

TÍTOL

PRODUCCIÓ D'UN  
DOCUMENTAL

2N BATXILLERAT  
TECNOLÒGIC

AUTOR

LAURA HOMS PUCHAL

TUTOR:

TXEMA LASAGA

# ÍNDEX

1. OBJECTIUS DEL TREBALL DE RECERCA.....	1
2. INTRODUCCIÓ.....	2
3. DEFINICIÓ I CONCEPTE DE DOCUMENTAL.....	3
4. PERSONATGES DESTACATS EN L'EVOLUCIÓ DEL DOCUMENTAL I LES SEVES INNOVACIONS TÈCNiques I IDEOLÒGIQUES.....	7
5. TIPOLOGIES DE DOCUMENTALS.....	16
6. DESENVOLUPAMENT D'UN DOCUMENTAL	
i. PROCÉS DE PRODUCCIÓ.....	20
ii. GUIÓ.....	27
iii. PREPRODUCCIÓ.....	38
iv. COMPOSICIÓ.....	48
v. TREBALL DE CàMERA.....	53
vi. IL·LUMINACIÓ.....	60
vii. REGISTRE DE SO.....	66
viii. POSTPRODUCCIÓ.....	69
7. REPORTATGE I DOCUMENTAL, SÓN EL MATEIX?.....	73
8. COM HE FET EL MEU DOCUMENTAL SOBRE EL GEM.....	77
9. CONCLUSIONS.....	84
10. DOCUMENTACIÓ.....	86
11. AGRAÏMENTS.....	87

## 1. OBJECTIUS DEL TREBALL DE RECERCA

Fa molt que em pregunto què vull fer quan acabi 2n de Batxillerat, perquè sempre m'han agradat les matemàtiques, la física, la tecnologia, etc. Però per altra banda, també tinc una part artística que m'agradaria tenir en la meua carrera professional. Tot això em va fer plantejar a quin tipus de carrera volia anar, si a una de números com seria Telecomunicacions, o a una de més general i no tant complexa com era l'àmbit del disseny, photoshop i muntatge. Vaig començar a mirar més a fons el muntatge de pel·lícules, videoclips, documentals, etc. Aquí és on se'm va acudir tractar més a fons aquest últim camp: reportatges i documentals.

A mesura que he anat descobrint tot aquest nou món de treball darrere els projectes audiovisuals, veig que necessito estudiar-ho a fons per saber realment si és el que vull fer, si m'entusiasma suficient la idea com per dedicar-m'hi durant la resta de la meua carrera. Per tant, trobo convenient que un dels meus objectius per aquest projecte sigui veure si em veig en cor de dedicar-me a aquest tipus de feina o hauria de buscar una altra vocació.

Tot i així, el meu objectiu principal és doncs, un cop acabat aquest Treball de Recerca, ser capaç d'entendre cada procés necessari per dur a terme un documental o reportatge, com guió, producció, edició, filmació, etc. El més probable és que acabi desenvolupant més el tema del documental que no el del reportatge, ja que em crida molt més l'atenció i per tant, com a part pràctica, realitzaré una porció de documental pròpia sobre l'escola GEM (5 minuts aproximadament) fent servir la informació obtinguda durant la recerca. Aquest "petit" documental no és en si mateix un documental pròpiament dit, segurament serà una mostra del que podria arribar a fer si disposés de més temps o recursos. Aquest treball el faig jo sola, i la part pràctica l'he de fer amb el meu pressupost. A causa de fer-ho sense masses recursos no hi haurà intervenció de tercers en els moments de producció, i utilitzaré el material que tingui a mà o que m'estigui disponible. Un cop acabat, tinc previst obtenir un resultat semblant a un documental, però al no ser-ho del tot el seu procés de creació serà més breu i simple que si es donés el cas de fer-ne un sencer.

## 2. INTRODUCCIÓ

Quan vaig decidir aquest tema tenia clar que treballaria molt més la part tècnica que no pas tota la història audiovisual de darrere, tot i així, informar-se de quan va començar tot, com ha anat evolucionant al llarg d'aquests anys, els personatges i celebracions més importants són dades que crec necessàries per entendre realment aquest camp desconegut per mi que seria el documental i el reportatge.

Després d'això puc començar a introduir els primers passos a fer en la producció d'un documental. Per tant, en aquest treball tractaré en primer lloc una mica d'història per situar-nos, i després ja aniré estudiant els passos tècnics. És probable que durant el treball vagi veient que m'atrau més el documental abans que el reportatge per una simple raó: el reportatge és de temes actuals, i normalment hi ha algun reporter davant de càmera. A mi m'agrada més la idea de treballar amb profunditat temes que siguin interessants, però no tenen per què ser actuals o ser narrats per un reporter.

Així doncs, aquí comença el meu treball de recerca.

### 3. DEFINICIÓ I CONCEPTE DE DOCUMENTAL

Amb la multitud de programes que s'emeten a la televisió actualment, cal establir una distinció inicial entre ficció i no ficció; és a dir, entre aquells espais que se situen en el món del possible i dels que tenen com a objectiu reflectir el món real. El documental està, en principi, dins de la categoria de "no ficció". Tot i així, en alguns casos no resulta fàcil determinar si una obra pertany al domini de una o de l'altre. En aquesta franja es troben els anomenats documentals dramatitzats, que utilitzen actors per representar fets reals, també podríem trobar altres formats com els "docudramas" o els "serials documentals", també anomenats "docu-novel·les" o *docu-soaps*.

Alguns autors consideren que el documentalista només construeix ficció. Llorenç Soler, realitzador de cinema especialitzat en documentals, apunta que la naturalesa del documental és peculiarment fals ja que el seu discurs narratiu es basa en la fragmentació i en la selecció de la realitat. No obstant això, no convé oblidar que la realitat pot ser expressada de diferents maneres, uns exemples serien la representació exhaustiva pròpia de la ciència o una representació pròpia de les arts, que no posa els seus esforços en l'acumulació de detalls sinó que tracta d'oferir una visió general dels assumptes que planteja.

Una qüestió diferent seria si els recursos narratius utilitzats en el gènere documental són semblants als que s'utilitzen en altres tipus de discursos narratius, com el cinema de ficció. En molts casos el documental segueix models que s'assemblen als de ficció, com el relat a través de personatges que s'enfronten a determinats conflictes i que finalment es resolen d'alguna manera. Si més no, el documental també té notables diferències amb el cinema de ficció, relacionades amb el control del documentalista sobre la realitat, l'estructura del text i les expectatives del públic.

En relació a aquest tema, l'espectador adopta actituds diferents quan se situa davant d'un documental i quan està davant d'una pel·lícula de ficció. Davant el primer cas, confia que el que passa davant de la càmera no ha estat massa modificat durant el procés d'enregistrament i posterior elaboració.

Tot documental és una construcció, amb la qual el cineasta intenta dirigir la nostra atenció cap a determinats aspectes del món real, a través d'un procés d'argumentació. Aquest procés altera el material capturat del món real, fent que la realitat sembli modificada. Freqüentment el documentalista utilitza el món real com a font de proves per argumentar en favor del seu punt de vista, tanmateix, quan l'espectador veu un documental manté una creença de que "no l'enganyaran".

Els intents de definir el documental s'han portat a terme des dels orígens del gènere. Sol acceptar-se que el terme *documental* va ser aplicat per primer cop en una pel·lícula de John Grierson, iniciador del moviment documentalista britànic. Al 1926 es refereix a la pel·lícula "*Moana*" de Robert Flaherty de la següent manera: <<...sent la recopilació de fets sobre la vida diària d'un jove polinesi i la seva família, (...) té valor de documental>>. Tot i així, alguns autors consideren ja s'aplicava abans que ho fes Grierson, sembla ser com una adaptació de la paraula francesa *documentarie*, que ja s'utilitzava per designar certs tipus de pel·lícules des de començaments de segle.

En general es considera documental aquell discurs audiovisual que informa sobre fets reals. Segons el Diccionari de la Real Acadèmia, són documentals <<les pel·lícules cinematogràfiques que representem amb propòsit merament informatiu, fets, escenes, experiments, etc., presos a la realitat>>.

Al llarg dels anys moltes definicions han estat formulades. Per Paul Rotha, productor i director britànic, documental és sinònim de <<pel·lícula d'interès específic sobre temes com els científics, culturals o sociològics>>. Grierson considera que aquests films de tipus científic o educatiu no son pròpiament documentals. Per això proposa reservar la categoria per les que incloguin alguna aportació artística significativa, encara que generalment s'agrupen sota aquesta denominació totes aquelles obres que utilitzen material pres de la realitat.

Grierson entén com a documental el <<tractament creatiu de la realitat>> o considera que és convenient establir uns límits formals de les diferents "espècies" de documentals. Hi ha formes i intencions diverses d'observació de la realitat i de l'organització del material extret d'aquesta. Per tant, resulta necessari delimitar el concepte amb precisió, i per dur-ho a terme Grierson estableix tres principis. En primer lloc creu que el documental és una nova i vital forma artística que pot retratar l'escena viva i la història viva. El segon principi consisteix en que els personatges i les escenes preses de la realitat ofereixen millors possibilitats per la interpretació del món modern. Finalment, considera que els materials extrets del món permeten reflectir l'essència de la realitat, captant gestos espontanis i realçant moviments.

Diversos autors han intentat traçar una línia que separi el documental dels altres gèneres audiovisuals que prenen per objecte la realitat. En alguns casos el criteri delimitador utilitzat és la intenció declarada amb la qual va ser realitzada la feina i els treballs. Segons Richard Barsam, antic professor d'Estudis Cinematogràfics al Hunter College i autor de diversos llibres sobre el tema, el documental es distingeix de la categoria més ampla de "pel·lícula de no ficció" pel seu propòsit sociopolític. Mentre que aquesta categoria inclou totes aquelles obres que tracten temes històrics, aquest

autor proposa denominar documentals únicament a aquells enunciats que tinguin un missatge i puguin considerar-se obres d'art.

La finalitat del missatge també és el criteri essencial en la definició de Paul Rotha. Per ell, el documental és <<l'ús del medi cinematogràfic per interpretar creativament la realitat>>. El director i productor nord-americà Philip Dunne el defineix atenent a la seva finalitat, afirmant que el documental és <<un instrument de propaganda>> per tant està considerat una <<arma-idea pensada per impulsar la causa que l'autor té en ment>>, és a dir, que el documental podria tractar sobre qüestions preses de la realitat o de la fantasia de l'autor.

Molt sovint, es distingeix entre documentals i programes d'actualitat. Barsam apunta que el documental és al reportatge d'actualitat el que l'editorial és a les pàgines de notícies d'un diari; l'editorial es fonamenta en l'opinió del medi, mentre que les notícies estan basades en fets. Generalment la distinció entre reportatge i documental es basa en la major o menor actualitat del tema tractat, que va associada a la utilització de determinats mètodes de producció. És freqüent que els documentals es produeixin a partir d'un guió més o menys definit, mentre que en els reportatges d'actualitat solen mancar aquests guions, ja que se centren en fets recents o que fins i tot han passat en el mateix moment de la filmació.

Sembla clar que no poden ser inclosos en el gènere documental aquells enunciats que tinguin origen i punt de referència en algun lloc que no sigui la pròpia realitat. Quedarien també exclosos aquells que no realitzin una interpretació del que passa al món i que es limitin a presentar fets reals, com per exemple, determinades notícies o reportatges informatius.

El documental dona a conèixer sabers o coneixements permanents o que, com a mínim, tindran certa tendència a perdurar. El reportatge treballa amb informació d'actualitat que és més perible. Cada un d'aquests gèneres estableix uns mecanismes i criteris de producció que són ben diferents.

Una de les definicions clàssiques és la proposada al 1948 per la World Union of Documentary. Segons aquesta institució, documental és <<tot mètode d'enregistrament en cel·luloide de qualsevol aspecte de la realitat interpretat bé per la filmació dels fets o per la reconstrucció veraç i justificable, per apel·lar a la raó o a l'emoció, amb el propòsit d'estimular el desig i ampliar el coneixement i la comprensió dels humans, i plantejar sincerament problemes i solucions en el camp de l'economia, la cultura i les relacions humanes>>. Crida l'atenció que en aquest concepte de documental també s'incloguin nombrosos reportatges d'actualitat que no sembli que trobin el lloc més adequat dins d'aquesta categoria.

A la vista de les definicions plantejades, es proposa considerar com a documental <<aquell enunciat audiovisual, de naturalesa artística i vocació de perdurar, que interpreta la realitat, a través de l'enregistrament de fets reals o de la seva reconstrucció fidel a la realitat, amb el propòsit de facilitar al públic la comprensió del món>>. Amb aquesta definició quedarien exclosos del gènere aquells enunciats que l'origen i punt de referència no siguin el món real. També es podrien considerar-se fora dels seus límits aquells discursos que, com el reportatge d'actualitat, no porten a terme una veritable interpretació, sinó més aviat una simple transcripció dels fets reals, i que generalment manquen d'inquietuds artístiques.



#### 4. PERSONATGES DESTACATS EN L'EVOLUCIÓ DEL DOCUMENTAL I LES SEVES INNOVACIONS TÈCNIQUES I IDEOLÒGIQUES

##### - FLAHERTY I EL DOCUMENTAL ANTROPOLÒGIC

Des dels orígens del cinema, l'audiència es veu fascinada per paisatges i gent filmada en llocs exòtics i desconeguts. Però abans d'arribar a aquest punt, es veurà que en les primeres pel·lícules de la història es mostren escenes de la vida quotidiana de diversos països. Al març de 1895 el públic va poder contemplar el primer documental de la història: “*La sortida dels treballadors de la fàbrica Lumière*” (*La sortie des usines*). També estan “*L'arribada dels toreros*” (*Arrivée des toréadors*) filmat a Espanya, “*La coronació de Nicolàs II*” (*Couronnement du tzar*) gravat a Rússia i “*Les carreres de Melbourne*” (*Les courses*) a Austràlia, totes del 1896.

Més endavant es comencen a produir altres films anomenats *documentaires*, *actualiés* o *travelogues*, solien tractar de temes antropològics o etnològics i es van multiplicar durant la primera dècada del nou segle. La major part de les pel·lícules de llavors eren documentals, fins que a finals de dècada va començar a popularitzar-se el film de ficció.

Un dels realitzadors més destacats en la història del cinema documental (no només en l'àmbit antropològic) és Robert Flaherty, anomenat també “pare del documental”. Flaherty va començar a filmar com a complement de la seva activitat d'explorador, però aviat es va convertir en una passió a la qual li dedicaria tota la vida. La seva primera obra “*Nanook l'esquimal*” (*Nanook of the North, 1922*) es desenvolupa entorn la vida d'un personatge, contràriament a la tendència del moment. Acaba convertint la vida del caçador en el nucli de la història, plantejant el conflicte de un home per sobreviure en un ambient hostil. Aquesta lluita es converteix en un element dramàtic de gran importància i constitueix una de les grans aportacions de Flaherty a aquest gènere. En altres obres com “*Home d'Aran*” (*Man of Aran, 1934*) planteja una lluita similar, en aquest cas entre l'home i el mar. Altres obres importants serien “*Moana*” (1926) i “*Louisiana story*” (1948).

Ell considerava la tecnologia com una amenaça deshumanitzadora, per això li agradaven tant els pobles primitius (com els esquimals). En la època que va escriure “*Nanook*” no era habitual que una pel·lícula se centrés en les activitats de la vida quotidiana, es solien explicar històries extraordinàries. Per això li va resultar tant difícil trobar un distribuïdor per aquest film. Tot i així, un cop estrenada va ser molt valorada i va tenir una molt bona acollida per part del públic.

Aquest tractament de les activitats quotidianes (filmar accions com si la càmera no hi fos) és una de les tècniques utilitzades pels documentalistes per apropar més els temes tractats a l'espectador.

Flaherty també és un innovador en els temes de producció i realització. Destaca la descomposició de la imatge de cada seqüència, de manera que l'espectador pot veure l'acció des de diferents angles i distàncies. Situa els personatges en el lloc adequat i fa que les persones realitzin accions determinades per ser filmades. Ell ho justifica dient que <<... a vegades s'ha de mentir i distorsionar la imatge per capturar el veritable esperit.>>. Això fa que la narració visual sigui molt més senzilla i clara.

A partir de "*Moana*" fa servir uns teleobjectius que li permeten obtenir unes imatges on els personatges es comporten amb major naturalitat. Aquest teleobjectiu es imprescindible pels documentals de la natura, ja que és la única manera d'accedir a bona part de les escenes de la vida animal que es mostren.

Des de "*Nanook*" els documentals antropològics adquireixen un gran desenvolupament. Entre les produccions més importants d'aquells anys trobem pel·lícules de Merian Cooper i Ernest Schoedsack, les de Maretin i Osa Johnson i les del francès Leon Poirier.

En els anys següents continua la producció de documentals, fins que arriba la Segona Guerra Mundial i s'interromp, encara que un cop acabada es recupera notablement. Quan la televisió ofereix al documental un nou marc de desenvolupament, la producció es multiplica però les formes narratives dels precursors continuen vigents.

#### - VERTOV I EL DOCUMENTAL IDEOLÒGIC

Són molts els cineastes que han intentat utilitzar el cinema o la televisió per transmetre una determinada ideologia. Aquesta tendència adquireix major intensitat quan esclata la revolució soviètica. Lenin, al 1919, nacionalitza la indústria cinematogràfica i crea una escola de formació per cineastes. L'estat soviètic considera el cine com l'art més important i li atorga un paper essencial en la construcció e la societat comunista.

Les obres de Denis Arkadievich Kaufman, conegut pel pseudònim de Dziga Vertov són unes de les més notables contribucions a la història del documentalisme i desenvolupament de formes narratives, també utilitzades en el documental de divulgació científica. Vertov només està interessat en posar a coneixement del públic

els canvis que a revolució ha creat en tots els àmbits de la via contemporània. Manté sempre una posició contrària a tota forma de dramàtica o de ficció, i com a alternativa proposa que s'estableixi un cinema de fets, en el qual es combinin formes de producció des de noticiaris a actuals pel·lícules científiques.

Comença en el món del cinema com a editor del programa "*Cine setmanal*" (*Kino-nedelia*, 1918). La seva primera obra important és "*L'aniversari de la revolució*" (*Godovshchina revolutsiya*, 1918) elaborada amb materials filmats per diversos cineastes. Tracta de guerres, batalles i canvis de govern produïts durant la revolució del 1917. Uns anys després va produir una sèrie titulada "*Kino pravda*" (*cinema-veritat*), va arribar als 23 números, de 20 minuts de duració cadascun distribuïts entre 1922 i 1925. La seva principal funció era informar i adoctrinar l'audiència soviètica en el camí recorregut per la revolució i en la necessitat de continuar en ell. El material que compona aquesta sèrie no sol ser espectacular, sinó simplement plasma "la prosa de la vida", recollint moments de la vida quotidiana a les fàbriques, escoles, tabernes o carrers.

Flaherty mostrava el cantó més rutinari de les persones que vivien en llocs desconeguts i exòtics, però Vertov intenta mantenir l'audiència en relació directa amb realitats properes i amb certs esdeveniments que afectin les seves vides. Considera que qualsevol punt estètic només és una distracció per l'espectador. Segons ell, el cinema serveix per desxifrar la vida i ajudar-nos a veure-la tal com és en realitat, i per fer-ho és necessari filmar fets de la vida real i reorganitzar-los adequadament a través del muntatge. El objectiu del cineasta hauria de ser captar la vida com si la càmera no estigués present. Aquest cinema més tard serà utilitzat en tot Europa i Nord-Amèrica denominat com a "cinema vérité".

Vertov és pioner en la utilització de certes tècniques de realització. És el primer documentalista en utilitzar els diagrames animats, que van servir per explicar la evolució de la malaltia de Lenin a "*Tres cants a Lenin*" (*Tri pesni o Leninye*, 1934). També és innovador en la utilització d'elements formals com la imatge dividida, sobreimpressions (imatges impactants, ràpides) etc.

La corrent ideològica que emmarca el seu treball experimenta un gran impuls a partir dels anys trenta. Després de l'arribada de Hitler al poder en 1933, a Alemanya destaca Leni Riefenstahl. Quan s'inicia la Segona Guerra Mundial, totes les potències en conflicte produeixen documentals de propaganda. Algunes destacades serien: la sèrie "*Per què lluitem*" (*Why we fight*, 1942-1945), així com pel·lícules del cineasta Humprey Jennings.

## - EL DOCUMENTAL DE CONTINGUT SOCIAL

La crisi econòmica mundial que es produeix a partir del 1929 propicia l'aparició de diversos problemes socials. Alguns troben el cinema documental l'instrument de denúncia de les qüestions socials i educació de la gent.

La línia de documentalisme social més notable és l'establerta en el Regne Unit per John Grierson. A EEUU (en els anys trenta) s'inicia al voltant de diversos organismes de l'Administració Pública. Pare Lorentz, un crític de cinema sense experiència en producció, convenç a un d'aquests organismes per realitzar un documental sobre els efectes de les tempestes de sorra. El resultat és "*L'arada que va llaurar les planes*" (*The plow that broke the plains, 1936*). La música va ser creada pel compositor Virgil Thompson, i té tanta importància en el resultat final que Thompson l'anomenà una "pel·lícula documental musical".

Lorentz creu que aquest tipus de documental pot ajudar a donar conèixer el país a la resta de gent.

El film no va tenir la distribució esperada, tot i així, Loretz inicia poc després la producció d'un nou documental, finançat també per l'Administració Pública. L'obra titulada "*El riu*" (*The river, 1937*) està considerada com la millor pel·lícula sobre la conservació de recursos naturals que mai s'ha produït. Tracta sobre la tala indiscriminada de boscos i la eliminació de les planes que provoquen els repetits desbordaments del riu Mississippí. Destaca la bellesa de les imatges, la narració i la música (també composta per Virgil Thompson. Distribuïda per Paramount aconsegueix un gran èxit.

Tant "*El riu*" com "*L'arada que va llaurar les planes*" estan estructurades al voltant de les seqüències visuals més que en la informació que facilita el narrador. En aquestes pel·lícules la música és part essencial de la història, ja que recolza les sensacions que la imatge intenta presentar.

A Estats Units, el grup editorial Time-Line-Fortune Inc. llença un noticiari molt especial anomenat "*La marxa del temps*" (*The march of time, 1935-1951*). Tractaven sobre qüestions d'interès social i polític, i van ser l'èxit que més a durar i que més importància va tenir de qualsevol documental anterior a la televisió.

Aquestes obres segueixen un esquema narratiu semblant, en el que es poden distingir quatre parts. La primera situa la importància i entitat del problema que es vol tractar. La segona ofereix un anàlisi històric de les causes i conseqüències. La tercera part detalla els últims fets produïts. La part final parla del possible desenvolupament

del futur de la qüestió. Al llarg de la pel·lícula es vol transmetre informació, sobretot a través del comentari. Les imatges estan editades a un ritme ràpid, que ajuda a mantenir l'atenció de l'espectador. La música i el so ambiental són de poca rellevància.

La força d'un documental s'aconsegueix a través d'un comentari ple de vitalitat que opina obertament sobre les qüestions que presenta, a més a més, les imatges són completades amb dramatitzacions on intervenen actors professionals.

El documental sobre qüestions socials experimenta un gran desenvolupament en els següents anys, especialment a EEUU, al Regne Unit i a Canadà. En dècades posteriors, especialment quan la televisió arriba a la gran majoria de la població, els documentals socials constitueixen una de les tendències més extenses dins del gènere. Alguns dels pioners d'aquesta tendència estableixen pautes narratives que seran utilitzades en documentals d'altres contingut, inclosos els de la divulgació científica.

#### - CINEMA DIRECTE I CINÉMA VÉRITÉ

A finals dels anys cinquanta, apareix una nova tendència documentalista que provoca un canvi radical en la manera del cineasta d'expressar la realitat. Té especial rellevància per aquells documentals que tracten temes que no plantegen cap tipus de controvèrsia per l'espectador. Durant aquest període els equips de filmació experimenten importants millores tecnològiques i es fan més manejables.

Els documentalistes intenten que el propi procés de filmació no signifiqui una alteració d'allò que passa davant de la càmera i del micròfon. Aquest nou cinema directe (*direct cinema*) suposa un canvi molt important en la manera d'accedir del documental a la realitat. Es tracta d'eliminar les empremtes de la pròpia presentació, de manera que l'espectador detecti que està davant de "la realitat", i no davant d'una reproducció d'aquesta.

La primera pel·lícula important produïda es realitza al 1960, Robert Drew produeix "*Primary*", sobre les eleccions primàries de l'estat de Wisconsin entre els senadors Hubert Humphrey i John F. Kennedy. Segons el càmera Richard Leacock, aquella va ser la primera vegada en què va ser possible entrar i sortir dels edificis, pujar i baixar escales, filmar dins de taxis i per tot arreu, enregistrant so sincronitzat. El film es basa en les imatges i sons recollits durant la campanya en discursos, converses privades, reunions en passadissos, programes de televisió, etc... Aquest rebuig del comentari

afegit durant el muntatge té com a rerefons la creença de que la narració és un instrument de control social.

El grup de Drew produeix diversos documentals per la cadena de televisió ABC. Un dels primers és *"Eddie"* (1960), sobre el pilot de carreres Eddie Sachs. Altres obres importants són *"Yanki no!"* (1960), un retrat de la situació a Llatinoamèrica; *"Crisi: darrere del mandat presidencial"* (*Crisis: behind the presidential commitment, 1963*), sobre el conflicte plantejat amb l'admissió d'estudiants negres a la Universitat d'Alabama; i *"La cadira"* (*The chair, 1963*), centrada en una demanda de commutació de pena per un home condemnat a la cadira elèctrica.

Leacock arriba al cim de la seva carrera amb *"Un retrat de Stravinsky"* (*A Stravinsky portrait, 1964*), que tracta sobre la vida d'un músic. Ell evita la tradicional perspectiva a base de fragments de concert i d'entrevistes, per transportar a l'espectador fins a l'univers personal en què l'artista crea les seves obres. Leacock rebutja tota forma de producció que es basi en un guió preestablert .

Un altre dels component d'aquest grup, Donn Pennebaker, conjuntament amb Leacock realitza *"No miris enrere"* (*Don't look back, 1966*), centrada en la gira del cantautor Bob Dylan pel Regne Unit l'any anterior. Un altre treball és *"Monterrey Pop"* (1968), la primera gran pel·lícula sobre un festival de música.

Els germans David i Albert Maysles realitzen diversos documentals amb un equip de rodatge especialment desenvolupat per ells mateixos. *"Venedor"* (*Salesman, 1969*), tracta sobre l'activitat de quatre venedors de bíblies que ofereixen mercaderia porta per porta. Destaca per la seva originalitat i pel seu excel·lent treball de fotografia. Altres treballs seus serien *"Showman"* (1962), *"Què passa? Els Beatles a EEUU"* (*What's happening, the Beatles in the USA, 1964*), entre d'altres.

Un altre dels màxims exponents del cinema directe és Frederick Wiseman. En les seves pel·lícules no hi ha comentari ni música afegida en el muntatge, sinó que tota la informació es comunica a través de la imatge i del so directe. Busca els moments significatius a través dels quals una història pugui narrar-se per si mateixa. La major part dels seus films estan dedicats a mostrar els mecanismes interns que regeixen la vida en una institució: un hospital, una escola o l'exèrcit.

Els termes *direct cinema* i *cinema vérité* han estat molt utilitzats com a sinònims. El terme *cinéma vérité* va ser utilitzat per primer cop per el realitzador francès Jean Rouch, referint-se a la seva pel·lícula *"Crònica d'un estiu"* (*Chronique d'un été, 1961*), un retrat de la societat francesa de l'època basat en declaracions a càmera de

vianants dels carrers de París, incloent intervencions del director que intenta treure els temes que no sorgeixen automàticament.

Aquest terme està considerat un homenatge al cineasta soviètic Dziga Vertov. Segons Rouch, aquesta tècnica tracta de compaginar les teories de Vertov amb els mètodes de Flaherty. Per aconseguir-ho, càmera i cineasta han d'actuar com a impulsors, intentant que la gent mostri la seva veritable naturalesa.

Les primeres pel·lícules de Rouch són documentals antropològics. Al 1958 realitza “*Jo, un negre*” (*Moir, un noir*), on tracta d'explicar la vida quotidiana d'un grup de treballadors de Costa de Marfil. A “*Crònica d'un estiu*” els vianants dels carrers de París són parats per respondre unes preguntes com <<Digui'm, és vostè feliç?>>. La pregunta serveix com a impulsor d'una crisi emocional que acaba fins i tot en plors.

La tècnica proposada pel cinema directe i el *cinéma vérité* ha estat la més utilitzada en la producció documental a partir dels anys seixanta. Va donar a l'entrevista la importància que fins llavors no tenia dins del documental. A més a més, s'ha proposat un model que resulta especialment atractiu per qualsevol cineasta que intenti representar fidelment la realitat. Hi ha una d'aquestes contribucions especialment significativa, i tracta de mostrar de forma exhaustiva moments concrets de la realitat, encara que hagi d'ometre uns altres.

Per tant, podem resumir que el *cinéma vérité* intenta reproduir la vida mateixa, amb la mínima intervenció del cineasta. Però la duració de la pel·lícula és limitada, i l'acció es concentra en moments concrets en els quals es desenvolupen els conflictes.

## - EL DOCUMENTAL DE DIVULGACIÓ CIENTÍFICA

L'enregistrament d'imatges i sons serveix tant d'instrument d'ajuda pels científics com a medi per donar a conèixer els seus descobriments, a través de documentals i programes divulgatius. El cinema pot enregistrar allò que per la nostra percepció natural resulta massa petit, gran, ràpid o lent; de forma que, amb els medis audiovisuals, el científic pot accedir a un coneixement més profund de la realitat.

Fins i tot abans de l'aparició del cinematògraf, l'astrònom francès Pierre-Jules Hanssen va desenvolupar un sistema d'enregistrament que va anomenar “*revolver cinematographique*”, que consistia en una càmera de forma cilíndrica amb una placa fotogràfica que donava voltes. D'aquesta manera va aconseguir enregistrar el pas de Venus davant del Sol al 1874.

Una de les primeres ciències que utilitzen el cinema és la medicina. Boleslaw Matuszewski, un antic operador cinematogràfic, considerava que el cinema podia ser de gran utilitat i recomanava utilitzar-lo en diverses activitats com a les arts, la ciència,

les arts militars, l'educació, etc. En el Regne Unit, el pioner del cinema mèdic era el doctor Parchen, amb tres pel·lícules sobre diferents malalties que daten del 1898.

El primer intent destacat d'utilitzar el cinema com a medi de divulgació científica és dona a terme a Anglaterra, amb la pel·lícula "*Món invisible*" realitzada per Martin Duncan amb microfotografies. Més endavant fa treballs amb imatges microscòpiques fins a formar la sèrie "*Mons ocults*" (*Unseen world*). En ella figuraven pel·lícules com "*La circulació de la sang en el peu d'una granota*" (*Circulation of the blood in the frog's foot, 1903*).

A partir d'aquells anys el cinema de divulgació científica comença a ocupar espai en alguns noticiaris o curtmetratges que sortien abans que els films de ficció exposats a les sales de cinema. Bona part d'ells estan dedicats a les ciències humanes, especialment en qüestions sobre viatges.

Durant les dues guerres mundials, el cinema científic arriba a un notable desenvolupament. La revista francesa *Sciences et Voyages* dedica un espai a la crítica d'aquest tipus de cinema. En aquestes crítiques es posa de manifest que ha arribat a un molt bon us dels seus recursos pedagògics i espectaculars que contribueixen a la difusió del coneixement. La utilització del cinema com a instrument científic i divulgatiu s'estén arreu del món. A EEUU, al 1924, G.R. Ganti aconsegueix filmar un cultiu de teixits orgànics.

A França, Jean Comandon realitza el que es considera la primera pel·lícula biològica a finals dels anys vint. En el Regne Unit, la Shell Film Unit produeix destacades pel·lícules de contingut científic i tecnològic. Manté la seva activitat fins a 1954, complint amb el seu objectiu de que la companyia fos coneguda pel seu lideratge en els camps d'aquest tipus de contingut. Entre les pel·lícules científiques més destacades en trobem dos que tracten sobre l'ús dels insecticides: "*Atomització*" (*Atomization, 1949*) i "*El món rival*" (*The rival world, 1954*).

El cinema d'animació aporta nombroses possibilitats a les pel·lícules científiques i divulgatives. Émile Cohl en 1908 produeix "*Alegres microbis*" (*Joyeux microbes*) i més endavant, la companyia Atlantic Films produeix la sèrie "Tres minuts". "Tres minuts d'astronomia" reproduceix el moviment dels planetes i de la Lluna a velocitat ràpida. Aquesta sèrie va ser reconeguda com un exemple de cinema científic, pel seu ingeni i la gran capacitat de transmetre coneixements a la gent més inculta.

L'aparició del cinema sonor obre molt horitzons pel cinema científic, la narració ofereix noves possibilitats i evita que les conferències i exhibicions hagin de ser completats per comentaris *in situ*. La música es converteix en un element narratiu de gran importància.



Durant la segona guerra mundial, en alguns països es redueix o elimina completament la producció de documentals de contingut educatiu o científic. En altres, en canvi, es porten a terme destacades iniciatives. El Ministeri d'Informació britànic produeix "*Sarna*" (*Scabies*, 1943), dirigida als metges, sobre el diagnòstic i tractament d'aquesta malaltia de la pell. Altres documentals serien "*Transfusió de sang*" (*Blood transfusion*, 1942) o "*Penicil·lina*" (*Penicillin*, 1944).

Acabada la guerra, a Canadà, el National Film Board produeix diversos documentals divulgatius, on hi destacaven els dedicats a qüestions de salut mental. La sèrie "*Mecanismes mentals*" (*Mental mechanisms*), que tractava sobre les diverses malalties psíquiques, entre d'altres.

El documental de divulgació científica rep un notable impuls a mesura que la televisió es va expandint. Un dels programes de la sèrie "*Nova*" amb major repercussió és "*La connexió del plutoni*" (*The plutonium connection*, 1975), que parla dels perills de la utilització d'aquest metall.

Segons el científic britànic Danah Zohar, els programes audiovisuals científics poden incloure's en tres categories: Aquells que presenten els fets científics de forma directa, en el qual el públic no aconsegueix entendre el significat de les qüestions que es plantegen; els programes que ofereixen una visió sensacionalista i pessimista dels descobriments científics (accidents nuclears, manipulació genètica...) i finalment aquells que es plantegen elements més rebuscats i estranys per intentar sorprendre l'espectador.

## 5. TIPOLOGIES DE DOCUMENTALS

Existeixen diverses maneres de classificar els documentals. En primer lloc, es poden agrupar segons el seu medi de difusió:

- a) **Televisius:** La producció per canals de televisió, tant generals com temàtics, representa la major partida. En les últimes dècades, la creació de canals temàtics ha impulsat la demanda de documentals. El interès de l'audiència televisiva pels documentals es posa de manifest en la gran expansió dels canals especialitzats en aquest gènere com Discovery o National Geographic.
- b) **Cinematogràfics:** En els últims anys s'han produït alguns documentals per ser estrenats en sales de cinema, abans de ser emesos per televisió. Els seus temes, formes i estils no són significativament diferents dels produïts per la televisió.
- c) **Per Internet:** La distribució per aquesta via ha adquirit una gran força en els últims anys, gràcies a l'ampliació del ample de banda de les xarxes i de la millora de compressió del vídeo. La majoria són produïts inicialment per la televisió convencional, encara que va creixent la producció per la Xarxa.
- d) **Altres suports:** Es freqüent distribuir documentals en DVD i en altres suports digitals, mitjançant la venda, lloguer o distribució gratuïta. Normalment és una via de distribució complementària a l'exhibició per canals de televisió.

Els documentals també es poden agrupar segons els temes que tracten. Els més freqüents permeten establir aquesta primera classificació:

- a) **Científics:** El coneixement científic consisteix en un dels temes preferits dels documentals. Es consideren documentals científics o de divulgació científica aquells que tracten sobre temes relacionats directament amb alguna disciplina científica i que les pròpies televisions inclouen en franges catalogades com ciència, tecnologia, medicina i salut, naturalesa i medi ambient, antropologia, història, etc.

Tots els documentals sempre estan més o menys relacionats amb alguna ciència, per tant, es pot parlar pròpiament d'un documental científic en aquells casos en els quals hi ha una relació directa amb coneixements d'alguna ciència, i que amés a més, mostrin explícitament (en la imatge, la narració o els títols de crèdit) que han treballat amb col·laboració d'experts o institucions científiques que han participat com a fonts d'informació o assessors de contingut. Destaquen els programes sobre la naturalesa i els documentals antropològics i històrics.

- b) Culturals: És una categoria independent, en la que s'inclou els documentals que tracten sobre les maneres de viure i costums sense que existeixi una relació directa amb resultats d'investigació científica. Tenen importància els documentals sobre les arts com el cinema, música, pintura i arquitectura. També destaquen els que parlen de viatges, gastronomia i esports.
- c) Socials: Mostren situacions de marginació i pobresa. Amb freqüència se centren amb persones o grups que tenen dificultats per integrar-se, amb l'objectiu de donar a conèixer aquestes carències al resta de la societat. Ha estat un dels continguts més destacats al llarg de la història, i en les últimes dècades són abundants els produïts per alguns organitzacions no governamentals (ONG), molts cops a països del Tercer Món.
- d) Polítics i ideològics: Tractem sobre temes d'interès públic o sobre ideologies. Els documentals de propaganda política ha ocupat un lloc superior, avui en dia els reportatges de l'actualitat han cobert bona part d'aquesta funció.

Una altra classificació es podria realitzar atenent al objectiu per el qual són creats aquests documentals:

- a) Informatius: Intenten traslladar al públic coneixements sobre qualsevol aspecte de la realitat, a fi de donar notícia d'alguna cosa que es considera desconegut per l'audiència.
- b) Educatius: Estan pensats per un ús com a eina didàctica en algun procés d'aprenentatge. Poden ser utilitzats en diferents nivells d'educació, per ajudar a ensenyar coneixements concrets que després són avaluats, per introduir o despertar interès per un assumpte, etc.
- c) D'entreteniment: Creats per divertir l'audiència. En les últimes dècades aquest objectiu ha anat guanyant importància, al mateix temps que ha passat en altres gèneres televisius.
- d) Comercials: Pensats per servir com a instruments publicitaris o de relacions públiques d'empreses i institucions. Destaquen els anomenats *vídeos institucionals*; produccions de donen suport a diversos processos de l'empresa per donar a conèixer la vida de les institucions a visitants, clients, proveïdors, personal, etc.
- e) Propagandístics: Intenten atraure adeptes per ideologies, partits polítics, ONG, etc. Al llarg de la història ha estat rellevant el paper de la propaganda política realitzada pels Estats Units en períodes de conflicte internacional. Actualment són freqüents els programes promoguts per les ONG d'ajuda al desenvolupament, grups ecologistes, etc.

És freqüent que un documental adopti diversos objectius de forma simultània. Per televisió es sol combinar la informació amb l'entreteniment, també molts documentals educatius intenten ser entretinguts per facilitar el seu seguiment.

També cal establir categories relacionades amb la manera en què els documentals aborden la representació de la realitat. Bill Nichols, un dels més importants teòrics en aquest àmbit, distingeix sis modalitats de representació:

- a) El mode expositiu (expository mode): Es dirigeix directament a l'espectador mitjançant teus o títols, per proposar un punt de vista o relatar una història. Poder adoptar el mode narratiu tradicional amb una veu *off* o mostrar en imatge la persona que parla, normalment dotada d'autoritat en aquell terreny. D'aquesta manera s'emfatitza la impressió d'objectivitat i d'argumentació ben fonamentada. Un bon exemple seria la sèrie "*Why we fight*", realitzada per varis directors nord-americans durant la segona guerra mundial.
- b) El mode d'observació (observational mode): Part dels treball desenvolupats després de la segona guerra mundial. El cineasta adopta la postura d'un simple observador que recull els materials de la realitat i els presenta sense el control que s'exerceix en un documental expositiu, intentant mostrar una experiència més viva i espontània. Aquest és el cas de pel·lícules del anomenat *cinema directe*.
- c) El mode participatiu (participatory mode): Utilitza un mètode similar al del antropòleg o el sociòleg. El cineasta s'introdueix en la realitat que està acollint en la seva obra i ens transmet les seves sensacions perquè puguem entendre com se sent en aquelles circumstàncies i com aquella situació es veu alterada degut a la seva presència. El cineasta pot actuar com a investigador, reporter o simplement com a testimoni que explica la seva pròpia experiència. En aquest mode podem incloure pel·lícules tals com "*Crònica d'un estiu*" (1961), d' Edgar Morin i de Jean Rouch.
- d) Mode reflexiu (reflexive mode): Posa de manifest la manera en què el cineasta representa el món real, a més a més del objecte de la representació. Aquest tipus de documentals ens conviden a que veiem el documental com la representació de la realitat, com la construcció que és. Per exemple, en la pel·lícula "*L'home amb la càmera de cinema*" (1929) Dziga Vertov ens ensenya com es construeix la impressió de la realitat, mostrant al càmera filmant, al principi de l'obra.
- e) El mode poètic (poetic mode): Sacrifica l'edició en continuïtat i la sensació d'un lloc i un temps concrets. Utilitza la juxtaposició d'imatges aparentment inconnexes, ritmes canviants i altres recursos expressius, per traslladar a

l'espectador sensacions i impressions. Un exemple seria "*La cançó de Ceilà*" (1934), de Basil Wright.

- f) El mode d'interpretació (performative mode): Tracta d'apropar-se fins a altres formes de coneixement que ajuden a entendre el món, allunyant-se de les generalitzacions i abstraccions, per centrar-se en experiències personals concretes, i enfatitzant les dimensions subjectives i afectives del coneixement. Un exemple seria "*Una veritat incòmode*" (2006), de David Guggenheim.

## 6. DESENVOLUPAMENT D'UN DOCUMENTAL

### i. PROCÉS DE PRODUCCIÓ

Qualsevol producció audiovisual passa per una sèrie de fases, des de la idea inicial fins a la difusió del resultat final. Sol dividir-se en tres etapes: preproducció, producció i postproducció.

#### ❖ FASES DE LA PRODUCCIÓ

##### a) Preproducció

Comprèn totes les accions que es porten a terme abans d'iniciar l'enregistrament d'imatges. Alguns professionals la consideren la fase més important de les tres, ja que sense una bona preparació resulta difícil obtenir un bon resultat. En aquesta etapa es marquen les línies mestres de la producció, el qual permetrà aconseguir l'objectiu final d'arribar eficaçment al públic.

Les accions realitzades dins d'aquesta fase varien força entre diferents tipus de programes, en general, solen ser les següents:

1. Desenvolupament del projecte: La decisió de desenvolupar un programa audiovisual parteix d'una idea que es considera interessant. Cal tenir clar quin és el principal objectiu de la producció (entreteniment, informar, educar, vendre, difondre idees, etc). També és necessari delimitar el públic al qual va dirigit i analitzar l'audiència. El projecte pot tenir diferents graus de desenvolupament, des de una sinopsis (resum de l'argument) fins a una descripció detallada del contingut i la manera en què es portarà a terme la producció. Depenent del grau de desenvolupament es requereix una documentació més o menys exhaustiva.
2. Estudi de viabilitat: És necessari conèixer el cost de la producció i com és finançarà. També convé analitzar produccions similars ja que ajuda a definir els caràcters diferenciadors de la pròpia oferta i a treure conclusions de l'experiència aliena.
3. Cerca de la finançament: Pot aconseguir-se d'una sola entitat i de diverses, mitjançant vendes, acords de coproducció, crèdits, subvencions, patrocinis, etc. Un cop aconseguit el finançament comença la producció pròpiament dita.

4. Guió literari: Comença habitualment amb una nova documentació més profunda. Pot tenir diversos graus de desenvolupament, depenent del tipus de programa i de les circumstàncies de la producció. Comprèn totes les accions encaminades a perfilar el contingut de la idea inicial.
5. Guió tècnic: En aquest document s'especifiquen quines seran les imatges i sons en què es concretarà el guió literari.
6. Pla de producció: Consisteix en ordenar i distribuir el rodatge en el temps disponible per portar-lo a terme. És necessari decidir quin serà el personal i els medis tècnics necessaris. També cal realitzar prèviament la localització o inspecció dels llocs de rodatge.

#### b) Producció

En aquesta fase s'enregistren les imatges, seguint les indicacions del pla de producció. Habitualment intervenen un major número de persones que en les altres fases i els errors comesos a la preproducció es manifesten clarament.

#### c) Postproducció

Inclou totes les accions que es realitzen després de enregistrar l'últim pla. Comprèn l'edició de les imatges i els sons, també sol incloure l'avaluació del resultat final.

### ❖ ÀREES DE LA PRODUCCIÓ

La producció de programes de televisió és un treball en equip, en el qual participen persones amb perfils, formacions i destreses molt diferents. Les professions audiovisuals poden enquadrar-se en tres grans àrees:

- a) Àrea de guió: Encarregada de desenvolupar les idees que s'explicaran en el programa: guionistes, documentalistes, redactors, reporters, etc. En alguns casos, no només es tracta de l'escriptura de textos, sinó que també pot incloure altres funcions com realització d'entrevistes o participació en l'enregistrament d'imatges.
- b) Àrea de realització: Responsable de la posada en imatges del programa: realitzador, operador de càmera, tècnic de so, editor, grafista, etc. La seva feina varia molt en funció del tipus de programa.

- c) Àrea de producció: S'ocupa de l'organització i control dels recursos així com de la planificació, logística i coordinació de la producció. Inclou a diferents productors i ajudants de producció.

Les funcions desenvolupades per cada àrea poden ser distribuïdes de diferent forma. En produccions que disposen de pocs recursos, és freqüent que una mateixa persona assumeixi diverses funcions, fins i tot d'àrees diferents. Per exemple, en la producció de documentals és habitual la figura de productor-realitzador, i en alguns reportatges informatius una sola persona (vídeo-reporter) porta a terme el treball de guió, càmera i muntatge.

#### ❖ EL PERSONAL TÈCNIC I LES SEVES FUNCIONS

És possible delimitar alguns perfils típics en la producció de programes de contingut informatiu. Els més importants són:

- a) Productor: Aquesta paraula admet diferents interpretacions. En alguns països, com Espanya, el productor en programes de no ficció sol limitar-se a qüestions logístiques i d'organització. En altres, com els d'influència anglosaxona, el productor (*producer*) és el responsable màxim del programa i qui pren les decisions més importants, tant si és sobre el contingut, línia editorial, distribució del pressupost o recursos. En ocasions rep el nom de *cap de producció*, i en produccions complexes pot haver-hi un *director de producció* que tingui diversos productors al seu càrrec.
- b) Ajudant (o assistent) de producció: Ajuda al productor en la contractació i coordinació del personal i medis tècnics, sol·licitud de permisos, etc.
- c) Productor executiu: Responsable de la supervisió de les línies mestres de la producció. La seva feina és similar al de *productor delegat*, responsable de la supervisió, per encàrrec d'una de les entitats coproductores.
- d) Director: En alguns models organitzatius, com l'espanyol, és el responsable màxim del programa. Sol centrar-se en el contingut, deixant per el cap de producció les tasques logístiques i pressupostàries. En el model anglosaxó, el terme director és equivalent al de realitzador.
- e) Director artístic o escenògraf: S'ocupa de crear la posada d'escena d'un programa, d'acord amb el criteri del director, realitzador i productor.
- f) Guionista: Responsable d'escriure el guió literari en què es delimita el contingut del programa. En alguns tipus de producció, com els documentals, el propi director sol ser també el guionista.



- g) Documentalista: S'encarrega de la investigació prèvia a la confecció del guió, sobre tot en el cas de produccions de gran importància.
- h) Presentador (o conductor): És qui apareix en imatge per comunicar-se directament amb l'audiència. En alguns països s'inclou en la categoria dels actors i els locutors.
- i) Locutor: Realitza la narració sense aparèixer en pantalla.
- j) Realitzador: Planifica i dirigeix la posada d'imatges del programa. Decideix la ubicació i d'enquadrament de les càmeres i supervisa la il·luminació, el so i la postproducció. A realització multicàmera se situa em el control de realització fora de l'estudi, i pot seleccionar ell mateix les càmeres o comptar amb un *mesclador (o director tècnic)* que realitza aquesta funció.
- k) Director de fotografia: Responsable de la qualitat de la imatge enregistrada per la càmera. Dissenya i supervisa la il·luminació, també és freqüent que ell mateix sigui l'*operador de càmera*. En programes en estudi, la il·luminació la dissenya i dirigeix l'*il·luminador en cap*, amb la col·laboració de *luminotècnics o elèctrics*.
- l) Operador de càmera o càmera: Maneja la càmera i ajusta l'equip per assegurar la qualitat de la gravació.
- m) Enginyer de so: Dissenya i dirigeix la captació del so. Pot comptar amb un *microfonista, operador de boom o perxista*.
- n) Regidor: Encarregat de transmetre i supervisar el compliment de les ordres del realitzador dins del plató.
- o) Maquinista: S'ocupa de la instal·lació i maneig dels elements de maquinària, com el *travelling* o la grua.
- p) Maquillador o estilista: Cuida la imatge del presentador o de les persones que apareixen al programa.
- q) Editor: És l'encarregat del muntatge del material gravat. Pot comptar amb l'ajuda d'un *editor de so*, que s'encarrega de aquesta part de la postproducció, així com d'un *grafista* que realitza els gràfics i les animacions.
- r) Compositor o músic: Composa les diferents músiques que apareixen en el programa.

#### ❖ CATEGORIES DE LA PRODUCCIÓ TELEVISIVA

La producció televisiva es pot classificar d'acord amb el lloc on es realitza, com es transmet el producte final o el mètode de producció empleat. Els documentals, per exemple, són produccions de camp, gravades normalment amb una sola càmera.

a) On es generen

Les produccions poden ser *d'estudi* o *de camp*. En estudi normalment és més senzilla, ja que allà es tenen totes les eines necessàries i tot transcorre en una situació controlada. Les produccions que es fan en exteriors solen aportar major realisme i vivacitat, encara que resulten ser més complexes donat el poc control que es té sobre tots els elements que hi intervenen. En els primers anys de la televisió, tota la producció es feia en interiors fins que a mesura que va passar el temps, els aparells es van fer més lleugers i manejables.

b) Mode de transmissió

Els programes poden ser *en directe* o *gravats*. Els gravats poden realitzar-se amb tècnica de directe, un mètode freqüent per aquells programes de debat o de concursos ja que ofereix una flexibilitat en espai i temps del diferit. Poden passar per postproducció o edició per poder controlar de forma més efectiva la qualitat del producte final. En els primers anys de televisió, tots els programes es realitzaven en directe ja que no existia una tecnologia fàcil d'usar que permetés l'enregistrament.

Abans de la gravació magnètica, els programes podien ser enregistrats a través d'un equip anomenat "kinescopi". Consistia en una màquina de cinema amb un equipament especial, que utilitzava una pel·lícula d'alta sensibilitat. El so quedava enregistrat simultàniament en una banda òptica. La qualitat tècnica de la imatge era molt deficient, i presentava un gra considerable.

c) Mètode de producció

Els programes poden ser realitzats amb una sola o diverses càmeres. Una sola càmera s'utilitza en programes gravats i editats, en ells l'operador de càmera decideix quin és l'aspecte de la realitat que ha d'escollir. Amb la utilització adequada de les tècniques de realització, poden oferir-se diversos punts de vista simultanis d'una mateixa acció.

Els programes en directe es realitzen amb diverses càmeres. La selecció de la imatge la porta a terme el realitzador, situat a la sala de control. També poden registrar-se alguns punts de vista i seleccionar-los en la postproducció. En alguns programes gravats amb tècnica de directe es grava la imatge ja seleccionada pel realitzador, i simultàniament la senyal d'altres càmeres.

## ❖ MODALITATS DE PRODUCCIÓ

La complexitat d'algunes produccions i la varietat de la informació televisiva fan que amb freqüència una sola entitat no disposi de tots els recursos necessaris per tirar endavant un projecte. En ocasions es realitza utilitzant una sola entitat i en altres es requereix de diverses. Existeixen algunes modalitats de producció:

### a) Producció pròpia

Tradicionalment s'entenia per producció pròpia aquella que era realitzada amb els propis recursos d'una sola entitat. Tot i així, aquest concepte ha estat ampliat fins a englobar altres modalitats. Totes aquestes modalitats serveixen per realitzar el càlcul de producció pròpia, a efectes de calcular els percentatges fixats per la legislació.

1. Producció interna (*in-house production*): Es porta a terme amb uns recursos humans, tècnics i pressupostaris d'una sola empresa (cadena de televisió o productora). En aquesta modalitat es troben els informatius diaris i programes d'actualitat, esportius, i en general tots aquells que la seva permanència en antena està garantida.
2. Producció associada: La cadena o emissora de televisió encarrega la producció a una empresa externa. El programa és finançat i controlat per la televisió, la qual manté els drets d'emissió i explotació, tot i que a vegades poden ser compartits amb l'empresa productora.

La producció associada pot articular-se de diverses maneres. En alguns casos, la cadena de televisió aporta únicament els recursos financers i rep una producció llesta per emetre; en altres, pot aportar part del personal i els medis tècnics. La productora es fa càrrec del format del programa, la direcció, el guió i la presentació, i la televisió participa amb l'equip de realització i l'estudi.

Resulta avantatjós per la cadena de televisió, ja que fa innecessari tenir personal especialitzat en cada un dels tipus de programa i a personal creatiu, és a dir, surt més a compte comprar la feina ja feta que establir amb ells un contracte laboral.

En aquesta modalitat la productora exerceix la producció executiva, i la cadena de televisió nombra un productor delegat que veli pels seus interessos. La producció associada és molt freqüent en programes d'entreteniment, concursos i *magazines*.

3. Coproducció: És la col·laboració entre diverses empreses (televisions, productores, distribuïdores, etc.), cada una contribueix amb una part dels

recursos necessaris per la producció (humans, tècnics o financers). Cada soci rep uns drets d'explotació equivalents a les seves aportacions. Són força comuns les coproduccions de documentals entre productores i televisions del mateix o diferents països.

#### b) Producció aliena

Una empresa aliena a la televisió produeix un programa que després ven. La productora, que és titular dels drets d'explotació, cedeix a la televisió els drets d'emissió per un temps i un número determinat de passades. Les televisions adquireixen programes de producció aliena per un preu molt inferior al cost de la producció pròpia, però la producció pròpia permet a les cadenes dissenyar una programació acord amb el perfil propi i de la seva línia editorial.

#### ❖ MODALITATS DE FINANÇAMENT

És freqüent que una sola entitat no conti amb tots els recursos necessaris per portar a terme la producció. Les fonts de finançament més habituals són:

- a) Contracte de producció associada amb una televisió: La televisió dóna part dels diners abans i paga la resta després de l'entrega del material.
- b) Contracte de coproducció: Diverses empreses aporten els recursos necessaris, inclosos els financers. Aquests últims venen de les televisions i les productores contribueixen amb medis tècnics i humans.
- c) Acords de prebenda: Una televisió o distribuïdora compra els drets d'emissió del programa, abans de portar-se a terme la producció i avança part dels recursos financers.
- d) Ajudes públiques: És freqüent presentar els projectes a convocatòries públiques d'ajuda al sector audiovisual. Estan les de la Unió Europea (Media, Eureka Audiovisual i Euroimages), Ibermedia (per la coproducció lberoamericana), Ministeri de Cultura i administracions autonòmiques.
- e) Patrocini: En alguns tipus de programes, com els documentals, es freqüent que el cost total o parcial de la producció sigui aportat per empreses o institucions, els noms dels quals apareixen reflectits en els títols de crèdit.

El finançament dels documentals varia en funció de les circumstàncies de cada mercat i de la envergadura de la producció. A les grans produccions és habitual la coproducció entre cadenes de televisió i productores de diversos països. En els casos de les petites produccions, és més abundant la producció associada i els patrocinis.

## ii. EL GUIÓ

L'escriptura del guió és per alguns una de les parts més difícils del procés. Tot i que alguns directors prefereixen treballar sense un guió previ, utilitzar-lo és molt recomanable ja que a través d'aquest document podem perfilar amb més detall el contingut i, a partir d'ell, fer possible planificar millor la producció.

### ❖ LA IDEA INICIAL

El procés de producció d'un documental comença a partir d'una idea original o d'un format, un conjunt de característiques formals i tècniques ja utilitzades prèviament. Té l'avantatge de que té un precedent que va aconseguir bons resultats, encara que pot perdre frescor davant els ulls del públic. Freqüentment s'aixequen veus crítiques sobre les televisions i la seva escassa capacitat de risc per apostar per idees originals. Encara que un format no és garantia de èxit, es considera que el risc de la seva posada en marxa és més reduït.

De tota manera, els formats també van ser idees originals en un primer moment, i els seus creadors van haver de concebre alguna idea susceptible de funcionar bé a la televisió, cosa que no resulta gens senzilla, en un mercat tant competitiu com l'actual.

Actualment captar i retenir l'atenció del públic comporta certa complexitat i requereix partir d'una idea d'impacte, que pugui ser desenvolupada de forma eficaç perquè el públic connecti amb ella. Per poder entendre millor quines idees funcionen a la televisió, primer necessitem saber per a què serveix exactament.

Des dels primers anys, les televisions europees (de titularitat pública) van assumir els objectius formulats per lord Reith (primer director general de la cadena pública britànica BBC): <<informar, educar i entretenir>>. A les cadenes privades, desenvolupades a finals dels anys trenta a EEUU, es va veure com a oportunitat de negoci l'entreteniment. També va haver cadenes privades per altres objectius sobre tot per la informació.

En conseqüència es va buscar la manera de combinar la informació i l'entreteniment. Aquesta tendència s'ha anat accentuant en les últimes dècades fins a arribar al terme <<infoentreteniment>>. Aquells programes de televisió objectiu dels quals és informar al públic ho intenten fer de manera entretinguda. En altres casos, l'objectiu principal és entretenir i la informació és només una eina per aconseguir-ho.

Un programa informatiu senzillament és aquell que explica al públic alguna cosa que desconeix. La informació ha de ser exposada de manera que els espectadors puguin assimilar-la, i per qüestions com comunicar grans quantitats d'informació i oferir informació molt detallada, la premsa o les revistes poden ser més útils i eficaces que la televisió.

A la televisió existeix una limitació objectiva del temps que és possible dedicar a un programa i la informació que pot contenir. Tampoc és possible accelerar el ritme ja que només s'aconseguiria atordir i avorrir l'espectador. El ritme ha de ser l'adequat perquè fins i tot el públic que assimili més lentament la informació pugui sentir-se còmode. Al contrari que en els medis impresos, els audiovisuals habitualment no és possible tornar enrere per repescar alguna dada que ha passat desapercebuda o que no s'ha entès a la primera recepció. Davant d'aquesta debilitat de la televisió, es sol considerar que entre les seves virtuts està la seva capacitat per presentar la informació d'una manera més distreta que altres medis.

Per seleccionar un tema sobre el que realitzar un programa, resulta útil tenir en compte els factors d'interès informatiu. Muñoz Torres, professor de Comunicació i informació audiovisual a la Universitat Complutense de Madrid, agrupa les contribucions més rellevants en sis categories: espacial; temporal; referent a l'aspecte personal i notorietat pública; a l'inusual, estrany o imprevist; al conflictiu i negatiu; i finalment, a l'interès formal. Cada una d'aquestes categories permet detectar aquells elements d'un fet que el fan interessant al públic. En general, un fet és interessant quan l'espectador el rep com a pròxim a la seva vida, és a dir, quan pot implicar-se amb el què li estan explicant. Aquesta proximitat pot ser tant física, de tipus cultural o mental.

La recerca i selecció d'idees per programes de contingut informatiu és una de les tasques més importants de tot el procés, ja que una decisió errònia condiciona el resultat final en gran mesura. Un productor de programes o un reporter s'ocupen d'aquesta labor.

## ❖ EXPLICAR HISTÒRIES

La capacitat de l'ésser humà per entendre i relatar històries ha estat percebuda molt abans de que ho fessin els documentalistes. Des de sempre s'ha considerat l'aptitud de l'home per explicar històries.

Dins del gènere documental, ja des dels seus inicis, alguns dels grans documentalistes estructuren el contingut de les seves obres entorn històries. Flaherty construeix els seus documentals seguint les accions d'uns personatges concrets, entre d'altres, el caçador Nanook o el jove adolescent protagonista de "Moana". Els documentalistes britànics recorren generalment a històries concretes per construir les seves obres, encara que no sempre estan centrades en persones.

L'adopció dels models dramàtics pot detectar-se també en nombrosos reportatges informatius. En la terminologia anglosaxona, els reportatges es denominen *stories*, i habitualment adopten la estructura d'un reduït relat complet, en el que un protagonista realitza una sèrie d'accions.

Un relat pot estar estructurat en forma lineal o en forma dramàtica. A la primera els fets es descriuen seguint una línia, com la d'un viatge o un trajecte, en el transcurs del qual passen diversos episodis. A la segona la narració s'estructura obrint, desenvolupant i tancant un conflicte (principi, mig i final).

En els documentals s'utilitzen fonamentalment dos estructures diferents. En uns casos s'explica la història en el sentit més dramàtic del terme, i es poden distingir clarament els següents elements:

- Un protagonista, amb l'objectiu que suposarà l'arrancada de l'acció.
- Un antagonista, algú o alguna cosa que s'oposi al objectiu del protagonista.
- Un conflicte, és a dir, un xoc entre el protagonista i l'antagonista.
- Una resolució, que es produeix al final, quan es desvela si el protagonista ha aconseguit o no el seu objectiu.

En aquest tipus de documentals resulten molt importants les implicacions personals, els sentiments. Són els que permeten a l'espectador identificar-se amb el que està veient.

En altres casos, aquests elements dramàtics no existeixen o no es presenten amb claredat. Aquest segon tipus de documental recorre a l'organització de les idees per medi d'un fil conductor (*story-line*). Per exemple, un viatge, un dia a la vida d'una ciutat, etc.

Generalment un documental que explica una història dramàtica sol tenir més força. No obstant això, és més difícil explicar una història presa de la realitat que fer-ho dins del terreny de la ficció. En el cas del documental, els fets presentats han de ser presos a la realitat, cosa que li afegeix una dificultat notable.

#### a) Història i relat

Explicar una història significa que les idees estan ordenades seguint una seqüència que fa que l'espectador s'interessi pel que ve a continuació.

En general, es denomina *història* al conjunt d'accions o esdeveniments reals o ficticis que van tenir lloc en el passat, respecte al temps de la narració. El *relat* és la representació coherent, en forma de seqüència, d'una història.

Segons Claude Brémont, director d'investigació en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (a França), per tal que es produeixi un relat ha d'aparèixer una <<successió de fets d'interès humà, dins de la unitat de la mateixa acció>>. La acció, a més a més de ser una, ha de ser completa i de certa magnitud. Que l'acció sigui completa significa que ha de tenir un principi, un mig i un final; i que una acció tingui magnitud significa que no sigui tan gran com perquè la visió es confongui. Des del punt de vista de l'estructura de l'acció, magnitud significa que ha de produir-se, i apreciar-se sense dificultat, la <<transició des de l'infortuni a la felicitat o des de la felicitat a l'infortuni>>.

En l'àmbit del documental Boswall, productor de la Unitat d'Història Natural de la BBC i presentador/narrador en molts programes de televisió, suggereix que per ordenar el material convé posar el millor al final, el següent millor al principi i la resta enmig. Tal com ell senyala, l'espectador ha de <<saber en tot moment on es troba, i si no és així ha de ser per una decisió, no per un error>>. Mantindre una seqüència d'idees ben definida no resulta fàcil. S'han de seleccionar únicament aquells elements que encaixen bé amb el fil conductor seleccionat, sinó el documental pot resultar confús. D'acord amb Boswall, l'articulació d'un documental té com a finalitat aconseguir la transformació d'una sèrie de coneixements científics en un enunciat artístic dotat d'unitat i varietat. En els documentals científics la unitat és més difícil d'aconseguir que la varietat, ja que la ciència segueix els fets i ramifica constantment el seu raonament. Resulta especialment necessari que un documental segueixi una història, a través de la qual poder construir un tot unitari.

El prestigiós documentalista britànic David Attenborough és partidari d'organitzar el contingut dels seus programes seguint una història que serveixi de "fil narratiu". Un fil narratiu fort és considerat molt valuós pel guionista, perquè no hi ha prou amb una



successió fàcil o il·lògica d'imatges. Ell afegeix que d'aquesta manera és possible mantenir l'interès de l'espectador pel que s'està explicant.

La història es pot explicar al llarg d'un documental, d'una sèrie o dins d'una seqüència. És important que la història l'expliquin les pròpies imatges, ja que tindrà una lògica de narració verbal en lloc d'audiovisual, desaprofitant així les virtuts del medi. L'estructura més freqüent d'estructurar un relat és la que el divideix en principi, mig i final. En el cas dels documentals dramàtics, l'estructura sol ser: plantejament, nus i desenllaç. En els documentals no dramàtics, les tres parts per regla general solen correspondre's amb presentació, desenvolupament i conclusió.

- Presentació: Avançar el que s'explicarà després.
- Desenvolupament: Explicació.
- Conclusió: Resumir o recollir algunes idees ja explicades.

La presentació és indispensable per proporcionar al públic les coordenades que li permetran situar-se, el relació al tema i l'estil del documental. Els primers minuts són fonamentals per despertar l'interès de l'espectador. La conclusió és necessària per que es produeixi una aportació clara en relació a l'assumpte tractat.

#### b) Leitmotivs

Un *leitmotiv* és un tema recurrent associat amb una persona, idea o situació, en una composició musical, literària, etc. Per exemple, en els documentals sobre la naturalesa, tres de les faules més característiques són la del <<cicle de la vida>>, la <<narrativa de la cerca>> i <<el triomf de la ciència sobre la naturalesa>>.

La faula del <<cicle de la vida>> segueix habitualment des del naixement fins a la reproducció. La segona de les faules és la del naturalista com a heroi. Aquesta història ha estat recollida pels documentals de naturalesa amb la forma d'un naturalista o investigador realitzant viatges o expedicions científiques. El recorregut dels científics constitueix la part central de cada programa, i en ell van inserint seqüències de la vida animal. Cada programa explica una història clara amb uns personatges, que tenen un objectiu i que s'enfronten a unes dificultats per arribar finalment al seu objectiu.

Aquestes faules tendeixen a reforçar el sentit dramàtic d'un programa i, per tant, acosten els seus continguts a els mètodes habituals de coneixement de l'espectador.

#### c) Consideració dels éssers reals com personatges

Des dels orígens del gènere, alguns documentalistes han construït les seves obres entorn a personatges. Robert Flaherty és un dels primers en estructurar les seves

pel·lícules seguint les accions d'un personatge central. La primera versió de "Nanook" seguia un ordre temàtic, a l'estil dels documentals de l'època. Aquesta primera versió va ser destruïda en un incendi que va acabar amb tot el material rodat, però uns anys després Flaherty va aconseguir tornar a rodar la seva pel·lícula sobre la vida dels esquimals. Aquest cop va decidir fer-ho seguint una sola persona: el caçador Nanook. A partir d'ell, molts altres documentalistes han "convertit" a persones reals en personatges, entorn els quals es desenvolupa la història que construeix el documental.

En el terreny documental de la naturalesa, és coneguda la tècnica de caracteritzar als animals i plantes com a personatges. Per exemple, en un dels seus programes, Rodríguez de la Fuente parla explícitament de que el liró (personatge) és "el protagonista de la història" i senyala a que aquest animal com a "un follet que iniciarà l'aventura més prodigiosa de la seva vida".

Jacques-Yves Cousteau, explorador i investigador marí francès, presenta els animals que apareixen en les seves obres com a personatges que participen en una història. Es refereix, per exemple, a que els pingüins són fidels a les seves parelles durant l'època amorosa ("*Aventura submarina, El vol dels pingüins*"). D'aquesta manera, es suggereix que aquests animals prenen decisions deixant en segon pla el fet que actuen moguts pel seu instint.

En la mateixa línia, Roger Silverstone critica el fet de que determinats programes de televisió realitzin una cerca d'herois i malvats o vilans. Segons ell els documentals tendeixen a buscar personatges que puguin ser inclosos en una d'aquestes dues categories, i així adaptar-se a les que la ment de l'espectador està acostumat a utilitzar.

David Attenborough es manifesta partidari d'utilitzar aquesta tècnica, ja que per ell un bon guió és <<una bona història en la que et preocupes per qui està en ella i què passarà>>.

Aquest plantejament es posa de manifest en diverses seqüències en les que alguns animals i plantes assumeixen el paper de personatges, desitjos dels quals desencadenen les accions que es mostren. Els personatges apareixen caracteritzats com éssers dotats d'una gran capacitat per resoldre problemes que la naturalesa planteja. Aquestes capacitats solen desencadenar accions que semblen executades lliurement, en lloc d'estar impulsades per la necessitat biològica.

#### d) Elements de conflicte i tensió (intriga)

El conflicte és la base de qualsevol documental per mantenir l'interès de l'espectador. En cas contrari, faltaria motiu per que la història avanci cap a la conclusió.

L'estudi realitzat entre 1884 i 1986 per Hunter McCartney sobre els continguts de la premsa diària, revistes i informatius de televisió, ensenya que les situacions de conflicte estan presents generalment en les principals notícies i reportatges publicats pels medis de comunicació. Conclou que els reportatges solen construir-se al voltant d'un conflicte ja que amb ell es crea interès.

En els documentals també és freqüent tractar de mantenir l'interès de l'espectador situant determinats obstacles o conflictes en el camí dels personatges cap als seus objectius. En el cas dels documentals de naturalesa, el conflicte apareix normalment relacionat amb la lluita dels éssers vius per sobreviure. Són tres tipus de conflictes: un individu s'enfronta a un medi hostil, un individu que lluita contra el seu depredador, i finalment, un individu que competeix contra un altre de la seva mateixa espècie, per defensar un territori o per aconseguir femelles. Aquests tipus de conflicte estan presents en la pròpia natura. No es tracta, per tant, de conflictes plantejats per l'acció del subjecte enunciat. En les obres de Cousteau, el conflicte apareix amb freqüència en la relació entre l'equip científic i la naturalesa, o en la relació entre l'ésser humà i el medi natural.

Quan un enunciat audiovisual està construït entorn a un o més personatges que tractes de complir uns objectius, sorgeixen algunes possibilitats d'utilitzar tècniques dramàtiques. Una de les més importants és la tensió o intriga.

Quan un personatge i un conflicte es troben, pot donar-se la situació d'intriga. L'espectador dubta sobre si els personatges aconseguiran el seu objectiu o no. Aquesta tensió es basa en l'avançament d'informació i en el dubte. Aquesta tècnica s'anomena *planting* i *pay off* (sembrar i recollir). Convé que les expectatives o els pronòstics es compleixin, però no sempre, per tal de sorprendre l'espectador. Amb el fi d'aconseguir aquesta situació, és necessari que el públic entengui clarament quin és l'objectiu del personatge i quins són els obstacles que s'oposen a aquest compliment.

Segons Alfred Hitchcock, un reconegut cineasta britànic, la intriga és el medi més poderós per mantenir l'atenció de l'espectador. Per aquest autor (considerat com el mestre d'aquesta tècnica), la tensió no és el mateix que la por o el misteri, ja que considera aquests últims com a fruit de la curiositat i de les emocions.

Per Attenborough, l'intriga resulta un element en el desenvolupament del documental, que ell busca expressament quan realitza la investigació dels temes, i té molt en compte a l'hora d'escriure guions. La tensió constitueix una eina idònia per mantenir el públic interessat en el que s'està explicant.

## ❖ SINÓPSIS, ESCALETA I TRACTAMENT

Una vegada documentada la idea principal, sol ser necessari plasmar les idees recollides en un projecte escrit, que té dos objectius:

- Perfilar amb major detall la producció que es pretén dur a terme.
- Facilitar la venda de la idea dins i fora de la pròpia empresa productora

Un projecte pot tenir formes i extensions molt diferents. En el cas de productor amb experiència, una simple i breu declaració d'intencions pot ser suficient. En canvi, habitualment es desenvolupa un projecte de cert detall, que permeti entendre com pretén ser el programa.

Entre els documents que sol incloure una proposta de programa entren:

### a) Sinopsis

És un resum breu, clar i precís del que es vol explicar. El mot *sinopsis* prové del grec *onnopsis*, i pot traduir-se com "allò que pot ser recorregut en una ullada". Serveix per despertar l'interès pel projecte, posant de manifest la força de la història que es vol explicar.

Alguns programes es mouen entorn una *història*, és a dir, una seqüència de fets amb un o més protagonistes, un conflicte i un desenvolupament successiu que acaba amb una resolució. Altres vegades, es recorre a una simple organització dels diferents aspectes que componen el tema. En el cas de tractar-se d'una història, és important que l'interès dels protagonistes, la força del conflicte, el desenvolupament de l'acció i els seus principals escenaris quedin ben clars. Alguns cops s'observa que la història no és suficientment interessant, i es veu que serà poc probable que capti l'atenció de l'espectador.

És convenient que la sinopsis estigui escrita amb un cert estil literari i que intenti evocar algunes de les imatges que apareixeran. A vegades, la sinopsis es desenvolupa en un *argument*. Aquest document, d'extensió variable (més gran que la sinopsis), explica la història de forma detallada.

### b) Escaleta

És una relació ordenada de les seqüències d'imatges, escenaris o parts que componen un programa, amb la seva duració corresponent. Serveix per concretar l'estructura narrativa i les imatges amb les que es construirà el programa i comprovar que els continguts són adequats per la duració prevista (normalment preestablerta).

S'entén com a seqüència el conjunt de plans que formen una unitat dramàtica i temàtica completa. Sol estar dividida en varies escenes, formada per diversos plans que mostren una acció continuada, que es desenvolupa en un mateix escenari i temps.

L'escaleta ajuda a desenvolupar programes on domina la narrativa visual, ja que força a pensar en seqüències d'imatges abans que en continguts de tipus verbal o conceptual. Al construir-la és important cuidar l'ordre entre les diferents seqüències que obren i tanquen el programa, ja que la seva posició privilegiada contribueix en gran mesura a l'eficàcia de l'enunciat.

Sovint, la sinopsis i l'escaleta són dos documents desenvolupats paral·lelament, de manera que es van influent mútuament. En alguns programes, (com reportatges informatius), l'escaleta és l'únic guió del que es disposa.

### c) Tractament

És un document intermedi entre la sinopsis i el guió, que pot adoptar diferents formes, extensions i continguts, segons el tipus de programa de que es tracti. Inclou les idees fonamentals, els personatges, localitzacions i aspectes de la idea a tractar. En programes de caràcter informatiu pot incloure un desglossament de les seqüències, amb el seu contingut corresponent, així com algunes indicacions de producció.

## ❖ GUIÓ LITERARI

Té com a objectiu visualitzar tot el documental, tractant de mostrar, amb tota la precisió que sigui possible, allò que l'espectador podrà veure quan estigui finalitzat. Durant el procés d'escriptura és el moment de regular el flux narratiu, dosificant la informació perquè cada programa resulti comprensible i interessant.

Aquest guió també serveix per que tots els membres de l'equip tinguin un idea clara de l'objectiu final i puguin coordinar la seva feina de manera més eficaç. Per exemple, en un rodatge amb diversos operadors de càmeres treballant simultàniament, el guió pot ajudar a unificar criteris sobre quines imatges resulten útils. En cas contrari, existeix el risc de rodar material sense tenir la seguretat de que serveixi pel programa.

Alguns professionals la consideren la part més difícil de tot el procés, ja que implica la concepció detallada de la producció. S'intenta que el guió de rodatge tingui el detall i la claredat suficient per què, en cas de que el director no pogués, una altra persona realitzés la seva feina.

El nivell de desenvolupament del guió varia d'uns programes a altres. Per exemple, en els espais que treballen informació d'actualitat, l'escriptura del guió detallat és més difícil, en conseqüència de la mateixa naturalesa dels assumptes tractats. A les produccions on el material d'arxiu ocupa un lloc destacat, la documentació ha d'incloure la recerca de les imatges disponibles. Un cop visionades i seleccionades les imatges, és el moment d'escriure el guió.

En determinats programes de tipus biogràfic, el pes narratiu recau sobre les respostes dels personatges entrevistats. És convenient gravar primer les entrevistes i, un cop seleccionades les respostes a incloure, escriure el guió per la resta de la producció.

En els programes d'entrevistes, el guió inclou habitualment les instruccions i passos de continuïtat, les preguntes a realitzar i possibles noves preguntes a que puguin donar lloc les respostes dels personatges entrevistats.

En els documentals és difícil que el resultat final coincideixi amb el guió literari previst. Durant el procés de filmació poden sorgir noves idees o enfocaments, o que algunes seqüències no resultin tan interessants com s'esperava. Alguns professionals consideren que, el programa final ha de tenir aproximadament entre un 70 i un 80% dels continguts previstos en el guió literari. De no ser així, podria ser degut a que la documentació fos incompleta o inadequada o que el rodatge es portés a terme de manera excessivament mecànica. En tot cas, és recomanable treballar amb un guió de rodatge, ja que facilita la producció i ajuda a estalviar temps i diners.

Els guions literaris poden plasmar-se utilitzant diversos formats, encara que sol preferir-se el format de dos columnes. A la de l'esquerra s'especifiquen les imatges que componen cada seqüència (sense especificar detalls tècnics, que seran dissenyats posteriorment pel realitzador). A la columna de la dreta es detalla el contingut que es tractarà durant la seqüència.

#### ❖ ESCRITURA DEL COMENTARI

Generalment el comentari s'escriu al final del procés, sobre les imatges editades i, a ser possible, amb una versió del muntatge, que contingui també la música i el so ambiental. Es tracta de que la imatge, música, sons i text juguin en el mateix sentit: l'avanç del relat.

A l'hora d'escriure, és necessari tenir en compte el nivell de coneixement de l'audiència sobre el tema a tractar. Convé utilitzar termes el més senzills possible. Si suposem que l'espectador té un coneixement inferior al real, podem ofendre'l. Si fem la

suposició contrària, el públic no entendrà bé el que estem explicant. Per tant, el lèxic ha de ser adequat al nivell de l'audiència, sent el més precís possible.

Dins d'aquest vocabulari convé evitar els clixés, perquè són termes que han perdut força. Alguns guionistes recomanen escriure sempre per una persona coneguda: un amic o un familiar, etc. Altres aconsellen escriure per un mateix, adoptant la posició d'algú que no sap res sobre el tema tractat. D'aquesta manera s'evita escriure en abstracte i poden concretar-se els dubtes sobre el nivell dels termes empleats.

El comentari ha d'estar escrit en termes senzill, clars i precisos. Sol recomanar-se la fórmula d'una frase per cada idea, de manera que siguin breus. Encara que no és necessari, és més fàcil ser clars amb oracions que segueixin l'ordre de subjecte-verb-predicat. També és més senzill aconseguir la claredat amb oracions coordinades que amb subordinades.

Tot i que les frases siguin breus, han d'estar unides entre si, igual que els paràgrafs han d'estar units els uns als altres, així la narració resulta fluida. Un cop escrit, convé llegir el text en veu alta, per detectar rimes internes, cacofonies i frases difícils de pronunciar.

#### a) Relació entre el comentari i la imatge

El comentari a vegades pot utilitzar-se per fer generalitzacions o abstraccions sobre la imatge concreta, però sempre ha de guardar una relació harmònica amb les imatges. Això significa que no ha de descriure el que no veiem, sinó complementant-lo amb informació addicional. En algunes ocasions, sí és acceptable descriure la imatge, si pensem que del contrari l'espectador es perdrà algun detall. Tampoc s'ha de parlar d'alguna acció totalment diferent del que es veu a les imatges, perquè pot confondre l'audiència.

Un perill freqüent a l'hora d'escriure un comentari és incloure massa paraules, és convenient alleugerar la narració. És necessari deixar freqüents pauses en el comentari, perquè les imatges puguin veure's amb comoditat; sobretot les de major força, impacte o bellesa (on no es sol posar comentari). No obstant això, a vegades pot buscar-se l'efecte contrari, i escriure una frase per una imatge impactant, com per exemple, per tractar de diluir l'efecte d'una escena desagradable.

En general convé aportar la informació imprescindible. Quan s'inclouen massa dades, s'aconsegueix un documental difícil d'assimilar, on no és possible contemplar les imatges amb tranquil·litat. Tanmateix, a vegades les imatges no aporten gaire, així que s'ha d'oferir alguna informació que mantingui l'interès.

Els guionistes recomanen no resumir la informació, sinó avançar-la, per ajudar a que el relat es dirigeixi cap a la resolució. Solen ser útils per afavorir la transició cap a un canvi bruscat de temps o lloc.

El comentari no ha de resultar irrellevant i, si no aporta res, és millor evitar-lo. Convé estar alerta davant de tautologies (repeticions inútils). Alguns guionistes recomanen no utilitzar molts adjectius, ja que poden aportar informació repetitiva o presentar un punt de vista subjectiu que pot anar en contra de la necessària impressió d'objectivitat.

La narració ha de comptar amb un cert estil. El millor text és el que s'entén bé i, que al mateix temps, ofereixi apreciacions estètiques que realcin el programa. És important el ritme de les paraules. Això no significa que el llenguatge hagi de ser embafador o pedant, és recomanable optar pel més senzill. El guionista ha d'escriure amb "modèstia".

Un bon comentari sol fer ús de l'humor, així manté millor l'interès de l'espectador, refrescant el seu ànim quan el tema tractat ho requereix. Ha d'intentar despertar emocions en el públic. Finalment, convé recordar que la forma habitual d'escriure un bon comentari és fer-ne diverses versions. És aconsellable llegir l'esborrany d'un text a alguna persona que creiem que representi a l'espectador mitjà.

### iii. PREPRODUCCIÓ

La preproducció comprèn totes les accions que es realitzen abans de començar la gravació d'un programa, o la seva emissió en directe. Aquí s'estableixen les bases que permetrà realitzar el rodatge i la postproducció, prenent decisions bàsiques que determinaran el desenvolupament posterior.

#### ❖ DOCUMENTACIÓ

Una vegada seleccionada la idea, és necessari documentar-se sobre ella. Una idea, per si mateixa, és molt difícil que sigui acceptada per una televisió, sense abans ser sotmesa al procés de desenvolupament, que comença per la documentació.

L'objectiu de la documentació és conèixer l'assumpte a tractar de la forma més profunda com el temps i els recursos disponibles ho permetin. La informació s'obté de diferents fonts. Aquestes són les més freqüents:

- Internet.
- Bases de dades.



- Agències informatives.
- Premsa.
- Biblioteques.
- Arxius audiovisuals.
- Publicacions científiques.
- Conversacions amb experts.

En ocasions és necessari comptar amb una o més persones dedicades a realitzar aquesta labor. És important que el responsable del programa es faci càrrec personalment d'aquesta tasca, o al menys en part, ja que durant el procés poden aparèixer noves idees o aspectes a tractar. Si tota la documentació la fan altres persones, és possible que moltes d'aquestes idees no apareguin.

Un dels objectius fonamentals és conèixer altres produccions audiovisuals sobre el mateix tema, per plantejar una producció diferent. Conforme avança la documentació, és necessari que el director del programa vagi detectant quins són els aspectes del tema que funcionaran en televisió; es tracta de prendre decisions que ajudin a construir un programa eficaç, ja que el director del programa ha de ser un expert precisament en això: decidir què funciona i què no en pantalla. Durant aquesta fase el responsable del programa ha d'estar obert a noves idees, i mentre es realitza la documentació anar fent la selecció d'imatges per aquells aspectes que es poden explicar d'una manera més visual.

El procés de documentació sol requerir parlar amb persones que puguin aportar informació pel programa: experts, protagonistes, testimonis, etc. Aquestes converses permeten determinar quines seran les persones idònies per aparèixer al programa (com a protagonistes, convidats, contertulians, etc), en funció del seu coneixement, implicació en el tema, imatge i capacitat d'expressió.

Un cop documentada la idea inicial, arriba el moment de desenvolupar un projecte escrit i posteriorment un guió literari, a partir del qual serà possible desenvolupar el guió tècnic.

#### ❖ GUIÓ TÈCNIC

Amb la informació continguda en el guió literari i la que es recull en les localitzacions, el realitzador sol portar a terme el guió tècnic. Serveix per planificar quines seran les imatges que s'enregistraran posteriorment, concretant en plans precisos les seqüències dissenyades en la escaleta. Comptar amb un guió tècnic

ajuda a prendre decisions a través de les quals es dissenyen les imatges que es rodaran més endavant, el realitzador haurà de prendre decisions, tard o d'hora.

Alguns programes es veuen sotmesos a criteris de realització fixes, que admeten poc marge per la innovació. En altres casos, s'haurà de buscar angles i plans inusuals que donin realçament a les imatges. En aquesta fase, resulta especialment important buscar aquells plans que recullen de forma gràfica la informació sobre el tema tractat.

EL realitzador ha de decidir quina serà la posició de la càmera, l'angle i enquadrament òptims, així com el possible moviment. Aquesta informació sol organitzar-se mitjançant anotacions a mà sobre el propi guió literari, o bé utilitzant algun formulari de guió tècnic.

## ❖ LOCALITZACIONS

Un cop completat el guió literari, és necessari realitzar les localitzacions, que consisteixen en reconèixer els llocs on s'efectuarà el rodatge. L'objectiu és recollir tota la informació necessària per realitzar el guió tècnic i posteriorment portar a terme la producció, d'aquesta manera serà possible aprofitar millor el temps del rodatge amb tot l'equip de producció.

El director s'ocupa de buscar llocs on situar l'acció, i en el cas de contingut informatiu, els llocs venen ja determinats en el guió literari. Normalment solen estar presents el productor, el realitzador i el director de fotografia com a mínim. En programes senzills pot ser suficient amb la presència del productor o el realitzador. En programes complexos, pot ser necessària la presència del cap de so i dels ajudants de producció i de realització.

Les tasques a realitzar durant les localitzacions són diverses:

1. Observar els llocs de rodatge, per veure què poden oferir.
2. Parlar detingudament amb les persones implicades. Potser sorgeixen nous punts de vista. És important deixar clar l'objectiu de la producció i comprovar que les persones implicades estaran disponibles durant el temps necessari.
3. Comprovar quina és la millor hora per el rodatge de cada pla. Habitualment els objectes tindran més força quan rebin raigs de llum.
4. Fer una llista de les seqüències per rodar, en cas de que no s'hagi fet abans. Desglossar aquesta llista en diferents plans, buscant la ubicació de la càmera per a cada un.
5. Comprovar si hi ha un subministrament elèctric, el tipus d'endolls i la potència màxima que admet la instal·lació. Si no és suficient, serà necessari utilitzar un grup electrogen en el rodatge.

6. Escoltar els sons que es perceben en el lloc del rodatge. Normalment quan la font d'un soroll no es veu en pantalla és convenient que el so no s'escolti, per evitar distraccions.
7. Sol·licitar els permisos de rodatge necessaris. Són imprescindibles per rodar en qualsevol recinte privat. Existeixen algunes localitzacions en les quals és necessari sol·licitar permís per rodar, com instal·lacions oficials custodiades per la policia o l'exèrcit.
8. Descobrir quins són els tràmits administratius necessaris. Quan es roda en un país estranger, pot ser necessari omplir els formularis del conveni ATA, que permet fer importacions i exportacions temporals de material sense necessitat de pagar tasses de duana.
9. Comprovar possibilitats d'aparcament i *càtering* en les proximitats de la localització.
10. Valorar la seguretat dels llocs de rodatge i les possibilitats de emmagatzematge del material tècnic. S'aconsella comptar amb un equip de seguretat propi.
11. Preveure l'equipament especial de rodatge que serà necessari: òptiques o filtres especials, *walki-talkies* (per quan l'acció tingui lloc a certa distància de la càmera).
12. Identificar possibles fotografies per la promoció del programa.
13. Prendre notes per facilitar a l'equip les indicacions necessàries per arribar fins a cada lloc de rodatge.

És convenient realitzar esquemes d'ubicació de la càmera, il·luminació o accessos, prendre fotografies i gravar sons o inclús imatges amb una càmera domèstica. D'aquesta manera, la informació podrà compartir-se més fàcilment amb la resta de l'equip.

#### ❖ PLA DE PRODUCCIÓ

La seva funció és planificar el rodatge de totes les seqüències previstes, de manera que resulti més eficaç. El *pla de producció* o *pla de rodatge* s'elabora a partir del guió tècnic, o si aquest no existís, del tractament o escaleta.

El pla de producció és responsabilitat del productor. Es tracta de posar en joc tots els coneixements, per optimitzar els recursos de producció. El seu objectiu és obtenir el millor producte possible, en el temps i el cost previstos.

Les seqüències solen rodar-se en un ordre independentment del que ocupen en el guió, encara que a vegades saltar-se aquest ordre innecessàriament pot afegir dificultats a la continuïtat.

La determinació del temps necessari per rodar cada seqüència depèn de diversos factors, alguns a tenir en compte són:

1. La complexitat de la seqüència. És necessari considerar la duració i dificultat de l'acció a registrar, la intervenció d'entrevistats, presentador, figurants, animals, etc.
2. La complexitat del text i l'experiència del presentador.
3. El temps d'il·luminació. L'equip de la il·luminació realitza la seva feina amb antelació al rodatge.
4. Complexitat dels moviments de la càmera. En general, els plans amb moviment requereixen més temps que els fixes, especialment quan s'utilitza maquinària de rodatge.
5. El tipus de so recollit. Si es tracta de so sincrònic, pot ser necessari més temps que el no sincrònic.

L'ordre en que es roden les seqüències sol tenir en compte diversos criteris, com els següents:

1. Segons la disponibilitat dels llocs de rodatge i les persones que apareixen al programa.
2. Agrupar les seqüències que es desenvolupen al mateix lloc. Es pot fer una ruta pels llocs de rodatge, començant pels més allunyats i acabant amb els més pròxims.
3. Agrupar les intervencions de presentadors i figurants. D'aquesta manera podem reduir el cost de la seva contractació.
4. Agrupar les seqüències que utilitzen material o personal contractat expressament.
5. Començar i acabar les setmanes de gravació amb jornades relativament descarregades de treball i feina (situar els dies més intensos al mig de la setmana).
6. Donar prioritat als exteriors sobre els interiors. També convé preveure interiors de reserva per substituir els exteriors davant qualsevol incident o problema.
7. Situar cada seqüència d'acord amb la millor llum natural possible. Convé rodar cada pla a l'hora en que la posició del sol és més adequada, d'acord amb el criteri del realitzador.

En un pla de producció solen figurar les següents dades: títol del programa, dia, hora, interior/exterior, localització, seqüències a rodar i els medis especials necessaris pel rodatge.

## ❖ SELECCIÓ I CONTRACTACIÓ DEL PERSONAL

A partir de la lectura del guió, el productor pot començar la selecció i contractació del personal tècnic i artístic. La selecció del personal artístic sol incloure la realització de proves davant de la càmera o *càstings*. En els programes de contingut informatiu, aquestes proves serveixen per seleccionar a presentadors, convidats, locutors, i més participants.

En el cas de produccions complexes es pot recórrer a una empresa especialitzada en la realització de *càstings*. En el cas de produccions senzilles el propi equip de producció o realització sol portar a terme aquesta tasca. Per seleccionar es pot recórrer a la visualització de programes anteriors o realitzar proves davant la càmera. Demanar als candidats que improvisin (per valorar la dicció i la reacció) i recitin un text memoritzat (per veure com responen davant d'un guió).

Altrament, donat que la normativa que els regeix canvia amb relativa freqüència i varia d'uns països a uns altres, resulta fonamental comptar amb un assessor legal.

Moltes empreses de producció no compten amb un plantilla suficientment gran per produir un programa de televisió de certa complexitat. Per això es recorre a personal expert: professionals amb qui és necessari establir un contracte de treball.

A Espanya es fan servir dos tipus de contracte:

### a) Contractes laborals

S'utilitzen quan el treballador exerceix la seva feina en un lloc concret i amb un horari determinat, utilitzant instal·lacions i eines proporcionades per l'empresa. Existeixen diferents tipus de contractes laborals, depenent de la duració del contracte, de la jornada i de les condicions.

En televisió es freqüent el denominat <<contracte d'obra i servei determinat>>, que es manté durant el temps necessari per realitzar una feina concreta. D'aquesta manera, una empresa productora pot contractar personal necessari per realitzar un programa sense assumir el risc d'un contracte temporal la duració del qual podria ser superior a la vida del programa.

També s'utilitzen els temporals, indefinits o de formació. En tots aquests, el productor ha de cuidar de les condicions de treball per evitar que es derivi una relació

de dependència laboral amb l'empresa (el treballador podria convertir-se en personal fixe o rebre una indemnització).

#### b) Contractes mercantils o relacions professionals

S'estableixen amb professionals autònoms o *freelancers* que utilitzen els seus propis medis i tenen autonomia en l'execució de la seva feina. No són apropiats per persones que treballen en les instal·lacions i amb equipament de la empresa o sotmeses a un horari, ja que podrien derivar-se reclamacions legals.

Solen incloure identificació de les parts, objecte, retribució acordada (desglossada per conceptes) i duració del contracte i del període de prova (en el seu cas).

El productor ha de cuidar especialment els contractes del personal artístic, en els quals han de tenir en compte les obligacions derivades del dret de propietat intel·lectual.

En els contractes de guionista i el músic solen incloure's, a més a més, les següents dades:

- Data límit d'entrega i dates intermèdies de revisió.
- Cessió al productor dels drets per la contribució de l'autor i permís per la realització i l'explotació de l'obra.
- La duració de la cessió d'aquests drets.

En el cas del realitzador:

- Si les decisions es prenen o no en comú d'acord amb el productor.
- L'elecció dels col·laboradors principals, de mutu acord amb el productor.
- El control o no del muntatge final.

En el contracte dels tècnics:

- Possible pròrroga, en cas de que la producció s'allargui.

En el cas dels figurants, sol incloure's les següents dades:

- Cessió a favor del productor, per tot el món i la perpetuïtat, de tots els drets d'interpretació.
- La facultat del productor per emetre, cedir, comercialitzar i exhibir l'obra en la que apareix aquest personatge.

## ❖ DRETS D'AUTOR

Una de les tasques importants del productor és la d'aplicar la normativa sobre els diferents aspectes relacionats amb els drets d'autor.

La legislació varia d'uns països a uns altres. En alguns, el concepte de fons es el de *copyright*, que es limita a la protecció de l'obra, sense considerar atributs morals de l'autor, en relació amb la seva creació. A Espanya, les lleis reconeixen el *dret d'autor*, que pressuposa l'existència d'un dret personal del creador d'una obra artística, basat en una forma d'identitat entre l'autor i la seva creació.

El dret d'autor té dos parts: dret moral i dret d'explotació de l'obra. El dret moral, que és irrenunciable, atorga, entre d'altres, les facultats de decidir si la obra ha de ser divulgada i de quina forma, exigir el reconeixement de la seva condició d'autor i el respecte a la integritat de l'obra. El dret d'explotació reconeix la capacitat de l'autor per reproduir la obra mitjançant còpies realitzades en qualsevol suport; distribuir-la mitjançant còpies; comunicar-la públicament i transformar-la per preparar altres obres basades en el seu contingut.

En el cas de les obres col·lectives, com les audiovisuals, el dret correspon conjuntament a tots els autors. La legislació espanyola reconeix com a autors al director-realitzador, al guionista i al compositor de la música.

El termini de projecció que estableix és el de tota la vida dels coautors i 70 anys després de la mort de l'últim d'ells. A partir d'aquell moment, les obres passen a ser de *domini públic*, podent explotar-la qualsevol persona.

A l'hora de pressupostar un programa de contingut informatiu, el productor haurà de contemplar la necessitat de tenir en compte la cessió dels drets d'autor de altres obres necessàries per portar a terme la producció. Així com els programes dramàtics adquireixen drets d'una obra literària. És més habitual en aquest tipus de programes tenir que adquirir els drets d'una composició musical o de fragments d'altres produccions audiovisuals o fotogràfiques.

Les televisions han d'aportar informació sobre les obres audiovisuals utilitzades i l'ús que s'han fet d'elles, i així pagar a la entitat de gestió de drets un percentatge dels seus ingressos d'explotació.

A Espanya hi ha vuit entitats col·lectives de gestió de drets de la propietat intel·lectual. Les més importants són: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) i la associación de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA).

Els ingressos obtinguts són repartits entre els autor afiliats. El repartiment s'efectua en funció de les següents característiques de la obra:

- Cadena en que va ser emesa.
- Temps de la emissió.
- Tipus d'ús (principal, secundari, fons, etc.) que hagi tingut dins de la emissió.
- Franja horària en la que ha estat emesa.

El repartiment dels drets d'autor s'efectua segons els següents percentatges: 25% per la direcció, 50% pel guió, 50% (25% guió, 25% argument), i 25% per la música. És recomanable registrar les obres en l'organisme administratiu corresponent. A Espanya tenim el Registre de la Propietat Intel·lectual. La inscripció no és imprescindible, no és necessari per poder posar el símbol de *copyright* a la seva obra.

#### ❖ ELABORACIÓ DEL PRESSUPOST

Durant la preproducció, el productor ha d'elaborar un *pressupost* per calcular el cost econòmic de la producció i per precisar els medis tècnics i humans que seran necessaris per portar-los a terme, indicant quina quantitat i durant quan de temps són requerits.

Al final es comparen el cost previst i el realitzat. És possible que existeixi certa desviació en algunes de les partides, tot i així, si la diferència és molt gran és probable que el pressupost hagi estat mal calculat. El pressupost pot variar d'unes produccions i d'unes empreses a unes altres.

El càlcul del pressupost es realitza a partir de l'estudi detallat de les necessitats de la producció. Solen aplicar-se costos interns i externs per poder conèixer el cost total de la producció, independentment de que els medis utilitzats formin o no part de la plantilla de l'empresa productora.

En el cas dels equipaments de la empresa pot aplicar-se una taxa per la unitat de producció calculada a partir del cost dels equips i el seu nivell d'utilització. Pels equips alquilats s'ha de consignar el cost total per l'empresa. Pel càlcul dels costos del personal de plantilla convé establir una taxa per unitat de producció, a partir del cost dels salaris de l'empresa i la seva dedicació. Per el personal *freelance* les tarifes poden variar en funció del seu nivell professional, la extensió i freqüència de la contractació, etc. Els pressupostos solen detallar:

- Unitat tipus: habitualment, jornada, hora, setmana, programa, etc.
- Preu unitari: el de cada unitat tipus.
- Número d'unitats: quantitat que utilitzarà la producció.
- Total previst: resultat de multiplicar el preu unitari amb el número d'unitats.
- Realitzat: quantitat finalment compromesa o gastada.



Convé indicar si es tracta de quantitats que s'ha de pagar al contat (avançat o finalitzat el servei), o pot pagar-se de forma diferida. És habitual pagar al contat les col·laboracions de persones individuals, compres de petita magnitud i alguns gestos de viatges i manutenció. Per altra banda, solen aplaçar-se els pagaments a empreses de lloguer de material i compres de major magnitud.

En general, els següents conceptes es paguen al contat:

- a) Personal artístic: Presentadors i locutors. La quantitat a pagar depèn de la fama de la persona contractada i pot valorar-se segons el conjunt del treball o pel número de convocatòries en intervencions.
- b) Personal tècnic: És freqüent que siguin autònoms (*freelancers*) els guionistes, realitzadors, directors de fotografia, operadors de càmera, etc. En les empreses de major dimensió solen formar part de la plantilla.
- c) Convidats: Pagaments a persones que intervenen en un programa de forma esporàdica. El pagament pot incloure un obsequi o remuneració.
- d) Viatges i dietes: Quantitats per compensar les despeses de desplaçament, allotjament i manutenció durant la producció. Varien segons el lloc.
- e) Despeses diverses: Engloba partides de petita magnitud, com per exemple, la compra del *atrezzo* o elements de decorat.

Els pagaments diferits es realitzen normalment entre els 30 i 90 dies després de la prestació del servei. És habitual diferir:

- a) Decorats: Cost del disseny, construcció i muntatge, que amb freqüència s'encarrega a empreses o personal extern.
- b) Lloguer de l'equipament tècnic: S'inclouen les càmeres, equips de so, il·luminació, maquinària de rodatge, grups electrògens, etc. Solen llogar-se a empreses especialitzades. En el cas de la il·luminació el preu depèn del tipus de material, el temps del lloguer o d'ús, així com en els materials fungibles utilitzats (làmpades, gelatines, etc.)
- c) Laboratori: Cost del revelat de la pel·lícula i telecinema (passat a vídeo).
- d) Sales de postproducció de vídeo i àudio: Lloguer de l'equipament per realitzar aquestes feines, amb els seus operadors corresponents.
- e) Assegurances: El risc econòmic que suposa qualsevol producció aconsella assegurar alguns dels elements que intervenen. Aquests són els més freqüents:
  - De responsabilitat civil: Protegeixen al productor de responsabilitats sobre accidents de treballadors i assalariats.
  - D'accident i malaltia: Per el personal artístic i tècnic.

- De robatori o deteriorament, pel material tècnic.
- De *bona fi*: Serveix per assegurar els costos de finalització de la producció, en cas que s'hagi sobrepassat el pressupost inicial.

#### iv. COMPOSICIÓ

La composició ha estat definida com la *reparació harmònica de les parts*. Compondre una imatge suposa disposar dels elements que la formen de manera eficaç. És la principal eina amb la que conta el realitzador per aconseguir que el públic se senti atret per una imatge. A través d'ella és possible realçar la bellesa de l'objecte, destacar determinats aspectes i transmetre impressions.

#### ❖ CRITERIS HABITUALS

Entre els criteris habituals figuren la *unitat* i la *diversitat*. La composició d'una imatge tracta de combinar adequadament aquests dos principis. La unitat intenta aconseguir l'ordre dels elements que intervenen, mentre que la diversitat busca que la imatge resulti rica i variada.

Per aconseguir la unitat d'una imatge, solen ordenar-se els diferents elements que la formen entorn a una idea o concepte que es considera central. Quan apareixen diverses persones, la unitat s'aconsegueix creant relacions entre elles mitjançant mirades i gestos.

La unitat pot obtenir-se seleccionant i agrupant els elements de la imatge d'acord amb aquesta idea o adoptant un punt de vista determinat. També intervenen la gamma de colors i les formes utilitzades. La diversitat s'aconsegueix seleccionant i disposant de manera adequada elements de diferent contingut, forma, color, etc.

El número d'objectes principals que apareixen en un pla també pot contribuir a reforçar una composició. Un nombre imparell dóna més força a una composició que un número parell. Tot i així, a partir dels cinc elements principals, el número té menys importància.

A vegades la unitat es pot aconseguir amb similituds i la diversitat de contrastos, que poden ser tant visibles com simbòlics. El contrast visual s'obté mitjançant colors, formes i llums. En el simbòlic intervenen conceptes oposats.

## ❖ CENTRES D'INTERÈS I LÍNIES DE LECTURA

Des de fa segles, pintors, escultors i arquitectes han acceptat el principi de <<la secció daurada>> per establir les proporcions harmòniques.

Per determinar les proporcions estètiques ideals d'un pla sol simplificar-se aquest criteri adoptant la <<regla dels terços>>, segons la qual dividint horitzontalment i verticalment la imatge en tres parts iguals, s'aconsegueix un equilibri més agradable que utilitzant altres patrons.

Aquesta regla s'utilitza per determinar la major ubicació dels centres d'interès d'un pla, que solen situar-se en alguns dels punts d'intersecció de les línies que divideixen la imatge en tres parts. També ajuda a evitar les composicions simètriques, que es consideren avorrides, sense interès i sense força.

Els centre d'interès d'una imatge pot situar-se en diferents punts, tractant de buscar diferents sensacions. La ubicació en el centre geomètric resulta estàtica i avorrida, mentre que si ens anem allunyant d'ell guanyem en dinamisme, fins al punt en que comença a dominar la sensació d'excentricitat.

### a) Línies de lectura

En qualsevol cas existeixen unes línies dominants, que poden estar presents en les imatges o ser simples associacions d'idees creades per l'espectador a partir dels elements que destaquen. És convenient "emmarcar" el centre d'interès d'un pla amb elements que dirigeixin la lectura cap aquest punt.

A partir de dos punts dominants poden establir-se patrons de lectura de les imatges. Dos patrons freqüents són el triangular i el circular. El triangular recolzat sobre una base indica estabilitat, sobre el vèrtex resulta inestable. El circular pot donar una sensació envoltant sobre l'element.

La ubicació dels punts dominants suggereix un mode de lectura. Dos punts pròxims centren l'atenció sobre ells, distraient del fons.

Dos punts separats, centre l'atenció a l'espai entre ells.

Quan hi ha dos punts de diferent mida, l'ull va des del més gran fins al més petit.

A més a més de dirigir la lectura, les línies dominants poden transmetre diferents sensacions. Les línies rectes horitzontals solen transmetre sensacions com ordre i estabilitat, equilibri i calma.

Les línies rectes verticals suggereixen força, poder, dignitat, formalitat, altura i restricció. En general tenen major activitat que les horitzontals.

Les línies diagonals afegeixen dinamisme. Diverses línies diagonals creuades poden afegir una sensació de conflicte. Diverses diagonals paral·leles solen reforçar la direcció de lectura del pla.

Les línies corbes transmeten gràcia, elegància, bellesa, moviment i sensualitat.

Les línies trencades poden connotar discontinuïtat i fins i tot violència i destrucció (*zig-zag*).

Les línies dominants poden afegir ritme a la composició, sobre tot quan s'utilitzen formes repetitives. La repetició pot requerir algun tipus de contrast per evitar que la imatge resulti avorrida.

## ❖ EQUILIBRI I PROFUNDITAT

### a) Equilibri

Els elements que intervenen en una imatge se solen seleccionar i situar de manera que ofereixin la impressió d'equilibri, en quan a to, formes i colors.

1. En relació al *to*, es considera que els objectes més foscos transmeten la sensació de ser més pesats. Per això sol buscar-se l'equilibri amb elements clars de més volum.
2. L'equilibri de les *formes* té en compte que els objectes més voluminosos semblen més pesats que els de menor volum. A partir d'aquí, és possible contrarestar el "pes" en imatge d'uns elements, amb altres, depenent de la posició relativa.
3. L'equilibri de *colors* es basa en que alguns colors són complementaris d'altres, de manera que, quan apareixen junts, s'aconsegueix un efecte agradable.

Els colors també poden transmetre determinades sensacions que, a vegades, convenen tenir en compte a l'hora de compondre una imatge. Els més brillants solen aportar més força, mentre que els més clars (menys saturats) transmeten serenitat i harmonia. Alguns colors també poden transmetre sensacions per sí mateixos, per exemple, el vermell pot associar-se amb l'emoció i la força, el verd amb la frescor i l'esperança, i el blanc amb la puresa i el fred.

### b) Profunditat del pla

La imatge televisiva té només dues dimensions, per tant, calen combinar diverses tècniques per donar sensació tridimensional:

1. Buscar línies de fuga: Les línies convergents que dominen un pla creen sensació de perspectiva i, per tant, de profunditat.
2. Situar objectes en diferents termes de la imatge.
3. Solapar objectes: Com sabem que els objectes situats davant d'altres estan més a prop de nosaltres, podem afegir profunditat.

#### ❖ TIPUS DE PLA

Una de les tasques més importants del realitzador és decidir quina serà la mida i la angulació dels plans que utilitzarà en cada moment. Se solen utilitzar uns paràmetres predefinits:

##### a) Mida i angulació

Segons la seva *mida* tenim:

1. Gran pla general, pla general llarg (P.G.L.) o pla de conjunt. Recull la figura/es humana/es en un entorn ampli, donant major rellevància al context que a les figures que apareixen.
2. Pla general (P.G.). Presenta a una o a diverses figures humanes completes, des de el cap fins als peus.
3. Pla americà (P.A.), també anomenat  $\frac{3}{4}$  o pla mig llarg. Retalla la figura aproximadament pels genolls. Adequat per dues o tres persones que estan interactuant.
4. Pla mig (P.M.). Retalla el cos a l'altura de la cintura. És adequat pels moments introductoris d'una entrevista i correspon a una distància normal de relació interpersonal.
5. Pla mig curt (P.M.C.). Enquadra el cos des del cap fins a la mitat del pit. És el pla base per una entrevista.
6. Primer pla (P.P.). Se centra en el rostre i les espatlles d'una figura humana. És la distància íntima en una relació interpersonal.
7. Primeríssim primer pla (P.P.P.). Capta el rostre sense aire (espai entre la imatge i el quadre) pels costats.
8. Pla detall (P.D.). Recull una petita part del cos o objecte.

Segons la *angulació* tenim:

1. Horitzontal (*eye level shot*). Se situa la càmera a l'altura del centre d'interès del pla. No té ninguna connotació especial.

2. Picat (*high-angle shot*). És un punt de vista situat per sobre del centre d'interès del pla. Produeix una sensació de indefensió, inferioritat o humiliació.
3. Contrapicat (*low-angle shot*). Se situa per sota del centre d'interès, de manera que queda realçat o fins i tot magnificat.
4. Zenital. La càmera està just per sobre del subjecte o objecte, donant una major espectacularitat a la imatge.
5. Aberrant (*dutch angle shot*). La càmera s'inclina cap un cantó, utilitzant una diagonal com a eix. S'utilitza per transmetre diverses connotacions tals com l'anomalia, la por i el nerviosisme.
6. Subjectiu (*point of view shot*). La càmera s'identifica amb el punt de vista d'un dels personatges, creant una sensació de perspectiva individual, parcial o mediatitzada.
7. D'escorç (*over the shoulder shot*). Mostra la espatlla d'un personatge situat d'esquenes a la càmera i a l'altre personatge de front.

#### b) Aire

Els marges d'un enquadrament tenen un gran poder d'atracció. Generalment es deixa un espai (aire) entre un subjecte i el marge superior (*headroom*); entre el subjecte i el marge cal el que dirigeix la mirada (*nose room*) o el seu moviment (*leadroom*).

#### c) Selecció dels plans

La selecció dels plans té com a objectiu mostrar els objectes i accions tan clarament com sigui possible, així com transmetre imatges carregades de significat i força. Correspon habitualment al realitzador, encara que a vegades el propi operador de càmera pot prendre la decisió.

A la televisió hi ha certa tendència a utilitzar plans més curts que en el cinema (degut a la diferència de mida de les pantalles). Això no significa que no s'utilitzin plans generals, sinó que solen ser menys freqüents. S'ha de tenir en compte quin és el nivell de detall que l'espectador pot apreciar en cada pla, per facilitar una lectura correcta.

Els plans més oberts solen utilitzar-se per ubicar una acció, seguir moviments, mostrar posicions relatives dels subjectes, transmetre disposicions d'ànim, etc. Els plans més curts serveixen per mostrar detalls, ressaltar una part de la imatge, revelar reaccions, afegir dramatisme, etc.

## v. TREBALL AMB LA CÀMERA

Un cop completat el procés de preproducció, comença la etapa de gravació del programa, en la qual l'equip de realització assumeix un paper molt important. L'objectiu és completar l'enregistrament de totes les imatges i sons necessaris per construir el programa.

Generalment el contingut preval sobre la forma, és a dir, la forma ha d'estar al servei del missatge que es vulgui transmetre, i no al revés. Això no significa que la realització no sigui important.

Encara que les formes de portar a terme la gravació amb una sola càmera varien, en funció del tipus de programa i de les condicions particulars de cada producció, existeixen alguns criteris comuns, que es presenten als pròxims punts.

### ❖ ESTIL DE RODATGE

Quan es construeix una seqüència d'imatges, no es tracta simplement de mostrar al públic una acció determinada, sinó de realitzar una selecció a través de la qual és possible realçar les imatges i despertar l'interès de l'espectador.

Per realitzar un rodatge eficaç, és necessari tenir una idea de quin serà l'estil de realització a seguir. Alguns estils que s'utilitzen amb freqüència amb una sola càmera són:

#### a) Estil tradicional

És el que s'utilitza amb major freqüència. Els seus orígens en el cinema de no ficció es remunten a les pel·lícules de Robert Flaherty, en els anys vint. El seu sistema es basa en la descomposició de les seqüències en diferents plans, combinant diferents punts de vista i enquadraments.

És aconsellable organitzar les accions d'acord amb les necessitats de gravació i repetir-les per poder enregistrar-les des de diferents punts de vista. Solen rodar-se primer els plans <<màster>> de cada seqüència (acció principal), i posteriorment, en successives repeticions, solen enregistrar-se els detalls o aspectes que es volen ressaltar.

#### b) Estil Vérité

Es caracteritza per descompondre la imatge menys que el tradicional, ja que utilitza amb abundància el pla-sequència, és a dir, plans de major duració, a través dels quals

la càmera segueix l'acció canviant fins i tot de lloc, sense interrompre l'enregistrament. Guanya realisme, encara que pot perdre força dramàtica.

Aquest estil va ser utilitzat per primer cop dins del moviment documentalista denominat cinema directe (*direct cinema*) com a alternativa a l'estil tradicional, que es considera inadequat per representar la realitat.

### c) Estil contemporani

Es caracteritza per evitar les convencions dels estils anteriors, utilitzant la planificació no subjecta a les normes predeterminades. Aquest estil es va desenvolupar a partir dels videoclips musicals, que les empreses discogràfiques produeixen des dels anys seixanta.

## ❖ MOVIMENT

La imatge amb moviment intern manté l'atenció de l'espectador durant més temps. Quan un pla no té moviment, és freqüent moure la càmera per augmentar el seu interès.

El moviment de la càmera també s'utilitza com a recurs per aconseguir altres finals, tals com seguir un moviment, dirigir l'atenció de l'audiència cap a un objecte determinat, introduir o eliminar informació, crear estats d'ànim, etc.

En general, els realitzadors prefereixen moviments d'esquerra a dreta de la pantalla, ja que resulten més naturals a la cultura occidental. També sol acceptar-se que els moviments que es dirigeixen cap a la càmera tenen més força que els que s'allunyen d'ella.

Es considera que els moviments verticals són més freqüents que els horitzontals i els ascendents més que els descendents. També sol acceptar-se que els moviments en diagonal afegixen dinamisme.

Una qüestió que es planteja amb relativa freqüència en alguns tipus de rodatges és la de si convé moure els subjectes o és preferible que el moviment el realitzi la càmera. Depèn de les circumstàncies; el moviment de la càmera té una connotació de subjectivitat, mentre que el moviment dels subjectes transmet objectivitat (realitat que el públic es limita a observar). Els moviments de càmera poden ser de dos tipus: físics i òtics.



- Moviments físics: panoràmica i el *travelling*

#### a) Panoràmica

La càmera es desplaça sobre un eix horitzontal. S'utilitza generalment per seguir una acció o mostrar un lloc on no es pot arribar en un pla fixe.

Al gravar-la, és habitual començar i acabar amb plans fixes i realitzar moviments seus i de velocitat uniforme.

1. La panoràmica horitzontal: sol servir per mostrar la posició relativa de dos subjectes o àrees. Pot tenir diferents funcions:
  - De seguiment: La càmera es mou per seguir a un subjecte que es mou, és el més freqüent.
  - De reconeixement: La càmera "recorre" un lloc per mostrar els elements que el componen.
  - Interrompuda: Sol estar desenvolupada mitjançant un moviment llarg i suau que es para de sobte per crear un contrast visual.
  - D'escombrat: Es tracta d'una panoràmica ràpida que produeix imatges que l'espectador no pot apreciar amb claredat i tracta d'atraure l'atenció cap a la següent imatge. A vegades s'enregistra en tres parts: el punt de partida, després l'escombrat i finalment el pla final.
2. La panoràmica vertical (també anomenada *tilt*): pot ser ascendent o descendent, i sol complir les funcions de seguiment o reconeixement.

#### b) *Travelling*

És un desplaçament de la càmera en el que varia la posició del seu eix. Aquest moviment afegeix relleu i perspectiva a la imatge (*travelling*, grua, *steadicam*, etc.). es diu que el primer *travelling* el va fer al 1896 un operador dels Lumière, al situar la càmera en una gòndola veneciana.

Es procura que el moviment sigui suau i uniforme, tot i que a vegades un moviment bruscat o inestable pot resultar apropiat per determinats plans.

El *travelling* pot ser de diversos tipus:

1. D'avanç : La càmera s'apropa al subjecte, serveix per reforçar l'atenció.
2. De retrocés: La càmera s'allunya del subjecte, bé per relaxar l'atenció o bé per mostrar altres elements relacionats amb ell que afegeixen nova informació.

3. Ascendent o descendent: Sol utilitzar-se per seguir el moviment d'un subjecte o mostrar un lloc.
4. Lateral: S'utilitza habitualment per seguir un subjecte o mostrar algun element amb disposició horitzontal. La sensació de moviment s'accentua quan apareixen objectes en primer terme.
5. Circular o en arc: La càmera descriu una circumferència al voltant del subjecte o objecte. Sol servir per mostrar diversos punts de vista en una escena.

- Moviments òptics: el *zoom* o *travelling* òptic

La càmera no es mou físicament, sinó que els objectes semblen apropar-se o allunyar-se d'ella, gràcies a una òptica de distància focal variable. El *travelling* s'assembla més a l'experiència d'una persona que camina cap a l'objecte i resulta més natural. El *zoom* pot ser de tres tipus:

- a) *Zoom in*: El pla es tanca sobre una part de la imatge, per mostrar-la amb més detall.
- b) *Zoom out* o *zoom back*: El pla s'obre per mostrar una perspectiva més àmplia. Sol interpretar-se com una indicació per relaxar l'atenció de l'element que ocupava inicialment la imatge, o per mostrar la seva relació amb l'entorn.
- c) La combinació de *travelling* d'avanç (*track in*) i *zoom out* es denomina pla de trombó (*trombon shot*) i produeix una sensació de que l'objecte queda suspès en l'aire.

## ❖ MODES DE RODATGE

Una de les claus d'una realització eficaç resideix en l'adequada planificació de la presa d'imatge. Generalment solen enregistrar-se primers els plans generals, que contenen tota la informació, per després repetir algunes parts i gravar els plans curts. És convenient repetir les accions completes, perquè l'editor pugui posteriorment escollir el moment en el que canviarà el pla.

Per planificar qualsevol seqüència, el realitzador ha de tenir en compte diverses consideracions:

- Quina és la millor ubicació de la càmera perquè l'acció es vegi amb claredat.
- Quins són els aspectes que interessa destacar.
- Si es vol transmetre alguna impressió determinada, més allà de mostrar l'acció.

És convenient tenir una idea clara (plasmada o no per escrit) de tots els plans que s'hauran de rodar i quina és la millor posició i enquadrament per cada un. Per facilitar el rodatge, s'hauria de portar un informe de rodatge, en el qual s'apunten els plans enregistrats i el seu corresponent codi de temps.

Quan es treballa amb una sola càmera hi ha dues alternatives: rodatge continu o discontinu.

#### a) Rodatge continu

L'enregistrament de cada escena o seqüència es realitza sense interrupció. Es pot portar a terme de diferents maneres:

1. Càmera de seguiment. La càmera es desplaça seguint els subjectes i variant els enquadraments, segons es requereixi. Es necessita un bon control sobre la càmera per aconseguir un moviment fluid, però a vegades s'utilitzen dispositius estabilitzadors, com el *steadicam*.
2. Acció amb vistes a la càmera. Es disposa de l'acció de manera que els subjectes actuen de la forma més convenient segons la ubicació de la càmera, apropant-se a ella pels plans més curts i allunyant-se pels més llargs.

#### b) Rodatge discontinu

L'enregistrament s'interromp per ajustar el següent pla. Hi ha diverses opcions segons si es tracta d'accions controlades o incontrolades:

1. Acció controlada. Permet situar la càmera i disposar dels enquadraments de la manera més adequada per realitzar cada pla. Cada escena es descompon en plans de diferents mides i punts de vista per seguir tots els aspectes de l'acció, tenint en comte que existeix la possibilitat d'eliminar en el muntatge les parts menys interessants.  
Habitualment s'enregistra primer el *pla màster*, i després es repeteixen aquelles parts en les que convé realitzar un pla curt. En el muntatge s'alteren els plans generals i els curts.
2. Acció incontrolada. Pot registrar-se bé des d'una mateixa ubicació utilitzant el *zoom* per aconseguir plans de diferents enquadraments; o bé desplaçar la càmera per buscar el millor punt de vista i enquadrament en cada moment.

En un rodatge discontinu és convenient enregistrar suficients *plans de recurs*, que faciliten el muntatge posterior, establint continuïtat entre dos plans que no poden editar-se l'un al costat de l'altre.

Aquests plans de recurs poden ser actius o passius. Els actius només poden ser inserit en un moment determinat, mentre que els passius poden inserir-se en qualsevol moment.

El pla de recurs pot o no ser una part de l'acció principal, però ha de tenir una relació temàtica amb ella, i a ser possible, ha d'aportar alguna informació rellevant. Em alguns casos pot evitar-se els plans de recurs deixant que els personatges surtin d'enquadrament o enregistrant plans de diferents mides i des de punts de vista completament diferents, que poden unir-se en el procés de muntatge.

## ❖ ENTREVISTES

Un cas freqüent de rodatge és el d'una entrevista. Quan es realitza amb una sola càmera, solen enregistrar-se primer totes les respostes de l'entrevistat, variant la mida del pla durant les preguntes i mantenint les respostes a pla fixe. Posteriorment, es canvia la posició de la càmera i es graven totes o algunes de les preguntes que formula l'entrevistador. En el muntatge s'alternen preguntes i respostes.

Obrir el pla (*zoom-out* o *zoom-back*) durant la resposta pot fer que l'espectador perdi interès, per tant poques vegades és eficaç. En canvi, tancar el pla (*zoom-in*), pot ajudar a centrar l'atenció o destacar un fragment de l'entrevista.

Al situar la càmera per rodar les preguntes, s'ha d'evitar saltar l'eix de l'acció, que en aquest cas és la línia imaginària que uneix a l'entrevistador i l'entrevistat.

És convenient enregistrar plans de recurs de l'entrevistador (assentint o escoltant), de l'entrevistat (per exemple, realitzant la seva feina), per donar major interès visual a la seqüència i facilitar el muntatge.

La millor posició de la càmera és la que permet escollir un pla casi frontal de l'entrevistat. Tot i així, normalment l'entrevistat no sol mirar directament a la càmera. La mirada fixa a l'objectiu tindria sentit si estigués parlant al públic o fes una declaració directa a l'espectador, que habitualment realitzen els reporters o narradors però no els entrevistats.

Amb freqüència, els plans se seleccionen segons el següent criteri:

- El pla mig s'utilitza per presentar l'entrevistat.
- El pla d'escorç serveix per ubicar l'entrevistador, al començament de l'entrevista.

- El pla mig-curt (o pla de bust) s'utilitza com a base de l'entrevista, ja que és suficient tancat per centrar l'atenció en la resposta, però no tant que suggereixi intromissió innecessària en la seva intimitat
- El primer pla transmet major sensació d'intimitat i sol reservar-se per uns pocs moments que realment ho requereixen.
- El primeríssim primer pla és encara més íntim i sol utilitzar-se en molt contades ocasions.

#### ❖ SUPORTS DE CÀMERA I MAQUINÀRIA DE RODATGE

La imatge de televisió requereix suports estables que permetin realitzar una imatge en la que no s'apreciïn les vibracions i moviments no desitjats. Aquests són els més utilitzats:

- a) Trípod. S'utilitza amb càmeres lleugeres. És un suport de tres potes que permet estabilitzar i elevar la càmera. Solen tenir dos caps de rotació, per realitzar panoràmiques verticals o horitzontals. En algunes situacions pot ser convenient substituir el trípod per un *monopeu*.
- b) Pedestal. S'utilitza amb càmeres més pesades, generalment en estudi o en unitats mòbils. Està format per una columna central d'altura ajustable, un cap per efectuar les rotacions i unes rodes per desplaçar-lo. Pot estar totalment robotitzat, i en aquest cas tots els moviments i controls poden ser controlats mitjançant un sistema informàtic.
- c) Charriot. Suport mòbil amb rodes pneumàtiques utilitzat per plans amb moviments realitzats en superfícies llises.
- d) Travelling. Plataforma amb rodes que es desplaça sobre dos rails. Ha d'estar perfectament equilibrada per aconseguir un moviment estable.
- e) Grua. Permet situar la càmera en una posició elevada.  
Steadicam. És un sistema d'estabilització de la càmera que utilitza diversos motllos per aïllar el moviment de la càmera respecte al de l'operador, inclús si aquest es mou amb rapidesa sobre una superfície no uniforme.
- f) Wescam. Sistema estabilitzador per imatges preses en un helicòpter.
- g) Flying cam. Sistema estabilitzador situat sobre un petit helicòpter. S'utilitza per bols a baixa altura i altres plans aeris que no poden realitzar-se amb helicòpter de dimensions normals.
- h) Endoscopi. S'utilitza per realitzar imatges en moviment de petits objectes.

## vi. IL·LUMINACIÓ

El resultat d'un programa televisiu depèn en bona mesura, de la il·luminació utilitzada. Il·luminar és un art i un ofici; un dels més difícils que intervenen en la producció televisiva. La il·luminació no és una tècnica que aconsegueixi bons resultats simplement aplicant unes normes fixes. Es tracta d'una activitat amb un component artístic important que fa que el coneixement i el criteri estètic de l'il·luminador resultin fonamentals.

Disposant-les de la manera més adequada s'aconsegueix emfatitzar o ocultar determinats detalls, donar força a la imatge i crear sensacions i ambients.

La il·luminació d'alguns programes de televisió pot ser relativament complexa, tot i així, en molts altres programes poden aconseguir-se bons resultats aplicant alguns principis bàsics, que s'expliquen a continuació.

### ❖ OBJECTIUS

La il·luminació sol complir una sèrie de requisits comuns:

- Permetre que els objectes puguin veure's amb comoditat.
- Realçar la imatge. És a dir, millorar l'aspecte de la realitat, quan sigui necessari.
- Fer possible la qualitat tècnica de la imatge. Quan hi ha poca llum, pot produir-se << soroll >> en la imatge. Quan hi ha massa en alguns punts, també poden originar-se problemes tècnics.
- Dotar de volum els objectes, creant la il·lusió de imatge tridimensional.
- Ha de ser uniforme i adequada a la posició de la càmera. Uniforme no significa que no puguin utilitzar-se claroscurs.
- Ha de permetre el rodatge de diversos plans sense que sigui necessari retocar la llum per cada un.
- Dirigir l'atenció de l'espectador cap els elements importants, normalment fent-los coincidir amb els punts lluminosos i enfosquin els punts que es desitja que passin desapercibuts.
- Facilitat l'eficàcia de tots els elements que intervenen en la producció, especialment el decorat, atrezzo i vestuari.
- Crear l'ambient o to de l'escena. Les llums de major intensitat solen transmetre energia i dinamisme, mentre que els claroscurs accentuen els efectes dramàtics, misteriosos o tètrics.

## ❖ INTENSITAT I CONTRAST

La intensitat és la quantitat de llum que hi ha en un lloc determinat. Encara que algunes càmeres puguin recollir imatges amb poca llum, necessiten una intensitat determinada per un funcionament òptim.

La intensitat de la llum es mesura amb un fotòmetre, que pot ser de llum incident (la que arriba a una àrea determinada) o la llum reflectida (la que surt rebotada de la superfície). Per aconseguir una imatge de qualitat, lliure de soroll, és necessari comptar amb un mínim de llum base.

La llum reflectida sol utilitzar-se per mesurar el contrast en un pla; és a dir, la diferència d'intensitat entre els punts més lluminosos i els més foscos. Els contrastos alts suposen la pèrdua de detall, i no convé recórrer a ells.

La intensitat de la llum pot controlar-se modificant la distància entre la font i el subjecte. Al allunyar-la, la llum s'estén sobre una àrea major i redueix la intensitat. Una altra manera de reduir-la és col·locar filtres de densitat neutra sobre la font de llum o utilitzar un *dimmer* (tipus de circuit que regula la intensitat). Molts projectors de llum permeten concentrar o escampar el feix de llum que produeixen, utilitzant les posicions marcades generalment com *spot* i *flood*, respectivament.

## ❖ TEMPERATURA DEL COLOR

La llum pot tenir diferents variacions de color. Per exemple, la d'una espelma és més vermellosa que la d'un fluorescent. Aquestes variacions s'anomenen *temperatura de color*, que es mesura en graus kelvin (K).

L'estàndard d'il·luminació en interiors és 3.200° K. A aquesta temperatura la llum és bastant blanca, amb un lleuger tint vermellós. La temperatura de color de la llum del Sol, en un dia clar, està al voltant dels 5.600° K.

L'ull humà pot ajustar-se automàticament a canvis de temperatura de color en un rang aproximat de 2.800° K a 5.500° K. Tot i així, les càmeres professionals necessiten ajustar-se a cada llum, per oferir el nivell adequat de cada un dels tres colors bàsics, a partir del blanc. Aquest ajustament es coneix com a *balanç de blanc*. El balanç de blanc ha de reajustar-se quan la llum dominant en una escena canviï. Per exemple, al passar d'interior a exterior, o de sol a ombra.

En alguns casos pot ser convenient "enganyar" a la càmera per aconseguir una imatge càlida, realitzant el balanç de blancs sobre un objecte blavós o groguenc.

Quan en una escena es mesclen dos llums de diferent temperatura, sol unificar-se la temperatura de color. Per fer-ho s'utilitzen filtres de diferents tons. Aquests filtres redueixen també la intensitat de la llum.

#### ❖ DISPERSIÓ

També es coneix com a *qualitat*. Defineix si la llum és *dura* o *suau*. Les llums dures provoquen ombres dures, amb els límits ben definits. Les llums suaus produeixen ombres difuses, amb perfils poc definits, amb elles es redueix la definició dels objectes i poden ocultar-se detalls. La llum suau pot obtenir-se amb alguns projectors d'estudi, a partir d'una font de llum dura, que es difumina amb un filtre o simplement rebota en una panell o un paraigües, o utilitzant una "tenda" d'il·luminació.

#### ❖ DIRECCIÓ

L'angle amb el que la llum incideix sobre un objecte modifica el seu aspecte, establint profunditat, forma i textura. La direcció determina quins objectes queden realçats, per medi del joc de llums i ombres.

La direcció de la llum pot proporcionar informació sobre la hora del dia en la que s'enregistra la imatge. També pot evocar una estació de l'any, i pot contribuir a crear determinats efectes, sensacions o ambients.

La direcció de les ombres ha de ser coherent amb les fonts de la llum que apareixen a la imatge.

#### ❖ INSTRUMENTS D'IL·LUMINACIÓ

La producció televisiva utilitza projectors de llum de diferents formes i potències. Tot i així, segons la làmpada utilitzada, els tipus de llums més freqüents són tres:

- a) Llums halògenes de tungstè (també anomenades *de quars*). Són les més comuns, tant per la producció de l'estudi, com de camp. Utilitzen un filament de tungstè, similar a les làmpades incandescents d'ús domèstic. Emeten una llum blanca, amb certa tonalitat vermellosa, de temperatura de color al voltant dels 3.200° K. Poden connectar-se a un *dimmer* per variar la intensitat.
- b) Llums HMI (Hydrargyrum Medium Arch-length Iodide). Emeten una llum de temperatura de color similar a la dels rajos del Sol. Tenen l'inconvenient de necessitar un pesat transformador (*ballast*). La seva intensitat no pot controlar-se mitjançant un *dimmer*, encara que sí amb filtres.



- c) Llums fluorescents. Estan formades per uns tubs de cristall, plens de vapor de metall i elèctrodes en els dos extrems. Existeixen diversos tipus de fluorescents, que produeixen llums de diferents temperatures de color. Un dels més utilitzats en producció televisiva, sobre tot en estudi, és el fluorescent de llum dia, amb temperatura de 6.300° K. Produeix una llum difusa.

En quant a la forma, els aparells de llum poden ser de diferents tipus. Els més freqüents són els següents:

- a) Fresnel. Durant moltes dècades ha estat el tipus més utilitzat en producció de cinema i televisió. Davant el feix de llum se situa una lent de cercles concèntrics amb la finalitat de concentrar i difuminar lleument la llum. La distància entre la làmpada i la lent s'ha d'ajustar perquè el feix de llum sigui més concentrat (*spot*) o més difús (*flood*).
- b) Scoop. La llum generada per la làmpada es projecta gràcies a una superfície reflectant, sense la ajuda de ninguna lent. Produeix una llum una mica més suau que el *Fresnel*.
- c) Broad (llum d'ambient). Normalment té forma rectangular i utilitza una superfície reflectora brillant. Produeix una llum lleugerament més dura i més definida que els Fresnel.
- d) Minibrut. És un grup de làmpades amb un mirall interior. Proporciona una llum suau idònia com ambient, que s'utilitza sovint en exteriors.
- e) Canó (el·lipsoidal spots). Produeix una llum dura i concentrada. Sol combinar-se amb filtres de diferents colors i formes.

#### ❖ TÈCNiques D'IL·LUMINACIÓ

És habitual utilitzar algunes tècniques d'il·luminació que responen a patrons prefixats. Aquestes són les més freqüents:

- a) Il·luminació amb tres fonts

És una tècnica bàsica de gran utilitat. Està indicat per il·luminar retrats, encara que també pot reproduir-se el model en escenes més àmplies. Combina tres fonts de llum: *principal*, *farcit* i *contrallum*, amb les que aconsegueix reforçar la impressió de volum de l'objecte.

1. Llum principal (*key light*) es col·loca a un costat de l'objecte. Té com a funció bàsica mostrar la forma de l'objecte i la intensitat de llum de l'escena. Generalment s'utilitzen llums dures dirigides directament cap a l'objecte.
2. Llum de farcit (*fill light*) serveix per eliminar total o parcialment la ombra creada per la llum principal i aconseguir una transició més suau entre llum i ombra. Se situa al cantó oposat de la llum principal i normalment és una llum suau. Si les seves intensitats són les mateixes pot provocar dobles ombres i produir una imatge plana sense volum.
3. Contrallum (*back light*) es col·loca darrere de l'objecte i serveix per separar-lo del fons, ressaltant el contorn. Normalment és una llum dura.

La il·luminació amb tres fonts pot completar-se o modificar-se utilitzant llums que compleixen altres funcions, com les següents:

1. Llum de fons (*background light* o *set light*). Il·lumina el decorat o ciclograma sobre el que es situa l'objecte. Per aconseguir coherència en la direcció de les ombres, s'ha de projectar des del mateix costat de la càmera que la llum principal de l'escena.
2. Llum lateral (*side light*). Es col·loca directament a un costat de l'objecte i pot funcionar com a llum principal o de farcit, deixant l'altre meitat en total foscor. Quan s'utilitzen dos llums laterals per il·luminar un rostre, els dos costats queden il·luminats, deixant una línia fosca en el centre. D'aquesta manera s'aconsegueix una aparença tridimensional.

Combinant les llums amb les funcions a dalt descrites, és possible crear diferents ambients i resoldre diverses situacions concretes, com les que es presenten a continuació.

1. Il·luminació de *grans àrees*. Per il·luminar zones àmplies es solapen conjunts de tres punts de llum fins a cobrir tota l'àrea. En lloc de situar les llums principals a un cantó de la càmera i les de farcit a l'altre, solen col·locar-se les principals als dos costats (*fresnels* en posició *flood*). Els contrallums es col·loquen en posició frontal, respecte la càmera.
2. *Cameo lighting*. Els subjectes es col·loquen sobre un fons completament fosc, amb el que s'ajuda a centrar l'atenció en ells. S'utilitzen llums direccionals, i sol fer-se servir per entrevistes en les que el personatge no canvia de posició.
3. Il·luminació del *chroma-key*. El ciclorama, normalment de color blau o verd, sobre el que es realitza la funció, s'il·lumina amb llums molt suaus i uniformes.

Si algunes parts queden més fosques o més il·luminades, la imatge que s'introdueix pot semblar descolorida o de mala qualitat.

#### b) Il·luminació de camp

En moltes produccions, les gravacions de camp es realitzen amb *kits* bàsics d'il·luminació, per facilitar el transport. És freqüent disposar només de projectors de llum dura i difuminar-los amb panells reflectors i parets o sostres.

En dies solejats, els rodatges exteriors poden originar problemes, com a conseqüència dels alts contrastos que s produeixen. En ocasions s'utilitza el Sol com a llum principal, reduint el contrast mitjançant un reflector.

Amb les gravacions en interiors en les que es barregen llums naturals i llums artificials, s'aconsella igualar la temperatura de color de les dues llums.

*Seguretat.* En la il·luminació de camp és imprescindible no descuidar certes mesures de seguretat. Els cables han d'estar convenientment assegurats al terra i als elements d'atrezzo per evitar caigudes del personal o dels propis aparells de llum. També han d'estar totalment estesos per evitar que es cremin.

#### ❖ CLAU ALTA I CLAU BAIXA

a) Il·luminació en clau alta (*high-key lighting*). Intenta aconseguir una visibilitat òptima, amb el mínim possible de contrast i, per tant, d'ombres. Generalment es realitza amb projectors frontals de llum tova i contrallums tipus *Fresnel* o *broad*. És freqüent en *sets* permanents de programes de contingut informatiu, així comen alguns de gènere dramàtic (*sitcoms*, comèdies, etc.).

L'avantatge que té és que no requereix ajustat la il·luminació per cada escena, agilitzant les gravacions. La seva pitjor desavantatge és que els objectes resulten plans, sense volum i no afegeix ni significat ni dramatisme.

a) Il·luminació en clau baixa (*low-key lighting*). Intenta aconseguir claroscurs mitjançant contrastos entre zones de llum i ombra. Les llums principals marquen els punts més lluminosos i les de farcit determinen les més fosques. S'aconsegueix més impressió de volum en les figures i és adequat per crear diferents ambients.

## vii. EL REGISTRE SONOR

El so és essencial per donar sentit a una imatge. Amb freqüència no fa falta que es vegi tota una seqüència completa d'imatges, sinó que n'hi ha prou amb escoltar el so.

La banda sonora transmet informació que complementa a la imatge, ajuda a establir el lloc i el temps de l'acció, reforça l'argument i contribueix a connectar els diferents plans, donant continuïtat a la imatge. També ajuda a crear l'ambient d'una escena.

### ❖ CARACTERÍSTIQUES DEL SO

Les quatre qualitats bàsiques del so són:

- a) La *intensitat* ens permet apreciar si el so és fort o dèbil. Està determinada per la potència i habitualment es mesura en decibels (dB).
- b) El *to* fa possible distingir entre sons greus i aguts. Ve determinat per la freqüència fonamental de la ona sonora i es mesura en hertz (Hz).
- c) El *timbre* és la qualitat que permet distingir dos sons d'una mateixa nota musical, però produïts per dos instruments diferents.
- d) La *duració* ve determinada per la vibració d'un objecte i permet distingir entre sons llargs i curts.

A més a més, en la televisió el so pot ser estèreo (so que prové de diferents llocs) o mono (per ser escoltat per una sola oïda).

### ❖ CARACTERÍSTIQUES DELS MICRÒFONS

El micròfon és l'instrument que s'utilitza per captar el so, convertint l'energia acústica en energia elèctrica.

L'elecció del tipus de micròfon depèn fonamentalment de la situació de producció. Els micròfons presenten tres característiques principals:

- a) Impedància. És un tipus de resistència perquè la senyal flueixi. Un micròfon d'alta impedància ha de treballar amb un cable relativament curt, i un amb baixa impedància pot suportar cables de molts metres.
- b) Resposta de freqüència. Indica la seva capacitat per captar determinades freqüències, és a dir, si pot captar els sons alts i baixos.
- c) Micròfons balancejats i sense balancejar. Els micròfons professionals tenen una sortida que s'anomena balancejada, que consta de tres cables; dos porten essencialment la mateixa senyal d'àudio i el tercer és una protecció que actua

com a massa (terra). La línia balancejada disminueix les interferències electròniques i altres brunzits.

Els micròfons sense balancejar utilitzen dos cables (un per la senyal i l'altre per la massa), i diversos connectors. Són més susceptibles a produir brunzits.

#### a) Patrons de captació

L'oïda humana és capaç de seleccionar entre diverses fonts de so, les més o menys pròximes, les de major intensitat o les de un to i timbre determinat. Per altre banda, els micròfons capten tot el so que se situa en el seu àmbit de recollida.

Els tres principals models de captació són.

1. Omnidireccional. Recullen els sons procedents de qualsevol direcció. Generalment capten millor les freqüències baixes i mitjanes que les altes.
2. Bidireccional. Recullen sons que arriben tant a la part frontal com a la posterior, formant un diagrama en forma de vuit.
3. Unidireccional. Són micròfons molt sensibles al so que els arriba a la part frontal. Aquesta categoria inclou els micròfons *cardioide* i els *hipercardioides*. Els cardioides són sensibles a la part frontal i lateral, formant un diagrama en forma de cor. Els hipercardioides poden captar sons frontals més llunyans i recullen també alguns que arriben a la part posterior.

#### b) Característiques operatives

Els micròfons més utilitzats en televisió amb major freqüència són:

1. Micròfon de mà. S'utilitza habitualment per entrevistes, cantants i comentaristes. Normalment és de resposta cardioide i sol col·locar-se a prop de la font de so. Normalment no necessiten bateries i són força resistents als cops. Un error comú és col·locar-lo massa a prop de la font de so, ja que això provoca que s'escolti el soroll provocat pels cops d'aire exhalat.
2. Micròfon de canó. Té una resposta unidireccional. En general, com més llarg és, pot recollir sons més llunyans. No sol aparèixer en imatge, per tant s'ha de manejar amb compte, apuntant directament a la font de so i el més a prop possible.
3. Micròfon de solapa. Normalment és de resposta omnidireccional. S'utilitza generalment en entrevistes i intervencions davant la càmera. El seu

comportament omnidireccional fa necessari apropar-lo a la font de so, especialment si hi ha algun soroll de fons.

Sol ocultar-se el cable, i en ocasions també el propi micròfon.

4. Micròfons sense fil. Transmeten la seva senyal per radiofreqüència, i ja que no han d'estar subjectes al gravador mitjançant un cable, dona major llibertat de moviment. En ocasions pot captar interferències, procedents de senyals de ràdio d'ambulàncies, policia, aeroports, etc.

#### ❖ SO SINCRÒNIC I NO SINCRÒNIC

En relació amb la imatge, el so pot ser sincrònic o no sincrònic. En un vídeo sol gravar-se sempre so sincrònic, mitjançant el micròfon incorporat a la càmera, ja que no implica ningun cost extra.

El so sincrònic és necessari en aquells plans en els que el moviment de la imatge guarda relació directa amb el àudio. Pel contrari, el so no sincrònic és adequat per el diàleg en plans llargs, on no es pot apreciar amb claredat el moviment dels llavis.

És convenient enregistrar el so ambient en els diferents llocs del rodatge per després mesclar-los a la edició. En el documentals sol enregistrar-se el si ambient en <<silenci>> a les diferents localitzacions del rodatge. Aquest so pot utilitzar-se en la postproducció, per corregir sorolls no desitjats, omplir petits espais buits de so o fer més fluida la transició entre dos plans.

Encara que és possible connectar els micròfons directament a la càmera de vídeo, pot resultar difícil monitoritzar i controlar els nivells, per tant a vegades s'utilitza un mesclador portàtil. D'aquesta manera és possible connectar més micròfons simultàniament (estèreo o dos pistes independents en mono).

Els efectes especials de so, o efectes sala, poden gravar-se per separat en el lloc de la gravació, conjuntament amb el so ambient general. En un defecte es reconstrueixen en un estudi.

#### ❖ MÚSICA

Existeix la creença de que la música en el cinema i la televisió, funciona com a simple fons. En realitat, en un documental la música és un element de gran importància, ja que contribueix a crear els efectes narratius desitjats.

La música proporciona informació sobre una època històrica, un país, un tipus d'esdeveniment, etc. D'aquesta manera es crea una ambient entorn a aquestes circumstàncies, contextualitzant l'acció que es mostra.

També contribueix decisivament a reforçar alguns moments dramàtics o transmetre estats d'ànim. D'aquesta manera és més fàcil que l'espectador s'impliqui emocionalment.

Una altra de les funcions de la música és crear un determinat ritme en una seqüència, sigui ràpida o lenta; i dotar-la de continuïtat, unint plans que d'altra forma semblarien inconnexos.

En el documental es corre el risc de que a l'espectador se li doni tanta informació i tant concentrada que li costi assimilar-la. La música pot compensar aquesta tendència, afegint elements no estrictament informatius, sinó més dirigits al cor de l'espectador.

Normalment es compon música (si és original) o se selecciona la de arxiu, un cop completada la edició del programa. Tot i així, a vegades la imatge va muntada al ritme de la música, per tant és necessari compondre-la amb antelació. En documentals d'alt pressupost sol compondre-se i posteriorment interpretar-se per una orquestra. En els programes de menor pressupost és freqüent que el mateix compositor la gravi en el estudi, amb eines de música digital.

## viii. LA POSTPRODUCCIÓ

La postproducció inclou totes les fases del procés que es desenvolupen una vegada finalitzat l'enregistrament d'imatges. Habitualment són les següents:

- a) Visionat i selecció. Sol incloure el minutat o anotació de cada un dels plans seleccionats amb el seu corresponent codi de temps.
- b) Muntatge *off line*. És un muntatge previ, que es realitza en un suport de menor qualitat i, per tant, menor cots. Pot incloure la realització d'un muntatge senzill, a mode de maqueta (*rough cut*), i de muntatge més precís (*fine cut*), realitzat a partir del primer.
- c) Muntatge *on line*. Es realitza, de manera automàtica o manual, en el suport que s'utilitzarà a l'exhibició.
- d) Escripció del comentari. Una vegada editades les imatges, el guionista escriu el comentari que després gravarà el locutor, utilitzant com a base el guió literari previ.
- e) Enregistrament de la locució. Gravació del comentari, llegit pel locutor.
- f) Composició de la música. A partir del muntatge (a ser possible el definitiu).
- g) Postproducció d'àudio. Prenent com a base el muntatge definitiu de les imatges, s'editen i es mesclen les diferents pistes de so.

## ❖ TIPUS DE MUNTATGE

El muntatge és una de les eines narratives més poderoses amb les que compta el realitzador. El resultat final del programa depèn, en gran mesura, de la seva capacitat per construir un relat visualment eficaç.

El muntatge és la etapa en la que se selecciona i ordena el material rodat, unint els plans per construir seqüències i, després les seqüències per formar un programa complet, que ha d'estar dotat de l'estil i el ritme desitjats.

La feina d'editor no és una tasca mecànica, sinó una activitat creativa, basada en l'experiència i intuïció de qui la realitza. A més a més del sentit, l'editor ha de dotar de ritme cada una de les unitats narratives de la pel·lícula.

En un primer moment, es realitzava mitjançant la unió física de fragments de pel·lícula cinematogràfica. Posteriorment, els sistemes d'edició de vídeo van fer possible el muntatge mitjançant la transferència d'impulsos electromagnètics amb els que s'ordenaven les partícules metàl·liques. A partir dels anys noranta, apareixen els primer sistemes d'edició no lineal, basats en el muntatge d'arxius digitals.

Al llarg de la història del cinema i la televisió s'han anat desenvolupant diversos estils de muntatge. Entre els més destacats es troben:

- a) El muntatge *transparent*. Defensa la idea de narrar les accions seguint el seu desenvolupament cronològic. Intenta que l'artifici del muntatge passi el més desapercebut possible.
- b) El muntatge *ideològic* o *d'idees*. Es basa en que el significat de cada pla afecta a tot el conjunt. Intenta transmetre idees i emocions. Els objectes i personatges s'uneixen de formes diverses, provocant el desconcert a l'espectador.
- c) El muntatge d'estil *cinema directe*. Desenvolupat per aquest moviment cinematogràfic a finals de la dècada dels cinquanta, es basa en la utilització de plans de seqüència, en els que la càmera enregistra les escenes sense interrupció (representació més fidel de la realitat).
- d) El muntatge *contemporani*. Busca construir una experiència creativa, dotada de ritme i bellesa, utilitzant recursos propis del videoclip musical (ritmes trepidants, coordinats amb la música, efectes visuals, etc.).

Pel que fa a les característiques dels plans utilitzats, es distingeix entre dos tipus de muntatge:

- a) El muntatge *analític*. Utilitza plans curts, enquadraments tancats i generalment de curta duració.



- b) El muntatge  *sintètic*. Utilitza enquadraments oberts, generalment amb gran profunditat de camp. S'intenta presentar cada escena amb un punt de vista més objectiu, sense intenció analítica.

#### ❖ MUNTATGE TRANSPARENT

El muntatge transparent és el més freqüent i es basa en una sèrie de convencions que intenten reconstruir les escenes prèviament enregistrades en diversos plans, intentant que l'artifici de l'edició passi desapercebut.

Aquest tipus de muntatge es basa en mantenir la continuïtat (*raccord*) en les seves distintes dimensions:

- a) Acció. La acció representada en dos plans que suposadament han passat un a continuació de l'altre no ha de tenir salts.
- b) Direcció. La direcció relativa de les persones i objectes respecte a la pantalla ha de mantenir-se.
- c) Il·luminació. La intensitat i temperatura de color de la llum dels plans que conformen la mateixa escena ha de ser similar.
- d) Tècnica. La definició i valors tècnics dels plans d'una mateixa escena ha de ser semblant.
- e) Òptica. La profunditat del camp dels plans d'una mateixa escena ha de ser semblant.

El muntatge transparent sol ordenar els plans d'una mateixa escena combinant els generals amb altres més tancats, i així seguir millor els detalls més interessants de l'acció, emfatitzar uns aspectes sobre uns altres i controlant la seva duració i el ritme.

Els editors solen buscar que existeixi cert contrast entre dos plans contigus. Quant s'uneixen dos plans similars, l'efecte no és eficaç i pot fins i tot percebre's un salt molesta en la imatge.

L'editor ha de decidir quins són els millors plans i atorgar una duració a cada un. Cada pla ha de durar el temps necessari perquè l'espectador assimili el contingut. No convé construir una seqüència sobre la base de una mateixa duració per a tots els plans, ja que podria resultar monòtona.

Un ritme lent durant massa estona pot resultar avorrit, i un ritme ràpid pot cansar l'espectador, per això resulta convenient variar els ritmes durant un documental.

L'editor també ha de decidir quina és la transició que utilitza entre dos plans, tenint en compte el significat narratiu de cada una d'elles.

- Tall. És la transició més freqüent. En principi s'utilitza quan es vol donar a entendre que els dos plans units han passat en un mateix temps i lloc.
- Fos. És la transició gradual de d'una imatge a una pantalla d'un color determinat (generalment negre). S'utilitza, per exemple, per començar i acabar una pel·lícula.
- Encadenat (o fos encadenat). És el canvi d'una imatge que va desapareixent gradualment, deixant pas a una altra que va apareixent al mateix temps. Sol denotar un canvi de lloc i temps.
- Cortineta. Una imatge que entra desplaça a l'altre que surt cap un cantó de la pantalla. Sol indicar canvi de temps, lloc o idea.
- Escombrat. La càmera es mou ràpidament d'una figura a l'altre, produint una ràfega. Sol indicar canvi de temps o lloc.
- Transició digital. Són efectes de formes diverses que permeten substituir una imatge per una altra.

En el muntatge transparent s'intenta que l'ajustament resulti fluid, i per aconseguir-ho es sol recórrer a les següents tècniques:

- a) El·lipsis. Consisteix en eliminar parts de l'acció, que no resulten necessàries per entendre el sentit de l'escena.
- b) Tall en moviment. Quan es canvia, per un tall, d'un pla a un altre, dins de la mateixa escena, els començaments i finals d'un moviment solen ser apropiats per realitzar aquesta tècnica, ja que l'ull de l'espectador estarà pendent del moviment i el canvi passarà desapercebut.
- c) Crear relacions entre subjectes. Quan dos subjectes aparenten mirar-se mútuament s'estableix entre ells una relació que ajuda a despertar l'interès.
- d) Muntatge paral·lel. És el salt d'ubicació per mostrar alternativament dos accions diferents, entre les que s'intenta establir un paral·lelisme o relació narrativa.
- e) So continu. Mantenir el so ambient o música sense interrupció ajuda a millorar la fluïdesa i continuïtat entre els plans d'una mateixa escena o seqüència; mentre que els canvis bruscos de so ambient entre dos llocs poden utilitzar-se per reforçar determinats efectes dramàtics.
- f) Canvis justificats de pla. Un error relativament freqüent en el muntatge d'un documental sol ser el de canviar de pla amb massa freqüència. És convenient que cada canvi tingui un motiu de ser, que aportï informació.

## 7. REPORTATJE I DOCUMENTAL, SÓN EL MATEIX?

Sempre havia tingut dubtes sobre quines característiques o qualitats definien un documental i un reportatge. Vaig poder fer una entrevista amb el reporter de TV3 Eduard Querol en la qual em va aclarir algunes preguntes que tenia i em va explicar d'una manera més general i entenedora els processos necessaris per dur a terme un reportatge. Com a exemple em posa el reportatge "30 minuts", per fer-me una idea del resultat i del perquè de les fases o passos. També hi eren presents la Sònia Ferrer i en Sergi Vilaplana, també treballadors de TV3 que van anar afegint detalls i especificacions. Tots tres tenen professions diferents, el qual em va ajudar a conèixer algunes de les possibles sortides que pots agafar amb aquests tipus de carreres, així com detallar la seva tasca en el seu camp de treball dins del procés de producció:

- Sònia Farré González: FP Administratiu, va passar a treballar de pràctiques fent guions, va fer les oposicions d'administrativa, auxiliar de construcció, cursos de producció i realització (amb part tècnica general).  
Actualment: auxiliar de producció al programa La Riera de TV3.
- Sergi Vilaplana Roig: tècnic de so, va fer un Grau Superior. Va començar a la televisió d'auxiliar tècnic, dins del plató posen microfonia, munten il·luminació, etc. A vegades també participa en exteriors com en els documentals o el programa La Riera de TV3. Va fer les oposicions però està en llista d'espera, no és fixe.  
Actualment: És tècnic col·laborador (suport del tècnic), que consisteix en dur a terme feines com: muntar focus, fer de canoners, instal·lar micròfons, escenaris (*backline*), en els exteriors munten les videocàmeres, i s'encarrega de la part d'il·luminació.
- Eduard Querol Boira: Va estudiar periodisme a la Pompeu Fabra, té la titulació d'Enginyer Informàtic i també és ENG, per tant té coneixements de redactor, sap muntar, sap portar la càmera, etc. Recol·lecta les notícies de forma electrònica, i ara mateix només estan a TV3. Sempre s'intenta que dos ENG's treballin junts perquè puguin sortir davant de càmera en un moment donat (notícies inesperades, exclusives...). Així és possible que donada la situació puguin portar una notícia ells sols si és necessari, com per exemple un incendi sobtat.  
Actualment: Redactor a TV3 per la Marató per la Pobresa.

## ENTREVISTA:

### ❖ CARACTERÍSTIQUES BÀSIQUES

- Reportatge: Més tirant al periodisme. És de temàtica més actual, i dura entre 25 min o 6-12 min. Exemple: “La vida al Raval” reportatge de TV3.
- Documental: És més llarg, 1h aproximadament. Més atemporal, més estètic requereix més gent, biografies, documentació històrica, dramatització, i juga amb la ficció (reconstruccions).

Hi ha un sol director del documental que tindrà molt clars els continguts, però el productor tindrà un paper molt important, ja que és qui controla el pressupost, i el realització decideix el relat visual dels continguts.

Personatge important en el món del reportatge: **JOAN SALVAT** Actualment és director del programa “Sense Ficció” de TV3, i també és responsable de tot el que no és un reportatge, dirigint la part dels documentals. També va ser el director del programa de reportatges “30 minuts” de TV3 fins al 2008 i director del programa “60 minuts”.

### ❖ FASES DEL PROGRAMA “30 MIN” DE TV3

- 0) Pot haver-hi una etapa prèvia de documentació
  - a) Producció (1 mes)

Es on es fan càrrec de les necessitats, aquell suport perquè les coses es puguin dur a terme més endavant. Hi intervenen el redactor (busca continguts i persones que després aniran a filmar) i el realitzador (treballa en com reflectir el que es vol explicar a la pantalla) que encara no estarà molt implicat.

Tenim les persones, les localitzacions, què vull que em digui cadascú, tenim la documentació per anar redactant el text, i el Planning (què es farà setmana per setmana, ja que hi ha vegades que per anar a algun lloc es necessiten avisos, permisos, etc.).

Es fa un Planning i es demanen permisos, es mira que sigui possible fer-ho (producció demana permisos, drets d’imatge, drets d’autor, etc.). També depèn del pressupost, i normalment un programa té un pressupost fixe. El productor té el Dossier de Programa. En allà és on li diuen al productor: “Tu tindràs un realitzador X setmanes, tindràs X’s redactors, X’s dies de plató, etc.”. En aquest document estan tots els

recursos que tindràs a la teva disposició durant el procés de creació del reportatge (depenent sempre del pressupost, com s'ha dit anteriorment).

La idea de què tracta el reportatge pot ser teva o demanada.

#### b) Rodatge (1 mes)

S'aconsegueixen les entrevistes, els recursos, el material de treball, obtenir les imatges que es volien, etc. Tot això pot implicar viatges. Amb tota la recerca que tu has anat fent, demanes unes determinades imatges.

El redactor decideix què té més importància (està present a tots els processos de producció). Però per exemple, amb en Joan Salvat es podia negociar i parlar què seria el que acabaria sortint al reportatge. L'OPI\* i l'ajudant de realització treballaran amb el redactor. S'impliquen molt en la 2a i la 3a fase.

També hi ha lingüistes, que s'asseguren que el què s'emet és correcte (el llibre d'estil marca com referir-se als conceptes amb les paraules adequades).

\*OPI (operador d'imatge) treballa amb el realitzador i el redactor per veure com quedaran millor reflectit els conceptes a la pantalla. A la 3a fase de muntatge ja no intervé.

#### c) Muntatge (1 mes aproximadament)

A la sala d'edició hi seran: el realitzador, l'ajudant de realització, el redactor i un nou tècnic que sabrà fer servir la màquina de muntar. Depenent de pressupost pot haver-hi dos redactors fent el documental.

Aquesta 3a fase consisteix, primer de tot, en veure tot el material. A vegades per veure aquest material es necessita una transcripció. En el reportatge de "30 minuts", per exemple, tenen gent en pràctiques que es dediquen a buidar les cintes, és a dir, transcriure tot el que es pot veure en pantalla. Se'ls anomena buidadors. Amb això, el redactor pot començar a fer el muntatge.

Ara la feina consisteix en construir i afegir a la cinta totes aquelles imatges, aquells grafismes i animacions virtuals que s'han demanat apart. A l'edició de vídeo i d'àudio es posen efectes especials a allò que vulguem que doni una sensació o una aparença diferent, com per exemple: imatges en blanc i negre a càmera ràpida i cada cop s'alenteixen i passen a imatges de la vida actual, fitxes biogràfiques de persones en una imatge o en un vídeo, les *veus en off*, les músiques pròpies de la televisió, etc.

Els caps de producció miren cada dossier de programa molt atentament per mirar que els productors no es passin amb el vestuari, amb el material i altres.

Diferents despeses a tenir en compte serien els viatges a fer per obtenir informació, imatges, material, etc.

#### ❖ PREGUIÓ I PRIMERS MUNTATGES

És on s'indiquen els continguts que esperem obtenir, aquelles imatges i diàlegs que es preveuen aconseguir, etc. Sempre hi ha imprevistos com tenir disponibles imatges que no esperaves obtenir, documents que no has pogut agafar, entrevistes que no s'han pogut dur a terme, etc.

A continuació es fan els primers muntatges, que acostumen a ser molt més llargs del que en realitat serà el reportatge. Es demanen testimonis que no han participat per res en el documental (ja que tenen una opinió objectiva del producte) per saber què sobra, què no s'entén, què avorreix, etc.

És important captar l'atenció de l'espectador constantment. Hi ha tres moments de documental (3 parts), i necessites que comenci interessant i acabi interessant. És important que a la part de mig hi hagi un gir que capti encara més l'atenció.

Els efectes especials normalment els fa una empresa que se la contracta puntualment. En directe aquests tipus d'efectes i retocs no es fan.

## 8. COM HE FET EL MEU DOCUMENTAL SOBRE EL GEM

Per començar a fer aquesta pràctica vaig pensar que havia de decidir quins passos de producció eren més rellevants, tenint en compte que no els podia fer tots. Amb el meu tipus de documental era innecessari, per exemple, fer una elaboració del pressupost, o una selecció i contractació de personal. Vaig decidir-me per fer: sinopsis, guió tècnic, tractament i un pla de producció. A continuació vaig demanar entrevistes amb en Ramon Salicrú, ex-director del centre, l'Anna De Jaime, encarregada de les decoracions i preparació de les festes, i Mònica Geronès, actual directora de l'escola.

Els documents que hi han a continuació són un abans i un després del muntatge del vídeo. Un cop vaig tenir les imatges i vaig començar amb l'edició, vaig anar canviant detalls i preguntes fins a arribar a un producte força diferent del planejat anteriorment. Per això poso els dos, perquè sigui un exemple de com han anat evolucionant les meves idees a mesura que obtenia material i l'anava editant.

Així és com van quedar aquests passos de preproducció:

### a) SINÒPSIS

En aquest documental s'explicarà i es mostrarà com va començar el Grup Escoles Mataró i els inicis de les seves populars festes. S'entrevistarà el primer director del centre, Ramon Salicrú, l'actual directora, Mònica Geronès, i una de les encarregades de les decoracions, Anna De Jaime. Es parlarà sobre com s'organitzen i planifiquen els esdeveniments i de com s'impliquen les famílies i alumnes.

### ANTERIOR A L'EDICIÓ:

### b) TRACTAMENT

VÍDEO	CONTINGUT
Seqüència 1. Comencen a aparèixer unes quantes imatges de l'escola des de l'exterior, continuant amb imatges d'algunes de les instal·lacions importants (secretaria, la sala d'actes, parvulari, l'edifici nou, etc.)	Introducció. L'escola, les seves instal·lacions i els seus orígens.

<p>Seqüència 2.</p> <p>Part de l'entrevista amb en Ramon Salicrú.</p>	<p>Pregunta: Què és el GEM, quan es va fundar i perquè?</p>
<p>Seqüència 3.</p> <p>Apareixen imatges del carnestoltes, del nadal, de la castanyada, etc. (a poder ser, d'antigues a modernes per poder veure l'evolució), intercalades amb l'entrevista amb en Ramon contestant la pregunta esmentada.</p>	<p>El GEM i l'origen de les seves festes.</p> <p>Pregunta: Les festes es van començar a fer el primer any en funcionament? Si és així, totes o només algunes?</p>
<p>Seqüència 4.</p> <p>Part de l'entrevista amb en Ramon.</p>	<p>Pregunta: Com es va començar a organitzar tot i a distribuir la feina els primers anys? Com i qui prenia aquestes decisions?</p>
<p>Seqüència 5.</p> <p>Part de l'entrevista amb Anna De Jaime.</p> <p>Mentre parla apareixen imatges del muntatge de les decoracions i dels alumnes ajudant a preparar-les.</p>	<p>Pregunta: Tu ets una de les encarregades de les decoracions de les festes. Qui pren les decisions sobre com seran aquestes decoracions? Com es prenen?</p> <p>Com us organitzeu? És a dir, quin és el temps d'antelació normal per començar?</p> <p>Com hi participen els alumnes?</p>
<p>Seqüència 6.</p> <p>Part de l'entrevista amb la Mònica Geronès.</p>	<p>Pregunta: Com veus l'escola en relació al tema de les celebracions? I la implicació de l'alumnat i les famílies?</p>
<p>Seqüència 7.</p> <p>Part de l'entrevista amb la Mònica Geronès amb imatges del GEM</p>	<p>Pregunta: Què en penses de les festes que has arribat a veure fins ara?</p>
<p>Seqüència 8.</p> <p>Imatges del GEM per anar conclouent.</p>	<p>Text conslosiu.</p>



c) GUIÓ TÈCNIC

NÚM. SEQ.	NÚM. PLA	CONTINGUT	TIPUS DE PLA	SO
1	1	El GEM des de l'exterior	Gran Pla General	Música de fons i veu en off
1	2	El pati i secretaria	Gran Pla General	Música de fons i veu en off
1	3	Aules de primària	Gran Pla General	Música de fons i veu en off
1	4	Edifici nou i pati	Pla General	Música de fons i veu en off
2	5	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
2	6	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
3	7	Imatges de les festes i entrevista amb en Ramon Salicrú	Pla Mig	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
4	8	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
5	9	Entrevista amb Anna De Jaime	Pla Mig	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
5	10	Imatges del GEM i imatges de l'entrevista amb Anna De Jaime	Pla Mig	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
6	11	Entrevista amb Mònica Geronès	Pla Mig	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
7	12	Entrevista amb Mònica Geronès i imatges del GEM	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responnent a les preguntes.
8	13	Imatges del GEM de les festes	Pla General	Música de fons i veu en off

d) PLA DE PRODUCCIÓ

DIA	HORA	INT/EXT	LOCALITZACIÓ	SEQÜÈNCIES
23/01/13	15.00h	Interior	Escola GEM	2,3,4 i 7
23/01/13	15.30h	Exterior	Escola GEM	1 i 9
23/01/13	16.00h	Interior	Escola GEM	6 i 8
25/01/13	9.30h	Interior	Escola GEM	5

POSTERIOR A L'EDICIÓ:

B) TRACTAMENT

VÍDEO	CONTINGUT
<p>Seqüència 1.</p> <p>Comencen a aparèixer unes quantes imatges de l'escola, com per exemple secretaria, el pati, etc.</p>	<p>Introducció. L'escola, les seves principals característiques i dades importants.</p>
<p>Seqüència 2.</p> <p>Part de l'entrevista amb en Ramon Salicrú, amb algunes imatges relacionades amb el tema sobre el que parla.</p>	<p>Responent a la pregunta "Què és el GEM?" i "Les festes es van fer des dels primers anys?"</p> <p>Explica el perquè de la seva fundació.</p>
<p>Seqüència 3.</p> <p>Part de l'entrevista amb l'Anna De Jaime amb imatges relacionades.</p>	<p>Responent a la pregunta "Com es prenen les decisions?"</p> <p>Explica generalment com s'organitzen.</p>
<p>Seqüència 4.</p> <p>Part de l'entrevista amb en Ramon Salicrú amb alguna imatge del carnestoltes.</p>	<p>Responent a la pregunta "Amb quines festes es va començar?"</p>

Seqüència 5. Part de l'entrevista amb en Ramon Salicrú ajudant a preparar-les.	Responent a la pregunta "Qui se'n encarregada en els inicis?"
Seqüència 6. Part de l'entrevista amb la Mònica Geronès intercalada amb imatges relacionades amb el tema del que es parla.	Responent a la pregunta "Com veus a les famílies implicades?"
Seqüència 7. Part de l'entrevista amb l'Anna De Jaime amb imatges relacionades.	Responent a la pregunta "Com munteu el carnestoltes?"
Seqüència 8. Part de l'entrevista amb la Mònica Geronès intercalada amb imatges relacionades amb el tema del que es parla.	Responent a la pregunta "Com creus que els alumnes s'impliquen a les festes?"
Seqüència 9 Part de l'entrevista amb l'Anna De Jaime	Responent a la pregunta "Com s'impliquen els alumnes?"
Seqüència 10 Part de l'entrevista amb la Mònica Geronès intercalada amb imatges relacionades amb el tema del que es parla.	Responent a la pregunta "Què en penses de les festes que has arribat a veure fins ara?" i "Com creus que podríem millorar les festes"
Seqüència 11 Part de l'entrevista amb en Ramon Salicrú.	Responent a la pregunta "Què creus que significaven (i signifiquen) les festes del GEM en els inicis?"  Conclusió breu per anar acabant.

Seqüència 12 Part de l'entrevista amb la Mònica Geronès intercalada amb imatges relacionades amb el tema del que es parla.	Responent a la pregunta "Què creus que valdria la pena canviar?"
Seqüència 13 Imatges del GEM amb els crèdits de fons.	Crèdits

### C) GUIÓ TÈCNIC

NÚM. SEQ.	NÚM. PLA	CONTINGUT	TIPUS DE PLA	SO
1	1	Secretaria i pati	Gran Pla General	Música de fons i veu en off
1	2	Classes de primària amb nens corrent	Gran Pla General	Música de fons i veu en off
1	3	Edifici de ESO i Batxillerat	Gran Pla General	Música de fons i veu en off
2	4	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.
2	5	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.
3	6	Entrevista amb Anna De Jaime	Pla General	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.
4	7	Entrevista amb en Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.
5	8	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.
6	9	Entrevista amb Mònica Geronès	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.
7	10	Imatges del GEM i imatges de l'entrevista amb Anna De Jaime	Pla General	Música de fons i l'entrevistat responent a les preguntes.

8	11	Entrevista amb Mònica Geronès	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responenent a les preguntes.
9	12	Entrevista amb Anna De Jaime	Pla General	Música de fons i l'entrevistat responenent a les preguntes.
10	13	Entrevista amb Mònica Geronès	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responenent a les preguntes.
11	14	Entrevista amb Ramon Salicrú	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responenent a les preguntes.
12	15	Entrevista amb Mònica Geronès	Pla Mig-Curt	Música de fons i l'entrevistat responenent a les preguntes.
13	16	Pati de les aules de primària	Gra Pla General	Música de fons.
13	17	Coral del GEM	Pla Mig	Música de fons.
13	18	Alumnes del GEM	Pla Mig	Música de fons.

## 9. CONCLUSIONS

Durant tots aquests mesos documentant-me, llegint i redactant he anat entenent més i més el procediment necessari per portar a terme una producció com el documental. Potser no en sóc una experta, però realment hi ha conceptes que m'han quedat molt més clars i parts o passos d'aquest procediment que ara sé que existeixen.

A més a més de saber *com* es fa també vaig posar com a objectiu que un cop acabat aquest treball hauria de tenir una idea força clara de si em vull dedicar a això o no. A principis de curs dubtava de si triar-la o no, ja que em cridava molt l'atenció, i desenvolupar aquest tema com a treball de recerca em va semblar el més adequat per decidir-ho. No és una carrera que em desagradi, però a mesura que ha anat avançant el curs he descobert una certa debilitat cap a l'àmbit del disseny o similar, per tant dubto que acabi triant audiovisuals com a professió (encara que no ho descarto). Tot i aquest desenllaç, fer aquest treball m'ha ajudat a aclarir-me dubtes sobre el meu futur, i això ho trobo molt important. I qui sap, potser en algun moment de la meua carrera decideixo treure'm un màster en muntatge o relacionat, i ja tindrè tot una documentació darrere.

Per últim vaig haver de fer la part pràctica, que consistia en fer un documental de cinc minuts. Al no disposar del material professional que tenen les companyies o ningun tipus de pressupost, vaig decidir que faria una versió del que "podria ser" un documental, és a dir, amb un procés de producció molt més simple i curt que si hagués fet un documental sencer. Els primers dies de decidir com faria el treball, vaig veure que si decidia fer un documental pròpiament dit, seria com fer dos treballs de recerca a la vegada, ja que requereix molta documentació prèvia, uns guions tècnics molt més elaborats, i un material del qual jo no disposava. Ho explico perquè no estranyi que la meua versió sigui tant simplificada, ja que amb el temps del que disposava i els meus recursos tampoc podia fer gran cosa.

Tot i així vaig decidir fer una entrevista amb una sèrie de persones en part per obtenir informació sobre el GEM i així escriure el comentari, i per altra banda per incorporar aquestes imatges en el vídeo. També vaig estar buscant fotografies de les festes del centre, però per desgràcia l'escola no té una galeria d'imatges, així que vaig haver d'espavilar-me a buscar a internet i a demanar imatges als companys de curs.

Finalment, quan vaig acabar el vídeo preparat per entregar, vaig veure que m'havia quedat molt més llarg del que m'esperava. Jo tenia una idea al cap, i uns guions prèvis, que més tard van anar desenvolupant-se a mesura que feia l'edició de les imatges. Això m'ha fet veure que quan tens una idea que vols dur a terme, molt més elaborada que qualsevol altre treball que hagi fet abans, el resultat pot variar molt depenent de les circumstàncies, el material que acabis trobant o no, l'ajuda que rebis, etc.

Ha estat un treball laboriós i dur, al qual li he dedicat moltíssimes hores de elaboració, però estic satisfeta amb el resultat i amb mi mateixa d'haver estat capaç de sortir-me'n tot i les pors i dubtes inicials. Sobretot haig d'agrair l'ajuda de totes les persones que han pres part en un moment o altre del procés, tant als que han participat en les entrevistes, vídeos, etc., com als meus pares per acompanyar-me en els meus atacs de nervis i ajudar-me a prendre decisions.

## 10. DOCUMENTACIÓ

- Llibre “Dirección de documentales para televisión. Guion, producción y realización.” Autor: Bienvenido León
- Llibre “El espíritu del reportaje”. Autor: Jaume Vilalta i Casas
- Document:  
<http://www.dspace.espol.edu.ec/bitstream/123456789/8649/1/Investigación%20para%20la%20elaboración%20del%20guión%20para%20documentales.pdf>
- Entrevista amb Eduard Querol, Sònia Ferrer i Sergi Vilaplana
- Entrevista amb Ramon Salicrú, Mònica Geronès i Anna de Jaime.
- Moodle Escola GEM



## 11. AGRAÏMENTS

Vull agrair l'ajuda de les persones que han col·laborat d'una manera o altra en l'elaboració d'aquest treball:

- Jaume Homs, per ajudar-me en l'edició.
- Clara Ballesta, per cedir-me algunes de les seves fotografies.
- Ramon Salicrú, Anna De Jaime i Mònica Geronès per dedicar-me una part del seu temps i contestar les meves preguntes.
- Eduard Querol, Sònia Ferrer i Sergi Vilaplana per trobar una tarda lliure i passar-la explicant-me el reportatge de TV3.
- Txema Lasaga, per tutorar-me en el treball.