale pintura. Está rodada en Venecia y el arte

lo ocupa todo. En la película hay dos escenas que van de hablar de pintura, de lo que están viendo.



Figura 72 .*Across the river and into the trees* (Paula Ortiz, 2021)

3- ¿Crees que ha influido que tu estilo tuviera una influencia pictórica muy clara para tu elección como directora de esta película?

Sí, creo que esta era una de las cuestiones que hicieron que se decidieran por mí, que soy una directora menor en el mundo anglosajón. Me dijo el productor de la película que me habían recomendado por el tema estético, el tema pictórico y el tema literario.

4- Partiendo de lo que marca el estilo, ¿ Tú cómo trabajas el sonido? ¿Cómo piensas en la música, que para tí es muy importante?

Sí, para mí la música es muy importante desde el momento de la escritura del guión y si el guión no es mío, desde el momento de la lectura. Sobre todo la música intradiegetica, la que va a formar parte de la escena, esa para mí es algo que me gusta negociar desde el guión y que se diseñe la escena con esa música, con ese ritmo, con ese estado de ánimo porque lo contamina todo, la va a provocar las sensaciones de los actores, los movimientos de la cámara. Yo a veces les he puesto los cascos a los maquinistas para que vieran el ritmo.

A mí me gusta trabajar la música con listas de Spotify con las que trabajo el guión y luego con las que trabajo la película.

Yo creo que es una de las cosas que más marca el estilo, en el sentido de ritmo, velocidad, respiración. La capacidad que tiene la música en el estado emocional es muy importante.

La banda sonora siempre la he trabajado a posteriori y en paralelo con el montaje. E igual que la banda sonora musical, el resto de la banda sonora.

5- ¿Trabajas los sonidos de una forma metafórica?

Lo que más se ve normalmente es lo plástico, pero yo le dedico más trabajo casi al sonido que a la imagen. En lo último que he hecho de *Historias para no dormir* de Amazon, hemos dedicado tanto tiempo para montar el sonido como para montar la imagen, porque la creación de sensaciones implica trabajar muchos niveles. Los niveles más realistas, los que forman parte de la escena, ya son muchos. Pero luego hay una serie de capas que están trabajando evocaciones que pueden ser mucho más oscuras o más luminosas y que tienen que ver con sonidos abstractos.

Muchas veces trabajamos con el viento y con la lluvia, por ejemplo. En esta última película hay una batalla de la Segunda Guerra Mundial vista en primera persona, porque está recordada por alguien que tiene un síndrome de estrés postraumático. Allí el sonido era todo. Porque por cuestiones de producción tampoco veías tanto y toda la evocación del personaje debajo del agua, fuera del agua, eso son capas y capas de agua, de impactos.. para hacer un solo impacto de una bala, igual hay once sonidos combinados y para hacer un viento hay siete o ocho vientos combinados. Y lo mismo con el tratamiento de los subgraves y los supragudos en el sonido, que hacen el sonido muy fuerte emocionalmente. Y otra cosa muy importante es la descontextualización sonora. Por ejemplo, yo he utilizado en casi todas mis películas el sonido de ballenas y delfines. Son sonidos que sirven. Por ejemplo, en *De tu ventana a la mía*, cuando Leticia Dolera está bajo el agua en la bañera, el sonido que suena son ballenas. Es la creación de una

atmósfera que no tiene nada que ver con lo que estás viendo y que exige un trabajo que a mí me parece super creativo por parte de los técnicos de sonido, que tiene unas capacidades narrativas y dramáticas brutales que desafortunadamente no son tan agradecidas como las de la imagen porque no se ven tanto. Lo interesante es que no se noten pero que crean la atmósfera.



Figura 73. De tu ventana a la mía (Paula Ortiz, 2011)

6- ¿En el montaje de imagen cómo trabajas? ¿Empieza a trabajar el montador solo o estas siempre tú?

En esta película de encargo sí que ha sido así pero normalmente siempre estoy yo.

7- ¿Y tienes muy claro el montaje cuando estás rodando?

No, no. Yo sé que hay directores que lo tienen muy claro. Pero yo no. Evidentemente hay un esquema. Yo ruedo con storyboard y con planos diseñados pero hay mucho margen. Cuando estás rodando empiezan a surgir posibilidades que son muy distintas

8- ¿El trabajo con los actores sigue una pauta en todas tus películas?

Yo creo que es una de las cosas que más marcan el estilo, aunque también es muy invisible porque están ellos y cómo encarna cada actor a un personaje. Y también lo ideal de la dirección de actores es que resulte invisible. Pero sí que es cierto que haces una perspectiva más analítica, cuando analizas las maneras de dirigir actores, las dramaturgias, los códigos emocionales que utiliza cada director, no tiene nada que ver. Y la manera de rodar, claro. Yo sí que creo que es uno de los rasgos más fuertes y con más peso para crear un estilo, para tener una impronta en el espectador que se quede, yo sí lo creo.

Y con los actores yo ensayo mucho. Va en consonancia con el resto de planteamientos que intento hacer con todos los lenguajes. No sé si tendría mucho sentido preparar el plano plástica, fotográficamente y luego que el actor llegue allí por primera vez, sin ensayo. Hay directores que lo hacen pero no es mi manera de trabajar. En el terreno del ensayo es donde se puede probar todo y vas acotando la actuación. Simplemente en un ensayo tú ya sabes cómo respira el actor, qué tiempos tiene, cuánto tiempo necesita de reacción. Hay muchas variables que en los ensayos se resuelve en gran medida.

9- ¿Crees que tiene importancia el trabajo con el equipo? ¿Existe una coautoría con los jefes de equipo?

A mí, el hacer publicidad me obliga a trabajar con equipos muy distintos. En mis dos primeras películas trabajé con el mismo director de fotografía y el mismo cámara. Y además, luego con el cámara también montaba. Con lo cual, en este caso, sí que creo que hay una fuerte coautoría con él. ¡Yo tengo la sensación que sin mi equipo yo muero!

10- Pienso que tienes una paleta de colores propia ¿Hay una gama para cada personaje?

Depende de cada proyecto. pero lo que sí es cierto es que yo, la paleta de colores la trabajo muchísimo. Por ejemplo en *La novia*, preparé un libro de estilo para todo el equipo y una de las partes estaba dedicada a la paleta de colores de la película.

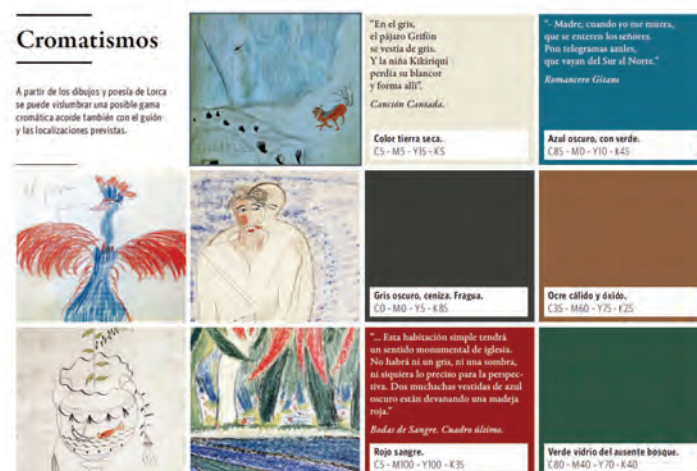


Figura 74. Paleta de colores al libre d'estil de *La novia* (Paula Ortiz, 2015)

Este "Libro de estilo" lo hago de todas las películas. En la última, *Across the river and into the trees* (2021), también lo hice pero es que allí la fotografía es en blanco y negro y una parte en color. Y en el blanco y negro también lo hicimos y las paletas iban según espacio temporal. El pasado era en color y el presente en blanco y negro. Estaba diseñado el color del blanco y negro pero era muy distinto.

Normalmente hago una paleta de color una vez he localizado. En *La novia* (2015), la hice una vez había visto el color de las tierras, las fraguas, de las cenizas... Con el director artístico trabajamos una paleta de color. Yo le hice la paleta de colores inicial y él la hizo mucho más minuciosa (figura 75). Una paleta que iba desde un azul cilantro, unos ocre, unos amarillos sacados de las propias localizaciones. Y a partir de ahí trabajamos todo el vestuario, todo el arte. Como eran localizaciones tan extremas, con un color tan específico de la tierra, la paleta vino de ahí.



Figura 75. *La novia* (Paula Ortiz, 2015)

En otros casos como en *De tu ventana a la mía* (2011), la paleta vino a través de los personajes. Eran tres mujeres y la primera, la interpretada por Leticia Dolera, que era la más joven, la más melancólica, la menos fuerte era la que tenía los colores más fríos, más pastel, más lánguidos, más azules, etc.

La mujer más fuerte, a la que le tocaba estar más estoica que era Maribel Verdú, era la que tenía los colores más cálidos en una saturación media.

Y la mujer madura (Luisa Gavasa) era la que tenía una saturación mayor, la que tenía el contraste mayor, estaba todo más oscurecido y tenía una gama de colores más pesados.

Y todo este trabajo era una utilización simbólica de los colores dependiendo del personaje.



Figura 76. Les tres dones de *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011)

En el caso de *La novia*, los colores que fueron tratados simbólicamente fueron el negro y el rojo. Todo el resto eran los ocres y amarillos que remitían al paisaje. Y se decidió cuándo y cómo se utilizaba el rojo porque era el color de la sangre y era una

adaptación de *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca y se tenía que tener cuidado con el uso del rojo que no despistara y con el uso del negro también.

11- Y en esta parte más visual ¿Qué tipo de referentes usas?

Yo utilizo un montón de referentes pictóricos. Ahora en la preproducción de la película *Teresa* encontré un cuadro que me obsesione, que es el cuadro de una ninfa y un cisne y me he obsesionado con el cuadro y he encontrado seis versiones distintas de seis épocas diferentes del mismo cuadro. Es el cuadro de *Leda y el cisne* y ya lo he puesto seis veces en el dossier y se lo he pasado al director artístico y al productor. A mí me gusta mucho trabajar con referentes pictóricos, fotográficos y fílmicos también.

12- También fotográficos. He leído en algún estudio sobre tu cine que tenías influencia de Eugene Smith, que es un fotoperiodista. O en *De tu ventana a la mía* de la pintura prerrafaelita. O Hopper también. Y con Vermeer a nivel de encuadre, con el tema de la simetría.

Si, especialmente con *De tu ventana a la mía* trabajé mucho con Vermeer para algunos encuadres. Hay un encuadre en la parte de Maribel Verdú, que intenta ser una reproducción de un cuadro de Vermeer. Y es verdad que está encuadrado con la intención de que, aunque el plano tuviese movimiento, nunca se perdiese esa sensación de cuadro de Vermeer.



Figura 77. *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011)

Y también utilizo influencias fotográficas. Tanto en *De tu ventana a la mía* como en *La novia* me sirvió mucho la obra de Cristina García Rodero. Fotografío lo rural de una manera muy dura y muy poética también.



Figura 78. *En las heras* (Cristina García Rodero, 1988)

13- ¿Utilizas la influencia de un pintor o fotógrafo concreto para todos los apartados?

Pues depende de cada película. Yo hago unos libros de estilo que son para todo el equipo y allí hay referentes pictóricos y fotográficos, también algunos de películas y al final también versos o textos que colateralmente pueden influenciar. Y ahí va también la paleta de color. En el caso de *De tu ventana a la mía* casi todos los referentes iban por personajes. Y tampoco soy muy erudita. Yo veo un cuadro que me gusta y lo pongo. A veces no sé ni de quién es. Tengo la suerte de tener varios amigos expertos en Historia del Arte y les digo lo que necesito y me mandan referentes. Y por ejemplo hay una fotografía de Los Ángeles que yo utilizo reiteradamente en todas mis películas que se llama Brooke Shaden. Es una fotografía que utiliza muchas capas en sus fotografías. Se fotografía a ella misma, pero luego igual hay diez mujeres distintas en la fotografía que son ella misma.



Figura 79. *Hidden # 3: Praise* (Brooke Shaden, 2019)

Ahora para *Teresa* que te lleva a un tiempo muy concreto, pues te lleva a los claroscuros de esa época y también a la escultura. Pero también a un referente que estoy utilizando mucho, que es Marina Abramovic que tiene una época que es muy Santa Teresa. El arte más contemporáneo, las instalaciones y el videoarte también puede servir como referente. Y yo también he utilizado muchas editoriales de moda. Editoriales de Gucci o de Cristian Dior que son muy bonitos estéticamente. Y a veces también me sirve para el vestuario. El vestido de *La novia* era un vestido de Balenciaga.



Figura 80. *Rhythm* (Marina Abramovic, 1973-74)

Y también referentes cinematográficos que siempre están ahí. Terrence Malick, Wong Kar Wai, Zhang Yimou y también Jane Campion o Andrea Arnold con su adaptación de *Cumbres Borrascosas* (2011) que han sido un referente para *La novia* y lo está siendo ahora para *Teresa*.

14- ¿La simetría en el encuadre es algo muy importante para ti?

Yo soy bastante obsesiva con la ley de los tercios. La simetría la trabajo para llamar la atención sobre algo en los (planos) cenitales o en los paisajes, pero normalmente a mí me obsesiona mucho mantener la lectura Gestalt de los tercios. La lectura de izquierda a derecha. Soy muy meticulosa planeando el encuadre, pero reconozco que eso es una manera de trabajar. A mí también me gusta mucho la gente que trabaja de una manera más libre, con más desencuadres y me resulta muy interesante.

15- ¿Y la pintura te influye en esta meticulosidad del encuadre?

Posiblemente sí. No estoy segura. Yo encuadro de una manera muy intuitiva. Supongo que reproduces la observación de lo que consideras los cánones de belleza para ti. Y si tú has visto mucha pintura y te gusta mucho como a mí que me apasiona el arte de una manera muy epicúrea, muy desde el goce, pues supongo que eso te influye. Es inconsciente, pero luego lo reproduces.

16- ¿Algún director que reconozcas su estilo y que lo sientas influenciado por la pintura?

Sí, hay muchos. Por ejemplo, un director que lo veo muy influenciado por la pintura es Víctor Erice. El propio Agustí Villaronga. Wong Kar Wai y Paul Thomas Anderson. Wes Anderson evidentemente. Creo que él trabaja directamente desde el cómic. Y ese sí que tiene una obsesión con la simetría. Me contaba mi director de fotografía

de la última película, Javier Aguirresarobe, que Pilar Miró también tenía esta obsesión por la simetría.

Hay muchísimos directores y directoras con claras influencias pictóricas.

6.1.6.1.Conclusions

Paula Ortiz és una directora que té un estil molt personal que sorgeix d'un treball molt meticulós amb les referències. A cada pel·lícula fa un llibre d'estil amb referències de diferents tipus on hi inclou la paleta de colors, que treballa obsessivament de vegades marcada pels tons del paisatge i d'altres pels personatges.

Reconeix una obsessió temàtica sobre conflictes existencials, els quals li agrada tractar des del seu punt de vista persona.

Creu que el treball amb els actors és un tret estilístic molt marcat i ella el treballa molt. També el so, al qual reconeix dedicar tant de temps com a la imatge.

Les seves referències provenen molt sovint de la pintura pel que fa a la paleta de colors, a la il·luminació i també als enquadraments. Es reconeix obsessiva de la simetria i de la llei dels terços en l'enquadrament. Els seus referents artístics venen tant de la pintura com de la fotografia (hi ha inclòs les fotografies de les editorials de moda) i també de l'escultura, l'art abstracte el videoart i les instal·lacions o performances.

En resum:

- Reconeix una obsessió per temes comuns en les seves pel·lícules.
- En el seu estil tenen una gran importància el treball amb els actors i la banda sonora, no només la música sinó també els sons i com tractar-los metafòricament.
- Les referències són molt importants per a ella. Treballa amb un llibre d'estil que envia a tot l'equip de la pel·lícula on hi inclou referències pictòriques i textos o música.
- Fa servir referents pictòrics, fotogràfics, escultòrics i també de videoart i performances.

- Treballa molt a fons la paleta de colors, que troba imprescindible per definir el propi estil.
- L'obsessiona l'enquadrament i el treballa molt acuradament seguint la llei dels terços.
- Reconeix la influència de les arts visuals en molts dels cineastes actuals

6.1.7 Carla Simón

Bio filmografia

Nascuda el 1986 a Barcelona. Va graduar-se en Comunicació Audiovisual a la UAB l'any 2009 i després va fer una estada a la Universitat de Califòrnia, on va rodar els curts *Women i Lovers*.

El 2011 va estudiar a la London Film School on va dirigir el documental *Born Positive* i els curts *Lipstick i Las pequeñas cosas*.

El 2017 dirigeix el seu primer llargmetratge *Estiu 1993* que va rebre diversos premis a la Berlinale, el Festival de cinema de Màlaga, El FIC-CAT, Festival d'Istanbul, Festival de Buenos Aires, el Premi Ciutat de Barcelona i va ser escollida per l'Academia de las Artes y las Ciéncias cinematográficas de España per representar Espanya als premis Òscar. Va guanyar el Goya a millor òpera prima i millor guió original i el Gaudí a millor pel·lícula.

El 2018 roda el curtmetratge *Despues también* i al 2020 el curtmetratge *Correspondencias* amb la directora xilena Dominga Sotomayor.

Al 2021 roda el seu segon llargmetratge *Alcarràs*.

Entrevista: (16/11/2021)

1. Què és per a tú l'estil cinematogràfic?

Per mi és una manera de narrar les coses que cadascú ha de trobar la seva. Però també crec que l'estil cinematogràfic no és només allò que veiem visualment sinó que també va molt lligat a la manera de rodar i el que tu busques en els actors.

O sigui, que per mi una cosa no pot anar deslligada de l'altra. Tant de bo jo pogués pensar "em ve de gust fer la pel·lícula visualment d'aquesta manera". Però no puc fer això perquè si busco una cosa concreta amb els actors, hi ha alguna cosa de l'estil visual que s'ha d'adaptar absolutament a ells. En el meu cas que prioritzo molt la feina dels actors, l'estil visual està al servei d'ells. Llavors miro de pensar en alguna cosa que tingui coherència i que estigui al servei dels actors.

2- I el contingut també t'influeix en l'estil? És a dir, creus que hi ha una recurrència temàtica en la teva obra?

Si, clar. Jo penso que tot va lligat. Però per mi més que el que expliques hi ha alguna cosa en el to. Tot ha d'anar en la direcció de buscar el to que tú busques. I l'estil cinematogràfic també.

3- I veus una coincidència de temes en les teves històries?

Sí. Jo penso que venim d'on venim i tenim un món molt limitat. En el meu cas és la família, que per a mi és una font inacabable d'històries perquè tinc una família molt gran. I sempre són relacions que m'interessen molt perquè no les tries sinó que te les trobes. El tema de la infància també es repeteix pel fet d'haver tingut una infància una mica més vulnerable.

4- A *Alcarrás*, la teva última pel·lícula, la família també té molta importància?

Si, totalment perquè és una família molt gran i és una pel·lícula sobre les generacions i sobre què es traspasa de generació en generació. I per a mi un altre tema

important és el tema rural, ja que jo he crescut a la Garrotxa, vinc d'una família de pagesos de Lleida i aleshores tot el tema de com es viu el món rural, a part que ho trobo molt poètic de retratar, m'interessa molt.

5- Com treballes tu la reproducció?

Jo faig recull de referències. En el cas d'*Estiu 1993* hi havia tot el recull de les fotos de la meva infantesa i després d'altres pel·lícules que m'agradaven i fins i tot fotografies familiars d'altra gent.

I en el cas d'*Alcarràs* ha estat a partir de moltes pel·lícules. Pel tema de la paleta de colors sí que miro moltes referències pictòriques. Per cada escena faig un recull de referències. I tot això ho fas a la preparació i quan estàs rodant ho lences. No t'ha de limitar i no has de voler fer allò exactament, però és una manera de treballar.

6- Tu identifiqués una paleta de colors comuna a la teva obra? O cada pel·lícula té una paleta diferent?

No, jo crec que cada pel·lícula ha de tenir la seva paleta pròpia, però coincideix que en les dues pel·lícules he rodat en espais rurals i la llum és molt semblant i la paleta de colors també és similar. *Alcarràs* és encara més verda que *Estiu 1993*, però el verd és el color dominant en les dues.



Figura 81. *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017)

Figura 82. *Alcarràs* (Carla Simón, 2022)

7- I en l'àmbit pictòric, amb quins referents treballes?

Amb *Alcarràs*, vaig estar mirant molt Jean-François Millet pels colors del camp i també per la llum. Ara estic escrivint una història que passa més al costat del mar i estic treballant més amb Sorolla. És que per a mi el tema de la llum va molt lligat als referents pictòrics.



Figura 83. *Les espigoleres* (Jean- François Millet, 1857)

Crec que els referents són molt importants perquè d'alguna manera et queden a l'inconscient. I després de sobte et trobes amb un enquadrament amb el qual estaves molt obsessionada, en què fos d'una manera perquè tenies un referent molt clar, i no funciona.

8- En l'enquadrament també fas servir els referents pictòrics?

Jo no enquadro precís. En els curtsmetratges sí que ho havia fet, però després em vaig adonar que perquè els actors tinguessin el que jo volia m'havia d'adaptar a ells, doncs treballo amb imatges al cap, però els enquadraments han d'estar vius. No podem fer "anem a enquadrar i que després els actors es posin".

El que va passar amb *Estiu 1993* és que com que m'havia inspirat en fotografies de quan jo era petita, llavors em vaig adonar que hi havia enquadraments igual que les fotografies. Però d'això no n'era quasi conscient.



Figura 84. *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017)

Figura 85. Fotografia real de Carla Simón de petita

9- A nivell del treball del so, tu com el treballes?

Per mi hi ha alguna cosa en l'off sonor que és molt important. En el cas d'*Estiu 1993* és evident perquè és el punt de vista de la nena, hi ha un munt de coses en off. Hi ha tot un altre món sonor fora de camp.

Per mi el so és tan rellevant com la imatge. I quan estic muntant necessito que el so estigui perfecte. I jo parlo molt durant les presses per dirigir als actors. Llavors el metratge de la pel·lícula està ple de la meua veu que s'ha d'anar traient.

I el tema de l'off a *Alcarràs* també és molt important perquè estem parlant d'una família molt gran. I quan tu estàs rodejat de gent, estan sentint moltes coses alhora. I en una pel·lícula tu estàs mirant només una cosa, però les volem veure totes. Aleshores, aquesta barreja l'aconsegueixes amb l'off. És a dir, el so més enllà del que estem rodant.

10- Treballes amb un fora de camp sonor, que finalment també es converteix en un fora de camp visual.

És que la imatge és molt limitada. La imatge és bidimensional i tú tries el que vols rodar, el que veus. En canvi el so té volum i és el que et fa la sensació que hi ha vida. Per mi, quan he rodat una cosa que he pensat que no estava viva, li afegeixes sons en off i creix tot. El so és el que li dona vida.

11- I el muntatge com el treballes? Vas molt lliure?

Jo en realitat planifico al mil·límetre, encara que els enquadraments estiguin vius. Quan arribo a muntatge molts cops no funciona i haig de canviar les coses.

En el cas del muntatge, el muntador té molta influència. Jo arribo amb les idees molt clares, però molts cops allò no funciona. I no és un triomf aconseguir muntar l'escena exactament com l'havies planificat. Jo estic molt oberta quan arribo a la sala de muntatge, fins i tot de reescriure algunes coses de guió.

12- Com és la teva feina amb els actors?

Jo crec que és molt diferent quan treballes amb actors professionals o no professionals. Però a *Alcarràs* el treball ha estat molt semblant. El bàsic és sempre crear els vincles entre ells. Perquè en el cas d'*Alcarràs* era una família de dotze persones que no eren família entre ells i que no es coneixien. Havíem de fer que la parella fos parella, que l'avi fos avi, que les germanes fossin germanes. Tot això s'ha de construir. Aleshores el que vam fer va ser treballar entre febrer i abril tots aquests vincles. O sigui, estàvem assajant la pel·lícula, però no era un assaig normal. Creàvem moments que podien haver passat abans del temps cronològic de la pel·lícula. I tot això ho fèiem per crear aquests vincles. I l'últim mes sí que vam assajar la pel·lícula en sí. I és clar, per a ells això ja era molt més avorrit perquè s'ha de repetir i fer un treball més metòdic, ja no estan tan lliures.

13- I en aquest assaig previ de tres mesos, tu que crees? Moments anteriors a la pel·lícula, records falsos?

Sí, jo el que faig és gravar tota l'estona perquè s'acostumin a la càmera i els hi vaig llançant idees. Vam llogar una casa a Lleida i ens vam instal·lar allà. I per exemple treballàvem que era el matí i que s'aixequen i com es relacionen entre ells. Anàvem inventant coses que tenien a veure amb les relacions que tenien entre ells i els conflictes entre els personatges. I no sempre quedàvem tots. Per exemple fèiem padrí-neta, pare, fill adolescent. Per exemple, si el fill adolescent s'havia de treure el

carnet de cotxe anàvem a fer pràctiques amb el pare i el padrí. Fets com aquest per anar creant intimitat entre ells.

14- Aquesta manera de treballar jo no l'he vist a ningú més. Ho vas crear tu?

Sí. Jo no recordo com, però crec que tot ve d'una frase que em va dir un professor, "els nens s'han de creure el que fan i perquè s'ho creguin, han d'haver compartit algun tipus de memòria". I a partir d'aquí vaig pensar que aquesta era la millor manera de crear aquestes memòries. I no tinc clar com això transcendeix. És molt de temps i no tinc clar si serveix. Al final si els actors han de fer veure que tenen una intimitat, tenen eines per fer-ho. Els no actors si no tenen aquestes eines, aquesta és l'única manera, crec.

15- Prens referències d'altres arts visuals? Fotografia, instal·lacions?

De fotografia, sí. Tot el món de la Sally Mann i les fotografies de les seves filles per exemple, ho he fet servir molt. Les fotografies de les seves filles em van servir pels enquadraments.



Figura 86. *The new mothers* (Sally Mann, 1989)

Figura 87. *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017)

15- I els referents cinematogràfics?

A mi m'ha influït molt el Neorealisme italià, des de Vittorio de Sica, Rossellini, Passolini. Hi ha com una veritat a les seves pel·lícules que per a mi ha estat molt clau per definir el meu estil.

I Lucrecia Martel sobretot sonorament. I el treball de Claire Denis amb els seus actors i el treball amb la càmera.

16- Quin procés segueixes per planificar?

Jo planifico per capes. Al principi recullo material per inspirar-me. Material pictòric, cinematogràfic, fotogràfic. Llavors faig un llistat d'imatges més lliure i descriu cada imatge que vull rodar. I a la preparació em reuneixo amb el director de fotografia o sola i sobre paper escric els plans que vull fer.

17- La simetria a l'enquadrament com la fas servir?

Jo tinc una intuïció super matemàtica però el tipus de cine que m'agrada no és gens simètric. Crec que com més simètric menys orgànic és. Alguns plans d'*Alcarràs* no els he muntat per simètrics i ben enquadrats.

18- Hi ha algun director que reconeguis com a autors molt influïts per la pintura?

Si, per exemple *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma, té una influència molt pictòrica. Céline Sciamma no ho té a totes les pel·lícules, però en concret en aquesta hi ha una molt clara influència pictòrica. Tarkowski també era un cineasta molt influït per la pintura. N'hi ha molts, i alguns que no els reconeixem conscientment, però que tenen la influència pictòrica molt present en la seva posada en escena.

6.1.7.1. Conclusions:

Carla Simón és una cineasta per la qual el treball amb els actors és el que més marca el seu estil. Al voltant del treball amb ells gira l'enquadrament i la planificació.

Reconeix una paleta de colors pròpia en la qual fa servir els referents pictòrics depenent del què escriu. Les seves dues primeres pel·lícules han tingut com a escenari el món rural i per això reconeix una forta presència del verd a la seva paleta. Dóna molta importància al treball sonor, sobretot per la creació de situacions sonores en off que enriqueixen el pla.

També reconeix una recurrència temàtica al voltant de la família i dels infants.

El seu treball amb els actors és molt personal. Allarga els assaigs de dos a tres mesos, ja que crea vincles emocionals entre ells en una forma de treball única i que ha estat invenció seva.

El món de la fotografia ha estat una forta influència per a ella, tant les fotografies familiars com el treball d'altres fotògrafs que li han servit per a l'enquadrament.

En relació al muntatge, hi treballa intensament, ja que de vegades li serveix per fer una reescriptura de guió.

La seva planificació és meticulosa i la treballa per capes i amb el material de referència, que treu de la pintura i la fotografia. Els enquadraments són més lliures i li agrada fugir de la simetria, ja que li sembla poc orgànica, tot i que sí que marca l'estil d'un autor.

En resum:

- Reconeix una recurrència temàtica al voltant de la família i de la infantesa.
- El treball amb els actors -amb una tècnica molt personal d'assaigs de varis mesos i creació de vincles-, és per a ella el tret que marca més el seu estil.
- Dóna molta importància al treball del fora de camp sonor i al treball de so en general.
- El muntatge li permet reescriure el guió de les pel·lícules.
- Reconeix una gamma de colors habitual per la qual fa servir referències pictòriques igual que per a la il·luminació.

- Treballa molt meticulosament la planificació i és més lliure en l'enquadrament, on hi reconeix influències del món de la fotografia tant la familiar com la professional.

6. 1. 8. Anàlisi i interpretació de les entrevistes

De l'anàlisi i interpretació de totes les entrevistes realitzades, podem extreure uns primers resultats. D'entrada, tots els directors i directores entrevistats coincideixen en definir **l'estil cinematogràfic com la manera pròpia de mirar i d'explicar una història**.

"El estilo cinematográfico está basado en la noción del punto de vista o de la mirada que tiene un director sobre lo que cuenta", diu Montxo Armendáriz.

Paula Ortiz va més enllà encara i ens parla de **constants ètiques** que defineixen què és l'estil, "una atmósfera, un lenguaje, unos ritmos, un uso de todos los niveles narrativos, dramáticos, estéticos, incluso éticos, que su compendio, el uso y la forma final tiene un **gesto reconocible**".

Per a Carla Simón l'estil visual ha d'estar supeditat als actors i al treball amb ells:

Però també crec que l'estil cinematogràfic no és només allò que veiem visualment sinó que també va molt lligat a la manera de rodar i el que tu busques en els actors.

O sigui, que per mi una cosa no pot anar deslligada de l'altra. Tan de bo jo pogués pensar "em ve de gust fer la pel·lícula visualment d'aquesta manera". Però no puc fer això perquè si busco una cosa concreta amb els actors, hi ha alguna cosa de l'estil visual que s'ha d'adaptar absolutament a ells. En el meu cas que prioritzo molt la feina dels actors, l'estil visual està al servei d'ells.

Els directors i directores coincideixen també en **els paràmetres que componen l'estil propi són, essencialment, els proposats en aquesta tesi**, basades en un desplegament del model original de Bordwell & Thompson, com s'ha anat explicant al llarg de la tesi. En conseqüència, es refereixen -encara que la terminologia pot ser variable- **al tractament artístic, l'estil d'interpretació, la composició de l'enquadrament** -que lògicament inclou la planificació o posició de la càmera-, **el muntatge i el tractament del so**. Podem fer una certa equivalència entre aquests

elements i la denominació que es fa servir en la terminologia professional: direcció d'art i direcció de fotografia, càsting i direcció d'actors, direcció de fotografia i càmera, muntatge i direcció musical o disseny de so, cadascun amb els seus equips respectius.

La importància que cada director atorga a aquests elements presenta diferències. Els més comuns són el tractament artístic, l'estil d'interpretació i el muntatge. En l'estil d'interpretació els cineastes han posat en relleu la transcendència de la tria inicial dels actors i actrius, del càsting, encara que els estils i exigències de la interpretació siguin prou diversos.

Pel que fa al tractament del so, un element reconegut com a força oblidat, algun director s'hi refereix com d'un **protagonisme indiscutible**, fins i tot en el treball de captació del so directe.

Tant l'enquadrament com la recurrència temàtica s'han considerat com a elements significatius, amb diferents nivells de rellevància segons la intenció de cada cineasta de ser fidels a la realitat (normalment, amb un menor grau de simbolisme, però no absolut) o bé amb la recerca volguda de components més al·legòrics. Procedim a fer una síntesi de cada un d'aquests elements.

- **Tractament artístic**

Aquí hi incloem **paleta de colors, direcció artística i la direcció de fotografia**, tot i que en diferenciem la composició de l'enquadrament.

Depende de cada proyecto. pero lo que sí es cierto es que yo, la paleta de colores la trabajo muchísimo. Por ejemplo en *La novia* preparé un Libro de estilo para todo el equipo y una de las partes estaba dedicada a la paleta de colores de la película. (Paula Ortiz).

Alguns directors aprofiten els **colors dels espais reals** com a font d'inspiració, com ens diu José María de Orbe

Entonces, yo me sentaba viendo estas formas abstractas en las paredes y decía "bueno, estos son los fantasmas de la casa que me hablan, esto es lo que me queda, no tengo otra cosa más

que las texturas que me hablan". Y de ahí surgió la idea de hacer proyecciones en las paredes porque de las paredes salían los personajes.

A mí siempre me ha gustado mucho la materia y me interesa mucho la forma en que Chillida trabaja la materia. Yo había hecho un documental sobre Chillida, estuve cinco años trabajando con Chillida y él me decía "hay que dejar que el hierro se exprese" y lo acabé entendiendo. Y eso está presente en la casa, "dejar que el material se exprese".

Altres directors treballen amb una **influència molt més directa de la pintura o la fotografia** com és el cas de Belen Funes que reconeix haver reproduït enquadraments molt similars a la font original de l'obra.

Ya en la primera película *La hija de un ladrón* trabajamos mucho con todo el trabajo de madres adolescentes que hizo Adriana Lestido que es una fotoperiodista argentina que hizo un trabajo con madres[.]Pero es que incluso trabajé con fotografías que intenté reproducir como ésta de esta niña con el bebé tirada en la cama y yo rodé un plano muy parecido.

- Estil d'interpretació

Com s'ha esmentat, tots els entrevistats coincideixen en la importància de l'**elecció dels actors (càsting)** i en la **direcció interpretativa**, per definir l'estil propi.

Diu Jordi Cadena: "Jo crec que hi ha més coses que defineixen l'estil. No parlen de la direcció d'actors, per exemple que crec que és molt important, ni de les temàtiques que es repeteixen"

Agustí Villaronga detalla com la manera de dirigir als actors forma part de l'estil d'un director:

Com dirigim els actors defineix el nostre estil. Els mateixos actors els poses amb un director o un altre i et donen coses completament diferents. El director de molta personalitat, tenyeix els seus actors. El cas de l'Almodóvar és molt clar. El cas de Bresson també és claríssim i també fa escola. En el cas del Marc Recha, amb qui he fet d'actor, jo ho he notat. No volia que li posessis res més que el què s'explica. Tot li semblava un ornament innecessari. Jo ho faig completament diferent.

Fins i tot, influeix en la **planificació i l'enquadrament**. Villaronga, clarament dotat de la facultat de visualitzar d'antuvi els plans, pràcticament el muntatge final, explica com sap anticipar, a partir d'un treball intens d'assajos amb els actors, quan l'acció

ha de ser rodada en pla general o quan li cal un pla més curt per augmentar-ne la intensitat.

I com que he assajat amb els actors, ho tinc molt clar. És que aquesta és la feina principal d'un director, saber conjugar-ho tot. Com que has treballat amb els actors, tú com a director saps molt clarament quan una cosa funcionarà amb la càmera més llunyana o més en primer pla.

També Villaronga diferencia el treball amb actors formats i amb una metodologia concreta i actors més novells o fins i tot nens amb els quals sí que es pot incidir més.

La manera de **treballar amb els actors** és diferent segons el director. Alguns tenen un **treball molt pautat** com Montxo Armendáriz.

En esa medida, aunque los personajes sean muy diferentes de una película a otra, el tratamiento actoral está basado en la utilización de la mirada y el silencio. Yo considero que cuenta mucho más un actor en una película por lo que calla que por lo que dice. Y eso es algo común en mis películas.

Altres directors, com José María de Orbe fa servir un **treball més deixat a la improvisació i al “cansament” dels actors**: “Yo los canso mucho. No ensayo pero intento que se olviden de la cámara y que no sepan de qué van a hablar.”

Belén Funes remarca la importància que té la tria dels actors.

Sí, yo creo que la autoría empieza en cómo eliges a los actores y que tipo de rostros acaban formando parte de nuestras películas, que para mí conforman algo de la imagen estética y visual que en muchos aspectos no pensamos pero es que estamos viendo la cara de estas personas todo el rato. Su rostro forma parte de esa vertiente pictórica que tiene el cine.

Per a Carla Simón, el treball amb els actors s'allarga durant mesos amb una metodologia pròpia de creació de vincles entre ells.

El bàsic és sempre crear els vincles entre ells. Perquè en el cas d'*Alcarràs* era una família de dotze persones que no eren família entre ells i que no es coneixien. Havíem de fer que la parella fos parella, que l'avi fos avi, que les germanes fossin germanes. Tot això s'ha de

construir. Aleshores el que vam fer va ser treballar entre febrer i abril tots aquests vincles. O sigui, estàvem assajant la pel·lícula, però no era un assaig normal. Creàvem moments que podien haver passat abans del temps cronològic de la pel·lícula. I tot això ho fèiem per crear aquests vincles.

- Composició de l'enquadrament

Recordem una vegada més que per composició de l'enquadrament ens referim en aquesta tesi a l'organització de l'espai dins del visor de la càmera, particularment el tipus de plans, les angulacions i equilibris, i les relacions amb el fora de camp, així com les posicions de la càmera. Per a alguns dels cineastes entrevistats és gairebé una obsessió tenir tota la **planificació i l'enquadrament al mil·límetre**.

Yo soy bastante obsesiva con la ley de los tercios. La simetría la trabajo para llamar la atención sobre algo en los (planos) cenitales o en los paisajes pero normalmente a mí me obsesiona mucho mantener la lectura Gestalt de los tercios. La lectura de izquierda a derecha. Soy muy meticulosa planeando el encuadre pero reconozco que eso es una manera de trabajar. (Paula Ortiz)

D'altres són més lliures, estan més disposats a adaptar-se al moment del rodatge. Belén Funes representa gairebé el grau zero d'aquesta **cerca de la sorpresa final en l'enquadrament**: "Al inicio de cada jornada de rodaje llegamos una hora antes, entramos en el set y decidimos cómo van a moverse los actores y decidimos cuál es el punto de vista más interesante para contar la escena".

En una zona intermitja, entre l'extrema minuciositat i el recurs a la improvisació, hem reconegut el plantejament de Jordi Cadena: "Jo escric cada pla i cada moviment de càmera. Així i tot, com ha de ser exactament l'enquadrament ho decidim al rodatge".

Dins l'enquadrament podem veure **l'ús simbòlic d'elements com la simetria** com destaca Montxo Armendáriz:

Sí, si revisas la película, menos el primer y el último plano que sí que son simétricos, el resto no, porque quería que la asimetría representase el desequilibrio interno de la protagonista.

Una vez que ella ha sufrido el abuso solo aparece con el padre conjuntamente cuando va a abusar de ella. Si no, aparecen solos en los planos.

Ella solo está un poco más simétrica en el encuadre cuando toca el chelo o está con sus amigos. Jugué con la simetría/asimetría de una forma totalmente simbólica.

- **Muntatge:**

Per a tots els directors i directores, el treball en el muntatge és part de l'estil de la pel·lícula, però la majoria reconeixen una forta influència del muntador, d'una manera similar al diàleg amb els directors de fotografia i, en menor mesura, d'art.

Jo treballo cada dia, sóc molt d'anar a muntatge. I crec que he acabat amb un estil propi, però que justament me l'ha ensenyat un muntador. Jo he treballat molts anys amb el Raul Roman i ell té un estil molt propi, és molt àgil, té molt clar el punt de tall i aquest estil seu l'he heretat, l'he après d'ell. (Agustí Villaronga)

A mí me interesaba trabajar con el montaje para que el espectador no se sintiera seguro dentro de la película igual que Sara no está segura dentro de su realidad. Y eso es lo que trabajamos y creo que eso sí que es lo que marca el estilo en el montaje. (Belén Funes)

El muntatge té tanta importància que pot arribar a provocar canvis en la estructura del guió si la proposta millora la història. Com diu Carla Simón "Jo estic molt oberta quan arribo a la sala de muntatge fins i tot de reescriure algunes coses de guió".

- **Tractament del so**

El so és un dels elements cinematogràfics als quals donen més importància els entrevistats, però alhora reconeixen que no acostuma a tenir la mateixa consideració que el desplegament visual. Pocs el treballen **des del moment d'escriptura del guió**, com sí és el cas de Jordi Cadena.

L'Albert Manera (cap de so habitual a les meves pel·lícules) em va dir un dia que jo era dels pocs guionistes que en el guió ja treballava amb molts referents de com havia de ser el so de cadascuna de les escenes. (Jordi Cadena)

Es dóna algun cas en què el so, com Paula Ortiz, sobretot el de naturalesa diegètica, està molt present durant el rodatge i fins i tot es fa servir per **donar un ritme determinat als moviments de càmera**.

Sobretudo la música intradiegética, la que va a formar parte de la escena, esa para mí, es algo que me gusta negociar desde el guión y que se diseñe la escena con esa música, con ese ritmo, con ese estado de ánimo porque lo contamina todo, la va a provocar, las sensaciones de los actores, los movimientos de la cámara. Yo a veces les he puesto los cascos a los maquinistas para que vieran el ritmo. (Paula Ortiz)

I també és molt important **l'ús simbòlic que fan del so**,

Y lo mismo con el tratamiento de los subgraves y los supragudos en el sonido que hacen el sonido muy fuerte emocionalmente. Y otra cosa muy importante es la descontextualización sonora. Por ejemplo, yo he utilizado en casi todas mis películas, ballenas y delfines en casi todas mis películas. (Paula Ortiz)

Trabajé el sonido con la idea de que la casa era un personaje. No era un documental sobre la casa. La casa era un personaje que tenía que expresarse y respirar. Y tiene que quejarse. Entonces, estos crujidos cuando los personajes caminan eran importantes. Había noches en que nos quedamos la sonidista y yo grabando sonidos. Y muchos planos están inspirados por el sonido. Es decir, cuando se grababa al guarda caminando, el objetivo del plano es que me gustaba el crepitar del suelo. Por eso se rodaba ese plano, no por la expresividad visual sino por la expresividad sonora. (José María de Orbe)

Molt interessant també el treball que fa Carla Simón creant espais sonors en off que omplen l'enquadrament.

Per mi hi ha alguna cosa en l'off sonor, què és molt important. En el cas d'*Estiu 1993* és evident perquè és el punt de vista de la nena, llavors hi ha un munt de coses en off. Hi ha tot un altre món sonor allà. Per mi el so és tan rellevant com la imatge.

De les entrevistes han emergit altres aspectes que no formaven part específicament de les preguntes però interpel·len el nucli d'aquesta tesi, com la

noció de coautoria amb els membres de l'equip tècnic amb decisions artístiques com el Director d'Art o el Director de Fotografia. Com diu Agustí Villaronga,

Una pel·lícula és una coautoria. De vegades sembla falsa modèstia, però no ho és. Una pel·lícula és una labor d'equip. No vol dir que tu estiguis aliè al que s'està fent, però el qui marca és el director de foto o el director artístic.

Finalment, ens aturem en la proposta de dotar de més protagonisme la **recurrència temàtica** en la configuració de l'estil cinematogràfic i en l'aportació (i gènesi) de relacions intertextuals.

- **Recurrència temàtica**

Encara que no en fossin conscients, tots els entrevistats han reconegut uns **trets comuns en les temàtiques que aborden**, temes s'anaven repetint amb un sentit més de "tesi" que de trama, referit a la presència de la història en relació a la concreció del relat. Històries de superació com el cas de Montxo Armendáriz o de confrontació amb el present com Belén Funes. Així doncs, es confirma la pertinència d'incloure aquesta *recurrència temàtica* dins el que defineix l'estil d'un director. Referent a la recurrència temàtica, gairebé tots els entrevistats coincideixen:

"No, jo crec que hi ha més coses que defineixen l'estil. (Per exemple), la direcció d'actors, que és molt important, i les temàtiques que es repeteixen". (Jordi Cadena)

"Creo que inconscientemente buscas historias que te motiven y al motivarte tienen algo de tu forma de entender la vida. En esa medida la propia historia se repite". (Montxo Armendáriz)

"Bertolucci ho deia "Los estorninos siempre cantan la misma canción" en referència al fet que sempre tenim aquesta mena de constant en els temes i obsessions" (Agustí Villaronga)

En paraules de Paula Ortiz,

si echo la vista atrás, incluso en los cortos sí que creo que hay una serie de campos semánticos emocionales que a mi me interesan y que tienen que ver con conflictos existenciales. Todo lo que tiene que ver con el amor, la muerte, la soledad, fundamentalmente. Esos temas, sí que es cierto que me atrae más la abstracción y transformar esos contenidos para tratarlos de otra manera.

Belén Funes també ho comparteix: “Sí, yo creo que hay un elemento muy común y es que yo intento encontrar una forma de relacionarme con mi presente.”

Carla Simón reconeix clarament els temes recurrents en les seves obres

Sí. Jo penso que venim d'on venim i tenim un món molt limitat. En el meu cas és la família que per a mi és una font inacabable d'històries perquè tinc una família molt gran. I sempre són relacions que m'interessen molt perquè no les tries sinó que te les trobes. El tema de la infància també es repeteix pel fet d'haver tingut una infància una mica més vulnerable.

Respecte als referents, **tots utilitzen referents pictòrics** però de diferent manera. Depenent de la pel·lícula, és a dir, sense un referent recurrent. El cas d'Agustí Villaronga és interessant ja que explica que, donada la seva formació en Història de l'Art, no té un referent concret sinó que els seus coneixements en Història de l'Art, ja li proporcionen referents inconscientment: “No tinc consciència de cap pintor en concret, però jo vinc d'Història de l'Art i això et dóna un bagatge artístic que t'influència sense adonar-te'n”.

Quan tries un pintor el tries per l'estètica del quadre i això comporta també l'enquadrament. La llum va ser essencial i amb el director de fotografia vam treballar Georges de la Tour per als tons marrons i ocres i per la il·luminació càlida. (Jordi Cadena)

I els referents són de tota classe d'estils o tradicions visuals. El **figuratiu** és el més habitual: “A mi me ha influenciado mucho Edward Hooper sobre todo en los encuadres” diu Montxo Armendáriz. **L'abstracte**, més rar, com el cas de José María de Orbe.

Cuando ves dos rectángulos en Rothko representan dos personajes y los colores reflejan sus emociones encontradas o no. Hay un plano de *Aita* que es un homenaje a Rothko que son varias habitaciones cada una de un color y es un Rothko girado.

No hi ha dubte que la pintura és el més clar referent artístic, però ocasionalment es fan al·lusions a altres disciplines, fins i tot a **l'escultura** (textures, volums en De Orbe) i **la música i la literatura**, lògicament pel que fa a adaptacions, però també com a element inspirador de temes, construcció de personatges i ritmes i símbols (poemes, en el cas de Cadena).

En menor mesura, també hi ha referències de la **Fotografia**, com ens explica Paula Ortiz: “Y también utilizo influencias fotográficas. Tanto en *De tu ventana a la mía* cómo en *La novia* me sirvió mucho la obra de Cristina García Rodero. Fotografío lo rural de una manera muy dura y muy poética también”. I fins i tot vídeoinstal·lacions: “también a un referente que estoy utilizando mucho, que es Marina Abramovic que tiene una época que es muy Santa Teresa. El arte más contemporáneo, las instalaciones y el videoarte también puede servir como referente” (Paula Ortiz).

També Carla Simón s'inspira en la fotografia, tant en la familiar com en la professional. “El que va passar amb *Estiu 1993* és que com que m'havia inspirat en fotografies de quan jo era petita, llavors em vaig adonar que hi havia enquadraments igual que les fotografies. Però d'això no n'era quasi conscient.”

Els tres elements que reben més clarament la influència de les arts visuals són **l'enquadrament, la paleta de colors i el contingut**, com explica Jordi Cadena:

A La por vaig tenir referències sobretot d'Edvard Munch. En aquest pla per exemple la posició de les mans d'ella és una influència directa de Munch. Una història sobre la por havia de tenir el terror de l'obra de Munch com a referent.

“Los utilizo (los referentes pictóricos) para trabajar con el director de fotografía, con el de arte para hablar de la paleta de colores y en algunos casos he hablado con el cámara de pintores para los encuadres.” (Montxo Armendáriz).

I segueix Armendáriz:

A mí me ha influenciado mucho Edward Hooper, sobre todo en los encuadres. Me gusta utilizar y colocar a los personajes a través de pasillos y ventanas. (...) Y también trabajamos para lo que era el concepto pictórico visual.

També la il·luminació, com reconeix Carla Simón:

Amb *Alcarràs*, vaig estar mirant molt Jean-François Millet pels colors del camp i també per la llum. Ara estic escrivint una història que passa més al costat del mar i estic treballant més amb Sorolla. És que per mi el tema de la llum va molt lligat als referents pictòrics.

En menor grau, també trobem algun cas que fa servir els referents pictòrics per **treballar amb els actors i actrius**, com en el cas de Belén Funes: “Sí, yo no soy una entendida en pintura pero a mi por ejemplo las expresiones en determinadas pinturas me parecen muy interesantes para trabajar con los actores”.

Alguns directors, com hem vist en Agustí Villaronga, creuen que l'art els influeix d'una manera gairebé inconscient. També ho comparteix Paula Ortiz:

Supongo que reproduces la observación de lo que consideras los cánones de belleza para ti. Y si tu has visto mucha pintura y te gusta mucho como a mí que me apasiona el arte de una manera muy epicúrea, muy desde el goce, pues supongo que eso te influye.(Paula Ortiz)

Per a altres, com Jose María de Orbe, l'art és clarament l'inspirador de tota la seva obra.

Cuando yo hago *Aita* yo me planteo reivindicar el cine como una de las Bellas Artes. Y el cine ya no es una de las Bellas Artes, el cine es una industria y de vez en cuando alguien logra salir de esto y hacer un producto más artístico. Yo quiero hacer lo que Felix de Azúa llama “volver la mirada” que es volver a mirar un poco a como era el arte clásico y recuperar una esencia muy europea. Yo me planteo hacer una película que se inspire en la pintura pero no solo en la pintura figurativa sino en la pintura abstracta y conceptual.

6.1.9. Entrevista Dra. Eva Paris Huesca

Biografia

Eva Paris Huesca és Doctora en Hispanic Languages per la Universitat de Massachusetts (USA). Té també un Certificate in Film Studies.

Del 2004 al 2007 va ser Directora del Programa d'espanyol bàsic a la Universitat de Nebraska- Lincoln. Ha impartit docència a les universitats de Massachusetts, d'Oviedo, a la Universitat de Nebraska-Lincoln i al Holy Cross College a Massachusetts.

Actualment és Directora del Film Studies Program i professora associada d'Espanyol a la Ohio Wesleyan University.

Ha escrit diversos articles i llibres sobre directores de cinema d'Espanya i també sobre l'obra de Judith Colell com:

- *Agencia, historia y empoderamiento femenino*. Diane Marting, Eva París and Yamile Silva (Coords. and Eds.). Ministerio de la Mujer, Crítica Dominicana Literaria, Santo Domingo, 2018.
- "Reivindicando el cine ginocriminal español: el proyecto pionero de La ciudad perdida de Margarita Alexandre". *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*. María Xesús Lama, Elena Losada, y Dolores Resano (Eds.) Universidad de Barcelona, Barcelona (2019).
- "Intersección de miradas femeninas y voces andaluzas en el cine de Pilar Távora". *Mujeres directoras en el cine español de los orígenes al año 2000: la construcción de la propia mirada*. Francisco A. Zurián (coord.) Ed. Síntesis: Madrid, 2015. Pp. 219-234.

1- ¿Qué crees que conforma el estilo cinematográfico?

Yo pienso siempre en cómo se construye ese lenguaje cinematográfico, cómo se construye la historia, cómo se desarrolla la trama. Cómo se cuenta la historia escrita a través del lenguaje audiovisual.

Yo creo que los cuatro puntos que marcan Bordwell y Thompson definen un estilo de un autor o una autora. Cada autor o autora se decanta en privilegiar ciertas áreas sobre otras. Pero ciertamente la dirección de actores también marca el estilo y evidentemente también hay una repetición temática en los autores.

Por ejemplo, en tu obra lo que yo percibo es una mirada ginocéntrica. Esta palabra proviene de Elaine Showalter (1979), del concepto inglés de *gyno criticism*, estudiar obras de mujeres, una intención de dar visibilidad a otro tipo de mirada.

A tí te interesa poner en el centro de las historias a las mujeres, y que la mirada sea una mirada femenina o que rompa con la mirada tradicional masculina.

2- En *Elisa K*, ¿viste un experimento de estilo?

Sí, totalmente. Y me pasa una cosa con *Elisa K*. Cada vez que la estudio, cada vez extraigo más y me parece que aunque he leído vuestra intención de que en cada parte el director tuviera su libertad de estilo y que cada uno trabajaba su parte, hay algunos paralelismos.

Me parece que hay una simetría muy interesante. Hay una estructura simétrica y simbólica fascinante. Son dos estilos muy diferentes pero que a la vez terminan creando una obra de alguna forma redonda. No podrías pensar que son dos personas diferentes dirigiendo.

Y las dos voces me parece que consiguen hacer visible lo invisible a partir de dos estilos que aparentemente son muy diferentes, pero en los que reconozco una estructura parecida.

3- Viendo las dos escenas que hemos escogido para el análisis ¿Cómo ves el estilo reflejado?

En la primera, la de Jordi Cadena (por llamarla así, ya que era su estilo el que la marcaba) tenemos esta creación de una escena cotidiana y familiar al inicio. Los

sonidos intradieгéticos, el blanco y negro, los planos largos, la cámara estática. En principio dices, es muy diferente a la segunda parte y sí, lo es, pero esa primera parte también tiene una segunda parte y, a medida que avanza la trama y sobre todo en el momento de la violación, es muy interesante cómo se construye. No se muestra pero la construcción narrativa cinematográfica es fascinante.



Figura 88. *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

El ritmo de montaje aumenta, el ruido se vuelve más ensordecedor, tenemos el columpio, ese cambio de planos rápido, las tomas más cercanas. Pasa de planos más amplios a planos más cerrados y ya en el momento del clímax el sonido ensordecedor se detiene y estamos en un primer plano de la argolla del columpio rota y seguidamente, Elisa llorando.

O sea, en esta escena lo que veo son esas dos partes que la dividen.

Entonces pasamos a la otra escena, la dirigida marcando tu estilo. En ella estás explicando cómo se desarrolla ese estrés postraumático. En un inicio está la calma, el reconocimiento y el brote psicótico.

Comienza con silencios largos, planos más amplios y a nivel de montaje muy calmado, tomas largas. Y luego esa segunda parte, montaje brusco, planos muy cerrados, sonido más marcado. Nos estamos adentrando en ese personaje vulnerable.

Creo que, aunque hay dos estilos muy diferentes en la primera y la segunda parte, veo que en los dos nos adentráis en el interior de vuestros personajes en un momento de crisis de una manera muy similar.



Figura 89. *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

Identifico una simetría en la manera de representar la angustia. Empezáis con unos planos mucho más estáticos y calmados y la cámara se vuelve frenética de una manera completamente diferente, pero siguiendo unos parámetros estructurales parecidos.

A nivel de sonido, en la primera parte se utiliza el sonido de la argolla y en la segunda está el sonido de la TV y más tarde el de las campanas. Hay un *in crescendo* hacia el clímax de la propia escena.

Aunque sean estilos diferentes hay una especie de estructura narrativa compartida en las dos escenas más importantes de la película, en las cuales vais cerrando al personaje con todos los recursos estilísticos de que disponéis, tanto con la cámara como con el sonido.

4- Aquí también podríamos hablar de la importancia autoral de algunos miembros del equipo técnico. Jordi Cadena y yo misma, trabajamos con estilos diferentes pero tanto el Director de Fotografía como el montador eran los mismos.

Evidentemente algunos de los miembros del equipo son muy importantes. Pero tenemos que recalcar que, cuando una película es buena no lo es solo por la trama. El estilo personal marca mucho la diferencia.

Y yo en tus películas veo muchas cosas parecidas, tanto de cámara como de utilización de paleta de colores y de influencias y referencias. Las paletas son siempre muy parecidas, en tonos muy neutros, y la influencia de Lucien Freud la veo desde *53 días de invierno* (2007).

5- ¿Crees que los directores recibimos una influencia directa de las artes visuales?

Me doy cuenta de que cada directora toma un montón de decisiones y si te planteas “quiero contar una historia y quiero crear una mirada propia”, eso es algo muy complicado.

Yo creo que tú lo logras en todas tus películas y que es gracias a la influencia pictórica. Tú te planteas “¿cómo puedo adentrarme en esa alma del personaje?”, “¿Cómo representar ese interior?” En tu caso, tal como has contado en entrevistas, has logrado esa complicidad del personaje con el espectador gracias a la influencia de pintores como Lucien Freud. En la paleta de colores, en la utilización de primeros planos y por algo que va más allá de la influencia estética y que es el hecho de que él retrata gente muy frágil, él nunca retrata gente feliz. Está intentando ver su alma y eso lo veo en tus películas. Tu cine también es un cine de personajes, donde hay muchos silencios y esos silencios se construyen a través de la imagen y por eso esa carga poética pictórica es tan importante.



Figura 90. *Girl on a Striped Nightdress or Celia* (Lucien Freud, 1983-1985)

Figura 91. *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

Y como decía, a nivel de planos y colores tiene mucho que ver la segunda parte de *Elisa K* con los cuadros de Lucien Freud.

En la primera parte también reconozco la influencia de Hammershoi como comenta Jordi Cadena. Los encuadres y la forma de utilizar los marcos de las puertas y los personajes lejanos y de espaldas.

Ya no es copiar un cuadro sino que hay una lectura de qué es lo que expresan estos pintores en sus obras, tal como habéis comentado vosotros en algunas entrevistas con la prensa con motivo del estreno de vuestras películas. Y todo esto es una voluntad vuestra. Cómo puedo recrear y representar todo lo que yo veo en un cuadro o en un pintor en lenguaje cinematográfico, que es mucho más complejo. Y de nuevo hacer visible lo invisible como hacen todos estos pintores. Representar lo que no se puede representar pero que ellos logran hacerlo visible a través de estos rostros y estos personajes.

Y también en los pintores abstractos como Rothko o Pollock. Hacen visible lo invisible.

6- ¿Y tú esto lo ves en tus estudios de autoras cinematográficas?

Bueno, evidentemente hay una selección previa y siempre acabas eligiendo autoras que rompen más con la mirada hegemónica y convencional. Directoras que tienen la voluntad de crear otro lenguaje. Un lenguaje más sinestésico y otra mirada más compleja, háptica. Algo que se transmita a través de los otros sentidos. Que lo visual

apele a los otros sentidos. Cómo llegar al espectador de otra manera que no sea ese *voyeurismo*.

Y volviendo a vuestra película y su simetría. Me parece muy interesante como en el momento de la violación, esa elisión visual también sucede al final en la confesión. Y de nuevo veo esa simetría, como jugáis con el espectador.

Toda la película está llena de elipsis y está creando la complicidad con el espectador de ser testigos. Testigos y partícipes. Por un lado, está la violencia física del amigo del padre, pero también está el padre, que es otro partícipe, que representa esa violencia más estructural. Y el espectador, a quien le estáis también diciendo que somos partícipes de esa violencia narrativa y representacional. La mirada final de Elisa a cámara es esta interpelación al espectador.

6.1.9.1. Conclusions

La Dra. Eva Paris Huesca reconeix els quatre elements que plantegen Bordwell i Thompson (1995), i ahora considera molt rellevant la direcció d'actors, ja que marca molt l'estil d'un director: També destaca l'obsessió temàtica, és a dir, la repetició de diversos temes en una filmografia. A la pel·lícula *Elisa K* (Cadena & Colell, 2010), i especialment a la segona part on Elisa recorda, hi veu una mirada gynecèntrica que trenca amb la mirada tradicional masculina. En aquesta segona part del film, també hi veu una interessant mirada hàptica. En general, la pel·lícula destaca la interpel·lació cap a l'espectador.

La Dra. Paris Huesca veu la pel·lícula com un exercici d'estil on entén la proposta de dos estils diferents per les dues parts, però ahora identifica una simetria entre les parts. Aquesta simetria simbòlica acaba creant una pel·lícula rodona pel que fa l'estil, ja que a les dues escenes més importants de les dues parts es treballa amb uns recursos narratius semblants i es va "tancant" els personatges a nivell de càmera i so.

També creu que la incidència de l'equip tècnic en l'autoria hi és però reconeix sobretot la mirada dels dos autors d'*Elisa K* (Cadena & Colell, 2010), en altres obres seves que no són amb el mateix equip tècnic. Això ens suggereix que la mirada del director és la que condueix a l'equip tècnic i no a l'inrevés.

Finalment, la Dra. París Huesca reconeix la influència de Lucien Freud en la paleta de colors i en la intenció de retratar l'ànima dels personatges. Creu que la influència pictòrica també defineix el contingut i no només la forma.

En resum:

- L'estil el conformen els quatre punts que plantegen Bordwell i Thompson, però també la direcció d'actors i la repetició o obsessió temàtica.
- A *Elisa K*, sobretot a la segona part, hi veu també una mirada gynocèntrica que trenca amb la mirada tradicional masculina.
- Alhora, reconeix una estructura simètrica i simbòlica i que, tot i ser dos estils diferents, s'acaba creant una forma rodona. Per exemple, en les dues escenes més importants de la pel·lícula, es va tancant el personatge protagonista amb els recursos de càmera i de so.
- Entén la importància de l'equip tècnic però creu que hi ha una continuïtat d'estil en les diferents obres dels autors d'*Elisa K*
- Reconeix la influència pictòrica de Lucien Freud en la paleta de colors i els enquadraments que busquen representar l'ànima dels personatges.
- Creu que la influència pictòrica va més enllà i la podem trobar en els continguts. Fer visible l'invisible.
- Destaca la importància de la mirada hàptica en les noves directores de cinema.

6.1.10. Entrevista Dra. Elisabet Cabeza Gutes

Biografia

Doctora en Ciències de la Comunicació per la Universitat Autònoma de Barcelona. El 1990 va començar a treballar a la secció d'internacional del diari *Avui* com a corresponsal a París, i des del 1996 en la secció de cultura i espectacles. És la corresponsal a Espanya de la revista britànica de cinema *Screen International*. És professora i coordinadora del Grau de Comunicació Audiovisual a la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna (URL).

Ha co-dirigit, juntament amb Esteve Riambau, dos llargmetratges documentals: *La doble vida del faquir* (2005), presentat a la secció Zabaltegi del festival Internacional de cinema de Sant Sebastià l'any 2005 i *Màscares* (2009), protagonitzat per Josep Maria Pou i que es va presentar a la secció Zabaltegi-Nous Directors del Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià 2009.

1- Què creus que conforma l'estil?

L'estil és difícil de definir, ja que hi ha directors i directores que tenen determinades característiques que es tradueixen en opcions visuals molt concretes, ja sigui tipus d'enquadrament, moviments de càmera, tipus d'edició, composició dins del pla, l'ús del fora de camp, la paleta de colors, que són fàcilment identificables. Aleshores, quan has de parlar de l'estil es tendeix a anar a aquests directors i directores que tenen un estil visual més evident. Tot i que també hi ha un tipus de directors i directores, que a mi m'interessen molt també, on l'estil ve més definit per una tendència per determinats temes de fons que es veuen constants al llarg de la seva filmografia, això és una mica més difícil d'identificar. De fet, històricament l'acadèmia s'ha entretingut molt a identificar què defineix un autor o autora cinematogràfica. Personalment crec que el més interessant de l'estil és el debat entorn l'estil. Jo no ho veig tant com una eina dogmàtica sinó més com una eina de reflexió.

És el mateix que trasllado al concepte de gènere cinematogràfic. Crec que més que per intentar aïllar determinades pel·lícules amb una etiqueta (aquesta pel·lícula és

un melodrama), és més enriquidor intentar veure el melodrama en pel·lícules que inicialment ningú qualificaria de melodrama.

I llavors el més interessant de l'estil per mi és el debat que genera. És més les preguntes que planteja que les respostes que dóna.

2- Llavors podem parlar de l'obsessió temàtica?

Sí, per exemple en John Ford, a més a més amb una filmografia brutal d'extensa, costa molt identificar trets visuals, però el més important són els temes on sí que es veuen fils conductors al llarg de la seva filmografia.

3- Tu, a *Elisa K* li vas veure un experiment d'estil?

Sí, justament *Elisa K* incita a la reflexió sobre l'estil. Et fa reflexionar sobre el què però també sobre el com. I crec que tenia un aspecte molt interessant en aquest sentit perquè com estàveu abordant un tema tan complicat, tan traumàtic com és la violació d'una nena i com aquest personatge ho esborra perquè no sap com traslladar-ho i els personatges que l'envolten no saben com escoltar-la, penso que té un lligam que és el que la fa interessant. Moltes vegades, consumint cinema autoral tens la sensació que són experimentacions, són exercicis formals que no tenen un ancoratge amb el tema que s'està intentant abordar. Llavors, són exercicis que et poden interessar més o menys, però que l'endemà ja no te'n recordes.

A *Elisa K*, l'interessant de l'exercici formal és que en aquest cas era honest: som dos i aquesta és la nostra proposta amb una frontera clarament definida, i alhora li veig aquest lligam amb les dificultats de com trasllada el personatge central el seu drama. Com el què condiciona el com.

4- Veient les dues escenes, quina diferència d'estil marcaries?

Més enllà de l'evidència del tractament en blanc i negre i en color, diria que també el color és un color dessaturat i bastant orgànic. A més, la utilització del so em sembla molt interessant. La veu en off que t'anticipa l'esdeveniment, com jugueu

amb el so. A les dues parts el so està utilitzat d'una manera inquietant. En el primer el que es verbalitza i en el segon el silenci, ja que es nota el pes del silenci i deixen al personatge d'Elisa l'espai dramàtic necessari. S'estreny no només des de l'enquadrament de càmera amb aquest moviment de tensió, s'està estrenyent una cosa forta i veus que saltarà el tap. Aquesta tensió està en l'enquadrament, que cada vegada va tancant més el pla, i amb el tractament del so, que em va semblar molt interessant.

Al principi és la reiteració i l'anticipació de la informació. Ja està incidint en què formalment s'està cridant l'atenció de com ens comuniquem. Perquè a part del drama del què li passa a l'Elisa, el drama continua en el silenci. En el de la nena i el dels adults que no saben ni volen escoltar.

I al final de tot, amb el treball de so mentre la càmera està fora de l'espai, fins que entrem dins i torna el so ambiental.

5- Un altre tema interessant és la importància en la creació de l'estil dels equips tècnics. Tu, com a investigadora i també com a directora de cinema, com ho veus?

Al voltant del concepte d'autoria cinematogràfica aquest és un debat. Si tenim en compte la quantitat de persones que es necessiten per fer una pel·lícula i en canvi l'estil està totalment focalitzat en la figura del director. És el cas del director de fotografia de Ford i Welles, Gregg Toland. I fins i tot productors del cinema clàssic com Selznick, que quasi l'autoria era del productor perquè és el que entrava a decidir des del color del vestuari fins a gairebé tot. I com incideix l'impacte de les tecnologies també. És un debat que segueix obert: Bertolucci/Storaro o Fellini/Nino Rota. Però el que passa és que si entenem l'autoria cinematogràfica en la figura del director o directora és qui de fet s'encarrega de contestar les preguntes i harmonitzar les contribucions de la resta dels tècnics. Tu has de saber dir-li al teu director de fotografia què és el que estàs buscant i per això te n'aniràs a referents d'altres pel·lícules o aniràs a referents pictòrics. Posem la primera escena de *The Godfather* (Coppola, 1972), per exemple. Com la tria de la localització. El despatx és dins la casa familiar i ja només amb això t'està dient amb les primeres imatges que són uns

protagonistes que es dediquen a negocis obscurs i vinculat al concepte de família. Crim organitzat i àmbit familiar domèstic.

També és significativa la paleta de colors que es tria. És molt possible que en les trobades amb el director de fotografia Coppola anés a buscar el clarobscur italià o que anés a una imatge de Rembrandt per marcar quin tipus de llum volia.



Figura 92. *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972)

Figura 93. *El amor victorioso* (Caravaggio, 1601)

6- El següent que et volia preguntar és si creus que els directors tenim referència de les arts visuals però en certa manera ja m'ho has contestat. Tu, com a directora de cinema, treballes amb referents pictòrics?

Jo, al fer documental trepitjo la frontera amb la ficció, en el cas de *Màscares* sí que m'interessa el tema de la foscor, del no revelat. Al fer-li l'entrevista al Josep Maria Pou sí que m'interessava que la cara tingués un costat obscur justament perquè estàvem parlant del concepte de màscara, del què som, del que és i projecta un actor. I per exemple amb la paleta de colors, pensava més en referents cinematogràfics com Cassavetes a *Opening night*, el vermell teatre...

7- A *Elisa K*, hi veus algun referent pictòric que reconeguis?

La paleta de colors de la segona part em feia pensar en Lucien Freud i la primera part em porta més a referents cinematogràfics que pictòrics. En Truffaut, en Dreyer potser...

8- Hi ha directors en què hi vegis una clara influència pictòrica?

Per exemple, trobo paral·lelismes de John Ford amb Frederick Remington, Charles Russell i Winslow Homer en el tipus de composicions que li agradaven a ell, sobretot en plans com l'inicial de *The searchers*(1956) amb dones esperant.



Figura 94. *The searchers* (John Ford, 1956)

Figura 95. *Looking out the sea* (Winslow Homer, 1881)

A Douglas Sirk no li veig tant el paral·lelisme amb la pintura però, en canvi, algú que recicla els codis de Sirk com Todd Haynes sí que té influència clara de Hopper. I Wyeth amb Terrence Malick.

9- Per acabar, diguem tres directors que t'agradin i que els hi vegis clarament un estil molt marcat, sobretot a nivell visual.

Wong Kar Wai, John Cassavetes i Agnès Varda. Crec que els tres tenen un estil molt identificable pel tipus de pla, paleta de colors, muntatge i tractament del so.

6.1.10.1. Conclusions

- El que més li interessa de l'estil és el debat que genera. Són més interessants les preguntes que les respostes.
- El contingut també genera estil. L'obsessió temàtica forma part de l'estil com passa amb John Ford.
- *Elisa K* incita a la reflexió sobre l'estil. Et fa reflexionar sobre el què però també sobre el com. No és un simple exercici d'estil. La forma i el contingut van de la mà.
- Valora molt la utilització del so com a recurs narratiu en tota la pel·lícula *Elisa K*, especialment el tractament que es fa del silenci.
- L'equip tècnic és important en l'autoria, però el director és qui ho harmonitza tot i el que ha de saber transmetre què és el que vol a nivell estilístic.
- Els directors i directores s'inspiren en el cinema i també en les arts visuals. En *Elisa K* veu una clara influència a la segona part de Lucien Freud pel que fa a la paleta de colors i el tamany dels plans; a la primera part hi reconeix referències més aviat cinematogràfiques.

6.2. Anàlisi filmica: *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma

S'han respectat els criteris de selecció presentats anteriorment, però així i tot la tria de la cineasta a analitzar ha estat difícil. En primer lloc, la motivació havia de ser clarament la força autoral de la cineasta en qüestió. Calia trobar una cineasta amb un estil visual molt marcat i amb una clara intencionalitat pictòrica en els seus enquadraments. Ens referim a una cineasta, ja que la intenció era donar pes a una pel·lícula dirigida per una dona i alhora reivindicar l'autoria femenina. També la mirada feminista.

Per tal de contextualitzar l'obra cinematogràfica de Céline Sciamma, presentem en la següent taula la seva filmografia, amb les indicacions -quan s'escauen- del seu paper també com a guionista, per tal de visualitzar la seva implicació com a directora i autora en un sentit més global.

Taula 2. Filmografia de Céline Sciamma (incloent-hi els llargmetratges en els quals consta com a Directora i/o Guionista).

Any	Títol	Director	Guionista
2007	<i>Naissance de pieuvres</i>	Sí	Sí
2010	<i>Ivory tower</i>		Sí
2011	<i>Tomboy</i>	Sí	Sí
2014	<i>Bird people</i>		Sí
2014	<i>Bande des filles</i>	Sí	Sí

2014	<i>Bébé tigre</i>		Sí
2016	<i>Quand on a 17 ans</i>		Sí
2016	<i>Ma vie de courgette</i>		Sí
2018	<i>With the wind</i>		Sí
2019	<i>Portrait de la jeune fille en feu</i>	Sí	Sí
2021	<i>Petit maman</i>	Sí	Sí

Font: Elaboració pròpia.

6.2.1. Justificació

Portrait de la jeune fille en feu, de la cineasta francesa Céline Sciamma resulta un bon exemple de pel·lícula on aprofundir en els diferents temes tractats al llarg de la tesi. I resultava oportú analitzar una pel·lícula que ja en la trama es refereix a la pintura. Efectivament, la pel·lícula té la pintura com a eix vertebrador de la trama i a més aborda un tema relacionat amb la història de la pintura: el pas de la pintura neoclàssica, amb el seu ordre i rigor, al Romanticisme pictòric, amb una clara influència dels sentiments en el seu estat més pur. Aquest punt, que parlarem més endavant, va confirmar la tria d'aquesta obra com a primer film d'anàlisi. A més, en ella volem analitzar el possible tractament simbòlic dels color i el tipus d'influència de la pintura en la seva composició dels enquadraments.

Un altre criteri interessant és la mirada amb perspectiva de gènere que ens ofereix la pel·lícula i com una estructura basada en els jocs de poder de les mirades, com ha de ser en una pel·lícula que és una gran història d'amor, ens porta a l'anàlisi de les mirades heteropatriarcals del cinema clàssic en contraposició a una mirada clarament femenina i feminista, com és la de la directora Céline Sciamma.

6.2.2. Anàlisi contextual i de les lògiques de la indústria audiovisual

Títol: *Portrait de la jeune fille en feu* (2019)

Traducció: Retrat d'una jove en flames

Gènere: Ficció històrica.

Fitxa tècnica:

- Direcció i guió: Céline Sciamma
- Direcció artística : Thomas Grézaud
- Vestuari : Dorothee Guiraud
- Fotografia : Claire Mathon
- Música: Jean-Baptiste de Laubier et Arthur Simonini
- Muntatge : Julien Lacheray
- Muntatge de so : Valérie Deloof
- So directe : Julien Sicart
- Mescles : Daniel Sobrino
- Producció : Bénédicte Couvreur, Véronique Cayla

Reconeixements i premis:

2019: Festival de Cannes: Millor guió (Céline Sciamma)

2019: Cercle de crítics de Nova York: Millor fotografia

2019: National Board of Review (NBR): Millor pel·lícules estrangeres de l'any

2019: Associació de Crítics de Los Angeles: Millor fotografia

2019: Premis César: Millor fotografia.

2019: Associació de Crítics de Boston: Millor fotografia.

Pressupost: 4'86 milions d'euros

Recaptació: 10 milions de dòlars

Sinopsi de producció de la pel·lícula

França, 1770. Una pintora rep l'encàrrec de fer el retrat de noces d'una noia que acaba de deixar el convent i que té dubtes seriosos pel que fa al seu matrimoni. L'artista ha de retratar la model sense que aquesta ho sàpiga, fet pel qual la investiga diàriament.

6.2.3. Anàlisi del sistema formal

6.2.3.1. Sinopsi de la pel·lícula

Bretanya francesa, 1770. Marianne és una pintora que és contractada per realitzar el retrat matrimonial d'Héloïse, una dona que acaba de deixar el convent. Héloïse, que no accepta el seu destí com a futura dona casada, es nega a posar per a ella i per tant la Marianne haurà de treballar en secret.

A mesura que passen els dies, Héloïse i Marianne es van sentint més unides fins al moment en que Marianne li confessa quina és la tasca que li han encarregat. Héloïse decideix posar per a ella. A partir d'aquí i de la marxa de la mare d'Héloïse, que fa que les dues dones es quedin soles a casa amb la companyia de la minyona, l'amistat es va transformant en amor. Però aquest amor és totalment impossible donada l'època i el fet que Héloïse està compromesa en matrimoni amb un noble italià.

Finalment, i com en el mite d'Orpheu i Eurídice, que sempre està present, les dues amants s'han de separar tot i que sempre recordaran el seu mutu gran amor.

6.2.3.2. Temes principals

Amor, homosexualitat, pintura, Neoclassicisme pictòric, matrimoni, embaràs, avortament.

L'investigador i crític Àngel Quintana (2021), formula el temes d'aquest film en forma de preguntes:

Quina imatge podem configurar de la persona que estimem? De quina manera el record d'una imatge pot reflectir tota la veritat dels sentiments? Pot la pintora mirar enrere com Orfeu per capturar un darrer reflex d'Eurídice quan tot s'ha acabat? El ventall de temes que planteja aquesta delicada pel·lícula és impressionant (Quintana, 2021).

6.2.3.3. Arguments universals, mites i arquetips

Al llarg de la pel·lícula es parla en diverses ocasions del mite d'Orfeu i Eurídice. La temàtica de la pel·lícula és en certa manera una representació del mite.

El mite explica que Orfeu era un jove capaç de seduir tothom amb les melodies que interpretava amb la seva lira. En conèixer a Eurídice, se n'enamora i es casa amb ella, però poc després ella mor per la picada d'una serp. Orfeu, en la seva desesperació, baixa a l'infern a buscar la seva estimada, però Hades, el Déu dels morts, no li permet. Després de sentir-lo tocar la lira, es compadeix d'ell i deixa que s'emporti Eurídice amb la condició que no la miri fins que arribin a la superfície del món. En el camí de retorn, Orfeu no es pot resistir a mirar la seva estimada i es gira al darrer moment. Eurídice desapareix a l'infern, i aquest cop, per sempre (Ovidi, s I).

Així descriu Ovidi el descens d'Orfeu:

y entre leves pueblos y fantasmas de sepulcro cubiertos,/ fue a Perséfone y al dueño que tiene los reinos no amenos/ de las sombras, y, para los cármenes pulsados los nervios,/ habló así: "Oh, númenes del mundo puesto bajo la tierra,/ hacia el cual tornamos, todo cuanto mortal creados somos;/ si es lícito y, de falsa boca los ambages depuestos,/ consentís que hable la verdad, no aquí para ver los opacos/ Tártaros descendí, ni para, de culebras velludas,/ del monstruo meduseo atar -tres- las gargantas;/ causa del viaje, la cónyuge en quien su veneno, pisada,/ difundió una víbora, y le quitó los años crecientes./ Poder sufrirlo quise, y no negaré yo haberlo intentado;/ venció Amor. En la región superna este es dios bien conocido;/ dudo si aquí lo es también; mas que aquí lo es también, adivino;/ y si no es mentida la fama de la vieja rapiña,/ también os unió Amor. Yo por estos sitios plenos de miedo,/ por este Caos ingente y los del vasto reino silencios,/ retejed, os ruego, los apresurados hados de Eurídice./ Todas las cosas se os deben, y demorados un poco,/ nos apresuramos a una sede, más tarde o más pronto./ Tendemos aquí todos, esta es la última casa, y vosotros/ del linaje humano tenéis los luenguísimos reinos./ Esta también, cuando haya justos años madura cumplido, será de vuestro derecho; el uso por regalo pedimos./ Mas si niegan los hados venia para la cónyuge, es cierto/ para mí no querer volver; gozad con la muerte de ambos (Ovidio,1985, p. 100-101).

La presència d'aquest mite de l'amor impossible és present a tota la pel·lícula. Marianne és Orfeu i arriba al món dels morts per a rescatar Eurídice, que és representada per Héloïse, però no se'n surt.

Aquest mite està present no només com a element temàtic amb caràcter intertextual sinó que també s'inscriu en la darrera escriptura del guió i apareix en la posada en escena: en un moment del film, Marianne està llegint la història dels dos amants a Héloïse i la seva criada i això enceta una discussió sobre el tema.

Més encara, a una de les darreres escenes de la pel·lícula, Marianne exposa un quadre a una exposició, encara que sota el nom del seu pare. El motiu del quadre no és altre que Orfeu i Eurídice, en concret el moment en què s'acomiaten, quan Eurídice cau a l'abisme per sempre més. Aquesta imatge ens remet a la imatge del film de l'Héloïse vestida de núvia, acomiadant-se de la Marianne (figura 73).

Sobre la inclusió del mite al guió, diu Sciamma en una entrevista per "Le Mag du ciné" (2019):

C'est l'une des traductions d'Ovide, c'est le mythe d'Orphée, j'aime que vous disiez le mythe d'Eurydice parce que de fait, c'est son point de vue mais non non c'est vraiment le texte d'Ovide. Le mythe est venu très tardivement dans l'écriture, c'est même la dernière chose que j'ai conçue et qui, d'un coup, est devenue un peu transversale mais c'était ma dernière passe d'écriture sur le film et c'est sans doute d'ailleurs pour ça que j'ai pensé qu'il était achevé dans sa forme scénaristique. Parce que le mythe permettait de créer la fusion, la contagion entre les deux temporalités du film : la chronique d'un amour au présent qui naît, et puis le souvenir d'un amour. La contagion, le fantôme, tout ça s'est appuyé sur le mythe, ça permettait de boucler, de trouver la fin du film.

Céline Sciamma, en el seu guió premiat al Festival de Cannes, aconsegueix adaptar la història d'un mite clàssic que es permet referenciar amb el quadre final de Marianne, retratant una temàtica molt habitual en el neoclassicisme pictòric de la França del segle XVIII i XIX, com el quadre de Jean-Baptiste- Camille Corot *Orfeo conduint Euridice fora de l'infern* (1861).

Tinguem en compte, però, que la pel·lícula en aquest moment ja ha fet un salt temàtic del neoclassicisme i l'academicisme inicial, quan Marianne retrata per primer cop a

Héloïse, cap al Romanticisme dels darrers quadres que pinta Marianne i de la pròpia història de la pel·lícula.



Figura 96. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019). Marianne amb el seu quadre sobre Orfeu i Eurídice.

6.2.3.4. Personatges

Marianne: Protagonista

Marianne és la representació d'una pintora del segle XVIII. En una entrevista (Macguffin007. 2019), Céline Sciamma explicava que, tot i disposar d'alguns exemples de pintores importants i que havien gaudit d'un cert reconeixement - com són Artemisia Gentileschi (dos segles abans) o com Elisabeth Vigée Le Brun (de la mateixa època que representa el film)-, ella volia representar les dones pintores que vivien la pintura dins la seva quotidianitat. I així és la Marianne. Filla d'un pintor que té un taller de retrats, ella mateixa continua amb la tradició i l'empresa del seu pare i viu dels retrats a la noblesa i de les classes de pintura (com veiem en començar la pel·lícula) impartides a joves de les classes altes de la societat.

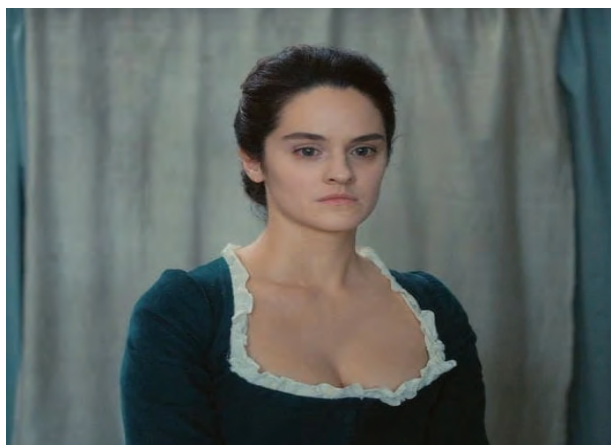


Figura 97. Marianne (Noémie Merlant) *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

A la pel·lícula també veiem la dificultat de les dones per exposar, quan la mateixa Marianne explica que ha hagut de signar en nom del seu pare per inscriure el seu quadre d'Orfeu i Eurídice a l'exposició de la Galerie del Louvre.

Al llarg la pel·lícula es fa èmfasi en la igualtat entre Marianne i Héloïse, malgrat l'evident diferència d'estrat social. Sembla que la intenció de Céline Sciamma era parlar de la igualtat, en una època històrica en què els canvis són molt propers. La pel·lícula s'ambienta l'any 1770, vuit anys després esclata la Revolució Francesa. Tot i que el personatge de la Marianne no prové de la noblesa, hi ha en tot moment un tracte igualitari entre ella, l'Héloïse i la seva família. Fins i tot, es pot veure un tracte igualitari amb la criada de la família de l'Héloïse, en una relació marcada per la sororitat.

El personatge de la Marianne està construït com una dona forta, atractiva, intel·ligent i amb un gran talent. I és a través d'ella on veiem més clarament la transició del Neoclassicisme al Romanticisme. A l'inici de la pel·lícula, la Marianne es mostra rígida i academicista, tant en la seva pintura com en la relació amb l'Héloïse i la seva família. Fins que no accepta i assumeix els sentiments que Héloïse li provoca, no hi ha un canvi en la seva pintura i la seva manera de veure la vida en l'esfera de l'incipient moviment romàntic.

Héloïse: Co-protagonista

L'Héloïse és una dona sensible i tossuda. Molt intel·ligent i culte, va decidir marxar a un convent de monges per evitar el seu futur com a dona casada amb algun desconegut i poder dedicar els seus dies a cultivar-se, escoltant música i llegint llibres. A la primera trobada amb la Marianne, li demana si té algun llibre per deixar-li i també s'interessa per conèixer com és la música que no és religiosa. Això dona lloc a una escena on Marianne li toca un fragment de *Les quatre estacions* d'Antonio Vivaldi i que provoca la darrera i magnífica escena del final de la pel·lícula, on Héloïse s'emociona escoltant aquest mateix fragment al teatre sense saber que Marianne l'està veient.

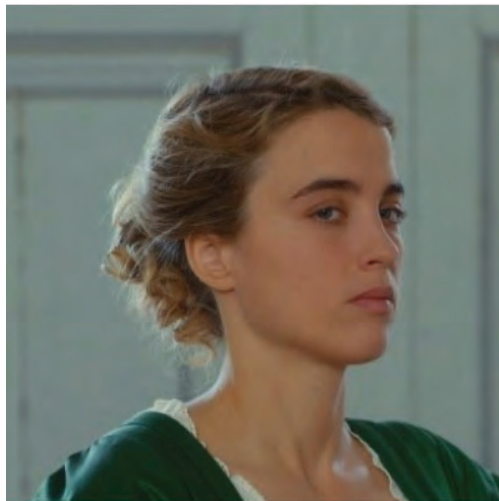


Figura 98. Héloïse (Adèle Haenel). *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Físicament, és una dona d'una gran bellesa, forta i molt diferent del que s'espera d'una dona en aquell context històric. Quan apareix a la pel·lícula per primer cop, ha hagut de deixar el convent a causa del suïcidi de la seva germana per tal de fugir d'un matrimoni forçat, que ara li toca a ella.

Sophie: Personatge secundari

Sophie és la minyona a la casa vinguda a menys de la família d' Héloïse. El seu paper en la història és molt important per dos motius. Primer, perquè és el contrapunt necessari per a la situació d'igualtat i de sororitat entre les tres dones, i segon perquè

és la protagonista d'una de les trames secundàries més rellevants: el seu embaràs i l'avortament provoca un apropament entre Marianne i Héloïse i incideix en el desenvolupament de la seva història d'amor. Des d'aquesta doble funció, actua com a coadjuvant en la història.

Sophie és una dona típica de les classes més baixes de la seva època, sense massa iniciativa ni preocupacions més enllà de fer bé la seva feina. Per aquest mateix motiu, sorprèn la seva participació activa en la discussió que mantenen les tres dones sobre Orfeu i Eurídice, ja que no és habitual que el servei tingués participació en discussions intel·lectuals. En aquest sentit, això reforça la idea central d'igualtat entre les tres dones un cop es queden soles a la casa.



Figura 99. Sophie (Luana Bajrami) a *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019).

Mare: Personatge secundari

La mare se'ns presenta com l'antagonista principal en la pel·lícula. És rígida i molt severa i no ha dubtat ni un moment en fer sortir la seva filla del convent perquè ocupi l'espai que ha deixat la seva germana en suïcidar-se per no voler assumir el seu destí i casar-se amb un desconegut. Ella és molt conscient que Héloïse tampoc ho vol i així i tot anteposa les necessitats familiars i les convencions a la felicitat de la seva filla. S'ha d'entendre que ella mateixa va ser casada per compromís i per tant considera que aquesta és una tradició que han de seguir les seves filles. Se'ns presenta la major part de les vegades de perfil, en una clara posició d'enfrontament tant amb la seva filla com amb la Marianne. Contràriament a la igualtat i la sororitat que emergeix quan ella marxa, mentre ella és a la casa familiar les diferències de classe estan molt marcades.

És molt interessant la manera amb què Céline Sciamma juga amb el color del vestuari de la mare, vestint-la sempre d'un blau que comparteix amb la seva filla i fins i tot amb les parets de la casa. Un blau metàl·lic i que ens ajuda a accentuar la rigidesa del personatge.



Figura 100. Mare (Valeria Golino). *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019).

6.2.3.5. Estructura narrativa

Aquesta pel·lícula, guanyadora del millor guió a Cannes el 2019, és un clar exemple d'un film on la narrativa i l'estètica col·laboren en una mateixa intenció. La pel·lícula té un estil visual molt marcat i amb una clara influència pictòrica, de la qual parlarem més endavant, i ahora es sustenta sobre una sòlida base narrativa.

Sorprèn la gairebé nul·la presència masculina a la pel·lícula. Excepte els homes del començament que porten Marianne en barca fins a la casa d'Héloïse, el conductor del carruatge de la mare i els del final en l'exposició de quadres, no hi ha presència masculina en el film.

En canvi, sí que hi ha una forta influència de la masculinitat tradicional en la vida d'aquestes dones. Marianne pot ser pintora, ja que treballa en el taller del seu pare però ha de signar sempre els quadres amb el nom del pare (pràctica habitual a l'època); Héloïse ha hagut de deixar el convent per casar-se amb un home al qual no coneix, la mare ja va marxar de la seva Itàlia natal per fer el mateix, el quadre que li ha de pintar Marianne és justament a petició d'aquest futur marit, i la criada Sophie està embarassada sense estar casada i s'ha de sotmetre a un avortament clandestí. És a dir, que tot i que no apareixen homes gairebé en tot el metratge, són els homes els qui marquen l'existència de les nostres protagonistes, com era habitual a l'època.

En l'àmbit narratiu, la pel·lícula comença gairebé amb un *flashback*. Marianne està fent de model per a un grup d'alumnes en el seu taller quan veu un quadre, al fons de la sala, que la trasbalsa. Quan pregunta qui l'ha posat allà, una alumna li respon que l'ha recuperat del magatzem perquè li semblava bonic. És una pintura d'una dona en la foscor amb el vestit en flames. La imatge que dóna títol a la pel·lícula.

Una analepsi clàssica ens trasllada a la Bretanya francesa, on veiem Marianne en una barca amb unes capsas que porten teles de pintura i que li cauen a l'aigua. Marianne no dubta en tirar-se a l'aigua per recuperar-les, en un gest literal i simbòlic a la importància que per a ella té la pintura.

A partir d'aquí la narració avança i se'ns mostra com Marianne arriba a una casa noble on és rebuda per una criada (Sophie) que l'ajuda a instal·lar-se i assecar-se. L'endemà coneix la mestressa de la casa que li explica el què vol d'ella. Haurà de retratar la seva filla, que acaba de sortir d'un convent per casar-se amb un noble italià i que vol un retrat d'ella. El problema és que aquesta seva filla (Héloïse) no accepta sotmetre's a ser retratada ni a aquest matrimoni, i per tant l'haurà de pintar sense que la model ho sàpiga. L'Héloïse creu que la Marianne és la seva acompanyant per passejar, ja que la mare no la deixa passejar sola (més tard entendrem que el motiu de tal prevenció és pel suïcidi de la seva filla gran, perquè no vol casar-se).

Aquest és el plantejament del detonant. Sciamma ens està plantejant una sèrie de tensions ja en aquests primers moments: descobrirà Héloïse a la pintora? Podrà Marianne pintar el quadre sense que Héloïse se n'adoni? Què li va passar a la germana? Una sèrie de tensions que assenyalen el detonant i el punt de gir i que la guionista manté fins aproximadament el minut 50 de la pel·lícula, quan trenca les expectatives per passar a una altra història, la que realment li interessa, i que és la història d'amor entre elles dues.

Hi ha moments importants en aquests primers 50 minuts que fan avançar la trama i que creen una relació important i intensa entre les dues protagonistes. Una relació que ens porta al punt en què la Marianne ha acabat el primer retrat i que destrueix quan l'Héloïse li manifesta el seu disgust per com l'ha pintada. D'una manera freda i academicista, característica dels retrats neoclàssics que es feien l'any 1770.

També en aquests primers 50 minuts descobrim què li va passar a la germana de l'Héloïse, se'ns mostra la sensibilitat comuna, descobrim la passió de l'Héloïse per la música i la pintura, i la Marianne li descobreix al clavicordi *Les quatre estacions* de Vivaldi.

És un guió que vulnera les expectatives dels espectadors i això el fa més ambiciós i ric i d'una gran complexitat.

A partir d'aquest moment, ben entrat el segon acte de la pel·lícula, quan la mare de l'Héloïse marxa cap a Itàlia i quan se suposa que també hauria de marxar la Marianne perquè ja hauria d'haver acabat el retrat encarregat, és quan la pel·lícula pren una altra direcció que ens porta a una història d'amor (de les més ben explicades dels darrers anys). També és a la segona part del segon acte quan apareixen altres temes importants: la sororitat entre les tres dones que es queden a la casa (Marianne, Héloïse i Sophie); la igualtat entre elles, tot i ser de classes socials molt diferents; l'avortament de la Sophie, experiència per la qual ja ha passat la Marianne... I tot això passa quan desapareix de l'equació el personatge de la mare, l'antagonista i l'obstacle per a la relació d'elles dues. I per això mateix, les dues seran capaces de passar de l'estricta academicisme del període Neoclàssic a l'esclat de sentiments del Romanticisme.

Si bé la pel·lícula ens planteja temes de gran transcendència (el suïcidi, l'avortament, l'amor, el matrimoni), no ho fa amb una visió dramàtica. I justament aquesta manca de dramatisme ens porta a l'únic final possible. En aquesta segona part de la pel·lícula, l'espectador es planteja com acabarà aquesta història que no té un bon pronòstic. I és justament aquest final el que Sciamma ens anticipa molt a l'inici d'aquesta segona part. Un moment a tres, on Marianne llegeix el llibre del mite d'Orfeu i Eurídice i Sophie, Héloïse i ella mateixa discuteixen sobre el final d'aquesta història tràgica i sobre el perquè Orfeu es gira a mirar la seva estimada Eurídice, condemnant-la i condemnant-se així a perdre-la per sempre a l'infern. En l'explicació de les nostres dues protagonistes podem trobar els que els espera al final de la pel·lícula a ambdues.

Estructuralment, tot i que no estem parlant d'un esquema eminentment clàssic, podem situar el *midpoint* (punt de gir a meitat del 2n acte) en el petó d'elles dues a

la platja, que dóna inici a la relació que ocuparà tota aquesta segona part i el desenllaç del film. Però també hem de tenir en compte altres moments marcadament climàtics a nivell de guió i que suposen girs importants en la història. Un d'ells, el passeig de nit on es troben amb altres dones i on a Héloïse se li encén el vestit, moment que connecta amb el títol de la pel·lícula i amb el quadre que pinta Marianne. Un altre moment dramàtic és l'avortament de Sophie a una casa humil, rodejada de nens, amb l'acompanyament de la Marianne i l'Héloïse. Un altre moment àlgid, sobretot perquè ens lliga amb el final, és quan Héloïse li demana a Marianne que li pinti un retrat seu a una de les pàgines del llibre que està llegint, per poder recordar-la. La pàgina triada és la 28. Al final de la pel·lícula, Marianne veu un quadre d'Héloïse en una exposició a la Galeria del Louvre, l'acompanya una nena i porta un llibre que està estratègicament obert a la pàgina 28, com a record inesborrable de la seva història d'amor impossible.

Precisament el segon punt de gir ens aboca al desenllaç de la seva història d'amor, el trobem en la finalització del quadre i l'acceptació per part d'Héloïse que ha de marxar i casar-se.

Pel que fa al final és justament la part més estructural del guió. Lògicament, es torna a la classe de pintura d'on ha sorgit l'extens *flashback* que ens explica la història d'amor, però després encara hi ha dos epílegs. Dos epílegs justament per tancar la història des del punt de vista de les dues dones.

El primer, el de la Marianne, durant una exposició a la Galeria del Louvre on s'exposa el seu quadre sobre Orfeu i Eurídice, i quan troba casualment un quadre on hi reconeixem l'Héloïse retratada amb un nen ros de curta edat. La vida ha continuat per a ella i està casada i amb un fill. Però, com hem comentat en el paràgraf anterior, a la mà té un llibre obert per la pàgina 28, un detall que explica de manera sublim que, tot i que la seva vida ha seguit, no ha oblidat mai la seva història d'amor amb la Marianne.

Encara falta, però, el segon i darrer epíleg clau per a la història, per a la Héloïse i per al propi espectador. És a un concert, on Marianne veu Héloïse (sense que ella la vegi) i en un pla llarguíssim ens situa als espectadors en el punt de vista de la Marianne, que mira les reaccions de la seva estimada a la música que sona. Música que no és

una altra que el fragment de la tempesta que Marianne li va tocar a Héloïse al clavicordi, just quan s'acabaven de conèixer. Amb l'emoció de l'Héloïse escoltant aquesta música que les uneix, acaba la pel·lícula.

6.2.3.5. Focalització narrativa

La pel·lícula és justament un tractat sobre la mirada i sobre la memòria que crea aquesta mirada i precisament la focalització narrativa, tot i correspondre a la Marianne, que és qui ens explica la història, no deixa de ser conceptualment compartit entre les dues dones. Com explica Yoshua Oviedo (2020),

Lo usual en las películas sobre pintores es que estos tienen una mayor relevancia con respecto a los y las modelos, no obstante, en este filme la dialéctica no es sujeto-objeto, sino sujeto-sujeto, en tanto el recurso del plano y contraplano utilizado por la directora hace énfasis en la mirada de cada una de las actrices. Los intentos fallidos de Marianne por dibujar el rostro de Héloïse son la consecuencia de seguir un modelo patriarcal, basado en la lógica, con sus reglas y convenciones del arte; en el momento en que ella acepta verla a través del deseo y la emoción, le es posible capturar el anhelado gesto.

Resulta coherent amb la intenció de la directora que es busqui la ruptura de la mirada patriarcal sobre una història d'amor prohibit i sobre unes protagonistes que miren d'exercir la igualtat entre elles. En un principi, Marianne ha de retratar l'Héloïse sense que se n'adoni i aquí, compartim el seu punt de vista sobre una dona que no veiem i de la qual només intuïm alguns gestos i mirades. Sciamma ens col·loca com a espectadors, en el punt de vista de Marianne durant tota la primera part de la pel·lícula. És a través del punt de vista de la Marianne que es posiciona l'esfera de coneixement de l'espectador. A partir del moment en què es queden soles a la casa amb la minyona Sophie, el punt de vista passa d'una a l'altra, excloent-hi en tot moment el punt de vista de Sophie. La pel·lícula té una veu en off de Marianne que només apareix al final quan la focalització narrativa torna a estar centrada només en Marianne, quan ja hem perdut Héloïse, tal com ella també l'ha perdut.

Segons afirma Céline Sciamma en una entrevista, tot el film parla justament del joc de la mirada (Becker, 2019):

Le film porte sur le regard à tous les niveaux. Il est très joueur avec la question du regard: sur les personnages, sur le cinéma, sur l'acte même de regarder. L'enjeu dramaturgique est de faire le portrait de quelqu'un [*Marianne est embauchée par la famille d'Héloïse pour faire son portrait avant qu'elle ne se marie, ndlr*], sans oublier que c'est un film d'amour. Il dit qu'aimer quelqu'un c'est le regarder.

Aquest joc amb la mirada marcarà la focalització durant tot el film.

6.2.4. Anàlisi del sistema estilístic

6.2.4.1. Tractament artístic

Portrait de la jeune fille en feu és una pel·lícula marcadament estètica i on el tractament artístic té una gran importància. La influència pictòrica es reconeix des d'un primer moment i la simbologia es concreta també a nivell visual.

Pel que fa a la paleta de colors, podem reconèixer la utilització dels colors per identificar els personatges, amb un caràcter marcadament simbòlic. Com s'ha descrit en els primers capítols, *Portrait de la jeune fille en feu* resulta un exemple del significat simbòlic dels colors.

Segons explica la pròpia directora (Sciama, 2019), va fer servir una gamma de colors molt clars i amb una atribució als personatges marcada des de l'inici de la preparació de la pel·lícula: verd pel color del vestit del retrat que Marianne fa d'Héloïse; blanc i cru per a la criada Sophie; vermell per a Marianne i blau per a la comtessa i l'Héloïse quan no l'estan pintant.

A la segona part del film, quan les tres dones es queden soles a la casa i s'inicia la història d'amor entre Marianne i Héloïse, els tres colors dels seus vestits són clarament el blau, el vermell i el blanc. Els colors de la bandera de França. Això podria semblar anecdòtic si no fos pel moment en què apareixen en la trama, que coincideix amb el pas de la contenció del Neoclassicisme a l'esclat del moviment (i passió) romàntic. La utilització d'aquests tres colors primaris es pot interpretar com la representació de les dones de França en tots els seus estaments: l'aristocràcia, la classe burgesa i la classe més humil, el poble. Llibertat, igualtat i fraternitat.



Figura 101. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Tinguem també en compte la simbologia associada a cada color: el blau prussià de la comtessa, mare de l'Héloïse i que comparteix amb la seva filla excepte quan la pinten i quan vesteix de núvia. Un blau que marca la duresa, l'autoritat, la maduresa, la rigidesa. També és simbòlic el fet que l'Héloïse porti el mateix color de la seva mare, com si ella fos un reflex de la comtessa i n'agafés el relleu.

És interessant veure com Céline Sciamma treballa assignant un color a cada personatge depenent de quina és la seva funció en la narració i del moment (emocional) que està explicant. Així, el blau també el vesteix Marianne al començament de la pel·lícula, quan està ensenyant pintura a un grup d'alumnes abans d'introduir-se l'analepsi cap el passat. El blau és aquí la renúncia a l'amor i a la llibertat.

Per contra, el color del vestit de Marianne és el vermell, color que, com hem dit anteriorment, representa la passió, l'amor, la vida i que també podem associar al foc, el foc de les flames del retrat que dóna nom al film.

Céline Sciamma (Lemaire, 2019. p 5) ha explicat que només volia un vestit per cada personatge al llarg de les setmanes en les quals estan pintant el retrat i per això la tria del color havia de ser molt acurada.

Pel que fa a la gamma de colors dominant en la pel·lícula, la important presència del blau es troba també tant en els decorats com en els exteriors marcats pel paisatge salvatge i el mar de Bretanya. De fet, el blau marca tota la primera part de la pel·lícula, quan encara la mare d'Héloïse és a la casa de Bretanya. En aquesta primera part, la calidesa ve donada gairebé únicament pel vermell del vestit de

Marianne, ja que la resta són gairebé tots tons freds que van del blau al verd i al violeta (Kandinsky, 1989).

Això canvia a la segona part, els colors es tornen molt més càlids i són més complementaris entre ells, com el vermell i el verd. Recordem que també és en aquesta segona part quan es juga amb els tres colors de la bandera de França, marcant l'esmentada associació simbòlica amb la llibertat, la igualtat i, aquí, la sororitat.

Il·luminació

És a la fotografia i més endavant quan parlem dels enquadraments, on podem intuir quins han estat els referents pictòrics (conscients o no) de la directora.

Aquesta és una pel·lícula sobre dones i, podem dir, de dones i la presència masculina en l'equip tècnic també resulta menor. La directora i guionista és una dona i la fotografia és a càrrec d'una dona, Claire Mathon. Donat el tant per cent tan escàs de dones directores de fotografia que hi ha, encara té més mèrit.

En la il·luminació d'interiors Claire Mathon atorga al foc molta presència, tant literalment com metafòricament. La mateixa Céline Sciamma (Lemaire, 2019.p 8) explica que es trobaven rodant a un edifici catalogat on gairebé no podien entrar-hi il·luminació artificial. A més en la tradició més estrictament naturalista es mira d'il·luminar els escenaris d'època amb espelmes.

Seria el cas esmentat anteriorment del director Stanley Kubrick, molt meticulós i que volia que el director de fotografia de *Barry Lyndon* (1975), John Alcott, reproduís només amb llum natural i espelmes la mateixa llum que hi havia al segle XVIII, quan encara no existia l'electricitat. D'aquesta il·luminació que va aconseguir Alcott, un altre il·lustre director de fotografia, Néstor Almendros, en va dir llum Vermeer (Almendros,1982).



Figura 102. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

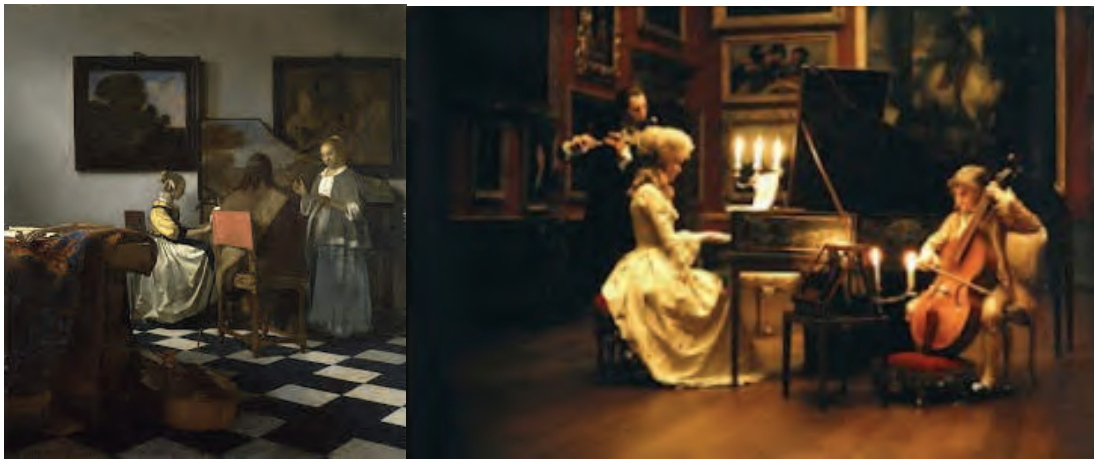


Figura 103. *The concert* (Johannes Vermeer, 1664)

Figura 104. *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)

El cert és que els referents pictòrics d'Alcott i de Kubrick eren variats, però entre ells el pintor flamenc Vermeer.

A més d'aquest referent tan notable, en el cas de Claire Mathon i Céline Sciamma, creiem que es pot detectar una influència d'un pintor francès, menys conegut que Vermeer i de fet anterior a ell. Es tracta d'un dels mestres del clarobscur, que també il·luminava les seves pintures amb llum d'espelma: Georges De la Tour. Un pintor a qui no li agrada pintar retrats ni pintar personatges de la noblesa (Yuste, 2016). Els seus quadres són de gent humil, sobretot figures femenines, serioses i pietoses. La seva composició és gairebé simètrica i a la seva darrera etapa va ser gairebé monocromàtic, utilitzant molt pocs colors, principalment el vermell i el negre.



Figura 105. *El recent nascut* (Georges de la Tour, 1645-1648)

Com hem dit abans en referir-nos a la paleta de colors emprada per Céline Sciamma, veiem que en ella també hi ha poca varietat, sobretot pel que fa a les escenes nocturnes. El foc il·lumina aquestes escenes i sempre amb una clara predominança dels colors obscurs. També es pot apreciar una forta presència de colors de l'espectre càlid, sobretot vermells i taronges en totes les escenes nocturnes, colors molt presents en l'obra de Georges de la Tour.

Si ens fixem en les diferents seqüències, veurem que quan es fan servir aquestes tonalitats càlides és en presència dels dos personatges no nobles de la pel·lícula, Marianne i Sophie. Quan apareixen la mare o Héloïse a soles, les tonalitats són molt més fredes. Això ens mostra clarament la utilització simbòlica de la tonalitat dels colors i també la influència de Georges de la Tour en el tractament artístic d'aquestes imatges interiors nocturnes.



Figura 106. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)



Figura 107. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)



Figura 108. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Un altre tractament interessant de la fotografia inspirada per la pintura el trobem en els somnis de Marianne, quan assumeix que Héloïse es casarà. En aquest moment es produeix l'aparició de la influència del Romanticisme més obscur, en concret de quadres com *El malson* de Heinrich Füssli (1781), quadre precisament a mig camí entre el Neoclassicisme i el Romanticisme, i que s'avança cent anys a les pintures que es faran a finals del XIX, com les inquietants pintures negres de Francisco de Goya.



Figura 109. *El malson* (Heinrich Füssli, 1781)

La presència de l'Héloïse en un entorn oníric es planteja segons el nostre parer com una revisió, un préstec intertextual, del quadre de Füssli per part de la directora i la directora de fotografia. En certa manera, per a Marianne, presenciar la figura de la seva estimada amb el vestit blanc de núvia, és un malson. I de nou, la font d'inspiració, aquí a partir de l'obra de Füssli, prové del Romanticisme primerenc, que inspira la foscor i el contrast amb el blanc del personatge principal.



Figura 110. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

En l'apartat de planificació i enquadrament, tornarem a parlar de la influència pictòrica de la pel·lícula, centrant-nos més en la composició del quadre i no tant en la forma d'aplicar aquestes influències a la il·luminació.

6.2.4.2. Estil d'interpretació

Explica Céline Sciamma en una entrevista amb públic el 23 de setembre de 2019 al cinema Sauvenière a Liège (Lemaire, 2019. p.5), que a l'inici del projecte ja va tenir la necessitat d'escriure el paper de l'Héloïse per l'Adèle Haenel. Una tria que es va basar en el reconeixement general que és una gran actriu contemporània i també per la gran confiança que es tenen l'una a l'altra, ja que han treballat juntes abans (*Naissance des pieuvres*, Céline Sciamma, 2007) i han estat parella sentimental molts anys. Céline Sciamma volia proposar a Haenel un treball diferent del que habitualment fa, on pogués prendre riscos i utilitzar el seu rostre i els seus moviments d'una manera diferent. És a dir, donar a l'actriu la llibertat per compondre i suggerir coses noves i diferents sobre el personatge.

Per contra, volia per al personatge de Marianne una actriu nova per a ella, una actriu amb bagatge, com Noémie Merlant, però a la qual no coneixia.

Segons l'entrevista a Sciamma (Lemaire, 2019, p 5), en un primer càsting no les va posar juntes i va donar la rèplica a Noémie Merlant ella mateixa. Primer volia veure si donava el que ella buscava, sense tenir en compte la química entre elles dues.

Quan les va posar juntes en una sala d'assaig, de seguida va comprovar que tenien el contrast físic que ella buscava pel personatge i alhora moltes similituds entre elles, la mateixa edat, alçada i intensitat. I una mateixa manera de col·laborar, de ser solidàries en la interpretació actoral. Això permet assumir més riscos en la direcció. Prenent com a base aquesta explicació de la directora, podem recuperar el que deia el gran mestre suec Ingmar Bergman quan li preguntaven com ho feia per ser un bon director d'actors i ell contestava que ell era un bon director de càsting.

Podríem dir que en la tria dels actors, els directors comencen a marcar el seu estil propi. La mateixa Sciamma, amb la presència repetida d'algunes actrius, s'hi refereix.

A més del càsting, l'estil interpretatiu ha d'estar en consonància amb el què es vol expressar. Sciamma buscava una actuació naturalista i alhora continguda. La pel·lícula és una història d'amor i la manera d'interpretar-la és una mostra de contenció.

En aquest cas, aquesta contenció la podem observar sobretot en la direcció del personatge de Marianne que, tot i ser una dona del poble, és un personatge molt més contingut des de la primera escena, quan un grup d'alumnes li fan recordar el seu amor perdut i reconeixem en ella l'emoció a través de la mirada i d'una manera encara més subtil, al final, quan veu l' Héloïse a la sala de concerts.

En el cas contrari, tot i tenir també una actuació continguda, pròpia també de les convencions de l'època històrica, Héloïse és més espontània, com quan corre cap a un penya-segat, o quan s'emociona al final de la pel·lícula en una magistral mostra d'una actuació continguda i emotiva alhora.

Cette scène, c'est un plan-séquence et je n'ai pas donné beaucoup de consignes à Adèle. Je lui ai expliqué quelques étapes, mais pas toutes. Je lui ai juste dit à un moment qu'il fallait qu'elle ferme les yeux, et à un autre moment qu'il fallait qu'elle prenne une inspiration. Et sinon le plan est composé de quatre étapes qui sont chronologiques mais dont le temps n'est pas vraiment délimité: 1. être émue d'entendre la musique; 2. être émue du souvenir (à partir de

cette musique); 3. être émue de cet amour perdu ; 4. être émue d'écouter la musique (Lemaire, 2019, p 10)

També els personatges secundaris estan dirigits amb aquest minimalisme i amb aquesta intenció de treballar sobretot amb la mirada dels intèrprets i no amb tota la gestualitat del rostre i el cos. En la pel·lícula la presència de primers plans és habitual i aquest són els que ajuden millor a treballar els ulls dels personatges i el “rostre com a paisatge”.

El moment traumàtic de l'avortament de Sophie a casa d'una camperola, rodejada de nens, ens mostra un personatge que es pren el seu destí amb una fredor i un distanciament que exemplifica el to actoral del film. També és un reflex de la contenció i capacitat de patiment que s'exigia a les dones.

Aquesta direcció d'actors naturalista, basada en les mirades i els silencis, és molt pròpia de la filmografia de Céline Sciamma. Aquesta autora francesa ha fet seva una pauta estilística que l'aproxima cap a un minimalisme actoral comú a totes les seves pel·lícules.

6.2.4.3. Composició de l'enquadrament

Una pel·lícula que parla sobre una dona pintora que pinta un quadre i una trama on la pintura té un pes molt específic havia de tenir referents pictòrics clars. Es tracta d'un clar exemple de la influència directa de corrents artístics en la composició cinematogràfica, que és la segona de les categories formulades per Keska (2005), com hem vist al capítol de fonamentació conceptual. D'una banda, podem veure que a *Portrait de la jeune fille en feu* tenim un clar exemple d'influència pictòrica en el fet de copiar la composició de l'espai d'alguns quadres pels seus enquadraments. Un dels pintors de major influència en els enquadraments de Céline Sciamma és sens dubte el pintor romàntic Caspar David Friedrich. Podem veure la seva petjada en molts dels plans del film.



Figura 111. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)



Figura 112. *Caminante sobre el mar de nubes* (Caspar David Friedrich, 1818)

Ens sembla molt emblemàtica i oportuna l'opinió de Mark Cousins (2017) sobre aquest precís quadre:

Miramos con él, no tanto un paisaje como un amplio espacio. Ese espacio le hace parecer pequeño, abrumado por la vastedad del mundo. El efecto es consolador; le arranca de sí mismo, lo que el antropólogo Joseph Campbell llamó el rapto de la pérdida del yo (Cousins, 2017, p. 65).

Amb Friedrich tenim personatges d'esquena davant la immensitat del paisatge, la qual cosa, com afirma Cousins (2018), els empetteix i ens mostra aquest esperit romàntic de la solitud davant la grandesa de la natura. A la pel·lícula de Sciamma el personatge d'Héloïse també es sent perduda i aclaparada davant dels

esdeveniments i de la manera que el món està concebut. Aquests paisatges de la Bretanya francesa representen aquesta sensació de petitesa davant el món i per això, i també com a les pintures de Friedrich, Héloïse se'ns mostra d'esquena davant el paisatge, excepte quan posa per Marianne en el quadre que dona títol al film.



Figura 113. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)



Figura 114. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Un altre moment interessant és quan les dues dones són testimonis de l'avortament clandestí de la seva minyona Marie. Segons Pilar Monsell (2020:1),

Sciamma muestra el retrato del aborto de una joven sirvienta como un gesto político desafiante que no sólo pone en tensión la representación canónica del retrato del cuerpo femenino sino que lo hace proponiendo una nueva imagen en la que también tienen cabida el dolor, la rotura, la miseria y la violencia. (Monsell, 2020:1).

En el seu interessant article, l'autora també apunta la semblança entre l'enquadrament que fa Sciamma i la representació de l'avortament que a finals dels 90 va fer Paula Rego en la seva sèrie de pintures *Untitled*.



Figura 115. *Untitled* (Paula Rego, 1998)

Figura 116. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Desconeixem si l'obra de l'artista plàstica portuguesa va ser una referència directa per la composició del pla del film d'Sciamma. El que sí que és evident és que en ambdues representacions hi ha intencionalitats molt semblants. Tant en l'obra de Rego com en la d'Sciamma la representació de la dona respon a una visió feminista. Diu Pilar Monsell "Paula Rego y Celine Sciamma, pintora y cineasta, son dos artistas cuyos trabajos han puesto siempre en crisis la modulación de género de la figura femenina colocando al cuerpo en una posición de centralidad" (Monsell, 2020. p. 2). En Sciamma trobem aquesta intencionalitat política en tota la seva filmografia. Des de la història d'una nena que vol ser nen a *Tomboy* (2011) fins a la història d'una banda de noies d'un barri marginal de París a *Girlhood* (2014).

En aquesta escena concreta, Sciamma ens parla de la sororitat entre tres dones i de com Marianne i Héloïse ajuden la minyona amb el problema del seu embaràs no desitjat. I no només l'acompanyen a l'avortament sinó que un cop a casa reproduïxen l'escena perquè Marianne la pugui pintar, amb una proposta d'enquadrament curiosa i molt semblant a les propostes de Paula Rego.



Figura 117. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

El fet que la cineasta repeteixi dos cops l'escena (fig. 81 i 82), una amb l'avortament real i la segona en una simulació per la insistència d'Héloïse de pintar allò que han viscut per a no oblidar-ho, la interpretem com una defensa del dret a decidir sobre el propi cos i la consolidació de la sororitat de la qual hem parlat, i que és un element fonamental per comprendre el feminisme actual. La sororitat entre les dones en contra de l'heteropatriarcat.

Molt interessant resulta també l'escena del primer petó entre Marianne i Héloïse, que es compon de dos plans de llarga durada i en moviment, plens de simbolisme. En el primer, Héloïse s'ha amagat dins d'una cova i Marianne es mou cap a ella, des de la llum a la foscor. En certa manera l'ha de rescatar de la foscor del seu present. En el segon pla acaba amb un enquadrament de totes dues, d'una simetria perfecta. Si al llarg de la pel·lícula se'ns ha assenyalat l'enfrontament de dos personatges (mare i filla), aquí es mostra l'alliberament de les protagonistes, que van amb la boca coberta per una mena de morrió que hem vist a altres escenes i que les protegeix del vent de Bretanya. En aquesta ocasió l'enquadrament s'omple de simbolisme amb el doble alliberament, sense màscares i amb el petó, i que ens recorda el quadre de René Magritte *Els amants* (1928).



Figura 118. *Les amants* (René Magritte, 1928)

Figura 119. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

En aquest quadre, Magritte fa referència precisament als amors prohibits, als amors impossibles. Una imatge recurrent en altres artistes, com l'escena del petó a *Los abrazos rotos* (2009) de Pedro Almodóvar (fig.120).



Figura 120. *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)

Referint-se a aquesta influència, diu Navarrete Galiano (2010-2011),

Crea nueva pintura, por un lado la recreación de cuadros conocidos, o por la conceptualización de lo que se conoce como tableaux vivants y por otra origina nuevas pinturas influidas por pintores (abstracción; realismo) por medio de la técnica o la sintaxis fílmica.

Som de l'opinió que Céline Sciamma també crea nova "pintura" en el seu film. Els seus enquadraments busquen els plans més generals en els exteriors, allà on els personatges es fonen amb el paisatge i empetiteixen, en una clara al·lusió al tractament del paisatge típicament romàntic. Com sabem, en el Romanticisme la passió i els sentiments s'imposen per davant de la raó i la lògica i la representació del paisatge és la representació dels sentiments del pintor. A *Portrait de la jeune fille*

en feu podem trobar aquesta mateixa intencionalitat de la pintura romàntica, aquesta magnificació o “espiritualitat” del paisatge.

En canvi, hi ha un tractament diferent dels interiors, i fins i tot en alguns dels exteriors, en les escenes més intimistes. Una intimitat que permet que l’espectador se senti part de la narració. Segons Sciamma, amb això persegueix evitar la sensació *voayeurista* en els espectadors, amb “una planificació molt simple, amb plans molt curts” (Robertson, 2008). Uns plans curts que centren en els ulls la força emocional de l’enquadrament.

Respecte a la simetria en els seus enquadraments, aquesta té una gran importància des de l’inici. Hi hagi un sol personatge o diversos, sembla que Sciamma vol mantenir la simetria en cadascun dels seus enquadraments.



Figura 121. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Una simetria es dóna a nivell expressiu i simbòlic. Al final de la pel·lícula, quan les dues dones s’han de separar per sempre, se’ns presenten un conjunt de plans mirall, totalment simètrics i idèntics, d’elles marxant d’esquena una a l’altra, i a l’espectador li queda el desig que es tombin.

Aquí també es fa referència al mite d’Orfeu i Eurídice present en tota la pel·lícula. Els personatges marxen cap al seu propi infern, d’estar l’una sense l’altra. En el darrer moment es giren per mirar-se.



Figura 122. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

6.2.4.4. Muntatge

Tal com s'ha assenyalat en l'apartat de l'estructura narrativa, *Portrait de la jeune fille en feu* presenta una organització en temps continu amb un flashback introductori i dos epílegs.

En els llibres de guió podem trobar detractors d'aquesta estructura que et mostra una breu escena del present a l'inici de la pel·lícula per després portar-te al llarg del passat i tornar al final amb una escena del present (Lavandier, 1994).

Certament, la pel·lícula analitzada podria prescindir d'aquest inici i començar directament en el passat. Però a través d'aquest flashback es desperta la curiositat de l'espectador sobre què és el que pertorba tant d'aquell quadre que hi ha a l'estudi a la nostra protagonista.

La resta del muntatge de la pel·lícula respon a un patró clàssic, però amb un interessant joc del pla i el contraplà, com analitzarem també en l'apartat de l'enquadrament. La durada dels plans és llarga i en cap moment s'observa un ritme intens de canvis de pla.

És particularment interessant veure com es juga amb el muntatge de les mirades. Tinguem en compte que les pel·lícules d'amor acostumen a estar estructurades sobre la relació de les mirades (Fernández, 2016). A *Portrait de la jeune fille en feu*, Marianne observa, però també és observada, gairebé sempre en un pla mitjà que la segueix. Quan Marianne mira Héloïse, ella també la mira, com li diu aquesta en un moment de la pel·lícula. Quan tu retrates algú, l'observes i aquest també t'observa a tu. Podem afirmar que les dues dones s'enamoren a través de la mirada mútua. Una

mirada molt ben estructurada en el muntatge mil·limètric del film, tant en la relació de mirades com amb el joc del punt de vista.

Un altre aspecte interessant és com juga amb les mirades al propi espectador. En tenim dos exemples molt clars al llarg del film. El primer es produeix quan veiem l'Héloïse per primer cop, la descobrim alhora que la Marianne. Primer la seguim amb el rostre tapat i més tard es gira per mostrar el seu rostre per primera vegada a Marianne. En aquest moment, sembla que miri directament l'espectador, ja que el punt de vista ens col·loca pràcticament en el lloc de la Marianne.

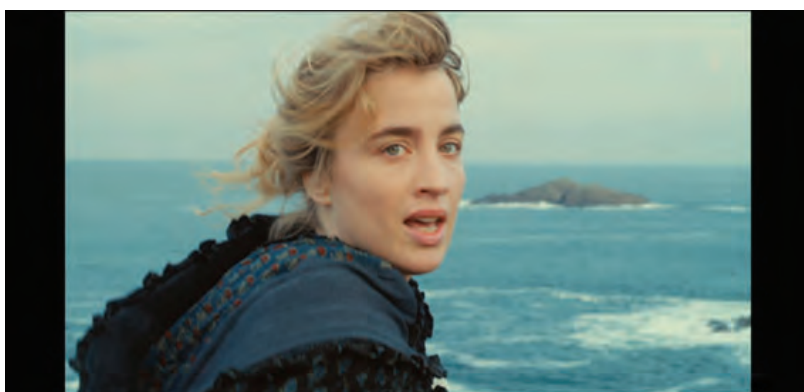


Figura 123. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Observem també que el cinema del segle XX gairebé sempre mostra la mirada masculina sobre la dona. Com diu John Berger (Berger, 2016, p. 45), “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas”. En aquest film, aquesta mirada masculina no existeix gairebé. Com s’ha dit, la presència de personatges masculins es limita a l’inici, i fins a 1 hora 30 minuts més tard no tornem a tenir una presència masculina i quan hi és, aquesta està sota la mirada femenina.

Amb el treball de joc de mirades entre les dues protagonistes i de les protagonistes i els propis espectadors, podem concloure que Sciamma, a través de l’intercanvi de mirades, fa una redistribució del poder de la mirada que la converteix en una mirada clarament femenina que, com hem assenyalat anteriorment, agermana les dues protagonistes malgrat els seus diferents orígens socials, i s’allunya de la tradicional mirada masculina de tantes pel·lícules fetes per homes.

6.2.4.5. Tractament del so

El tractament del so està molt cuidat en tota la pel·lícula a partir d'elements mínims: les onades, el foc i el vent, sons naturals que agafen un fort protagonisme simbòlic. Hi ha tres moments de música diegètica: un d'ells, potser el més important a efectes simbòlics, es dona quan les tres protagonistes surten de nit i es troben amb un grup de dones que canten. Sophie demana consell a una de les dones del camp reunides al voltant del foc sobre el seu avortament. Marianne i Héloïse l'acompanyen. És aquí que es produeix el moment que dona títol a la pel·lícula, quan el vestit d'Héloïse s'encén per la part inferior de la faldilla. És una escena carregada de simbolisme i que ens porta a l'escena de la platja on Marianne i Héloïse es fan el primer petó. Això porta a Sciamma a trencar l'estricta diegesi musical de tota la pel·lícula i per un moment traslladar-nos amb extradiegesi a la platja on Marianne i Héloïse també trencaran els seus recels en estimar-se. En parlem més endavant.

Tot i la intenció de defugir l'ús de música extradiegètica, com és habitual en les obres de Céline Sciamma, la banda sonora té una gran importància a nivell narratiu. La música és (juntament amb la lectura) l'element que uneix Marianne i Héloïse, quan la primera li toca un fragment del tercer moviment de l'Estiu de *Les quatre estacions* d'Antonio Vivaldi. Aquest mateix fragment és el que tanca la pel·lícula quan veiem Héloïse al teatre, ja casada i molt temps després, escoltant aquesta peça i commovent-se, en un dels finals més emotius del cinema dels darrers anys.

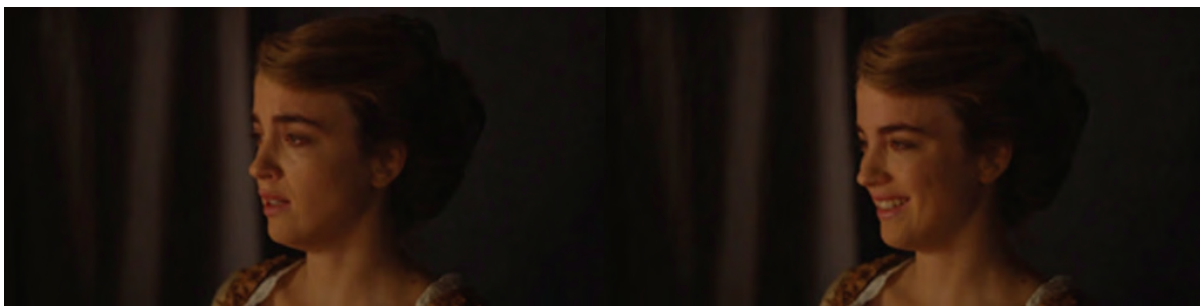


Figura 124. *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019)

Un altre moment del film on la música juga un paper importantíssim, però sempre diegèticament, és en el moment del retrat que li dona nom. Héloïse, Marianne i

Sophie han anat a una trobada de dones al camp. Una trobada que ens remet a l'imaginari de les trobades de les bruixes al voltant del foc i que té com a banda sonora, els cànctics d'aquestes dones.

El so també recull la importància de la diferenciació entre l'exterior i interior. El silenci de l'interior de la casa, gairebé monacal, contrasta fortament amb el so exterior, gairebé sempre dominat pel so del mar embravit. L'interior com una gàbia on les protagonistes s'han d'adaptar als cànons de l'època i a l'exterior, la llibertat. Llibertat per banyar-se quan no toca, llibertat per besar a qui no toca i fins i tot llibertat per triar morir, com fa la germana de l'Héloïse per fugir del seu destí matrimonial.

6.2.4.6. Recurrència temàtica i intertextualitat

En aquesta pel·lícula hem pogut reconèixer clarament com el mite d'Orfeu i Eurídice (com a idea temàtica) és present en la mateixa narració (idea dramàtica), i alhora que es manifesta en el seu sistema estilístic. En aquesta doble funció del mite, interpretem que la directora fa fins i tot un ús polític. El suïcidi inicial de la germana, la transgressió d'una relació entre dues dones joves i belles i de classes socials diferents, el desenllaç dramàtic...tot plegat forma part d'un retrat, crític, d'una època que, paradoxalment, s'allarga encara fins als nostres dies.

El tema de la mujer que asociaba el componente de juventud y belleza desde una fragilidad a la que el amor haría desvariar hasta la muerte se estiliza en el arte del siglo XIX. Los románticos la acogieron por la inestabilidad mental y su trágica desaparición se convirtió en emblema del sufrimiento y la locura. (Sanabria,2014 , p. 186).

Hem identificat la representació de la dissidència de les dones amb les bruixes. Els cànctics, el foc i un grup de dones. És la imatge patriarcal del segle XVIII sobre les dones que fugen dels cànons establerts, com fan les protagonistes d'aquesta història. Transgressió, dissidència, llibertat. Podem reconèixer en el cinema de Céline Sciamma una recurrència temàtica pel que fa a la dona i el descobriment de la identitat personal i sexual. Des de *Water lillies* (2007), que parla del despertar

sexual, i a *Tomboy* (2011), un retrat sobre la transsexualitat infantil fins a *Girlhood* (2014), on parla de la recerca de la identitat a l'adolescència, hi veiem trets comuns.

Sus películas son, en apariencia, sencillas, sólo un conjunto de historias cotidianas que toman forma a través de sus personajes y la supervisión de Sciamma, y cuyos temas no pueden ser más universales: el amor, la amistad, el crecimiento, el sexo. ¿Por qué, entonces, merecen atención y reconocimiento estas producciones? Porque representan un cambio en los modelos de representación creados hasta ahora en el cine común. No sólo es una mujer la que se encuentra detrás de la cámara, sino que la cineasta francesa logra que sean las mujeres quienes, con mayor facilidad y probabilidad, se sientan identificadas con cada una de las protagonistas de estos tres largometrajes (Briones, 2016, p. 39).

6.3. Anàlisi fílmica: *Elisa K*, de Jordi Cadena i Judith Colell

Ens interessa concretament l'anàlisi de la pel·lícula *Elisa K* (2010), de Jordi Cadena i Judith Colell, basada en la novel·la homònima de Lolita Bosch. La pel·lícula compleix amb els criteris proposats, però certament respon una tria molt personal. Es tracta, efectivament, d'un exercici d'autoanàlisi però alhora és un exemple rar en ser una obra feta a quatre mans, i organitzada narrativament i formalment en dos estils i tractaments artístics diferenciats. La pel·lícula està dividida en dues parts i d'acord amb els estils dels respectius directors, com a exemple nou de l'anàlisi comparativa (i autoanàlisi) del diàleg autoral sobre un mateix text, basat en la novel·la amb la qual també dialoguen.

És una obra que pot exemplificar com una mirada feminista no és necessàriament una mirada de dona.

Per tal de contextualitzar l'obra cinematogràfica de Jordi Cadena i Judith Colell, presentem en les següents taules les respectives filmografies, amb les indicacions - quan s'escauen- del seu paper també com a guionista i/o producció, per tal de visualitzar la seva implicació autoral en un sentit més global.

Taula 3. Filmografia de Jordi Cadena (incloent-hi els títols (llargmetratges) en els que consta com a Director, guionista o productor).

Any	Títol	Director/a	Guionista
1977	<i>La obscura història de la cosina Montse</i>	Sí	Sí
1981	<i>Barcelona Sud</i>	Sí	Sí
1987	<i>La senyora</i>	Sí	Sí

1989	<i>És quan dormo que hi veig clar</i>	Sí	Sí
1991	<i>Els papers d'Aspern</i>	Sí	Sí
1995	<i>Nexe</i>	Sí	Sí
2010	<i>Els passos perduts</i>	Si	Sí
2010	<i>Elisa K</i>	Codirecció amb Judith Colell	Sí
2013	<i>La por</i>	Sí	Sí
2016	<i>L'amant del silenci</i>	Si	Sí

Font: Elaboració pròpia

Taula 4. Filmografia de Judith Colell ((incloent-hi els títols llargmetratges en els que consta com a Directora, i/o guionista).

Any	Títol	Director/a	Guionista
1996	<i>El domini dels sentits</i>	Si	No
2000	<i>Dones</i>	Si	No

2003	Fragments	Sí	No
2006	53 días de invierno	Sí	No
2007	Positius	Sí	No
2010	Elisa K	Codirigida amb JORDI CADENA	No
2012	Radiacions	Sí	No
2014	L'últim ball de Carmen Amaya	Sí	No
2021	15 horas	Sí	No

6.3.1. Justificació

Aquesta segona obra escollida és una pel·lícula que vaig codirigir al 2010 amb el director Jordi Cadena. Tot i que ja s'ha comentat en l'apartat de metodologia, hem volgut treballar en ella, ja que malgrat que no és massa habitual parlar de la pròpia obra en Ciències Socials, sí que ho és en disciplines artístiques i a més, és un film que en si mateix és un exercici d'estil, ja que la codirecció es va dividir amb aquests paràmetres. Els dos directors vam dirigir conjuntament respectant l'estil d'un en la primera part (l'estil del Jordi Cadena) i l'estil de l'altre (Judith Colell) en la segona part.

Donat que som conscients de la tria estranya en el nostre àmbit acadèmic en el qual no s'acostuma a parlar de la pròpia obra, hem decidit incorporar dues entrevistes a

diferents doctores que investiguen i escriuen sobre cinema a les quals els hem fet analitzar l'obra i en concret dues escenes de cada part.

Dos cineastes amb un estil molt diferent i amb influències molt diferents també. Un mateix text i una mateixa història. Un sol relat dividit en dues parts, ja que tracta la vida d'una mateixa persona quan té 10 anys i quan en té 24.

La primera part, tot i estar dirigida pels dos pel que fa a les decisions a prendre, té l'estil només d'un dels directors i unes influències, tant pictòriques com cinematogràfiques, molt clares: Wilhelm Hammershoi, pintor danès de finals del segle XIX, principis del segle XX, i Dreyer/Haneke com a referents cinematogràfics.

La segona part, marcadament influïda per la pintura de Lucien Freud (1922-2011) i la cinematografia de Lars Von Trier.

Blanc i negre i color, diferent fotografia, diferents enquadraments, muntatge i fins i tot direcció d'actors. Dos estils formals per a un tot de contingut.

- Origen de la idea

Elisa Kiseljak és una novel·la de Lolita Bosch editada en català el 2005 com a novel·la curta. El 2007, el guionista i director Jordi Cadena la llegeix i fa una proposta. Atès que la història té dues parts molt diferenciades (la història d'Elisa als 10 anys i la història d'Elisa als 24) existeix la possibilitat de plantejar una codirecció amb Judith Colell sota una premissa. La codirecció serà un exercici d'estil on cada director estarà present a les decisions artístiques de tota la pel·lícula però respectant l'estil cinematogràfic d'un i l'altre.

Per aquest motiu, s'ha considerat interessant analitzar les diferents maneres de tractar els elements que marquen l'estil en una pel·lícula, que ha de funcionar com a únic punt de vista, però on la forma és diferent. Com podem generar una mateixa mirada moral sobre un tema amb tractaments estètics completament diferents i, també, com la recepció d'això ha provocat sensacions trobades en els espectadors.

6.3.2. Anàlisi contextual i de les lògiques de la indústria audiovisual

Títol: *Elisa K* (2010)

Gènere: Drama. Cinema Social

Fitxa tècnica:

- Direcció i guió: Jordi Cadena/ Judith Colell
- Direcció artística: Isaac Pierre Racine
- Vestuari: Anna Pons
- Fotografia: Sergi Gallardo
- Muntatge: David Gallart
- Muntatge de so: Albert Manera
- So directe: Daniel Fontrodona
- Mescles: Marc Orts
- Producció: Oberón cinematogràfica/TVC

Reconeixements i premis:

2010: Festival de cine de San Sebastián: Premi especial del Jurat

2010: Abycine: Premi del públic

2010: Premi Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya

2010: Nominada al Goya millor guió adaptat

2010: Nominada al Gaudí a millor pel·lícula, Direcció, actriu, actriu secundària i Direcció de Fotografia.

Pressupost: 650.000euros

Recaptació: No coneguda

Sinopsi de producció de la pel·lícula

A Elisa, que complirà onze anys en verano, le gusta su nuevo vestido blanco con lazos azules. Pero falta muy poco para que todo deje de tener importancia. El amigo de su padre le ha hecho llorar y después le ha dicho: "Si dejas de llorar te regalaré una pulsera de plata. Nadie se da cuenta de lo que ha pasado. Elisa está un poco extraña y nada más. Hasta que pasan catorce años, cuatro meses y algunos días y llama a su madre para decirle, asustada: "Ayúdame, acabo de recordar una cosa horrible".

6.3.3. Anàlisi el sistema formal

6.3.3.1. Sinopsi de la pel·lícula

L'Elisa, una nena de deu anys, pateix una violació per part d'un amic del seu pare. Tot seguit, oblida el que li ha succeït i només recorda que l'amic del pare li ha promès una polsera de plata si deixa de plorar.

Gairebé 15 anys més tard, quan l'Elisa ja està instal·lada estudiant a l'estranger, un matí li torna el record d'aquell terrible succés. Això li provoca una crisi profunda que només supera quan és capaç d'enfrontar-se al record i al seu pare.

6.3.3.2. Temes principals

Infància, abusos, família, memòria, trauma, silencis.

6.3.3.3. Arguments universals, mites i arquetips

D'entre els possibles relats tradicionals o llegendes que inspiren la malfiança cap als adults i figures d'autoritat que enganyen als nens i les nenes, ens sembla que el conte de la Caputxeta vermella s'adiu com a argument universal al relat d'*Elisa K*. De manera similar a la versió de Perrault (1697), l'Elisa cau a la trampa d'un llop adult i home, amic del pare, que representa l'amenaça a la seva innocència.

Com assenyala Cecilia Secreto (2013), "En el cuento tradicional Caperucita ha permanecido capturada dentro de la ley, del mandato patriarcal, sometida a la palabra ajena, carente de voz propia y de identidad". (Secreto, 2013, p. 83).

6.3.3.4. Personatges

Elisa: Personatge protagonista

L'Elisa és la representació de la innocència a l'inici de la pel·lícula i de la memòria i la devastació a la segona part.

L'Elisa és filla de pares separats. Viu amb la mare i els caps de setmana viatja a Barcelona amb els seus germans a casa del pare. El personatge es mostra com una nena feliç i sense massa preocupacions que canvia completament després de l'experiència traumàtica que no recorda, però que la marca durant tota la seva vida. El fenomen que pateix l'Elisa no és estrany i afecta moltes de les persones que han patit una violació (J Boyano, M. Sánchez, 2019, p. 45).

También se han reportado casos opuestos, en los que los sujetos parecen tener dificultades de memoria, que les impiden recuperar detalles del pasado. Este tipo de pacientes llevaron a Freud a proponer su teoría de la represión. La psicología cognitiva ha propuesto una nueva teoría para explicar este rechazo selectivo de la memoria: ¿por qué se niega el cerebro a la recuperación de determinados aspectos del recuerdo? En este tipo de casos, la cualidad afectada tras el trauma es la especificidad de la memoria, es decir, la capacidad de la memoria para recuperar detalles concretos. Los niños con historia de abuso sexual infantil informan sobre recuerdos muy generales de su infancia, sin hacer referencia al tiempo o al lugar, cuando se les pide que recuerden sucesos específicos.

Al llarg de la pel·lícula, l'Elisa es converteix en una dona forta, però amb un trauma amagat que no li permet viure la seva vida en plenitud.



Figura 125. Elisa(Clàudia Pons/Aina Clotet)Elisa K (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)

Mare: personatge secundari

La mare de l'Elisa té un paper molt important a la pel·lícula tot i ser un personatge secundari. Ella és el suport de la jove quan recorda. La mare s'adona que alguna cosa li passa a l'Elisa nena però, com diu la veu en off, no li para atenció i el dia a dia fa que ho obliidi.

És una dona forta i realment la culpa quan s'adona del que ha passat l'Elisa fa que es posicioni al costat de la seva filla.



Figura 126. Mare (Lydia Zimmermann) *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)

Pare: Personatge secundari

Com li diu Elisa en la darrera escena quan li pregunta per Martin Luther King, el pare no és un home valent. Es deixa portar per la fascinació cap al seu amic dèspota i no veu el que té davant i pel que està passant la seva filla. La seva actitud de no voler mirar, de no voler escoltar, el col·loca en una posició molt negativa a la pel·lícula i el converteix en una mena d'antagonista per la seva filla.



Figura 127. Pare (Hans Richter) *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena,2010)

Amic del pare: Personatge secundari

L'amic del pare és l'antagonista total. El causant del trauma de l'Elisa i la representació del llop a nivell arquetípic. És un home amb poder i diners i que creu que pot abusar d'una nena i comprar el seu silenci. Ell és joier i la frase "li promet a l'Elisa que si deixa de plorar, li regalarà una polsera de plata" és de les més importants del llibre i de la pel·lícula



Figura 128. Amic del pare (Jordi Gràcia) *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

Professor: Personatge secundari

El professor és un personatge clau per a l'Elisa. És l'únic que se n'adona que li passa alguna cosa i és l'únic que decideix posar solució a la situació ajudant-la a passar de curs. És l'aliat de l'Elisa quan és petita i l'únic que reacciona com pot. Per això, l'Elisa li fa un petó quan marxa.

És també el primer a parlar de Martin Luther King, de l'home valent. L'home valent que ell prova de ser i que ni el pare ni la mare de l'Elisa són.



Figura 129. Professor (Pep Sais) *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

6.3.3.5. Estructura narrativa

Elisa K està estructurada en dues parts molt diferenciades que volen recollir l'organització de la novel·la original estructurada en dues veus. La primera, una veu en off narrativa i la segona una veu interior. A la pel·lícula, en un primer guió es va mantenir aquesta segona veu en off que més tard a la sala de muntatge, es va

eliminar, ja que trencava totalment el ritme de la pel·lícula i no tenia una relació lògica amb la veu en off de la primera part.

Sobre aquesta decisió a *Elisa K*, la Dra. Maria Camí- Vela observa:

La voz en off anticipa, anuncia al espectador lo que va a escuchar y ver inmediatamente(...) este efecto repetitivo, contrario al lenguaje cinematográfico convencional, no solo distancia, sino que incluso molesta e irrita al espectador pero juega con sus expectativas al entorpecer el flujo narrativo (Camí-Vela, 2016, p. 208).

La veu, masculina i omnipresent implica l'espectador en explicar-li què és el que està passant l'Elisa. Aquesta veu de la primera part, es va voler mantenir per mantenir una estructura semblant a la del llibre. És una estructura molt influïda per la manera en què està escrit el llibre. Per part de Cadena hi ha una clara intenció de respectar l'estructura del llibre amb la dificultat de traslladar-la a una estructura cinematogràfica.

La pel·lícula planteja un primer acte en què coneixem l'Elisa de 10 anys i la seva família. El primer punt de gir i detonant apareixen amb l'aparició de l'amic del pare i la llarga escena de la violació que pateix Elisa i que s'eludeix per dues raons. En primer lloc, per evitar qualsevol *voyeurisme* de l'espectador que pugui identificar-se amb la figura de l'agressor o víctima i, per altra banda, per un posicionament autoral molt discutit en el món de l'audiovisual sobre la representativitat o no de la violència en pantalla.

El segon acte comença, doncs, després de la violació. A nivell d'estructura, aquesta partició de la pel·lícula en dos (respectant aquesta mateixa organització de l'obra literària en què es basa), es fa mitjançant un rètol que ens marca l'el·lipsi de 14 anys. És en aquesta segona part on Elisa recorda i pateix un brot psicòtic. És també quan desapareix la veu en off i només hi ha una petita mostra de la veu interior de la protagonista que, per guió inicial, havia d'acompanyar aquesta segona meitat.

El moment climàtic és molt llarg i podem dir que els 14 minuts de la crisi psicòtica de la protagonista són un primer clímax que es desenvolupa fins al segon i definitiu clímax de la pel·lícula, quan Elisa s'enfronta al seu pare.

Un aspecte a destacar és la introducció dels somnis com a detonants dels canvis en el personatge de l'Elisa. El seu pas de la infantesa a la maduresa ve marcat per un somni on enmig del bosc, la persegueixen uns personatges encorbatats com l'amic del pare que la va violar. I l'acceptació i decisió d'enfrontar al seu pare ve després d'un somni on ella es capbussa dins l'aigua:

El agua es un símbolo de las emociones. Ella está tratando de encontrar la paz. También tiene que ver con el líquido amniótico. Está el sonido de cuando llora. Es el llanto de Elisa cuando la están violando y la tiene torturada durante todo este tiempo (Camí-Vela, 2016, p. 210)

6.3.3.6. Focalització narrativa

Com hem comentat en l'apartat d'estructura narrativa, la pel·lícula està explicada en tercera persona en la primera part, a través d'una veu masculina que anticipa cada situació immediata, i en primera persona a la segona, atorgant la veu a la protagonista.

6.3.4. Anàlisi del sistema estilístic

6.3.4.1. Tractament artístic

La pel·lícula, com hem comentat abans, està clarament dividida en 2 parts pel que fa a l'estil. La primera part on Elisa és petita és retratada en blanc i negre i amb plans fixos molt llargs i amb un muntatge reposat, molt poc "picat".

La segona part és en color, amb plans molt curts, càmera en moviment i muntatge picat.

Des d'un principi, els dos directors vam treballar amb una clara influència de referents pictòrics. En el cas de la primera part, dirigida en l'estil de Jordi Cadena, el referent principal va ser Wilhelm Hammershoi.

En los cuadros del pintor danés abundan los repetitivos encuadres de ventanas y puertas que sirven como modelo a Cadena. Además, en el film de Cadena, como en la pintura de Hammershoi, destaca la poética simplicidad de sus retratos e interiores, el tono ligeramente tenso de la cotidianidad y el frío y enigmático efecto de distanciamiento que se produce en el observador que los mira (Camí-Vela, 2016, p. 210).

Podríem dir de Wilhelm Hammershoi que malgrat treballar en pocs motius, en la seva obra va aconseguir fer transcendental allò quotidià. Hammershoi va ser la inspiració més clara a l'obra de Dreyer (Portell-Muntané, 2007), una obra també plena de transcendència. Els quadres de Hammershoi estan pintats per captar el silenci i el temps en complicitat amb la llum que sempre entra als seus quadres a través d'una finestra. Aquesta llum que, contràriament a altres pintors contemporanis seus, no és una llum que revela sinó que és una llum que inquieta.

El mateix Hammershoi va dir que el què el portava a escollir un motiu eren les línies que contenia, és a dir, l'arquitectura de l'espai i la llum.

La referència pictòrica que es va fer servir a la segona part del film és el pintor anglès Lucian Freud. Els quadres del pintor eren els que millor poden servir de referent per representar el trencament de l'ànima que pateix Elisa quan recorda.

“Esa ruptura rítmica, de la aparente calma en blanco y negro del principio a la esquizofrenia polícroma del final, es la ruptura anímica de Elisa” (García, 2010).

Els retrats de Lucian Freud ens mostren l'ànima dels retratats:

Mis modelos –ha dicho Freud- me interesan en cuanto animales. Quiero usar, registrar y observar rasgos particulares acerca de una persona determinada(...)El cuerpo no es la cárcel del alma. El cuerpo no es el cadáver que deviene polvo entre el polvo. El cuerpo no es el animal que hay que domar. El cuerpo no es lo que ocupa un lugar en el espacio. El cuerpo no es fuerza de trabajo. En la pintura de Freud, el alma es la cárcel del cuerpo (Etchegaray, 2016, p. 68).

Aquesta intenció de retratar l'ànima dels personatges és una característica que serveix per a les pel·lícules que, com *Elisa K*, busquen retratar els seus personatges més enllà del propi cos. La cerca de l'interior del personatge, amb una clara intencionalitat en el que hi ha dins el quadre i un èmfasi molt marcat en l'expressió i els ulls dels retratats.



Figura 130. *Chica en la cama* (Lucien Freud, 1952)

Figura 131. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

Evidentment, a la segona part de la pel·lícula era totalment necessari representar com l'ànima del personatge es trenca i no hi podia haver millor referent per això que els primers plans de les pintures de Freud.

Para explorar la tactilidad de la experiencia filmica y de este modo conectarnos con Elisa y compartir con ella el sufrimiento del recuerdo de la violación, Colell crea un lienzo fílmico que tiene como referente pictórico a Lucian Freud, un pintor al que la directora admira por su forma de trabajar la tortura del alma. Es a través del uso del peso, la textura y la densidad que Freud es capaz de hacer sentir al observador (Camí- Vela, 2016, p. 212).

Paleta de colors i il·luminació

En aquest cas, haurem d'analitzar el perquè del blanc i negre i diferenciar clarament la primera part de la segona. El blanc i negre a la primera part de la pel·lícula té molt a veure amb la paleta de colors i amb les influències pictòriques d'aquesta part.

Hi ha també un element que finalment no es va fer servir en l'escena de la violació de l'Elisa. En el llibre de Lolita Bosch, ella especifica amb precisió el què l'Elisa veu quan pateix l'abús.

L'Elisa Kiseljak i el seu germà s'han reunit amb el pare, l'amic i els dos fills i han baixat tots junts cap a la ciutat. Han dinat al restaurant on dinen sempre i els fills de l'amic se n'han anat amb la seva mare. Després tots han caminat fins a casa. Bé, tots no, els quatre. Una mica amb desgana, per la mandra que ve sempre després de dinar. Han pujat a l'ascensor en silenci, cansats. El germà ha sortit a gronxar-se a la terrassa, i el pare i l'amic s'han assegut amb l'Elisa Kiseljak a la sala. A la sala hi ha dos sofàs de fusta negra i cuir gastat a propòsit, un televisor alemany de color blanc, un llum platejat que penja immòbil del sostre, el retrat d'una senyora amb barret violeta i sobrecoll carbassa, una tauleta baixa de fusta lacada i una catifa. És gairebé primavera. El pare s'ha estirat en un sofà com si volgués fer la migdiada. L'amic del pare i l'Elisa Kiseljak són a l'altre sofà, d'esquena a la terrassa. Ella es posa bé un dels llaços de l'espatlla dreta mentre escolta el pare, que parla amb l'amic d'alguna cosa que l'Elisa Kiseljak no recordarà mai. D'aquí a uns minuts serà violada, perdrà la memòria i la conversa entre l'amic i el pare deixarà de tenir importància. (Bosch, 2005, p. 17).

Una de les qüestions cromàtiques que va quedar fora de la pel·lícula va ser justament destacar aquest quadre que ella mira d'una senyora amb barret violeta i sobrecoll carabassa. La intenció inicial va ser fer servir aquest quadre que en realitat és un quadre-reflex d'Elisa com a contrapunt cromàtic dins el blanc i negre de la primera part de la pel·lícula i destacar els dos elements que Lolita Bosch esmenta en el seu relat. A la postproducció del film ja es va veure que destacar en violeta i taronja el quadre no ajudava a la simbologia de l'escena.

La influència pictòrica ja es comença a veure clarament en la tria de la paleta de colors. A la primera part, a més del fet que el blanc i negre respon a el gust del propi director i a la intenció de marcar una diferenciació més clara amb la segona part, també té a veure amb la gamma cromàtica del principal pintor que serveix com a referència tant pel que fa als colors, la llum i els enquadraments, Wilhelm Hammershoi, pintor danès que hem esmentat anteriorment.

Centrem-nos primer en la gamma de colors. El to apagat i poc dramàtic del blanc i negre emprat connecta amb les tonalitats grises dels quadres de Hammershoi, amb el monocromatisme present a la major part de les seves obres.

També la llum esmorteïda i amb un gran punt de llum sobre les finestres i la llum natural de l'exterior com a font principal d'il·luminació.



Figura 132. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

Figura 133. *Interior with a reading lady* (Whilem Hammershoim, 1900)

Tot és diferent a la segona part on, més enllà del pas al color, la influència de Lucian Freud és molt evident en la gamma cromàtica de verds i ocres, sobretot en la posada en escena del primer moment del record d'Elisa.

Domina la presència del color verd, un color proper a la terra i que com s'ha assenyalat al marc teòric, Kandinsky considera com el color que dóna més equilibri per la seva composició de dos colors antagònics. En la pintura de Freud, en els seus personatges turmentats i melancòlics, hi ha una forta presència del verd en totes les seves variants.



Figura 134. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

La utilització també d'un cromatisme sense estridències, dóna a la segona part de la pel·lícula una continuïtat subtil amb la primera. I la gairebé absència de colors càlids ajuda a una transició entre la primera i la segona part.

La gamma de colors en els quals ens situem en la part del despertar dels records per part de l'Elisa, és de colors freds, i també hi ha colors que la transporten a nivell simbòlic a la seva casa de la infantesa, on el verd és predominant i la natura és part del paisatge, com a moltes de les obres de Freud.

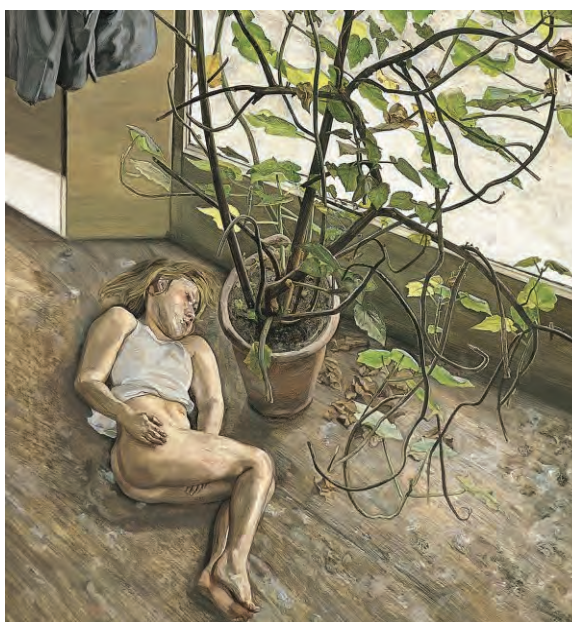


Figura 135. *Large interior. Paddington* (Lucian Freud, 1968-69)

Interessa sobretot aquest diàleg entre l'exterior, amb la gamma cromàtica del verd com a protagonista i que simbòlicament per a Elisa representa la llibertat i l'interior del bany, amb tonalitats més blaves, que podem relacionar directament amb l'escena on Elisa s'allibera dins de l'aigua. Una escena on el color blau omple tot el pla i on Elisa, nua i en posició fetal, s'allibera per fi del record del violador. La mateixa aigua que cau en forma de pluja, just després de la violació, quan Elisa té 10 anys.



Figura 136. *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

És molt excepcional la utilització del blau en Lucien Freud i justament quan ho fa, és en referència a l'aigua, símbol de les emocions.

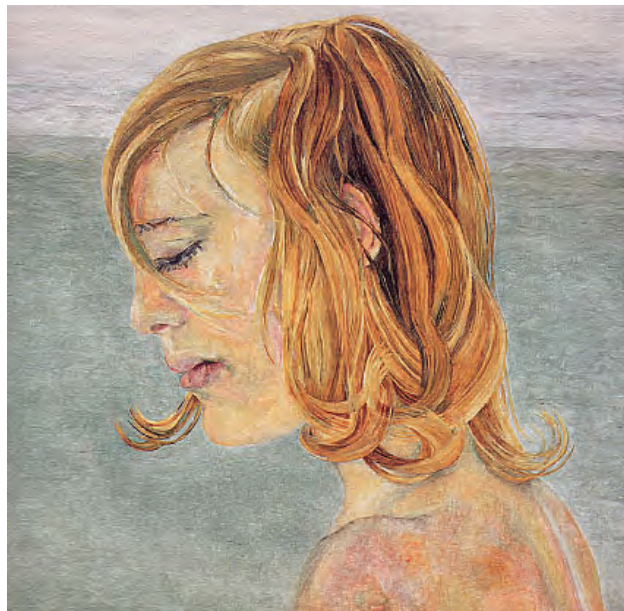


Figura 137. *Girl by the sea* (Lucien Freud, 1956)

6.3.4.2. Estil d'interpretació

Abans de parlar de la direcció d'actors hem de fer esment a la tria del càsting. La tria d'un actor o un altre condiona les pautes interpretatives i també la manera en què un/a director/a es comunica amb els actors. Bergman (Cruz, 2007) diu en una

entrevista el 2007 que per parlar amb els actors i l'equip tècnic no s'han de fer servir les paraules.

Ese es el primer obstáculo: las palabras. Luego tienes a los actores y a los técnicos. Tienes que ser muy cuidadoso a la hora de elegir a los actores y a tu equipo porque lo importante es saber entenderse sin palabras. Por eso siempre he trabajado con las mismas personas. Creo que he hecho más de 50 películas y sólo he tenido a tres operadores de cámara. Cuando estábamos trabajando en Munich, el equipo alemán se sorprendió. Se preguntaban qué hacían todos estos escandinavos trabajando sin hablarse. No teníamos que hablar. Con los actores es diferente. Me llevó mucho tiempo encontrar a actores que fuesen capaces de hablar conmigo sin palabras. Necesitaba a gente que me entendiera emocionalmente (Cruz, 2007).

Així com Bergman buscava trobar actors i actrius amb els qui comunicar-se sense paraules, a Elisa K es buscaven intèrprets que no influïssin l'espectador en cap sentit. Actors no coneguts als quals no poguessin relacionar amb altres pel·lícules o sèries. Maria Camí-Vela ho anomena part de la creació d'un "film en buit".

Todos los recursos cinematográficos que Jordi Cadena utiliza en la primera parte de "Elisa K" tienen como propósito construir lo que yo denomino un film en vacío. Contrariamente al cine narrativo dominante, el director crea un lenguaje cinematográfico que intencionalmente busca vaciar del cuerpo fílmico la emoción. El efecto que provoca es un distanciamiento en el espectador, asociado al estado de "Vacío-olvido" de la protagonista, como reacción a la sufrida violación (Camí-Vela, 2006, p. 207).

Va ser amb aquest concepte de buidar la pel·lícula d'emoció i de jugar la identificació dels actors amb altres produccions que es va fer el càsting, amb l'excepció de la protagonista, Aina Clotet. El personatge principal ja era prou complex per aventurar-se amb actrius que no tinguessin les eines per construir-lo. En dirigir aquests actors en la primera part de la pel·lícula també es va buscar aquesta mateixa intenció. Buidar la interpretació de l'expressió i l'emoció associades al moviment i al gest. Aquesta contenció de l'expressivitat té uns referents clars en el cinema de Robert Bresson, Michael Haneke, Ingmar Bergman o Andrei Tarkovsky. Bresson ho expressa així: "Nada de actores (nada de dirección de actores) Nada de papeles (nada de estudio de papeles)

Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos tomados de la vida. Ser (modelos) en lugar de parecer (actores)” (Bresson,1979, p.10).

En aquesta primera part, els actors van treballar amb improvisacions en moltes de les escenes on gairebé no existien diàlegs i, si hi eren, eren poques frases marcades. En això es buscava aquesta intenció de “ser” més que d’“actuar”. També té una gran importància en aquesta primera part el predomini dels silencis més que de la paraula, que reforça la idea de la incomunicació entre els personatges. Era imprescindible mostrar aquesta incomunicació per entendre què és el que passa en aquella família després de la violació d’Elisa.

Aquesta manera de dirigir els actors, continguda i distanciada contrasta amb la segona part del film, la violació de l’Elisa. El canvi a la segona part de la pel·lícula és molt clar també en la direcció dels actors. Encara que es segueixi buscant el realisme, en aquesta part de recuperació del record hi havia la intenció de fer sentir a l’espectador l’angoixa que pateix l’Elisa en el seu despertar de la memòria. Per això era necessari treballar d’una manera molt més salvatge i que mostri el caòtic de la ment de l’Elisa en aquell moment, una desesperació compartida sobretot en els moments primers de la segona part mentre Elisa pateix el brot psicòtic. Els referents en aquest cas van anar a buscar la desesperació de personatges de Lars Von Trier, en concret el personatge que interpreta Charlotte Gainsbourg a *Antichrist* (Lars Von Trier, 2009). Amb l’actriu va haver-hi un treball gairebé coreogràfic amb una coach que li va marcar com havia de col·locar el cos i la gestualitat i amb els directors per entendre la psicologia del personatge en aquell moment.

Més tard, quan Elisa ja ha estat recollida per la seva mare, tornarem a la mirada distanciada i als silencis. No necessitem escoltar el què sent l’Elisa sinó entendre el procés pel qual està passant. De nou esdevenim espectadors del “ser” més que de l’“actuar”.

6.3.4.3. Composició de l'enquadrament

En aquest apartat és on l'exercici d'estil de les dues parts es fa més evident. Segons diu Astrid García,

Esa ruptura rítmica, de la aparente calma en blanco y negro del principio a la esquizofrenia polícroma del final, es la ruptura anímica de Elisa: contenida en el olvido de ese acontecimiento, desbordada ante el regreso del mismo a la memoria (García, 2010, p.12).

Hem esmentat com a la primera part en blanc i negre predominen els enquadraments que, segons la Dra. Maria Camí Vela afavoreixen aquest "buit" del qual ella parla i que estableix allò que forma part de l'estil que Cadena va voler donar a la seva meitat. Buidar el cos fílmic de l'emoció. Per fer això és absolutament necessari plantejar plans oberts generals o plans mig. La influència de Hammershoi amb la intenció de crear una mena de gàbia per la protagonista, fent servir portes i finestres com fa el pintor danès, també obligava a fer plans més amplis i distanciat de l'objecte principal de l'enquadrament. Wilhelm Hammershoi, pintor danès del qual ja hem parlat anteriorment, va ser el referent més clar pel que fa a la primera part de la pel·lícula en la qual Elisa és petita i adolescent, tal com ens reconeix Jordi Cadena en la seva entrevista exploratòria.

A *Elisa K* la referència va ser Hammershoi. La profunditat de camp, les finestres i les portes, el reflexos i el desenfocament. Hammershoi em va servir molt per construir el personatge de l'Elisa i la idea de gàbia que volia per a ella a partir de la violació.



Figura 138. *Elisa K* (Judith Colell-Jordi Cadena, 2010)

El treball amb la simetria de l'enquadrament també és molt important. Si ens fixem, en la major part dels enquadraments, el joc que es fa amb la simetria d'elements, en l'organització de l'espai i en la disposició dels personatges, amb la intenció de transmetre alguna mena d'ordre en l'enquadrament, és present a gairebé tota la primera part en blanc i negre. Per tal de contrastar amb el desordre emocional de la segona part, on la càmera es mou, no busca la simetria i s'acosta als personatges més enllà del que seria un punt de vista habitual per a l'ull humà.



Figura 139. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

Com diu María Camí- Vela (2016),

a partir del momento de la violación, Elisa aparecerá frecuentemente en planos que se convierten en símbolos del estado de encierro o cautiverio en el que permanece secuestrada su

subjectividad. Los recursos fílmicos que utiliza Cadena para representar visualmente la idea de encierro o cautiverio son, en primer lugar, la composición de lugares para ver, espacios de teatro en el sentido griego o en otras palabras, encuadres que posicionan a los personajes para ser vistos o para ver (Camí-Vela, 2016, p.210).

El mateix Cadena, en l'entrevista que podem trobar en aquesta tesi, explica com va crear aquesta imatge de gàbia de vidre de l'Elisa amb la seva imatge reflectida en els vidres dins els espais enquadrats.

En veure les localitzacions i veure el munt de finestres i portes amb vidre que teniem vaig treballar amb aquest simbolisme de que la ment de l'Elisa està engabiada i que algun dia sortirà d'aquesta gàbia (cosa que passa a la segona part) però no sap com ni quan, ja que no és conscient d'estar tancada en aquesta gàbia.

A la segona part del film podem parlar del que la Dra. Eva Paris Huesca refereix en l'entrevista dins aquesta tesi, de la mirada hàptica. Com Nuria Cancela i Miriam Sánchez Manzano (2020) expliquen al seu vídeo-assaig "La visualidad háptica en las directoras españolas de la cuarta generación: la reflexión táctil y aural sobre el lenguaje", en el qual s'inclou *Elisa K*,

Lo háptico, como teoriza Zecchi (2014), es una constante en la exploración estilística de las directoras españolas de ficción de la cuarta generación. Este estilo consiste en la percepción de otros sentidos mediante la imagen y el sonido cinematográfico. La experiencia sensorial táctil del cine —teorizada por Marks (2000, 2002) como pionera y continuada por autoras como Barker (2008) cuando habla de tactilidad—, aparece en la obra de estas cineastas de tres formas. La primera, la presencia material, consiste en aquellos planos que refuerzan la textura gracias al desenfoque, la escasa profundidad de campo y los planos detalle. La segunda, el roce del entorno, se da mediante planos hápticos de un cuerpo y unas manos que tocan y palan su entorno. La tercera, la caricia del cuerpo, se trata de aquella gestualidad háptica que de forma sinestésica nos permite sentir el roce del cuerpo. Se evidencia así el tacto como motivo visual, teorizado por Losilla (2016), que permite hacer palpables las sombras. Todo esto se acompaña de una experiencia aural que privilegia el sonido ambiente e interno, frente a la palabra (Cancela-Sanchez-Manzano, 2020, p.1).

La presència dels plans detall que es donen a tota la llarga escena del record d'Elisa al començament de la segona part del film, poden correspondre a aquesta visualitat hàptica que segons les autores es dóna principalment en les dones directores que van començar a treballar als anys 90 i a les que acompanya una clara mirada feminista.

Desde Coixet a Moray, pasando por Bollaín, Colell, Mañá y Ortiz entre otras, pertenecen a esta generación, la cual de una forma u otra introduce la reflexión háptica en sus obras, siendo en algunos casos una marca autoral clara. Y deciden hacerlo no únicamente desde una posible perspectiva "femenina", sino también feminista (Cancela, Sanchez-Manzano, 2020, p.1).



Figura 140. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

Aquesta tactilitat en la mirada cinematogràfica que es fa servir justament perquè l'espectador pugui posar-se en la pell de l'Elisa quan recorda, en què la càmera gairebé "devora" el cos nu de l'Elisa, també té a veure amb la referència pictòrica principal d'aquesta segona part. Segons el crític d'art Martin Gayford, la mirada de Lucian Freud sobre els seus retratats es pot definir com una "*omnivorous gaze*" (Gayford, 2013:19) una mirada voraç amb la qual podem identificar en els plans tancadíssims sobre el rostre i el cos nu de l'Elisa. No és que el personatge vulgui treure's la roba, és que es vol treure la pell, vol sortir d'ella mateixa, deixar de ser qui és. I la millor manera de representar aquesta angoixa era a través d'aquests plans detall que ens porten més enllà d'una experiència visual per posar-nos en la pell de la nostra protagonista.

Però també a la segona part del film, quan ja no estem dins la ment d'Elisa com a espectadors, ja fora del seu brot psicòtic i ja fora també de la tactilitat o mirada hàptica de què hem parlat, tornem als plans més generals. De mica en mica, a mesura que l'Elisa va recuperant el control de la seva memòria i una certa pau, la càmera també la recupera i s'allunya.

A la darrera escena de la pel·lícula intervé de nou aquest allunyament i apropament. El pare i la filla es troben a la cafeteria, es crea un pla general molt llunyà que ens distancia dels personatges i que els torna a emmarcar dins una gàbia com les de la primera part. És clarament un tractament simbòlic de l'enquadrament. Els dos personatges estan renaixent allà dins, ja que s'estan explicant el que fa tants anys haurien d'haver parlat. Però la càmera es queda fora, respectuosa i només entra a dins i torna a jugar amb la tactilitat del pla amb enquadraments molt curts quan ja s'ho han dit gairebé tot. Quan l'Elisa s'ha alliberat.

Finalment, i aquí es juga també el darrer pla de la pel·lícula, acaba amb una mirada a càmera per part de l'Elisa, una mirada que increpa a l'espectador. De nou, des de fora de la cafeteria i amb la paret de vidre entre el personatge i la càmera. Des de dins de la gàbia, l'Elisa ens crida l'atenció com a espectadors i ens interpel·la. Nosaltres tampoc hem fet res per ajudar-la a alliberar-se de la seva presó, de l'empresonament de la seva ànima. Aquesta mirada a càmera dóna una dimensió col·lectiva al personatge de l'Elisa i ens aboca a la reflexió, a posicionar-nos, a ser valents com el Martin Luther King que plana per tot el text de Lolita Bosch i també al llarg de tota la pel·lícula.



Figura 141. *Elisa K* (Judith Colell, Jordi Cadena, 2010)

La presència de quadres a la pel·lícula també és una manera de representar l'art dins el relat. L'Elisa sembla obsessionada amb *L'Anunciació* de Leonardo da Vinci (1472-1475). Ho veiem al minut 38 de la pel·lícula quan, després d'un somni, en el seu canvi de transició de nena a adulta, el quadre que mira penjat a les parets de la seva habitació és, justament, aquesta obra de Leonardo. I també quan viu a la ciutat a l'antic pis del seu pare, el puzzle que està construint és una reproducció del mateix quadre.

L'Anunciació és triada pels seus directors per la seva relació a nivell de contingut amb el que li passa a l'Elisa, i fa referència a la necessitat que recuperi la seva memòria. Alguna cosa està amagada al seu inconscient i haurà de sortir en algun moment. Alguna cosa que li canviarà la vida per sempre.



Figura 142. *L'Anunciació* (Leonardo da Vinci, 1472-75)

Beatriz Comella (2009) ho explica al seu article sobre l'aproximació a la pintura del cinema de Pere Portabella i José Luis Guerin:

Otra posibilidad cercana a las dos anteriores es la presencia en cuadro (en imagen, se entiende) de alguna referencia pictórica, más o menos reconocible, con funciones muy diversas y bajo formas también varias. Desde la aparición real: colgada en una pared o en el caballete en el estudio del pintor, o, incluso, en la pared de un museo (Comella, 2009, p. 6).

La importància de la significació en la intertextualitat de la qual hem parlat en el capítol de la influència de les arts visuals en el cinema, també es va tenir en compte en la tria de *L'Anunciació*. En primer lloc, els directors vam pensar en una anunciació, ja que la Verge Maria espera alguna cosa que no sap quan passarà, però que li canviarà la vida, com la protagonista de la pel·lícula. I l'àngel actua com la seva memòria: hi és sempre

però es revelarà quan vulgui. Igual que el record de l'Elisa, apareixerà sense que ella ho esperi.

La tria específica de *L' Anunciació* de Leonardo da Vinci (1472) va ser també molt meditada. Aquesta obra del Renaixement, representa per primer cop en un quadre d'aquesta temàtica una Mare de Déu que no és submissa. En lloc de l'habitual posició de la Verge amb els braços plegats en clara acceptació del seu destí, aquí tenim una dona que, interrompuda en la seva lectura de la Bíblia per Arcàngel Gabriel, posa un dit sobre el llibre per no perdre el punt de lectura i aixeca la mà esquerra en forma de salutació. Una mare de Déu que controla el moment i la situació i que ens lliga amb l'Elisa de la darrera escena que controla també la situació envers el seu pare i pren les regnes de la seva vida per fi.

6.3.4.4. Muntatge

També hi ha grans diferències en la forma de tractar el muntatge entre la primera i la segona part. Totes dues van estar muntades pel mateix muntador, David Gallart, la qual cosa abunda en la reflexió sobre el que hem dit anteriorment a l'apartat de la noció d'autoria en el cinema i que apunta cap a l'autoria compartida amb els tècnics que tenen una feina més creativa. Així i tot, hi trobarem certes simetries. La intenció en el muntatge era mantenir els plans molt llargs, estàtics i sense massa talls al llarg de tota la pel·lícula per poder així jugar simbòlicament amb la intensitat dels talls en els moments més tensos de la protagonista. Quan els talls són més curts, estem mostrant com està funcionant la seva ment, com un puzzle que ha de resoldre. Centrem-nos en les dues escenes que marquen la primera i la segona part. L'escena de la violació i l'escena del record.

A l'escena de la violació, veiem com comencem amb un ritme de muntatge molt més pausat amb plans llargs i oberts amb un enquadrament en el qual agafen molta presència les portes i finestres, amb la intenció de formar una mena de gàbia per la nostra protagonista. Però d'això en parlarem més endavant. A nivell de muntatge l'escena comença amb una angulació picada de la tauleta del cafè. Tinguem en compte la importància que té el cafè en el record de l'Elisa com a factor desencadenant del

record a la segona part. Tot seguit, passem a un pla mig curt de l'Elisa. El pla picat de la taula on serveixen el cafè té una durada de 25 segons. Un pla llarg amb una veu en off a sobre. Volgudament llarg per marcar el que és una tarda plàcida de diumenge a casa d'un amic i diferenciar clarament la tensió i el terror que vindrà més tard. El següent, un pla mig curt de l'Elisa, té una durada de només 5 segons i ens serveix per marcar la relació de l'Elisa amb aquell cafè que la farà recordar anys després i ens marca el rostre de la protagonista de l'escena. Seguidament, un pla del televisor, on veiem la pel·lícula que també estarà mirant l'Elisa quan recordi. I, després, un pla general a través d'una porta on presentem la situació i a tots els personatges que hi intervenen. Un pla de llarga durada, de 21 segons.



Figura 143. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

A partir del minut 11 de pel·lícula comença un muntatge en paral·lel del que passa dins la sala on estan el pare, l'amic i l'Elisa i el gronxador de la terrassa, on està el germà. Un muntatge in crescendo que, a mida que va arribant el moment de la violació de l'Elisa es va tornant més i més frenètic amb una durada mitjana dels plans de no més de 2 segons cadascun.

Anem ara a la segona part de la pel·lícula. L'estil és diferent: càmera en mà, color, plans més curts, però sí que sembla que en el moment de representar la crisi del personatge de l'Elisa hi ha una certa simetria entre les dues parts, segons l'entrevista feta a la Dra. Eva París Huesca.

El ritmo de montaje aumenta, el ruido se vuelve más ensordecedor, tenemos el columpio, ese cambio de planos rápido, las tomas más cercanas. Pasa de planos más amplios a planos más cerrados y ya en el momento del clímax el sonido ensordecedor se detiene y estamos en un primer plano de la argolla del columpio rota y seguidamente, Elisa llorando. O sea, en esta escena lo que veo son esas dos partes que la dividen. Entonces pasamos a la otra escena, la dirigida marcando tu estilo. En ella estás explicando cómo se desarrolla ese estrés postraumático. En un inicio está la calma, el reconocimiento y el brote psicótico. Comienza con silencios largos, planos más amplios y a nivel de montaje muy calmado, tomas largas. Y luego esa segunda parte, montaje brusco, planos muy cerrados, sonido más marcado. Nos estamos adentrando en ese personaje vulnerable. Entonces creo que, aunque hay dos estilos muy diferentes en la primera y la segunda parte, veo que los dos nos adentramos en el interior de nuestros personajes en un momento de crisis.

Podem concloure que, si bé hi havia la intenció de marcar un estil de muntatge molt diferent, en el resultat veiem que potser el muntatge és l'apartat en el qual hi ha una confluència més clara.

6.3.4.5. Tractament del so

A la pel·lícula *Elisa K* es pot veure com el tractament que es fa de la banda sonora pot marcar clarament l'estil. Tot i així, molts directors no tenen una visió artística del tractament del so i l'única decisió d'estil que prenen és si volen música o no, de quin tipus i on.

A *Elisa K* es va fer un disseny de la banda sonora amb la intencionalitat de donar-li tant de pes com a la imatge. En primer lloc, la tria de la veu en off narrativa que ens avança els esdeveniments que succeeixen més tard. També la incorporació del so com a element de record, repetint els sons de la pel·lícula que Elisa està veient en el moment de la violació i quan recorda. En aquest cas, es dóna molta més importància al so que a la imatge, per activar aquest record. Segons Freud i les seves teories sobre el trauma (Freud, 1939, p. 125-126), hi ha tres situacions que poden fer recordar el trauma amagat a la memòria: la primera és quan les forces repressives es debiliten sota una distribució nova de l'energia de l'ego, normalment durant el son; la segona, quan instints connectats al material reprimat es fan més forts, com passa a l'adolescència; i

la tercera, quan fets semblants als viscuts durant l'experiència traumàtica produeixen fortes impressions. A *Elisa K* es donen les tres situacions, segons María Camí Vela (2016):

Cuando Elisa se reclina en el sofa despues de hacer y comer un pastel de chocolate, la televisión esta transmitiendo el mismo film que transmitia durante su violación (Aro Tolbukhin. En la mente del asesino). Se escucha la voz de uno de los personajes del film que dice que disfrutes de la vida que es muy hermosa y que recuerdes. (Camí Vela, 2016 p. 211)

Això, junt amb la tassa de cafè i el so de les campanes de l'església (que li recorden el so metàl·lic i repetitiu del gronxador) són els tres elements que fan que l'Elisa recordi, després de dormir entre la impressió dels tres.

Com podem veure, el treball que es fa amb el so durant tota la pel·lícula va més enllà del realisme i això és un tret molt clar de l'estil més simbòlic que es va donar al film.

Però, no podem tancar l'apartat del so sense analitzar la darrera escena de la pel·lícula, quan Elisa es troba amb el seu pare al mateix lloc on anaven a esmorzar quan ella era petita. És un pla general de molt llarga durada on no els sentim. Som a l'exterior, càmera i espectadors a l'altra banda del vidre de la cafeteria. Només sentim l'exterior d'on ells estan parlant i un trànsit intens de la ciutat al matí.



Figura 144. *Elisa K* (Jordi Cadena, Judith Colell, 2010)

Només podem intuir el què diuen pel seu llenguatge corporal a través del canvi en les actituds. Al principi, l'Elisa està tensa, amb les mans a la seva bossa com si volgués marxar en qualsevol moment. El so que acompanya aquest moment és el del carrer, els cotxes i els autobusos que intuïm a través del reflex del vidre de la cafeteria. A mesura que l'Elisa va explicant al seu pare el que ha recordat i ell es va tensant i horroritzant, el so del trànsit agafa menys presència en una dimensió metafòrica, com si es tractés de l'estat d'ànim o mental del pare i va convertint-se en un so buit, d'una sonoritat gairebé desagradable. Es fa borrós, ja no l'identifiquem. És una utilització del so com a element simbòlic i representatiu d'allò que no sentim, ja que l'escena (fins que la càmera no va dins), no ens permet sentir el que diuen els protagonistes. Com explica Jordi Cadena a l'entrevista:

En l'escena final el so del trànsit està molt manipulat. Es va consumint de mica en mica. Comença totalment realista i com si li traguessin l'aire, va desapareixent. Això crea un metallenguatge al final molt impactant. Sembla que s'acaba la pel·lícula i quan ja quasi no hi ha so, entrem dins el bar i el pare i la filla segueixen parlant. Té molt a veure amb el que els hi passa a ells a dins.

6.3.4.6. Recurrència temàtica i intertextual

En esmentar els arguments universals o mites, hem assenyalat el conte de *La Caputxeta vermella* com a element intertextual present a *Elisa K*. La literalitat de la moralitat de la versió de Perrault (1697) resulta esfereïdora, tenint ben present el personatge, amic de la família, que viola l'Elisa nena. Tot i l'extensió de la cita (Secreto, 2013), hi recorrem per reconèixer els paral·lismes:

Aquí vemos que la adolescencia,
En especial las señoritas
Bien hechas, amables y bonitas
No deben a cualquiera oír con complacencia,
Y no resulta causa de extrañeza
Ver que muchas del lobo son la presa.
Y digo lobo, pues bajo su envoltura
No todos son de igual calaña:

Los hay con no poca maña,
Silenciosos, sin odio ni amargura,
Que en secreto, pacientes, con dulzura
Van a la siga de las damiselas
Hasta las casa y en las callejuelas:
Más, bien sabemos que los zalameros
Entre todos los lobos, ¡ay! Son los más fieros.

Aquest és un exemple de com determinats referents culturals perviuen en el temps, fins i tot de manera inconscient per part de les noves generacions. Igualment, aquests referents es revisiten, especialment a partir de la postmodernitat. A banda de l'esment a *La caputxeta vermella*, i com analitzen Jordi Balló i Xavier Pérez (2005), des del segle XIX clarament la família ha funcionat com a nucli de cohesió i ha estat un dels temes emblemàtics de la narrativa d'aspiració realista.

L'arquetip de la màrtir, que també han analitzat Balló i Pérez (2012) i Mateos-Pérez i Ochoa (2016), entre altres investigadors de la ficció audiovisual, té també certa presència en el film. Salvant les distàncies, l'Elisa vindria a ser una jove Antígona en tant que reconstrueix un passat i l'enfronta, sense renunciar a enfrontar al seu pare, si no al perpetrador de la violació, de la tirania de l'abús, amb l'esdevingut.

En la filmografia dels dos directors d'*Elisa K* hi trobem una recurrència temàtica, que ja ens reconeixia Jordi Cadena a l'entrevista exploratòria. Històries claustrofòbiques, situacions al límit, família... són temes que trobem a les històries de Jordi Cadena. Pel que fa les pel·lícules de Judith Colell, també hi ha una constant temàtica sobre els temes socials: abús, maltractament, pobresa, solitud. Tant a *Dones* (2000) com a *15 horas* (2021), el tema del maltractament hi és present, igual que a *53 días de invierno* (2007), *Dones* i *15 horas* es parla de la diferència de classes socials i de la pobresa. Temàtiques socials i sobre injustícies. De nou, podem identificar la repetició en els temes principals de les pel·lícules com un tret que defineix la mirada pròpia.

7. CONCLUSIONS

Per tal de concloure aquesta tesi doctoral, recuperem les preguntes de recerca i els objectius inicials formulats de manera que, fetes les entrevistes a experts i l'anàlisi i interpretació de les obres fílmiques proposades com a estudis de cas, es pugui confirmar si s'han assolit.

La primera pregunta de recerca (PR1) demanava si en la noció d'estil cinematogràfic hi intervé la intenció i expressió autoral, com a operacions significatives.

Per a respondre a aquesta pregunta, s'ha contextualitzat històricament la noció d'estil cinematogràfic, vinculada a l'emergència del cinema d'autor. Al marc teòric hem recollit l'afirmació de Bordwell conforme la ment humana reclama la forma i que aquesta té una importància fonamental en qualsevol obra artística. D'aquesta necessitat potser s'origina el moviment pendular que, al llarg de la història de l'expressió artística, ha basculat entre la distinció extrema entre contingut i forma i aquella altra posició que els entén com a elements indissociables. També el marc teòric ens ha permès revisar la fonamentació literària i, especialment, lingüística, de la tradició més canònica dels estudis fílmics. La semiòtica, el formalisme rus, l'estructuralisme han emprat terminologia dels estudis literaris i de la lingüística i, tot sovint, en traslladar aquesta herència fonamental a un altre llenguatge, l'audiovisual, molts estudis sobre el cinema s'hi han conformat. Les analogies entre un text (escrit) i una pel·lícula (filmada) han ajudat a la comprensió de recursos narratius i retòrics, però d'alguna manera, malgrat l'indiscutible interès que té i les aportacions que ha suscitat, també han limitat, al nostre parer, el ventall de signes que el llenguatge cinematogràfic combina. Les disquisicions que forçosament hem hagut de resumir entre la història i el relat il·lustren la fertilitat i l'actualitat d'aquest debat.

Una actualitat que ens confirma que segueix majoritàriament vigent la proposta de la narratologia estructuralista quan es bifurca en les seves dues branques: la

narratologia temàtica, referida als continguts, i la narratologia modal, referida a l'expressió d'aquests continguts. Des d'aquest model inicialment literari, en aquesta tesi s'han abordat aquestes dues branques amb terminologies equiparables en la narració cinematogràfica. Ens hi hem referit segons la denominació de Bordwell i Thompson (1997), com a sistema narratiu i sistema estilístic, però amb un benentès: contingut i forma són categories entrelaçades marcadament en el llenguatge audiovisual. Aquest entrelaçament ha tingut denominacions diverses, però en totes elles apareix amb major o menor convenciment la idea de la interacció entre el contingut i la forma, una idea que ens ha remès a teòrics del cinema com Bazin (1972) i Metz (1970), entre d'altres.

El nostre convenciment d'aquesta interacció entre contingut i forma és absoluta, però vol anar més enllà de la noció més restrictiva del que s'entén per estil en tant que forma. ¿Són estrictament una forma les textures de la il·luminació en clar-obscur, el simbolisme del so, la importància del silenci, l'asimetria d'un enquadrament o la mirada a càmera d'un personatge? Aquests i tants altres elements que formen part de l'expressió audiovisual han quedat tradicionalment relegats a un segon ordre, a una funció accessòria, a un subratllat emocional, sovint menystinguts o convertits en caricatura sota l'hegemonia dels codis homogenis del cinema més *mainstream*. D'aquí també l'interès d'una recerca com la present que revisa la mateixa noció d'estil, reivindicant la signatura autoral de directors i directores que practiquen la creació artística.

La doctora Elisabet Cabeza, investigadora i ella mateixa cineasta, ens ho recorda en l'entrevista feta, quan diferencia entre els mers exercicis d'estil i aquelles "experimentacions (...) que tenen un ancoratge amb el tema que s'està intentant abordar". Estem d'acord en la seva posició quan, fent un paral·lelisme amb el concepte de gènere cinematogràfic, considera que el més interessant de l'estil és el propi debat entorn l'estil. "Jo no ho veig tant com una eina dogmàtica sinó més com una eina de reflexió", segueix en l'entrevista.

També la doctora Eva París Huesca identifica al llarg de l'entrevista els nivells de complexitat que ofereixen les decisions autorals per explicar una història amb una mirada pròpia. Es refereix a la tria d'una paleta de colors, d'una tipologia de plans que resulten indestriables d'un cinema que vol mostrar l'ànima d'uns personatges.

En aquesta tesi hem proposat, potser amb una certa gosadia però de manera argumentada, incloure la reiteració, no mecànica sinó discursiva, d'unes temàtiques dins del sistema estilístic. És una proposta formulada en diferents termes al llarg de les entrevistes, són aquests temes “de fons”, “fils conductors” (Cabeza), la “repetició temàtica dels autors” (París Huesca) o “l'obsessió temàtica” (Cadena).

En conseqüència, les entrevistes a cineastes i a acadèmiques ens han confirmat el pes que tenen aquests temes recurrents que no s'esgoten com a proposta narrativa. Els cineastes entrevistats han parlat de l'enfrontament amb el present, de la fragilitat del trànsit de la infància a la maduresa, de l'arrelament en tradicions familiars i en costums culturals i pràctiques socials que confonen o directament empresonen als subjectes, entre altres. Hem volgut confirmar l'asseveració de John D. Sanderson (2005, p. 10) amb què s'obria aquesta tesi, segons la qual amb la irrupció del cinema d'autor es podria establir un procés paral·lel de reconeixement de l'obra d'un director basat en dues coordenades principals: la cal·ligrafia cinematogràfica i la recurrència temàtica. De com aquesta recurrència temàtica s'inscriu també en la “cal·ligrafia cinematogràfica” n'hem deixat constància en els resultats de la tesi, i això fa que la recurrència temàtica pugui entendre's com un tret estilístic. Com diu Bordwell tan encertadament en el llibre *La narración en el cine de ficción* (1996), posterior a la publicació seminal de l'any 1995 conjuntament amb Kristin Thompson, de *El arte cinematográfico*, “(...) todos los materiales cinematográficos funcionan de forma narrativa, no sólo la cámara, sino el habla, los gestos, el lenguaje escrito, la música, el color, los procesos ópticos, la iluminación, el vestuario, incluso el espacio y el sonido en off” (Bordwell, 1996, p. 20).

Que l'estil cinematogràfic està integrat en graus diversos segons cada cineasta, ens ho ratifiquen tants els directors i investigadores entrevistats, com l'anàlisi de les

dues pel·lícules. Els directors i directores han coincidit en què els paràmetres que componen l'estil propi són, essencialment, els proposats en aquesta tesi, basats en un desplegament del model original de Bordwell & Thompson (1995). Amb termes diversos s'han referit al tractament artístic, l'estil d'interpretació, la composició de l'enquadrament, el muntatge i el tractament del so. Com dèiem, la rellevància que cada director atorga a aquests elements presenta diferències. Els més comuns són el tractament artístic, l'estil d'interpretació i el muntatge.

Sense pretensió de ser taxatius, hem volgut defensar com les recurrències temàtiques no són part exclusivament del sistema narratiu sinó que funcionen, també, com a element de l'estil cinematogràfic d'un autor. En resum, la concepció d'aquesta tesi és que el cinema no és "només" un llenguatge, és una disciplina artística. L'estil cinematogràfic acaba sent l'empremta de l'autor, la seva mirada única i intransferible. D'aquí es confirma l'assoliment del primer objectiu de la tesi, la definició de la noció d'estil cinematogràfic, amb aquest èmfasi autoral.

La segona pregunta de recerca (PR2) demanava si les arts visuals, particularment la pintura, influencien les decisions formals d'autors cinematogràfics en la composició del pla.

En relació a aquesta segona pregunta de recerca, el segon objectiu plantejat volia (OR2) establir els fonaments del diàleg interdisciplinari entre arts pictòriques i composició cinematogràfica en el seu context històric.

Efectivament, hem mostrat com es produeix un diàleg interdisciplinari i en dues direccions. Com assenyalen Godoy i Nogueira (2021, p. 48),

Las mutuas influencias entre la historia de las artes visuales y la cinematográfica constituyen un campo analítico de gran interés. La vinculación entre la imagen pictórica y la tecnológica va más allá de los aspectos puramente formales en cuanto a la representación de la realidad.

Hem pogut reconèixer la influència de la pintura en el cinema a partir del recull de recerques al respecte, com s'ha recollit específicament al capítol de Fonamentació

conceptual i, també al capítol tercer dedicat a els elements de composició del pla cinematogràfic. També a partir del testimoni dels directors i directores entrevistats, que han reconegut influències, homenatges amb graus diversos d'explicitació. S'esmenten grans pintors contemporanis, com Hopper i la seva posada en escena tan cinematogràfica, o Hockney i els jocs cromàtics, però també representants de la pintura amb pretensió realista de Giotto (Armendàriz), el classicisme de Rembrandt (Belén Funes) o de l'abstracció més pura de Malévich i Rothko (de Orbe). L'anàlisi fílmica de les dues pel·lícules seleccionades, ha permès alhora observar la influència de pintors en aquestes pel·lícules.

A *Portrait d'une jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019), no és només el context històric de l'argument el que explica les decisions estilístiques. La directora, com hem analitzat, fa una identificació simbòlica entre els colors del vestuari dels personatges principals i el seu rol actancial i situació emocional. L'ús del blau i el vermell identifica, respectivament, la submissió i l'estrat social, i la passió i la llibertat. El mateix paisatge esdevé un personatge, amb la Bretanya i el seu mar embravit, reflectit en enquadraments característics de la pintura romàntica de Friedrich. Els interiors tenen també la llum Vermeer (Almendros, 1988) i, al nostre parer, la influència de George De la Tour: els clar-obscurs emparen les reunions de dones al voltant d'un foc que encén, d'amagat, la sororitat de dones que persegueixen una llibertat que la societat patriarcal no els concedeix. Els colors de la bandera francesa es reconeixen en les tres dones que representen els tres estaments de l'època i que la mirada de Sciamma agermana.

A *Elisa K* (Cadena & Colell, 2010) hi ha una coincidència tant des de la visió dels directors com des de l'anàlisi que n'han fet les acadèmiques entrevistades en reconèixer en l'estil de Jordi Cadena a Wilhelm Hammershoi en la primera part del film, tant pel que fa als colors, la llum i els enquadraments. Es busca un efecte de distanciament, fins i tot en la tria d'una jove actriu que el públic no reconegui, per a que l'espectador associï "l'estat de buit-oblit de la protagonista, com a reacció a la violació soferta" (Camí-Vela, 2006). Com a contrast estructural i dramàtic, la segona part mostra l'estil de Judith Colell en la tria d'enquadraments i en la direcció actoral de caràcter més orgànic, fins i tot tàctil (Camí-Vela, 2006) i amb la inspiració del

pintor Lucian Freud. El trencament emocional de la protagonista es mostra també en el ritme de muntatge que, juntament amb el pas al color, intensifica la intensitat de les vivències. La gestualitat de l'actriu protagonista eclosiona, marcada per una *coach* que, com s'ha explicat, treballa coreogràficament l'esclat gairebé psicòtic de l'Elisa adulta, amb el referent de la interpretació salvatge de Charlotte Gainsbourg a *Antichrist* (2009), de Lars Von Trier.

Més enllà de la pintura, han estat identificades en les entrevistes i en les anàlisis filmiques altres influències de les arts visuals, principalment la fotografia, la interpretació teatral més naturalista, i fins i tot l'escultura. Fora de les arts visuals, el protagonisme el té clarament la literatura, en menor mesura la música i els sons diegètics i, més rarament, el còmic o la poesia. El Llibre d'estil que la directora Paula Ortiz prepara i distribueix entre l'equip és un exemple magnífic de la riquesa de les diverses influències. El cinema resulta una referència indiscutible, però curiosament no sempre és autoconscient (s'assenyala com una mena de pòsit memorístic cultural, amb filtres personals); en alguns casos, es rebutja frontalment la formació actoral del cinema, per considerar-la més impostada que la teatral o directament oposada a la naturalitat dels actors no professionals.

Els aspectes analitzats que ens semblen més rellevants de la influència concreta de la pintura en el cinema es poden resumir en dos. En primer lloc, que és una influència tant literal (quan un cineasta fa volgutament una imitació d'un quadre -recordem els actuals *tableux vivants*-) com simbòlica, i que alhora pot tenir diversos nivells de referencialitat (el quadre es mostra dins l'escena cinematogràfica) o, a l'altre extrem, és una influència estilística ni tan sols conscient en el cineasta.

Com afirmen María Julia Godoy i Míriam Estela Nogueira (2021 p. 53),

En más de cien años de cine, hemos pasado del momento en que la pintura era un referente útil y a veces obligado en su función de inventario del pasado, o un repertorio de modelos de construcción visual, a un momento en que el cine valora en la imagen pictórica sobre todo su carácter de representación y, con ello, todas las posibilidades que ofrece de reflexionar sobre su propia condición de representación.

En segon lloc, i directament relacionat amb la reflexió precedent, la comprensió d'aquesta influència requereix d'un treball que no s'hauria de limitar a l'anècdota. Talment com E.H. Gombrich (2013) va assenyalar que un observador de la pintura requereix, així comprenem també el que cal per a l'activitat de l'espectador de cinema: un coneixement de les restriccions i de les convencions de cada mitjà d'expressió, un coneixement del sentit del propòsit de l'obra, la capacitat d'incorporar allò que falta, i també una certa propensió a comparar l'obra amb experiències pertinents del món real.

En conclusió, no només s'ha confirmat que les arts visuals, particularment la pintura, influencien les decisions formals d'autors cinematogràfics en la composició del pla (PR2), sinó que s'han desplegat els diversos elements que fonamenten el diàleg interdisciplinari entre arts pictòriques i composició cinematogràfica, amb una perspectiva àmplia que abasta tant els usos referencials com els conceptuals i simbòlics.

La tercera pregunta de recerca respon al tercer objectiu plantejat (OR3), ja que es volen identificar els criteris que intervenen en la composició del pla i les seves possibilitats significatives.

Efectivament, hem pogut reconèixer com les decisions que intervenen directament en la composició del pla col·laboren en la creació d'un estil cinematogràfic. També aquelles que específicament organitzen l'enquadrament, amb uns tamanys de pla, unes angulacions o unes posicions de càmera que no tenen perquè funcionar com un manual. En alguna entrevista, hem constatat com decisions finals sobre l'emplaçament de la càmera es reserven fins al moment últim del rodatge en la localització escollida (Belén Funes), com si s'incorporés el què aporta l'espai real a l'espai fílmic. Al contrari, la "gramàtica" de l'enquadrament es pot alterar, particularment si es persegueix una interpel·lació cap a l'espectador. No hi ha regles fixes, si no es vol; un pla seqüència pot suggerir tensió a partir de recursos tècnics sofisticats com grues, però també pot col·laborar en una major implicació de l'espectador des de l'aparent senzillesa d'un pla estàtic amb el desenvolupament

temporal de l'escena davant de càmera, que seria l'exemple mostrat en Haneke però també, com s'ha analitzat, el desenllaç d' *Elisa K*.

També el protagonisme atorgat al càsting i a la direcció d'actors és una proposta que potencia la significació de l'enquadrament. Hem constatat en les entrevistes i en l'anàlisi fílmica com l'estil és també la manera en què els actors construeixen un personatge en el marc d'un fotograma (en ocasions directament inspirat en una fotografia, com Belén Funes testimonia en emprar retrats de la fotoperiodista Aridana Lestido), mostrant o suggerint -amb tècniques interpretatives diverses i fins i tot amb físics i caracteritzacions diferents-, la intenció de les directores i directors de crear un món fílmic coherent.

En aquesta tesi s'ha abordat també la tensió que hi ha entre l'aproximació analítica i l'aproximació interpretativa que, com hem vist en Casseti (2005), observa des d'una certa asfíxia per part de la imposició científica. Hem mirat d'equilibrar totes dues aproximacions: d'una banda, garantint el requeriment metòdic d'establir un camp d'estudi sobre el cinema, des del traçat més general amb un marc teòric neoestructuralista a les singularitats de la noció d'estil cinematogràfic, segons les tradicions i artistes; de l'altra, la "realitat oberta", el territori creatiu on les decisions autorals i els referents emprats poden ser més inconscients o fins i tot quedar més amagats. Allà on la comunicació es fa art. Resulta molt difícil operacionalitzar les decisions i el bagatge dels cineastes, i en aquesta tesi ens hi hem aproximat, des del convenciment que no ens hi podem aferrar com a una certesa, sinó precisament des d'un altre territori, més intuïtiu, en què la doble condició de directora de cinema i autora de la tesi agafa tot el sentit, com hem anat defensant al llarg d'aquest treball.

Finalment, podem concloure que en el cinema l'enquadrament i en general la composició del pla cinematogràfic són rellevants com a marques d'estil, però també per assenyalar les operacions de visibilitat que s'afavoreixen o sancionen en un determinat context històric, tal i com plantejava el tercer objectiu de la tesi. Ja ens ho exposa Bordwell et al. (1997) des del Neoformalisme, que tan útil ens ha estat

com a marc teòric de referència, i que aquí aborda la importància del qual hem anomenat paràmetres contextuals:

(...) debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p.98).

Respecte a la directora Sciamma ja hem recollit que destaca com durant el treball de documentació de la seva pel·lícula, va conèixer d'altres pintores dones que, sense el reconeixement d'una Artemisia Gentileschi, mereixen emergir dels noms d'home amb què pintaven. Una pràctica que la directora incorpora en la trama.

Més encara, en el desemmascarament -literal i simbòlic- de les aportacions de dones artistes, de dones cineastes, també el cinema resulta un discurs que reivindica la diversitat de maneres d'entendre i de fer art i comunicació. Parlar del passat permet no només assenyalar la producció de significat d'un temps històric, sinó prendre posició sobre els significats presents. Per aquest motiu, les dues pel·lícules triades interpel·len a l'espectador actual. No és gens casual la tria de temes que fan les dues pel·lícules analitzades, com ara desenvoluparem, però tampoc els comentaris de les dues acadèmiques entrevistades. La Dra. París Huesca s'hi refereix quan parla d'autores que trenquen més amb la mirada hegemònica i convencional, particularment en atribuir una mirada gynecèntrica a l'obra de Judith Colell. Tant Eva París Huesca com Elisabet Cabeza reconeixen en *Elisa K* (Cadena & Colell, 2010) el rebuig del *voyeurisme* a favor de la implicació de l'espectador, sigui a partir d'el·lipsis o un fora de camp simbòlic (sobretot, en la violació) que ha de completar o amb la veu en off que anticipa l'esdeveniment traumàtic.

En resum, la tria i anàlisi de dues pel·lícules que parlen sobre les dones i el seu paper i encaix social ha permès exemplificar l'actualitat de temàtiques que posen en relleu la necessitat històrica, en passat i en present, de buscar una mirada no patriarcal. No ens estem referint ni a temes "de dones" ni a mirades "de dones", sinó a l'emergència

d'una revisió crítica d'espais socials comuns, com és la família. Hem vist com la família, habitualment mostrada en el cinema i en la televisió com a expressió d'un model patriarcal, ha estat un tema clau en la narrativa d'aspiració realista (Balló & Pérez, 2005, p. 24-25). Hem vist com la família pot ser representada amb fidelitat històrica en ambdues pel·lícules i, alhora, pot esdevenir un personatge col·lectiu que interpel·la l'espectador i el seu temps present des de la visibilització de les fractures internes i en el marc de noves valoracions que el feminisme lidera.

Som conscients de les limitacions de la tesi, que ha assumit algun risc: l'escassa tradició en comunicació per analitzar la pròpia obra (creativa); les exigències de fer una investigació que garanteixi el requeriment metòdic en un camp d'estudi com és el cinema, que és comunicació i art; l'equilibri incòmode entre la literatura prèvia marcadament fonamentada en models lingüístics i la necessitat de trobar conceptes i termes específics per al llenguatge cinematogràfic; la superació de la mateixa dicotomia amb què sovint es formula la relació entre contingut i forma; la proximitat personal o possible coneixença amb els cineastes seleccionats, així com l'escassa distància històrica per analitzar la seva obra i opinions, entre d'altres. Però fins i tot a partir d'aquestes limitacions confiem que es generin noves línies de recerca i, perquè no, noves propostes filmiques. Fet i fet, aquestes limitacions es podrien resumir en la importància del compromís ètic de totes i cadascuna de les decisions que es prenen.

És des d'aquesta mirada ètica des d'on ens referim a un tipus de cinema que permet revisar els rols i les identitats, també les sexuals; els estereotips de gènere; la conformitat, explícita o no, amb legitimacions discriminatòries i d'abús de poder.... Un cinema que assenyalava les diverses concepcions que històricament defineixen les relacions amoroses o l'exercici de la violència, sigui física o estructural. Finalment, hem pogut reconèixer com la definició d'un estil autoral en cinema no pot ser un concepte estrictament estètic, sinó que és una operació artística i comunicativa que mostra, en la mateixa composició del pla, les claudicacions, les expectatives i les revoltes possibles de la societat que les emmarca.

REFERÈNCIES

Nota: Els criteris de citació dins del text i d'aquesta relació de les referències ha respectat la normativa APA 7^a ed.

Albizu, N. (2010). Mujeres irrepresentables La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica BAJO PALABRA. *Revista de Filosofía II Época*, 5, 131-140.

Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Seix Barral.

Aranda, F. (1976). *Luis Buñuel: a Critical Biography*. Da Capo Press.

Arnheim, R. (1957). *Film as art*. University of California Press.

Arnheim, R. (1997). *Film essays and criticism*. Univ. of Wisconsin Press.

Aumont, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Cahiers.

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Paidós.

Aumont, J.; Marie, M. (1988). *Análisis del film*. Paidós.

Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Paidós.

Baecque, De Antoine (coord.).(2005). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Paidós.

Balló, J. , Pérez, X. (2012). *La llavor immortal*. Empúries.

Balló, J. , Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Anagrama.

Barck, Joanna,(2008). Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: “Lebende Bilder” in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini. Bielefeld: Transcript.

Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. Paidós.

Bazin, A. (1972). *What is cinema?* (Vol. 2). Univ of California Press.

Bazin, A. (1973). *Jean Renoir*. Paidós.

Benjamin, W. (2011). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'art*. Edicions 62.

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard.

Bonitzer, P. (1987). *Décadrages: peinture et cinéma*. Editions de l'Etoile.

- Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine; El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR. AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Ocho y Medio.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University press.
- Bordwell, D, Thompson, K.(1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós
- Bosch, L. (2005). *Elisa Kiseljak*. La Campana
- Boswort, P. (1999). *Diane Arbus, una biografía*. Barcelona: Circe.
- Botia, Luís Fernando (2020): The Sound Art in Tarkovsky's Andrei Rublev. Sound Ambiguities amid Visual Certainties, Quarterly Review of Film and video
- Boyano, J-Sanchez, M. (2019). *Abuso sexual infantil. Cuando el cerebro se niega a recordar*. Revista AOSMA Nº 27- Noviembre 2019
- Braun, V.; Clarke, V. (2008). *Using thematic analysis in psychology. Qualitative research in Psychology*, 3 (2), pp. 77-101. Routledge.
<http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Biblioteca Era
- Briones Marrero, Amanda. (2016). *La construcción de la niña y la adolescente en el cine de Céline Sciamma*. *Feminismo/s*. 2016, 27: 37-52.
 doi:10.14198/fem.2016.27.03
- Cabello Ruiz, M.T. (2014). Intertextualidad en *La piel que habito*: Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*. (4), 34-46
- Cancela, N., Sanchez Manzano, M. (2020). La visualidad háptica en las directoras españolas de la cuarta generación: la reflexión táctil y aural sobre el lenguaje. *Tecmerin: Revista de ensayos audiovisuales*, 6(3). <https://tecmerin.uc3m.es/revista-6-2/>
- Camí- Vela, M. (2001). *Mujeres detrás de la cámara*. Ocho y medio.
- Camí-Vela, M. (2016). *Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Elisa K*, (Imposturas literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte contemporáneo, vol. X, col. Cuerpos que cuentan, Noemí Acedo Alonso y Sandra Verdugo Aranda (eds.), Servei de Publicacions de l'Autònoma, pp. 207-214.

Camón Aznar, J. (1952). *La cinematografía y las artes*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.

Casetti, F. (2005). *Teorías del cine (1945-1990)*. Cátedra.

Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Chion, M. (1990). *La audiovision*. Paidós.

Cielo, S. (1992). Conversation with Pedro Almodovar. A P. Willoquet-Maricondi (2004), *Pedro Almodovar: interviews*. (pp. 97-101). University Press of Mississippi.

Clair, R. (1970). *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Gallimard.

Comella Dorda, B. (2009). Dos aproximaciones a la pintura desde el cine español: Pere Portabella y José Luis Guerín. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (103), 37-71

Conesa, D. (1 de juny de 2010). Cannes 2010: El misterio de Apichatpong Weerasethakul. *Otroscines.com*. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=4262-->

Corbetta, P. (2003). *La ricerca sociale: metodologia e tecniche. III Le tecniche qualitative*. Il Mulino.

Cousins, Mark.(2018). *Historia y arte de la mirada*. Editorial pasado y presente.

Cortés López, S. (2015). La influencia de las Artes en David Lynch. La pintura, la literatura, la fotografía y el cine como referentes creativos. [TFG. Universidad de Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/32400/files/TAZ-TFG-2015-2161.pdf>

Cruz, J. (30 de juliol de 2007). Ingmar Bergman: ser o no ser. *El País*. https://elpais.com/cultura/2007/07/30/actualidad/1185746403_850215.html

De Pablo Pons,J. (2005). La pintura y su influencia en el cine: una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper. *Enseñanza*, 23, 103-114.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Lumen.

Eisenstein, S. (2010). *Towards a Theory of Montage*. I.B. Tauris.

Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp.

European Film Challenge. (24 de març de 2020). *Colors of portrait with Céline Sciamma* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=5s_3st2QBwY--

Expósito-Barea, M. (2008). El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul. *Frame*, 3, 25-43.

- Etxabe, Y. M. (2021). La política del silencio y el exceso háptico-aural como representación del trauma en Elisa K. *Journal of Gender and Sexuality Studies / Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 47(1), 155–174.
- Etchegaray, R. (2016). El pensamiento de Deleuze y la pintura de L. Freud. *Nuevo Pensamiento: Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad de San Salvador, área San Miguel*, 6(7), 64-84.
<http://www.editorialabierto.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/article/view/104>
- Fedele, M. (2012). El consum adolescent en la ficció seriada televisiva. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/83502>
- FernándezA., P. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *DEDiCA Revista De Educação E Humanidades (dreh)*, (10), 63-78.
<https://doi.org/10.30827/dreh.v0i10.6850>
- Fernández, R. (11 de juliol de 2021). Dea Kulumbegashvili: “Siempre escucho a mi intuición”. *El Contraplano*.
<https://elcontraplano.com/2021/07/12/dea-kulumbegashvili-siempre-escucho-a-mi-intuicion/>
- Freeman, M. (1986). *El estilo en la fotografía*. Ed. Blume. Madrid
- Gayford, M. (2013). *Men with a blue scarf. On sitting for a Portrait by Lucien Freud*. Thames and Hudson
- Gimeno Ugalde, E. (2011). Cuadros en movimiento. La pintura en el cine. *Olivar* vol 12. nº 16. págs 215-240. **ISSN: 1852-4478**
- Goethe, W.V. (1999). *Teoría de los colores*. José Lopez Albadalejo.
- Gombrich, E.H. (2001). *Historia del arte*. Phaidon
- Gombrich, E.H. (2013). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon.
- González Requena, J. (Ed.). (1995). *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Editorial Complutense.
- Haagensen-Løkke, Y.J. (2021). "Regarde-moi" Looking at Looking in Portrait of a Lady on Fire (*Sciamma*, 2019) [Projecte de llicenciatura, Norwegian University of Science and Technology]. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu->

xmlui/bitstream/handle/11250/2776627/no.ntnu%3Ainspera%3A76749986%3A34431113.pdf?sequence=1

- Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor (Artes escénicas nº 62)*. Alba Editorial.
- Haltof, M. (2004). *The cinema of Krzysztof Kieslowski*. Wallflower Press.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili.
- Herrera, R. (2014). *Érase unas veces. Análisis de las filiaciones en obras narrativas digitales*. [Tesi doctoral]. Universitat Pompeu Fabra.
- Ivins, L. (16 de desembre de 2020). Structures of Looking in *Portrait of a Lady on Fire*. *Indiana University Cinema... a place for film*.
<https://blogs.iu.edu/aplaceforfilm/2020/12/16/structures-of-looking-in-portrait-of-a-lady-on-fire/>
- Jung, D. (2014). Yuxtaposición artística en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar: en torno a las obras de Tiziano, Louise Bourgeois, Guillermo Pérez Villalta y Juan Gatti. *Neophilologus*, (98), 617-635 . <https://doi.org/10.1007/s11061-014-9385-5>
- Kandinsky, W (1989) *De lo espiritual en el arte* (4a ed.). Labor.
- Keska, M. (2005). Las interacciones entre el cine y corrientes artísticas contemporáneas. *Artigrama*, (20), 547-562.
- Keska, M. (2009). *Peter Greenaway, un ilustrado en la era neobarroca: interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. [Tesi doctoral, Universidad de Granada].
<http://hera.ugr.es/tesisugr/18276532.pdf?>
- Krakauer, S. (2009). Sobre la estética del cine en color. *Archivos de la Filmoteca*, (62), 170-177.
- Lastra, A. (2004). (Ed.) *Estudios sobre cine*. Verbum.
- Lavandier, Y. (1994). *La dramaturgie. Les mécanismes du récit cinéma, théâtre, opéra, radio télévisio*. Le Clown et l'enfant.
- Lazkano Arrillaga, I.(2014). El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski y Idziak. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, (4), 97-121.
- Lemaire, C. (23 de setembre del 2019). Une analyse en éducation permanente réalisée par le centre culturel Les Grignoux. Portrait de la jeune fille en feu. *Le Grignoux. Cinéma et culture au cœur de la ville*.

https://www.grignoux.be/dossiers/288/pdf/2020_Portrait_de_la_jeune_fille_en_feu.pdf

Lightman, H.A. (1976). Entretien avec John Alcott (sur la photographie de *Barry Lyndon*). *Positif*, (186), 42-48.

Losilla, C. (2016). El tacto. A J. Balló i A. Bergala (Eds), *Motivos visuales del cine* (pp. 293-298). Galaxia Gutenberg.

Lucie-Smith, E. (1992). *Sexuality in western art*. New York. Thames and Hudson.

Macguffin007. (20 de agost 2019). Macguffin007

<https://macguffin007.com/2019/08/20/entrevista-celine-sciamma/>

Mateos-Pérez, J., & Ochoa, G. (2020). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.Info*, (39), 55-66.

<https://doi.org/10.7764/cdi.39.832>

Massonnat, F. (2020). [Review of the film *Portrait De La Jeune Fille En Feu*, by Céline Sciamma]. *The French Review* 94(1), 211-212.

Metz Mildren, C. (2013). Spectator strategies, satire and european identity in the cinema of Roy Andersson via the paintings of Pieter Bruegel the elder. *Studies in European Cinema*, 10(2-3), 147-155.

DOI: [10.1386/seci.10.2-3.147_1](https://doi.org/10.1386/seci.10.2-3.147_1)

Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?. Introducción a R. Bathes. M-C. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, C. Metz...T. Todorov, *Lo verosímil* (pp.17-30). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Minguet, JM. (1991). Carl Theodor Dreyer: Clasicismo y cine. *Nosferatu. Revista de cine*, (5):12-23. <http://hdl.handle.net/10251/40773>

Monsell, P. (4 de març de 2020). El retrato del aborto como gesto político. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2020/03/el-retrato-del-aborto-como-gesto-politico/>

Moral, J. (2015). De lo pictórico a lo filmico, bases para la definición de un posible modelo de estilización en el cine español de los años cuarenta. *L'Atalante*, (20), 23-31.

Moulin, J. (2011). *Cinéma et peinture*. Citadelles & Mazenod.

- Narváez Torregrosa, D. C. (2018). Arte e ideología en el cine de S. M. Eisenstein. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (17), 151-177. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5105>
- Navarrete-Galiano, R. (2011) Almodóvar; conceptualización de la pintura en los fotogramas. *Razón y palabra*, (74). <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199516111018.pdf>
- Oliva, M. (2010). *Disciplinar la realitat: narratives, models i valors dels realitats de transformació*. [Tesi doctoral. UPF].
- Ortí, A. (1986). La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta o semidirecta y la discusión de grupo. A M. García Ferrando, J. Ibáñez i F. Alvira (Comp.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación* (pp. 193-203). Alianza Editorial.
- Ortiz, A., Piqueras, M.J. (1995). *La pintura en el cine*. Paidós.
- Ovidi Nasó, P. (1985). *Metamorfosis*. Secretaría de Educación Pública.
- Oviedo, Y. (11 de setembre de 2020). Retrato de una mujer en llamas: la subversión política del deseo. *Krinegrafo*. <http://www.krinegrafo.com/2020/09/retrato-de-una-mujer-en-llamas-la-subversion-politica-del-deseo/>
- Palés, S. (2018). La influencia pictórica en la representación espacial del cine de los orígenes: la relación campo-fuera de campo desde el cine de Georges Méliès. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (16), 15-33.
- Panofsky, E. (2000). *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*. Planeta.
- Panofsky, E. (2003). *Tiziano: problemas de iconografía*. Akal.
- Panofsky, E. (2008). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Parés Pulido, M. (2014). Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (9), 325-361. <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>
- Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 199-232.
- Peppiat, M. (1999). *Francis Bacon: anatomía de un enigma*. Gedisa.

- Peucker, B. (2014). *Incorporating images: film and the rival rats*. Princeton University Press.
- Peucker, B. (2007). *The material image: art and the real in film*. Stanford University Press.
- Plató (2012). *La República*. Brontes.
- Portell, S., Muntané, I. (2007). Hammershoi i Dreyer: un pintor i un cineasta units per la intensitat dramàtica. *L'Avenç*, (323), 64-65.
- Prodger, P. (2016). *William Eggleston: portraits*. National Portrait Gallery.
- Replinger, Mercedes. "Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada", Antaria, nº 2, Fundación Cajamurcia, 2004.
- Richter, H. (1989). El film, una forma original del arte. A J. Romaguera, H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.
- Robertson, J. (9 de juliol de 2008). Interview: director Céline Sciamma makes a splash at Cannes with *Water lilies*. *GoMag*.
http://gomag.com/article/interview_director_celine/
- Rush, M. (1999). *New media in late 20th-century art*. Thames & Hudson.
- Rodríguez Barbero, L. (2014). *La pintura en el cine. La representación femenina en la obra de Salvador Dalí* [TFG. Universidad Rey Juan Carlos].
<http://hdl.handle.net/10115/12144>
- Rodríguez Chico, J. (2004). *Azul, Blanco, Rojo: Kieslowski en busca de la libertad y el amor*. Ediciones Internacionales Universitarias (EIUNSA).
- Rush, M. (1999)., *New media in late 20th-century art*, Thames & Hudson.
- Salas González, C. (2014). La pintura surrealista en el cine de Almodóvar. *Área Abierta*, 14(2), 73-82. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v35.n2.45766
- Salt, B. (2009). *Film style and technology: history and analysis*. Starword.
- Salt, B. (2020). The style of Ingmar Bergman's films. *New Review of Film and Television Studies*, 18(2), 127-150, DOI: 10.1080/17400309.2020.1735229
- Sanabria, C. (2014). Ofelia en el estanque como motivo visual. De la imagen plástica del XIX a la fílmica del XX. *t&frama&fondo*.
- Sanchez, M.J., Boyano, T. (2019). Abuso sexual infantil: cuando el cerebro se niega a recordar. *Revista AOSMA*, (27), 41-46.

- Sanchez Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Generalitat Valenciana
- Sanderson, J.D. (Ed.). (2005). *¿Cine de autor?* Universitat d'Alacant.
- Secreto, C. (2013). Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis. *Cuadernos del CILHA*, 14(2), pp. 67-84.
- Selden, R. (1985). *La teoría literaria contemporánea*. Ariel
- Serafín, Vanessa Rosa. (2014) La dilatada sombra de Edward Hopper en el cine. *Revista Latente*, 12; noviembre 2014, pp. 91-108
- Schapiro, M. (1982). *Style, artiste et société*. Gallimard.
- Sylvester, D. (2000). *Looking back at Francis Bacon*. Thames & Hudson.
- Tabuenca Bengoa, M. (2011). El 'leit motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra. *Index.Comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 1(1), 89-144.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3820284>
- Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*. Seuil.
- Todorov, T. (1978). *Symbolisme et interprétation*. Seuil.
- Tous, A. (2008a). *L'era de drama a la televisió. Recurrència temàtica i gènere a cinc sèries*. CAC: 2n premi als XXI Premis CAC a la investigació sobre comunicació audiovisual. https://www.cac.cat/sites/default/files/2017-05/2nPremi_ATous.pdf.
- Tous, A. (2008b). *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica*. [Tesi doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.
<https://ddd.uab.cat/record/36649>
- Truffaut, F. (2010). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Vacche, A. D. (1996). *Cinema and painting: how art is used in film*. University of Texas Press.
- Val Cubero, A. (2010). Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(2), 63-72.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=5135/513551279005>
- Vallazza, E. (2015). El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística. *Cuadernos Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (52), 107-117

- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Paidós.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Paidós.
- Villain, Dominique. (1994). *El Montaje*. Cátedra.
- Vreeland, A. V. (2015). Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6(2), 35-44.
- Yuste, Jesus (2016) El sorprendente caso de la Tour. Madrid: Nueva revista
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Paidós.
- Zurian Hernández, F., Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Filmografía esmentada:

- Almodóvar, P. (Director). (2011) *La piel que habito* [pel·lícula] El Deseo P.C.
- Armendáriz, M. (Director). (2011). *No tengas miedo* [pel·lícula]. Oria Films.
- Armendáriz, M. (Director). (1986). *27 horas* [pel·lícula]. Elias Querejeta P.C.
- Armendáriz, M. (Director). (2005). *Obaba* [pel·lícula]. FilmFörderung Hamburg, Pandora Films.
- Armendáriz, M. (Director). (1997). *Secretos del corazón* [pel·lícula]. Aiete Films y Ariane Films
- Cadena, J. (Director). (2014). *La por* [pel·lícula] . Oberon cinematografica.
- Cadena, J. (Director). (1981). *Barcelona Sur* [pel·lícula] . Figaró Films.
- Cadena, J. (Director). (1991). *Els papers d'Aspern* [pel·lícula] . Septimania Films.
- Cadena, J., Colell, J. (Directors). (2010). *Elisa K* [pel·lícula]. Oberon cinematografica.
- Colell, J. (Directora). (2007) *53 días de invierno* [pel·lícula] Ovideo Films.
- Funes, B.(Directora). (2019). *La hija de un ladrón* [pel·lícula]. Oberon cinematografica.

Haneke, M. (Director). (2000). *Code inconnu* [pel·lícula]. MK2, les films Alain Sarde, Arte cinema.

Kubrick, S. (Director). (1975). *Barry Lyndon* [pel·lícula] Peregrine productions, Hawk Films.

Kubrick, S. (Director). (1971). *A Clockwork Orange* [pel·lícula] Warner Bros, Hawk Films.

Orbe de, J.M. (Director). (2010). *Aita* [pel·lícula]. Eddie Saeta.

Ortiz, P. (Directora). (2011). *De tu ventana a la mia* [pel·lícula]. Oria Films-Amapola Films.

Ortiz, P. (Directora). (2015). *La novia* [pel·lícula] . Get In The Picture Productions, Mantar Film.

Sciamma, C. (Directora). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [pel·lícula] . Lilies Films.

Simón, C. (Directora). (2017). *Estiu 1993* [pel·lícula]. Inicia Films

Simón, C. (Directora). (2022) *Alcarràs* [pel·lícula]. Avalon P.C, Vilaüt Films, Kino Produzioni

Villaronga, A. (Director). (1987). *Tras el cristal* [pel·lícula]. TEM productores S.A.

Villaronga, A. (Director). (1995) *El passatger clandestí* [pel·lícula] Massa d'Or Produccions, Pierre Javaux Productions, Tornasol Films.

