



European Cinema Education
for Youth

FICHA PEDAGÓGICA

EL CONFLICTO

La puesta en escena del conflicto es, como todo acto creativo, una cuestión de elecciones. La primera es el encuadre: la porción de espacio que el cineasta nos muestra. Podemos reunir a los protagonistas de un conflicto en un mismo encuadre –generando así un espacio de confrontación–, como en el caso de *La chica más feliz del mundo*; o, por el contrario, podemos planificar la secuencia en varios planos. En el caso del inicio de *O sangue*, por ejemplo, en cada corte se produce un choque; cada cambio de plano implica una confrontación con el anterior. En muchas ocasiones, ambas decisiones se mezclan a lo largo de la película o incluso en una misma secuencia.

➤ **Encuadres, *découpages*, distancias**

O sangue empieza con un enfrentamiento entre dos personajes que todavía no conocemos. Pedro Costa encuadra sus rostros en un plano frontal que se aparta del tradicional campo-contracampo, hasta que vemos como una bofetada entra en el cuadro. En *L'intervallo*, Leonardo Di Costanzo utiliza el montaje alterno (también evitando la regla del campo-contracampo) y una luz en claroscuro para acentuar el enfrentamiento. En su caso, a veces, la cámara sí usa panorámicas para unir los personajes y mostrar la distancia que hay entre sus rostros.

Tanto en *L'intervallo* como en *O sangue*, el conflicto se representa a través de las distancias entre los personajes. Lo podemos ver en la puesta en escena (por ejemplo, al final de la secuencia de *O sangue* vemos un juego con la separación entre personajes y la profundidad de campo) pero también en el valor del plano –el cambio entre un primero plano, uno medio y uno general es de gran importancia para crear tensión. En *L'intervallo*, por ejemplo, estas distancias se compensan: el plano se cierra en el momento en que la joven amenaza al hombre. Lo mismo sucede en el segundo fragmento de la película: situados en la habitación vacía, primero vemos a los personajes encuadrados en un plano general que permite jugar con las distancias entre ellos (esa amplitud también les ofrece mucha más libertad de movimiento), hasta que ese plano abierto se cierra bruscamente al volverse un conflicto físico.

➤ Conflictos domésticos: tomar partido (el espacio del conflicto)

Con frecuencia, el cine ha planteado el espacio doméstico como una fuente de conflicto: familiar, amistoso o amoroso. Películas como *Cómo celebré el fin del mundo* o *Shelter* son ejemplos de ello. Ambas películas ponen en escena un enfrentamiento derivado de una tensión generacional.

En *Shelter* la disposición alrededor de la mesa parece una exposición: a través de los rostros, que Dragomir Sholev encuadra en planos cerrados, intuimos las edades y generaciones, los códigos de vestimenta y los culturales. El montaje de la secuencia es muy fragmentado y se estructura a partir de la dirección de las miradas que, a su vez, nos preparan para el estallido final. A medida que la tensión crece, los planos se abren y el ritmo se acelera hasta que llegamos a la confrontación física entre el padre y Tenx, el amigo del hijo. En ese instante, el conflicto se desplaza del comedor a la puerta del apartamento, ahora símbolo de alienación, entre fuera y dentro del domicilio familiar.

La secuencia de *Cómo celebré el fin del mundo* se construye a partir de la división de espacios (cocina/habitación, puertas/ventanas) que actúa como reflejo de la distancia (física y simbólica) entre el padre y la hija. Es importante subrayar que son sólo el padre y el niño los únicos personajes que circulan entre los distintos espacios, mientras que Eva se mantiene inmóvil durante toda la secuencia. Cuando se acaba la discusión, Lali toma partido en el conflicto al entrar en la habitación de su hermana.

➤ Conflictos en exteriores, conflictos interiores

En *La chica más feliz del mundo* encontramos una escena que podríamos denominar “de limpieza familiar” aunque suceda en un espacio público.

El director de la película, Radu Jude, filma la escena con planos abiertos y cambiando los ejes de la cámara. En el momento de la disputa, el plano es frontal. Esta decisión es la que aporta la dimensión teatral de la escena. Al contrario de lo que sucedía en *Cómo celebré el fin del mundo*, en *La chica más feliz del mundo* aunque el plano sea abierto y en un espacio exterior, los protagonistas no pueden escapar de él. Además, el hecho de que la protagonista esté filmada primero de espaldas y después medio oculta entre el cuerpo de su madre, nos transmite su incapacidad para hacerse entender.

En *Uma pedra no bolso*, Miguel es el testimonio indirecto de la pelea entre su tía y Luisa. Pero el de la joven es un conflicto interior: ¿tiene que delatar a su novio, verdadero responsable del robo? Aquí Luisa es la prisionera: se queda inmóvil mientras Doña Cândida se desplaza enfadada por la habitación. Cuando finalmente decide inculparse y confesar, el plano se cierra sobre ella hasta encuadrarla de frente.

