

Christina de Brunswick travessa l'objectiu

La investigació en història i la seva translació
historiogràfica al suport audiovisual: el documental.



Treball de recerca

Autora: Eugènia Güell i Barnils

2n de Batxillerat (grup B)

Maristes Valldemia

Tutor: Albert Cocera

Any de presentació: gener 2014

AGRAÏMENTS I DEDICATÒRIES

Vull expressar el meu agraïment a totes les persones que m'han ajudat en aquest procés de recerca. Sense la seva cordialitat i paciència i, per descomptat, la seva generositat en compartir allò que saben, aquest treball no hagués estat possible. Motes gràcies!

- Albert Cocera (tutor d'aquest treball)
- Anna Garcia (productora)
- Antoni Tortajada (TV3 300 Història de Catalunya)
- Borja de Riquer (Catedràtic UAB, assessor programa 300)
- Carles Marfà, Director Museu de Mataró
- Carlos Pulido Pedraza (Mosaico Productora)
- Dolors Genovès (professora, documentalista història)
- Enric Calpena Ollé (TV3 Cronos)
- Ibai Itorria (Mosaico Productora)
- Ignasi Arribas, (TV3 *QuèQuiCom*)
- Jaume Vilalta, (TV3 *QuèQuiCom*, director)
- Jordi Martin (productor)
- Jordi Teis (Director Mostra Internacional de documentals d'Olot)
- Josep Lluís Micó (professor universitat Blanquerna, redactor articles)
- Julian Altura (Mostra DOCSBCN)
- Ma. Angels Soler, conservadora del Museu de Mataró.
- Mikael Opstrup, (Mostra DOCSBCN)
- Miquel Garcia (Cap de nous formats TV3)
- Mireia Corominas, (TV3 *QuèQuiCom*)
- Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró.
- Oriol Cortacans (Batabat)
- Pere Renom (TV3 *QuèQuiCom*)
- Ramon Reixac (historiador, Museu arxiu de Santa Maria de Mataró)
- Rosa Almuzara, (directora Arxiu comarcal del Maresme)
- Vidal Àlex, (Mobilitat ajuntament de Mataró)
- Als meus pares i família pel recolzament i la paciència.

Els documentals i la transmissió del coneixement històric.

«[...] A diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias –con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos- privadas de significado. El significado es el resultado de comprender las funciones. “Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender” [...]».

John Berger
Mirar, 1980

ÍNDIX

1. Introducció.....	1
2. El documental.....	4
2.1 Modalitats, tipus i formats.....	9
2.2 Història del documental.....	15
3. El documental històric.....	23
3.1 Definició.....	23
3.1.1 El context.....	30
3.2 Breus orígens del documental històric.....	33
4. Com fer un documental?.....	36
4.1 Parts.....	36
4.1.1 Preproducció.....	36
4.1.2 Producció.....	45
4.1.3 Postproducció.....	46
4.1.3.1 Mercat i negoci.....	48
5. Part pràctica: Preproducció d'un documental històric.....	49
5.1 Investigació.....	49
5.2 El projecte: Intenció.....	63
5.3 Selecció de la informació.....	67
5.4 Guió literari i tècnic.....	67
5.5 <i>Storyboard</i>	80
5.6 Recursos humans.....	88
5.7 Localitzacions i permisos.....	89
5.8 Pla de treball.....	90
5.9 Pressupost: costos variables.....	92
6. Part pràctica: Experiències personals i entrevistes.....	94
7. Conclusions.....	123
8. Bibliografia.....	126

SÍMBOLS I ABREVIATURES

EGB: Eugènia Güell i Barnils

Cfr. : *Cònfer* - consultar

1. Introducció

*Give me stories, stories, stories!*¹

De la improvisació a vegades en sorgeixen les millors coses, i l'entusiasme, la naturalitat i l'anhel que es respirava en aquella sala en el moment que es van pronunciar aquestes paraules, em van captivar. Aquell home parlava de les històries com una cosa necessària, indispensable. Reclamava que li expliquessin històries. En aquell moment vaig adonar-me que volia endinsar-me en aquest món de les històries, de la història en si. Una història que va succeir per ser explicada (o no... qui sap?) i que un present vol entendre, vol narrar i interpretar. Un present que vol que li expliquin històries.

*[...] Voy a explicar, sencillamente lo que sucedió, sin añadir nada de mi parte, lo que no es un pequeño esfuerzo para un historiador. [...]*²

Per escriure aquesta cita cal ser conscient que alguna cosa va passar («*lo que sucedió*») i que per un historiador³ és difícil explicar una cosa tal i com va ocórrer «*realment*» (si és que hi ha alguna manera de fer-ho). Quan el coneixement es transmet, darrere sempre hi ha una intenció que porta a una manera de fer-ho. Però com s'hi arriba a aquest moment? Quin és el procés pel qual quelcom passa a ser conegut i és transmès? Quin camí se segueix a l'hora de comunicar?

La inquietud i la fascinació em porten cap una orientació de futur molt relacionada amb aquest tema, enfocat en l'aspecte comunicatiu, més concretament, als documentals. I és per això que dedico el meu Treball de Recerca en aquest àmbit. Així doncs, m'agradaria analitzar la transmissió del coneixement a través dels documentals, en particular de l'històric, ja que es viu el present com una conseqüència del passat i així, sembla adient esbrinar quina responsabilitat té el documental històric en la creació del present i dels seus mites.

¹ OPSTRUP, Mikael: Cap d'Estudis d'EDN (European Documentary Network), productor (Final Cut Productions a Copenhagen), guionista i tutor d'alguns tallers i fòrums a Europa, Pròxim Orient i Amèrica del Sud. Va pronunciar aquestes paraules en el taller de Pitching al Docs Barcelona 2013, en el qual vaig assistir com a voluntària, com ja s'explicarà posteriorment.

² VOLTAIRE (MARIE AROUET, François): *Micromegas*. Barcelona, Ed. El Zorro Rojo, 2006, pàgina 36.

³ Voltaire fou nomenat historiògraf de França al 1745, set anys abans de que escrigués *Micromegas*.

Trobo que el coneixement en si és quelcom molt subjectiu i ambigu en segons quins aspectes, però tot i així la seva divulgació depèn d'uns professionals que decideixen un camí entre molts per comunicar un mateix concepte i que, segons em sembla a mi en aquests moments, d'ells depèn la idea que la població n'agafi. I encara que sigui de forma indirecta i mínima, aquesta idea afecta a la història, i més quan el coneixement que es transmet és sobre el nostre passat.

En relació a aquest àmbit d'investigació, els meus objectius de recerca són:

- Entendre què és un documental tot esbrinant la seva història i els possibles límits que podria tenir, tenint en compte els suports, els usos i les intencions, arribant a les meves pròpies conclusions.
- Investigar tot el procés de preproducció, producció i postproducció d'un documental, tènicament i intel·lectualment, tenint en compte l'ètica, la legalitat i el mercat de treball.
- Centrar-me en el documental com a suport per la transmissió del coneixement històric i la relació amb l'objectivitat. Determinar si és un bon suport per aquest tipus de coneixement.
- Informar-me de la situació actual en aquest àmbit de treball i veure com és realment per assegurar-me de la meva dedicació professional de cara a un futur.
- Confeccionar, com a part pràctica, el procés de preproducció d'un documental de contingut històric, amb l'objectiu principal d'efectuar una investigació sobre un esdeveniment i que aquesta sigui revisada per un historiador. De l'altra part de la preproducció, tractar-ne els trets més importants.
- Aprofitar aquesta oportunitat per assistir personalment a diversos actes o esdeveniments sobre documentals (mostres, rodatges...).
- Visualitzar documentals diversos per ampliar la meva pròpia cultura i demostrar les meves argumentacions.
- Contactar amb professionals i persones de rellevància d'aquest camp i resoldre els dubtes que em vagin sorgint a mida que la meva recerca avança.

Referent a aquests objectius, les meves hipòtesis són les següents:

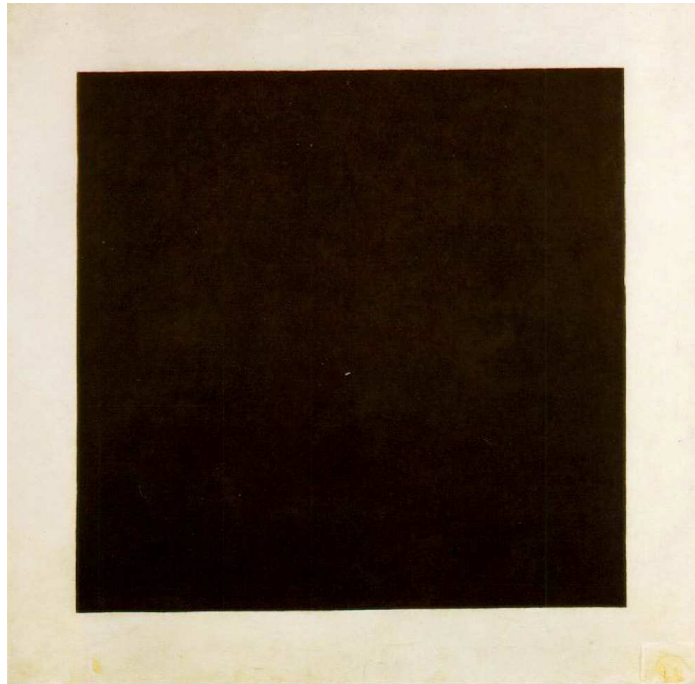
- El documental audiovisual històric és un transmissor de coneixement al mateix temps que un suport per l'adoctrinament ideològic, per la qual cosa hi ha una intenció sempre present i en conseqüència, per molt que el coneixement que intenti transmetre pugui semblar objectiu, és sempre subjectiu.
- El documental és una eina de divulgació útil en l'àmbit històric amb data de caducitat (tot i els nous formats) a causa del poc interès de l'audiència en aquest tipus de documentals.
- L'objectivitat és impossible en el moment de transmetre un saber, no només en el coneixement històric, sinó també en el científic i en altres tipus. A més també s'ha de tenir present que el saber, només pel fet que no se sap tot, ja és subjectiu.

Tot allò que ens queda per descobrir resta amagat entre la foscor. Només avançant entre aquesta penombra, encara que sigui a les palpentes, podem tenir la possibilitat de trobar alguna cosa, allò que realment volem documentar i que sobretot, s'alliberi de la foscor i surti a la llum. Tal i com deia Alexander Payne⁴, *What is filmmaking but groping in the dark?*⁵.

⁴ Alexander Payne (1961) és director, guionista i productor de cinema ("Los Descendientes", "Election").

⁵ PAYNE, Alexander: Aquesta cita forma part d'una resposta en una entrevista de la BBC (About Schmidt, 2003), entrevistat per Alec Cawthorne. És director, guionista i productor de cinema ("Los Descendientes", "Election").

2. El documental



*Quadre negre sobre fons blanc.*⁶

Malevich, 1915.

[...] Con una deliciosa sensación de liberación, la no objetividad me arrastró hasta ese «desierto» donde nada es real, salvo el sentimiento..., y así, este se convirtió en la esencia de mi vida. No «era ningún cuadro vacío» lo que yo había expuesto, sino más bien el sentimiento de la no objetividad... [...].

K. Malevich⁷

No objectivitat. Foscor. I a partir d'aquí, crear. Realitat? Potser sí. Qui sap.

Malevich ens representa una realitat no objectiva, que ja en si fou objecte de qüestionament sobre el propi concepte de subjectivitat. És contradictori que es discuteixi per trobar un coneixement veritable en quelcom que en si mateix es declara subjectiu; simplement s'ha de tenir present que tot el que pot arribar a representar, a transmetre i a significar un quadre, serà sempre diferent i individual a cada ment que el visioni.

⁶ Fotografia extreta de <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/>.

⁷ K. MALEVICH: *El mundo no objetivo*, 1927. Referència citada a: A. ELSEN: *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar, 1971, pàgina 426.

Aplicant el pensament de Malevich, un documental és, doncs, un quadre en negre: Dins d'un context real, sempre existent i imprescindible, el documental s'endinsa a diversos mons i realitats que poden presentar algun aspecte singular i l'exposen. Mostren els sentiments que aquestes realitats desprenen i que Malevich va trobar en el seu quadre, perquè en definitiva, aquests sentiments subjectius i reals són l'essència de la vida.

El documental, doncs, ens explica històries que, d'alguna manera o altra, representen i donen sentit a una realitat general i molt complexa, alhora que subjectiva. És per això que el documental –igual que ho és en concepte – és ja en essència la no objectivitat, i de fet, no pot ser de cap altra manera, perquè tot el que compon aquesta realitat, ho és.

Així doncs, a través de petites històries, els documentals metaforitzen la realitat i els coneixements que ens envolten. Francesc Escribano⁸ afirma, de fet, que tots els professionals del documental són *caçadors de metàfores*⁹, d'aquells detalls concrets que, situats en un context i de forma connotativa, ens fan entendre quelcom transcendent, el *subtext*¹⁰, que s'amaga darrere d'aquesta al·legoria i que ens fa construir un sentit d'una realitat permanent, constant. És característica bàsica del documental que s'exposin temes que es mantinguin en la posteritat, és a dir, que no se superin en si mateixos per l'evolució dels fets i que no tinguin un efecte immediat –com és el cas del reportatge-. Aquesta realitat existent ha de ser sempre transmesa rigorosament, honestament i amb un alt efecte de veritat¹¹ –no objectiva. S'ha de tenir present, per tant, que el documental no és ficció¹², sinó que exposa una interpretació de persones i situacions reals,

⁸ Francesc Escribano (1957) és periodista, escriptor i professor de la UAB. Va estar a l'equip de 30 minuts i al 2004, després de ser responsable de Nous Formats a TVC, en va ser nomenat director.

⁹ ESCRIBANO, Francesc: *Doc 21, Los contenidos documentales en televisión. El caso de TV3 en Cataluña*. Transcripció d'una conferència pronunciada per Francesc Escribano a les I Jornadas del Cine Documental: Difusión del Género Documental en Cine y Televisión, a Màlaga, 25-26 de març de 2003 (pàgina 105 de *Doc 21*).

¹⁰ Paraula utilitzada literalment per Francesc Escribano a una conferència a Màlaga a la I Jornadas de Cine Documental: Panorama Actual de la Producción y la Difusión del Género Documental en Cine y Televisión (2003).

¹¹ L'expressió *alt efecte de veritat* està extreta de *El concepto documental*. Article disponible a: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/capitulo3.pdf.

¹² Raúl Beceyro diu a "Sobre cine documental": *El film documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del film, antes y después del film. Es esto, y únicamente esto, lo que diferencia un film documental de un film de ficción. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film*. Jaime Barroso García, al seu llibre *Realizaciones de documental y reportaje* (2009), pàgina 73, afirmava que: *No hay ninguna frontera rígida entre el documental y la ficción, no están separados*

representades en un suport audiovisual i que, combinant aquets elements amb coherència segons el significat que el punt de vista de l'autor vulgui transmetre, s'arriba a una finalitat (informativa, didàctica, cultural, etc.) i a unes intencions concretes. Per això es diu que el documental té una doble base; «l'objectiva», estrictament en el sentit que es fonamenta en una documentació (la qual no és «objectiva» com a tal, però sí que té un valor real) i subjectiva, perquè aquesta realitat s'interpreta segons una intenció argumental, retòrica, etc. És a dir, el documental no només representa i ordena una realitat sinó que a més a més, la interpreta. I és aquest el valor més important i imprescindible del documental. Dolors Genovès, de fet, m'assegurava davant d'una pregunta sobre l'objectivitat que *no és un problema de subjectivitat i d'objectivitat... és un problema d'honestedat... La paraula és «neutre». I si un documental és neutre, és un fracàs de documental. També afirmava que a qualsevol documental hi ha una intenció, perquè és una obra d'autor. A diferència d'un reportatge, que és una convenció de mostrar totes les possibilitats, el documental és una mirada de l'autor, que fa una tesi argumentada.*

No s'ha de confondre el fet d'interpretar un documental amb el fet de manipular la informació que s'hi transmet. Sempre que s'actui èticament i amb una informació vertadera, és a dir, que no sigui falsa, el documental no és manipulat, sinó que és interpretat¹³.

Per tant, en conclusió, diem que és necessari i imprescindible en un documental el discurs narratiu, la mediació tecnològica i el punt de vista del productor.

Així doncs, reafirmem que és essencial que el que s'analitzi sigui interpretat, perquè tot respon a una intenció. John Grierson¹⁴ va definir documental com *a creative treatment*

sino que se complementan (...) a diferencia de la ficción, nosotros no utilizamos actores, tomamos personajes de la vida real. No existe una idea preconcebida o un guion ya que nuestro guion es la realidad y mediante nuestras observaciones vamos modificando la realidad, tratando que los personajes realicen una representación de lo real. Per tant, en un documental, la referència principal és la realitat. Dolors Genovès també comenta a l'entrevista que li vaig efectuar que: *La línia entre el documental i la ficció és un referent: pots mostrar, explícit o no, un document o alguna cosa que confirmi el que estàs explicant. A la funció pots inventar, anar més enllà.* Cfr. Pàgina 116 És a dir, sempre que hi hagi quelcom que mostri que el que s'està dient és fiable i relativament cert, no estem parlant de ficció.

¹³ Així ho afirmava Dolors Genovès a l'entrevista que li vaig efectuar. Cfr. Pàgina 116.

¹⁴ John Grierson (1898 – 1972) va ser un documentalista escocès, productor i director, molt important en la història del documental per ser el primer a usar el terme «documental» i a definir-lo. Fundador de *The National Film Board of Canada*.

*of actuality*¹⁵. És a dir, la realitat, investigada prèviament, es *tracta* de forma creativa. El fet de no renunciar a la representació més artística i a les tècniques expressives, fa que d'alguna manera, una audiència molt àmplia se senti atreta pel contingut del documental presentat en un format estètic. La intenció té una doble direcció: per una banda, l'objectiu bàsic d'un documental és que afecti la població, que hi tingui repercussió i que ho faci mitjançant la segona intenció del documental, la qual és la que fa referència al contingut en si i s'encarna amb la interpretació del fet o del *fragment de la realitat*, tal i com deia Grierson, que en fa el documentalista. Així doncs, davant d'un mateix fet, es transmeten uns aspectes o uns altres, segons els objectius que el productor hagi establert prèviament. Per això el documental tracta temes reals que generin contrarietats i on les decisions i opinions de les persones implicades siguin importants i diverses, posant en dubte i qüestionant totes les opcions i aspectes, contrastant informació, comparant, convidant així a que l'audiència reflexioni i arribi a trobar el seu propi sentit en el coneixement que s'ha transmès. Per tant, gràcies als documentals, podem trobar sentit a la realitat permanent.

També hem de tenir present que la paraula *documental* prové del llatí en doble dimensió: *documentum* i *docere*, és a dir, *prova* i *ensenyar*, respectivament. Així doncs, des dels orígens etimològics també podem certificar la doble proposta educativa i representativa de la realitat¹⁶.

Flaherty¹⁷ exposava i argumentava en un article del 1939¹⁸ que la funció del documental, en línies generals, era bàsicament diferenciar-se d'un film d'espectacle, en el sentit que, per aconseguir la mútua comprensió entre pobles¹⁹, *obra vital* i atribuïda al documental, és necessària la immediatesa i el contacte estret amb les persones i les coses del món; *representar la vida segons la forma en què es viu*, partint d'imatges

¹⁵ John Grierson va definir «documentary» a un article del 1926 publicat al New York Sun, parlant del film *Moana* de Robert Flaherty, dient que tenia un *valor documental*, tal i com s'explicarà més endavant.

¹⁶ La paraula *document* anglesa, va entrar a l'idioma anglès a la meitat del segle XV, segons l'edició del Oxford English Dictionary del 1933.

¹⁷ Robert Joseph Flaherty (1884 – 1951) va ser el primer en produir un documental amb èxit comercial, *Nanook of the North*, al 1922.

¹⁸ Article de 1939, «La Función del documental», disponible a: <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>

¹⁹ Afirmava que era necessària entre els humans per adonar-nos-en de la unitat i de la varietat de la naturalesa humana i tenir-nos en consideració malgrat l'aparença o l'origen.

seleccionades rodades en el mateix lloc que es vol reproduir o del qual es vol parlar, amb els individus del lloc. D'aquesta manera, se surt de la ficció que s'aconsegueix imposant actors o les tendències presents relacionades en tenir una *estrella*, però que en realitat, només aporta fugir del realisme. Només amb el realisme arribem a fiar-nos del que ens mostren i a comprendre la resta dels pobles, que és en definitiva el que els humans, segons Flaherty, necessitem, i per la qual cosa es reafirma aquesta *obra vital* del documental, ja que és el mitjà amb els avantatges i les característiques requerides per aconseguir-ho.

Per tant, no es pot faltar a la realitat, ja que és essencial en aquest procés de coneixement del sentit.

*Now I wonder why I wanted to fit all the characters in perfectly, I should have chosen different characters from the ones I wanted*²⁰.

Aquestes paraules les deia una noia que, després de ser aconsellada per un professor de *pitching*²¹, arribava a la conclusió que Flaherty havia arribat: No es pot crear una realitat que no existeix, sinó que s'ha de buscar una realitat que existeixi i interpretar-la.

No es creen històries, sinó que s'expliquen.

Tal i com el documental és, en essència i en concepte, subjectiu, també ho és en el fet de la seva existència:

*Deberíamos evitar los documentales, puesto que no permiten un control total sobre lo que muestra y, por lo tanto, podrían dar pie a la infiltración de elementos indeseables: necesitamos un cine de estudios, como el de Hollywood, con interiores bien decorados habitados por gente agradable*²².

Què és per tant, més ètic? L'existència del documental per mostrar la realitat encara que només ho faci a *fragments*²³? O crear la realitat que volem però de forma fictícia?

²⁰ Paraules d'una aprenent de *pitching* en un curs del DocsBarcelona, en el qual vaig assistir com a voluntària i vaig poder escoltar una de les sessions, després de la valoració que n'havia fet Mikael Opstrup.

²¹ Un *pitching* és una presentació oral sobre un producte audiovisual feta pel director, guionista o productor d'aquest amb l'objectiu de difondre la seva obra o obtenir-ne finançament.

²² ROBERT, Stam: citat al seu llibre *Teorías del cine*, 2001, Barcelona, pàgina 42. Extret de la revista *Cinearte* del desembre de 1929. Es mostra, per tant, el cinema com a creador de la realitat i el poder convenient.

²³ De fet, tal i com hem dit, així ho afirmava Grierson, tot i que ell no ho veia com quelcom «negatiu».

2.1 Modalitats, tipus i formats

Exposar *fragments* de la realitat és quelcom que es pot efectuar de moltes maneres. De fet, hi ha autors²⁴ que assegurin que el documental no és un gènere ja que no segueix cap model concret i que les característiques que comparteixen entre els diferents documentals són mínimes. Tanmateix, el documental pot presentar evidentment diferents formats, temes, finalitats i maneres d'exposar la realitat, per això el podem classificar en diferents categories segons les seves característiques.

Per una banda, cal diferenciar entre un documental cinematogràfic, també anomenat creatiu o d'autor i un documental televisiu. L'origen dels documentals, tal i com veurem més endavant, és en el cinema, i per això aquest primer tipus configura el documental més pur, en el qual l'autor té més llibertat i on s'hi mostra per davant de tot, la seva mirada subjectiva davant la realitat que representa. Quan el documental es preveu pel suport televisiu, ja es concep de forma diferent, pel fet que aleshores l'objectiu principal és el públic, el consum i estar al nivell de la competitivitat en el moment de la seva emissió. Aquests factors s'han de tenir en compte en el moment de crear el documental, i per això, majoritàriament, la interpretació que fan de la realitat sol ser més superficial, lleugera i banal. La participació d'actors socials també hi està bastant present perquè sembli més autèntic i lícit allò que es mostra, tot i que també es pot trobar en el documental cinematogràfic. En qualsevol cas, tot i que de forma diferent, els documentals han de ser fiables i, segons Escribano, no han de distreure al públic, sinó que l'han d'atraure²⁵, i això és el més important. Per tant, el documental ha de tenir un format atractiu, que en el cas del cinematogràfic, faci que l'audiència pagui per visionar-lo, i en el cas del televisiu, que l'audiència es mantingui al llarg de la transmissió i entretingui. Amb això, per tant, cal tenir present si el mercat del documental s'ampliarà en un futur (DVD, *Internet...*etc.) perquè d'això en dependrà el mode de presentació, el pressupost, la duració, el material i les tecnologies disponibles.

²⁴ Article amb aquesta ideologia: BECEYRO, Raúl: *Sobre cine documental*. Disponible a: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Beceyro.htm> . Per altra banda, segons Dai Vaughan, el documental no descriu un estil pròpiament i per tant no és un gènere, sinó que és una manera de respondre al material filmat, és el fet de buscar la resposta a allò que es mostra.

²⁵ ESCRIBANO, Francesc: *Doc 21, Los contenidos documentales en televisión. El caso de TV3 en Cataluña*. Transcripció d'una conferència pronunciada per Francesc Escribano a les I Jornadas del Cine Documental: Difusión del Género Documental en Cine y Televisión, a Màlaga, 25-26 de març de 2003.

En referència a la duració, els documentals solen tenir una durada d'entre 30 i 60 minuts, però és quelcom molt relatiu i varia segons la intenció de cada un en particular²⁶.

Per tal d'atraure al públic, per tant, cada documental se centra en una àrea de coneixement de preocupació humana concreta, i n'explica un esdeveniment o un procés concret. Les temàtiques són molt diverses i n'hi ha moltes, però els temes tractats en els documentals més freqüentment són l'etnogràfic²⁷, els de naturalesa, socials i polítics²⁸, d'aventura, ecològics²⁹, biogràfics³⁰, musicals³¹, històrics, jurídics, mèdics i de viatge.

No hem d'oblidar, però, que el documental és contingut³² només en part, ja que, com hem dit, és imprescindible i molt important la manera de tractar aquest contingut des del punt de vista de l'autor, com es mostra i s'explica aquesta història aplicant-hi una intenció.

En relació, doncs, a la finalitat o utilitat amb la que es crea el documental, aquest es pot classificar en:

- Informatiu: Amb un tractament periodístic s'expliquen uns fets i les seves causes, conseqüències, etc.
- Científic: És de màxima fidelitat ja que tot el que s'hi mostra està comprovat i és en temps real, és a dir, s'acostuma a mostrar la ciència actual, ja que està en contínua evolució i s'invaliden els antics coneixements.
- Educatiu: Està relacionat amb la transformació de consciència i hàbits, són didàctics i dirigits a l'ensenyança.
- Divulgiatiu: S'ha de tenir present, tal i com assegura Josep Lluís Micó, que no tots els documentals són divulgatius, tal i com no tots els programes divulgatius són documentals (perquè no expliquen, per exemple, un contingut de valor

²⁶ De fet, Miquel García em va confirmar a l'entrevista que li vaig fer que s'havien de tenir moltes coses en compte: els recursos, el moment d'emissió, el que es transmetia abans i després...

²⁷ El primer documental, de fet, fou etnogràfic, anomenat *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, tal i com es referenciarà més endavant.

²⁸ Representen conflictes i fenòmens en relació a la societat. Vertov, del qual parlarem més endavant, en fou un important impulsor.

²⁹ Es diferencien dels de naturalesa perquè aquests tenen un missatge de protecció.

³⁰ També anomenats *biopics*, transmeten la visió de diverses personalitats.

³¹ Acostumen a ser promocionals i referents a un músic o grup de música.

³² Coneixement.

perdurable)³³. Els documentals divulgatius mostren coneixements a un públic que no acostuma a saber sobre el tema, per això es mostra amb carisma, habilitat i de forma relativament impactant. Tot i així, es distingeixen tres nivells de divulgació:

- a) El científic, que es correspon a la divulgació entre experts.
 - b) El que fa referència a la divulgació dels experts cap a un públic que hi està interessat i per tant en té uns mínims coneixements (transmès a canals temàtics, per exemple).
 - c) Els dirigits a un públic molt ampli que no té coneixements sobre el tema divulgat i per tant és el que requereix un tractament més superficial –sense deixar de ser rigorós- i una transmissió amb un missatge més actual i atractiu.
- Entreteniment: són documentals que són especialment atractius visualment i que mostren coneixements que ja són majoritàriament coneguts.
 - Publicitari: es refereix a aquells documentals que reforcen la promoció d'un producte comercial remarcant-ne els seus valors de *màrketig* i aspectes positius.
 - Propaganda: són documentals adreçats a la difusió ideològica a través d'imatges representatives de les idees que es volen transmetre i que beneficiïn a l'audiència a qui van dirigits.
 - De denúncia: Es configura una investigació periodística de les irregularitats comeses contra la població, amb una clara intenció que regeix el documental.
 - Institucional: fa referència a la descripció dels processos i efectes que desenvolupa una institució concreta.

Per arribar a transmetre aquestes finalitats, Will Wyatt³⁴ classifica els documentals segons com ha estat tractada la realitat perquè hagi pogut respondre a la intenció del productor:

³³ En certa manera, cap documental pot evitar divulgar en el sentit que mostra un coneixement a un públic. Josep Lluís Micó, em va donar l'explicació de la seva afirmació en un correu aclarant-me que: *El verb "divulgar", en el nostre sector, no s'utilitza com a sinònim de "difondre", "emetre", "fer públic" o, fins i tot, "comunicar". El sentit que li donem el relaciona amb l'educació i la voluntat de posar a l'abast del gran públic continguts específics sobre ciència, cultura, etc.* És a dir, no tots els documentals transmeten continguts específics sobre una àrea de coneixement concreta, sinó que també poden tractar temàtiques propagandístiques, de denúncia, etc., o seguint processos, no necessàriament concretant en una àrea de coneixement.

³⁴ Will Wyatt (1942) és un productor i director de documentals de la BBC (*Around the World in Eighty days*, juntament amb Michael Palin, 1988).

- Interpretatius: Tots els documentals, com s'ha dit, són interpretats, però en aquest cas es refereix a que els temes estan directament comentats.
- Directes: Els testimonis del que es vol representar són els que, des de la seva experiència personal, apropen a l'espectador a la realitat.
- De narració personalitzada: Un reporter o un presentador assumeixen el paper principal mostrant i guiant l'espectador des d'una visió més exterior l'explicació dels fets.
- D'investigació: En aquests documentals és molt important mostrar la naturalesa de les fonts i s'hi aprecien molt els professionals del tema tractat que informen des del seu propi coneixement, donant rigor i credibilitat al documental.
- Dramatitzats: Algunes escenes del documental, és a dir, de forma parcial, es representen reconstruïdes per actors. Josep Lluís Micó comentava a l'entrevista que *per molt de material que recopilis amb les entrevistes i arxius, no aconseguiràs retenir tots els elements. Per això, a vegades hi ha coses que es representen que són fruit de la imaginació, i potser això es pot confondre amb una dada neutra³⁵, per part de l'audiència. L'audiència ja sap que es tracta d'una reconstrucció, però s'ha de ser el més fidel possible a la font³⁶. És a dir, un documental amb excessiva reconstrucció no afecta la credibilitat per la seva aparença perfecta sempre i quan siguin fidels a la font i no arriquin donant excessiu protagonisme a dades representades que poden ser interpretades per verídiques per part de l'audiència quan realment no ho estan i són fruit de la imaginació. Dolors Genovès pensa que *és una altra manera d'aproximar-te al passat, la gent se n'adona perfectament quan es tracta d'una reconstrucció. Però han d'estar molt ben fetes, i normalment tenen un punt de vista pedagògic, didàctic, de proximitat a un aspecte d'audiència més gran, de donar a conèixer, no de recerca o d'investigació³⁷.**

Per tant, es pot diferenciar entre els documentals que són films didàctics i pel·lícules que han estat preparades a propòsit per fer aquest documental, dels quals són films de

³⁵ *Neutre*, paraula utilitzada literalment per Micó, aquí s'entèn com a quelcom veraç, comprovat.

³⁶ Veure entrevista Cfr. Pàgina 109.

³⁷ Veure entrevista Cfr. Pàgina 116.

muntatge, utilitzant material ja rodat que es combina amb entrevistes i el punt de vista del realitzador³⁸.

En referència a això, en el moment de decisió de com transmetre el coneixement, Bill Nichols, en el seu llibre *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*³⁹, classifica els documentals segons la forma d'organització i de presentació del text en el qual es basa, és a dir, el guió. Així doncs, es diferencien quatre modalitats⁴⁰ del documental com a diferents formes d'arribar a la intenció:

- Expositiva⁴¹: En aquesta modalitat, el documental tracta una veritat indiscutible, demostrada, que es transmet a través d'una veu omniscient⁴² dirigida directament a l'espectador. El fet que sigui una veritat evident i segura fa que es percebi de forma «objectiva», tot i que realment sigui perquè totes les hipòtesis i conclusions fan referència a la mateixa idea i per tant és plenament subjectiva.
- D'observació⁴³: En aquest cas no hi ha una intervenció del realitzador, sinó que l'espectador arriba a les seves pròpies conclusions a partir del tracte indirecte entre la situació representada i tancada en un marc temporal que es manté en continuïtat i ell mateix, que observa l'escena.
- Interactiva: En aquesta modalitat són molt importants els testimonis (el realitzador, present i que participa, interroga o conversa; actors socials o entrevistats, com a font important i primària de coneixement) perquè efectuen un intercanvi verbal que configura l'argumentació, que es combina amb imatges de demostració, i que, organitzat amb una continuïtat lògica, s'arriba a transmetre la intenció del documental.
- Reflexiva: En aquest cas, el realitzador es mostra en pantalla (en algunes ocasions també s'hi pot observar equipament tècnic), de manera que transmet

³⁸ Aquests en concret fan referència sobretot als documentals històrics, tot i que n'hi ha que estan majoritàriament dominats per la reconstrucció i aleshores formarien part dels films didàctics.

³⁹ NICHOLS, BILL: *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

⁴⁰ En una reforma de la seva teoria, Nichols afegia la modalitat preformativa, que consistia en representar quelcom real a través de recursos més aviat ficticis, com la poesia i la retòrica, centrant-se no tant en el contingut, sinó en les formes i en l'art del propi text.

⁴¹ Segons Bill Nichols, tenen com a referent l'Escola Documental Britànica. Cfr. Pàgina 19.

⁴² No es refereix estrictament en el camp relatiu a la literatura, sinó que és una veu en *off* amb categoria d'omniscient, de sapient.

⁴³ Seria el més semblant al *cinema vérité* (situació tensa que precipita l'acció) o al cinema directe (en aquest cas, la situació, igualment tensa, es desenvolupa i es resol al propi ritme natural).

autoritat, tractant dubtes epistemològics, és a dir, les propietats del propi text, de com parlem del món històric. Aquestes qüestions ètiques combinades amb el coneixement posat en dubte, transmetent dificultats de verificació i evitant les idees estereotípiques, fa que l'espectador agafi confiança i arribi a un estat de consciència intensificada, on hi pot efectuar la seva pròpia reflexió en relació al text que es representa, després d'haver adquirit un coneixement dubtós davant del que tenia per segur. Per això és important fer el muntatge a consciència, trobant el nexa perfecte entre les imatges representatives i el que el realitzador diu per trobar un significat transcendent. Aquesta proximitat entre el realitzador i l'espectador, fa que aquest agafi confiança per pensar i reflexionar. Per això utilitza recursos com la ironia, la paròdia, l'alteració de convencions establertes, etc.

Els documentalistes, al mateix temps, poden ser subjectes passius de la història que expliquen en el sentit que segueix tot un procés per arribar a la «veritat»; o també poden ser creadors de circumstàncies que els portin a la descoberta d'una «veritat oculta». Les dues possibilitats, extremistes però vàlides, tenen possibilitats infinites.

Per altra banda, cal mencionar el *fals documental*⁴⁴ (de l'anglès *mockumentary*⁴⁵), que consisteix en la utilització de recursos i convencions dels documentals relatius a la vida real a les obres de ficció amb l'objectiu d'aconseguir més realisme i donar una impressió de més proximitat a l'espectador, ja que normalment els personatges de ficció es dirigeixen directament a l'espectador com si es tractés d'una entrevista o d'un diari en el que expliquen les seves impressions referents al qual està succeint a la trama fictícia.

És a dir, en conclusió, com hem pogut comprovar, el documental com a gènere es fon i es dispersa en moltes variants del documental que serveixen a unes intencions concretes. No podem oblidar, però que avui en dia, la televisió va a compàs de l'entreteniment: El que és important en un documental és que atregui a una audiència i que hi tingui una repercussió. És per això que ha d'entretenir, ha de mantenir l'espectador perquè la

⁴⁴ Un clar exemple d'aquest recurs es troba a la sèrie televisiva *Modern Family* (2009), per exemple.

⁴⁵ *Mock* significa burla en anglès.

intenció que el documental vol transmetre li arribi completament. Per això, seguint les noves tecnologies i els seus avantatges, es renoven els formats i últimament es recorre al recurs de la hibridació⁴⁶, és a dir, la combinació de formats per aconseguir resultats d'aspecte més atractiu que facilitin l'atenció de l'espectador. Per això apareixen nous formats com el *docureality*⁴⁷, el *docufiction*⁴⁸, etc. i fins i tot hi ha canals televisius temàtics especialitzats a aquest tipus de formats, com són el *Discovery Channel* o el *Discovery Max*.

És així, per tant, com el documental evoluciona adaptant-se a les noves circumstàncies però seguint sempre el seu objectiu principal i imprescindible: Explicar històries. I com qualsevol cosa, el documental en si també té la seva pròpia història...

2.2 Història del documental

Per bé que la història del documental excedeix els límits i objectius d'aquest estudi, és ineludible fer una breu referència dels orígens per contextualitzar correctament aquesta disciplina i oferir pistes pels qui vulguin ampliar els seus coneixements en aquest sentit.

La realitat viscuda al llarg de la història és molt complexa i contínuament canviant. Així doncs, el documental que la representa, també ho ha estat, i resulta ambigu definir un origen al concepte concret que en tenim ara, ja que aquest ha evolucionat tal i com ho ha fet la realitat al llarg de la història. És per això que la història del documental és la història de com va néixer allò que, després d'haver representat tantes etapes històriques i haver canviat al ritme de la realitat, tenim ara.

De fet, el documental va néixer a partir d'unes filmacions dels germans Auguste i Louis Lumière, que eren, per definició, documentals, ja que representaven (documentaven) escenes de la realitat sense modificacions i explicaven petites històries independents,

⁴⁶ Per saber-ne més: GARCÍA, Miquel: *Quaderns del CAC*, 36, vol XIV, Juny 2011: Hybridization strategies in reality TV in mass programs.

⁴⁷ El *docureality* és la combinació entre el Reality Show i el documental.

⁴⁸ La *docuficció* combina ficció amb documental.

dins d'una sola acció que succeïa en un sol enquadrament que era un pla general⁴⁹. Amb la càmera⁵⁰ en un trípod, deixaven passar l'acció dins i fora de camp. Així doncs, al 28 de desembre de 1895 es va fer la primera presentació⁵¹, *La sortida de la fàbrica Lumière* i *L'Arribada d'un tren a La Ciotat*⁵². A partir d'aquest moment es van anar desenvolupant petites escenes d'indrets agradables, estranys o curiosos, anomenats *scenics* i més endavant van derivar als *travelogue films*⁵³.



Germans Lumière



Fotograma de «L'arribada d'un tren a la Ciotat»

Al 1910 van començar a aparèixer els primers *noticiaris*, que mostraven fets de l'actualitat, però uns anys més tard, al 1917, els fets explicats van canviar la manera de ser transmesos: amb la Revolució Russa el documental es va entendre com un ofici necessari perquè la població analfabeta entengués fàcilment la propaganda política. Tot i que l'equipament era escàs i les condicions difícils, la nova ideologia comunista soviètica necessitava una nova arma que mostrés la realitat i les transformacions introduïdes després de la revolució comunista. En aquest àmbit fou molt important Dziga Vertov⁵⁴, que va recuperar i adaptar el documental en les noves circumstàncies soviètiques. Va aconseguir transmetre uns continguts nous d'activitats revolucionàries de forma innovadora: no produïa imatges a propòsit pels seus documentals propagandístics, sinó que utilitzava materials ja filmats prèviament i contemporanis a la revolució i en feia films de muntatge amb títols superposats, és a dir el film documental de compilació, tècnica la qual va concebre com a obra d'art i instrument d'història i

⁴⁹ És l'anomenat mètode de representació primitiu.

⁵⁰ Els Lumière van inventar el cinematògraf, inspirat en el kinetoscopi d'Edison, que mostrava una imatge en moviment dins d'una caixa.

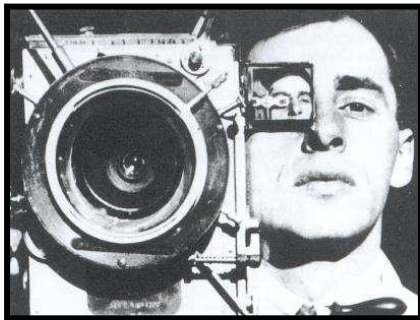
⁵¹ Al Salon indien du Grand Café, en el Boulevard des Capucines de París.

⁵² Petita vil·la a la Provença.

⁵³ El seu apogeu fou del 1900 al 1920. La traducció actual n'és *documental*, tot i que en aquell moment no es concebien els documentals tal i com ho són ara, sinó que es referia a escenes paisatgístiques o quotidianes de llocs concrets. Eren films de pocs minuts, simples i acompanyats d'un piano i d'un narrador. Un exemple n'és *In the land of the head hunters*, del 1914 d'Edward S. Curtis.

⁵⁴ Realment anomenat Denis Arkadievich Kaufman (1896 - 1954), fou un director de cinema, guionista i muntador avantguardista soviètic, autor d'obres experimentals.

propaganda. D'aquests fets va sorgir al 1922 l'anomenat *Kino Pravda*, és a dir, cinema veritat, que era un noticiari basat en el *Kino Glaz*⁵⁵ o cinema ull, forma que sostenia les seves teories sobre l'enregistrament de la vida quotidiana d'aleshores, que es basava en aconseguir l'objectivitat total amb la captació d'imatges sense una preparació prèvia ni guions i evitant els comentaris, ja que creia que la imatge transmetia les idees per ella mateixa. Ell afirmava que la càmera podia captar millor la realitat que l'ull humà, i per això, al 1929 va produir *L'home de la càmera*⁵⁶, amb l'objectiu de mostrar la funció del documentalista en la societat, enregistrant una successió d'imatges sense aparent unitat durant un dia entre els ciutadans de Moscú i Odessa. Malgrat la qualitat del documental, l'experiment li resulta contradictori pel fet de representar-hi el personatge de la càmera, ja que aleshores és evident que està preparat i per tant no segueix la ideologia del cinema ull, com òbviament va haver de seleccionar les imatges, el seu ordre, etc.



Vertov, doncs, a banda de ser l'impulsor principal com a inspirador del futur *cinema vérité*, va marcar un camí cap a l'essència del cine de realitat, que el va acabar de determinar Flaherty⁵⁷ amb el seu documental *Nanook of the North*⁵⁸, del 1922, centrat en diferents moments de la vida d'uns esquimals *Dziga Vertov* nadius del Canadà, personalitzada amb el protagonista.

⁵⁵ Va sorgir del *Consell dels Tres*, també fundat per ell, per establir les bases del documental revolucionari.

⁵⁶ Visualitzant aquest documental em va donar la impressió que la càmera és capaç de captar tots els detalls, a més, reforçat amb la successió i el muntatge ràpid de les imatges dóna una sensació de mobilitat, de que la vida passa i la càmera, immòbil, l'enregistra. El fet que aparegués la figura de l'home de la càmera fa que observis la càmera en si i per tant observis allò que capta la realitat i com la realitat està passant al seu voltant, com darrere la càmera representada també hi ha realitat. Amb la imatge final, en la qual es tanca l'objectiu de la càmera, fa que ja no es vegi cap més imatge, com si es tanqués la realitat i com si sense càmera no la poguéssim veure, demostrant el fet que la càmera veu millor la realitat que l'ull humà. A més el documental comença amb els espectadors a una sala de cinema, fet que mostra com gràcies al documental, podem observar la realitat.

⁵⁷ Robert Joseph Flaherty (1884 – 1951) fou un productor americà que va crear el primer documental comercial, *Nanook of the North*.

⁵⁸ Aquest fou el primer documental de l'època que vaig visualitzar, i em va sobtar molt la necessitat de concentració en la imatge per seguir l'argument, ja que vist des d'un punt de vista actual, l'absència de so (només música), dificulta la captació d'atenció. Tanmateix, tal i com explica Josep Lluís Micó al seu llibre *Informar a la TDT* (Trípodos, Barcelona 2007, pàgina 148), Rotha, al seu llibre *Documentary Film* (London: Faber; 1936, pàgina 208), deia que *la banda sonora (...) distreu l'atenció, altera l'aspecte natural de les coses i impedeix que el documentalista es compenetri plenament amb el tema*". Com es veurà, fins després de la II Guerra Mundial no es va poder registrar el so en exteriors i, prèviament, es rodava sense so i en el muntatge s'hi afegia un comentari en *off* i música sincronitzada.

Nanook. La intenció del documental era mostrar aquella vida ancestral en concret, però tot i així Flaherty ho fa imposant un significat dominant respecte als esquimals: en un ambient real, els esquimals actuen, com si fos fictici, tot i estar basat en fets reals: *Nanook* no era el seu nom real, utilitzava roba de dues generacions anteriors i el iglú on rodaven no tenia teulada perquè la llum hi entrés millor. És a dir, són actors demostrant un estil de vida real. La conclusió que se n'ha d'extreure d'aquest fet és que l'exposició basada en fets reals, que és la infraestructura de cada història, és important però no ha de ressaltar davant del fil argumental. Aquest documental fou finançat per l'empresa Pathé Frères, productora francesa molt important entre el 1901 i el 1914.

El film que fou decisiu a la història del documental, també fou de Flaherty. Aquest explicava la història d'uns altres nadius de Bora-Bora i s'anomenava *Moana*, rodat al 1926. És innovador tecnològicament perquè presenta una gamma pancromàtica⁵⁹ més àmplia de grisos, fet que dona més profunditat i fidelitat a la imatge de la realitat. A més, l'ús de teleobjectius contribueix a conservar la naturalitat de les accions ja que poden ser gravades des de més distància. És en una crítica d'aquest documental on John Grierson utilitza la paraula *documental* per primera vegada, com a adjectiu, per descriure'l. És a dir, aquella filmació era la primera reconeguda en tenir un *valor documental*.



John Grierson



Imatge del Film «Moana»



Flaherty

⁵⁹ En fotografia, sensible a la llum de tots els colors de l'espectre.

Grierson⁶⁰, per la seva banda, entre el 1927 i la II Guerra Mundial, va impulsar l'Escola Documental Britànica juntament amb Rotha⁶¹, Cavalcanti⁶² i Arthur Elton⁶³, entre altres. Volien transmetre informació de propaganda, tendint al reformisme social, a més de reforçar el cinema britànic davant de l'americà i assentar les bases del documental, seguint la tècnica d'Eisenstein⁶⁴. Al 1929 Grierson va produir *Drifters*⁶⁵, referit a processos socials impersonals, amb comentaris que articulaven un punt de vista, donant entrada així al documental social: creien que la realitat s'expressava segons les forces socials que la conformaven. A partir d'aquestes accions, Grierson va poder definir en un article per *Cinema Quarterly* que el documental només s'ocuparia d'històries i coneixements verídics, interpretant la realitat a través dels humans, ja que són considerats les millors guies del món modern.

Al 1930 es va incorporar el so en *off*, ja que era difícil enregistrar-lo directament de la realitat.

A l'arribada de la II Guerra Mundial, el documental fou el centre audiovisual. L'Escola Documental Britànica va produir documentals bèl·lics i les estratègies del documental van servir a les necessitats propagandistes i educatives. Per tant, la producció del documental rebé un gran impuls entre el 1940 i el 1945. Van ser molt rellevants Leni Riefenstahl, que va donar molta importància en al contingut estètic per donar un impacte emocional davant dels valors nazis que volia transmetre, amb el seu documental *El triomf de la Voluntat* (1935); Frank Capra amb la seva sèrie documental

⁶⁰ Va dirigir la *GPO Film Unit*, una subdivisió de *General Post Office*, que produïa documentals en relació a la GPO anglesa. Era l'antiga *Empire Marketing Board Film Unit*.

⁶¹ Paul Rotha (1907 – 1984) fou un productor i director cineasta anglès de documentals com *Contact* (1933).

⁶² Alberto de Almeida Cavalcanti (1897 – 1982) fou un director i productor cineasta nascut al Brasil. Va treballar en projectes com *Night Mail* (1936), juntament amb Grierson.

⁶³ Sir Arthur Hallam Rice Elton (1906 – 1973) va ser pioner a la indústria documental anglesa, productor del documental *Voice of the World* (1932), entre altres.

⁶⁴ Eisenstein fou un productor i director cineasta rus (1898 – 1948). La seva tècnica era el “muntatge d'atraccions”, que era una nova forma d'edició que consistia en triar imatges independentment de l'acció i presentar-les de la forma que causés més impacte psicològic, sense seguir necessàriament un ordre cronològic.

⁶⁵ Visualitzant *Drifters* vaig comprovar com la successió del pla general i el pla detall continuadament i alternadament donava una sensació de la realitat més complexa. El documental tracta diferents escenes relacionades amb la vida dels pescadors a diferents nivells de la captura del peix.

Why we Fight, que volia mostrar als soldats americans el perquè de la participació d'EEUU a la guerra.

Una vegada acabada la guerra, els documentals es van centrar en els països colonitzats i en la diversitat cultural. Més endavant la indústria documental general va posar en evidència la frontera entre la ficció i la no ficció, ja que se centrava en persones explicant les seves situacions dramàtiques i morals més íntimes, de manera que es mostrava la realitat humana al punt de tocar a la ficció. El naturalisme francès⁶⁶ va influenciar des de diferents punts realistes socials, científics, etnogràfics i artístics.

Els anys cinquanta van ser importants per la revolució tecnològica que va aportar noves estratègies i nous estils. La televisió va portar a tractar temes divulgatius⁶⁷ i educatius, agafant protagonisme davant del cinema.

La dècada dels cinquanta també va estar marcada pel *Cinéma Vérité*, que tenia origen als documentals de Vertov i va ser impulsat per Jean Rouch⁶⁸. Aquesta modalitat documental consistia en aconseguir que la càmera no formés part de la realitat captada i que els continguts evolucionessin des de la participació dels personatges de l'acció⁶⁹; és a dir, fer del documental una col·laboració de la realitat, encarnada en els individus que hi participaven⁷⁰. Aquesta modalitat, impulsada per Perrault⁷¹, entre altres, estava relacionada amb una tendència semblant, el *cinema directe*, que en aquest cas volia captar la realitat amb la mínima pertorbació, és a dir, la realitat no s'havia de crear davant la càmera, i per això es reduïen els equipaments i el personal, de manera que

⁶⁶ Pretén copsar la realitat de manera absolutament objectiva, per això sovint es diu que es una evolució del realisme (França, segle XIX).

⁶⁷ El contingut científic va passar d'atendre les seves necessitats i a prestar els serveis segons els interessos de la ciència a desenvolupar una narració expositiva per l'entreteniment. Pel que fa al documental històric, combinava la unió d'imatges d'arxiu amb testimonis i entrevistes a experts. Aquests continguts van tenir una gran demanda televisiva als anys 60 i 70.

⁶⁸ Jean Rouch (1917 – 2004) fou un cineasta i antropòleg francès. Va utilitzar per primera vegada el terme *cinéma vérité* per referir-se al seu film *Chronique d'un été* (1961).

⁶⁹ S'utilitzaven càmeres portàtils i equips d'enregistrament de so sincrònic per captar activitats espontànies i naturals.

⁷⁰ Actualment seguiria la modalitat interactiva. Cfr. Pàgina 13.

⁷¹ Pierre Perrault (1927 – 1999) fou un director de cinema canadenc molt important, conegut pels seus documentals *Pour la suite du monde* (1963), *Le règne du jour* (1967) i *Les voitures d'eau* (1968).

s'aconseguia extreure l'evidència de l'existència de la càmera, deixant que l'acció transcorregués per ella mateixa⁷².

Al 18 de novembre 1951 fou la primera vegada que, en estrenar-se l'informatiu *See it Now*, de Edward R. per la cadena nord-americana CBS, el locutor va presentar la emissió que anava a continuació com a un "documental per televisió" per primera vegada.

Del 1960 al 1970 el documental va tenir un paper decisiu en el sentit polític, ja que va ser utilitzat com a arma contra el neocolonialisme i el capitalisme. A partir del 1970 es renoven els formats televisius després del desenvolupament de sistemes d'enregistrament, so i imatge. Amb el *Free cinema* anglès es va marcar una transició d'un documental que parlava de les persones a un documental en el que les persones parlaven d'elles i dels seus problemes. L'autor⁷³, amb els avenços tecnològics i l'accessibilitat econòmica, rodava sense guió i se sentia més lliure, però representava el compromís social d'observar la realitat –estrictament, ja que no s'oferia solució als problemes que es mostraven-, que s'interpretava per ella mateixa perquè era explicada per les mateixes persones que la vivien –es va adquirir especial interès per grups socials marginals-.

Així doncs, en ple segle XXI, documentalistes com Michael Moore⁷⁴, continuen explicant històries cada vegada de temes més diversos, tenint com a eix principal la condició humana. L'actual i ràpida evolució tecnològica deixa les portes obertes a noves concepcions del documental i a noves maneres de representar la realitat.

⁷² Actualment seguiria la modalitat d'observació. Cfr. Pàgina 13.

⁷³ Josep Lluís Micó diu al seu llibre *Informar a la TDT* (Trípodos, Barcelona 2007, pàgina 146) que *els impulsors d'aquest moviment eren un grup de crítics i realitzadors preocupats per conduir el cinema per nous camins*. Per tant es pot comprovar com l'evolució del documental va paral·lela a la de la realitat, buscant nous temes, nous camins permanents per mostrar i explicar.

⁷⁴ Michael Moore (1954) és un documentalista actual i activista social i polític. Productor de *Bowling for Columbine* i *Sicko*.

Tal i com es pot veure, per tant, a causa de les circumstàncies contínuament canviants, el concepte *documental* està en procés evolutiu i no hi ha una definició clara i estricta⁷⁵, sinó que es va configurant dins d'una idea general i molt complexa. No podem oblidar, però, l'essència de tot plegat, que és l'art d'explicar històries sobre petits fragments de realitat i que aquestes són les que ens fan donar el sentit –relatiu i subjectiu- a tot el que ens envolta. Tal i com diu Miquel García, *The key will always be whether there's a good story to tell and it's well structured*⁷⁶.

Els documentals, així doncs, són una gran metàfora de la realitat permanent en conjunt; física, intel·lectual i emocional, que representen el que els humans fem i pensem en relació a aquesta. Malevich ens ho deia tot -o res- amb el color negre. I el documental, guiant-se pel coneixement, s'apropa a la descoberta d'un sentit que es troba amagat entre la foscor.

*Making documentary is very, very rewarding. You enter people's lives, involve yourself in their issues and mysteries, and travel into new worlds with the best of travelling companions. Raising your own and other people's awareness, you never have to ask yourself whether you are using your one and only life wisely*⁷⁷.

Michael Rabiger

⁷⁵ Josep Lluís Micó diu al seu llibre *Informar a la TDT* (Trípodos, Barcelona 2007, pàgina 147) que *les innovacions en tecnologia, les modes i les estètiques se succeeixen un any rere l'altre. Però la manera d'abordar els temes dels documentals s'hauria de mantenir.*

⁷⁶ GARCÍA, Miquel: *Quaderns del CAC*, 36, vol XIV, Juny 2011: Hybridization strategies in reality TV in mass programs.

⁷⁷ RABIGER, Michael: *Directing the documentary*, Burlington (EEUU), Focal press, pàgina 20.

3. El documental històric

3.1 Definició

*La presencia de una ausencia*⁷⁸.

Per què ens agrada tant el fet de tenir present quelcom que ja no hi és? O si més no, recordar-ho? Als humans ens constitueix el record d'allò que, encara que aparentment ja no hi és, en certa manera, hi segueix sent; no només perquè ho recordem, sinó perquè forma part de nosaltres i som el que som per tot el que hem anat vivint: som resultat d'una acumulació de successos que esdevenen de forma conseqüent. Per això, a vegades, quan ens qüestionem perquè hem arribat on hem arribat i perquè som així, no tenim més remei que recórrer a la base de tot el que som. Una base que ha evolucionat i ens ha portat a la vida d'ara. És per això que si entenem l'essència, el passat, l'evolució, la base, entenem la vida. «*La història és la mestra de la vida!*» hem passat per unes circumstàncies, som on som, hem tingut uns problemes, en tenim uns altres... i a veure què hi podem fer, si és que hi vols fer alguna cosa⁷⁹. Vulguem o no vulguem, fem. Actuem sobre la marxa. Aprenem sobre la marxa. El temps passa i s'acumula en la història. I som el present momentani que som perquè hem fet el que hem fet. El que hem fet és el perquè del que fem i el que som és el perquè del que hem estat. Tot s'acumula i tot ens forma. Allò passat, encara que sembli absent, és present. Present en el record i en la nostra essència, que és el que ens fa ser com som. Vivim del que hem viscut: vivim de la història perquè estem fets d'història. Ens agrada recordar perquè sempre que recordem, recordem el que som en essència; perquè és això que portem dins el que ens fa ser com som i és això mateix i el que estem vivint el que ens farà ser el que serem. Recordar el passat és aprendre el que som. Els fets passats rara vegada conclouen definitivament: així més aviat hem de parlar de transformacions que configuren el passat. La història, encara que ja ha passat, segueix passant i, per tant, hi segueix sent. Encara que sembli absent, és present.

⁷⁸ DE CERTAU, Michel: *Le film historique et ses problèmes*. A *Ca Cinéma*, París, núm. 12/13, 1976, pàgines 3-15.

⁷⁹ Paraules de Borja de Riquer a l'entrevista que li vaig efectuar. Cfr. Pàgina 112.

Tornant al principi del treball, així doncs, volem que ens expliquin històries. Històries que pertanyen a una història. Deia Simon Schama que *como las personas que tras el desplome de las torres gemelas trabajaron entre las ruinas para encontrar supervivientes, los documentalistas históricos televisivos también estamos obligados a rescatar de los escombros humenates de los dolores y de las tristezas la esencia de una tradición compartida*⁸⁰.

És objectiu dels documentalistes històrics, doncs, rescatar aquest passat i donar-lo a conèixer, perquè en definitiva, és aquest contingut el que ens emociona. De fet, Joan Ferrés⁸¹ deia que la televisió s'adreça a l'emoció i no pas a la raó⁸²; i tal i com la televisió ens presenta la història avui en dia, ho aconsegueix. Però cal tenir present, d'entrada, que pel fet que aconsegueixi extreure'ns l'empatia, no significa que sigui un contingut diferent a la resta: la història no ha de tenir un tractament especial pel fet de ser història i pugui semblar en aparença feixuga per a moltes persones. És un contingut més: per arribar a saber-la explicar, com qualsevol coneixement, se n'ha de saber, i és així com arribes a tenir suficient –i relatiu- judici com per descartar i adaptar aquest saber a un públic que no és especialista amb el tema i que tampoc té l'obligació o l'interès per saber-ne⁸³. El contingut històric en si combinat amb la manera de presentar-lo, aconsegueix atrapar-nos. És aleshores quan divulguem.

Per tant, el fet de divulgar no només implica transmetre un coneixement fidedigne a la realitat–en aquest cas, històric-, sinó també mantenir el públic amb atenció i aconseguir que es creï incògnites, hipòtesis, preguntes i que finalment, després d'haver entès el que se li ha transmès, que interpreti i que es creï per si mateix una opinió. És aleshores quan podem dir que realment, la història explicada ha transmès una emoció. I tal i com les emocions són subjectives, per tant, aquestes només poden sorgir de quelcom subjectiu, és a dir, de quelcom interpretat.

El documental històric, tal i com veurem, pot presentar molts formats diferents. Però el que ha de quedar clar d'entrada és que tots es basen en uns documents, en unes fonts, a partir de les quals es reconstrueix un fet històric, se li dóna sentit, és interpretat i és

⁸⁰ SCHAMA, Simon, al 1st World Congress of History Producers (Boston, 2001).

⁸¹ Joan Ferrés Prats és professor de la UPF, doctor en Ciències de la Informació i guionista i realitzador d'audiovisuals educatius.

⁸² FERRÉS, Joan: *La televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Paidós 1996, Barcelona.

⁸³ No ha de tenir obligatòriament un objectiu educatiu o didàctic.

explicat. Però el fet que es basin en unes fonts no implica que sigui objectiu, no només perquè aquestes fonts es presenten d'una manera concreta i això ja li dóna una validesa interpretada, sinó perquè, tal i com deia Enrique Jardiel Poncela, *historia es, desde luego exactamente lo que se escribió, pero ignoramos si es lo que sucedió*⁸⁴. És a dir, pel simple fet de basar-nos en quelcom ja subjectiu, no es pot pretendre ser objectiu: el fet que es basi en una voluntat referencial (informació), no vol dir que sigui objectiu, ja que després s'interpreta. I això actua positivament davant la funció del documental històric: El fet de ser rigorós, ètic i versemblant implica donar tots els punts de vista i posar-ho tot en dubte. És això el que mou l'espectador a seguir atent en el que se li està mostrant, perquè li crea un impacte emocional i el fa pensar i reflexionar. Li ha de resultar interessant i, d'alguna manera, l'ha d'afectar. Diu Tony Judt que *un historiador (i de fet qualsevol persona) sense opinions no és gaire interessant*; i més endavant afirma que *la diferència entre un llibre «opinat» i un de distorsionat pels prejudicis de l'autor em sembla que és aquesta: el primer reconeix el fons i la naturalesa del seu punt de vista i no pretén cap mena d'objectivitat absoluta*⁸⁵. No hem de pretendre ser objectius amb la història que ha estat, com hom admet que és, subjectiva. El fet de situar-nos davant d'una opinió, semblant o diferent a la nostra, fa que aprenguem i assolim un coneixement (subjectiu, perquè no hi ha més). I és aquest l'objectiu de qualsevol programa divulgatiu: ensenyar. És per això que ha de ser entenedor i entretingut, i això s'aconsegueix, com hem dit abans, en el territori de les emocions, i per tant, s'acostuma a mostrar un personatge que crida l'empatia de l'espectador: quan es mostra el coneixement històric general a partir de la història concreta d'una persona, s'aconsegueix que realment afecti l'espectador perquè d'alguna manera o altra s'hi sent identificat (utilitzant, per exemple, estereotips). Per això se segueix el procés inductiu alhora d'explicar un procés general, i s'explica una història particular amb estructura dramàtica, és a dir, amb plantejament, nus i desenllaç: les històries explicades a la televisió tenen un discurs narratiu en el sentit que hi ha, dins d'una estructura narrativa temporal, uns personatges, uns objectius i un conflicte que ens portarà a la resolució d'aquest i a la comprensió d'un context històric general. És aquest el camí cap al coneixement que ens plantegen avui en dia els documentalistes històrics: activar la participació de l'espectador dins del relat i que es creï un joc de preguntes i respostes

⁸⁴ Cita d'Enrique Jardiel Poncela, escriptor espanyol (1901 – 1952). No oblidem tampoc la coneguda dita: *la historia la escriben los vencedores*.

⁸⁵ JUDT, Tony: *Pensar al segle XX*, La magrana, Barcelona 2012, pàgina 481.

que el mantingui en atenció. Tal i com si es tractés d'una ficció, per tant, la força d'atracció se situa en la credibilitat de la història, aquesta vegada perfectament evident perquè s'està explicant història i per tant, el que es diu ja es dona per real –i no fictici- i és més fàcil de fer arribar. Però aquesta història concreta, que ens crida l'atenció entre altres coses perquè era desconeguda, d'alguna manera, s'ha d'extreure. No s'ha de crear (no oblidem que el que s'explica, per rigor, ha de ser sempre veraç i exposat amb honradesa, òptica plural i equilibri d'opinions) però sí que se l'ha de fer visible, i per això l'historiador del programa és qui connecta una sèrie d'informacions aparentment inconnexes i en construeix una narració, afegint si cal efectes dramàtics, però sempre respectant les fonts i no contradient el coneixement: La història ha de ser real perquè l'espectador se la cregui, activi l'emoció i per tant, l'entengui. Així doncs, ens movem entre les límits d'una base fictícia, en el sentit de l'ús d'alguns elements aparentment d'origen fictici, narratius, que fan que la història ens sembli més veraç pel fet que ens hi identifiquem més. La interpretació és aquest pas de la font⁸⁶ a la història i, per tant, el que ens allunya de la ficció: no és objectiu, però és real dins de la visió que l'historiador mostra d'aquesta història.

Les exigències de la televisió ens porten a explicar aquestes històries d'una manera concreta: ens imposa uns horaris, un públic molt extens i fàcilment heterogeni i la història resulta només una opció entre les múltiples que s'exposen al mateix moment. Per això, per tal d'aconseguir el que s'ha explicat anteriorment, s'apliquen diversos recursos:

- a) Els continguts no han de perquè explicar-se de forma cronològica, sinó que es poden explicar temàticament, ja que és més fàcil que l'espectador s'hi interessi si el coneixement transmès no requereix una continuïtat. A més, el fet d'alterar l'estructura dramàtica, crear arguments que semblen contradictoris i crear suspens, fa que l'espectador quedi captat davant d'aquesta fragmentació i per tant, s'hi quedi fins al final.
- b) Es poden diferenciar tres tipus de films de reconstrucció històrica, depenent dels materials i del format amb què s'utilitzen:
 - Captar les imatges directament de la realitat actual i muntar-les: aquestes imatges no tan sols inclouen plans de localitzacions actuals sinó també la

⁸⁶ Al programa documental de TVC *Històries de Catalunya*, fins i tot es mostrava la font i era aquesta la que guiava a la descoberta de la història explicada.

participació de testimonis o experts en aquell tema que justifiquin l'argumentació de la veu narrativa, és a dir, actuen supeditadament i subordinadament a la intenció del documental, ja sigui per enriquir el sentit i la veracitat o per autenticar l'argumentació. Tot i així, cal ser rigorosos i actuar amb moderació perquè el seu ús pot derivar a ocultar o allunyar-nos de l'esdeveniment històric en comptes d'ajudar a la seva comprensió. A més a més, si són banals o sensacionalistes pot generar un melodrama i una reconstrucció de l'època anacrònica⁸⁷. A vegades els historiadors i testimonis s'utilitzen com a recurs de muntatge per generar impacte emocional, retransmetent les expressions o sospirs que van emetre durant l'entrevista i que teòricament no s'havien d'incloure en el documental però que a la pràctica sí que s'inclouen, per intensificar l'expressivitat, el sentit i la preocupació, cosa que fa que l'espectador s'hi involucri més.

Per altra banda, un altre recurs en relació a l'enregistrament d'imatges en època contemporània per parlar d'un fet històric, és la reconstrucció històrica, entesa com a «ficció» en el sentit que és l'imaginari subjectiu el que actua per representar com era una realitat de la qual no en tenim imatges i només en tenim dades concretes. Un conjunt d'actors interpreten un fet històric concret seguint un guió que es basa en la documentació que es troba. El fet que es basi en un document real és el que ho diferencia d'una pel·lícula de ficció. D'aquesta manera s'afegeix dramatisme al documental ja que no només està estructurat de forma narrativa sinó que a més a més, els personatges són fàcilment identificables. És inevitable que, des de la nostra perspectiva contemporània, al voltant dels mínims fidedignes es configurin uns elements imaginaris, el que seria la ficció, que és permesa sempre i quan no xoqui contra les limitacions del coneixement que es té. Per tant, sempre i quan sigui justificada per l'absència d'arxius de l'època, la representació fictícia és permesa. Enric Calpena em va explicar a l'entrevista⁸⁸ que li vaig efectuar que quan s'ha d'explicar un fet històric, cal diferenciar les *èpoques on hi ha imatges, perquè pots simplificar*⁸⁹ *menys perquè la gent ja té unes coses clares sobre aquella època de les que no*

⁸⁷ És a dir, que donen per fet determinats esdeveniments que en el context del qual es parla encara no havien succeït o que fan errors cronològics en general.

⁸⁸ Cfr. Pàgina 102.

⁸⁹ A l'apartat 3.2 *El context*, s'explica més ampliament el fet de simplificar la informació.

hi ha una imatge clara i per tant, pots simplificar més, perquè massa riquesa de detalls pot arribar a distorsionar. És a dir, és important ser rigorós quan expliques la història, facis de la manera que ho facis, i en aquest cas, és molt fàcil perdre's en l'anacronisme entre els detalls. Tal i com s'ha dit anteriorment, l'espectador ja sap que es tracta d'una recreació però tot i així, per evitar confusions, s'ha de ser el màxim fidel a la realitat coneguda⁹⁰.

- Realitzar el film a partir d'imatges ja rodades d'anys anteriors de l'època de la qual es parla, seleccionar-les i muntar-les. És a dir, el documental d'arxiu o de compilació: Les imatges d'arxius⁹¹, de noticiaris, de propaganda, d'actualitat de l'època de la qual es parla, etc. s'utilitzen i actuen com a objecte pels nous documentals. No recorren a la interpretació, sinó que utilitzen imatges reals, la qual cosa requereix una anàlisi acurada, per destriar-ne els fragments de manera que recolzin el que s'explica. Això fa que es representi i s'expliqui la realitat d'una forma completament veraç⁹². A més d'imatges de vídeo, també s'utilitzen mapes, gràfics, diaris, etc. En el cas d'Espanya, un clar exemple d'aquest fet és el NO-DO⁹³, noticiari documental de l'època franquista que en aquell moment estava concebut com un noticiari d'actualitat però que ara serveix com a un valuós document històric utilitzat com a arxiu per fer documentals en relació a l'època dictatorial.
- Finalment, hi ha els documentals històrics que combinen les dues anteriors, és a dir, el muntatge d'imatges d'arxiu amb la representació d'actors o la participació de testimonis i historiadors.

Monterde, Selva i Sola⁹⁴ determinen vuit tipus de films històrics, tot i que cal recordar que el documental històric és molt heterogeni i per tant, no sempre segueix un esquema

⁹⁰ Cfr. Pàgina 26.

⁹¹ Una font d'on extreure-les en el cas d'Espanya, és per exemple el Centro Documental de la Memoria Histórica (<http://222.mcu.es/archivos/MC/CDMH/index.html>)

⁹² És important tenir present, però, que tal i com s'explicarà en el proper punt 3.2 *El context*, aquestes imatges d'arxiu poden ser manipulades de manera que representin una cosa completament contrària a la que van estar concebudes per representar.

⁹³ NO-DO: acrònim de Noticiarios Documentales, era un noticiari setmanal del regime franquista emès als cinemes des del 1942 al 1976 abans que es projectés la pel·lícula.

⁹⁴ José Enrique Monterde, Marta Selva i Anna Sola son els autors del llibre *Representación cinematogràfica de la historia*, Akal, any 2002.

determinat i cada vegada presenta nous formats i combinacions diferents⁹⁵. Tot i així, ells els classifiquen en:

- Films d'època: són aquells d'origen literari, de trames dins d'una mateixa estructura, sense la presència de grans espectacles, sinó més aviat, de costums quotidians.
- Films de gran espectacle històric: són aquells que parlen d'un espectacle culminant en concret, és a dir, d'un fet històric important.
- Films d'adaptació literària, és a dir, d'una novel·la històrica o de la Bíblia, per exemple.
- Films de biografia històrica: cal diferenciar entre les biografies amb intenció comercial de les que són fidedignes.
- Films de ficció històrica documentalista: Amb l'objectiu de donar rigor a un moment històric determinat, s'utilitzen alguns aspectes de ficció creant altres punts de vista o altres maneres d'explicar la història.
- Cine militant i polític: són aquells que estan relacionats amb una ideologia concreta.
- Assaig històric: el fet d'ensenyar un fet històric mitjançant la ficció sense necessitat de mostrar el document erudit.
- Història imaginària: consisteix en especular i imaginar diferents solucions als problemes passats ja solucionats.

Tanmateix, sigui com sigui, tots els documentals històrics representen i expliquen esdeveniments del món històric, tenen la presència d'un o varis narradors per interpretar la realitat mostrada mitjançant el muntatge d'imatges i sons i tots tenen un interès estètic per tal de fer-lo més atractiu davant de l'espectador, perquè aquest és justament l'objectiu de la divulgació: ensenyar a l'espectador, i per això ha d'aconseguir que el coneixement del documental sigui transmès de tal manera que arribi més enllà de la raó. Hem d'explicar una història però sense deixar de tenir present la història en si. Deia Frédéric Vitoux que *el film històric serà aquell donde la historia se hace problema*,

⁹⁵ Cal recordar el tema de les hibridacions, del primer punt. Cfr. Pàgina 15.

*donde ella es el tema mismo del film y no el fondo de una intriga transponible a cualquier otro contexto*⁹⁶. La clau és, doncs, l'equilibri.

3.1.1 El context

*Una imatge no val més que mil paraules*⁹⁷.

I si la clau és l'equilibri, no pot ser que una imatge valgui més que mil paraules. Una imatge sense un context és la incògnita extrema⁹⁸, perquè és objecte de múltiples interpretacions i cap d'elles més certa que les altres, perquè no hi ha determinants que la classifiquin. El tema referent al context en un documental històric és molt rellevant i actua en doble vessant:

- Per una banda, és important situar l'esdeveniment històric del que es parla en un context. És a dir, dins del fet històric triat, és cert que s'ha de fer una selecció de la informació i triar el que se n'explica, destacant uns fets davant d'uns altres, pel fet que, en televisió, hi ha un límit de temps. En qualsevol cas, l'objectiu tampoc és explicar-ho tot, ja que el documental no és ni pretén ser un llibre d'història: ha de tenir vida i s'ha de moure en l'espectador. El fet de triar no significa simplificar un fet en el sentit d'eliminar informació, sinó donar-li la importància que se li ha de donar però explicant estrictament el que és clau per entendre'l i arribar a la conclusió esperada pel realitzador, que ha decidit anteriorment una intenció. Per tant, davant d'un mateix fet, que és sempre molt complex, se'n poden explicar moltes coses, i cada documental respondrà a aspectes diferents atès a que cada un té una intenció concreta. Però el fet que tot respongui a una intenció no significa que se l'hagi de treure de context: s'ha de fer de forma rigorosa i actuar amb ètica. No pots mentir ni ocultar aspectes que hi tenen una influència directe o rellevant amb el que vols transmetre, perquè

⁹⁶ VITOUX, Frédéric: Publicat a: GADOW Reder Marion i MENDOZA García, Eva: *Actas de las I Jornadas celebradas en Málaga*. Servicio de Publicaciones, centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2005. Pàgina 184.

⁹⁷ TUSÓN Valls, Jesús: *Una imatge no val més que mil paraules*. Editorial Empúries, 2001, Barcelona.

⁹⁸ Que remet a la subjectivitat.

aleshores, enganyes l'espectador. Un documental és un bon documental si aconsegueix transmetre i defensar la intenció esperada sense inhibir certs aspectes rellevants que hi tenen relació.

Tanmateix, s'ha de tenir present que el fet d'explicar un esdeveniment i situar-lo a un context, no vol dir que s'hagi de tendir a la generalització. Al contrari: s'ha d'evitar la comprensió del conjunt històric a partir del que és particular quan no és el cas. Tot és qüestió d'equilibri: des d'un cas particular es pot entendre un procés més general però fins a certa mesura, i fins a certes conseqüències i, això, ha de ser ben transmès a l'espectador.

- Per altra banda, cal tenir present com afecta el tema històric del que es parla en el context contemporani. Aquest aspecte és més complex: Primerament, la selecció del tema del qual es parla, tendeix a tenir a veure amb el present que es viu: el contingut històric que es presentarà, sempre serà interpretat i anirà cap a una intenció concreta, intenció que ha de tenir una repercussió en els ciutadans i, per tant, ha de tractar un tema que encara que sigui indirectament, afecti la realitat actual. A més a més, el passat es pot utilitzar com a causa directe i excusa del present o també es pot efectuar la crítica d'aquest. Així doncs, es presenten temes amb alguna repercussió en el moment contemporani, que generin contrarietats, de conveniència política (sol passar que segons l'època que s'analitzi alguns documentals guanyen més o menys simpatia) o que ajudi a trobar sentit a on hem arribat. Aquest aspecte és essencial perquè l'espectador s'hi senti identificat i per tant, es compleixi la intenció primària i bàsica divulgativa. Per altra banda, tal i com el tema és triat segons el present que es viu perquè és la conseqüència històrica del fet del qual es parla i per tant, és el que té una directa repercussió, aquest també rep un tractament que depèn del present, començant pel fet d'haver escollit un tema i no un altre. Hem de tenir en compte que, tal i com diu Enric Calpena a l'entrevista que li vaig efectuar, que *la història és una ciència en marxa, la visió que tenim ara del passat és diferent a la que teníem cent anys enrere. La visió del passat es transforma... (...)*⁹⁹.

⁹⁹ Cfr. Pàgina 102.

A partir d'aquí sorgeixen dos problemes: Per una banda, el presentisme, és a dir, el valor històric real està en la capacitat de produir un sentit històric en transmetre no només el fet sinó també les mentalitats i els costums; quan es desenvolupa el presentisme, això no succeeix i es valora el passat segons la visió de present. És obvi que no es pot evitar completament, pel simple fet que el realitzador del documental ja és posterior i per tant, el fet passa per ulls contemporanis. Només el fet de decidir trencar amb la continuïtat cronològica perquè s'entengui millor, ja n'és una influència. Però tot i així, tot torna a remetre a l'equilibri, i es pot actuar amb més o menys rigor davant d'aquest fet. El segon problema té a veure amb la generalització en una altra vessant, fent referència a que des d'un esdeveniment clarament situat en el passat, es confon amb un situat en el present, és a dir, se n'extreuen conseqüències i causes que estan fora de context, que és limitat en el seu corresponent temps històric.

En segon lloc, cal donar instància a les imatges d'arxiu i en com aquestes es poden reutilitzar de manera que puguin arribar a significar i a respondre a intencions contràries a les primàries. Abans, però, cal tenir present que el fet de basar-se en unes imatges d'arxiu no significa que el documental sigui objectiu pel simple fet que són les úniques que existeixen o que n'han quedat, perquè a part de que se seleccionen i per tant, això ja respon a un fet subjectiu, aquelles imatges es van enregistrar per una intenció concreta i d'aquesta manera, el seu ús també és, en conseqüència, subjectiu. Per exemplificar aquest punt, posaré un exemple d'un esdeveniment rodades a Catalunya inicialment gravades del 19 al 23 de juliol de 1936 per uns grups anarquistes a manera de vídeo «didàctic» en resposta al cop del general Franco, amb un discurs anticlerical, la mostra de destrucció d'edificis militar i la crema d'escoles religioses i esglésies. Van ser extreïdes de context i doblament manipulades uns anys més tard:

- El *Departamento Nacional de Cinematografía* va utilitzar les imatges per configurar un documental anomenat *Via crucis del señor en las tierras de*

*España*¹⁰⁰, dirigit per José Luis Sáenz de Heredia al 1940¹⁰¹ per deixar constància de la repressió exercida pel bàndol republicà durant la Guerra Civil Espanyola i per tant, donar-li una nova lectura com a exemple del que no s'hauria de fer, denunciant la persecució religiosa i amb intenció propagandística, canviant la veu en *off* i imposant un text de Manuel Augusto García Viñolas, que feia conduir les imatges cap a una intenció clarament contradictòria a la inicial afavorint a l'adoctrinament franquista. Les imatges van ser manipulades fins a representar un paral·lelisme entre el calvari de crist i el calvari d'Espanya. Es comprova, per tant, com les dramatitzacions sonores poden presentar una dimensió subjectiva innegable. Paradoxalment, però, van ser retirades del públic al 1945 perquè produïa reaccions contràries, ja que el fet de veure el catolicisme atacat, i davant de la repressió dictatorial, l'espectador se sentia impulsat a aplaudir aquells actes i per tant, no va respondre a la intenció esperada.

- Per altra banda, la pel·lícula també va ser copiada a Berlín, on hi feia escala per anar a Moscou, i va ser manipulada per denunciar el bàndol republicà i justificar la repressió i recolzament franquista.

Imagineu, doncs, si fos sense paraules.

És així com arribem a la conclusió –relativament- inqüestionable que els documentals històrics i la seva translació com historiografia documental requereixen sempre interpretació crítica.

3.2 Breus orígens del documental històric

Depassa els objectius d'aquest treball estudiar la història del documental històric, però s'hi farà una breu referència per entendre'n millor l'evolució i com ha arribat fins al documental contemporani.

El documental històric té antecedents propagandístics a finals de la Segona Guerra Mundial (1939 – 1945) per diferents objectius:

¹⁰⁰ D'aquest primer fet en va parlar Jose Luis Marzo, crític d'art, a les conferències del MACBA sobre relats d'art contemporani.

¹⁰¹ Se'n pot trobar un fragment a <http://www.youtube.com/watch?v=4ZBCqumwhA>.

Per una banda, els documentals de Frank Capra, recollits en la sèrie *Why we fight?*, que tenia la finalitat de justificar el perquè de la participació dels EEUU a la guerra. Fou una de les primeres produccions a les cadenes NBC¹⁰², CBS¹⁰³ i ABC¹⁰⁴ americanes. A més, ajudava a la reafirmació moral de l'espectador.

Per altra banda, els documentals d'Esther Shub a finals de la dècada dels anys vint a la Rússia Soviètica, que ja són considerats en certa manera com a divulgació històrica pel fet de voler donar a conèixer als seus compatriotes i per adoctrinar el poble enmig de la societat comunista. Utilitza la compilació d'arxius i imatges gravades en el passat, creant l'empresa constructivista *Compilation Films*, tot i que finalment, la manca d'alguns materials fa que enregistri objectes relacionats amb la matèria que vol presentar i els intercali entre els arxius documentals. És així com neix el precedent del documental d'assaig, anteriorment esmentat¹⁰⁵.

La propaganda alemanya consistia en un to més concloent, dirigista i d'ofensa de l'enemic. El britànic, en canvi, exaltava els propis valors nacionals i enfocava la guerra des d'un sentit de possibilitat d'alliberament del sacrifici i del sofriment.

Durant els anys cinquanta es va mantenir un estil tradicional, és a dir, el comentari sobre les imatges d'arxiu, combinat amb algunes opinions d'experts i testimonis. Al 1954, el documental *Victory at Sea*¹⁰⁶ va marcar un abans i un després en la divulgació històrica documental, incorporant la veu en *off*, les cites dels historiadors, la confluència amb la música, etc. Al 1957, la CBS va incorporar el narrador a la pantalla, de forma que transmetia més autenticitat, més emotivitat i dramatisme.

Els anys seixanta són claus en la història d'aquest tipus de documental: definitivament, després d'abandonar la propaganda de la guerra, el documental històric tindrà com a únic objectiu la divulgació històrica, és a dir, transmetre coneixement històric. És per això que les preses de la Segona Guerra Mundial es comencen a utilitzar com a document històric. La postguerra també contribueix en la captació de material

¹⁰² La *National Broadcasting Company*, és una empresa nord-americana de televisió i de mitjans de comunicació.

¹⁰³ La *Columbia Broadcasting System* o CBS és una emissora nord-americana de ràdio i televisió.

¹⁰⁴ La *American Broadcasting Company* (ABC) és una cadena televisiva comercial americana.

¹⁰⁵ Cfr. Pàgina 29.

¹⁰⁶ *Victory at Sea* és un documental de televisió sobre la Segona Guerra Mundial, enfocat a les batalles navals. Va ser produït per la Henry Salomon de la NBC al 1954.

documental que tingui un potencial com a instrument narratiu (fotografies, pintures, noticiaris...). Els anys setanta es caracteritzen per la consolidació d'aquest tipus de documental gràcies a tot el material disponible recopilat durant la postguerra. Diversos programes, com *The Great War* a la BBC¹⁰⁷ ajuden al fet de reunir diversos punts de vista i a introduir la reconstrucció històrica.

Al 1990 es va voler recuperar la memòria històrica dels diversos períodes d'entreguerres i els avenços digitals van ser concebuts com quelcom que podia atraure noves masses pels nous formats de documental històric.

Actualment, Anglaterra (sobretot per la BBC) i França són un referent amb les noves tendències actuals de documentals de ficció històrica. En el cas de Catalunya, avui en dia està especialment valorat pel fet que la societat catalana s'està reconfigurant i per tant, té la història molt present. Per abaratir costos s'acostuma a efectuar la producció externament o bé a desenvolupar noves tendències, com per exemple, interactuar amb objectes 3D pintats de color *Chroma* en comptes d'actuar-hi directament.

*La televisión no sólo ha desempeñado una importante función en el traslado de la realidad presente, sino que, gracias (...) a los documentales de divulgación histórica, también ha tenido un gran peso en la reconfiguración del pasado*¹⁰⁸.

És a dir, el documental audiovisual configura una gran part de la reconstrucció del passat que ens ajuda a construir una consciència col·lectiva de memòria històrica. Representen una finestra oberta al món que ens ajuda a trobar un sentit al present, perquè tot el que succeeix sempre té una connexió més o menys remota amb el passat. I és allà on es troba l'origen del sentit. Tot el que es fa en el dia a dia construeix un passat que ens ajudarà a entendre el que fem demà i la realitat present.

*Quien controla el pasado, controla el futuro. Quien controla el presente, controla el pasado*¹⁰⁹.

I tot remet allà mateix, tot gira, tot avança i tot es transforma. El món continuarà canviant i els fets continuaran passant. I nosaltres, abans que ens en adonem, d'un dia per l'altre, ja només quedarem en la història.

*Avui el món canviarà*¹¹⁰.

¹⁰⁷ *The Great War* és un documental dividit en 26 episodis escrits per John Terraine i Corelli Barnett.

¹⁰⁸ HERNÁNDEZ Corchete, Sira: *La historia contada en televisión: el documental televisivo de divulgación histórica en España*. Gedisa, 2008.

¹⁰⁹ ORWELL, George: *1984*. Barcelona, Debolsillo 2013.

4. Com fer un documental?

4.1 Parts

Un documental es realitza mitjançant el seguiment de tres fases consecutives: La preproducció, la producció i la postproducció. Les tres parts són dependents l'una de l'altre seguint l'ordre de realització i imprescindibles per aconseguir el documental com a resultat final. D'una idea en parteix la formulació, l'anàlisi, la decisió, la planificació, l'execució, el lliurament, l'explotació i finalment, s'arriba al balanç, on es pot comprovar si, a més de l'èxit econòmic, també ha tingut èxit intel·lectual.

4.1.1 Preproducció

Ideas are the beginning points of all fortunes¹¹¹.

Tot sorgeix d'una idea. Observant la realitat sempre es troba alguna història per explicar. Idees que ens porten a nous mons, mons que ens porten a noves històries i històries que ens expliquen noves realitats.

En una primera fase de definició del projecte, doncs, ens submergim en la realitat present i permanent i n'extraïem una nova idea, un nou tema que és el que volem transmetre. El documental, així doncs, ens exposa temes i parteix, de fet, d'una idea temàtica, central. Aquesta idea és la base del projecte i es defineix més concretament a partir d'una investigació que se n'efectua: es descobreixen les persones implicades, les situacions, les causes i els efectes que formen aquesta realitat tan extensa i de la qual, per tant, se'n decideixen els aspectes que més s'intensificaran, les restriccions i la selecció que, segons el criteri i intenció del realitzador, es vol mostrar. D'aquesta manera, s'investiga la relació entre les idees i conceptes i, el que és més important, es busca allò que farà que la idea temàtica i principal connecti amb l'espectador¹¹²; es busca la força, l'atracció, el sentiment, encarnats en una segona idea, imprescindible i

¹¹⁰ Aquesta frase la va dir el meu besavi Jaume el dia de l'atemptat de les Torres Bessones, l'onze de setembre del 2001.

¹¹¹ HILL, Napoleon (1883 – 1970), periodista i escriptor americà sobre desenvolupament personal i autoajuda.

¹¹² Quan els projectes estan pensats per televisió, és molt important que el detonant aparegui immediatament en la trama i que augmentin els punts d'acció (Materials UOC).

implicada en l'altre: es busca la història: la història que s'explicarà en forma d'idea dramàtica i que serà la que farà entendre el fons documental, el fons temàtic de la idea central. De fet, Michael Rabiger afirma que *there's no set formula for making good documentary, but successful ones often contain the elements of drama*¹¹³. El documental, doncs, exposa temes a través d'històries. Ja ho deia Escribano: són «caçadors de metàfores»¹¹⁴.

Fer la investigació ja esmentada implica, en el moment de seleccionar el que es vol explicar, una primera especificació dels objectius i intencions del producte. En aquesta primera fase de definició és important veure si el tema que es vol exposar està implícit en la història i si la història és adequada en el desenvolupament del tema que el realitzador vol transmetre. La idea temàtica i la idea dramàtica van entrelligades i caminen cap a una mateixa direcció que apunta cap a la intenció i objectius imprescindibles i prèviament decidits. El resultat i la concepció del documental ha de ser lògica i convincent. Per això es fa la redacció d'una sinopsis que resumeix la realitat que vol reflectir el documental, exposant com enfocarà les situacions i relacions entre els personatges (tractament), i a partir de la qual en sorgeix el projecte - proposta, que determina el tipus de programa i el seu perquè, la franja horària, les figures principals, l'audiència a qui va dirigit, els paràmetre de funcionament, els contractes i el pressupost base inicial-.

En relació al pressupost inicial¹¹⁵, que es forma paral·lelament al desenvolupament de les idees i del projecte per part de la promotora, cal tenir present el tipus de projecte i les fonts de finançament. Els recursos i el pressupost es converteixen en un punt de referència determinant pel que fa al seguiment i control del desenvolupament de les activitats, ja que són d'alt risc econòmic i per tant, fonamentals i prioritaris. Deia Miquel García a l'entrevista que li vaig fer que *el format depèn molt dels recursos... és un condicionant molt important*¹¹⁶.

¹¹³ RABIER, Michael: *Making the documentary*, Burlington, Focal Press 2009. Més endavant es refereix a aquests elements dramàtics identificats en els personatges, la situació, els conflictes, els enfrontaments i la resolució.

¹¹⁴ Cfr. Pàgina 5.

¹¹⁵ A aquest apartat en concret, s'hi fa una breu referència, imprescindible però no objecte de la meua investigació.

¹¹⁶ Cfr. Pàgina 107.

Pel que fa a aquest tema de finançament, primerament, s'ha de tenir present el tipus de projecte en relació al client:

- El projecte és intern si és la mateixa empresa o organisme que vol efectuar un documental per ella mateixa i per tant, se n'encarreguen els membres de la pròpia entitat.
- El projecte és extern quan un client encarrega a una productora la realització d'un documental. En aquest cas, el client és essencial per la producció del projecte i, per tant, de la seva última valoració en depèn l'èxit o el fracàs de l'audiovisual, per això cal presentar l'oferta tal i com s'ha demanat, de forma atractiva i clara i, fins i tot, presentar-ho per avenços parcials per assegurar un bon seguiment¹¹⁷.

Una vegada s'ha establert aquest primer contracte, s'elabora un primer pressupost, que s'anomena pressupost extern, que és el presentat als patrocinadors i presenta un bon marge d'error, on s'hi inclouen, a més a més dels costos fixos¹¹⁸, els quatre tipus de costos variables que genera un documental:

- a) Drets de propietat intel·lectual¹¹⁹.
- b) Recursos humans: tècnics i artístics (salaries).
- c) Recursos materials, tècnics i logístics (localitzacions i exigències dels guions, pel·lícules i cintes de vídeo...).
- d) Costos generals (rodes de premsa, d'explotació, de difusió i de distribució, assegurances, impostos comercials i financers, etc.).

Per avaluar el cost total de la realització del documental, és a dir, el cost real, durant la producció es completa el pressupost intern, que inclou tots els costos (comprovats amb les factures) que s'han anat afegint i que completen el marge d'error anteriorment comptat. Per tant, s'inclouran els transports, la maquinària extra que s'hagi hagut d'utilitzar, fotocòpies, transports, viatges, àpats...

¹¹⁷ En aquest cas, es tracti d'una cadena de televisió o d'un particular, és important seguir les seves característiques, model i ideologies, ja que s'han d'adequar a les seves pròpies intencions, independentment dels valors de la productora.

¹¹⁸ Tots aquells que s'han de tenir en compte en una empresa i que estan contemplats en un pla contable general.

¹¹⁹ Per exemple, la banda sonora.

És per tant necessari que els recursos siguin suficients i segurs ja d'entrada abans de començar a produir per assegurar la bona inversió econòmica. Davant de l'obtenció de finançament, ens trobem davant de diverses opcions de producció audiovisual:

Per una banda, en el cas que siguin els proveïdors els que estan interessats en la participació (seria el cas dels projectes externs), es pot arribar en els anomenats *facilities deals*, uns acords en els quals es comparteixen els riscos entre la productora i el proveïdor, abaratint els costos de producció, ja que les dues entitats aspiren a uns beneficis.

Per altra banda, independentment de si el projecte és intern o extern, es diferencien tres tipus de formes de producció audiovisual en relació al finançament:

- Producció pròpia o interna: els productes són fets íntegrament amb els recursos d'una empresa de televisió (la seva procedència dependrà de si és públic o privat, i en aquest últim cas, provenen de la publicitat, les quotes de subscripció o patrocinis).
- Coproducció: dues o més entitats s'uneixen i aporten determinats mitjans (econòmics, materials, recursos humans, etc.) acordats en el que s'anomena «contracte de coproducció».
- Producció associada: l'empresa de televisió encarrega la producció a una empresa externa, posseint la titularitat jurídica i la propietat del programa. Des d'una televisió s'anomena producció aliena, ja que només paguen els drets d'emissió.

Algunes altres fonts de finançament comunes són:

- Diners propis de la promotora.
- Prevenda de la pel·lícula¹²⁰.
- Inversors privats.
- Voluntat publicitària (emplaçament del producte a canvi d'una remuneració).
- Contribució voluntària per part dels treballadors (amb l'esperança que obtindran un benefici) o d'interessats¹²¹.

¹²⁰ Acudint als festivals i mercats, Cfr. Pàgina 48.

¹²¹ Al web www.educacionprohibida.org, per exemple, si el que es produeix resulta interessant al visitant, aquest hi pot contribuir.

- Subvencions atorgades pels estats. En el cas de Catalunya, l'Institut Català d'Indústries Culturals (ICIC), en relació als documentals, proporciona: «Subvencions per a la producció de llargmetratges cinematogràfics de ficció, d'animació i documentals: modalitat A, autoria catalana» i «subvencions per a la realització de documentals destinats a ser emesos per televisió»¹²².

En aquesta primera fase de la preproducció d'un documental, doncs, es descobreixen idees que ens porten cap a un projecte en concret que es defineix, es planifica, es prepara i es programa perquè les fases posteriors tinguin èxit i s'arribi finalment a assolir el triple objectiu de qualsevol producte audiovisual: el resultat, el cost i el termini; és a dir, en un termini de temps planificat i entre els límits d'un cost, s'ha d'arribar a un bon resultat, producte de les tres fases que formen el documental.

A partir que es va negociant la part financera, es va desenvolupant la planificació d'acord amb els recursos que s'estiguin aconseguint.

En primer lloc, es desenvolupa el guió: s'ha d'adequar a la intenció i a les expectatives, de manera que se'n pugui extreure la història i identificar-ne el tema de fons, seguint la construcció d'uns personatges i que transmeti la informació del document base (fruit de la investigació feta prèviament) amb rigor.

El guió es divideix per seqüències i escenes, numerades de forma correlativa i situant cada seqüència en una pàgina diferent. És important trobar a cada escena o seqüència una proposta que ajudi a entendre el significat general del contingut del documental.

Hi ha tres tipus de guió que es fan consecutivament o de forma paral·lela segons la comoditat de realització:

- Guió literari: és aquell que representa literàriament el projecte audiovisual, per la qual cosa s'hi concreta el tractament (relació entre personatges¹²³), diàlegs,

¹²² Aquestes, però, depenen molt de la conjuntura econòmica: Els Productors audiovisuals de Catalunya van promoure un estudi que deia que fins al 2009, l'activitat era expansiva, però que amb la crisi, hi va haver un ràpid impacte en l'economia i en els recursos públics dirigits als medis de comunicació. Per més informació, consultar referent a les subvencions: <http://www20.gencat.cat/portal/site/CulturaDepartament/menuitem.01121f9326561a075a2a63a7b0c0e1a0/?vgnextoid=1c9eb353eedf0110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=1c9eb353eedf0110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=default> A més a més, Dolors Genovès va comentar a l'entrevista que li vaig fer que també existien portals d'Internet de «micromecenatge», on pots obtenir petites aportacions acumulatives.

¹²³ Tenen nom si l'audiència els coneix.

situacions, accions ¹²⁴ ... inclou breus descripcions de l'entorn, del que es mostrarà, dels accessoris i del que s'escoltarà¹²⁵, a més d'assenyalar l'objecte o individu principal de cada escena.

- Guió tècnic: en aquest guió s'hi detallen els plans (numerats correlativament) i les transicions (en el cas que no siguin habituals), l'enquadrament, la posició de la càmera en relació a les anotacions sobre la posada en escena, els efectes especials, el so i les seqüències (també numerades). És important que es tingui en compte la continuïtat formal en relació a la temàtica, és a dir, que els canvis de plans siguin coherents i lògics. També es concretarà la il·luminació, l'*atrezzo*, els decorats, el maquillatge i el vestuari, el moviment de la càmera, la banda sonora (efectes, elements, sorolls) i els efectes d'imatge (blanc i negre, sèpia, congelat, acceleració, alentiment...).
- *Storyboard*: és la visualització física, el guió gràfic en vinyetes a partir del guió tècnic (també numerat correlativament).

Els tres tipus de guions són repassats i modificats abans de tancar-se, tot i que per bé que el documental representa una realitat que, encara que sigui permanent, pateix petits canvis, els guions s'acostumen a deixar oberts davant de qualsevol aspecte que pugui sorgir i que recolzi la intenció del realitzador.

Paral·lelament a la seva realització es portarà a terme el *scouting*, és a dir, la recerca de localitzacions interiors i exteriors per gravar de dia o de nit.

En alguns casos, tot i que minoritàriament, una vegada efectuats, es procedeix al *breakdown* o desglossament dels guions, que consisteix en:

- a) Dividir cada pàgina (equivalent a 1 minut de gravació) en vuit seccions de 2'5 centímetres i marcar els elements més importants en diferents colors segons diverses categories per facilitar-ne la ubicació.
- b) Aquests elements seran classificats en llistes per afavorir la organització de producció de cada escena i identificar els elements necessaris ràpidament¹²⁶.

¹²⁴ Qualsevol observació sobre les accions o situacions es marquen entre parèntesis.

¹²⁵ Si l'individu parla en *off*, s'indicarà: «*nom* (en off)». El narrador, en aquest cas del documental, no ha de ser una instància d'imaginació. Pot adquirir diverses modalitats, com la de personatge - narrador, explicant fets que ha presenciats, o el narrador omniscient, però que pot limitar els seus comentaris a un únic personatge. Sigui com sigui, el que exposa el narrador és el que l'audiència agafa com a referent per construir la història, per tant, ha d'estar molt ben documentat i explicat.

¹²⁶ De cada seqüència es fan llistes de les necessitats tècniques (micròfons, il·luminació...) i humanes (personal artístic i tècnic), situació (lloc interior/exteriors i dia/nit), talent (personatges i actors), dobles, extres (amb participació mínima i sense), *atrezzo* (objectes amb els quals interactua l'actor), decoració,

A partir d'aquí es passa a la fase de preparació, en la qual es desenvolupen dues activitats principals referent als recursos humans i a les localitzacions de rodatge:

- Recursos humans: El productor, que ha trobat la idea, configurarà l'equip de professionals, tant en sentit creatiu com en sentit de coordinació de medis de tota la producció:
 - a) El cap de producció (entitat promotora) busca un director del documental, encarregat de la part executiva i de decidir continguts, intèrprets, presentadors... També concreta els objectius, és qui té la relació amb el client, organitza les relacions, impulsa les decisions, resol les incidències, calcula els pressupostos i controla l'equip i els resultats.
 - b) El realitzador escriu el guió tècnic i s'encarrega dels assajos i de la posada en escena. Pren decisions tècniques i de llenguatge. Pot disposar d'un ajudant de realització, que és el pont entre l'equip i el director.
 - c) Guionistes i dialogistes, que desenvolupen la idea.
 - d) Assessors especialitzats en el tema tractat.
 - e) En el cas dels documentals, l'equip de rodatge acostuma a ser molt reduït, de com a molt tres professionals, per preservar la naturalitat de la situació: un director, que fa la planificació i coordinació del rodatge, reuneix l'equip, decideix el contingut, supervisa l'acció, l'edició, la qualitat de la pel·lícula, etc.; un director de fotografia o operador de càmera que ajusta l'equipament, decideix les posicions de llum, les localitzacions de la càmera... és important que no s'involucri en el significat¹²⁷; un enregistrador de so: ha de capturar el so clarament, saber distingir els sons nítids dels sons amb interferències, amagar els micròfons evitant ombres, etc.
 - f) A vegades s'incorpora el secretari de rodatge que s'encarrega especialment de mantenir la continuïtat i l'agilitat als diàlegs.
 - g) En els casos que requereixen més organització per la complexitat d'elements, un escenògraf crea la posada en escena.

efectes especials (d'ambientació), vehicles i animals, vestuari, maquillatge, pentinat (medis artístics), efectes de so i música, equipament especial i altres notes de producció dedicades a aspectes d'especial atenció. A més a més també es concretarà la *shooting list* (llista de preses, tipus de pla i ordre en la que seran gravades).

¹²⁷ És a dir, ha de respectar les condicions que el director ha imposat i seguir el guió tècnic: no té capacitat de decisió dels plans sense supervisió ja que, depenent de la situació, pot canviar el significat que es vol transmetre. La seva funció ha de ser purament tècnica.

- h) A l'estudi, el tècnic de control d'imatge s'ocupa d'arreglar-la en relació al color i a la semblança entre elles.
- i) Responsables de la caracterització: decoradors, maquetistes, floristes, maquilladors, perruquers i responsables de vestuari.
- j) En el cas que es facin reconstruccions, també es contracten actors que passen per un càsting i compleixen un contracte amb les condicions i les responsabilitats de l'actor cap a la producció i viceversa¹²⁸.
- Localitzacions de rodatge: S'han de trobar les localitzacions on s'enregistraran les preses¹²⁹, i es classificaran segons si és interior, exterior i segons si es gravarà de nit o de dia. És important visitar-los i buscar els possibles inconvenients i imprevistos amb els que es podrien trobar en el moment del rodatge, igual que fixar-se en les localitzacions naturals per la dificultat d'espai, de llum o de control de so. A més a més, s'ha de tenir en compte la restricció d'horaris, les possibilitats d'accés amb vehicles, la climatologia, la circulació, la facilitat d'instal·lar mitjans elèctrics¹³⁰, etc. El més important, però, és obtenir els permisos necessaris per gravar en segons quines localitzacions¹³¹:
- a) Litoral català¹³²: hi ha unes taxes d'ocupació fixades a la llei de ports¹³³ de Catalunya. En el cas de ports comercials, esportius i pesquers, cal dirigir-se a *Ports de la Generalitat*.
- b) Aeroports: cal demanar el permís de forma autònoma.

¹²⁸ No és objecte d'aquest treball la part més empresarial i fiscal de contractació de personatges. Els contractes són subjectes a la legislació laboral i fiscal vigent. Tot i així cal remarcar que també s'hi designa el pagament i si no es paga, s'ha d'especificar. A més a més, també s'han de signar els drets d'imatge, l'assegurança de SS i de responsabilitat civil, etc. Per més informació, consultar: FERNÁNDEZ Díez, Federico: *Producción cinematográfica. Del proyecto al producto*, Carolina 2009 i MARTÍNEZ Abadía, José i FERNÁNDEZ Díez, Federico: *Manual del productor audiovisual*, Barcelona, editorial UOC 2011.

¹²⁹ A vegades es contracta una empresa productora de localitzacions amb arxius fotogràfics per facilitar la feina.

¹³⁰ En el cas que es necessiti enregistrar a l'estranger, es pot recórrer al *Cuaderno ATA*, que permet el desplaçament temporal de mitjans a altres països lliures d'impostos durant un any.

¹³¹ En el cas que es gravi en un plató, en el contracte de localització s'hi ha d'especificar el període de temps, les condicions d'ús, el preu, la modalitat de pagament, si es fa la contractació d'una assegurança, etc.

¹³² En el cas de les platges, les lleis són més restrictives durant l'estiu.

¹³³ Per més informació, consultar normativa portuària: <http://www.portsgeneralitat.org/index.php/ca/normativa-portu%C3%A0ria.html>

- c) Trens i estacions: el permís s'obté mitjançant la *Barcelona / Catalunya Film Comission*¹³⁴.
- d) Autopistes i peatges: és necessari dirigir-se directament a l'empresa privada. En el cas de les carreteres, la direcció general de trànsit va prohibir des del 2005 tot tipus de rodatge. En qualsevol cas, s'ha de demanar la sol·licitud al Servei Territorial de Trànsit.
- e) Parcs naturals: cal demanar-lo a la Generalitat de Catalunya o a la Diputació de Barcelona.
- f) Centres religiosos: aquest permís s'obté mitjançant la *Barcelona / Catalunya Film Comission*.
- g) Museus: cal contactar directament amb el responsable del museu.
- h) Centres penitenciaris: es pot obtenir mitjançant la *Barcelona / Catalunya Film Comission*.
- i) Per sobrevolar ciutats s'ha de fer un comunicat a l'aeroport i a l'ajuntament local.
- j) Per fer filmacions a la via pública cal demanar un permís¹³⁵.
- k) Rodatge amb animals: s'ha de demanar el permís per la ocupació de la via pública i ocupar-se de la seguretat i de la protecció.
- l) Rodatge amb armes i explosius: ha de ser amb cartutxos de foc i s'ha d'especificar i documentar a la Subdelegació del Govern de la Guàrdia Civil.

Finalment s'accedeix a la última fase de programació, en la qual s'efectua un pla de treball amb l'objectiu d'optimitzar el temps i els recursos. Es programen les activitats considerant les jornades de feina personals i les localitzacions, establint un nombre concret de seqüències per jornada i ordenant la gravació per dies amb les condicions que el guió exigeix. Per això s'estableixen uns horaris tenint en compte el temps necessari per cada seqüència (inclòs el temps d'ajustar la il·luminació, la instal·lació de la càmera, els assajos dels moviments d'aquesta, i un marge d'error per contratemps i incidents). S'organitza, per exemple, en una plantilla amb una variable vertical, que es correspon a la temporal i una altra relativa als recursos necessaris que és la horitzontal. També s'especifiquen els responsables de cada funció i s'assenyala mínimament el contingut.

¹³⁴ Per més informació: <http://www.bcncatfilmcommission.com/>

¹³⁵ Depenent del tipus d'ocupació, es demana l'*Autorització Bàsica d'ocupació de l'espai públic per a filmacions* (s'estalbeixen un horari i unes condicions) o bé la *Llicència d'ocupació de l'espai públic per a filmacions* (en aquest cas s'ha d'estar anteriorment inscrit al Registre d'empreses de Filmacions de l'Ajuntament de Barcelona).

D'aquesta manera es té en compte si es poden desenvolupar tasques paral·leles o les diverses maneres de fer el rodatge més fluid.

4.1.2 Producció

*¡Grabar, grabar, grabar y nunca descansar!*¹³⁶

En aquesta segona fase, el guió esdevé programa, ja que es produeix l'enregistrament de les escenes. Prèviament a aquesta fase s'han realitzat els assajos (en cas de reconstrucció històrica) i els muntatges d'infraestructures.

En aquesta part, l'ordre de treball es materialitza, és a dir, es comprova l'eficàcia de la planificació prèvia i si la màxima confluència d'equips, persones i recursos tècnics programada és realment factible.

Durant el rodatge, el director o realitzador té la màxima responsabilitat i ha de complir amb tota la programació feta a la preproducció. De fet, la feina diària es recull a l'ordre de treball, on hi consta el seguiment que s'ha fet i si hi ha hagut incidències o errors en els llistats de desglossament que han dificultat la gravació. D'aquesta manera, en els pròxims projectes es partirà d'una base millor.

Cal tenir present, però, que com s'ha dit abans, el guió en un documental no està mai tancat i, per tant, la producció resulta més oberta –dins d'uns límits– en el sentit que es poden trobar amb imprevistos que donin més riquesa al documental o incorporar noves idees a mesura que van sorgint, però amb prudència. En relació a això, sempre s'intenta, com s'ha dit, en el cas del documental, preservar la naturalitat i espontaneïtat. Això significa que:

- Com menys conscients siguin les persones que hi ha la presència d'una càmera, més s'aconsegueix. Per això en el rodatge només hi participen tres persones, ja esmentades¹³⁷. No oblidem però, que malgrat ha d'actuar de forma desapercebuda, és imprescindible. De fet, Jean Vigo,

¹³⁶ Aquesta exclamació la va fer un dels càmeres en el rodatge de *QuèQuiCom* en el qual vaig assistir. Cfr. Pàgina 97.

¹³⁷ Cfr. Pàgina 42.

director de documentals francès, deia: *El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario, hay que renunciar al valor «documento» de este tipo de cine*¹³⁸.

- En el cas que s'intercalin entrevistes, no s'hauria de dir a l'interlocutor com ha d'actuar o el que ha de dir.
- És important que el presentador, en el cas que n'hi hagi, se senti còmode en l'ambient i ho transmeti.

Les maneres i fases de producció en els documentals tenen molt a veure amb el format. De fet, abunden els plans estàtics, sense moviment propi, on hi transcorre l'acció. És imprescindible tenir el control sobre el material enregistrat i per això, una vegada acabada la jornada es visiona el material gravat i es preparen les preses del dia següent. També cal tenir present, per altra banda, que en el cas del documental històric també són freqüents els documentals de compilació o d'arxiu, en el qual s'utilitza material de l'època tractada ja enregistrat, i per tant, en aquesta fase es busquen aquests arxius o bé es filmen escenes complementàries prèviament programades.

4.1.3 Postproducció

Aquesta última fase té un paper transcendent en el sentit estilístic: d'aquesta part en depèn que tota la feina feta fins ara causi l'esperada i bona impressió en els espectadors. De fet, és una segona oportunitat per part del director per mostrar el que vol mostrar. Bàsicament, se selecciona el material gravat, s'edita i es munta. El més important és afavorir la creativitat i l'expressivitat per aconseguir la qualitat del producte i que, mitjançant el muntatge, s'estableixin unes relacions entre les imatges i els sons, de manera que es potenciï l'estil, segueixi el fil narratiu del guió i es transmeti la intenció principal del documental.

Per reforçar aquest aspecte, en aquesta fase també s'afegeixen fotografies, dibuixos, gravats, gràfics¹³⁹ etc. per il·lustrar millor el que s'ha enregistrat a la fase de producció, jugant amb la seva combinació.

¹³⁸ VIGO, Jean: *El punto de vista documental*, article de 1930.

¹³⁹ En aquest cas es compta amb dissenyadors gràfics, que contribueixen a augmentar la força visual.

En aquesta fase és molt important l'aplicació de mitjans i tecnologia digital, ja que es recupera la qualitat d'imatge¹⁴⁰ i s'afegeix el so, cosa que aporta un cert ritme i dinamisme – perquè, com s'ha dit, les imatges acostumen a ser estàtiques-. Tot allò que s'incorpora, els sons, les imatges, els recursos, els efectes, etc. han de formar una unitat que miri cap a una mateixa direcció i es guiï per la intenció i la interpretació del documental.

El tècnic de postproducció de so afegeix la banda sonora i es cuida de la sincronització, dels efectes sonors i ambientals, de la música, del silenci, de la veu en *off*, de regular el volum entre els plans, etc. A vegades participen actors de doblatge que substitueixen les veus originals o les tradueixen.

Pel que fa a la combinació de plans, s'han de tenir presents les seves proporcions i situar-los en un context –començant amb un pla general¹⁴¹, per exemple-. Les transicions entre ells han de ser senzilles i si no ho són, han d'estar justificades en un sentit dramàtic. A més a més, han de seguir la seqüència lògica del guió i mantenir-se dins de l'espai diacrònic¹⁴².

A vegades s'utilitzen plans de recurs, per exemple, en una entrevista, quan el pla d'imatge no coincideix amb la veu del interlocutor¹⁴³.

El muntador és el que descarta les seqüències que no serveixen i comença a combinar la resta amb un cert sentit, amb la col·laboració del seu ajudant, qui classifica, ordena i etiqueta tot el material. Per la seva banda, l'operador muntador s'encarrega del muntatge general.

Una altra característica important en aquesta fase és la introducció dels subtítols i dels rètols, que poden ser una alternativa al doblatge, o bé serveixen per identificar els personatges.

¹⁴⁰ Sense alterar, però l'essència de les imatges originals.

¹⁴¹ Enquadrament que proporciona una visió panoràmica de l'entorn.

¹⁴² Considerar els fets o elements d'un sistema tenint en compte la seva evolució al llarg del temps, si no és que en el guió s'hagin d'incorporar, per motius didàctics, elements anacrònics.

¹⁴³ Però tot i així, té sentit. És diferent a l'antisincronia, és a dir, que no coincideixen però no és coherent. Els sistemes expressius han de reforçar la idea i anar sincronitzats (a no ser que estigui justificat, aleshores es tracta d'una asincronia).

4.1.3.1 Mercat i negoci

Una vegada el documental ha estat produït, el productor executiu ajusta el pressupost i comprova el resultat, identificant desviacions de la planificació o aspectes que hagin resultat dificultosos.

No és possible calcular a priori el valor econòmic del documental, ja que aquest depèn de l'explotació i la comercialització que se'n faci. A la televisió, es parla de PPE quan un documental està Preparat Per l'Emissió i de PPD quan ho està per la Difusió¹⁴⁴.

Dolors Genovès deia a l'entrevista que li vaig efectuar¹⁴⁵ que l'impacte econòmic del documental depenia molt de les seves intencions: *hi ha projectes que interessin internacionalment i altres que són locals*. En aquest últim cas, es poden entregar a diaris o vendre a altres televisions que requereixin subscripcions, difondre'ls en format DVD, etc. Si són de caràcter més internacional, el més efectiu és presentar-los a festivals i a mercats: La funció d'un festival és mostrar diferents documentals de diverses seccions dins d'uns paràmetres. Moltes vegades, paral·lelament es desenvolupa un mercat en el qual es troben entre els productors i aconsegueixen un contacte més proper, un intercanvi cultural i de punts de vista, es veuen diferents mètodes de treball i s'interessen per projectes mutus, ja que un dels objectius principals és vendre el producte, i per això s'ha de presentar de forma atractiva i generant confiança.

A més a més també hi ha la opció del marxandatge, que consisteix en un contracte en el qual el titular llicencia l'ús del seu producte a un tercer a canvi d'unes condicions i remuneracions.

¹⁴⁴ Vendre el producte en els mercats a les cadenes audiovisuals.

¹⁴⁵ Cfr. Pàgina 116.

5. Part pràctica : Preproducció d'un documental històric

La part pràctica del meu Treball de Recerca consisteix en l'elaboració de la preproducció d'un documental històric, seguint tots els passos explicats anteriorment. El documental forma part d'una sèrie i tracta de l'arribada i l'estada de la Reina Elisabet Christina de Brunswich, esposa de l'arxiduc Carles d'Àustria, a Mataró l'any 1708.

5.1 Investigació

He extret la informació de diverses fonts per documentar-me bé i poder-les contrastar, de manera que pugui efectuar el guió del documental basant-me en un conjunt d'informació que contempli l'espectre més ampli possible per assegurar el rigor històric.¹⁴⁶ Així doncs, he fet un recull de les dades contingudes a les següents fonts, les quals vaig extreure de l'Arxiu de Santa Maria i de l'Arxiu Comarcal del Maresme i de la biblioteca de Mataró, complementant-ho amb articles extrets d'Internet proporcionats per historiadors de Mataró que em van ajudar¹⁴⁷:

Fonts:

- FONT 1: *Breve, y veridica relacion de lo que la ciudad de Matarò previno, y hizo en el feliz, quanto defeado Defembarco de la Catolica, sacra, real Magestad de la Reyna N. Señora D^a Elisabet Christina de Brunsvvich Vvolfembvtel, en sv venturofa Playa. / Siendo ivrados¹⁴⁸: Los ilvstres señores Doctor Iofeph Reniu y Padrò Burgès de Perpiñá, Salvador Arnau y Mayhor Labrador, y Iofeph Matas Confitero. Con licencia: Gerona, en la Imprenta de Francisco Oliva; Librero, año 1708.*¹⁴⁹ i ¹⁵⁰

¹⁴⁶ S'ha de tenir en compte que el Treball de Recerca tracta principalment de la transmissió del coneixement històric i per això he donat especial importància a l'apartat d'investigació.

¹⁴⁷ Veure apartat d'agraïments a l'inici del treball

¹⁴⁸ Ivrados: Els *jurados* del segle XVII – XVIII equivalen als consellers o regidors actuals, és a dir, polítics membres de l'Ajuntament, que en aquell moment s'anomenava «el Consell de la Universitat de Mataró».

¹⁴⁹ Aquest document és una font bibliogràfica contemporània als fets (del 1708) que consisteix en una crònica apològica anònima (descripció subjectiva i elogiadora) que conté l'intercanvi epistolar a través de les quals es comunicaven els organitzadors dels actes. La intenció del document es declara al principi, amb la «carta de la ciudad de Mataró al que leyses este papel», descriu la facilitat amb la qual la ciutat de Mataró pot organitzar un privilegi com aquest.

¹⁵⁰ El títol ha estat transcrit tal i com ho mostra el document físic, en castellà de principis del segle XVIII, igual que algunes cites que s'han transcrit per complementar la investigació, per la qual cosa pot resultar que algunes paraules estiguin diferent escrites a com ho faríem actualment. Per veure una còpia del facsímil que he utilitzat per fer la recerca (on també s'hi podent trobar un recull de les cançons que es van cantar a la reina que no estan recollides a la investigació d'informació), veure annex.

- Document original: És de l'any 1708, imprès a Girona per Francisco Oliva. I actualment pertanyent a la col·lecció de Lluís Ferrer Clariana¹⁵¹.
- Facsímil del document original editat el desembre del 1971 (Mataró) per la Caja de ahorros Layetana (Rafael Dalmau) i dipositat a l'arxiu de Sta Maria, al ICC, etc.
- FONT 2: Article de Ramon Reixach (Mataró enrere, revista Capgròs): *Elisabet Christina de Brunswick Wolfembüttel. L'archiduquessa a Mataró*.
- FONT 3: *Mataró 1680 – 1719*, de Llovet (Caixa d'estalvis de Mataró, 1966), pàgines 112-127.
- FONT 4: Consideracions sobre Elisabet Christina de Brunswick - Wolfenbüttel en el tres-cents aniversari de la seva estada a Mataró – XXV Sessió d'estudis mataronins 2008, pàgines 121 – 140, Alexis Serrano Méndez.
- FONT 5: *El port de Mataró 1702 – 1991, de Felip V a Jordi Pujol. Una frustració que ha durat casi tres segles*. – Manuel Cusachs i Corredor (L'aixernador, 1933), pàgines 29 i 30.
- FONT 6: *Mataró, dels orígens de la vila a la ciutat contemporània*. – Joaquim Llovet (Caixa Laietana, 2000), pàgines 260 - 263.
- FONT 7: *Mataró 1708 proveïdor de la Reial Casa* (obra de teatre), de Josep Fradera i Soler. – Patronat Municipal de Cultura de Mataró (Editorial Alfatulla 1895).
- FONT 8: *Jornada a Barcelona de Isabel Christina de Brunswick, esposa del archiduque Carlos (1708)*. – Virginia León Sanz, Universidad Complutense de Madrid – Estudios, 33, 2007, pàgines 93 – 114.
- FONT 9: *Mataró i la guerra de successió. Un manuscrit inèdit*. Estudios: Fulls del Museu arxiu de Santa Maria, pàgines 4 – 15.
- FONT 10: *Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions*. – Francesc Cortès. Universitat Autònoma de Barcelona. Recerca Musicològica XIX, 2009, pàgines 185 – 197.
- FONT 11: *Fa 300 anys, una reina va estar a Mataró*. – article del Capgròs de Manuel Cusachs, 2008.

¹⁵¹ Clariana, Lluís Ferrer: 1909 – 1970, historiador, director de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Mataró i fundador de l'obra de Sant Francesc, per restaurar ermites de la comarca.

- FONT 12: Cronologia general des del 1700 al 1715 de la guerra de successió en referència a Mataró.
- FONT 13: *Breve discurso y fiel relación de los festejos públicos con que la Muy Ilustre Ciudad de Mataró solemnizó el feliz arribo à su Playa de la Serenissima Reyna de las Españas Doña Isabel Christina de Brunsvvick y de Luneburg. Mercedes que nuestro Católico Monarca, Carlos Tercero dispensó a la dicha Ciudad, en premio de sus servicios y finezas. Siendo Jurados los Ilustres Señores, Doctor Ioseph de Reniu i Padró, Salvador Arnau y Major, y Joseph Matas. Consagrado a los Reales Pies del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde). Con Licencia. Barcelona: Por Rafael Figueró, Impressor del Rey nuestro señor. Año 1709*¹⁵².
- FONT 14: L'exili austriacista (1713 – 1747) Volum I per Agustí Alcoberro, Barcelona 2002¹⁵³.
- FONT 15: Article: *El mito de la guerra contra Cataluña*¹⁵⁴.
- FONT 16: Cronologia de tota la Guerra de Successió detallada¹⁵⁵.
- FONT 17: *La opera en los teatros de Barcelona*, llibre de José Subirá del 1946, Ediciones Alba, S.A., Pàgina 13.
- FONT 18: *El tricentenari del títol de ciutat, atorgat per l'arxiduc Carles d'Àustria, l'any 1705, a Mataró* (Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria).

També he disposat de fonts documentals materials, com són objectes de l'època o gravats.¹⁵⁶

¹⁵² Aquesta font bibliogràfica, títol de la qual també ha estat transcrit en castellà del segle XVIII. Fou publicat un any després dels fets i explica, també de forma apològica, tot el procés, concretant molt en els diferents actes. Està disponible al Google books (http://books.google.es/books?id=b3G_tvFqpwAC&dq=breve%20discurso%20y%20fiel%20relaci%C3%B3n%20de%20los%20festejos%20p%C3%BAblicos&pg=PA6#v=onepage&q&f=false).

¹⁵³ Aquest llibre conté una referència als escrits que Castellví va fer sobre els fets dels quals parlem, a la pàgina 161, i es pot trobar en el següent enllaç: <http://www.fundacionoguera.com/libros/EXILI%20AUSTRIACISTA%20I.pdf>

¹⁵⁴ La razón, diumenge 7 de juliol de 2013

¹⁵⁵ Extreta de: www.11setembre1714.org/cronos

¹⁵⁶ Per veure'n fotografies i més detall, veure annex.

Relacionant totes aquestes fonts, he fet la meva reconstrucció dels fets¹⁵⁷, la qual ha estat corregida i revisada per l'historiador mataroní Ramon Reixach, que actuaria com a assessor històric del programa¹⁵⁸:

Context històric i antecedents

- 1700, novembre: mor sense descendència Carles II, rei de Castella i Comte rei d'Aragó, de la dinastia dels Habsburg. Aquest fet planteja un problema successori entre dos candidats: Felip d'Anjou (Borbó francès de tendències més aviat absolutistes, centralistes i unitàries) i l'arxiduc Carles d'Àustria (Habsburg, que significava una garantia cap a les llibertats dels regnes de mantenir el seu autogovern).
- Carles II deixa en el testament la Corona de Castella i d'Aragó a Felip d'Anjou amb la condició que aquest renunciï, i a canvi, a la Corona de França.
- 1701, 8 de maig: Felip d'Anjou és reconegut Rei de Castella i Comte rei d'Aragó i s'introdueixen a la Península les formes i el sistema de govern de Lluís XIV de França. Els territoris peninsulars (Catalunya inclosa) juren obediència a Felip V a canvi d'importants concessions econòmiques.
- Per por a l'excessiu poder borbònic a Europa que alerta a la resta de potències marítimes europees, que s'uneixen en l'aliança de la Haia (7 de setembre de 1701).
- 1702, 12 d'octubre: Felip V obre la Cort General de Catalunya. A més, al mateix any, Mataró aconsegueix el privilegi de ciutat.
- L'aliança de la Haia proposa un nou candidat de monarca espanyol, també legítim i proclamat a Viena al 1703, l'arxiduc Carles d'Àustria.
- Es declara així la Guerra de Successió, una guerra europea universal entre les potències de les dues dinasties, causada també pel domini del trànsit comercial i ultramarí.

¹⁵⁷ Al llarg de la investigació hi ha diverses parts subratllades, les quals fan referència a l'apartat 5.3 de selecció de la informació, per tal de ressaltar allò que s'ha de transmetre en el documental històric.

¹⁵⁸ Em va respondre amb un correu comentant-me el que m'havia corregit, que era: *La aposta pels Habsburg més que liberal era perquè significava una garantia cap a les llibertats dels regnes de mantenir el seu autogovern (el que es diu el model de monarquia composta) contrària al centralisme administratiu. La casa d'en Jaume Baró estava a la Riera (no al carrer de la Ribera) i en Josep Carbonell era batlle (no Bayle).*

- 1705, 21 d'agost: L'arxiduc Carles d'Àustria arriba amb cinc vaixells de guerra a la platja de Mataró, cosa que fa preveure l'enfrontament entre els dos exèrcits dinàstics i per tant, els privilegis de Mataró estaven en perill. Carles exigeix el seu reconeixement, i ho fa a través de les paraules del príncep Darmstadt, qui en nom de l'arxiduc, pronuncià: *quant no amenaçant esta ciutat alguns estragos o per mar o per terra*¹⁵⁹. Així doncs, en conseqüència d'aquesta amenaça, sumada a la petició d'una comissió d'aliats, sis dies després, Mataró li va retre homenatge i li va prestar obediència (fou la primera ciutat en fer-ho)¹⁶⁰, demanant el mateix privilegi que Felip V li havia atorgat¹⁶¹.
- 1705, 22 d'octubre: L'arxiduc Carles s'instal·la a Barcelona, que ja s'havia rendit a les tropes aliades uns mesos abans.
- 1705, 28 de novembre: L'arxiduc Carles jurà les Constitucions de Catalunya i anuncià l'obertura de la Cort General, que el reconegué com a comte de Barcelona i rei d'Espanya amb el nom de Carles III d'Habsburg.
- 1707, 18 d'agost: Carles d'Àustria s'adreça als seus súbdits per informar-los del seu matrimoni amb la princesa Elisabet Christina de Brunswick¹⁶².
- 1708: En aquell moment a Catalunya hi havia controvèrsies econòmiques entre el poble i la cort, que cada vegada s'enriquia més. També mancaven recursos econòmics pel manteniment de les tropes i la reconstrucció de les defenses. Les Institucions catalanes van finançar tot el pes de la guerra fins a l'extenuació.
- 1708, 23 d'abril: L'arxiduchessa es casa a Hietzing, prop de Viena, amb Carles, tot i que aquest no hi va poder assistir perquè era a Catalunya al capdavant de les tropes per defensar els territoris de l'antiga Corona d'Aragó amb un model de regne allunyat del centralisme, defensant els regnes hispànics «perifèrics», és a dir, que havia de ser rei de les Espanyes, dels diferents regnes peninsulars, oposat al centralisme i unitarisme borbònic. En el seu lloc hi va assistir

¹⁵⁹ LLOVET, Joaquim: *Mataró, dels orígens de la vila a la ciutat contemporània*. Pàgina 258.

¹⁶⁰ Sobta la diferència del tracte que se li va donar a la Reina al 1708 –explicat a continuació– amb el *ultimatum* dels àustries al 1705.

¹⁶¹ Aquests privilegis li seran concedits, i consistien en: el títol de ciutat, la prerrogativa de tenir quatre jurats, disposar de dos macers, dos timbalers i dos trompeters. També facultà els jurats i Consell per a fer estatuts i ordinacions pel bon govern, llicència per atorgar o negar edificacions (conseqüència directa als futurs enderrocaments al 1708 per construir el palau de la Reina, com s'explicarà seguidament), l'exempció de l'allotjament de tropes – entre d'altres.

¹⁶² Es van casar per poders. Amb aquesta unió es pretenia reforçar el ducat i aportar pau i prosperitat. Elisabeth Christina fou nascuda al 1691, tenia per tant quasi 18 anys en l'època dels fets. Era de religió protestant i degut a aquest matrimoni es va haver de catequitzar a la religió catòlica i per això fou preparada pels jesuïtes austríacs. Malgrat els dubtes de la bellesa, era força agraciada pels seus contemporanis.

l'emperador Josep I, el seu germà, que el representà al a cerimònia. La reina seguidament es traslladà a Milà i a Gènova per arribar a Espanya i conèixer al Rei Carles¹⁶³.



Elisabet Christina de Brunswich
*Portrait of Elisabeth Christine of
Braunschweig-Wolfenbuettel (1691-1750),
spouse of Holy Roman Emperor Charles VI*
Autor desconegut, pintura a l'oli, s. XVIII



Arxiduc Carles d'Àustria
*Portrait of the young Holy Roman Emperor
Charles VI (1685-1740)*
Autor: Sir Godfrey kneller
Pintura a l'oli, 1704-1705

Desenvolupament dels fets en relació a Mataró

- 1708, 30 de maig: La flota de l'almirall Leack¹⁶⁴ s'embarca al port de Sant Pere d'Arenes, a Sampierdarena (Gènova)¹⁶⁵, i es dirigeix cap a Mataró¹⁶⁶, ciutat escollida entre moltes altres per ser la primera de rebre la presència de l'esposa de Carles III, la reina Elisabet Christina de Brunswich, que viatjava en una de

¹⁶³ La Reina només era coneguda pel Rei a través d'un retrat, tot i que hi ha fonts que afirmen que es van trobar a Holanda uns mesos abans.

¹⁶⁴ Se li van afegir 147 naus en el segon dia.

¹⁶⁵ El recorregut fou: Ventimiglia, Menton, Villafranche sur mer i Niça, Cote Azur, Menorca i Mataró (destí final).

¹⁶⁶ Mataró fou especialment partidària de l'arxiduc Carles i escollida com a ciutat de desembarcament de la reina pels favors i voluntats cap al seu rei, d'ajuda incondicional des del 1705, en relació *quid pro quo*. Mataró seria un destí de descans abans de la seva entrada a Barcelona.

les embarcacions de la flota. Això significava per Mataró un gran honor, respecte i ser subjecte d'enveja, ja que moltes ciutats volien acollir la reina a la seva arribada a la Península.

- 1708, 1 de juny, Barcelona: Ramon de Vilana Perlas, secretari del Despatx Universal a Mataró i de l'arxiduc Carles d'Àustria, dirigeix una carta¹⁶⁷ als *Iurados* de la Universitat de Mataró¹⁶⁸ d'aleshores informant del desembarcament que es produiria a Mataró i demanant l'acció per començar amb els preparatius i accelerar la diligència¹⁶⁹.
- Rebuda la carta, el Consell es va reunir i van decretar que el *Iurado* en Cap, el Dr. Josep Reniu i Padró, conjuntament amb la seva comitiva formada pels membres del consell Salvador Palau (títol honorífic de ciutadà de Barcelona) i Gaspar Portell (burgès de Perpinyà), es reunirien a Barcelona amb Ramon de Vilana Perlas, on també hi assistiria el Príncep Antoni de Liechtenstein, amb qui l'escorta de Mataró s'havia de posar d'acord per triar les cases on la reina i la seva comitiva residirien durant la seva estada, i per la qual cosa, va anar a Mataró a passar revista de les diverses possibilitats.
- Es proposaren en el Consell dues propostes pel Palau Reial, la primera de les quals era la casa de Magí de Vilallonga¹⁷⁰, i aprovant-la, s'haurien d'enderrocar cinc cases. La segona proposta fou la casa de Jaume Baró¹⁷¹ perquè se situava al carrer ample de la Riera¹⁷² i perquè aquest vassall va oferir en Servei del Rei,

¹⁶⁷ Per llegir-la, veure annex – pàgina 6 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'anteriorment esmentada «FONT 1»).

¹⁶⁸ La Universitat de Mataró es correspon al que seria ara l'ajuntament.

¹⁶⁹ Començar a prendre decisions, etc.

¹⁷⁰ Magí de Vilallonga era un dels conspicus (que treu atenció per la seva excel·lència) addictes al partit austròfil i tenia el títol de comte concebut per l'arxiduc.

¹⁷¹ Jaume Baró era un dels mercaders més potents de Mataró i entusiasta austròfil, havia obtingut el privilegi de cavaller al 1706 per l'arxiduc i el seu germà s'havia distingit en les seves activitats econòmiques i al 1705 li havia estat atorgat el privilegi militar.

¹⁷² No hi ha però constància documental del lloc exacte, tanmateix les fonts escrites permeten deduir que el lloc estaria davant del Carrer Padró, on actualment hi ha la botiga de roba *Zara*. Al 1892, el professor de l'escola Maristes Valldemia, historiador, arqueòleg, humanista i investigador del Monestir de Ripoll, Josep M. Pellicer i Pagès, també autor d'*Iluro*, va proposar posar una làpida a Can Baró de la Riera per fer-ne memòria (de fet deia, textualment: *si algún día el Excmo. Ayuntamiento se digna tomar en cuenta la indicación, sólo se haya de pensar en el mármol y el artista cincelador / así como el amor de familia suele mirar con preferencia ciertas cosas tradicionales, y consagrar otras por divesros motivos de afecto; así el Municipio debe cuidar grandemente de las glorias tradicionales de su pueblo, conservando monumentos, erigiendo otros nuevos que consagren y perpetuen los altos hechos, respetar las fiestas que estrechen con la expansión general los vínculos entre las familias, y proceder, en fin, como si los muros de una ciudad fueran las paredes del hogar doméstico.*), ja que li va semblar una premonició que les dades de l'estada de l'arxiduchessa coincidissin amb la festa major de Mataró. La làpida commemorativa havia de tenir la inscripció en llatí: *His aedibus / in aulam regiam conversis / romanorum imperatrix / regina semper augusta Germaniae / Elisabeth Christina / magnae Mariae Theresiae mater / Ildephonsi*

com un benefici comú, reformar casa seva en un Palau Reial. Per a aquesta última opció era necessari comprar les dues cases del costat, enderrocar-les i edificar-les de nou. Aquesta proposta fou acceptada per Antoni de Liechtenstein, qui li va transmetre la decisió a Ramon de Vilana.

- 1708, 7 de juny: Ramon Vilana dirigeix una carta¹⁷³ al Consell de *Jurados* de Mataró comunicant que finalment han escollit la casa de Jaume Baró i demanant que els propietaris de les cases del costat es designin advocats per pactar el valor de les cases en un termini curt de temps per executar l'enderrocament el més aviat possible.
- 1708, 10 de juny: Josep Carbonell Batlle comença la diligència i s'enderroquen les cases i s'inicia l'obra, que va ser acabada ràpidament i s'hi va posar una estàtua de l'amor, coronada amb llorer amb la inscripció *Omnia Vincit amor* (l'amor tot ho venç). Es va calcular al principi que valdria uns 1000 dobles¹⁷⁴, que es van aconseguir per via censal¹⁷⁵.
- S'havia de millorar la ciutat i preparar l'arribada de la reina, cosa de la qual se'n van encarregar Salvador Palau, Marià Jofre, Gaspar Portell Burgès, Miquel Esmandia, Salvador Mataró i Salvador Terrés, controlats per aposentadors dels reis. Així doncs, es van fer unes gramalles¹⁷⁶ de domàs de color carmesí guarnides d'or per als jurats i de drap pels verguers¹⁷⁷, es va millorar l'entrada a l'església parroquial, es va decorar i se'n va ampliar el presbiteri, es va enllaçar

XIII Hispaniarum – aquesta referència en genitiu plural, recorda el fet de ser «rei de les Espanyes», comentat anteriorment – regis atavia / per hebdomadem morata est / aedilibus regio ludos persolventibus / cum celebrandi connubium causa / iniluronis littus accessit / perillustri comitante procerum caterva / VIII kal. Augusti / anno a Nativitate Domini / MDCCVIII /; la traducció de la qual seria: En aquest edifici / convertit en residència reial / l'emperadriu dels romans / reina sempre augusta d'Alemanya / Isabel Christina / mare de la gran Maria Teresa / rebesàvia d'Alfons XIII rei de les Espanyes / hi va viure durant una setmana / mentrestant, a expenses dels Jurats / es feien les festes reials / ja que per celebrar el casament / va desembarcar a la platja de Mataró / amb un molt il·lustre seguici de pròcers / a l'any del naixement del Senyor / 1708. (Traducció extreta literalment de l'article *L'Arxiduchessa a Mataró* de Ramon Reixach, esmentat anteriorment).

¹⁷³ Per llegir-la, veure annex – pàgina 8 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'esmentada anteriorment «FONT 1»).

¹⁷⁴ Era una moneda d'or espanyola introduïda al 1497 pels Reis Catòlics, que equivalia a dos *excelentes* d'or. Hi estigueren presents fins a finals del segle XIX.

¹⁷⁵ La situació econòmica de la Universitat era delicada i es van contemplar com a possibles prestadors la carnisseria de Dosrius i Canyamars. Van obtenir un préstec de 4.000 lliures de Mariàngela Milans del Bosch i una bestreta de tres termes. A més, el senyor Veguer de Barcelona va anar a Mataró a donar una llista i un aranzel d'assistències, que la seva diligent autoritat havia prescrit als pobles de la comarca perquè aquests donessin a Mataró tot el necessari per rebre a la Reina i honressin la ciutat de Mataró amb abundància.

¹⁷⁶ Peces de roba.

¹⁷⁷ Funcionari que acompanyava als magistrats municipals.

el carrer de Santa Maria amb l'església, es va construir un pont¹⁷⁸ davant del carrer Sant Antoni, carrer on s'hi van construir uns arcs i quatre columnes que sostenien un cimbori. A més a més, a la gran plaça davant d'aquest carrer, al portal principal de la ciutat¹⁷⁹, s'hi va formar un jardí amb un brollador de vi¹⁸⁰, moltes flors i ocells. A l'entrada de la Porta de Barcelona s'hi van col·locar dues fornícules per posar-hi els retrats del rei i la reina i també es van triar a dotze nenes que anirien vestides d'amazones per tirar flors amb un arc a la reina en la seva benvinguda. A més a més, van encarregar dues maces de plata noves i van fer un conveni amb els músics Segimon Senosa, Bernat Serratosà, Joan Magens i Josep Vilardebó.

- El consell va demanar, mitjançant un memorial¹⁸¹, instrucció per rebre la reina, i van ser respostos per Vilana amb una carta¹⁸² el dia 13 de juliol de 1708 dient que havia parlat amb el príncep de Liechtenstein i havien establert el protocol, que consistiria en: Quatre representants haurien d'anar a buscar amb una barca a la reina entre la flota anglesa i rebre-la a la ciutat portant-la al pont construït, on li donarien els respectes i el vassallatge i li cantarien el *Te Deum*. Seria acompanyada fins l'església i allà, amb cotxe de cavalls, es dirigiria al Palau Reial on es produiria el besamà.
- 1708, 23 de juliol: Ramon de Vilana va enviar una carta¹⁸³ al Consell de Mataró informant sobre el possible desembarcament de la reina el dia següent perquè ja es trobava en aquell moment a Mallorca. La carta fou rebuda a les nou de la nit i es va ordenar disparar tres cops l'artilleria perquè el poble sabés la notícia, ja que uns dies abans hi havia hagut un rumor que potser la reina no desembarcaria finalment a Mataró, i també es va ordenar perfeccionar les obres començades, a part d'augmentar la vigilància per descobrir la flota el més ràpid possible.
- 1708, 25 de juliol: Al matí ja es va albirar la flota i es van embarcar a la Reial xalupa, una petita embarcació, Salvador Palau, Marià Jofre, Gaspar Portell, Joan

¹⁷⁸ Mataró aleshores no tenia port i aquest pont havia d'actuar com a desembarcador. Feia 260x20 pams, amb els ampits que formaven un baluard Blau i les figures d'uns lleons al principi amb les barres catalanes i una escala per pujar-hi.

¹⁷⁹ Seria l'actual Plaça Santa Anna.

¹⁸⁰ El vi representa una al·legoria als vins locals i un símbol de fertilitat del terreny mataroní.

¹⁸¹ Per llegir-lo, veure annex – pàgina 11 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'anteriorment esmentada «FONT 1»).

¹⁸² Per llegir-la, veure annex – pàgina 11 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'esmentada anteriorment «FONT 1»).

¹⁸³ Per llegir-la, veure annex – pàgina 13 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'esmentada anteriorment «FONT 1»).

Pou, Miquel Esmandia i Joan Mates per anar a rebre-la. Per saludar a la Reina, la van obsequiar amb tres salves¹⁸⁴, cosa que la nau reial va respondre amb tres boques reforçades de canó. Sa majestat, doncs, els va rebre, i van desembarcar¹⁸⁵ a les cinc de la tarda, de forma molt sobtada, per la qual cosa no es van poder perfeccionar moltes de les obres i actes previstos. La coronela¹⁸⁶, composta per 1400 homes enquadrats, la van acompanyar fins al pont, on es va detenir a l'escala perquè li fessin el vassallatge. Quan la xalupa tocava el primer esglaó, l'Almirall d'Aragó¹⁸⁷ la va ajudar, mentre el poble cridava *Visca la Reina!* La van rebre, doncs, l'ambaixada, el Consell i el *Iurado en cap*, Josep Reniu i Padró, qui s'hi va dirigir en català, ressaltant l'honra que la ciutat havia sentit en rebre-la, ja que era la primera vegada que visitava la Península, i li va prestar vassallatge a la ciutat. L'arribada, tal i com afirmen moltes fonts, fou entusiasta. Seguidament la reina va seure a una cadira de mà, ja que els cotxes de cavalls encara no havien arribat, i va ser dirigida cap a l'església en un tàlem. Com que les nenes vestides d'amazones no s'havien pogut preparar per falta de temps, la reina va dir que l'acompanyessin el dia següent a missa. Li va agradar molt la coral i va ordenar que anessin al Palau cada dia i l'acompanyessin a tot arreu. Davant de l'església es va trobar amb una rica estora on va adorar la creu¹⁸⁸, després es va dirigir al presbiteri, on li van cantar el *Te Deum Laudamus*, mentre tot el sostre de l'església estava il·luminat. Després va anar al seu Palau Reial, acompanyada de James Stanhope, ambaixador d'Anglaterra; el comte Guido Ubald d'Starhemberg i el marquès de Trivié, ambaixador de Savoia, on li van tornar a fer el besamà i el *Iurado en cap* li va demanar empara. A les vuit del vespre, després de que l'església li fes el besamà (el qual ella va respondre amb una petita inclinació amb el cap, cosa que era una novetat) i després d'ensenyar com s'havia de venerar un Estat eclesiàstic, es va retirar a sopar. No es van permetre més demostracions en tota la nit per no molestar-la. La ciutat es va protegir amb guàrdies per totes les portes. La reina va donar les claus a Jeroni Font, capità del cavall de tropes, juntament amb una contrasenya (Viena) i un

¹⁸⁴ Descàrrega d'armes com a senyal de salutació.

¹⁸⁵ Segons Rosa Almozara, directora de l'Arxiu Municipal de Mataró, el desembarcament fou just davant del «cargol» actual de la platja.

¹⁸⁶ Milícia local.

¹⁸⁷ Altrament dit Josep Folch, comte de Cardona, que era el major majordom de la Reina i la va acompanyar en aquest viatge.

¹⁸⁸ Es diu que mentre ho feia, es va fer mal als pits tres vegades.

nom (Sant Josep), i després digué: em dono per molt ben guardada, i segura tenint les claus el coronel. Es diu que el príncep Antoni es va deixar de posar una mosquitera a la seva cambra i va passar una nit inquieta per les picades de mosquit, cosa que li va deixar moltes marques a la pell i s'ha interpretat que és per això que el rei va visitar-la tres dies més tard.

- 1708, 26 de juliol: Molta gent es va reunir al carrer amb el so de la música (clarinets, gralles i timbales) tot el dia. L'almirall d'Aragó va anar a donar-li el bon dia, i la reina li va dir que estava molt satisfeta amb el tracte que la ciutat li estava fent. A les onze va anar a missa a la parroquial església, acompanyada de la música i de les nenes d'amazones. Va sentir dues misses i va tornar al Temple i després al Palau mentre la gent cridava *Visca la Reina!* A la tarda va fer un discurs als Sindicats de la Diputació i va sortir diversos cops a saludar al balcó¹⁸⁹. A la nit la ciutat es va omplir de llums i es van fer demostracions amb foc.
- 1708, 27 de juliol: La reina va anar a Missa al Convent de Sant Josep de Carmelites Descalços. Com que havia fet molt de sol, es va instal·lar una vela al llarg del palau i a la tarda rebé els síndics de Barcelona i el Braç militar per donar-li obsequis i compliments.
- 1708, 28 de juliol: El rei va anar a visitar i a conèixer a la seva esposa¹⁹⁰. Fou acollit a la casa de Marià Jofre, Ciutadà de Barcelona, i allà s'hi va canviar de roba. Després d'estar-hi una estona, va anar a visitar a la reina durant 3 hores. A dos quarts de cinc va anar a la casa de Josep Reniu (on també s'hi estava l'Almirall d'Aragó), com ja hem dit, *Iurado* en cap i coronel de la Milícia Urbana de Mataró, i aquest li va demanar si la ciutat li podia besar la mà, cosa que ell li va concedir amb la condició de que fos en aquella mateixa casa i un per un¹⁹¹. Després de prendre's un refresc a la casa del Dr. Josep Reniu i Padró, va tornar a la d'en Jofre per anar cap a Barcelona i anant a cavall mentre passava pel Reial Palau, va caure, però segons diuen les fonts, ho va fer amb gràcia i agilitat. La seva esposa, des del balcó ho va veure i el va baixar a ajudar. Es va a

¹⁸⁹ Segons diu Marcus Landau, la Reina havia après quelcom en castellà que els catalans que es mantenien fermes als seus costums i a la seva llengua es van mantenir dirigint-se a la reina en català.

¹⁹⁰ El rei per tant també va estar a Mataró. Tot i així, tal i com s'ha vist anteriorment, no era la primera ocasió.

¹⁹¹ Per llegir el discurs, veure annex – pàgines 21 i 22 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'anteriorment esmentada «FONT 1»).

acomiar de la seva esposa i va marxar, dient que tornaria dilluns. Aquella nit es van fer focs per tots els carrers.

- 1708, 29 de juliol: Molta gent va anar a veure a la Reina. A les vuit va enviar un encàrrec al Convent de Sant Josep de Religiosos Descalços (Carmelita) dient que aniria a missa. A les nou en va enviar un altre al Pare Reverent Prior, demanant que el Santíssim estigués exposat per rebre la benedicció, i així va ser, seguint també les instruccions de sa Majestat de com s'havia de venerar. La Reina, després de donar audiència i fer el besamà al Consell Reial de Catalunya que havia arribat la nit anterior de Barcelona, va assistir a tres misses, va rebre la benedicció de la divinitat i va tornar al Palau. A la tarda va enviar un encàrrec a la Mare Superiora del Monestir de la Concepció de les Carmelites Descalces (les Tereses), que a les cinc les volia anar a veure, i aquestes ràpidament van posar-se a netejar i a perfeccionar l'edifici. Després de rebre els Comissaris de la Santa Església Catedral de Barcelona per fer el besamà, la reina va anar a visitar les Tereses fins a les set. Les va tractar amb molta familiaritat, i mentre registrava el convent, va trobar un cilici¹⁹², el qual va voler fer servir, i les monges li'n van donar un altre perquè aquell estava massa usat. Ella els va acceptar i també s'emportà unes deixuplines¹⁹³ per flagel·lar-se.
- 1708, 30 de juliol: El rei tornà a les sis del matí per honrar la ciutat i s'instal·là a casa de Marià Jofre. Va dinar allà i la resta del dia va estar al Palau. Mataró sencer cridava amb alegria *Visca el Rei, visca la Reina y que visquin les dues majestats!* A les sis de la tarda el rei va tornar a Barcelona i es va anunciar que a les quatre de la matinada d'aquella mateixa nit la reina també marxaria, per això el Coronel li va anar a fer el besamà¹⁹⁴ i una hora abans el *Iurado* en cap va anar-hi a acomiadar-se'n¹⁹⁵ i a prestar-li ajuda, al mateix temps que va aprofitar per donar-li dos memorials¹⁹⁶. La reina, molt agraïda per tots els fets, es deixà fer el besamà, acceptà els memorials i es retirà amb el cotxe de cavalls.

¹⁹² Camisa aspra, cinyell de cerres o de cadenetes de ferro, portats damunt la pell per esperit de mortificació.

¹⁹³ Instrument per a assotar o assotar-se fet de cordetes o de cadenes, especialment el que fan servir els penitents.

¹⁹⁴ Per llegir les paraules que va pronunciar, veure annex – pàgina 25 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'anteriorment esmentada «FONT 1»).

¹⁹⁵ Per llegir com es va acomiadar, veure annex – pàgina 25 de les fotocòpies del facsímil de l'època (corresponent a l'anteriorment esmentada «FONT 1»).

¹⁹⁶ Llista de privilegis que Mataró demanava a canvi dels seus *magnífics* serveis a la Reina (relació *quid pro quo*), que seran concretats a continuació.

Després dels fets i conseqüències

- Mataró es va encarregar de transmetre part de l'equipatge per mar i disposar alguns proveïments a Sant Andreu de Palomar, on la reina hi havia de passar el migdia, tal i com van fer amb el rei quan hi va anar, que va passar el migdia a Vilassà¹⁹⁷.
- Es calcula que es van gastar unes 6.000 lliures¹⁹⁸. De fet, en una de les fonts de l'època es justifica que tot que es van gastar (de pressupost comú), fou per aconseguir tots els privilegis que es van demanar, i que per tant, no pot ésser retret: *Veamos en Barcelona quién se atreverá a sacar cuentas de lo gastado en Mataró; pues con tanta liberalidad en todo ha hecho el gasto Comun*¹⁹⁹.
- El rei, segons les fonts, quedava muy agradecido de la Ciudad de Mataró, que de tan buenos vassallos no esperaba menos, como tenía experimentado²⁰⁰.
- Tal i com s'ha esmentat anteriorment, es van lliurar a la reina dos memorials en compliment de l'acord que s'havia pres pel Consell el dia 30 de juliol abans que la reina marxés:
 - El primer anava adreçat a l'Arxiduchessa preguntant-li ser missatgera del segon plec al rei.
 - El segon anava adreçat al rei amb l'objectiu d'exposar els mèrits davant la causa austriacista de Mataró i figurar-hi la petició de concedir a Mataró les gràcies que els hi semblessin millor, però la petició mataronina anava encaminada bàsicament a obtenir privilegis pràctics per afavorir el comerç i el desenvolupament de la ciutat. Es va demanar el permís per comerciar amb les índies i la connaturalitat dels mataronins: [...] *todos los naturales de Mataró puedan obtener qualesquier dignidades y puestos assí eclesiásticos como seglares en todos los Reynos de España, y que los vezinos de ella puedan libremente transportar los frutos de su propia cosecha en todos los Reynos de España llevando certificación de la ciudad de serlo [...]*.

¹⁹⁷ Suposadament, tal i com està escrit, es podria referir a Vilassar de Mar, però no està certificat oficialment que fos així.

¹⁹⁸ A partir del segle XVII, l'encunyació de la lliura, unitat monetària present a diversos Estats del món, es va generalitzar a Espanya.

¹⁹⁹ Citat a la FONT 1.

²⁰⁰ Citat a la FONT 13.

- 1709, 9 de febrer: es donen dos privilegis: Es concedeix la connaturalitat als mataronins, de manera que qualsevol dignitat podia accedir a càrrecs civils i eclesiàstics com a tots el Regnes d'Espanya, igual que passaven a gaudir de totes les mercès i prerrogatives igual que Castella, Lleó i Granada, ja que, tal i com afirmava el rei: *Por esta mi carta tengo y estimo a la dicha ciudad de Mataró por comprendida en los dichos mis Reynos y a los hijos por naturales dellos como si real y verdaderamente la dicha ciudad estuviera fundada dentro de los limites de los dichos mis Reynos y sus hijos hubieran nacido en ellos*. Aquesta connaturalitat va permetre l'obertura del capital econòmic i humà, optar a qualsevol càrrec del reial servei i a la igualtat jurídica respecte als castellans. També es va confirmar que el *Iurado* en cap havia de ser el coronel de la milícia urbana amb totes les preeminències i prerrogatives pròpies del càrrec. A més a més, també se li va concedir una Universitat literària a banda del navío de permiso²⁰¹. També es va autoritzar que els jurats poguessin dur una medalla d'or al pit amb l'efígie règia i les armes de la ciutat, igual que els oficials i soldats de la coronela local podien gaudir dels honors d'altres milícies urbanes i ciutats de Catalunya. Ja per acabar, es van concedir alguns privilegis i títols honorífics particulars:
 - Jaume Baró: privilegi de noble i títol de «Palau Reial».
 - Gerònim Guitart: 200 ducats²⁰² per haver decorat el palau.
 - Miquel Esmandia i Salvador Feliu: ciutadans
 - Francesc Català: noble amb vots a la cort.
 - Ramon Vilana Perlas: marquès.
 - Salvador Palau i Arnau, Josep Reniu i Padró i Pau Cabanyes i Arnau: privilegi militar (títol de cavaller).
- Antonio Caldara va compondre per les festes nupcials de l'arxiduc Carles i Elisabet Christina l'òpera *Il più bel nomen ei festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maesta Cattolica Elisabetha Christina Regina delle Spagne*.
- S'ordenen la redacció d'algunes «relacions» dels fets amb la intenció de deixar constància dels successos, les *Relaciones*²⁰³.

²⁰¹ Fou una concessió que va permetre l'enviament d'un vaixell a l'any de 500 tones des d'Anglaterra a les colònies americanes per comerciar-hi.

²⁰² Un ducat era mig dobló (moneda esmentada anteriorment), és a dir, la moneda unitària d'or de l'Espanya de l'època (segles XVI-XIX).

- 1709: Es redacta un protocol pel tractament d'autoritats.
- Mataró fou una de les ciutats més privilegiades pel monarca Carles III i a partir d'aquest fet va començar a ser ciutat i a pensar com a tal.
- 1713, 11 d'abril: Tractat d'Utrecht²⁰⁴.
- 1713, 19 de març: Després d'haver romàs com a regent dels territoris hispànics sotmesos a la casa d'Àustria, la reina marxa a Viena, cosa que fa que els catalans perdin la garantia de defensa dels seus privilegis²⁰⁵.
- 1713, 31 de juliol: Mataró es troba assetjat i el consell mataroní presta fidelitat a Felip V. Les tropes austriacistes abandonen la ciutat uns dies després. Mataró, per tant, finalment va quedar sotmesa a Felip V²⁰⁶.

5.2 El projecte: intenció

Per fer la preproducció del documental he ideat un format innovador, síntesi de les conclusions extretes de l'anàlisi de la recerca.

Aquest documental, del qual en faré la preproducció, formaria part d'un conjunt de documentals agrupats en una sèrie anomenada *Històries de la Clio*²⁰⁷, que s'emetrà com a programa de televisió dirigit a una audiència molt àmplia, de totes les edats, però especialment orientat al públic juvenil. Cada capítol d'aquesta sèrie es correspondria a un documental amb les següents característiques:

- S'explicaria una història concreta, breu, curiosa i poc coneguda, d'un indret o poble de Catalunya. Tindrà una durada de deu minuts durant els quals s'explicaran i contextualitzaran els aspectes més importants amb el màxim rigor

²⁰³ Gènere literari del segle XVII nascut amb l'objectiu de descriure manifestacions ocasionals vinculades a la vida cortesana. Fou en les relacions commemoratives de les esposalles reials de Carles d'Àustria on va aparèixer a Mataró per primera vegada.

²⁰⁴ Conjunt de tractats de pau que posen fia la Guerra de Successió al març i abril de 1713, en el qual, entre altres coses, Felip d'Anjou és conegut com a rei de la Corona castellana.

²⁰⁵ Aquest fet es considera com una reial traïció perquè va ser posterior al Tractat d'Utrecht, tot i estar justificat com una garantia de la successió règia.

²⁰⁶ Torras i Ribé es refereix a Mataró com a la *capital del felipisme català*.

²⁰⁷ El nom del programa juga amb la paraula *història*, la qual és en plural, significant que s'expliquen moltes històries sobre història. La Clío és una de les nou muses de la història, filla de Zeus i Mnemosine. A més a més, és un nom fàcil de recordar, curt i que inspira a simplicitat, a part de transmetre misteri perquè no és gaire comú. Per tant, és com si la musa ens recordés les històries que s'expliquen.

històric. És per això que és important que els fets siguin concrets, perquè d'aquesta manera es poden explicar amb el màxim detall possible.

- El format dels documentals consistiria en la combinació d'imatges de representació (reconstrucció) amb relació al fet històric que es tracti, produïdes expressament pel programa, explicacions d'una presentadora (la Clío), una *veu en off* i la combinació de preses de documentació material que, si és el cas, es conservi de l'època (documental d'arxiu i compilació)
- Descripció de la presentadora i el seu estil: La Clío és una noia jove (+-25, d'aspecte molt proper i cordial) que narra d'una manera molt dinàmica i apassionada la història des d'un context espacial actual (preses gravades a localitzacions contemporànies), ajudada en alguns capítols de recursos i fonts disponibles de les quals se'n pot treure documentació del fet i que, d'alguna manera, fan que l'espectador s'involucri en el descobriment del succés i se senti familiaritzat, i a ser possible encuriós i intrigat, amb la situació i per tant, còmode quan li expliquen temes històrics. Va vestida de forma diferent a cada capítol, però sempre seguint un estil de roba bàsic, juvenil, còmode i proper. Portarà una càmera *Polaroid* amb la qual farà una foto en concret de cada ciutat que d'alguna manera tingui relació amb el que s'ha explicat.
- Les reconstruccions amb actors seran en punts molt concrets i determinats, amb l'objectiu d'agilitzar l'explicació i fer-la més amena. Per tant, representa un mínim d'entreteniment a l'explicació històrica i fa que sigui més comprensible pel fet que l'espectador s'imagina els personatges. Per altra banda també s'ha de tenir en compte el rigor històric i que les característiques de la posició en escena (vestuari, objectes, materials...) s'adeqüin al context de l'època de la qual es parla.
- La *veu en off* tindria la funció d'explicar conceptes més generals i més aviat introductoris, acompanyats de preses de documentació material que se'n pugui conservar o localitzacions actuals on s'hauria produït el fet.
- També hi hauria infografies i titulacions usades segons les necessitats didàctiques per subratllar o destacar un aspecte que estigui comentant la Clío.
- Els diversos capítols s'emetrien sense la necessitat de tenir en compte l'ordre cronològic dels fets que narren respectivament, ja que la seva curta durada permet la seva emissió repetida en un període de temps determinat (una setmana,

per exemple) i de forma aleatòria, aconseguint així també un augment de l'audiència pel fet que aleshores, aquesta té la sensació que la història és quelcom senzill, ràpid i entenedor, a la qual se li pot prestar atenció en diversos moments del dia, donant així la impressió que és de fàcil accés i que és propera al present actual, perquè de fet, som història (això també s'intenta transmetre pel fet de voler involucrar l'espectador en el procés narratiu, fent que se senti part dels fets).

- La careta del programa consistiria en una successió d'imatges de carrers de diverses ciutats de Catalunya en les quals hi camina molta gent cap a la mateixa direcció, cap endavant, és a dir, direcció a la càmera, però al mig hi destaca la Clío, qui va caminant enrere, tot i que mira la càmera. El fons, el carrer, va canviant cada quatre segons i va canviant de ciutat, amb la cançó de fons *We'll be coming back* – Calvin Harris ft. Example, del minut 1:37 al 2:22 (<http://youtu.be/SHO3dE-IDWk>), per tant, duraria aproximadament 45". La lletra de la cançó coincideix amb el significat que es vol transmetre: La Clío arriba a una ciutat actual (per això les imatges dels carrers i de les persones són actuals) però que és resultat d'una història, i el que ella fa és anar enrere en el temps (per això camina enrere en comparació a la resta de gent) i explicar una història concreta d'aquella ciutat mitjançant, bàsicament, escenaris actuals (per això es troba entre gent actual i les imatges de les ciutats són actuals). La cançó, doncs diu *We'll be coming back for you one day (...) sad to leave it all behind (...)*, que d'alguna manera es relaciona amb el fet de tornar enrere a la història. A més, la cançó és actual i d'aquesta manera s'atrauran als joves i augmentarà el nivell de proximitat. La Clío, doncs camina entre el fons canviant i va vestida diferent a cada ciutat que surt, cosa que significa que s'ha de buscar una mica entre la resta de gent que camina, tot i que resulta fàcil d'identificar perquè camina enrere, però en el sentit que s'ha de buscar una història en concret d'aquella ciutat. El fet que les imatges siguin actuals fa que l'espectador les pugui reconèixer i s'hi senti familiaritzat, per la qual cosa també és més fàcil que ho faci amb la història que s'explica. El rètol apareixerà en els últims 10 segons, amb una lletra estilística que inspire a la literatura, que tingui una relació fàcil amb la història.

Referent al documental del qual en faré la preproducció, sobre l'arribada de la Reina a Mataró al 1708, n'he extret unes idees com a conclusió que marcarien la intenció del documental i li donarien el punt d'interpretació dels fets:

- En primer lloc, la narració de les fonts bibliogràfiques, que són les fonts principals de les quals n'hem configurat la investigació ja que eren contemporànies als fets, sobretot les impreses per encàrrec de la Cort Reial, presenten el fet d'una forma molt magnificada i exalçada, donant la impressió que representà una gran alegria i honor rebre a la reina. Tot i així, analitzant el context històric, es perceben els objectius reals de Mataró darrere d'aquesta rebuda, els quals eren aconseguir uns determinats privilegis (col·lectius i particulars), a la qual cosa no se li dóna especial importància en les fonts de l'època quan, des del punt de vista actual i en vista a la projecció dels fets, és realment remarcable i fa canviar la concepció que es vol transmetre en les fonts primàries bibliogràfiques. El mateix succeeix amb l'enaltiment de la corona austríaca, el qual s'entén de forma diferent tenint en compte la submissió de Mataró als àustries al 1705 fruit de l'amenaça que aquests van dur a terme. És a dir, el punt de vista que ens proporciona la història narrada, canvia una vegada situada en context.
- En segon lloc, cal plasmar la importància que se li dóna a la religió en aquell moment històric en relació a la política i com la Reina pretén demostrar el seu real convertiment a la religió catòlica assistint contínuament a actes religiosos i a monestirs (cal recordar que fins i tot s'emporta dos cilicis i altres elements significatius).

Per tant, en conclusió, la intenció d'aquest documental és informar de forma lleugera i ràpida del fet històric de l'arribada de la reina Elisabet Christina de Brunswich a Mataró el 1708, interpretat segons el context històric en el que es trobava, que configura el conflicte, que és de fons, evitant el presentisme, i expressant amb claredat les dues idees esmentades anteriorment.

5.3 Selecció de la informació

Per aconseguir els objectius del documental i poder transmetre la determinada intenció en el temps establert de deu minuts, cal distingir la informació rellevant d'aquella que se'n pot prescindir, fent per tant, abans d'efectuar el guió, una selecció prèvia de la informació que es vol transmetre. A l'anterior apartat d'investigació 5.1, ha estat subratllada la informació important i necessària per assegurar el rigor.

S'ha pensat d'utilitzar la història de la mosquitera de la nit del 25 de juliol com a motiu anecdòtic que pugui atraure al públic, remarcant però, que no és quelcom que se sàpiga segur.

5.4 Guió literari²⁰⁸ i tècnic

El capítol està dividit en 9 seqüències i s'hi mencionen l'aparició d'algunes fonts documentals que es poden visualitzar a l'annex²⁰⁹. A més a més, també cal tenir present la investigació històrica prèvia per il·lustrar a la reconstrucció històrica certs elements (el pont, per exemple), dels quals en consta una descripció i per tant, no podem faltar al rigor històric.

²⁰⁸ Per efectuar el guió literari m'he basat en el guió que l'Antoni Tortajada em va proporcionar d'un dels capítols del seu programa documental històric que s'està produint actualment anomenat *300* després d'haver tingut una entrevista amb ell.

²⁰⁹ Veure annex – índex de l'annex.

GUIÓ LITERARI:

Històries de la Clío

CAPÍTOL 1: La Reina a Mataró

CARETA: 45”

SEQ 1: Exterior dia, Platja de Mataró, Clío (+ part amb veu en off), so del mar. La mà agafa un grapat de sorra i la torna a tirar al terra de la platja suaument i repetidament.

- Clío (en off): La Reina Elisabet Christina de Brunswich va arribar a les platges de Mataró un 25 de juliol de 1708 i s’hi va quedar durant uns dies, durant els quals va conèixer el seu espòs Carles, l’arxiduc d’Àustria. Aquest gravat de 1716 mostra com la Reina Elisabet és rebuda per les autoritats de la ciutat, entre elles el Dr. Josep Renu i Padró. Però aquest no és un conte de fades com sembla i va anar molt més enllà d’una simple visita a la Ciutat de Mataró.
- Clío: De fet, Mataró era ciutat des de 1702, un privilegi concedit pel borbó Felip V... Aleshores, què hi fa, aquí, la esposa de l’Habbsburg Carles d’Àustria?

GUIÓ TÈCNIC:

Històries de la Clío

CAPÍTOL 1: La Reina a Mataró

CARETA: 45”

SEQ 1:

Pla detall (1.1), enquadrament frontal en el moment d’agafar la sorra i zenital detall (1.2) qual la tira (combinació de preses i plans, repetidament).

Efecte Especial: a mida que va caient la sorra, es forma el gravat.

Fotografia del gravat (1.3).

Pla sencer de la Clío + rètol identificatiu (*Clío + Històries de la Clío*). (texans, botes i jersei) (1.4).

Pla mig de la Clío (1.5).

SEQ 2: projecció sencera de la fotografia (mapa amb gràfics), Clío amb veu en off.

- Clío (en off): Situem-nos: Carles II, de la dinastia dels Habsburg, rei de Castella i Comte rei d'Aragó, va morir l'any 1700 sense descendència. Davant d'aquest problema successori, es plantegen dos candidats: L'Arxiduc Carles d'Àustria, de la mateixa dinastia, i Felip d'Anjou, Borbó, que aportava unes tendències més absolutistes, unitàries i centralistes. Els territoris peninsulars, també Catalunya, van jurar obediència al 1701 a Felip V a canvi d'unes concessions econòmiques. Però al 1705, Carles va exigir el seu reconeixement i Mataró fou la primera ciutat en retre-li homenatge, a canvi d'uns privilegis molt semblants als que havia concedit Felip V. L'Arxiduc es va instal·lar a Barcelona i fou reconegut com a rei d'Espanya amb el nom de Carles III d'Habsburg.

SEQ 2: Mapa d'Europa de 1708 (Herman Moll) en tota la seqüència amb efectes que van sorgint i se sobreposen (infografia) (2).

Fotografia Carles II.

Espanya color groc.

S'afegeix un rètol a l'esquerra: 1700 (succeiran els altres anys en forma de columna).

Desapareix fotografia Carles II.

Fotografia Carles d'Àustria.

Fotografia Felip d'Anjou, al costat.

Inscripció de 1701 sota del 1700.

Espanya color vermell (canvi de color).

Inscripció 1705, en forma de columna.

S'encercla Mataró.

Espanya color groc.

S'encercla Barcelona.

Hi havia, per tant, dos reis coronats: Felip V i Carles III, de dues dinasties diferents, que buscaven el seu reconeixement a la Península. Aquest conflicte esdevindrà la coneguda Guerra de Successió.

Per la seva banda, mentre Carles III estava instal·lat a Barcelona, aquest es va casar per poders amb l'arxiduchessa Elisabet Christina de Brunswich, prop de Viena el dia 23 d'abril de 1708. En lloc del rei hi va assistir el seu germà Josep I. A partir d'aquell moment, l'arxiduchessa, per tant, esdevindria Reina d'Espanya.

Espanya va canviant de color, entre groc i vermell.

Rètol sobre Espanya: *La Guerra de Successió* (sobre el fons de color canviant).

Desapareix fotografia Felip V.

Fotografia Elisabet Christina.
S'encercla Viena.
S'inscriu 1708.

Comença un augment de la fotografia de l'Elisabet Christina fins que ocupa tota la pantalla.

SEQ 3: Exterior dia, Platja de Mataró
(mateixa posició), Clío, so del mar.

- Clío: I el dia 30 de maig de 1708 es va embarcar a la flota de l'almirall Leack, a Gènova, per anar a conèixer al seu espòs Carles III, resident a Barcelona. Abans, però, va passar per Mataró i va desembarcar justament aquí, davant del cargol.

La reina d'Espanya, recentment casada, trepitjava la Península per primera vegada.

SEQ 3:

Pla mig (3.1)

Pla mig curt (3.2)

Pla general (3.3): La Clío comença a caminar diagonalment en direcció a la càmera, amb actitud d'anar a visitar la ciutat i descobrir-ne més coses.

SEQ 4: Exterior dia, imatges de la ciutat, Clío (+part amb veu en off) i personatge masculí amb veu en off

- Clío (en off): La ciutat de Mataró va començar a organitzar seva arribada l'1 de juny de 1708, després de rebre una carta de Ramon de Vilana Perlas, secretari de l'Arxiduc Carles, la qual informava del desembarcament.
- Masculí (en off): «Habiendo el rey nuestro señor resuelto que el Desembarco de la Reyna nuestra señora sea en la playa de esta ciudad (gloria que portamos ha de ser enviada a usted) y siendo preciso prevenirse con tiempo las devidas disposiciones para su real arribo para el mayor acierto de ellos, será del agrado del señor majestad que ustedes envien con la mayor brevedad un *Iurado* o síndico de esta corte, a fin de acelerar la diligencia.»
- Clío (en off): De fet, tot l'esdeveniment es va organitzar mitjançant l'enviament de cartes, les

SEQ 4:

Imatges de la ciutat de Mataró, de la platja, de carrers...(4.1)

Imatges dels reculls de les cròniques (4.2).

Pla general de la Riera, frontal (4.3).

Clío arribant davant del Zara.

quals es poden conservar en reculls i cròniques de l'època.

- Clío: El primer que van fer va ser triar la casa que es convertiria en el seu Palau Reial durant els quasi 6 dies de la seva estada, i amb l'ajuda del príncep Antoni de Liechtenstein, es va acabar escollint la casa de Jaume Baró, un dels mercaders locals més potents d'aleshores i entusiasta austròfil, tot i que també hi havia partidaris borbònics,
- Clío (en off): tal i com es comprova en els panys d'algunes cases, que són de la forma com els que es conserven al Museu de Mataró.

La casa se situava just aquí, on ara mateix trobem aquesta botiga de roba, però la casa original per si sola no era tant gran i, de fet, van haver d'enderrocar les dues cases del costat per construir-lo. Però... com va arribar la Reina des de la platja fins a la Riera?

Pla mig (4.4).

Pla sencer (4.5).

Pla detall escut borbònic del museu (4.6).

Pla detall escut austròfil del museu (4.7).

Pla general (4.8).

Senyalar la botiga

SEQ 5: Reconstrucció històrica: Interior (Chroma) Exterior dia, platja de Mataró, reina, 6 personatges masculins que s'embarcaran, 3 extres (pels detalls, la resta es fa amb el chroma) personatge de Josep Reniu i Padró, + Clío amb veu en off + masculí 2 amb veu en off.

- Clío (en off): Sis personalitats locals importants van anar a rebre la reina embarcant-se a la Reial Xalupa i obsequiant-la amb tres salves com a salutació. Va desembarcar acompanyada de la coronela, formada per 1400 homes, i va arribar al pont, construït per l'ocasió, ja que aleshores Mataró no tenia port. Allà la van rebre Josep Reniu i Padró, el *Iurado en cap*, és a dir, el que seria l'actual alcalde, i li pronuncià un discurs en català:
- Masculí 2 (en off): La singular honra, que acaba de rebre aquesta Ciutat de Mataró de se Majestat amb el seu Reial desembarcament i primera entrada en son continent d'Espanya, ja constitueix una obligació d'agraïment tant rellevant que

SEQ 5:

Transició efecte *flashback* blanc.

Música: *Te Deum Laudamus* i efecte de so de multitud.

Chroma-key (Embarcacions, Reial Xalupa, mar, platja).

Posada en escena: pla general del desembarcament, la població, la platja... (5.1).

pla sencer de la Reial Xalupa (5.2).

pla detall de les tres salves (5.3) + so de les 3 salves.

pla general de la coronela i la població (5.4).

pla sencer del pont (5.5),

pla americà de Josep Reniu (5.6).

pla sencer de Josep Reniu fent el discurs a la Reina (5.7).

ens inhabilita per correspondre-la. Pel que humilment postrada als peus de se majestat suplica, li concedeix els motius de sa dignació, que si per l'abreviat de la ciutat no pot en tot desempenyar-la, al menys amb la propera resignació cerciorarà la peresa del Sacrifici i els crèdits de sa immensa fidelitat com permetre-li besar la reial mà de se majestat per eterna memòria.

- Clio (en off): Els cotxes de cavalls previstos no van arribar a temps i va pujar a un tàlem que la va dirigir fins a l'església, passant pel carrer Sant Antoni i l'actual Plaça Santa Anna, la qual havia estat guarnida per l'ocasió com un jardí amb un brollador de vi. Una vegada a l'església li van cantar el *Te Deum Laudamus*, que sona ara, al presbiteri, també decorat especialment per l'ocasió.

Primer pla de la reina (5.8).

Pla general amb els dos personatges principals al centre (5.9).

Acaba efecte *flaixback* (transició)

Enquadrament horitzontal -
Recorregut de càmera *steadicam*
moviment càmera endavant
accelerada, des del cargol, passant pel carrer Sant Antoni fins la Plaça Santa Anna (5.10).

SEQ 6: Interior dia, Museu de Mataró, Clío amb veu en off.

- Clío (en off): En el Museu de Mataró s'hi conserven les maces amb la inscripció del 1708 que va utilitzar a la seva arribada i unes gramalles del segle XVII molt semblants a les que la reina va vestir aquell dia.

SEQ 6:

Pla detall part superior maces (6.1).

Pla detall de les maces, recorregut de la part inferior a la superior (6.2).

Pla sencer de les gramalles (6.3).

Pla detall de les gramalles part central (6.4).

Es retira la música *Te deum laudamus*.

SEQ 7: Exterior dia, Plaça de les Tereses, Clío (+ part amb veu en off).

- Clío (en off): El que pocs saben, però, és que la Reina Christina era protestant i abans de casar-se va haver de convertir-se en catòlica. Interpretem que fou aquest motiu, el fet de demostrar que realment creia en la religió cristiana catòlica, pel qual va visitar durant la seva estada a Mataró, esglésies i monestirs contínuament, com per exemple el Convent de Sant Josep de Religiosos descalços. De fet, aquell dia que va visitar aquest convent, també va visitar el Monestir de les Carmelites descalces que hi havia just aquí. Allà la Reina es va emprovar un cilici i finalment se'n en va endur dos, com a senyal de tortura.
- Clío (en off): En aquest mapa d'unes dècades més tard, del 1779, també conservat en el Museu de Mataró, es pot veure la situació d'aquest convent en la Ciutat d'aleshores.

SEQ 7:

Pla general Clío passejant pel carrer Sant Josep (8.1).

Pla sencer Clío travessant cap a la Pl. De les Tereses (8.2).

Pla detall dels peus de la Clío caminant (8.3).

Pla sencer de la Clío arribant a la Pl. de les Tereses (8.4)

Pla sencer de la Clío al centre de la Pl. de les Tereses (8.5).

Pla sencer del mapa (8.6).

Pla detall de la situació del monestir en el mapa (8.7).

SEQ 8: Exterior dia, Riera de Mataró,
davant del Zara, Clío.

- Clío: La reina, però, no fou la única que va visitar Mataró durant aquells dies. El dia 28 de juliol, el rei va venir a conèixer la seva esposa i, justament, fou aquí per on jo araestic caminant, on va caure del seu cavall mentre la reina l'observava des del balcó. Malgrat tot, les fonts bibliogràfiques de l'època expliquen que ho va fer amb gràcia i estil.

En referència a les fonts bibliogràfiques de l'època, totes expliquen aquest fet de forma magnificada, tractant molt bé a la Reina i enaltint-la cada vegada que parlen d'ella en els escrits... fins i tot es podria dir que és exagerat. A més a més, es calcula que Mataró es va gastar 6.000 lliures amb l'arribada de la Reina. Per què una ciutat que havia estat obligada a reconèixer a Carles III com a Rei tractava tant bé a la seva esposa i s'hi gastava tants diners?

SEQ 8:

Pla general de la Riera, frontal, moviment de la càmera enrere mentre la *Clío camina cap endavant, Riera direcció Plaça Santa Anna* (9.1).

Pla sencer Clío caminant (9.2).

La Clío s'atura davant del Zara.

Pla mig (9.3).

Pla mig curt (9.4).

SEQ 9: Exterior vespre, Platja de Mataró, Clío.

- Clío: Doncs bé, es diu que una de les nits, la van picar molts mosquits. Però, a més a més, la reina no va pas marxar amb les mans buides... se li va lliurar un memorial en el qual es demanaven privilegis pràctics per afavorir el comerç i el desenvolupament de la ciutat, com per exemple, la seva connaturalitat, de manera que es podia optar a qualsevol càrrec del reial servei a la igualtat jurídica respecte als castellans, entre altres, a més de concedir alguns privilegis individuals: Jaume Baró, que va cedir la casa per fer el Palau de la Reina, va aconseguir el privilegi de noble i el títol de «Palau Reial». Ramon Vilana Perlas, el secretari reial, va obtenir el títol de Marquès i Josep Reniu i Padró, el *Iurado en cap*, el de militar.

Mataró va canviar la seva història amb aquest fet. I a nosaltres encara ens queden moltes històries per descobrir. Tenim la sort que, com les ones, van i venen.

SEQ 9:

Pla sencer de la Clío (10.1).

Pla mig de la Clío (10.2).

Pla detall de les ones (10.3).

So de les ones

Pla sencer de la Clío fent la foto del mar amb la Polaroid (10.4).

Pla detall de la foto de la platja sortint de la càmera (10.5).

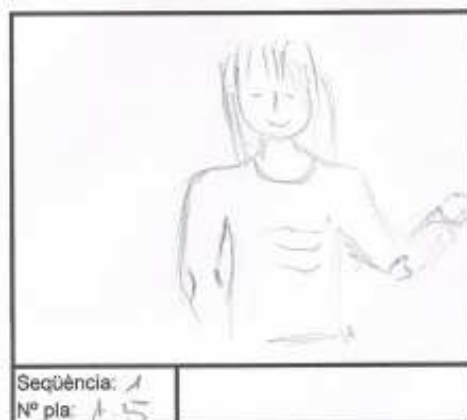
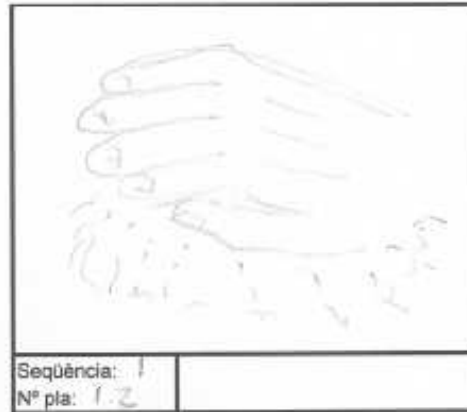
5.5 Storyboard

Capítol: La Reina a Mataró.

Durada: 10 minuts.

Núm. de seqüències: 9.

Rodatge: 2 – 7 de maig de 2014.



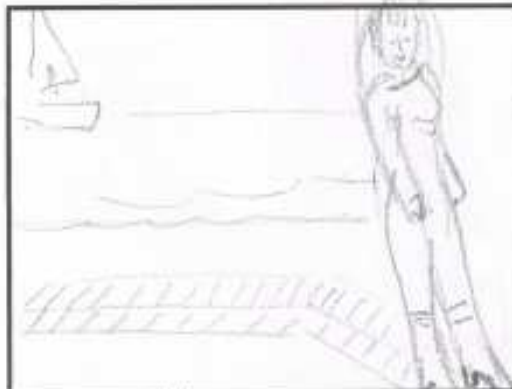
Seguir indicacions
guió tècnic



Seqüência: 3
Nº pla: 31



Seqüência: 3
Nº pla: 32



Seqüência: 3
Nº pla: 33



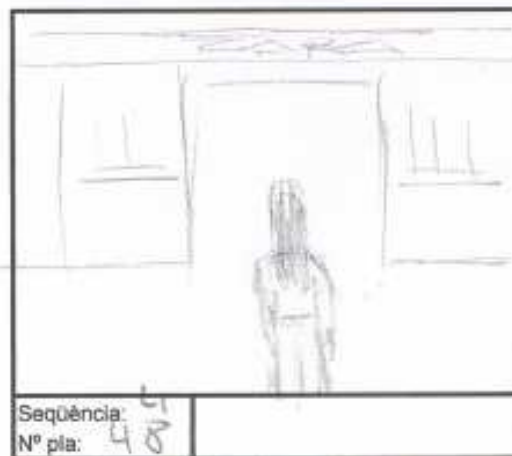
Seqüência: 4
Nº pla: 41



Seqüência: 4
Nº pla: 42

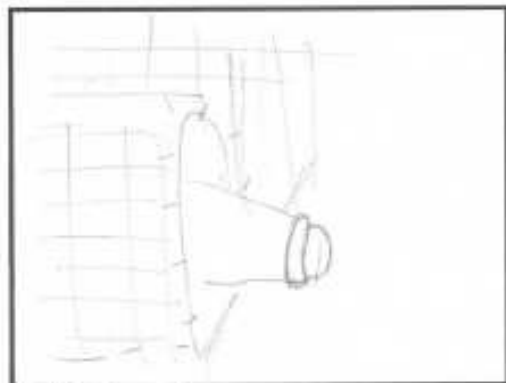


Seqüência: 4
Nº pla: 43





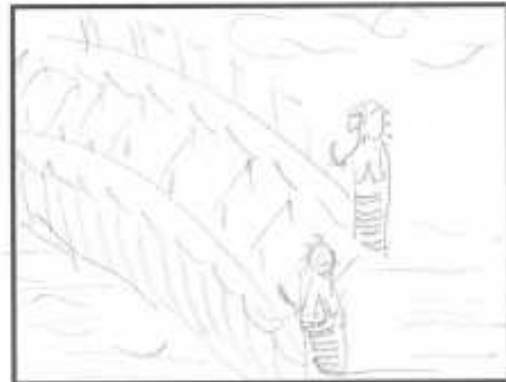
Seqüência: 5
Nº pla: 5.2



Seqüência: 5
Nº pla: 5.3



Seqüência: 5
Nº pla: 5.4



Seqüência: 5
Nº pla: 5.5



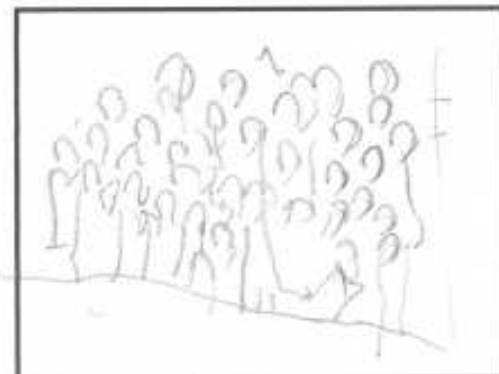
Seqüência: 5
Nº pla: 5.6



Seqüência: 5
Nº pla: 5.7



Seqüência: 5
Nº pla: 5.5



Seqüência: 5
Nº pla: 5.5



Seqüência: 5
Nº pla: 5.10



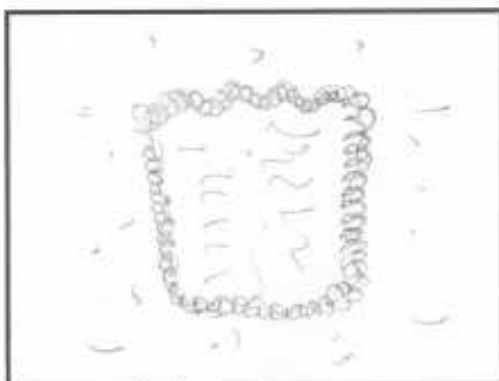
Seqüência: 6
Nº pla: 6.1



Seqüência: 6
Nº pla: 6.2



Seqüência: 6
Nº pla: 6.3



Seqüência: 6
Nº pla: 64



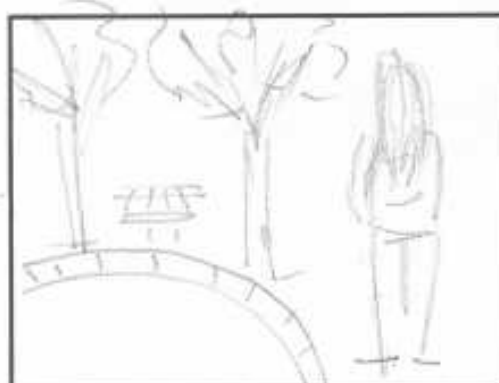
Seqüência: 7
Nº pla: 71



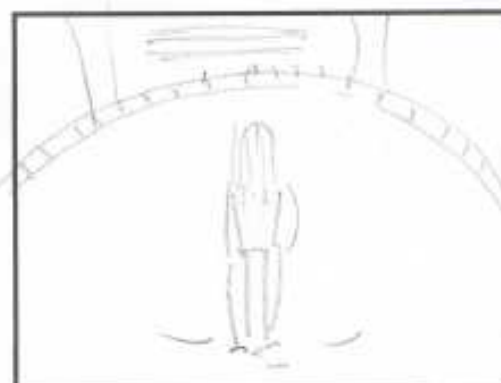
Seqüência: 7
Nº pla: 72



Seqüência: 7
Nº pla: 73



Seqüência: 7
Nº pla: 74



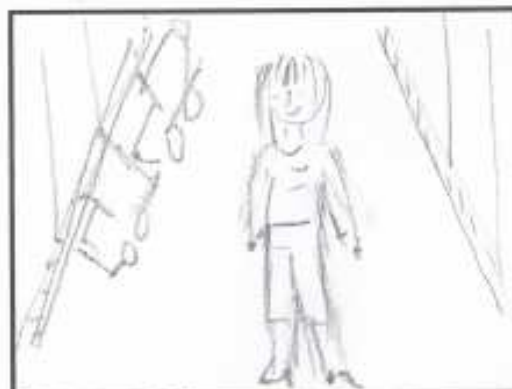
Seqüência: 7
Nº pla: 75



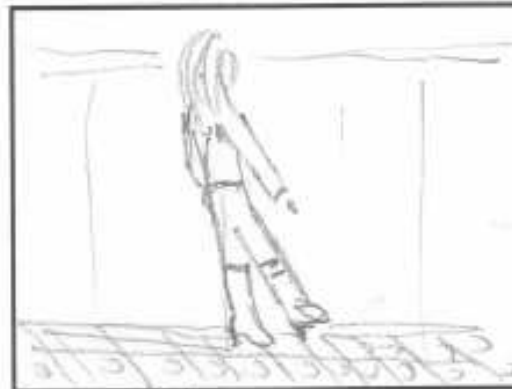
Seqüência: 7
Nº pla: 76



Seqüência: 7
Nº pla: 77



Seqüência: 8
Nº pla: 81



Seqüência: 8
Nº pla: 82



Seqüência: 8
Nº pla: 83



Seqüência: 8
Nº pla: 84 (art. 1, 4)



Seqüência: 4
Nº pla: 91



Seqüência: 4
Nº pla: 92



Seqüência: 4
Nº pla: 93



Seqüência: 4
Nº pla: 94



Seqüência: 4
Nº pla: 95

5.6 Recursos humans

En aquest apartat s'analitza l'equip humà que configura tota la producció:

- Per a les relacions laborals i honoraris dels tècnics participants²¹⁰ en la producció ens regirem segons els acords del Conveni col·lectiu vigent i publicat al *BOE Núm. 112 Viernes 10 de mayo de 2013. Sec. III. Pàg. 35656.: Convenio colectivo de la industria de la producción audiovisual*²¹¹.
- Es procurarà que els actors siguin dels grups de teatre locals o comarcals (si és possible) per vincular una mica més la producció amb el poble i la seva història. Quant les relacions laborals i honoraris, ens regirem pels convenis col·lectius vigents, com ara per exemple *II Convenio colectivo estatal regulador de las relaciones laborales Entre los Productores de obras audiovisuales y los Actores que prestan sus servicios en las mismas (BOE núm. 89, 14 d'abril del 2005, pàgina 12.904)*²¹².

Els actors necessaris (SEQ 5) serien: personatge de la Reina (actriu jove d'uns 20 anys per fer el paper d'un personatge de 17), personatge de Josep Reniu i Padró (actor d'uns 40 anys de complexió normal), 6 extres (per gravar detalls concrets i seran els que pugem a la Reial Xalupa. La resta de personatges, com la coronela o el poble, s'afegiran per mitjans infogràfics o de so a la postproducció). Vestuari: el vestuari dels actors serà assessorat pel Museu tèxtil i d'indumentària de Catalunya²¹³. Partirem del lloguer del vestuari a empreses especialitzades com ara *Època*²¹⁴.

- Assessor històric de revisió de guió amb un salari de 200€ per capítol.
- L'empresa dedicada a la postproducció i infografia seria *Tra*, de Granollers²¹⁵.

²¹⁰ Inclou la presentadora del programa, el realitzador, l'encarregat de perruqueria i maquillatge (només a l'actuació a l'estudi de *Chroma*) l'equip de guió, el càmera, el tècnic de so, personal de postproducció, etc. L'equip de producció és el mínim, de 3 persones, concretat a la part teòrica.

²¹¹ Disponible a: http://www.fesugt.es/documentos/pdf/comunicacion-cultura-deporte/convenios/audiovisual/tabla_salarial_tecnicos_audiovisuales_2013_boe.pdf .

²¹² Disponible a: <http://www.sindicart.org/sindicart/convenio-audiovisual-2009.pdf> .

²¹³ Disponible a: <http://www.museudeldisseny.cat/museus/museu-textil-i-dindumentaria> .

²¹⁴ Disponible a: <http://www.epocabarcelona.com/> .

²¹⁵ Disponible a: <http://www.trainfografia.com/>

5.7 Localitzacions i permisos

Les localitzacions on s'ha d'assistir per fer el capítol, són:

- Platja de Mataró, davant del cargol (dia): 1.1, 1.2, 1.4, 1.5, 3.1, 3.2, 3.3, 5.10
- Platja de Mataró, davant del cargol, (vespre): 9.1, 9.2, 9.3, 9.4, 9.5
- C/Sant Antoni (dia): 4.1, 5.10
- Plaça Santa Anna (dia): 4.1, 5.10
- C/Riera davant del Zara (dia): 4.4, 4.5, 4.8, 8.3, 8.4
- C/Riera part superior del Zara (dia): 4.3, 8.1, 8.2
- C/Argentona (dia): 4.1,
- Pl. de les Tereses (dia): 4.1, 7.4, 7.5
- C/Sant Josep (dia): 4.1, 7.1, 7.2
- C/Sant Josep cantonada per travessar cap a Plaça de les Tereses: 7.3
- Museu de Mataró (dia): 4.6, 4.7, 6.1, 6.2, 6.3, 6.4
- Estudi de gravació (veus en *off*): SEQ 1, 2, 4, 5, 6, 7.
- Estudi *chroma*: 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5, 5.6, 5.7, 5.8, 5.9



Aquest és el recorregut que la *steadicam* ha de fer pel pla 5.10, des del cargol fins a la Plaça Santa Anna.

Per enregistrar a Mataró es necessita sol·licitar un Permís d'Ocupació de Via Pública. Jo vaig anar a l'Ajuntament a demanar una instància, que és el que s'ha de presentar perquè te'l proporcionin²¹⁶. D'aquesta manera, podríem enregistrar les preses de la Riera, del C/Sant Antoni, de la Plaça Santa Anna, del Carrer Argentona, del Carrer Sant

²¹⁶ Veure annex – índex de l'annex.

Josep i de la Plaça de les Tereses. Pel que fa a la platja, amb aquest permís ja es cobriria perquè no s'enregistra en el port.

Pel que fa al Museu de Mataró, s'ha de demanar permís a la direcció del museu i en principi no hi ha d'haver cap problema²¹⁷.

5.8 Pla de treball

La producció es durà a terme al mes de maig. Començarà el dia 2 atès que el dia 1 és el dia del treballador. Es produeix durant aquest mes per evitar que les lleis siguin més restrictives a la platja durant el mes de juliol (que és quan va arribar la reina a Mataró) o que s'hi trobi més gent.

El muntatge de postproducció i la infografia es farà durant la resta del mes de maig i caldrà afegir els plans 1.3, 2, 4.2, 7.6, 7.7, la careta, l'efecte *flashback* i els efectes sobre el *Chroma* de la seqüència 5.

DIA	DIVENDRES, 2 de MAIG del 2014
SEQ	1, 3, 5
PLANS	1.1, 1.2, 1.4, 1.5, 3.1, 3.2, 3.3, 4.1, 5.10
MATERIAL	Equip de producció i <i>Polaroid</i>
PERSONAL	Clfo, tècnics producció
LOCALITZACIÓ	Platja de Mataró
HORARIS	Tarda: 15:00 - 18:00 (dia) + 18:00 - 19:00 (vespre)
INT / EXT	Exterior
NIT / DIA	Dia i vespre

²¹⁷ Jo mateixa vaig anar a fer-hi unes fotografies. – veure annex – índex de l'annex.

DIA	DILLUNS, 5 de MAIG del 2014
SEQ	4, 5, 7
PLANS	4.1, 7.1, 7.2, 7.4, 7.5, 7.3, 5.10
MATERIAL	Equip de producció
PERSONAL	Clfo, tècnics producció
LOCALITZACIÓ	C/St Josep (+cantonada), Pl. Tereses, C/Argentona, Pl. Sta Anna, C/St. Antoni
HORARIS	Matí: 10:00 - 13:00 / Tarda: 15:00 - 17:00
INT / EXT	Exterior
NIT / DIA	Dia

DIA	DIMARTS, 6 de MAIG del 2014
SEQ	4, 6, 8
PLANS	4.4, 4.5, 4.8, 8.3, 8.4, 4.3, 8.1, 8.2, 4.6, 4.7, 6.1, 6.2, 6.3, 6.4
MATERIAL	Equip de producció, material Museu
PERSONAL	Clfo, tècnics producció
LOCALITZACIÓ	C/Riera (+part de dalt), Museu de Mataró
HORARIS	Horari Museu: 17:00 - 20:00 / Riera: 15:00 - 16:30
INT / EXT	Exterior (Riera), Interior (Museu)
NIT / DIA	Dia

DIA	DIMECRES, 7 de MAIG del 2014
SEQ	5.
PLANS	5.1, 5.2, 5.4, 5.4, 5.5, 5.6, 5.7, 5.8, 5.9
MATERIAL	Equip de producció, vestuaris determinats, maquillatge
PERSONAL	Encarregats maquillatge i perruqueria, tècnics producció, actriu Reina, actor Josep Reniu, 6 extres
LOCALITZACIÓ	Estudi <i>Chroma</i>
HORARIS	10:00 - 20:00 (amb descansos)
INT / EXT	Interior
NIT / DIA	Dia

DIA	DIJOUS, 8 de MAIG del 2014
SEQ	1, 2, 4, 5, 6, 7
PLANS	
MATERIAL	Equip de locució
PERSONAL	Clío, tècnics de producció
LOCALITZACIÓ	Estudi locució
HORARIS	10:00 - 20:00 (amb descans)
INT / EXT	Interior
NIT / DIA	Dia

5.9 Pressupost: costos variables

Alhora d'elaborar un pressupost hi ha alguns conceptes que considero com a més rellevats i que són els que he tingut en compte en aquest treball. S'ha tingut en compte que la careta ja ha estat gravada i per tant, fora de pressupost i que la *Polaroid* ja ha estat comprada, però també seria una possible font d'ingressos per la publicitat que se'n fa.

- Sala de locució (grabació de veus en *off*) i muntatge: 1 dia = 230€²¹⁸
- Plató equipat amb *Chroma*: 6 hores = 115€²¹⁹
- Per sonoritzar el *Te Deum Laudamus*, acudirem a una versió gravada i demanarem permís a la discogràfica per la seva autorització.
- Es llogaria una càmera Canon C300EF de preu per dia 215€, segons tarifa de l'empresa *Ovide*²²⁰. Els altres equipaments (trípodes, llums, paravents, etc.) costaran un lloguer general d'uns 300€diaris.
- Salari dels treballadors (segons convenis Cfr. en el punt anterior).

²¹⁸ Tarifa al web: <http://www.alkiloo.com/alquiler-locales-de-ensayo-y-grabacion/estudio-de-grabacion-post-produccion-de-sonido-sala-de-voz-en-off-locuciones-5986> .

²¹⁹ Tarifa de FVP Palomares, disponible al web: http://www.fvppalomares.com/es_ES/alquiler-estudio-chroma-key .

²²⁰ <http://www.ovide.com/es/productos/camaras/cinematografia-digital/camaras%20cine%20digital> .

- Cost de la postproducció segons les tarifes de l'empresa *Tra..*
- Costos de vestuari segons empresa Època. El pressupost serà per dia (promig de 150 €/vestit).

6. Part pràctica: Experiències personals i entrevistes

Al llarg de la meua recerca he tingut l'oportunitat de presenciar personalment diferents escenes relacionades amb el tema audiovisual i històric que m'han ajudat a completar el treball i a estar en contacte per primera vegada de primera mà amb tot aquest món. En aquest apartat explicaré les diferents experiències des del primer moment i contacte²²¹.

8a MOSTRA INTERNACIONAL DE DOCUMENTALS D'OLOT - 2013

Març 2013

Gràcies a la família vaig poder saber de l'existència d'aquesta mostra, de la qual mai n'havia sentit a parlar. Va ser als inicis del plantejament del treball, per la qual cosa no tenia els objectius definits però sí que tenia clar que aniria sobre aquest àmbit, i apreciava l'oportunitat que se'm presentava, vaig decidir assistir-hi, encara que fos per tenir un primer contacte amb aquest món, veure alguns documentals, gaudir de l'ambient i agafar alguns contactes per si m'eren necessaris en un futur.

El primer que vaig fer fou contactar amb l'organitzador de la Mostra Internacional de Documentals d'Olot²²² –també productor-, en Jordi Teis, contacte del qual em va facilitar el departament de cultura de l'Ajuntament d'Olot. Vaig tenir molta sort perquè fou molt amable i servicial des del primer moment, cosa que em va ajudar a enfocar la meua recerca amb esperança i optimisme. Li vaig explicar el meu Treball de Recerca i li vaig demanar si em podria atendre allà i presentar-me alguns productors i directors que assistirien a la mostra. També em va explicar les persones de l'àmbit que hi assistirien i em va recomanar alguns documentals de la mostra.

Així doncs, seguint les meves preferències per la recerca, dissabte 16 de març em dirigia cap a Olot només amb una idea bàsica dels documentals que veuria i amb moltes ganes de començar a interaccionar amb els professionals de l'àmbit.

²²¹ Per veure fotografies de les experiències, veure annex - índex annex.

²²² Mostra Internacional de Documentals d'Olot: Associació creada per Jordi Teis al 2005 amb el projecte *olot.doc*, amb l'objectiu de mostrar i divulgar el gènere documental. La primera mostra fou al 2006 (www.olotdoc.com) i ha anat seguint en els anys consecutius.

El primer documental que vaig visionar, *Em diuen Tubab*²²³, acollia a un públic de totes les edats, ja que en aquella història els nens eren els principals protagonistes. Em van sorprendre molt els objectius d'aquell documental i la seva producció: Una escola d'Olot tenia com a optativa una assignatura de llenguatge cinematogràfic i els alumnes, organitzats en quatre grups segons diferents aspectes de la vida allà (descoberta, esforç, arrels i il·lusió), havien de confeccionar un documental sobre Gàmbia i la seva vida quotidiana, viatjant amb dos companys de classe originaris d'allà. Els alumnes remarcaven que això per a ells no havia estat només un aprenentatge audiovisual sinó també una bona experiència i lliçó de vida. Segons el que en deien de l'experiència i arribant a les meves pròpies conclusions, s'ha de tenir en compte que els alumnes d'aquí han reformat els seus pensaments materials (comparació de benestar), però no han entrat en un punt de vista més antropològic o etnogràfic, sinó que, com hem dit, s'han fixat en la part material. En canvi, les dues alumnes originàries d'allà es queden amb una cosa més interior: se n'adonen que són estrangeres, que realment se senten d'aquí, ja que malgrat el seu color de pell, allà els hi diuen *Tubab*, és a dir, estranger.

Personalment considero que iniciatives com aquestes fan que els joves s'interessin per altres cultures i indirectament augmentin el seu coneixement en diverses àrees, fent d'aquesta experiència una manera diferent d'aprendre.

El segon documental mostrava l' *escandalosa manera de viure*, tal i com diu Jordi Teis, de l'Albert Casals, un noi de 20 anys en cadira de rodes que viatja sol arreu del món des dels 15. *Món Petit*²²⁴ és només, diu en Jordi Teis a la presentació, una *excusa per mostrar aquesta manera d'entendre la vida*. És a dir, ho podríem entendre com el documental fet servir com a suport per explicar una història que se'n va d'allò habitual i quotidià. El productor, Marcel Barrena, rebia imatges que el propi Albert Casals gravava amb una càmera petita i les seleccionava pel documental.

Personalment trobo que la història que aquest documental vol explicar -molt emotiva- és el que fa que sigui un bon documental. És una història diferent, interessant, que crida un públic de moltes edats. És una història que se surt de qualsevol rutina. Les imatges, que no estan gravades per un professional, no son òbviament el seu punt fort, però al mateix temps li donen al documental més versemblança.

²²³ *Em diuen Tubab*: Un documental de Tona Calm, Anna García i Jordi Martín (institut la Garrotxa), Catalunya 2012/13 (45 minuts).

²²⁴ *Mon petit*: Un documental de Marcel Barrena, Catalunya 2012 (84 minuts).

Oriol Cortacans és el productor del tercer documental que vaig veure a la Mostra. *Tornar a Nàdia*²²⁵ tenia des d'un primer moment dos punts forts: la qualitat d'imatge i la història. Aquesta doble qualitat cridava al públic contínuament i compensava el nivell i la importància de la història. Opino que els plans estaven molt ben cavil·lats i es corresponien segons la situació o l'argument del relat.

El documental narrava la història de la Nàdia, que amb onze anys va haver de vestir-se d'home per tirar endavant la seva família després que l'Afganistan patís una guerra civil. Després de viure a Barcelona 5 anys, ara té, gràcies al documental, l'oportunitat de tornar al seu país, veure la seva família, i ser reconeguda com a dona.

Més que el documental en si, em va interessar molt el que va suposar fer aquest documental, perquè no sempre és fàcil i menys quan hi estan implicats altres països i cultures -ja que un documental en si i produir-lo poden significar coses molt diferents segons el lloc, ja que sempre hi juguen les intencions-. La Nàdia, la protagonista real de la història del documental, era present allà i fins i tot vaig tenir l'oportunitat d'intercanviar-hi algunes paraules.

La seva història fou publicada anteriorment en un llibre, cosa que segons diu va ser més fàcil, ja que fou fet com a ella li agradava. En canvi, amb el documental, no podia decidir-ho només ella, perquè també havia de participar-hi la seva família, i s'havia de tenir en compte que no havien sortit mai d'aquell món i d'aquella cultura. Fer el documental va implicar veure la seva família, cosa que l'emocionava però al mateix temps potser la seva implicació els ofenia. En relació a això, un aspecte molt inquietant és que el dia de la mostra, la seva família encara no l'havia vist. Això demostra com una història i un documental poden significar coses molt diferents en les diverses cultures.

Una anècdota molt enriquidora de l'experiència fou que vam coincidir en el restaurant on dinava amb la meva família amb tot l'equip organitzador de la mostra i tots els productors, per la qual cosa vaig poder demanar el contacte a bona part d'ells i parlar-los-hi una mica del meu Treball de Recerca.

En definitiva, fou un primer contacte amb aquest món molt enriquidor i divers, que em va animar a continuar amb la meva investigació.

²²⁵ *Tornar a Nàdia*: Un documental de Grau Serra, Catalunya 2011 (53 minuts). Productor: Oriol Cortacans

RODATGE DE QUÈQUICOM (TV3)

Maig 2013

Poder assistir a un rodatge de QuèQuiCom²²⁶ fou una experiència que realment em va animar molt en el meu treball, ja que no les tenia totes perquè em donessin aquest privilegi. Parlar d'assistir a un rodatge de TV3 ho veia bàsicament inassolible, però igualment ho vaig provar perquè no hi perdia res.

En un primer moment vaig pensar de demanar-los assistir a la producció d'un capítol des de la gènesi (és a dir, preproducció, producció i postproducció), però finalment van trobar més apropiat assistir només al rodatge, on hi havia tots els professionals amb qui podia parlar en qualsevol moment i preguntar el que necessités.

Vaig contactar amb el director, en Jaume Vilalta per correu electrònic, el qual vaig trobar per Internet. A partir d'aquí vam anar considerant les opcions que teníem fins quedar un dia en el qual assistiria al plató.

Finalment vaig anar-hi el dia 3 de maig. Era la primera vegada que visitava els estudis de TV3 i en tenia moltes ganes. Veure cares conegudes en ambient de treball i els aires que es respiraven allà em va agradar des del primer moment.

Em va rebre, doncs, la Virgínia, una ajudant de producció, i ens vam dirigir al plató. De seguida que vam entrar em van presentar a tot l'equip, tots ells molt amables amb mi i servicials, ja que molts d'ells s'acostaven per veure si em podien ajudar en alguna cosa. El senyor Vilalta em va explicar el capítol que estaven fent i com el feien. De seguida vaig resoldre alguns dubtes que em tenien inquieta des de casa: el plató era real, és a dir, tots aquells decorats no eren produïts amb *chroma*²²⁷, el senyor Vilalta se sabia tot el text de memòria -jo pensava que tindria alguna pantalla- , i el programa es gravava amb una sola *steadicam*²²⁸.

²²⁶ *QuèQuiCom* és un programa de divulgació científica de TVC emès des del 2006.

²²⁷ El croma o inserció croma (de l'anglès chroma key) és una tècnica audiovisual utilitzada àmpliament tant en cinema i televisió com en fotografia, que consisteix en la substitució d'un fons per un altre mitjançant un equip especialitzat o un ordinador. Utilitzant el Chroma key, es posa un objecte que es vol retallar o canviar de fons sobre un fons sòlid i uniforme de color vermell, verd o blau.

²²⁸ El *steadicam* és un sistema d'estabilització de la càmera que conté un braç articulat. És una marca registrada però es fa servir com a mot en genèric.

L'equip constava d'unes deu persones, entre el productor, els ajudants de producció, els càmeres, les decoradores, el comunicador -el que havia pensat el capítol en si-, els reporters...

Vaig aprofitar alguns moments per parlar i demanar el contacte d'aquells que m'interessaven. El que em va ajudar molt fou l'Ignasi Arribes, ajudant de direcció, el que en podríem dir «comunicador del programa». Li vaig preguntar sobre el procés per crear un programa, com triaven el tema i la forma de comunicar-ho. Em va dir que el que ells volien era captar l'atenció de l'espectador, que era indefinit i ampli, per la qual cosa s'havia de fer-ho tot de forma molt àmplia, i per fer-ho, es creaven paral·lelismes entre el que la gent coneix o li sembla conèixer i el que es vol explicar. Normalment contacten amb científics perquè els expliquin bé i aleshores ells seleccionen de tota la teoria allò que volen explicar, allò que els sembla més interessant. Per escollir la temàtica, simplement es basen en allò que la societat té malentès o ells creuen que és curiós, que els captarà l'atenció.

Al plató la dinàmica era sempre la mateixa: es canviaven els decorats, en Jaume Vilalta acabava d'assajar el text, els ajudants de producció donaven els últims consells, explicaven el recorregut que la càmera havia de fer i cridaven acció just després que en Vilalta exclamés *¡Viva Honduras!*, tot i que quasi bé no s'equivocava. Mentre s'estava gravant, la resta miràvem el resultat per una televisió petita que hi havia al plató. Després de rodar es deien les coses millorables i si calia es tornava a repetir. També vaig estar una estona amb el *switcher*, és a dir, el qui controla tota la part tècnica.

A més a més, va coincidir que aleshores hi havia dues estudiants una mica més grans que jo que van estar amb mi tota l'estona i em van ensenyar una mica els estudis de TV3 i també m'anaven explicant aspectes i curiositats del rodatge. Vam anar amb elles i el senyor Vilalta a esmorzar al restaurant d'allà i fou tant amable de convidar-me a un suc. També em va enviar un document amb informació sobre la creació del programa.

Vaig sortir d'allà quan eren quasi bé les dues del migdia amb molt bones sensacions. Havia après molt i havia accedit a un lloc que en un principi em semblava inabastable, el qual realment em va donar molts ànims per continuar investigant sobre aquest tema.

VOLUNTARIAT AL DOCS BARCELONA 2013

Maig 2013.

Fent una mica de recerca per Internet vaig arribar a una pàgina web d'un festival de documentals, del qual mai n'havia sentit a parlar, que semblava tenir molt de prestigi i ser molt reconegut. Era el DOCS Barcelona (edició 2013). Vaig donar un cop d'ull a la programació. Oferien al llarg de diversos dies un ventall molt ampli d'activitats: mostra, *Workshops*, tallers de *Pitching*... El web incloïa un apartat on buscaven voluntaris pel festival, per la qual cosa vaig trucar a l'organitzadora, qui em va atendre molt bé i em va dir que intentaria fer-me un lloc entre els voluntaris ja que era condició ser major d'edat, però en el cas de tractar-se d'un Treball de Recerca, potser podria fer alguna excepció. Vaig estar trucant diversos dies i enviant correus electrònics i finalment, em van acceptar. De seguida vaig rebre informació, dates dels voluntariats, etc. i fins i tot em van fer omplir un formulari amb les meves dades i aficions. Primer ens van fer anar a una presentació del personal al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, on ens van explicar totes les normes i els diferents encàrrecs que podíem tenir i ens vam presentar cada voluntari un per un dient les nostres intencions en aquell voluntariat. Em vaig quedar sorpresa perquè m'esperava molta més gent de voluntària i a més, la majoria eren estrangers que havien vingut a ampliar aquí els seus estudis.

Finalment vaig decidir assistir com a voluntària al *Workshop* del dia 28 de maig, sense saber exactament què em farien fer. Estava convocada a les 15:00h i una vegada allà, em van donar una targeta amb el meu nom per identificar-me i em van donar la meva tasca: Faltava poc perquè comencés una sessió de *Pitching (Workshop)* i simplement havia d'anar allà i obrir i tancar el llum segons estiguessin projectant o no. Pot semblar un encàrrec molt simple, però de seguida vaig pensar en la sort que tenia: Estava dins d'una sala amb professionals aconsellant documentalistes sobre com fer un *Pitching*, podia practicar l'anglès, podia veure algunes projeccions i escoltar com es podrien millorar... i per tot això, només havia de tancar i obrir el llum. Vaig estar allà unes hores i després vaig anar al taulell de secretaria una estona a substituir el responsable.

Després d'aquesta experiència de voluntariat vaig marxar havent après molt i amb més contactes a la butxaca.

ENTREVISTA AMB ANTONI TORTAJADA

Juny 2013.

Antoni Tortajada és periodista, director, presentador i guionista contemporani de la TVC. Ha fet programes com *Ànima*, *Lletra Petita*, *Pecats Capitals*, *Fotografies*²²⁹ i *Històries de Catalunya*²³⁰. sempre m'havia cridat l'atenció per la seva manera de fer i d'explicar, ja que ho fa de forma pausada i molt entenedora.



Antoni Tortajada

Llegint el diari *Ara* vaig trobar un article²³¹ que parlava sobre un nou programa documental que TV3 estava produint i estrenaria al 2014. Es diria *300* i tractaria sobre els últims 300 anys de la història de Catalunya, des del 1714 fins ara. El formarien sis capítols, cada un d'ells especialitzat en una àrea (gent, política, economia, identitat, llengua i violència). Segons deia a l'article Miquel García, cap de Nous Formats de TV3, volien explicar la *macrohistòria des de la microhistòria*. De seguida em van sorgir molts dubtes: Per què produir ara una sèrie documental com aquesta? Amb quines intencions? Des de quin punt ho enfocarien? Com afectarà i com s'ho prendran els espectadors? Han tingut en compte el context històric? Fou per això que vaig decidir contactar amb Antoni Tortajada, director del programa. Vaig trobar el seu correu electrònic per Internet i li vaig escriure demanant-li si em deixaria assistir en alguna part de la preproducció o producció del programa. De seguida vaig rebre contestació per part seva i em va trucar per quedar un dia amb ell i convidar-me a un cafè a *El Círcul* de Badalona i parlar sobre el programa ja que tenia moltes preguntes i m'ho volia explicar bé.

Em va explicar que era un encàrrec de la direcció de TV3 amb l'objectiu de commemorar el 1714, des del punt de vista més analític, no tant descriptiu ni enfocat a l'entreteniment ni a retratar la vida quotidiana d'aleshores. La gent implicada a la preproducció eren tres guionistes -ell i dos de TV3-, cada un dels quals feia dos capítols, acompanyat d'un assessor històric. El principal és Borja de Riquer²³²,

²²⁹ *Fotografies* fou una sèrie documental de TVC que s'endinsava en el món de la fotografia i els fotògrafs més importants, emesa a partir del 2011.

²³⁰ *Històries de Catalunya* fou un programa documental històric que es va transmetre a TVC a partir del 2003.

²³¹ Veure annex – índex annex.

²³² Veure'n entrevista. Cfr. Pàgina 112.

historiador i professor a la UAB i el qual ha de guiar la seva feina segons la intenció del programa prèviament decidida, ja que segons una intenció o una altra, el coneixement transmès i la manera de fer-ho varia: fer reflexionar a l'audiència sobre el moment present tenint en compte la història, evitant el presentisme²³³. Em va dir que no podien ser objectius, que el documental en si ja inclou una intenció, i en aquest cas no era recolzar a un «bàndol» o a l'altre, sinó explicar la història perquè l'audiència reflexionés.

Per produir un capítol, primer parlen l'historiador i el guionista sobre el tema escollit, i a partir d'aquí el guionista pot triar moments clau, sense seguir una història lineal, sinó seguint una estructura de diferents històries en el procés. En aquest cas, es busquen històries particulars de cada moment, personatges en concret, i d'aquí se n'extreu el guió, que el realitzador decideix com produir (amb actors, per exemple, que funcionen molt bé perquè l'espectador necessita que aquell fet sigui visualitzat). L'assessor finalment torna a actuar al muntatge per si hi ha algun concepte o aspecte que no ha estat ben explicat o pot ser mal entès.

Em va explicar que ell, per exemple, estava fent el guió per al capítol sobre la llengua, i el que faria seria comparar el cas de Catalunya amb el d'un altre país -Irlanda, en aquest cas-, tant des del punt de vista positiu com negatiu, per extreure'n conclusions. Tot aquest procés convida a la reflexió de l'espectador i fa que aquest n'extregui conclusions personals. Per donar un punt de vista proper a l'objectivitat, en el programa hi van intervenint historiadors, que donen un anàlisi més sòlid i veraç. A més, el que fan per atreure a l'audiència és fer servir una llibreta o un *Ipad* des d'on ensenyen fotografies o peces d'informació on s'hi van apuntant les troballes i aspectes més importants per seguir la recerca.

Després vam estar parlant sobre el meu Treball de Recerca i em va recomanar alguns llocs d'on podia treure informació i em va dir si volia assistir al rodatge el dia següent, la qual cosa vaig acceptar amb molt de gust. També em va enviar al mateix moment un guió del programa, perquè veiés com ho estructuraven i així poder consultar-lo en la meva part pràctica, de manera que vaig agrair-li molt.

²³³ El presentisme consisteix en analitzar la història sobre el moment actual, cosa que no convé perquè aleshores, el significat que es transmet, és interpretat segons la contemporaneïtat i no l'època històrica del context de fet.

En definitiva, va ser una experiència que vaig tenir molta sort de poder tenir, ja que va ser un primer acostament a algú que formava part d'un equip que dirigia programes sobre història. A més em va servir molt pel fet que em va deixar molt clars els procediments per fer un programa històric i això em va guiar cap a un camí més concret en la meva investigació. A més, vaig veure com aquest món em resultava més proper del que em pensava.

RODATGE DE 300 (TV3)

Juny 2013.

Aquesta vegada, el rodatge era a l'exterior, davant de la Comissaria de Via Laietana. Eren un equip molt reduït: El càmera, el realitzador, un parell d'ajudants de producció i en Toni Tortajada, que era el presentador. També s'havia d'aprendre tot el text del guió i si s'equivocava, encara que fos mínimament, s'havia de tornar a repetir des del principi. Va ser interessant per veure l'ambient de treball i com passava tot el que hi havia escrit a ser pronunciat, i la importància de la entonació. Tots van ser molt amables amb mi i em van ajudar en el que vaig necessitar²³⁴.

Uns dies després l'Antoni Tortajada em va enviar via correu electrònic un guió d'un dels capítols de 300, document que vaig utilitzar molt per fer la meva preproducció.

ENTREVISTA AMB ENRIC CALPENA

Setembre 2013.

L'Enric Calpena era des del principi de la meva recerca algú amb qui volia parlar perquè el tenia com a referent i sabia que em serviria molt en la meva recerca. De fet, seguint la seva carrera professional, ell sempre s'ha mogut en la divulgació de la història, i el seu perfil encaixava perfectament amb la idea inicial del meu treball, és a dir, els documentals i la història.



Enric Calpena

²³⁴ Per veure'n fotografies, veure annex – índex annex.

És llicenciat en Ciències de la Informació i en Dret, i ha estat director de diversos programes televisius per TV3, com *Cronos*, *Odissees*, *Catalans contra Napoleó...* També ha estat productor executiu –entre altres càrrecs- a diversos programes d'Antena 3 i altres canals, com també ha estat divulgador al programa radiofònic *En Guàrdia!* de Catalunya Ràdio des del 2001. Actualment també és professor de la Facultat de Comunicació de Blanquerna.

De la seva entrevista vaig poder treure'n molta informació i em va permetre obrir nous camps en la meua recerca. Ens vam trobar a la cafeteria de Blanquerna, la Universitat Ramon Llull, a Barcelona, on ell és professor.

Per què explicar la història en documentals?

Perquè la narració és una de les maneres de veure la història, és un sistema molt clar. Hi ha un fet amb uns antecedents, un desenvolupament i una conclusió, que no ha de per què ser moral... i això permet a l'espectador treure les seves pròpies conclusions a partir d'unes dades rigoroses (que s'han de simplificar) i que entri en el joc.

Simplificar és molt subjectiu, depèn molt de la intenció del programa, oi?

Home, sí... simplificar és sempre una decisió, en la qual et pots equivocar... per molt que hakis treballat un tema i vulguis ser rigorós, a vegades simplifiques malament, confons les coses importants i les que no ho són, o ho fas de tal manera que no s'entén... però ho has de fer: un documental no és un document, no és un llibre d'història, tampoc pretén ser-ho. Però ha de ser rigorós, perquè es basa en un contingut històric; però també ha de ser entretingut.

La història... bé, és molt llarga...

Sí... això sí que ho té! (riures)

Vull dir, en què us baseu per triar els moments o fets històrics que heu d'explicar?

Per fer-ho, la història es divideix en dos: abans i després de l'aparició del cinema i de la fotografia, perquè varia molt perquè tens o no imatges de l'època. L'espectador a partir de finals del segle XIX ja pot tenir una visió del passat molt extensa gràcies a la fotografia. En general els ambients antics no ens sorprenen perquè estem acostumats a veure'n imatges. Però quan parlem de l'ambient del segle XVIII no sabem distingir si és dels principis o dels finals, i amb tant de temps, la gent canvia. Això fa que en el moment d'explicar i simplificar les coses, sigui molt diferent: de les èpoques on hi ha imatges, pots simplificar menys perquè la gent ja té unes coses clares sobre aquella època. En canvi, quan no hi ha una imatge clara pots simplificar més, perquè massa riquesa de detalls, distorsiona.

No vol dir que el fet d'incloure tants detalls i ser tant realista, arriba un punt que pot arribar a treure veracitat?

La docuficció forma part del documental? Pots reconstruir la realitat? És rigorós si ho fas? Ajuda a les trames narratives mentre ho facis amb rigor? Això depèn molt del documentalista, hi ha molts debats.

George McDonald Fraser²³⁵ deia que Hollywood ens dona una visió del passat que a un historiador li posa els pèls de punta -Edat Mitjana amb cabell de perruqueria...-, però tot i així, la percepció del passat de les actuals generacions és molt més viva ara gràcies a Hollywood. Ell deia que gràcies a ells la visió del passat és més certa que no pas abans, encara que no sigui perfecte. Quan s'analitza el passat es veu molt clarament la percepció de la gent. Per exemple, fins al segle XIX, amb la pintura, vestien a la gent figurant en l'obra vestides de l'època contemporània d'aleshores –tot això canvia a partir del romanticisme i amb el cinema no es permet-.

La història és una ciència en marxa, la visió que tenim ara del passat és diferent a la que teníem cent anys enrere. La visió del passat es transforma... d'això se'n diu presentisme.

²³⁵ McDonald Fraser (1925 – 2008) fou un autor escocès de novel·la històrica de no ficció.

Eviteu o permeteu el presentisme?

S'intenta evitar però és innegable que ha d'existir. El 1714, per exemple, és important ara i sempre, però ara mateix encara més. Moltes vegades hi ha fets que adquireixen més importància perquè ajuden a explicar el moment present, necessitem saber certa informació.

Fins a quin punt afecta el context històric?

Sempre... Bé, fins a un punt... no exagerem. Hi ha coses més o menys transcendents, i tot afecta d'una manera molt relativa. Quan analitzes la història no necessàriament l'afectació al present és molt viu, a vegades és només de fons o crea cert debat.

Fins a quin punt i com un documental d'un fet històric pot canviar el present?

Tot té una influència, en aquest cas no decisiva, però la gent sí que té molt d'interès en la història, i no és casualitat perquè ara la nostra societat està analitzant qui és, on va, i quines arrels tenim. Ho necessitem per entendre'ns a nosaltres mateixos per fer passos decisius. Un conjunt de documentals històrics poden acostumar a tenir força audiència. Per exemple, molts documentals espanyols van sobre Felip II, i no n'he vist cap del principat d'Astúries, per exemple. Però és molt comprensible... nosaltres també destaquem els nostres propis fets.

Tot se centra en moments claus històrics imposats a moments adients?

Sí, és tot una barreja que va determinant les èpoques que es van presentant als documentals. Has d'agafar un passat amb pes.

Com sorgeixen les idees dels programes històrics?

És una barreja... n'hi ha de molts tipus. També depèn molt del cost de producció, que s'ha de repartir. Depèn també de l'hora d'emissió i de l'audiència que esperes, del tipus de producció, si vols fer reproduccions... a partir d'aquí vas plantejant el programa i et vas guiant pels recursos que tens. El format depèn molt dels recursos... són condicionants molt importants.

De la microhistòria a la macrohistòria... què en pensa?

És dels finals dels anys 80. De fet és el nom d'una col·lecció de llibres italiana, que a partir de les històries particulars d'algú n'extreien el context. Quan parlem de la macrohistòria, parlem de la recollida de dades, bàsicament... (és un *rotllo*...). Però ara no estan de moda ni l'una ni l'altra. Ara es porta molt la història de context, la cultural, de relacions familiars, de la vida quotidiana... és divertit que sigui així!

Quines formes efectives existeixen per fer un documental històric més amè?

El que no et pots plantejar és que la història ha de tenir un tractament especial i estrany per ser història. És com si tractessis qualsevol contingut, però has de saber de què parles... així pots veure què pots descartar, què pots canviar... i a partir d'aquí ho apliques a diferents formats.

Creu que té futur, el documental històric?

Sí, a Europa cada vegada s'hi inverteix més i es programen a *prime time*. Cada vegada va creixent, sembla que la gent s'hi interessa.

Com feu que el documental sigui creïble? Què en pensa de l'objectivitat?

Amb el temps vas adquirint un criteri però també necessites assessors que t'acabin d'ajudar amb altres aspectes específics. La formació d'un documentalista ha de ser molt àmplia, però no has de ser especialista en història, en aquest cas. Objectivitat no! Rigor i versemblança.

L'entrevista amb l'Enric Calpena em va ser de molta ajuda. Era una persona molt propera i m'ho va explicar tot molt bé, i em va donar una vista de tot el tema molt complexa i em va fer descobrir detalls en els que no m'havia fixat (per exemple, el rigor en la construcció històrica). A més, em va mostrar la importància de tenir cultura general per fer documentals, ja que el documentalista ha de transmetre bé el coneixement perquè aquest és el que l'audiència entendreà, i per això, has de saber investigar bé i saber molt sobre el tema que mostres.

ENTREVISTA MIQUEL GARCIA

Setembre 2013.

Miquel García és cap de Nous Formats de TV3 des de l'any 2000 i creador de programes com *Veterinaris*, *Bèsties*, *Caçadors de Paraules* i altres programes innovadors de caràcter social, de proximitat i divulgació. Llicenciat en periodisme i ciències de la informació a la UAB, ha estat professor de molts cursos i màsters de formació i ha rebut diversos premis durant la seva trajectòria professional, com el Premi Ondas, Premi



Miquel García

Nacional de Televisió, Premi Talent de l'Acadèmia de Televisió...

Fent la recerca i visualitzant diversos documentals actuals de TVC, vaig voler saber d'on provenien tots aquells formats, com s'arribava a un tipus determinat de programa,

a la idea principal. Per això vaig contactar amb Miquel Garcia, amb l'objectiu de parlar des de l'origen de la idea fins la decisió del format.

Quins formats hi ha actualment?

Actualment es poden trobar alguns formats universals provinents de mercats universals, com seria per exemple *Gran Hermano*, i a partir d'aquí, altres que en deriven o que són completament diferents. El que s'ha de tenir en compte és que tot ha de ser entretingut, no espectacular. És per això que l'audiència és molt important i per arribar a un producte competitiu, la televisió barreja formats.

I en relació al documental històric?

La recuperació de la memòria històrica, en aquest cas, és molt important en una televisió pública, i és molt habitual posar-hi petits ingredients de ficció -fa cinc anys un documental no podia tenir ficció, però això és innovació!-, perquè el públic ho viu més. El problema és que és molt car, per això se seleccionen molt bé els moments que han de ser reconstruïts i els que poden estar presentats d'una altra manera, com per exemple, amb un presentador o una veu en off. A vegades, també, agafen a algú i el transporten a algun segle per veure com es vivia a aquella època. En aquest cas, han agafat eines del *reality* i les introdueixen al documental. D'aquí en surt el *docureality*. L'important és jugar, no importa què es fa, l'important és que funcioni, que innovi, que arrisquis.

Com s'arriba a un format?

El que s'acostuma a fer primer és mirar les televisions de tot el món i veure les tendències que hi ha. Aleshores, segons com, es pot comprar un format o simplement extreure'n idees, i a partir d'aquí ja es fa el pilot. D'una primera idea temàtica, ens fem la pregunta de com tractar-la, i a partir d'aquí, pensant en els recursos que es tenen, decideixen el format per intuïció i tenint en compte la intenció prèviament decidida. Per exemple, a partir d'una tesi com: «com és possible que després de 300 anys de relacions complicades, encara existeixi Catalunya?», sorgeix una intenció i a partir d'una pluja d'idees, anem determinant el format. És molt important saber el temps que ha de durar,

el canal, l'horari i què s'emet abans i després. No és el mateix que abans del nostre programa s'emeti *Polònia*, per exemple, que *QuèQuiCom*. Ho penses diferent.

Qui treballa per arribar a la definició d'un format?

En el cas de TV3 treballem en equips molt petits. Això ens facilita molt la comunicació, que és molt propera.

Com saps que un format tindrà èxit?

Has d'innovar. Això és el més important. Sempre has de pensar «i si...», és així com et mouràs, i un dels possibles camins, és l'èxit.

Si els recursos són tant importants, no us costa arriscar per idees que potser poden ser massa... boges?

Boig? És fantàstic que sigui boig!

L'entrevista amb Miquel García va ser molt diversa i vam parlar molt en relació al futur del documental. Em va fer valorar molt la importància dels recursos alhora de produir un documental i dels aspectes més externs, com la franja horària, l'audiència, la competència... qüestions que fins aleshores no havia tingut presents en la meva investigació.

ENTREVISTA AMB JOSEP LLUÍS MICÓ

Setembre 2013.

Josep Lluís Micó és periodista i professor universitari de Blanquerna (Universitat Ramon Llull de Barcelona), expert en tecnologia i comunicació i director del Grau en periodisme de la Universitat Ramon Llull. També és columnista en premsa de *La*

Vanguardia, Diari de Girona, etc. També és autor de diversos llibres i de conferències, ponències i comunicacions en congressos internacionals. Guanyador d'un premi d'investigació de l'Associació Catalana de la Premsa Comarcal i delegat per a la Recerca de la Facultat d'Empresa i Comunicació de la Universitat de Vic.



Josep Lluís Micó

Va publicar a *La Vanguardia* un article anomenat *La realitat inventada*²³⁶, el qual em va crear certs dubtes i encuriósida li vaig demanar si m'hi podia entrevistar per parlar-ne, i així va ser. Vaig anar als estudis de TV3 i vam estar parlant una estona. Tot el que em va dir em va servir molt i a més, quan vam acabar, em va donar un parell de llibres que han estat molt importants en la bibliografia de la meva recerca.

Què significa “egotrip” en el teu article?

És la producció que l'autor fa pensant més en si mateix que per el interès general i per tant no té tanta utilitat pública.

La història té utilitat pública? Com presentar la història a la televisió ? Creu que a través de la tecnologia i el format pot fer de la història una cosa més interessant? La innovació tecnològica és un punt a favor?

La història és un contingut més, i per tant, els processos tecnològics són els mateixos. La tecnologia és favorable perquè es pot presentar de manera més atractiva, i amb el tipus d'educació audiovisual que té l'audiència, la tecnologia pot ajudar més que perjudicar i no hi incideix de manera concreta.

²³⁶ *La realitat inventada (del documental al reality)*. Article de Josep Lluís Micó. *La Vanguardia*, diumenge 8 de setembre de 2013, pàgina 36 (temes de debat).

Fins a quin punt s'aplica la tecnologia a un fet històric? No creu que un excés de perfecció en les reconstruccions pot desvirtuar la realitat?

Per molt de material que recopilis amb les entrevistes i arxius, no aconseguiràs retenir tots els elements. Per això, a vegades hi ha coses que es representen que són fruit de la imaginació, i potser això es pot confondre amb una dada neutra, per part de l'audiència. L'audiència ja sap que es tracta d'una reconstrucció, però s'ha de ser el més fidel possible a la font.

Creus que el documental històric té futur?

Sí, sempre i quan hi hagi un conflicte, polèmica, controvèrsia que desperti interès. Els fets passats inclouen més incògnites. El que sí que hem de tenir present és que el format s'ha d'adaptar a un nou públic i la història s'ha d'anar explicant de forma diferent a mida que passa el temps.

El nou mètode és la tecnologia?

Pot ser-ho en certs aspectes... més aviat ajuda en el llenguatge i en nous formats, com el documental interactiu²³⁷.

Podem ser objectius?

No! Tot se sotmet a un tractament i cal tenir clar que treballes per una indústria amb uns valors i els has de respectar. No podem ser objectius, però podem treballar i informar de forma ètica, neutre i imparcial²³⁸. La clau és mostrar una realitat plural i no faltar a la veritat.

²³⁷ Documentals digitals que requereixen la interacció física amb l'usuari / espectador per identificar diferents lògiques i arribar de diverses maneres a la intenció del documental.

²³⁸ Aquesta afirmació es contradiu amb la que farà Dolors Genovès a l'entrevista que li vaig efectuar (va comentar que un documental no podia ser neutre) (Cfr. Pàgina 116), però s'interpreta que en aquest cas, Josep Lluís Micó s'està referint a informar en general i no en concret en els documentals.

L'entrevista amb Josep Lluís Micó em va servir molt bàsicament perquè em va fer entendre que la història era un contingut normal, i que per molt que tinguem la concepció que l'audiència la rep com quelcom feixuc, no deixa de ser un contingut i per tant no l'hem de tractar especialment i buscar maneres perquè sigui més didàctica, ja que això s'ha de fer amb qualsevol tipus de concepte que es tracti.

ENTREVISTA BORJA DE RIQUER

Setembre 2013.

Borja de Riquer és un historiador actual molt important i hi vaig contactar perquè havia estat l'assessor de diversos programes històrics de TVC, com per exemple ho és actualment del programa que s'està produint, *300*.

És especialista en història espanyola i catalana dels segles XIX i XX i ha escrit moltes obres sobre el catalanisme polític, com *Lliga Regionalista, la burgesia catalana i el nacionalisme (1898-1904)*. Em va rebre al Departament d'història de la UAB, on actualment és el catedràtic d'història contemporània. Em va



Borja de Riquer

ajudar molt en l'aspecte més històric del treball, ja que em va parlar molt d'història, més que del sentit divulgatiu, però tot i així també em va ajudar a ampliar el coneixement de l'aspecte constitutiu, del contingut.

En un llibre²³⁹, un conjunt de dotze historiadors fan una sèrie de reflexions personals sobre el segle XX, i totes són molt diferents perquè se centren en aspectes molt variats. Creu lícit centrar-se només en l'opinió de dotze historiadors? Com afecten les reflexions dels historiadors sobre un tema passat en el present?

Un documental d'actualitat es pot referir a qualsevol època de la història. És evident que les persones tenen moltes més referències -personals, bibliogràfiques...- i per tant saben molt més, perquè és més proper. Però els grans problemes humans s'han plantejat igual

²³⁹ HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX*. Serie Mayor, Barcelona, 1995, pàgines 11 i 12.

a l'edat mitjana o a l'època dels romans que ara. El que ha canviat són els contextes, les circumstàncies i els factors que intervenen. Jo crec que la divulgació històrica es basa fonamentalment en saber trobar situacions i esdeveniments perquè la gent entengui què va passar i se'n pugui fer una opinió i es pugui traslladar als problemes del present. Com més proper sigui, més fàcil, i a l'inrevés. Actualment, davant del món de la globalització, les diverses relacions de tot tipus s'han modificat radicalment molt ràpidament, i no hi ha ningú capacitat de preveure com estarem d'aquí 20 anys. Sí que podem intuir, però hi ha molts dubtes i incògnites. Les reflexions històriques sobre el passat poden sorgir i servir de moltes coses, però fins a un punt.

Si hagués reflexionar sobre el 1714...

Els historiadors podem analitzar una societat bastant diferent a la nostra, explicar com funcionava i el perquè del conflicte, interpretant i considerant de forma rigorosa. Però la societat actual té uns conceptes -la democràcia, per exemple- que ara no signifiquen el mateix que altres temps, tot i que el significat sigui el mateix, de manera que això pot semblar una manipulació o distorsió. Quan en aquest cas un govern és substituït per un altre autoritari, «modern» i centralitzat, liquidant totes les institucions, no podem presentar aquest fet com a signe de modernitat... des de quan liquidar les institucions és modern?

Reflexionant, el 1714 és, en poques paraules, una guerra internacional que ahora és civil, que en el fons s'estan enfrontant dos governs polítics econòmics a Catalunya. Es revisen les relacions entre Catalunya i la Corona amb un sentit de co-responsabilitat i de fixar cadascú el seu territori: les institucions no estaven consolidades, sinó que s'intentaven actualitzar als temps de llavors, que no eren els temps d'ara. És una derrota de les institucions que un país s'havia construït per ell mateix i la imposició d'un sistema autoritari que ve de fora.

Creu que és just o ètic centrar-se només en uns punts determinats d'un fet?

Posis els punts que posis, s'han de trobar opinions contrastades sustentades en un rigor històric.

El fet de presentar oposicions i contrastos, ajuda i fa que sigui més veraç o confon?

S'ha de fer amb intel·ligència, jo penso que és positiu, però s'ha de fer bé. Han de ser tesis mínimament serioses.

Creu que el documental històric té futur?

Si té èxit vol dir que hi ha una gran acceptació popular, i això vol dir que té futur. Això sí, s'han d'anar modificant i adequant al nivell de coneixements de la població i de desitjos. El documental històric ha d'estar sempre acompanyat a la demanda social, i és la manera que comunicui de veritat. Hi ha les temàtiques i les formes de fer-ho, que s'han d'adequar als procediments i a la demanda.

Quina és la visió de l'assessor?

No és sempre la mateixa que la del professional de televisió, perquè ells estan més al dia del que s'ha de fer avui, i s'ha d'anar actualitzant. El seu paper és més permanent, perquè ha d'assegurar el rigor, buscar fonts... Realment els directors són ells.

Vostè ha de tenir molt clara la intenció del programa, oi?

Sí, de fet fem una discussió important d'aquest tema. Ho hem de tenir molt clar. Jo reviso el guió, no el faig. N'opino i suggereixo segons la intenció que hem marcat.

Quin és el procés?

Primer s'elabora un projecte conjunt per part dels directors i assessors, es decideix el contingut i es discuteix sobre el que hauria de quedar clar en el programa. A partir d'aquí es busquen moments històrics i personatges que puguin servir per documentar això. Es van fer trobades amb diferents propostes i es discuteix la més eficient, seleccionant entre elles. Després s'elabora el guió i es passa ja a la fase de producció.

En quin criteri us baseu per seleccionar les històries?

Es fa un debat entre directors i assessors en funció de la idea principal del programa, del que volien transmetre.

Creu que hi ha aspectes històrics que no es poden explicar en els documentals?

Hi ha episodis que són de difícil documentació, a vegades, com que hi ha etapes que no hi ha iconografia, i aleshores es recorre a la representació. La capacitat d'invenció dels creadors és notable i saben enfrontar-se a tota mena de dificultats.

Quan l'espectador s'enfronta en un programa històric d'un determinat canal, potser ja intueix quines idees defensarà. Com combatreu això? Com podeu ser objectius?

El rigor depèn del paper que juguïn sobretot els assessors i els mateixos guionistes saben que fan un programa d'explicació, no d'adoctrinament. Van a explicar un episodi històric, donant referències perquè la gent en faci la seva pròpia lectura, sense amagar cap aspecte rellevant. És evident que no pots explicar-ho tot, has de fer una síntesi. Aquí està el problema del rigor.

No es pot ser objectiu però es pot ser ètic...?

Es pot ser ètic i rigorós: no dir mentides o ocultar qüestions importants, que seria la manca de rigor.

Què en pensa de la reconstrucció? Creu que treu veracitat?

No, sempre i quan estigui ben fet. A vegades hi ha uns episodis que estan relativament ben fets. Si aquesta recreació és fiable perquè el que li fan dir és el que va dir realment, em sembla perfecte. Si no, es faria una trampa. Però si ho representen exactament, em sembla lícit.

Per què creu interessant que la població doni voltes al passat? Què en traiem d'això?

La gràcia que té la història és que s'entenen moltes coses de com hem arribat aquí i per entendre els problemes que tenim avui, de manera que podem comprendre les possibilitats davant del futur... «la història és la mestra de la vida!». Hem passat per unes circumstàncies, som on som, hem tingut uns problemes, en tenim uns altres... i a veure què podem fer, si és que vols fer alguna cosa.

Amb l'entrevista d'en Borja de Riquer em va quedar molt clara la funció d'un assessor històric a un programa, i aquesta és bastant distant al format i a la manera de presentar-ho, ja que jo pensava que era quelcom més cooperatiu. En canvi, vam parlar molt d'història, del contingut, de les fonts, que és el que ell realment tracta i en el que s'ha de fixar quan assessora un documental. A més em va ajudar a guiar-me per la investigació del fet històric de la part pràctica del treball.

ENTREVISTA AMB DOLORS GENOVÈS

Octubre 2013.

Dolors Genovès és llicenciada en periodisme, història, filosofia i lletres i filologia. Els seus documentals han tingut molt de renom i actualment és coneguda per haver dirigit els documentals de TVC *Adéu Espanya?* i *Hola Europa!*

Actualment també és professora de Documental de Creació a la Universitat Ramon Llull. Ha obtingut el Primer Premi Cinema-Rescat a la millor utilització d'imatges d'arxiu per a *Chamón*, a Barcelona (2002).



Dolors Genovès

Aconseguir una entrevista amb aquesta personalitat era un objectiu que em motivava molt perquè realment sabia que parlar amb ella em seria molt útil, ja que, igual que l'Enric Calpena, la seva carrera professional és molt profunda i interessant en el meu àmbit de recerca.

En el seu documental «Adéu Espanya?», parlen poc més de mig minut sobre la Guerra de Successió, i vaig adonar-me que explicaven uns aspectes molt determinats i em va donar la impressió que anaven amb una intenció molt directa. Felip d'Anjou, per exemple, es va casar a Figueres i va convocar les Corts després de molts anys, cosa que en certa manera, afavoria a Catalunya. En el documental, en canvi, segons el meu punt de vista, potser es diuen els aspectes més aviat negatius i aquestes altres idees es deixen de banda.

Si saps una mica la història de 1705 a 1715, sembla que Felip d'Anjou rep homenatge i segueix amb la tradició pactista, però després, tot això se'n va en orris. Jo el que volia en aquest cas era transmetre que a Catalunya no hi havia només una diferència en el sentit que Felip d'Anjou finalment no va reconèixer les Corts catalanes, els drets catalans etc, sinó també des d'un punt de vista comercial, és a dir, Catalunya era més propera a tot el que era el comerç europeu i molt més allunyada a la Castella, que era un «camp de blat». Amb trenta segons no podia donar-li més història, havia d'estar en funció del guió general.

Clar, perquè en un documental històric sempre hi ha una intenció...

En qualsevol documental sempre hi ha una intenció, perquè és una obra d'autor. A diferència del reportatge, que és una convenció de mostrar totes les possibilitats, el documental és una mirada d'un autor, que defensa una tesi i l'argumenta.

Per fer un documental històric, aleshores, no s'ha de voler ser objectiu?

No exactament: Tots els documentals històrics sempre s'han basat en documentació objectiva, però tu l'has d'interpretar. La tesi d'un documental s'ha d'argumentar, defensar. És una interpretació final –una opinió– basada en fets. Per tant, hi ha objectivitat²⁴⁰ però també hi ha interpretació.

També n'hi ha que poden ser intencionats per portar cap a una reflexió de l'audiència...

Sí, però sempre hi ha una interpretació de l'autor. Sempre, i més amb el documental, que té més via lliure, que no s'ha de cenyir en aquesta convenció, no ha de perquè posar-ho tot a favor o tot en contra. Però sí que has de ser molt pulcre i molt rigorós amb allò que dius perquè ho has de defensar amb arguments. A mi personalment no em fa por començar a parlar d'alguna cosa que tot just només hi ha una espurna en la societat, i poso sobre la taula molts temes que potser encara no han quallat.

Què és el que fa més interessant a un documental històric?

Segons quin fet potser encara hi ha gent viva que ha viscut la situació que s'explica i aleshores nosaltres els fem una aportació. També resulta interessant si es resolen misteris o es recerquen coses que fins ara han estat de difícil accés. Els temes ja tenen per si interès, i després també s'ha de tenir en compte com tu els presentes: els has de donar un format que sigui atractiu. Fer una aposta visual nova, moderna, que es correspongui en els temps estètics des dels punts de vista audiovisual.

²⁴⁰ Objectivitat en el sentit que es basa en fets, en documentació.

Què en pensa de la docuficció i de la reconstrucció? No creu que tanta perfecció pot arribar a treure veracitat?

És una altra manera d'aproximar-te al passat, la gent se n'adona perfectament quan es tracta d'una reconstrucció. Però han d'estar molt ben fetes, i normalment tenen un punt de vista pedagògic, didàctic, de proximitat a un aspecte d'audiència més gran, de donar a conèixer, no de recerca i investigació.

Podria arribar a semblar una pel·lícula... quina és la línia?

La línia és un referent: pots mostrar un document o alguna cosa (explícita o no) que confirmi el que estàs explicant. A la ficció pots inventar, anar més enllà.

Quan una TV pública encarrega un documental, quin negoci se'n treu? Com evoluciona?

A TV3 sempre li ha faltat una cosa, que és vendre els projectes que fem. Hi ha hagut projectes que han interessat internacionalment, però depèn del que s'expliqui, perquè no tothom ho entén tot. Hi ha temes globals que s'entenen a tot arreu, però també hi ha temes locals que no interessin més enllà, però això no vol dir que no s'hagin de fer. Tot i així, TVC mai ha tingut una política de vendes gaire activa. Hi ha moltes sortides, a través d'entregues de diaris -en el cas nacional- o sinó a través de mostres internacionals on pots mostrar els teus productes i les cadenes interessades en els projectes te'ls compren -mercat audiovisual-. TV3 no té un ànim de lucre, no hi ha negoci... es finança a través de la publicitat i de pressupostos de la Generalitat... vendre és més aviat per prestigi.

I en el cas d'una TV privada o d'algú que fa un documental pel seu compte?

S'ha posat molt de moda el «micromecenatge», on proposes projectes i pots arribar a obtenir pressupost a través d'aportacions petites, i tot això es fa a través de portals d'*internet* -les empreses se'n queden un percentatge del benefici-. També pots anar a diferents empreses i els vens el projecte. Una vegada l'has produït, pots anar a les

televisions i vendre aquest projecte, o et poses en paral·lel mentre el fas en contacte amb els canals emissors. Actualment també el pots penjar a Internet, que actualment és una via molt popular, i està molt bé perquè és més barat i pots difondre la teva obra. És democratitzar les projeccions de les coses.

Creu que hi ha alguns aspectes històrics que no es poden explicar en els documentals?

El problema és el temps que pot durar el documental, sempre tens un límit. El gran treball a part de posar imaginació, rigor, creativitat... és que has de destriar mentre fas el guió, i et guies pel que interessa explicar. No és una qüestió de censura. És d'autocensura: tot es pot dir, però depèn de com es diu. Però el criteri és que lligui amb el que tu vols explicar, amb la intenció. No és manipular. És triar.

Quan seria manipular?

Quan enganyes a l'espectador. Però els documentalistes, si són bons, només tenen els seus noms. No posaran mai en joc la seva credibilitat, perquè és l'únic que tenen, el seu nom. El documentalista ha de preservar el seu nom, però no pel seu *ego*, sinó pel seu treball, perquè s'hi dedica i és la seva feina.

Ho ha de fer amb ètica...

Exacte. Per això firmes els documentals. Pots ser criticat, però tu ho has defensat amb uns arguments. Si has comet un error, ho has de dir, però has de mirar de preservar la credibilitat del teu nom.

Com decideix la intenció?

Segons les investigacions i la informació que tens disponible. Qualsevol acció que fem nosaltres, qualsevol llibre d'història, per més imparcial i neutre que sembli, respon a una hipòtesi de treball, que s'ha de justificar, argumentar. No es pot veure la intenció

d'una manera pejorativa. Volem demostrar una línia augmentativa, basat en dades, fets, interpretacions... com que tenim un límit temporal hem de triar el que diem i presentar-ho de forma atractiva perquè l'espectador ho entengui.

Per què creu que és important que la població sàpiga el nostre passat?

Malauradament tenim una sèrie de generacions que desconeixen absolutament el passat. Conèixer el passat no ens garanteix que no ens tornarem a equivocar, però com a mínim tenim uns referents, sabem el que hem fet, el que ha passat, el que s'ha guanyat, el que s'ha perdut, què i com hem defensat... podem anar comparant. El passat ens ajuda a entendre perquè passen les coses, perquè els governs actuals actuen d'aquesta manera. Si veiem d'on ve tot, podem entendre perquè actuem d'aquesta manera. Ens ajuda a saber si el que ens preguntem és realment el que ens hem de preguntar. Per exemple, en el cas de Catalunya, entenent el catalanisme i relacionat amb la Via Catalana, hem entès que el que ens hem de preguntar és no és l'encaix, el que hem de preguntar és: Com ens ho fem sense Espanya? Tot té un procés històric i estem com estem per moltes raons.

Creu que el documental històric té futur?

La pregunta te l'hauria de fer jo... creus que té interès?

A mi personalment m'interessa...

Jo tinc constància que alguns documentals històrics han ajudat als estudiants en fer els seus treballs i investigacions. També és veritat que en algun moment a TVC hem tingut una saturació de programes històrics, i aleshores es va canviar el registre i es va parlar de la història del present i d'un possible futur, i també és un documental històric encara que no ho pensi.

Creu que el documental en si és un bon suport per transmetre la història?

Hi ha diferents tipus de documentals: el didàctic, el d'investigació, de síntesi, amb un punt d'humor... Els de divulgació son importants, és una eina important, perquè és molt

útil per un historiador, per un jove estudiant o per qualsevol persona. Té futur dosificant i variant una mica els temes i la manera de presentar-ho.

La microhistòria i la simplicitat ho fa més atractiu?

Tu has d'atreure l'atenció del teu públic: les microhistòries han de ser representatives d'una època, d'un moviment, que representin un fet general, un context. A través de petites històries pots exemplificar tot un període.

Com sorgeix la idea d'un programa històric?

En el meu cas, personalment, tinc una intuïció i la segueixo, guiant-me pel tema. Un exemple va ser quan es van obrir els arxius de Moscou i hi vaig anar a investigar per trobar informació sobre l'assassinat d'Andreu Nin²⁴¹. A mida que vas trobant, fas un pre-guio, amb imatges, penses com l'il·lustraràs... Tu pots o no mostrar el document, pots comparar el present amb el passat, pots associar aspectes del passat amb paisatges permanents... es tracta de creativitat. És buscar maneres.

Recorda una cosa: tots els que fem documentals interpretem les dades. La teva proposta ajudarà a la reflexió, però sempre tindrà una intenció. No hi ha cap documental...

Objectiu?

No, no objectiu, no és un problema de subjectivitat i d'objectivitat... és un problema d'honestedat... La paraula és «neutre». I si un documental és neutre, és un fracàs de documental.

L'entrevista va ser molt complexa perquè m'argumentava i m'explicava la seva posició a través d'exemples dels seus propis documentals²⁴², i això em va ajudar molt a entendre que realment tot aquest món és molt complex perquè no podem oblidar que

²⁴¹ Andreu Nin (1892 – 1937) fou un polític català molt important en el marxisme revolucionari espanyol del segle XX. Dolors Genovès en va fer un documental: «Especial Andreu Nin: Operació Nikolai», 1992.

²⁴² La present transcripció ha estat resumida en aquest aspecte.

estem parlant de la història, i això suposa molts fets, moltes persones i per tant, molts punts de vista. Amb aquesta entrevista vaig acabar de tenir molt clar que aquesta objectivitat que tant havia buscat, no existia.

Vam parlar de la seva carrera professional i de com es va anar posicionant en aquest àmbit, cosa que em va fer obrir molt la ment i entendre que s'ha de tenir un element distintiu. Em va recomanar que estudiés periodisme i una segona carrera com a base per complementar després amb un màster. Va ser realment una entrevista molt profitosa en molts aspectes.

VISITA A LA FILMOTECA DE CATALUNYA

Juny - novembre 2013.

Mentre feia la recerca em vaig assabentar de l'existència de la Filmoteca de Catalunya, situada a la Plaça Salvador Seguí de Barcelona, i la vaig anar a visitar. Em va servir molt perquè em vaig quedar a la biblioteca i en vaig poder extreure molta informació pel meu Treball, ja que tots els llibres que tenen són referents al tema cinematogràfic i de documentals. A més a més, l'ambient que s'hi respirava també era molt curiós i em va servir com a un acostament social a aquest món.

7. Conclusions

*Seguim sabent el que sabíem... demà, el que vulguem, ho farem.*²⁴³

Pot resultar paradoxal i fins i tot sarcàstic començar unes conclusions afirmant que el que sé és el que ja sabia. I encara ho resulta més si, tanmateix, no és cert. O sí. O depèn. I és que el coneixement, mai se sap. La realitat és molt extensa i tot el que s'explica, tot el que se sap, no només ho hem creat nosaltres sinó que a més a més, en forma part. És a dir: el coneixement el creem, el sabem i l'aprenem nosaltres mateixos. I per això, és sempre interpretat. No ja com a condició, sinó que la interpretació pertany a la seva ontologia. Demanem històries amb anhel perquè per entendre'ns nosaltres necessitem entendre el que hem creat; i si vivim en una realitat que hem creat tots, explicar-nos històries és el que ens fa comprendre el que ens envolta, i, per tant, el que ens garanteix la convivència amb el que han creat els altres. El coneixement és propi de cadascú i és per això que per ell mateix ja és subjectiu, interpretat, des de sempre. La realitat permanent, la que ja porta acumulada des del passat i es va transformant però sempre des d'una mateixa base, des de la seva pròpia història, és la que el documental ens explica. I és el que ens dona peu a seguir creant i a seguir compartint. És el que ens dona la base pel present que vivim i que s'acumula. I el temps va passant i la història es va creant.

En aquest treball de recerca, la història es va anar creant. Era la primera vegada que feia una investigació d'aquesta importància i me'n vaig adonar que fins que no vaig haver llegit prou i vaig haver tingut una concepció general del tema, no vaig poder començar a decidir què escriure ni com enfocar el treball: el fet de saber fa que cada vegada puguis arribar a saber més (això ho vaig poder comprovar amb el fet que vaig investigar traduint del llatí a partir d'una font primària), fins que te n'adones que no pots saber-ho tot. Sempre has d'acabar posant uns límits. I a vegades és difícil determinar el que és realment important i el que no, però en definitiva, és imprescindible, perquè el fet d'opinar ens obliga a limitar el coneixement general cap a una direcció, però sempre s'ha de fer de forma justa i èticament contrastada: les interpretacions que fem han de ser crítiques i contextuals sobre uns orígens reals; i aquest mateix fet s'aplica directament al documental. Argumentant una de les meves hipòtesis, l'adoctrinament ideològic es

²⁴³ Jordi Teis a la Mostra de Documentals d'Olot.

considera documental perquè representa la realitat, però s'ha de tenir en compte que no ho fa honestament i això implica que el coneixement transmès no és ètic; és a dir, has de dir el que veus, cosa que no equival estrictament a dir el teu punt de vista, sinó a dir el teu punt de vista a partir del que veus. És així com les històries que s'expliquen en els documentals, encara que siguin concretes, sempre, d'alguna manera, ens acaba explicant aspectes més generals de la realitat.

El coneixement, tanmateix, per complet, mai se sap; perquè tampoc ha estat del tot creat. És per això que el documental ens representa petits fragments, realitats concretes, i ens n'explica històries que en definitiva, donen base i peu a més coneixement: reafirmem, per tant, que com més sabem, més podem saber. Tot dóna voltes al mateix lloc i, de fet, donem tantes voltes repetidament sobre una mateixa cosa que sembla ser «segura» o «certa» perquè en realitat, no ho és. La objectivitat, definitivament, no existeix. Confirmo així una de les meves hipòtesis: no se sap tot (o sí), i si se sap, tampoc se sap del cert, perquè tot és subjectiu. Tal i com l'objectiu de la càmera és l'intermediari entre la realitat i la fotografia que n'extraïem, la intenció, l'objectiu d'un realitzador d'un documental, també fa de tamís entre la realitat i l'espectador. Irònicament, l'objectiu, com a tal, no pot ser objectiu.

El documental com a suport del coneixement històric és, doncs, una metàfora directe de la realitat. És per això que, per molt que pugui semblar un contingut diferent a la resta i feixuc, és el més general i en el que ens basem, i per això el necessitem. Refuto així la meua hipòtesi referent a la data de caducitat del documental històric: No en té, però s'han de tenir presents els recursos dels quals es disposen en el moment de concebre'l: són importants i d'això en depèn la manera de com es transmet la realitat. Això en certa manera és positiu perquè ens exposa a haver de pensar en nous formats, alternatius, i per tant a la creativitat i a la creació de més saber, perquè voler transmetre un saber implica haver d'investigar i saber més. La investigació referent a un coneixement ha d'estar acotada, però el documental, com a format, no. El més important és l'essència, el contingut, és a dir, que transmeti la realitat interpretada de forma honesta i ètica. El documental com a format, igual que la història, pel simple fet que la veiem des del present que aquesta mateixa ha format, es transforma. I evolucionarà com evolucionarà perquè és simplement una manera de veure la realitat, que també es transforma i, és per això que no la podem deixar d'explicar mai. Tothom ho vol fer, i això ho vaig

comprovar aconseguint les entrevistes amb gent que en un principi pensava que em diria que no. Tothom té opinió, tothom té alguna cosa a dir i històries a explicar davant d'aquesta realitat. I gaudir escoltant-les, encara és millor. El fet d'acostar-me a aquest món en tants aspectes i haver viscut tantes experiències que abans ni tan sols sabia que existien, m'ha fet créixer. Perquè és el fet de voler acostar-se a nous mons el que et fa descobrir que existeixen i que també hi ha vides i opinions paral·leles a la teva. Tothom viu per ell mateix, crea per ell mateix. I el fet d'adonar-se'n, és el millor que et pot passar. El món, encara que a vegades sembla petit, és gran, perquè, tal i com el temps passa, el món creix contínuament. Investigar, aprendre i descobrir, com he pogut comprovar, et fa moure i sentir-te viu. I el documental, com a tal, aconsegueix crear-ho en l'espectador. El fet de transmetre el coneixement ens assegura que tot això es continuï sabent i per tant, la realitat permanent, la que transmet el documental, quedi en el record. Buscar i retrobar històries: és això el que ens manté vius.

Creem, expliquem i creem. Vivim en simbiosi amb aquesta realitat: necessitem escoltar i necessitem compartir el que fem i el que vivim.

I sí, si de veritat vols fer alguna cosa, l'acabes fent. Malgrat tot el passat que deixem enrere, sempre hi ha un demà... *i bé, la història és mol llarga.*

— *Sí, això sí que ho té!*²⁴⁴

²⁴⁴ Entrevista amb Enric Calpena. Cfr. Pàgina 102.

8. Bibliografia i netgrafia

- BARROSO, Jaime, *Realización de Documentales y Reportajes* (Síntesi 2009).
- BERGER, John: *Mirar*. Gustavo Gili, Barcelona 2011
- *Breve Relación del feliz viage de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel Christina de Brunsvvich y Vuolfenbuttel (que Dios guarde) Desde San Pedro de Arenes, hasta la Ciudad de Mataró. Su magnífica, y gloriosa entrada en la Excelentíssima Ciudad de Barcelona. Y reales Bodas con la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde) Monarca de dos Mundos... Con Licencia y privilegio*. Barcelona: Por Rafael Figueró, Impresor del Rey nuestro Señor, año 1708. (Facsimil Caixa Laietana 1971).
- CUSACHS i CORREDOR, Manel, *El port de Mataró 1702 – 1991*. (L'aixernador 1993)
- DÍAZ, Marta, *Doc 21 panorama del reciente cine del documental en España* Editorial Luces de Gálibo (2009).
- ESCOBEDO J.J. *Diccionario enciclopédico de la mitología*, de Vecchi, Barcelona, 1989.
 - *Estudi del projecte* UOC 2011.
- FERNÁNDEZ, Ángel: *Retrospectiva del documental televisivo de divulgación histórica en España* (article 23/08/2008) Diari El Mundo.
- FERNANDEZ, F. MARTINEZ Abadia, J. *Manual del productor audiovisual* UOC 2011.
- FLAHERTY, Robert. Article *La función del documental* (1939).
- FRADERA, Josep fotocòpia de l'obra de teatre: *Mataró 1708 Proveïdor de la Reial Casa* (1982).
- GARCIA Miquel, *Hibridització dels gèneres a la televisió* (CAC 2011).
- HERNANDEZ Corchete, Sira, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Gedisa, Barcelona, 2008.
- HOBBSAW, Eric: *Historia del siglo XX*. Barcelona, 1995. Serie Mayor.
 - *Informar a la TDT – Trípodos* (Barcelona 2007).
- LLOVET, Joaquim, *Mataró dels orígens de la vila a la ciutat contemporània* (Caixa Laietana) Mataró 2000.

- *Marc general de la producció audiovisual i multimèdia*, UOC 2011.
 - MARTINEZ Abadia, José i FERNANDEZ Díez, Federico: *Marc general de la producció audiovisual i multimèdia i Estudi del projecte* (Materials UOC).
 - *Mataró 1680 – 1718* (Caixa Laietana 1966).
 - MICÓ Lluís Josep *la realitat inventada* article La Vanguardia 8-9-2013.
 - MONTERDE, JE. Selva, Marta y Sola Anna, *La representación cinematogràfica de la historia*. Ediciones Akal 2001.
 - NICHOLS, B. *La Representación de la Realidad*, Paidós, (Barcelona 1997).
 - PAYNE, Alexander (Entrevista a la BBC –veure webgrafia).
 - RABIGER Michael, *Directing the documentary* Focal press, Burlington 2009.
 - SÁNCHEZ Alarcón, Inmaculada: *Doc 21: El documental histórico y los recursos de ficción*. Editorial Luces de Gálibo (2009).
 - SANZ Ayán Carmen, *Leyendas de 1714* La Razón 7-7-2013.
 - TORREIRO, Casimiro, *Realidad y creación en el cine de no ficción*. Catèdra 2010.
 - TORTAJADA, Antoni: «*Històries de Catalunya*» i els problemes de la divulgació per televisió. Vè Seminari Arqueologia i Ensenyament Barcelona, 25-27 de novembre, 2004. Treballs d'arqueologia 10, 2004.
-
- www.enciclopedia.cat
 - www.dlc.cat
 - www.comunicacio.blanquerna.url.ed/jornades/jornades2003/dolorsgenovés.asp
 - <https://www.cibercorresponsales.org/pages/preproduccion-y-planificacion-de-la-idea-al-guion>
 - <https://www.cibercorresponsales.org/pages/preproduccion-y-planificacion-de-la-idea-al-guion>
 - https://w30.bcn.cat/APPS/portaltramits/ca/ciudadano/canal/19970000722/default.html?mostrar_descLarga=1
 - http://www.youtube.com/watch?v=VSAz_Z5_4QM
 - <http://www.youtube.com/watch?v=I-r2Pv703vI>
 - <http://www.xtec.cat/~mplanel4/imatge/guio/doc5.pdf>
 - <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART45.htm>
 - <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>

- <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART36.htm>
- <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART31.htm>
- http://www.uv.es/dep235/PUBLICACIONES_IV/PDF40.pdf
- http://www.uv.es/dep235/PUBLICACIONES_IV/PDF40.pdf
- http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resena.php?art_id=22
- <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentopolitico.htm>
- <http://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag26869/opi%20catalu%C3%B1a%20razon.pdf>
- <http://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-26869/opi%20catalu%C3%B1a%20razon.pdf>
- <http://www.trainfografia.com/>
- <http://www.sindicart.org/sindicart/convenio-audiovisual-2009.pdf>
- <http://www.sapiens.cat/ca/notices/2012/11/entrevista-a-enric-calpena-3013.php>
- <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>
- <http://www.raco.cat/index.php/SessioEstudisMataronins/article/view/179386/345407>
- <http://www.raco.cat/index.php/FullsMASMM/issue/view/9373>
- <http://www.raco.cat/index.php/FullsMASMM/article/viewFile/116224/147088>
- <http://www.raco.cat/index.php/FullsMASMM/article/viewFile/115546/145870>
- <http://www.ovide.com/es/productos/camaras/cinematografia-digital/camaras%20cine%20digital>
- <http://www.ou.edu/englhale/1ellis.html>
- <http://www.observacionesfilosoficas.net/leniriefenstahl.html>
- <http://www.nuevarevista.net/articulos/actualidad-del-documental-historico>
- <http://www.nuevarevista.net/articulos/actualidad-del-documental-historico>
- <http://www.museudeldisseny.cat/museus/museu-textil-i-dindumentaria>
- http://www.fvppalomares.com/es_ES/alquiler-estudio-chroma-key
- http://www.fesugt.es/documentos/pdf/comunicacion-cultura-deporte/convenios/audiovisual/tabla_salarial_tecnicos_audiovisuales_2013_boe.pdf
- <http://www.epocabarcelona.com/>
- http://www.durangoudala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_1948_3.pdf

- <http://www.cbc.ca/archives/categories/war-conflict/second-world-war/propaganda-and-the-second-world-war/john-griersons-counter-propaganda.html>
- <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Beceyro.htm>
- http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q36_Garcia_EN.pdf
- http://www.bbc.co.uk/films/2003/01/09/alexander_payne_about_schmidt_interview.shtml
- <http://www.altillo.com/examenes/uba/fadu/disimagenyson/estrunarradiovi/estrunarradiovi2012resmodadocu.asp>
- <http://www.altillo.com/examenes/uba/fadu/disimagenyson/estrunarradiovi/estrunarradiovi2012resmodadocu.asp>
- <http://www.alkiloo.com/alquiler-locales-de-ensayo-y-grabacion/estudio-de-grabacion-post-produccion-de-sonido-sala-de-voz-en-off-locuciones-5986>
- http://www.agifreu.com/v_angles/com_audiovisual/documental/7_espana.pdf
- <http://w27.bcn.cat/porta22/cat/fitxes/D/fitxa4628/director-a-creativ-iva-de-preproduccio-dentorns-digitalis.do>
- <http://vimeo.com/46194357>
- <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/index.html>
- <http://producciondigital.wordpress.com/preproduccion/>
- <http://producciondigital.wordpress.com/preproduccion/>
- <http://producciondepiezasdecomunicacion.blogspot.com.es/2012/07/preproduccion-produccion-y.html>
- <http://producciondepiezasdecomunicacion.blogspot.com.es/2012/07/preproduccion-produccion-y.html>
- <http://leni-riefenstahl.de/>
- http://humanitats.blogs.uoc.edu/2013/02/07/agusti-alcoberro-historia-en-3d/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=20121_bla_arthum_intern_generic&utm_term=Feed%3A+uoc%2Fhum+%28Blog.+Humanitats%29
- <http://fxysudoble.com/es/cronologia/via-crucis-del-senor-en-las-tierras-de-espana/>
- <http://fxysudoble.com/es/cronologia/textos-de-peliculas/>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Dobl%C3%B3n>

- <http://es.scribd.com/doc/70261655/Bill-Nichols-%C2%BFQue-tipo-de-documentales-existen>
- <http://eldocumental21.blogspot.com.es/2011/06/modalidades-de-la-noficcion.html>
- <http://eldocumental21.blogspot.com.es/2011/06/modalidades-de-la-noficcion.html>
- <http://documentaries.askdefine.com/>
- <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3353923>
- <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1111125>
- <http://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n19p185.pdf>
- http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/capitulo4.pdf
- http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/capitulo3.pdf
- <http://castanocarrillo.blogspot.com.es/>
- <http://ca.wikipedia.org/wiki/Preproducci%C3%B3>
- <http://ca.wikipedia.org/wiki/Preproducci%C3%B3>
- http://ca.wikipedia.org/wiki/Monedas_catalanas
- http://ca.wikipedia.org/wiki/El_pi%C3%B9_bel_ome
- [http://ca.wikipedia.org/wiki/Ducat_\(moneda\)](http://ca.wikipedia.org/wiki/Ducat_(moneda))
- http://ca.wikipedia.org/wiki/Antonio_Caldara
- http://books.google.es/books?id=b3G_tvFqpwAC&dq=breve%20discurso%20y%20fiel%20relaci%C3%B3n%20de%20los%20festejos%20p%C3%ABlicos&pg=PA6#v=onepage&q&f=false
- http://biblioteca.cchs.csic.es/docs/formacion/web2_investigacion/daniel_bote_%20VideoParaWebDosPuntoCero.pdf
- http://biblioteca.cchs.csic.es/docs/formacion/web2_investigacion/daniel_bote_%20VideoParaWebDosPuntoCero.pdf
- http://1714.mhcat.cat/ambit03/subambit01/barcelona_cort_reial.html
- www.11setembre1714.org/cronos
- <http://www.blogsandocs.com/?p=5640>

Per saber-ne més, recomano la consulta a les següents fonts:

- CASTELLVI, F. *Narraciones históricas* (1700 – 1725).
- GIMÉNEZ J. historiador mataroní. Biografia i obres.
- PELLICER, Josep M: *Nuevas aclaraciones relativas a la historia de Mataró. Notables memorias ilironesas de la guerra de Sucesion. El semanario de Mataró, núms del 6 de gener al 5 de novembre.*
- *Relación del feliz viage de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel Christina de Brunsvich y Vuolfenbuttel (que Dios guarde) desde San Pedro de Arenes, hasta la Ciudad de Mataró. Su magnífica, y gloriosa entrada en la Excelentíssima Ciudad de Barcelona. Y reales Bodas con la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde) Monarca de dos Mundos. Sumptuosa pompa con que la lealtad cathalana aplaudió a sus Magestades en tan célebre ocasión con la sagrada circunstancia de averse executado la festiva translación de el glorioso Cuerpo de Santa María de Cervellón.* Barcelona, Rafael Figueró, 1708.
- VOLTEX I BOU, P. *L'arxiduc Carles d'Àustria, Rei dels Catalans*, (BCN, 1967).