



FACULTAT
D'EMPRESA I COMUNICACIÓ
UVIC | UVIC-UCC

TREBALL DE FI DE GRAU

PERSIANES

Creació d'un retrat documental

· [Enllaç peça audiovisual](#) ·

Rita Sardà Cardoner

Modalitat: Professionalitzador

Grau en Periodisme

Tutor: Gerard Coll-Planas

Vic, maig de 2021

Si haguessis nascut
en una altra terra,
podries ser blanc,
podries ser negre...
Un altre país
fóra casa teva,
i diries "sí"
en un altra llengua.
T'hauries criat
d'una altra manera
més bona, potser;
potser, més dolenta.
Tindries més sort
o potser més pega...

[...]

Per tot això pensa
que importa tenir
les mans ben obertes
i ajudar qui ve
fugint de la guerra,
fugint del dolor
i de la pobresa.
Si tu fossis nat
a la seva terra,
la tristesa d'ell
podria ser teva.

Joana Raspall – Podries (1998)

PERSIANES. *Creació d'un retrat documental*

Autora: Rita Sardà Cardoner

Vic, Catalunya. Maig 2021

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya



Es permet la reproducció total o parcial, la comunicació pública de l'obra i la creació d'obres derivades, sempre que no sigui amb finalitats comercials i que es distribueixin sota la mateixa llicència que regula l'obra original. Cal que es reconegui l'autoria de l'obra original.

Cita recomanada

Sardà Cardoner, R. (2021). "PERSIANES. Creació d'un retrat documental". Treball de Fi de Grau. Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

RESUM

El projecte versa sobre la concepció i la posterior creació d'una peça audiovisual classificada dins el gènere documental de creació. Rau de la inquietud constant per comprendre, aprendre i desaprendre de les persones, amb la idea utòpica de poder construir un món més sa, més humà i menys dependent dels diners, la immediatesa i la competitivitat. L'obra cinematogràfica PERSIANES és un retrat documental que narra la vida de dues persones (la meva àvia i el meu veí) a través dels seus objectes personals.

La meva àvia es diu Joana Gil Tortosa, té 78 anys i viu sola. El meu veí, Francesc Sobrevias Mas, té 63 anys i viu amb la seva gossa Boira. Tot això podria ser veritat, també mentida. No és important. La Joana es podria dir Carme i en Francesc podria ser el teu pare. O tu. Persones aparentment anònimes, sense un reconeixement distintiu i, alhora, són pou de saviesa i part del coneixement popular.

Amb la premissa clara de deixar que el relat flueixi i muti durant el procés, plantejo un recorregut visual amb la meva càmera, com si aquesta fos una finestra oberta a la intimitat, l'alegria, la pena i, en definitiva, la vida d'una persona. Desconeguda i alhora tan semblant a tu.

Paraules clau: retrat documental, vida, objectes personals, peça audiovisual

Peça documental

<https://mega.nz/file/oaJoXbbD#W6I5X2L65-teW5MhROy7UteUmdl3RheBNJwYwfhRQQ>

RESUMEN

El proyecto versa sobre la concepción y la posterior creación de una pieza clasificada dentro del género documental de creación. Radica en la inquietud constante para comprender, aprender y desaprender de las personas, con la idea utópica de poder construir un mundo más sano, más humano y menos dependiente del dinero, la inmediatez y la competitividad. La obra cinematográfica PERSIANES es un retrato documental que narra la vida de dos personas (mi abuela y mi vecino) a través de sus objetos personales.

Mi abuela se llama Joana Gil Tortosa, tiene 78 años y vive sola. Mi vecino, Francesc Sobrevias Mas, tiene 63 años y vive con su perra Boira. Todo esto podría ser verdad, también mentira. No es importante. Joana se podría llamar Carmen y Francesc podría ser tu padre. O tú. Personas aparentemente anónimas, sin un reconocimiento distintivo y, al mismo tiempo, son pozo de sabiduría y parte del conocimiento popular.

Con la premisa clara de dejar que el relato fluya y mute durante el proceso, planteo un recorrido visual con mi cámara, como si esta fuera una ventana abierta a la intimidad, la alegría, la pena y, en definitiva, la vida de una persona. Desconocida y a la vez tan parecida a ti.

Palabras clave: retrato documental, vida, objetos personales, pieza audiovisual

ABSTRACT

The presented project is about the conception and the subsequent production of an audiovisual piece classified within the Creation Documentary. It lies with the constant restlessness to understand, learn and unlearn people, with the utopian idea of being able to build a healthier and more human world and less dependent on money, immediacy and competitiveness. The PERSIANES cinematographic work is a documentary portrait that narrates two people lives (my grandmother and my neighbour) through their personal items.

My grandmother's name is Joana Gil Tortosa, she is 78 years old and lives alone. My neighbour, Francesc Sobrevias Mas, is 63 years old and lives with his dog called Boira. It could be true, but also a lie. It is not important. Joana could be named Carmen and Francesc could be your father. Or yourself. They are apparently anonymous people, without a distinctive recognition. However, they are a found of wisdom and part of popular knowledge.

With the clear premise of letting the story flow and mutate during the process, I propose a visual tour with my camera, as if it was an open window to intimacy, joy, grief and, ultimately, a person's life. Unknown life and, at the same time, so similar to you.

Key words: documentary portrait, life, personal belongings, audiovisual piece.

ÍNDIX

| | | |
|------|--|----|
| 1 | INTRODUCCIÓ | 8 |
| 2 | OBJECTIUS | 10 |
| 2.1 | Objectius tècnics-processuals | 10 |
| 2.2 | Objectius conceptuals | 11 |
| 3 | MARC TEÒRIC..... | 12 |
| 3.1 | Breu introducció històrica al cinema documental..... | 12 |
| 3.2 | El concepte de cinema documental | 14 |
| 3.3 | La «realitat» en escena | 16 |
| 4 | PROCEDIMENT METODOLÒGIC..... | 18 |
| 4.1 | Quin és el meu context | 18 |
| 4.2 | Què vull fer | 19 |
| 4.3 | Quins referents tinc | 21 |
| 4.4 | Quins poden ser els protagonistes..... | 28 |
| 4.5 | Com ho faig..... | 29 |
| 4.6 | On ho gravo | 30 |
| 4.7 | Quan ho faig | 31 |
| 4.8 | Quin nom pot tenir..... | 32 |
| 4.9 | Quina durada pot tenir..... | 32 |
| 4.10 | A qui es dirigeix..... | 33 |
| 5 | CONCLUSIONS | 34 |
| 6 | REFERÈNCIES | 38 |
| 6.1 | Referències bibliogràfiques | 38 |
| 6.2 | Referències audiovisuals | 40 |
| | ANNEX I. Diagrames de Gannt | 41 |
| | ANNEX II. Organització postproducció | 43 |
| | ANNEX III. Autoritzacions drets d'imatge | 51 |

1 INTRODUCCIÓ

Sovint em defineixo a mi mateixa com una persona a qui li agrada tot i no li agrada res. Reflexionant si això és positiu o negatiu, he acabat per pensar que segurament no cal quantificar ni classificar els interessos d'un mateix, sinó creure't allò que fas i fer-ho des de l'ètica i el cor. I així ho he intentat fer amb PERSIANES.

En tot això, sempre he entès la praxis creativa com a mode d'expressió o d'interpretació del que em rodeja. És per això que el meu compromís en aquest projecte és el d'apropiar-me-la com a mitjà i excusa per indagar en aquells aspectes de la vida que m'afecten.

L'origen d'aquest projecte té lloc en el sentiment d'insatisfacció que sento davant l'egocentrisme, la manca d'empatia i la clara tendència que té l'ésser humà d'apropar-se a un suposat èxit, normalment econòmic i d'estatus social. I és així com obviem el plaer de compartir una tarda amb l'àvia, d'aturar-te a mirar una formiga amb la teva filla, de comprendre l'altri, entendre'l i, encara que sembli impossible, aprendre'n. Així és com la motivació del projecte també rau en l'amor per les persones. Aquesta inquietud, més aviat existencial, fins al moment abordada de manera exclusivament introspectiva, pretén ser dibuixada a través del gènere cinematogràfic del documental de creació.

A més a més, aquest desig d'enfocar el meu treball des d'un prisma de les identitats aparentment anònimes, suposa la possibilitat d'experimentar com els objectes inanimats que ens envaeixen la casa tenen vida mentre poden ser recordats i viscuts per una persona.

El format original de la present proposta s'allunyava del món audiovisual per qüestions evidents. La meva formació és el periodisme i les nocions que tinc de comunicació audiovisual són ínfimes, moltes d'elles apreses de manera autodidàctica.

El cinema més comercial, basat en la planificació i l'escenificació on imperen valors com la continuïtat temporal i narrativa, i on el treball en equip és gairebé indispensable, no s'ajustava a la meva proposta per dues raons; una, preferia elaborar el projecte en solitari; i dues, la meva idea era transmetre històries de vida de forma natural i espontània.

D'aquesta manera, el cinema documental, més natural, sense guió, sense actors professionals i amb tanta capacitat comunicativa, em va fer pensar en la possibilitat de construir el meu propi discurs audiovisual. Realment, es pot parlar d'una prova de valor que em feia a mi mateixa. Ja no formava part d'un grup en el que ens distribuïem els rols com fins ara, aquesta vegada érem tres: jo, la càmera i la realitat, la qual semblava, com diria el filòsof anglès John Locke, una tabula rasa que esperava ser pintada, escrita o utilitzada, per exemple, com a pantalla per a projectar PERSIANES.

A nivell processual, PERSIANES se'm va presentar com una oportunitat idònia per l'exploració tècnica de la imatge, el so i la postproducció, en consonància amb la part conceptual del guió i la idea, conservant l'actitud multidisciplinària que fa temps que m'interessa.

Aquest documental suposa altrament un homenatge a les vides dels protagonistes que són la meva àvia i el meu veí, per tot el que mostren i el que no es mostra a les imatges i per tot el que són i han estat. La meva àvia que també podria ser la teva i el meu veí que també podria ser el teu.

2 OBJECTIUS

La finalitat principal d'aquest projecte és donar valor a persones anònimes i a les seves històries de vida, a través d'un producte audiovisual. Transmetre la senzillesa, la normalitat i allunyar-se de la classificació en etiquetes concretes o col·lectius específics de la societat, entenen la persona com tot el conjunt d'elements que interseccionen en ella i la configuren. I reflectint, així, que el canvi social comença per ajudar, entendre i respectar el teu veí, la teva àvia o la teva mare.

D'aquesta finalitat general, se'n deriva un seguit d'objectius més específics, de dues naturaleses diferents. Objectius tècnics-processuals, que responen a la praxis creativa audiovisual, i objectius conceptuals, orientats al contingut i a la capacitat expressiva de la proposta.

2.1 Objectius tècnics-processuals

- **Concebre i produir una obra cinematogràfica de no-ficció compresa dins el gènere de documental de creació.** Sortir dels meus cercles de confort per entomar el repte audiovisual que suposa la creació d'un documental. Utilitzo el concepte 'repte' essent conscient de la inexpertesa en l'aplicació dels coneixements tècnics i teòrics en relació l'elaboració de peces audiovisuals.
- **Adquirir destresa amb el material i els processos audiovisuals.** D'una manera espontània i autodidàctica, conèixer les diferents possibilitats que ofereix una càmera, així com familiaritzar-me amb els programes d'edició necessaris en la postproducció.
- **Compaginar el llenguatge audiovisual amb el llenguatge verbal.** Després d'un anàlisi de diversos documentals, saber copsar el grau d'informació que dona cada recurs audiovisual (il·luminació, enquadrament, punt de vista, moviments de càmera...).
- **Entendre la importància d'una bona organització i presa de decisions.** Davant el format del projecte i el gran volum de contingut previst, cal concebre la organització com una part fonamental i no com una pèrdua de temps. La presa de decisions hi serà present en tots els processos: concepció, producció, postproducció i distribució.

2.2 Objectius conceptuals

- **Utilitzar objectes com a fil conductor per narrar la vida dels protagonistes.** Els objectes són inanimats fins que són utilitzats per una persona, és llavors quan cobreixen vida i, per ells mateixos, expliquen històries.
- **Prioritzar la importància del procés davant el resultat estètic final.** La tendència al llarg dels meus estudis ha estat l'excessiva preocupació pel resultat final en detriment de la intenció creativa i el gaudi del procés, revertir aquesta tendència n'és ara un objectiu prioritari.
- **Donar valor a l'espontaneïtat i a la no escenificació.** Deixar enrere la figura del *jo* com a eix central i allunyar-me d'un guió o un imaginari concret permetent que els protagonistes creïn el seu propi relat.
- **Allunyar-me del paternalisme i generar paral·lelismes amb l'experiència del propi espectador.** Amb la idea que els protagonistes de l'obra podrien ser uns altres, mostrar elements que puguin identificar a tercers.

I més enllà d'aquests objectius racionals, i oblidant la necessitat de saber el perquè i la finalitat de cada acció, desitjo que el resultat final d'aquest documental transmeti allò que hagi de transmetre a cadascú, sense intencions, sense objectius, sense fer una mirada esbiaixada del que és i significa per mi.

3 MARC TEÒRIC

3.1 Breu introducció històrica al cinema documental

La majoria d'autors coincideixen que el cinema documental va néixer l'any 1922, amb l'estrena de la pel·lícula *Nanook of the North* dirigida per Robert Flaherty, que amb el seu anhel per captar la vida en tota la seva originalitat, va ser considerada la primera obra cinematogràfica documental (Sellés, 2007:15). De totes maneres, la idea de representar la realitat per mitjans lluminosos ja havia sigut creada amb els inicis del cinema en els reportatges de viatges i notícies dels germans Lumière, amb el cinematògraf (1885) (Nichols, 1997:219). Els germans no van ser mai considerats cineastes, però van marcar el full de ruta del cinema com un mitjà capaç de restituir la realitat, que no s'hauria d'associar al concepte d'objectivitat (Breschard, 2004:11).

Els primers documentalistes i exploradors cinematogràfics van ser Dziga Vertov i l'anomenat anteriorment Robert Flaherty, que van realitzar una aportació significativa en determinar l'essència del cinema de realitat. Els dos inauguren vies oposades; el primer va fer del rodatge el moment d'exploració; i el segon es va bolcar en el muntatge i les infinites possibilitats (Breschard, 2004:12). El terme «documental» va obtenir un sentit cinematogràfic definitiu gràcies a John Grierson, que tot i no destacar pel resultat de les seves pel·lícules (escasses en números), va influir en la conformació del model de documental tradicional. De fet, es reconeix la doble herència assumida per Grierson; de Vertov, per la lliçó de muntatge; de Flaherty, pel sentiment poètic del món; i dels dos, pel compromís de captar la vida de les persones (Breschard, 2004:20). El sociòleg escocès va utilitzar el terme «documental», com a substantiu i no com adjectiu, per denominar la pel·lícula de Flaherty *Moana* (1926) i, en conseqüència, va classificar el documental com un gènere cinematogràfic el qual té per objectiu fer un tractament artístic de la realitat (Barsam, 1992:2). Posteriorment, i gràcies a Luis Buñuel que va abordar un nou enfocament a la seva única obra *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933) o altres exemples com *Las madres de la plaza de Mayo* (1985) de Susana Muñoz i Lourdes Portillo o *Nuit et brouillard* (1955) d'Alain Resnais, el documental va virar cap a la denúncia d'una situació social i humana intolerable i s'allunyava de la representació fidedigna de la vida que proposava Flaherty per intentar representar allò irrepresentable, situacions de crims contra la humanitat com la dictadura de Jorge Rafael Videla o la vivència dels camps d'extermini nazis (Sellés, 2007:76). A la dècada dels 40, el cinema es va convertir en un instrument propagandístic al servei de la causa bèl·lica, en alguns films per enaltir-la i en d'altres per difondre els horrors i la tragèdia de

la mateixa. Un exemple que va promoure l'entrada en guerra dels Estats Units és *Why we fight* (1942-1945) de Frank Capra o els documentals de propaganda política de Leni Riefenstahl en col·laboració amb Hitler, com *Olympia* (1938) o *Triumph des Willens* (1934) (Breschand, 2004:26). Aquest context va posar en evidència la borrosa frontera que hi ha entre la ficció i la no ficció i va sorgir un cinema de ficció influenciat pel gènere documental, on es dirigia la mirada sobre persones comuns que expliquen les seves vivències. Autors com Robert Rosellini, amb la seva obra *Paisano* (1946), van tractar el cinema amb una mirada més propera al documental que a la ficció utilitzant actors no professionals i espais reals (Sellés, 2007:66). Segons Bill Nichols (2001), crític de cinema i teòric nord-americà, explica la diferència entre ficció i no ficció a partir de la versemblança i la realitat: “Fiction may be co tent to suspend disbelief (to accept its world as plausible), but non-fiction often wants to instill belief (to accept its world as actual)” (p.2).

A la dècada del 1960, va aparèixer el *cinéma-vérité*, l'equivalent al cinema directe estatunidenc, que va provocar l'acció dels subjectes involucrats i la implicació directa del realitzador per expressar les seves experiències a través del cinema (Nichols, 1997:66). Aquesta tendència té l'origen en l'obra *Cronique d'un été* (1961) del cineastes francesos Jean Rouch i Edgar Morin, considerada un assaig o manifest de l'anomenat *cinéma-vérité*. Pels carrers de Paris i davant de la càmera anaven parant a la gent, els hi preguntaven si eren feliços i enregistraven les respostes (Sellés 2007:64). Un documental sociològic que es mira en el mirall i s'inclou dins els postulats de la *Nouvelle Vague* francesa (Nichols, 1997:338). Per últim, és necessari assenyalar les diferències entre el cinema directe dels Estats Units i el *cinéma-vérité* a França, ja que els canvis tecnològics del sector van influenciar significativament en la seva conformació. Segons el teòric Eric Barnouw (2002):

“El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. (...) El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas”. (p.223)

Aquest cinema es va desenvolupar a partir de dos aspectes fonamentals; primer, l'interès creixent d'abandonar el discurs oficial i cedir la paraula als col·lectius que es volia estudiar; i segon, el desenvolupament de la tecnologia i la producció cinematogràfica que va propiciar un abaratiment dels costos i va apropar la gravació a un sector més ampli de la societat. Aquests fets van coincidir amb moviments radicals que lluitaven contra les desigualtats i creien amb un món més just, fent que el vídeo es convertís en una bona eina comunicativa (Sellés, 2007:84).

Des de 1990 fins a l'actualitat, s'ha impulsat una nova definició de l'estètica de documental estimulada per dues qüestions. En primer lloc, l'evolució dels sistemes de gravació digital d'alta definició i muntatge informatitzat i, en segon lloc, la passió creixent per experimentar amb l'art cinematogràfic. És aquí on neix el concepte de neo-documental, que se centra en estils i formes basades en el fals documental (*found footage*), el documental de reutilització o films de no-ficció que combinen els fets reals amb el docudrama. (Sellés, 2007:70).

3.2 El concepte de cinema documental

Definir i classificar el cinema documental dins un marc teòric que sigui definitiu i complaent per totes les esferes és una tasca complexa pels mateixos acadèmics del sector. El terme, que no ocupa un espai fix com a concepte o pràctica, sovint s'utilitza entre professionals de la indústria cinematogràfica per designar diferents productes. Existeix una idea comú acceptada sobre el que és –registre de la realitat amb un alt grau d'objectivitat o efecte de veritat–, però la flexibilitat del gènere i les tècniques documentals que es troben en constant evolució en fan difícil la seva definició (Nichols, 2001: 42). Amb tot això, el terme «documental» és utilitzat només per alguns autors, d'altres prefereixen utilitzar el terme «cinema de no ficció» i també hi ha qui interpreta els dos conceptes com a sinònims (Sellés, 2007:8).

Bill Nichols (2001) proposa la següent definició de cinema documental:

“Documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy. It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us”. (p.20)

El mateix autor planteja dos criteris per definir més concretament el cinema documental. La primera definició posa el focus en el punt de vista del realitzador. Nichols estableix una diferència entre les pel·lícules documentals de les de ficció segons el grau de control que s'exerceix durant la producció. Mentre que el director de documental controla només certes variables de la preparació, el rodatge i el muntatge, a la ficció tots els detalls estan controlats a la perfecció.

Bill Nichols (1997) assenyala que:

“Un modo común, aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción”. (p.42)

La segona definició la realitza en base al text. Per a Nichols (1997), cada pel·lícula té les seves normes i estructures, però considera que totes les pel·lícules documentals coincideixen amb la mateixa lògica: totes requereixen d'una representació i un raonament o argument del món històric.

Carl Plantinga, cineasta partidari d'utilitzar el concepte de «cinema de no-ficció», sosté que la ficció es allò que depèn de la nostra imaginació, mentre que entén la «no ficció» com quelcom associat estrictament a la «realitat». D'aquesta manera, Bill Nichols considera el documental com un mitjà de transmissió de coneixements necessari per la comprensió del món i la consegüent actuació social, mentre que Plantinga entén el documental com un pacte de confiança entre el cineasta i l'espectador (Plantinga 1997 i Nichols 1997).

Vincent Pinel (2009), cineasta i guionista francès, ho defineix com: “el documental no es un genero sinó una amplia família con múltiples ramificaciones que obedecen a la diversidad de sus contenidos [...], de sus formas [...], de sus escuelas y de sus movimientos y finalmente de sus propios géneros” (p.108).

Altres cineastes com Adriano Aprà afegeixen que, en el documental la càmera està al servei de la realitat que té davant i en la pel·lícula de ficció, la realitat es reelabora per la càmera. En aquest últim, el pacte implícit de l'espectador amb la pantalla segons Aprà (2003) és: "So bene che ciò che vedo rappresentato non è vero, benché verosimile, e tuttavia ci credo" [Sé bé que

el que veig representat no és cert, encara que probable, i no obstant això m'ho crec]. En canvi, en el documental diria: “Ciò che vedo è vero, e non solo verosimile, e per questo ci credo” [El que veig és veritat, i no només probable, i per això m'ho crec].

Transitant per la polèmica definició del cinema documental trobem també John Grierson, qui conceptualitza el cinema documental com “el tractament creatiu de la realitat” (Barsam 1992:2); Jean-Louis Comolli, que interpreta la manipulació dels materials fílmics com una tendència cap a la ficció (Nichols, 1997:185); Patricio Guzmán, que diu “un país sin cine es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía” (Guzmán, 2017:21) ; i els cineastes Alfred Maysles i Frederick Wiseman, que veuen el treball d'edició com una ficcionalització (Plantinga, 1997:123).

3.3 La «realitat» en escena

La matèria prima del cinema documental és mostrar evidències de la realitat que ens envolta, però hi pot haver una sola veritat? Flaherty, a l'article *La función del cine documental* (1939) escrivia que ningú pot filmar i reproduir de forma objectiva els fets que observa i que si algú ho intentés es trobaria amb un conjunt de plans sense significat (Sellés, 2007: 11). De veritat, segurament n'hi ha tantes com individus al planeta Terra, i és aquesta posada en escena de la realitat que ens fa desenvolupar un estil propi i diferenciat.

Davant la desconfiança de conèixer el que és real i els problemes sobre la possibilitat i els límits de la representació de la realitat, John Grierson va definir el documental com el «tractament creatiu de la realitat» i es preguntava: “¿Es posible reproducir la realidad a expensas de la subjetividad? ¿Es legítimo en el documental exponer una realidad –mostrar los hechos– y hacerlo con un tratamiento creativo?” (Torregrosa, 2011:303-315).

Flaherty, el pare del documental segons Grierson, definia el documental com un important mitjà de comunicació que havia de servir per afavorir la comprensió entre pobles i deia que “la finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección (...) la labor de selección, la

realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada" (Romaguera i Alsina, 1989:152).

Així doncs, podríem classificar el cinema documental com un producte audiovisual filmat des de la visió personal de l'autor. El més important no sembla ser representar la realitat o un moment històric, sinó generar coneixement d'un discurs continu d'una cultura en actiu. Amb aquesta idea, Bill Nichols (2001) diu:

«Documentary is a representation of the world we already occupy. Such films are not documents as much as expressive representations that may be based on documents. Documentary films stand for a particular view of the world, one we may never encountered before even if the factual aspects of this world are familiar to us». (p.20)

Complementant el concepte de realitat dins el cinema documental, l'acadèmic i teòric uruguaià Jorge Ruffinelli (2008) expressa que:

“Durante décadas, una parte del cine documental estuvo preso en la cárcel del realismo, siguiendo recetas que producían películas que nos parecía haber visto antes (...), ya no basta con acumular datos y hechos. Quién sólo acumula datos veristas jamás podrá mostrarnos la realidad no visible que veían Cervantes o Kafka, y que es tan real como un árbol”. (p. 295)

Aquesta és l'essència de tot documentalista, saber observar, diferenciar les històries diàries, comprendre la realitat social i, finalment, fer-ne una interpretació. Des de la vessant de l'espectador, qui assisteix a una pel·lícula de no ficció està i se sent contínuament obligat a confirmar la veracitat del que veu, en canvi, en el cinema de ficció el contingut pot tenir ple sentit, però no ens obliga a preguntar-nos –en un sentit estricte– si el que estem veient és real o no (Sellés, 2007:89).

4 PROCEDIMENT METODOLÒGIC

La concepció del documental és la part més dinàmica i transversal del projecte, ja que no té un naixement ni un final definit. És en aquest moment on et submergeixes en la contemplació i l'observació de referents que t'ajuden a dibuixar el que acabarà sent la teva obra cinematogràfica.

Des d'un principi, vaig abordar el procés creatiu a través de preguntes sistemàtiques –*Què, A qui, On, Quan, Com...*– per estructurar i organitzar el treball i, d'aquesta manera, clarificar què és el que volia treballar i quins mètodes utilitzaria per fer-ho, sempre tenint en compte el context que em rodejava.

4.1 Quin és el meu context

Conèixer la realitat del moment i saber des de quin punt partia, tant individualment com globalment, era important i imprescindible per abordar el projecte i assolir-lo amb èxit. Per una banda, pel que fa a la situació personal, em trobava que:

- Era estudiant de Periodisme i la meva idea era fer una peça documental més pròpia del grau de Comunicació Audiovisual.
- No tenia càmera pròpia, ni tampoc equip de so i llum.
- Els coneixements tècnics sobre producció audiovisual que tenia eren escassos.
- La proposta de treball la feia en solitari.
- La motivació que sentia per sortir del meu espai de confort i afrontar el repte era intensa.

Per altra banda, calia tenir en compte la situació excepcional que vivia i viu el món a causa de la crisi sanitària. No hi havia indicacions clares des del govern i les incògnites ja formaven part del nostre dia a dia. Ens trobàvem en un augment de casos a l'octubre i es parlava d'una tercera onada després de les festes de Nadal.

4.2 Què vull fer

La meua inquietud principal era representar la senzillesa de la vida i valors com el respecte, la comprensió i l'empatia. Dins meu també hi havia el neguit de transmetre calma i lentitud, dos elements que semblen anar a contracorrent de la lògica neoliberal. Vivim amb presses, tensió i pressió constant. A Barcelona i a les grans ciutats es fa més evident, la gent camina de pressa, córrer per agafar el metro i sembla sé que no hi ha ni un moment per mirar el cel. «No arribo a tot», «vaig de bòlit», «tinc l'agenda plena», «em falta temps». Frases que es repeteixen contínuament, que queda bé dir-les i que tanta angoixa ens fa sentir-les, perquè ens fa oblidar d'altres qüestions importants que ens donen el veritable sentit de ser i viure.

Aquest model de vida, ens ha creat la necessitat constant que passin coses. Estem tan acostumats a tenir *inputs* audiovisuals a través de pantalles, que llegir ens fa son, perquè necessita una concentració i un esforç que no ens el demana la pantalla. És per això que, en el meu imaginari, volia transmetre el que també és la vida, més enllà de la voràgine a la qual estem sotmesos.

La dificultat del procés va venir a l'hora de pensar com materialitzar aquestes idees en un projecte. D'entrada, la proposta era dissenyar una revista i crear-ne el contingut, una manera per unificar els coneixements del grau amb les inquietuds personals que sentia. La proposta, tot i que era assequible i s'adaptava molt bé al que ja sabia fer, no em convenia. De revistes ja no se'n venen gaire, el format en paper està a la baixa i la gent se sent més atreta pel material audiovisual i contingut multimèdia.

Durant aquest període d'incubació, vaig assistir a la conversa amb la cineasta Carolina Astudillo dins el cicle «Transformant imaginaris de gènere a través del cinema», que coordinava el Centre d'Estudis Interdisciplinaris de Gènere de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya. Després d'escoltar-la i d'haver vist el seu documental *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), em vaig il·luminar i vaig decidir que volia fer un projecte semblant. Anteriorment, havia pensat fer una peça audiovisual, però la por i la inseguretat de no poder aconseguir la perfecció tècnica em feia allunyar d'aquesta possibilitat. Va ser el documental de Carolina Astudillo que em va fer veure que una altra narració audiovisual, més natural, més espontània, més «imperfecte», és possible.

Un cop tenia decidit el format del projecte, calia pensar de quina manera relacionaria visualment el documental amb les meves preocupacions. Sent conscient de la necessitat de continuar pensant en el context, vaig estar analitzant les persones que he anat coneixent al llarg de la meua vida i vaig tenir clar que volia donar veu a la gent humil i senzilla. Una idea que es repeteix sovint a casa meua diu: «No és més important qui estudia medicina o vesteix amb corbata de qui dedica la seva jornada a netejar cases o treballar en una fàbrica». Evidentment, reconec i valoro la part acadèmica i teòrica, però crec que no es valora prou el coneixement popular, tampoc a les escoles o universitats. En un sistema jeràrquic, s'educa per reconèixer i apreciar els de dalt i infravalorar i rebutjar els de baix, sempre buscant un suposat èxit econòmic i d'estatus social. Però, sabem cosir un botó? Sabem fer una samfaina? Sabem com es cultiva un hort? Sabem encendre foc sense pastilles? Tenim cultura històrica dels nostres familiars? Hi ha un tipus de coneixement que l'acadèmia no ens el podrà ensenyar mai. Martí Boada –naturalista i professor–, en una de les converses que hem tingut a casa seva, em deia: «Rarament hem incorporat el coneixement d'aquell avi pastor que té un coneixement no acadèmic del medi. Jo crec que això, com en tantes coses, el Primer Món ha tingut una actitud desproporcionadament arrogant».

Retornant a la qüestió que ens incumbeix, dins el gènere de documental de creació o d'autor vaig decidir fer un retrat documental. Una mirada curiosa per descobrir i veure què representa una persona, i així poder anar del fet particular al fet universal. Un tipus de documental que sigui capaç d'educar i implicar la gent en la realitat que ells mateixos viuen, crear ciutadans amb criteri i conscients del context que ocupen en la societat. A vegades, i potser també en aquest retrat, el documental té més a veure amb nosaltres mateixes que amb les persones que estan essent filmades.

Amb aquesta darrera idea, em vaig plantejar quina seria la meua presència dins el documental. En un primer moment, preferia evitar qualsevol intervenció, però si escollia jo mateixa els protagonistes del documental, automàticament passava a formar-ne part. De fet, aquest projecte va partir de la creença que mirar a vegades també és reconèixer-se en aquell que tenim davant. El primer gest d'agafar una càmera per capturar el que veig es vincula amb compartir allò vist. I és que, què hi ha de cada un de nosaltres en tot allò que fem? Quan arriben a retornar-nos de la nostra pròpia mirada, els ulls d'aquells que mirem? Fins on parlar de la vida

dels altres és parlar també de la nostra? Tot té un inici i un fi, i el que es troba en aquest resultat documental no és més que alguna cosa que comparteix un mateix origen.

4.3 Quins referents tinc

El visionat de referents cinematogràfics (temàtics, conceptuals i estètics) ha estat clau per poder construir el documental. Ha estat observant i comparant que he pogut aprendre tècniques, recursos sonors, narratives i llenguatges que m'han sigut útils per aplicar al meu projecte. És en aquesta fase, també, on he pogut establir uns límits i acceptar que, segurament, molts dels objectius estètics i conceptuals que tenia eren massa exigents i calia fer un exercici autoanalític per saber què podria incloure i què hauria de deixar al marge.

Els referents cinematogràfics que es descriuen a continuació s'han organitzat respectant l'ordre cronològic amb què van ser descoberts, reproduïts i analitzats.

La primera pel·lícula és la de Carolina Astudillo, *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), que he destacat anteriorment. La cineasta xilena ha estat la referent inicial i la motivadora principal del format d'aquest projecte. El film explica la història adolescent d'una noia que es va suïcidar el 2006, quan tenia 34 anys, i que en els seus diaris va deixar constància de tot allò que no va voler explicar a ningú. El documental teixeix una relació entre la veu de Carolina i l'Ainhoa del passat a través dels seus escrits. Un dels aspectes que em va cridar l'atenció va ser que el film indaga en qüestions socials i històriques que tenen un interès general a través d'una sola trajectòria vital. Astudillo planteja un joc constant entre la sobreabundància de material gravat i el so, a vegades fins i tot dissonant i polisèmic. Durant el documental la directora mostra els mecanismes de construcció; la utilització d'imatges i material d'arxiu, el llarg procés d'investigació que ha dut a terme, l'ús de veus-guies entre líriques i reflexives, la selecció de la música –sovint metàl·lica i contrapuntística–, la fe en la subjectivitat i la llibertat per construir una pel·lícula sense motlles preconcebuts per atendre a què es vol explicar i com es vol explicar. La directora es despulla i despulla a la protagonista incloent la seva pròpia experiència juntament amb la d'altres dones. *Ainhoa, yo no soy esa* em va fer reflexionar sobre la subjectivitat i la presència de la directora en el film, fins a entendre que seria inevitable gravar el documental des de la meua experiència. Aquesta gravació natural, sense estabilitzador, lenta i inharmoniosa en alguns moments, també va ser clau per veure possible elaborar un

llargmetratge allunyat dels recursos tècnics, humans i econòmics que s'acostumen a utilitzar en les productores. És amb Carolina Astudillo que m'interesso pels documentals i començo a fer una cerca bibliogràfica per entendre i conèixer el gènere cinematogràfic, i així saber si és viable intentar fer-ne un.

El segon referent és *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), dirigida per Gustavo Salmerón. Aquest documental –gravat durant 14 anys– es basa en un únic pilar, una dona plena de força i vitalitat a qui la vida no aconseguirà destruir els seus somnis. Es tracta de la mare del director (Julia Salmerón) que sempre va pretendre tenir el que el títol del film anuncia: sis fills, un mico i un castell. Més enllà de la història, que és còmica i sorprenent, el nucli de la pel·lícula bascula sempre sobre el retrat de la Julia. És aquí on vaig començar a pensar amb el retrat documental i en les persones que podrien protagonitzar-lo. El documental posa de manifest el caràcter i la personalitat de la protagonista a través de tots els objectes que acumula a diversos espais. Ella mateixa, rodejada d'objectes, expressa: «Si tiras algo, pierdes algo de tu vida». Aquesta afecció per tot el fet material és una idea que prendrà importància a PERSIANES i que servirà com a fil conductor del documental. Per últim, la gravació orgànica, natural, casolana, espontània i poc guionitzada de *Muchos hijos, un mono y un castillo* és un dels aspectes tècnics que ha tingut més influència en el documental.

Després d'aquests dos referents i d'haver començat a fer una cerca històrica del documental, prenc com a punt de partida el que és considerat el pare del documental: Robert Flaherty, amb el film *Nanook of the North* (1922), el primer documental de llargmetratge, mut i en blanc i negre, que es va distribuir comercialment i que narra la vida quotidiana d'una família inuit. Flaherty va conviure, càmera en mà, amb la família més d'un any, ja que el director considerava necessari familiaritzar-se amb el seu model de vida per poder produir el documental. El film és gairebé una radiografia etnogràfica de la vida de la població inuit, ja que Flaherty actua com a subjecte passiu del documental i, tot i que hi ha situacions guionitzades, només s'intueix lleugerament la seva presència. Aquí és on el concepte de 'realitat' s'apodera dels meus dubtes i em començo a plantejar des de quin moment i fins a on un film o una seqüència és part o no de la realitat que ens envolta.

En aquesta exploració del poble inuit, Flaherty, que va rodar més de 8.400 metres de pel·lícula, va tenir un contratemps i se li va cremar tot el negatiu a la sala de muntatge en deixar caure

una burilla en el terra. El cineasta va tornar a gravar de nou, aquesta vegada amb les idees més clares i alguns coneixements cinematogràfics més, i així va néixer *Nanuk of the North*. Aquest fet anecdòtic em va fer entendre dos aspectes: la importància de guardar les gravacions en dos o tres llocs, ara que la tecnologia ens ho permet; i que el procés de concepció és lent i es renova constantment, que cal capacitat de canvi i no obstinar-se en una única resolució.

Flaherty va aportar al cinema i a la societat la seva visió etnogràfica. El seu treball com a cineasta i investigador i la seva observació-participació en la vida dels grups que filmava fan que sigui un referent important en la concepció i posterior realització de PERSIANES.

Buscant informació sobre el concepte de «veritat», em vaig trobar amb el moviment anomenat «Cinema-Ull» del cineasta Dziga Vertov, que rebutja de ple els elements del cinema convencional; des de l'escriptura prèvia d'un guió fins a la utilització d'actors o actrius professionals, passant pel rodatge en estudis, els decorats o la il·luminació. El seu objectiu principal era captar el que definia com a «veritat cinematogràfica», muntant fragments d'actualitat de forma que permetessin conèixer una realitat més profunda del que l'ull humà és capaç de percebre.

L'obra mestra de Vertov va aparèixer el 1929 sota el nom *L'home de la càmera*, un documental que narra el transcurs d'un dia en la vida d'un operador soviètic dedicat a filmar una ciutat des de la sortida fins a la posta de sol, mitjançant cents de pinzellades filmiques de la vida quotidiana. El film no té una història definida, sinó que és un encadenat de plans sense aparent connexió, es podria catalogar de poema visual amb un esperit futurista, ja que la càmera és omnipresent i omnipotent i arriba a fer metacinema, gravant el propi «home de la càmera». El llargmetratge posa l'accent en el procés de producció i consum del cinema (rodatge, muntatge i contemplació). En el documental que es presenta en aquest projecte, el concepte «veritat cinematogràfica» i el rebuig del guió, el decorat o l'actuació prendran molta importància. Una declaració d'intencions: gravar el que veu l'ull.

El cinquè referent és una dona. Chantal Anne Akerman, de família jueva, va néixer el 1950 a Bèlgica. Akerman va heretar de la seva àvia l'amor i la passió per l'art, sobretot es va sentir atreta pel cinema des dels seus quinze anys després de veure *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. Va estudiar cinema i va entrar a l'*Institut National Supérieur des Arts du Spectacle*

(INSAS), però va decidir abandonar el curs perquè estava en contra de les metodologies acadèmiques i va preferir aprendre del cinema a través de la pràctica (García, 2019:35). Es va nodrir del cinema independent americà, amb referents com Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol i Michael Snow.

La seva manera de fer cinema i, sobretot, el seu segon llargmetratge *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) han impactat en gran manera al meu projecte. El film d'Akerman narra tres dies d'una mare viuda que compagina la seva rutina diària com a mestressa de casa amb treballs sexuals que ofereix al seu propi pis per poder arribar a final de mes. M'agradaria destacar l'intercanvi d'unes paraules entre la protagonista i el seu fill mentre estan estirats al llit a punt per anar a dormir. El fill li diu: "Si fos dona, no podria anar-me al llit amb algú que no estimés". La mare li respon: "No ho saps, no ets dona". La duresa, la tensió i l'aire feminista que es perceben en aquestes paraules em va cridar l'atenció, fins llavors tots els referents històrics que havia trobat havien estat homes. El que destaco del film d'Akerman és la decisió de fer un retrat a una mestressa de casa, un personatge poc visibilitat i reconegut per la societat. En aquesta línia, tot i que el retrat documental de *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* té un alt contingut de reivindicació, proposo en el meu documental narrar la història d'una persona corrent i poc destacada. Pel que fa a la narració cinematogràfica de la seva obra, m'impressionen els silencis i els plans llargs i estàtics que utilitza i que els converteixen en un espai de calma i d'autèntica bellesa. Els personatges recorren llargs trajectes silenciosos, amb la càmera seguint-los fent un *travelling* gairebé etern. Amb aquesta idea, PERSIANES pretén utilitzar silencis i plans llargs –on els personatges tinguin temps per realitzar accions o no fer res, simplement, on no passa res i al mateix temps hi passa tot– amb la intenció d'actuar en contra del que estem acostumats; ple de contingut, ràpid i ras. Destaco també aquest joc d'entrar i sortir dels espais, de contemplar alguna cosa i de cop fer un tall amb un pla completament diferent, que fa servir Akerman en els seus films.

Una altra militant feminista de referència del món del cinema és Agnès Varda. Directora de cinema francesa nascuda el 1928 és considerada una de les pioneres del moviment conegut com «La nova onada» (*Nouvelle Vague*) i del cinema feminista.

“La *Nouvelle Vague* [...] va assumir la càrrega de quelcom totalment diferent: un home i una dona, la guerra dels sexes i una eventual resolució d'aquesta guerra. En això es

va invertir tota l'energia artística i creadora, entre 1960 i 1980. Calia canviar el cinema de l'ideal, és a dir el cinema masculí (només els homes tenen ideals), per un cinema que deixés aparèixer a les dones. [...] Pels cineastes de la *Nouvelle Vague*, les grans commocions van ser l'aparició de Brigitte Bardot, la imatge d'Harriet Andersson o Mònica Vitti (estàvem lluny de Michèle Morgan), imatges de dones que imposaven una altra manera de filmar-les. El cinema es va ocupar d'això durant quinze o vint anys i va ser el que en aquesta època va transformar el llenguatge (1998: 113-114)” (Moncasí, 2016:224).

Les pel·lícules, documentals i les vídeos-instal·lacions d'Agnès Varda tenen una forta implicació realista i social i presenten un estil experimental molt distintiu. El seu documental *Les glaneurs et la glaneuse (2000) [Els espigoladors i l'espigoladora]*, que va guanyar el Premi de l'Acadèmia de Cinema Europeu al millor documental, és un recorregut pel país francès on Varda es va trobant espigoladors, recol·lectors, gent que busca entre la brossa. Per necessitat, o per pur atzar, aquesta gent recull objectes rebutjats per d'altres. La directora, a la seva manera, és també una espècie d'espigoladora que selecciona i recull imatges mentre va fent camí. La cineasta fa un paral·lelisme amb l'origen semàntic de la paraula *espigolador*, aquell qui recull les espigues que els segadors han deixat en els rostolls. La irrupció de la subjectivitat de l'autora dins l'univers realista que es retrata i la gravació amb càmera en mà, que la fan una narració orgànica i natural, són les característiques que destaco de la seva obra. En una escena, la directora juga a atrapar camions de l'autovia posant les seves mans en forma de «o». És això, juntament amb altres escenes on s'evidencia la presència de la directora, que fan del documental una autèntica mirada metafòrica personal. En una altra ocasió, la directora es deixa la càmera encesa i continua gravant tot el que va passant. La decisió d'incloure aquest fragment en el resultat definitiu, mostren l'actitud trencadora de Varda per fer de l'espectador un subjecte actiu del procés de producció.

L'última pel·lícula documental de la mateixa autora *Varda par Agnès (2019) [Varda per Agnès]* és un referent únic i imprescindible pel procés de concepció del documental, però també una lliçó de vida. Es tracta d'una antologia personal que Varda es fa d'ella mateixa, on il·lumina la seva experiència com a directora, aportant una visió personal del que ella anomenava «escriptura de cinema».

“M’agradaria parlar del que és una pel·lícula en tot el seu conjunt. En la literatura s’utilitza la paraula «estil». En el cinema jo utilitzo la paraula «*cinéscriture*». Es tracta del conjunt d’eleccions al llarg de tota la creació de la pel·lícula. Respecte a les imatges: un pla fluid o brusc, imatges clares, aïllades o en un espai abarrotat. Moviment o no, música o no. És a l’hora de muntar i mesclar quan acaba la «*cinéscriture*». (*Varda par Agnès*, 2019-33:34)

Per mi ha sigut una autèntica classe magistral de cinema, vestida de passió i saviesa, que m’ha fet sentir la inquietud de voler saber-ne més i el privilegi d’aprendre de la mà d’una gran professional. Varda va morir el mateix any que es presentava aquest darrer llargmetratge, una magnífica carta de presentació pels que entrem de nou i un bonic regal de comiat pels amants de tota la vida.

“La marea havia netejat la foto. *Estic acostumat a fotos efímeres, però el mar ha anat massa ràpid [JR]*. El mar sempre té raó, i el vent, i la sorra. En un moment donat, JR i jo imaginàvem que acabaríem la pel·lícula així, desapareixent en una tempesta de sorra i vent. I crec que així acabaré aquesta xerrada. Desapareixo entre la boira. Us deixo.” (*Varda par Agnès*, 2019-1:53:37)

El següent referent és el llargmetratge *La Plaga* (2013) de la cineasta Neus Ballús, que retrata la història de cinc persones on els seus destins s’entretreixeixen a mesura que l’estiu avança. En Raül, un pagès que intenta fer producció ecològica. En Lurie, un esportista de lluita lliure que ha de treballar a sol i serena per guanyar-se la vida. La Maria, una dona gran que ha de deixar casa seva per anar a viure a una residència. La Rose, una infermera filipina que acaba d’arribar al país. I la Maribel, una prostituta que cada vegada té menys clients. La sensibilitat i el caràcter observacional que utilitza Ballús a *La Plaga* per recrear l’entorn i dibuixar el perfil de tots els personatges –persones que no surten a les notícies, o que surten en forma d’abstraccions o xifres, i que el cinema ha de posar cara– és la característica més identificativa del documental i també la que em serveix de guia per elaborar el perfil i la connexió dels personatges de PERSIANES. Més enllà de si les escenes són guionitzades o improvisades, destaco la senzillesa i la frescor que fan del film un mar d’emocions difícils de preveure, i que la banda sonora reforça aquest microcosmos on, amb intenció o no, es descriuen relacions amb traç i subtileza, entre personatges, espectadors i autora.

El vuitè referent que anomeno és el curtmetratge *I don't think it's going to rain* (2019) d'Adrià Guxens. Expressa, amb humilitat i senzillesa, la contraposició entre el passat i el futur a través de dues generacions que anhelan construir un pont entre elles. Reflexiona sobre el canvi generacional, el pas del temps i el diàleg entre passat, present i futur. Guxens, amb un estil pausat i reflexiu i un recurs tècnic impecable, aconsegueix en deu minuts explicar lentament molts aspectes del món que habitem –aparentment quotidians i insignificants– i alhora deixar-te amb una primera sensació de buidor, un pensar “en aquesta pel·lícula no ha passat res”. Si hagués de definir el curtmetratge en una paraula, diria «modèstia». És per tots aquests motius més emocionals, sensorials i de contingut que destaco l'obra de Guxens i intento tenir-la en compte en l'elaboració del documental.

Vanessa del Campo, amb el seu tercer curtmetratge *Señora Pepita, no robar* (2018), que retrata la vida d'una senyora de 89 anys que viu sola en un pis de Barcelona a través d'una anècdota amb una bombona de gas, aconsegueix, en divuit minuts, transmetre senzillesa, emoció i intriga per saber com evoluciona el guió. Observant el film, i després de tot el procés d'absorbir referents, me n'adono que és complicat no tractar, o no veure –des del punt de vista de l'espectador–, a les persones grans com subjectes indefensos i dèbils, amb els quals adoptes una posició paternalista. PERSIANES busca, justament, allunyar-se d'aquesta perspectiva compassiva que adoptem davant la gent gran, i que sembla ser involuntària. Un altre dels aspectes a destacar del film és l'objecte com a fil conductor, la bombona de gas es converteix en el nucli de la narració sobre el qual giren conceptes com la generació, la pobresa i el pas de la vida.

Concloco aquest apartat de referents amb el debut com a realitzadora de la catalana Laura Rubirola amb el curtmetratge *Vera* (2020). La directora comparteix en una entrevista al diari digital de cultura Núvol com va sorgir la idea del film: “Jo treballava fora de casa i compartia pis amb un company. Un dia, la persona que s'ocupava de la neteja va deixar de venir i recordo pensar que no sabíem res d'ella, però que, en canvi, ella podia saber moltes coses sobre nosaltres”. La subjectivitat, es faci evident o no, és permanent i omnipresent, amb les paraules de la directora es pot entendre el curtmetratge com el desig de crear una resposta a una inquietud que vols que desperti interès a l'espectador, però que primer la té una mateixa. Un dels fets sorprenents de *Vera* és que no hi ha diàleg, ningú parla, i això fa que les imatges

prenguin més força i més importància. En segon lloc, el film emfatitza la meua idea de mostrar persones corrents, el personatge de Vera és una dona de fer feines, una persona que passa desapercibuda, que ningú mira i que socialment sempre es menysprea. Per últim, a través del referent de Laura Rubirola, vaig reflexionar sobre el significat que tenen els objectes inanimats, que prenen vida mentre algú els mira, els utilitza o, fins i tot, els neteja. De fet, és a través d'objectes personals que la Vera es pot crear un imaginari físic i psicològic de la persona que hi ha darrere aquells objectes. Aquesta idea de representar la vida a través d'elements materials es veurà reflectida de manera important en el documental que es presenta.

4.4 Quins poden ser els protagonistes

Com ja he indicat anteriorment, els protagonistes de la història volia que fossin gent corrent, persones que segurament els mitjans de comunicació no s'hi fixarien. Tenia clar que no volia destacar característiques concretes de les persones, per evitar la classificació dels protagonistes a, per exemple, «col·lectiu LGTBI, col·lectiu immigrant, col·lectiu amb diversitat funcional, col·lectiu de gent gran...». De totes maneres, crec que és gairebé impossible –i no per això negatiu– classificar les persones en calaixos socials. Sí, sóc dona, blanca i jove, però destaquem qui sóc i com sóc com a persona i no pel sexe, el color de pell o l'edat que tingui.

En tot, la crisi sanitària ha influenciat directament i, davant la incògnita del que passaria, havia de triar persones amb qui tingués confiança i, en cas d'estar confinats, poder seguir desenvolupant el documental. És per això que la tria dels protagonistes la vaig fer de forma conscient i meditada: la meua àvia, com una segona mare, i el meu veí, que viu al pis de sota i tenim una bona relació.

Plantejant-me si fer una sola història de vida o dues, vaig considerar que l'opció que representaria millor la idea d'explicar que totes les històries i persones mereixen ser escoltades i respectades, era gravar, com a mínim, dues trajectòries vitals. Per vincular les dues biografies en un mateix film, incorporaria els objectes personals dels protagonistes com a fils conductors de la narració.

4.5 Com ho faig

El que necessitava era traslladar tots els conceptes i totes les referències que tenia sobre el documental a la vida real, o millor dit, en el meu propi documental. La millor manera de portar-ho a terme era, primerament, familiaritzar-me amb el material de gravació, en aquest cas una càmera *Panasonic Lumix DMC-LX100* i un trípode *JOBY*. Com que la càmera només té canal d'àudio estèreo i dubtava que el so fos prou nítid, vaig utilitzar el micròfon de corbata *RODE SC3* i una gravadora *Zoom H1n* per enregistrar la veu a través d'un altre canal i assegurar-me de tenir una bona qualitat d'àudio.

Els rodatges no han seguit un ordre lògic i metòdic durant el procés de gravació. Per norma general, gravava durant 2 o 3 hores, una setmana a casa la meva àvia i la següent a casa el meu veí. Els primers dies vaig estar gravant als protagonistes mentre m'explicaven les seves històries i, en les gravacions posteriors, em vaig dedicar a filmar els espais i alguns plans detall. Els hi posava el micròfon de corbata i gravava els seus moviments sense dir res. Al principi, tant la meva àvia com el meu veí intuïen la càmera com una presència estranya i vigilant. Se sentien observats –que de fet ho estaven– per algú extern que no semblava la Rita que coneixien. Sobretot la meva àvia (potser perquè la conec més) semblava que interpretés un paper i jo repetia contínuament “fes com si la càmera no hi fos”, però entenc que això resulta molt fàcil de dir i poc de fer. De fet, jo mateixa també em sentia estranya, perquè encara que no forçés els plans i les situacions, d'alguna manera veia que la naturalitat que buscava deixava d'existir pel sol fet de tenir una càmera entre les mans. Amb tot això, sabia que la premissa del treball hauria de ser la paciència i el temps.

Els dies posteriors, repetia una mecànica semblant, però sempre variava segons el que tinguessin ganes d'explicar-me o fer. Eren ells els que realment es dirigien a mi. En algunes ocasions miraven a la càmera i, a vegades, em feien preguntes. Els contestava tranquil·lament, vaig pensar que aquesta interacció natural entre protagonista i «directora», donaria una espontaneïtat i naturalitat interessant. A mesura que passaven els dies, s'acostumaven a la presència de la càmera i ja no ho veien estrany. De totes maneres, la meva àvia, en algunes ocasions, s'atabalava molt. Li feia gràcia que jo l'escoltés, però també era conscient de l'esforç que li suposava recordar experiències i anècdotes tan íntimes i dures de la seva vida. Quan veia que això passava, deixava de gravar i no hi tornàvem fins passades dues setmanes.

Després de cada sessió, revisava tot el material gravat i me'l guardava per duplicat per evitar ensurts, a l'ordinador i en un disc dur. Aquell mateix dia o l'endemà em dedicava a reproduir els vídeos tot seleccionant els minuts que podrien ser interessants en la postproducció, i així avançar feina per quan vingués la fase d'edició.

La fase de postproducció la concebia, des de l'inici, com la part més lenta, autoreflexiva i complicada d'abordar. És la fase on la subjectivitat de l'autora es fa més present i la presa de decisions es converteix en una tasca constant. Després de recopilar tot el material gravat, va ser necessari organitzar-me en tres subfases; realitzar el buidatge del contingut, enumerant i destriant els minuts de cada clip amb una breu descripció del que s'hi mostrava; estructurar un guió orientatiu, tot observant les connexions narratives o visuals que tenia el contingut; i, per últim, començar l'edició amb el programa *Final Cut Pro*, tenint com a punt de partida el guió elaborat. Aquesta fase de postproducció em va permetre fer-me, per primera vegada, una idea viva del documental i entendre la importància de dedicar llargues hores a la concepció i organització del contingut abans de començar el muntatge. Un procés, també, on es desenvolupa una gran capacitat de síntesi i on aquella història que tan bé tens estructurada dins teu ha de convertir-se en una breu narració digerible i amena per qui desconeix els protagonistes.

Un altre aspecte important a tenir en compte en el procés de *Com ho faria* és la utilització dels objectes personals com a fil conductor. En un principi, vaig optar per no desvelar la idea als protagonistes i que fos el seu discurs el que em fes adonar dels objectes que, implícitament, anaven anomenant. La meua àvia, cosidora de peces des dels nou fins als dinou anys, m'explicava tota l'etapa tèxtil que va viure amb unes tisores a les mans. En Francesc, el veí, expressava la seva afició al yoga i, de lluny, veig el llibre «Aprendo Yoga» d'André Van Lysebeth damunt la tauleta de nit. La dinàmica va ser aquesta, anar escoltant i anar relacionant la narració amb l'espai i els objectes que ens envoltava.

4.6 On ho gravo

Després de decidir el format i els protagonistes, l'espai de gravació no podia ser altre lloc que els mateixos habitatges on resideixen els personatges del documental. La decisió de l'espai era molt important, ja que havia d'ajudar a crear la història de vida del protagonista, i calia que

anés en consonància amb la narració verbal. L'espai dona molta informació a l'espectador, és la intimitat més explícita de la persona i és símbol d'obrir les portes, també les emocionals. D'aquesta manera, el rodatge es realitzaria en interiors, amb alguna excepció d'exterior per mostrar accions concretes. Les ubicacions dels dos espais es troben al poble de Centelles, a la comarca d'Osona.

4.7 Quan ho faig

Tenint en compte la indecisió que vaig tenir per escollir la temàtica del TFG –que es va allargar fins a mitjans de novembre– i que el termini per fer l'entrega era el 21 de maig de 2021, em quedaven aproximadament cinc mesos per conceptualitzar i elaborar el projecte, temps suficient per poder treballar-hi i gaudir del procés.

Per estructurar i organitzar la previsió de tasques del projecte, vaig confeccionar un cronograma de *Gantt* per la redacció de la memòria i un altre per la gravació i posterior edició de la peça documental. Les tasques les vaig elaborar paral·lelament i es podrien diferenciar en tres fases:

Fase 1 [desembre i gener]

- Definició i plantejament del projecte.
- Redacció dels apartats: Introducció, Objectius i Marc teòric.
- 1a i 2a gravació. Els rodatges s'han fet als matins dels caps de setmana i tenien una durada de 3 a 4 hores.
- Revisió del material en brut de les dues gravacions: 8 h 30 min

Fase 2 [febrer i març]

- Redacció de l'apartat *Referents*.
- Redacció de la memòria en *stand by*.
- 3a i 4a gravació del documental.
- Revisió del material en brut de les dues gravacions: 3h 45min
- Postproducció i muntatge amb el programa d'edició *Final Cut Pro*.

Fase 2 [abril i maig]

- Postproducció de so, d'etalonatge i de vídeo.
- Revisió i redacció final de la memòria.
- Última gravació de detalls concrets
- Revisió del material en brut: 20 min
- Preparació de la defensa del projecte.

4.8 Quin nom pot tenir

El títol del documental no va ser quelcom buscat, ans al contrari. A mesura que el procés de creació i producció avançava s'anaven plantejant possibles noms. M'agradava la paraula «anònimes» com a títol, composta pel prefix de negació (*av-*) que significa *sense* i la paraula *ονυμα* que significa *nom*, és a dir «sense nom». Tot i això, compartint la indecisió del títol amb les persones que m'han donat suport durant el procés, la proposta de nom va mutar cap a una vessant més descriptiva, més aterrada als objectes presents en el documental, com ara «Pols i Persianes» o «Peces i brodats». Buscant, ara sí, l'opció que representés millor el documental, vaig decidir-me pel nom actual «PERSIANES», una paraula que es veu reflectida des del minut zero del documental. Preferia un títol senzill, d'una sola paraula, que transmetés l'objectiu de naturalitat i senzillesa que buscava el projecte. Aquesta proposta uneix els dos aspectes principals del documental; l'objecte, en el sentit que una persiana és un element material i inanimat; i la vida, amb la idea simbòlica que darrere de cada persiana, porta o finestra hi ha una història d'una persona.

4.9 Quina durada pot tenir

En un principi, concebia un documental d'entre 15 o 20 minuts per cada una de les històries de vida. A mesura que anava avançant el projecte i els dies de rodatge s'allargaven, m'imaginava un únic documental d'uns 40 minuts intercalant les veus dels dos protagonistes. En funció del que la meua àvia i el meu veí oferien a la càmera, que cada vegada era més i amb més qualitat, la peça resultant anava mutant i evolucionant. El material total recopilat va ser de 12 h i 35 minuts. Es va retallar a 1 h i 40 minuts i el resultat final de la peça audiovisual és de 33 minuts.

4.10 A qui es dirigeix

El documental no té un públic objectiu concret. Tothom és benvingut, només cal tenir interès a descobrir dues històries de vida i conèixer –encara que sigui virtualment i des de la meua mirada– a dues persones corrents.

De fet, en general considero una absurditat haver-nos de regir sempre –a l’hora de comprar, veure o consumir un producte– pel públic objectiu el qual va destinat. Des del meu punt de vista, aquesta classificació genera estereotips, rols i prejudicis, disminuint així la capacitat analítica i el criteri propi de les persones.

Aquesta pregunta no me la vaig fer en un principi, però crec que pot ser interessant respondre-la i així remarcar que la peça audiovisual no és classificable segons edat, interessos, coneixements o qualsevol altre criteri.

5 CONCLUSIONS

Després de tots aquests mesos de dedicació i compromís vers el treball, i havent fet una valoració final del procés i del resultat, puc arribar a la conclusió que el principal objectiu del projecte, elaborar un documental passant per totes les etapes de producció, s'ha complert satisfactòriament. Un repte que he aconseguit i del qual em sento molt orgullosa. He pogut treballar cada una de les etapes (preproducció, producció i postproducció) i he conegut tot el procediment que cal seguir per elaborar una peça audiovisual, sent conscient de les meves possibilitats. En primer lloc, és evident que per desenvolupar un llenguatge cinematogràfic propi és necessària molta pràctica, fins i tot pot ser que es necessiti tota una vida d'aprenentatge constant que no només es relaciona amb el cinema, sinó també amb l'art en general, la societat, la cultura, la política... En definitiva, una visió cinematogràfica es gesta amb més lentitud i temps dels emprats en aquest projecte. De totes maneres, aquest primer contacte amb el món de la producció audiovisual ha suposat un punt d'inflexió dins la meua carrera acadèmica i també professional, obrint una porta al món laboral que segurament no hauria contemplat o, si més no, hagués estat més lluny de poder-la palpar.

Per altra banda, considero que la finalitat del projecte –donar valor a persones anònimes i a les seves històries de vida– també s'ha reflectit en gran manera. Per mi, ha estat la idea central del projecte, perquè també ho és de la meua vida; transmetre senzillesa, humilitat, normalitat, allunyar-nos o desvaloritzar el concepte d'èxit i estatus social, i donar valor i veu a persones sense un reconeixement definit.

Personalment, després d'haver viscut tot el procés, en mirar el documental sento un sentiment d'emoció molt intens. M'emociono en sentir-los parlar i compartir unes vivències tan íntimes i personals i, alhora, tan semblants a les de tothom. De la meua àvia, per exemple, he descobert situacions molt dures de la seva vida que m'han obligat a posar-me a la seva pell. Nou anys i plenament conscient que la teua mare, que no feia gaire de mare, un dia va escanyar el teu pare. També he conegut què és acceptar el pas de la vida i que, al final, hi ha moments on, com diria en Francesc, et fan “jaque mate”, i només tens una alternativa; intentar trobar una solució.

Els dos protagonistes, la Joana i el Francesc, han obert les portes de la seva vida amb naturalitat, confiança i frescor, sense por a ser criticats o rebutjats, i explicant des de les situacions més dures de les seves vides a records divertits explicats amb gràcia. Pensant en la importància que han pres en el film els protagonistes, me n'he adonat que és complicat intentar transmetre aquesta finalitat general de donar valor a persones anònimes amb tota la diversitat que aquesta perspectiva comporta. La meua tria ha condicionat completament, ja que, al final, s'acaben reflectint la vida de dos perfils diferenciats i, alhora, molt etiquetables en calaixos concrets; la persona gran que se la mira amb compassió i l'home de mitjana edat que no ha triomfat socialment i que viu sol. És aquí on me n'adono que, fins i tot, després de mirar el documental, es podria acabar fent una estigmatització molt clara de les dues persones, acceptant així que mai podrem separar la vida humana de les comparacions i les classificacions, és quelcom que viu dins nostra. Tot i això, també crec que l'estil utilitzat –pocs efectes, sons quotidians, plans moguts i silencis llargs– ajuden a crear una esfera de comprensió, aprenentatge i respecte cap a les dues persones que veus en pantalla, però també cap als familiars i les amistats properes a tu.

I en aquest estil narratiu que comentava, entra en joc el paper dels recursos tècnics. És aquí on veig més els errors i la falta de coneixements que tinc i, en conseqüència, els canvis que faria si hagués de començar de nou. Es nota la improvisació tècnica durant el rodatge, no és quelcom que vegi totalment negatiu, ja que dona aquest punt de naturalitat i apropament, però sí que és el que ho fa tot menys professional, o més casolà. Al mateix temps, és en aquesta part del procés que he tingut més motivació i interès per seguir aprenent sobre la producció audiovisual i, concretament, sobre el documental. Evidentment, els resultats també van en funció dels recursos econòmics i materials que tinguis.

Pel que fa a la metodologia seguida, encara que m'ha ajudat a compondre la peça amb moltes garanties, crec que es podrien haver polit certs aspectes com, sobretot, millorar la relació entre referents i procés creatiu del documental, ja que potser han quedat, a la pràctica, com dos elements independents. De totes maneres, em sento molt satisfeta de com s'ha gestat el documental. Tal com havia imaginat en un principi, volia deixar que els rodatges fluïssin i no seguïssin un ordre lògic. No vaig encaminar la narració, vaig evitar fer preguntes concretes i vaig deixar que els protagonistes es presentessin fins allà on desitgessin. Això, per una banda,

ha provocat que el documental tingui aquest estil natural i espontani, però, alhora, també va comportar, en el seu moment, una tasca llarga i complicada de concepció entre la producció i la postproducció. Tenia molt contingut i no sabia com construir la narració. Va ser durant el buidatge del contingut i l'elaboració del guió que vaig començar a trobar relacions entre les dues persones que no havia captat durant les gravacions. Va ser sorprenent i interessant com de dues persones que no es coneixen, que no comparteixen generació i que viuen al mateix poble des de fa relativament poc, s'hagin pogut crear connexions vitals a través dels objectes personals. En són exemples els quadres de La República Dominicana i La Ñora, l'etapa tèxtil que tots dos van viure o la idea d'art que tenen els dos, la Joana utilitzant el pinzell per treure la pols i en Francesc dibuixant i pintant quadres com a *hobbie*. És en aquestes relacions on els objectes han pres un significat molt important durant el documental. Els objectes inanimats, que envolten i omplen espais i persones, físicament i emocionalment, han sigut el que col·loquialment diríem el pal de paller del resultat final i, sobretot, del procés de postproducció. De fet, la guionització del documental s'ha estructurat en funció dels objectes personals seleccionats i han permès diferenciar les experiències vitals que narren les protagonistes.

Pel que fa a les expectatives de difusió de la peça i la seva evolució futura, els meus objectius són: difondre el documental a la meua web personal perquè serveixi de carta de presentació de cara el meu futur professional i, per altra banda, fer-ne una difusió propera a través d'entitats del poble, oferint la possibilitat de projectar el documental, per exemple, al centre cultural Nau Espacial de Centelles. Se'n podria fer, també, una difusió participativa on, a través de les xarxes socials, s'involucrés al públic amb l'objectiu que les persones poguessin enviar vídeos breus explicant la història d'un objecte personal. De moment, no veig una evolució de la peça en un sentit comercial, però sí per crear una xarxa més àmplia i fer visible la relació objecte-persona que tots tenim. Que no quedi només aquí, entre tu, jo, la Joana i en Francesc.

Per sort, la valoració de les dues protagonistes en veure el documental ha estat positiva. Per part de la Joana, la meua àvia, ha rigut molt, sobretot pel contrast de maneres de fer entre les dues persones. Els seus llavis es movien mentre es mirava a ella parlant davant la pantalla, assentint amb el cap com si confirmés que allò que va dir és cert. En acabar de veure'l m'ha dit: "ha quedat molt millor del que m'esperava". Una crítica que m'ha permès respirar

tranquil·la. Per part d'en Francesc, el meu veí, s'ha mostrat content del resultat, però sí que m'ha enumerat tot el contingut que no s'hi mostra en el documental i que em va explicar durant el rodatge. Entenent que no era possible expressar-ho tot, m'ha dit: "M'agrada molt com ha quedat i com s'expliquen les dues històries, en algunes coses coincidim amb la teva àvia i tot! I ja entenc que de totes les vides se'n podrien escriure llibres sencers".

I amb tot, evidentment, agraeixo molt el suport i la col·laboració de totes aquelles persones que s'han implicat de manera desinteressada i que han fet possible la realització d'aquest Treball de Fi de Grau. Fer el projecte en solitari ha sigut un aprenentatge d'organització i responsabilitat, però saber que tens un suport incondicional et fa sentir tranquil·la i animada per seguir endavant. Al meu tutor, Gerard Coll-Planas, per confiar en mi i donar-me consells durant les meves llargues etapes d'indecisió. A la Mar Binimelis-Adell, per compartir la seva mirada crítica. A la família, per absolutament tot. A l'Adrián, per les llargues estones de converses i suport mutu. I a les persones protagonistes, per obrir-me les portes de casa seva, també del seu cor. Sense vosaltres no hauria estat possible.

6 REFERÈNCIES

6.1 Referències bibliogràfiques

- APRÀ, A. (2003). *Documentario*. Enciclopedia del Cinema, 2. Recuperat de
<[. Chile: Fyrma Gráfica. Recuperat de
<<https://issuu.com/consejodelacultura/docs/cuaderno-pedagogico-patricio-guzman>>](https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-del-Cinema)/></p>
<p>BARNOUW, E., & BÁEZ, A. (2002). <i>El documental: historia y estilos</i>. Barcelona: Gedisa.</p>
<p>BARSAM, R. M. (1992). <i>Nonfiction film: a critical history</i> (Vol. 706). Bloomington: Indiana University Press.</p>
<p>BRESCHAND, J. (2004). <i>El documental: la otra cara del cine</i>. Barcelona: Paidós Ibérica.</p>
<p>GOBIERNO DE CHILE, CINETECA NACIONAL DE CHILE. (2017). <i>Cuaderno pedagógico)
- MONCASÍ, A. V. I. (2016). *Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica*. *Historia y comunicación social*, 21(1), 221. Recuperat de
<[file:///Users/ritasardacardoner/Downloads/52693-Texto del artículo-98403-3-10-20160614.pdf](file:///Users/ritasardacardoner/Downloads/52693-Texto%20del%20artículo-98403-3-10-20160614.pdf)>
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. Recuperat de
<http://metamentaldoc.com/9_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad_Bill%20Nichols.pdf>
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. Recuperat de
<<http://personal.psu.edu/kns5319/ARCH%20130/Bill%20Nichols%20-%20Introduction%20to%20documentary.pdf>>
- PLANTINGA, C. R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film* (Vol. 997). Cambridge: Cambridge University Press.

PINEL, V. (2009). *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

ROMAGUERA, J. & ALSINA, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

RUFFINELLI, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores.

SELLÉS, M. (2007). *El documental* (Vol.71). Barcelona: Editorial UOC.

SIMÓ, J. (28 de diciembre de 2020). *Laura Rubirola: “Ha d’arribar la primavera”*. Núvol. Recuperat de <<https://www.nuvol.com/pantalles/cinema/laura-rubirola-ha-darribar-la-primavera-144345>>

TORREGROSA, M. (2008). *La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo*. ZER: Revista de Estudios de Comunicación=Komunikazio Ikasketen Aldizkaria, 13(24). Recuperat de <https://www.researchgate.net/publication/28249903_La_naturaleza_del_cine_de_no_ficcion_Carl_R_Plantinga_y_la_herencia_pragmatista_del_signo>

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES. (2019). *Fuera de Campo. Revista de Cine*. Guayaquil: Artes Ediciones. Recuperat de <<http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2020/02/FDC10-FueradeCampo.pdf>>

6.2 Referències audiovisuals

AKERMAN, C. (1968). *Saute ma ville* [Salta mi ciudad]. Chantal Anne Akerman.

AKERMAN, C. (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Brussel·les]. Chantal Anne Akerman.

ASTUDILLO, C. (2018). *Ainhoa, yo no soy esa*. Carolina Astudillo Muñoz; Belén Sánchez.

BALLÚS, N. (2013). *La Plaga*. El Kinògraf.

DEL CAMPO, V. (2018). *Señora Pepita, no robar*. Kopy Barcelona.

FLAHERTY, R. (1922). *Nanook of the North*. Robert J. Flaherty.

GUXENS, A. (2019). *Jin Tian Bu Hui Xia Yu* [I don't think it's going to rain]. ESCAC Films.

RICO, C. (2012). *Luisa no está en casa*. Amoros Producciones.

RUBIROLA, L. (2020). *Vera*. Malmo Pictures.

SALMERÓN, G. (2017). *Muchos hijos, un mono y un castillo*. Sueños Despiertos.

VARDA, A. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Els espigadors i l'espigadora]. Agnès Varda.

VERTOV, D. (1929). *Человек с киноаппаратом* [L'home de la càmera]. Dziga Vertov.

ANNEX I. Diagrames de Gannt

Diagrama de Gannt. REDACCIÓ DE LA MEMÒRIA

| Data/Tasca | Desembre | | | | Gener | | | | Febrer | | | | Març | | | | Abril | | | | Maig | | JUNY | | |
|--|----------|-------|-------|------|-------|-------|-------|-------|--------|------|-------|-------|------|------|-------|-------|-------|------|-------|-------|------|-----|-------|---------|--|
| | 7-13 | 14-20 | 21-27 | 28-3 | 4-10 | 11-17 | 18-24 | 25-31 | 1-7 | 8-14 | 15-21 | 22-28 | 1-7 | 8-14 | 15-21 | 22-28 | 29-4 | 5-11 | 12-18 | 19-25 | 26-2 | 3-9 | 10-16 | 21-7-16 | |
| Recerca bibliogràfica | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| DEFINICIÓ I PLANTEJAMENT | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elecció del treball i plantejament inicial | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Introducció | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Redacció d'objectius | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Marc teòric | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Públic objectiu | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| METODOLOGIA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Determinació de la metodologia i redacció | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| GUIÓ I DISSENY PROJECTE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Redacció etapes producció | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elaboració referents | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| CONCLUSIONS I PROPOSTES DE MILLORA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Redactar cronograma treball | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Redactar conclusions | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Entrega document final | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Defensa | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| REVISIÓ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tutories | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Durada del bloc

Diagrama de Gannt. GRAVACIÓ + EDICIÓ

| Data/Tasca | Desembre | | | Gener | | | | | Febrer | | | | Març | | | | Abril | | | | | Maig | | JUNY | | | | | | |
|-----------------------------|----------|-------|-------|-------|------|-------|-------|-------|--------|------|-------|-------|------|------|-------|-------|-------|------|-------|-------|------|------|-------|---------|--|--|--|--|--|--|
| | 7-13 | 14-20 | 21-27 | 28-3 | 4-10 | 11-17 | 18-24 | 25-31 | 1-7 | 8-14 | 15-21 | 22-28 | 1-7 | 8-14 | 15-21 | 22-28 | 29-4 | 5-11 | 12-18 | 19-25 | 26-2 | 3-9 | 10-16 | 21-7-16 | | | | | | |
| CONTACTES | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| GRAVACIONS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gravació 01 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Anàlisi de la gravació (01) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gravació 02 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Anàlisi de la gravació (02) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gravació 03 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Anàlisi de la gravació (03) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| POSTPRODUCCIÓ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Buidatge / Minutatge | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Edició / Muntatge | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Música | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| – | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Entrega document final | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Defensa | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| REVISIÓ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tutories | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Durada del bloc

ANNEX II. Organització postproducció

apunts

- ⊙ La cançó que canta el Francesc quan peja la música és Nimbus - Hypoluxo
- ⊙ Objectes que surten:
 - Ioia → tisores / olla - cassola / quadre LJ / pinzell / escua / rosari / ungüent / burguès
 - Francesc → raqueta / arròs / quadre RD / escacs / paleta / casc / mostrari / llibre
- ⊙ Idea pel final [?]

Segons el pla que acabi, que s'acabi enfocant una làmpara / una llum apagada. CANVI DE PLA (a negre) → llum (la mateixa) encesa. I les persianes que baixen (com en el principi)
- ⊙ **FALTA** !
 - Gravar els objectes quiets - totalment estàtics (recurs necessari)

Ioia

- Persiana menjador (amunt i avall) - cantar la cançó sencera
- Hans quietes tripod "Per el rostre de la saigre..."
- Pinzell → pla escombrant / aspirador / ajupint-se / regant plantes (aloe vera?)
explicació pinzell - utilitat (gravar fent - no servir) + també raspall de dents
- Olla → rentadora girant / estenent roba
 - roda del carrito de la compra girant
 - comprant fruita i verdura
 - olla (girant l'aigua amb un estri)
 - Anys que va estar fent de cuinera + anècdota macarrons + nostra llor + també cuinera? + a casa també els hi deixaves apunt el menjar?
- Tisores → caldria dir: "Aquestes tisores me les vaig comprar quan vaig anar aprendre de cosir peces, tenia 9 anys i ara en tinc 78".
Es l'únic obj. material que tens de la teva infància? De Catalunya, però.

- Quadre de La Nora → començar a gravar molt a prop i avor allunyar-me

- explicar record que té de la Nora
- d'on ha sortit el quadre
- Cal dir: "Llavors ja va ser quan vam veure a Catalunya, i el primer loc on vam dormir va ser..."

- Can Burguès

↳ Trobar objecte → Bastons (?) i quadre

- Caldrà explicar allò que feu la mare morta, el Pepito ve a viure amb ells a la casa de pagès i sort en va tenir, i va donar vida, allà era feliç i el va fer molta feina.
- Casa de pagès, amb ramats d'ovelles, conills, gallines, hort...
- Època de la seva vida.

- Escola → gravar a la iaia escrivint o marcant una creu al calendari

- Bolí
- repetir el teu del mossèn del cole

- Església → Buscar objecte (rosari o espelmes)

- Frase: "Però mira, tot i això, és una fe que tinc, com tantes d'altres que n'hi ha"

- Ungüent peus → Repetir seqüència [1:02:40]

- Explicar la crema "Aquesta crema va molt bé, es diu unguent de la iaia"
- Explicar el que té als peus, que no es vol operar
- Dolor "Al final heu d'acceptar com ets i que els anys passen"

- Entocar llum apagat (làmpada). Obrir llum mentre segueixes gravant

Francès

- Gravar tots els objectes estètics.

- Mans quietes

- Persianes (amunt i avall) - tripode

- Poemes - recitar-ne algun (inici i final)

- Escacs → Fent algunes partides

- Gravar tauler i peces

- Arròs → Pla des de la cuina on es vegi la platja d'alce vera que té al pati

- Gravar cuina

- Arròs (paquet) quiet a la cuina

- Pintura → Gravar el taller

- Pintant (fent-ho veure)

· Què et fa sentir la pintura? El fet de pintar.

- Mostrari → Gravar-ho quiet

- Tennis → Fotos de quan era petit jugant a tennis

- Quadre RD → Tornar-lo a gravar, 1r de lluny i avor fet zoom fins que casi quedi borrós.

- Filmar diari amb entrevista bar musical

· Platós amb el nom del bar "La fàbrica"

- Casc → Tornar a gravar el casc quiet

- Yoga → Espai yoga

- Fent yoga

- Llum yoga apagat → encendre'l

- Passejant la Boira

- Fotos paret
FER FOTOS, A PART
DE GRAVAR

francesc

Boira

Cip 259 → Boira i Francesc pilota call
 Cip 260 → Boira jugant

* Boira obrint-se i tancant-se

Converses

Francesc 01 → tovalloles SEXY-TEX
 LOVE PACK
 + invents
 ha confiat amb la gent ;
 • Valor al terreny - casa prefabricada
 ↳ Objectiu a llarg plaç
 • Objectiu curt termini
 ↳ diners
 • filosofia → voler a posseir nos el la felicitat
 este un perçó he mist lo part positiv,
 i si que m'he equivocat però un mal
 moment d'escacs desorra la vida
 • casa museu
 ↳ transilvania } història obj.
 ↳ vampir }
 ↳ brellatge Obj.

Francesc 08 → Grava els dibuixos emmarcats que té

Francesc 05 → Tema del bar → Festa diari entrevista bar
 - Aventura
 - Invertir 300.000 €
 - Pagues solars 200.000 €
 - Diari entrevista

Francesc 06 →

dibuixos
 Raqueta
 (dones)
 Area privada de casa
 Zona del yoga
 Llun amb pampalluga
 Llun de yoga
 Lavabo (una mica novic - banyera)
 Espai
 Cuina
 Boira a la cuina
 Des de la cuina es veu la part dreta del pati
 Es podria gravar des de dalt
 Pati (es veu una mica mogut).

Objectes

- Quatre República Dominicana (x4)
- Escacs → jugant
- Tennis (x10) - raqueta + jugant al tennis
- Yoga - llibre → gravar feut yoga
- Anòs → gravar cuinat
- Annua → estudi + pintant
- Cascos

→ Música asta (balla i la la broma)
 → Anècdotes
 ↳ h - Furgó (motor)

* Tocadiscos
 * Abemes escrits
 x cantar

Francesc 07 → Fotos paret

Francesc 10 → Foc

Punt alts → Família + metafòric
 ↳ Feina
 ↳ Salut

- "Tots decidim com volem ser i on volem arribar"

- Els que pateltra no són els que es moren

- A lo natural no se'ls hi pot tenir por

- Reencarnació

FILOSOFIA

- excessos de joventut / medicina natural

- Microbiòtica

- DROGUES

- Pare (de pare nomai el teu m i l'has d'acceptar com ets)

- Infància (temis)

14 anys a les 5h del matí

Ar crisi textil

- Horoscop xinès

Boira → no és una poia, és una emoció

Francesc 13 → espai + escacs

Francesc 14 → Francesc tallant amb motosierra

Francesc 16 → Foc

iaia

→ GRAVACIÓ 01

CUINA

BDMV 01 - recuperar trossos (explica l'últim tros - des de l'escaia sol fins a canellons)

BDMV 03 - taxa les cortines

BDMV - reflexes finestra menjador (des del minut 00:16)

cup 15 - minut 01:50 colat el caldo

cup 16 - 01:20 colat caldo

cup 17 - 00:40 // 00:54 (es mostra tot el que hi ha a l'olla)

cup 20 - agafant cabais + posant paper diari

cup 23 - olla ("Això per congelar i això també")

cup 26

cup 28 - fent-se el lit

cup 29 - "societat limitada" (00:50) // guàrdie (01:11)

cup 30 - espelma

cup 31 - espelma 02 } ⊕ espelma encesa

cup 32 - (00:104) - posant coixit lit

clip 33 - REPETIR

cup 34 - carnes dins menjador

cup 38 - con Burguès (guàrdie menjador)

cup 39 - sant crist

clip 41 - Bastons - REPETIR (explicar alguna cosa)

cup 42 - Cordes (aldria explicar alguna cosa d'això)

cup 43 - 03:05 (família la Nora - mort del pare) a 06:36

07:40 (aprendre de cosir peces)

08:50 (català - castella)

10:20 (va acabar d'aprendre l'acci)

11:25 (l'amagava enteny de les peces) - 12:00

12:00 Garra Planxa

cup 44 - "Dictadura" / Reserva / El cap no s'airecava de la pesa + 04:11

03:48 "si veuen que parlen amb castella..." 04:10

04:32 contra una caridó 05:16

05:20 casa molt maca + despeses Pepito i mare 08:17

09:36 Lluca → Joana No - Juanita 11:50

14:37 amics gent de Palau - conèixer l'avi 16:29

16:42 bona gent vs dictadors 17:20

17:20 a Palau s'ho va passar malament - 19:44

"PLA DE LES MANS"

19:44 Sabadell omí als ulls - 20:13

20:25 fills i cuinera escola - 23:26

24:15 Rosa d'algüerres - escola nostra Llar - 26:00

26:15 - mort de la mare - vivem tots junts - 28:33

28:40 - Residència Pepito - 29:30

→ GRAVACIÓ 02

Conversa 01 - el que més m'ha marcat a la vida EDUCACIÓ **Faltarà gravar l'objecte**

Conversa 03 - ESGLESIA

Riure 04 - No se'n recorda de parlar amb castellà

Riure 03 - Tornar a la Nora

Riure 02 - Cameta + carxofes

Riure 05 - Anar per felna

- cosir

Cosir 02 - perspectiva des de fora (planta) - plugat les entovalles

Cosir 03 - perspectiva exterior - cosint

Cosir 05 - persp. exterior - planant

Cosir 06 - pells cosint

Cosir 08 - enfilat

Cosir 09 - cosint

Cosir 10 - cosint zoom

Cosir 11 - tallant

Cosir 14 - agulla molt d'aprop

Cosir 16 - 00:34

Cosir 17 - corregant carret

Cosir 19 - pell màquina sense funcionar

Cosir 20 - màquina + pinzellet

Cosir 25 - migranyes escola + peruguenia

Cosir 26 - en canso (mentre cus) → Pla a la pellu

Cosir 27 - pèrdua de temps

al final enfoca la llum → Fer plano de la llum encesa a la nit

Cosir 29 - mans cosint a mà

Cosir 30 - una mica de perspectiva (cosint)

Cosir 31 - ensenyant com cus

Cosir 32 - comença desenfocat i després s'enfoca (màquina - cosint)

Cosir 33 - enfilat

Cosir 34 - mans

Cosir 35 - no passa res (cosint)

Cosir 36 - gravació des de l'orella

Tissors 02 - amb la veu de tisores 03 → Tornar a fer l'àudio

Tissors "o - timbre" està bé

"Tissors de cosir peces, les veig comprar quan tenia 9 anys i ara en tinc 78 anys"

Planxa 01 - araba amb la planta de fora

* continuar amb cosir 02

Planxa 02 - mocador

Planxa 04 - apropar dies

Planxa 07 - com es rentia el dipòsit de la planxa

Planxa 09 - planxa objecte

Plantas → Pansar alguna cosa

Objectes

- Objectes 02 - llit + quadre sobre llit
- Objectes 05 - espelma
- Objectes 06 - espelma cara + verges (postals)
- Objectes 12 - nen Jesús
- Objectes 13 - 'La moreneta'
- Objectes 15 - la moreneta - color
- Obj. 16 - espelma
- Obj. 17 - espelma
- Obj. 18 - espelma = 05

Peus

- Peus 03 - pot unguent
- Peus 07 - posant-se les sabates
- Peus 08 - 00:21
- Peus 09 - peus d'aprop

Estendre

- Estendre 03
- 04 - 00:11 (espulsar pinces)
- 05 - fins a 00:15
- 06 - netejar la sísir
- 08 - tres tovallons de la rentadora

Bosc

- 01 - 00:17 rielt
- 02
- 03 - iaia cotxe
- 06 - partint troncs amb el genoll
- 07 - retrovisor cotxe
- 08 - enne plater
- 09 - treient tronquets
- 14 - tronc gruixut
- 16 - cenalla amb troncs

Fotos

- 268 - asseiyala
- 269
- 270
- 271
- 272
- 273 - casament Montserrat
- 274 - Brasil
- 275
- 277 - recorregut
- 278
- 279
- 280
- 281

288 - dibuix cases

Pinzells

- Pinzells 01 - objectes
- Pinzells 02 - explicació

↳ pla fent-lo servir

Cuina

- Cuina 01 - Carquinyoli
- Cuina 02 - cava + en canso de tot
- Cuina 04 - cava a la nevera
- Cuina 05 - fregint (posant carx.)
- Cuina 06 - croquetes + carx.
- 09 - cava + ampolla al marbre
- 10 - carxotes fregint
- 12 - remenant pèsols

Altres

- Cara 01 - sèrie
- 03 - rielt
- Medicaments
- Menjador a contra llum
- Pati 03 - des de la porta de la reit.
- Pati 05 - des de 00:28 a 00:32
- Pedres → **Faltaria explicar**
- Rentadora (rodant)
- 02 - a la porta reit.
- 05 - rentadora rodant
- Timbre
- Porta } **REPETIR**
pensar tena porta
i quin pot ser l'inici

relacions

Objecte → tisores

01 * Iaia: can Garcia Planes - dictadors però bona gent.
 "hi ha gent de cretes que és bona gent i també
 d'esquerres que tot ho vol per ell i roba"
 [clip 44, 00:16:42]



Francesc: "tenia una mare que era un àngel i
 un pare que era molt sever, però això
 no vol dir que no me l'estimes. De pare
 només n'hi ha un i l'has d'acceptar"

[Francesc 10, 00:12:25]

↓ div que això el va
 ajudar a poder encarregar-se
 de les pistes de tennis

Objecte → paquet arròs

02 * Francesc: "Tots decidim com volem ser i on volem arribar,
 no hi ha límits. L'únic límit és la mort. La vida
 és com una roda, tot gira, la lluna gira, el sol gira,
 la terra gira..."



Iaia: [Rentadora girant - estenent roba] pla silencios
 [camió compra rodant - enfocar roda girant]

↓
 Iaia comprant verdura amb el carro i passa
 a objecte → olla / cassola

Objecte → quadre RD

03 * Francesc: quadre de la República Dominicana
 [falta tornar a gravar el quadre i fer zoom super super aprop]



Iaia: quadre de la ñora Obj. → quadre LN

↳ Aquí es pot explicar tot lo del bar
 ↳ gravar cartell
 entrecuara diari

[gravar-lo. Començar super super aprop (que no es vegi res, bonros i tot)
 i anar-te allunyant fins que es vegi tot]

↳ Aquí es pot explicar tot lo de la infància, lo del seu pare,
 i lo del tren bonregueró

04 * Francesc: el tema dels escacs pot anar just darrere del títol. Com que haurà acabat de dir la frase que "un moment et destrossa la vida", pot quedar bé.
 [objectes > escacs] [Última gravació - objectes] **Obj. escacs**
 ↳ Faltarà gravar una partida d'escacs

05 * Iàia: sempre fent feina. Mai pot parar. **Obj. pinzell**
 Explicació pinzell.
 Explicació poscut l'exemple dones de gimnàs.
 Imatges fent el llit, ajupint-se, fregant la terrassa, regant les plantes, escombrant, bosc... / regant les plantes (aloe vera)
 ↳ Acabar amb el pla del bosc [Bosc 09]



Francesc: pla des de dalt a casa, entocant el pati de baix. Troncs i branques + planta (aloe vera)

⊕ [Francesc 06, 00:18:33]
 ↳ Pla de l'aloe vera des de la cuina del Francesc. Fins a arribar a l'arròs (paquet)
Obj. arròs
 ↳ seguir punt 2 d'aquest mateix full

06 * Francesc: **Obj. pintura** Fer un flash-back (un rebobinar) fins a que es mostra l'oci del pinzell de la iaia. (Blau i negre o càmera ràpida)
 ↳ Canvi de pla a negre i pla de la paleta de pintura del Francesc. Que es vegi el contrast del pinzell de la Iàia amb la paleta d'artista.

07 * Francesc: **Obj. casc moto** Explicar tema moto, anècdota furgó, imatges motos...
 ↳ Potser es pot relacionar amb allò que diu "Això sembla una casa museu" → Relatge iaia

08 * Francesc: enemic del tros de les fitores de la iaia, podria anar el tros del Francesc de l'**objecte mostriari** on explica tot el tema tèxtil. Intercalar les dues veus. Quan s'acabi el tema tèxtil del Francesc, seguir amb la iaia → "dictadors vs bona gent" → seguir punt 1 d'aquest mateix full

09 * Iàia: escola i església lligat. Primer explicar que el trauma és no saber llegir i escriure. Després el que va veure amb el mossèn del cole [imatge → mà, boli, escrivint]. Arran d'això sense que la seva veu s'aturi lligar-ho amb l'església: "sempre he tingut molta relació [...]" però hi ha coses que no m'agraden [plans d'espelmes o bé el rosari del Miquel i que expliqui que és per ella] **Obj. escola + obj. església**
 Frase: "Però mira, tot i això, és una fe que tinc, com tenien d'altres"



* Francesc: pla de l'**objecte yoga (llibre)** i explicar tot el tema del yoga
 [gravar-lo fent yoga i gravar mà "bé la zona del yoga"]
 ↳ acabar amb un pla dels peus ⊕ [Yoga 05 - "Aquest llibre m'ha canviat la vida"]
 ↳ Preguntar-li: què és el yoga per tu



Iàia: **Obj. Ungüent** pes peus. Explicar el dolor. Acabar amb alguna frase estil: "al final has d'acceptar" "ferte gran i nos d'acceptar te"
 [Entocar una làmpada apagada i que s'encan]

⊕ Part del Francesc → frase final del yoga.
 [s'entra la llum "tore ettel" del yoga i s'encan]

↳ Baixar les persianes [se sent la iaia cantant matixa] canzó inici: en Francesc recitant un poema

10 * Iàia: **Obj. can burgeses** Explicar que coneix a l'avi, la mare morta, el Pepito ve a viure amb ells i sort en té... [clip 44] Fos a negre crèdits

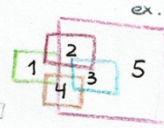
guió esquemàtic

- Imatges
- Àudio
- Relacions

→ Persianes obrint-se ●
so original (soroll persianes)

----- Fos a negre -----

→ Intercalar objectes (Iaia i Francesc) ●
- cançó iaia (cantant) "Por el rostro de la sangre..." [200M0086 - 00:21:06]
- Francesc recitant algun dels seus poemes



→ Mostrar parts del cos del protagonista
(cabell iaia / anecader / mans / llavis...) → **mans** gires (de tots dos) } SILENCI

→ Francesc: "estic viu pq he mirat la part positiva, i si que m'he equivocac però tothom s'equivoca. Jo ho relaciono amb els escacs, pq un mal moviment et destrossa la vida" [00:22:47 - Francesc 01]

Iaia: "Ara resulta que no se parlar amb castellà" (1r)
[Rive 04 - 00:00:17]

A - NÒNIMES (títol)

→ Escacs (Francesc) 04

→ Pinzell (sempre fer feina) 05
- Pati > Planta > Cuina

→ Arròs (acabar amb frase de límits i que tot gira) [Francesc 10]
Olla (començar amb rentadora que gira > estenent roba > roda del carro que gira) } 02

→ Pintura (flashback pinzell iaia) 06

→ Tisores (parlar de l'etapa textil Sabadell → caldria dir "aquestes tisores és el que guardo de la meua infància + tisora de cosir peces, les vaig comprar quan tenia 9 anys i ara en tinc 78" → 200M0089 - 1:19:50
Harc la pagava - les coses navegaven i va ser quan va deixar la fàbrica.

→ Mostraí (Francesc) 08

→ Garcia Planes - dictadors vs bona gent
Francesc "mare àngel i pare sever" > tennis (raqueta) } 01

→ Quadre RD } 03
Quadre La Nòra

→ Can Burguès (buscar alguna cosa que lligui amb el cosc Francesc) 10
"allè en vaig treure carnet de conduir, mareu amb l'avi a la moto, xeix..."

→ Casc moto (Francesc) 07

→ Escola i església } 09
Yoga
Ungüent - dolor

→ S'entocuen les llums, s'encenen

→ Persianes baixen
NEGRE + CRÈDITS

ANNEX III. Autoritzacions drets d'imatge

AUTORITZACIÓ D'ENREGISTRAMENT I DIFUSIÓ D'INTERVENCIÓ D'UNA PEÇA AUDIOVISUAL

Dades de la persona que autoritza

Nom i cognoms: JOAN GIL TORTOSA

DNI: 38984901Q

Dades de la producció audiovisual

Títol: PERSIANES

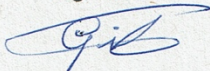
Nom i cognoms de l'autora: Rita Sardà Cardoner

DNI de l'autora: 49295914Z

La persona sotasignada autoritza a Rita Sardà Cardoner a enregistrar la seva intervenció d'acord amb les condicions següents:

1. Enregistrar la imatge i la veu de la persona sotasignada durant la seva intervenció i copiar-les en un altre suport o adaptar-les amb finalitats de consulta, difusió i promoció.
2. Difondre, publicar o comunicar l'enregistrament, de forma íntegra o parcial, amb finalitats divulgatives, lúdiques, d'estudi o recerca. La persona sotasignada cedeix els drets d'explotació que li corresponen com a autora de forma no exclusiva, sense límit temporal ni territorial, per a aquestes finalitats.
3. Difondre, publicar o comunicar l'enregistrament per qualsevol mitjà, inclòs Internet. La persona sotasignada autoritza expressament la incorporació de l'enregistrament a una base de dades electrònica d'accés obert.
4. La persona sotasignada autoritza la Rita Sardà Cardoner a acordar amb terceres persones la realització de la conservació o difusió de l'enregistrament en els termes indicats en els apartats anteriors, sempre que les finalitats d'aquestes terceres persones siguin concordants amb la cessió de drets que efectua en aquest acte. Amb aquesta finalitat, Rita Sardà Cardoner podrà utilitzar les plataformes o els canals que consideri més adequats per afavorir-ne la difusió, acceptant les condicions d'ús d'aquestes plataformes o canals, sempre que no siguin contràries als drets i interessos acordats en aquest document.
5. La persona sotasignada es reserva la resta de drets als quals no es fa referència en aquest document.

Signatura



Centelles, 15 de/d' maig de 2021

AUTORITZACIÓ D'ENREGISTRAMENT I
DIFUSIÓ D'INTERVENCIÓ D'UNA PEÇA AUDIOVISUAL

Dades de la persona que autoritza

Nom i cognoms: Francesc Sobrevias Mas
DNI: 77090316-C

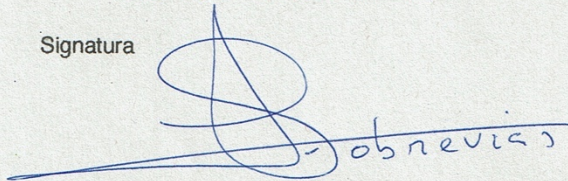
Dades de la producció audiovisual

Títol: PERSIANES
Nom i cognoms de l'autora: Rita Sardà Cardoner
DNI de l'autora: 49295914Z

La persona sotasignada autoritza a Rita Sardà Cardoner a enregistrar la seva intervenció d'acord amb les condicions següents:

1. Enregistrar la imatge i la veu de la persona sotasignada durant la seva intervenció i copiar-les en un altre suport o adaptar-les amb finalitats de consulta, difusió i promoció.
2. Difondre, publicar o comunicar l'enregistrament, de forma íntegra o parcial, amb finalitats divulgatives, lúdiques, d'estudi o recerca. La persona sotasignada cedeix els drets d'explotació que li corresponen com a autora de forma no exclusiva, sense límit temporal ni territorial, per a aquestes finalitats.
3. Difondre, publicar o comunicar l'enregistrament per qualsevol mitjà, inclòs Internet. La persona sotasignada autoritza expressament la incorporació de l'enregistrament a una base de dades electrònica d'accés obert.
4. La persona sotasignada autoritza la Rita Sardà Cardoner a acordar amb terceres persones la realització de la conservació o difusió de l'enregistrament en els termes indicats en els apartats anteriors, sempre que les finalitats d'aquestes terceres persones siguin concordants amb la cessió de drets que efectua en aquest acte. Amb aquesta finalitat, Rita Sardà Cardoner podrà utilitzar les plataformes o els canals que consideri més adequats per afavorir-ne la difusió, acceptant les condicions d'ús d'aquestes plataformes o canals, sempre que no siguin contràries als drets i interessos acordats en aquest document.
5. La persona sotasignada es reserva la resta de drets als quals no es fa referència en aquest document.

Signatura



Francesc Sobrevias

Centelles, 9 de/d' Maig de 2021