

# Treball de fi de grau

Títol

Autor De

~~XXXXXX~~ Tutor De

Grau

Data

## Full Resum del TFG

**Títol del Treball Fi de Grau:**

**Autor/a:**

**Tutor/a:**

**Any:**

**Titulació:**

**Paraules clau (mínim 3)**

**Català:**

**Castellà:**

**Anglès:**

**Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)**

**Català:**

**Castellà:**

**Anglès**

## Compromís d'obra original\*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

À

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i la signatura:

**\*Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar una còpia en mà al tutor abans la presentació oral**

## Resum del Projecte Professional

“Si, coneixent les normes, l'autor les viola, les interpreta de mode personal, original i si força els recursos, indaga noves i sorprenents combinatòries, mira cap al seu propi interior i oblida la tradició, la norma, l'ús acceptat i la regla, possiblement estigui avançat en el terreny de la creació artística original.”

(Llorenç Soler, 1998: 155)

La vinificació de l'ànima és el títol que rep el documental ideat en aquest Projecte Professional com a Treball de fi de Grau. A partir d'una intensa recerca, que comprèn des dels orígens del documental fins els elements tècnics de creació audiovisual, en resulta una reproducció elaborada a partir dels criteris metodològics d'especialistes com ara Mariano Cebrián Herreros, Bienvenido León o Llorenç Soler, autor de la cita que encapçala aquest resum.

La raó per la qual aquesta cita està inclosa en aquest escrit és que reflecteix gairebé perfectament la realització d'aquest treball, que ha basat el seu procés creatiu en l'aprenentatge previ del bagatge i les múltiples expressions del gènere; de les necessitats socials que ha acomplert al llarg de la història i la seva situació actual.

L'objectiu d'aquest treball era aprendre a adaptar un relat en format audiovisual, concretant-se dins el marc del gènere documental. En aquest cas, s'explica la història del renaixement d'un territori que havia quedat estancat i oblidat tant per l'administració com per les mateixes persones que hi viuen. Gràcies a l'esforç i motivació d'uns enòlegs, el Priorat, situat a la província de Tarragona, és avui una gran expressió de vida i preservació del seu paisatge entorn del seu protagonista principal, el vi.

L'elaboració d'aquesta peça audiovisual ha constatat de la descripció detallada tant del fons (història), com de la forma (elements tècnics de descripció audiovisual), resultant així en un documental televisiu d'enfocament social, història la qual no s'havia tractat mai abans en format audiovisual.

Agraïments a,

Toni Orensanz

Elisabet García

Laia Serra

Rafel Pino

Josep Maria Vendrell

Roger Vernet

Joaquim Margalef

# Índex

Introducció	1
<b>PROJECTE PROFESSIONAL</b>	<b>2</b>
<b>2. Criteris metodològics: el documental televisiu</b>	<b>2</b>
2.1 La preproducció: el desenvolupament del projecte	2
2.1.1 Elements de la preproducció	5
2.2 Elements tècnics de creació audiovisual	6
<b>3. La Vinificació de l'ànima</b>	<b>12</b>
3.1 Sinopsi	12
3.2 Motius	13
3.3 Marc Històric	13
3.4 Personatges	14
3.5 Escaleta	16
3.6 Elements tècnics de creació audiovisual	22
3.6.1 Espai i llum	22
3.6.2 Plans	22
3.6.3 So i música	24
3.6.4 Temps i estructura temporal	25
<b>ANNEXOS</b>	<b>26</b>
4. El documental: el gènere difícil	26
5. Història del documental	30
6. Tipus de documentals: possibles classificacions	42
<b>7. Bibliografia</b>	<b>46</b>

## 1. Introducció

La creació d'un relat documental té infinites possibilitats i multitud de formes. La capacitat d'explicar qualsevol fet en profunditat, proporcionar un anàlisi extens i detallat sobre qualsevol tema de l'actualitat permanent, tot buscant l'atenció de l'espectador i poder crear en ell diferents emocions o generar diferents opinions – des de perspectives que potser mai abans s'havien plantejat-, això és, entre moltes altres coses, un documental. Davant d'un gènere amb unes fronteres molt difuminades i que busquen (i troben) constantment redefinicions i nous llenguatges, és molt emocionant descobrir quines múltiples opcions ens ofereix.

Aquest Treball de fi de Grau és un Projecte Professional que tracta d'elaborar la preproducció d'un documental. És la proposta d'un producte televisiu que queda plenament definit abans de ser produït, tenint en compte que el guió del documental s'obre varies vegades i es reedita constantment, degut a la inexactitud o imprevisibilitat del control de les intervencions dels diferents personatges i de les variacions que aquestes poden causar. El tema escollit és l'evolució econòmica de la comarca catalana del Priorat, situada a la província de Tarragona, a partir de l'auge del sector vitivinícola, i les seves conseqüències. Des dels anys 80 el territori ha experimentat certs canvis que han estat claus per la formació del què és a dia d'avui.

El plantejament d'idear un documental sense arribar a produir-lo obliga a elaborar una preproducció molt complerta ja que ha d'orientar al lector per ser capaç d'imaginar-se al màxim quin resultat tindria aquesta preproducció. És per això que, tot i tenint en compte que l'exactitud en la preproducció té els seus límits, també se sap que aquesta etapa de la creació documental - una de les tres, com són: preproducció, producció i postproducció)- és bàsica per obtenir un bon producte final, ja que sense una bona preparació hi ha moltes possibilitats de no obtenir el resultat desitjat.

Tot i això, cal destacar que, en aquest treball no s'inclou la previsió de pressupostos ni un detallat estudi de mercat per determinar l'oferta i la demanda d'aquest producte audiovisual. Amb la identificació del perfil de l'audiència i els mitjans als quals podria ésser destinat, ha resultat ser suficient per a poder idear la preproducció. El resultat que es recerca, doncs, anava més destinat a adaptar una història correctament al format documental i completar-lo amb la definició dels recursos estilístics que a definir els camps econòmics del projecte.

Degut al meu desconeixement pràcticament total sobre la creació documental, aquest treball no ha constatat tan sols de la recerca dels elements tècnics de producció audiovisual sinó que, també, consta d'una important recerca sobre el gènere documental, la seva història i les seves classificacions segons varis experts. Arrel de la necessitat de donar a aquest treball l'estructura correcta per a presentar-lo com un projecte professional, aquests continguts es situen als annexos. L'objectiu de la realització d'aquest marc teòric és la iniciació en el coneixement del gènere i la seva evolució al llarg de la història per saber com es defineix, quina funció i quines característiques té en l'actualitat. El documental ha anat veient mica en mica com els seus trets característics s'anaven modelant segons les necessitats tecnològiques i manifestacions artístiques de cada

període i, també, com l'aparició de la televisió ha provocat la (re)definició molt més estricta tant dels gèneres televisiu i cinematogràfic per separat com del procés de la seva hibridació.

La motivació per a realitzar aquest treball ha estat tant el desconeixement gairebé absolut del gènere des de la mirada del realitzador o productor, com les ganes de poder reflectir en aquest format la història de la qual parla el proposat documental ja que, actualment, no n'hi ha cap que la tracti. Però per a ser capaç d'idear-lo, m'he recolzat en els arguments teòrics de Kevin J. Lindemuth, Bienvenido León, Mariano Cebrián Herreros, Llorenç Soler i Jaime Barroso, principalment, professionals en el món de l'audiovisual que tenen varies publicacions on tracten els aspectes tècnics de la realització d'un documental.

Així doncs, aquest treball posa l'objectiu en la preparació documental però fa imprescindible la recerca dels orígens i tipologies que ens ofereix el gènere per conèixer totes les variants possibles d'aquest producte audiovisual. Cal destacar que el documental és un gènere amb molt bagatge i experiència i ha estat molt desenvolupat, per això sembla impossible innovar en aquest camp. Tot i això, també és veritat que cada documental és una marca, ja que porta la signatura del seu creador perquè la visió és tant personal com el producte que en resulta.



## PROJECTE PROFESSIONAL

Abans de presentar el projecte professional, s'exposen en aquest apartat quins criteris metodològics s'han seguit per a crear un documental. A continuació, es defineixen i ordenen els elements estudiats per a després saber tractar-los en la elaboració d'un producte audiovisual televisiu.

Després de l'exposició d'aquests criteris metodològics, aquest apartat segueix amb el documental titulat *La Vinificació de l'ànima*, com a resultat de l'estudi de la preproducció d'un documental.

### 2. Criteris metodològics: el documental televisiu

Els criteris metodològics escollits per a trobar eines pel desenvolupament del meu propi documental, es basen en les indicacions d'autors com Mariano Cebrián Herreros, Llorenç Soler, Manuel Barroso, Bienvenido León o Kevin J. Lindemuth. Aquests teòrics estableixen uns criteris de construcció del documental televisiu els quals he utilitzat per justificar la creació i tria dels elements per al meu plantejament personal del producte.

#### 2.1 La preproducció: el desenvolupament del projecte

La fase de preproducció és el plantejament del producte a nivell pràctic i teòric i, per tant, molt important per definir quin objectiu volem assolir i quines preguntes volem respondre. Sense una bona preparació, és poc probable obtenir un bon producte final. En aquest treball presentaré varies fases de la preproducció, les que han estat possible amb els coneixements obtinguts mantenint-me en la primera etapa. La tasca més important d'aquest treball és, doncs, aprendre a expressar i representar una història de manera documental, creant una estructura ideal per no perdre ritme i seguint un fil conductor que permeti comprendre a l'espectador què volem explicar-li. Abans de començar a idear l'estructura del documental, haurem de plantejar-nos quin enfocament pren aquest.

#### Enfocament

L'enfocament del documental fa referència al conjunt de decisions que pren l'autor que definiran la peça segons la temàtica, al públic a qui va destinat, o al mitjà al qual podria ser emès.

Segons Barroso, ens trobem davant de varies possibilitats creatives que, segons ell, es divideixen de la següent manera:

El "**documental tradicional de model expositiu o interpretatiu**" té l'objectiu de mostrar unes imatges orientades a partir d'una veu en *off*. Aquestes imatges tenen la funció d'il·lustrar el missatge de l'autor. S'hi pot abordar qualsevol tema. El que s'ha de tenir molt en compte és "la necessitat de projectar en major o menor intensitat el punt de vista de l'autor i el grau impositiu amb el que es pretén que arribi el discurs als seus destinataris" (Barroso, 2009: 314).

El “**documental d’observació a l’estil *Direct Cinema***” posa l’èmfasi en l’aparença de no intervenció del realitzador, eliminant aquells trets que ho fan evident, com ara la veu en *off*, la fragmentació d’escenes en plans i la seva recomposició en el muntatge, les músiques incidentals de funcionalitat emocional i el discurs de l’autor (Barroso, 2009: 319).

El “**documental participatiu a l’estil *Cinema Vérité***”, inclou la figura del realitzador que pren el paper de provocador dels fets que tracta de reflectir. L’entrevista o diàleg provocat als diferents actors socials aporta la diversitat de punts de vista sobre l’assumpte del film i que han estat prèviament explicitats durant el rodatge. Aquest tipus de documental pot tractar qualsevol assumpte que impliqui a individus i que pretengui portar a la pantalla fets, accions, sentiments o pensaments que generalment es mantinguin en un pla de discreció, provocant que es digui allò que normalment no es diria. Predominen els temes de to sociològic (Barroso, 2009:326).

El “**documental memorialista o d’històries de vida**” tracta de generar una entrevista provocadora com a mètode de conèixer la vida d’un personatge biografat. La intervenció dels actors socials podrà oscil·lar entre una intervenció freda, distant, fins a l’extrem oposat, corresponent a un to personal, íntim, propi de les pel·lícules documentals de diari. Es tracta d’articular una història a partir d’un testimoni prolongat personal. El tema tractat es definirà segons l’articulació a partir d’una sola persona, o d’un col·lectiu protagonista. És una modalitat que ha tingut cert impacte en el gènere dels documentals històrics, en certes pràctiques que renunciïn o rebutgen la veu en *off* emfàtica per a reconstruir uns fets a partir de l’austeritat testimonial (Barroso, 2009: 330-331).

El “**documental social**” més aviat divulgatiu que no pas d’entreteniment o científic, ja que estaria destinat a un *target* ampli però interessat en el tema del documental, però sense necessitat de conèixer determinats tecnicismes que el converteixin en un documental d’experts. L’elecció del tema “serà preferentment social: assumptes que afecten als individus i les seves relacions en societat, però s’han d’adequar a la premissa de subratllar el caràcter artificial del cinema i la separació entre el fet real i la narració” (Barroso, 2009: 334-335).

Pel que fa a la definició de **l’audiència** a qui va destinada - ja que d’aquesta manera es defineix quin format, quin llenguatge i quina informació s’inclou o s’utilitza alhora de desenvolupar el documental -, segons Kevin J. Lindemuth cal tenir en compte “l’edat, el sexe, l’educació, la cultura, la política, la religió i la salut” per determinar un perfil adequat d’una audiència (2012:17). Aquesta audiència s’aproximarà a un mitjà determinat, el qual podria complir el perfil requerit per l’emissió d’aquests continguts. Cal també doncs, tenir en compte en quin tipus de canal de televisió seria possible la reproducció de cada producte televisiu.

### 2.1.1 Elements de la preproducció

- **Sinopsis**

La sinopsis és un resum d'allò que es vol explicar en el documental. És breu, clar i precís i “serveix per despertar interès pel projecte, posant de manifest la força de l'assumpte o història que es vol explicar” (León, 2009:98). Aquesta redacció del resum de la història, ha d'estar escrita en “cert estil literari, d'acord amb el tipus de contingut del programa i que tracti d'evocar algunes de les imatges que apareixeran” (León, 2009:99).

- **Personatges del documental:**

“La veu dels personatges, dels actors socials, ha esdevingut el principal instrument del relat en tot tipus de documentals, encara que es maquilli com pràctica reflexiva i auto reflexiva, com actituds democratitzadores per a reduir el punt de vista impositiu de la veu en *off* o del muntatge visual. [...] La forma més immediata de presentar el relat o testimoni ha estat tradicionalment l'entrevista, que des de la seva funció periodística i la seva presència en els formats del reportatge, va ser assimilada per les pràctiques del documental com a eina per a la obtenció dels testimonis extraient-ne de l'estructura dialogística els fragments d'entitat monoligüística” (Barroso, 2009:136).

Segons Llorenç Soler, “mai és innocent la tria dels entrevistats. [...] La situació social dels entrevistats, la seva implicació més o menys directa amb el tema tractat, el seu nivell de coneixement del mateix, la seva capacitat d'anàlisi i de síntesi, la seva facilitat i claredat d'expressió, el seu nivell cultural i fins i tot el seu estat d'ànim en el moment de la entrevista influiran directament en el plantejament expositiu del tema, en la claredat, força o intensitat amb el que s'organitzi el discurs dels continguts. Resumint, direm que una eclèctica i ponderada elecció dels entrevistats serà un bon punt de partida” (1998:132).

Per tant, podem concloure que la tria dels entrevistats és determinant per enfocar en la correcta direcció l'exposició dels continguts, justificant sempre amb força la tria dels personatges que tenen un lloc dins el documental.

- **Escaleta**

L'escaleta és una descripció esquemàtica de la història, una relació ordenada de les parts que componen el documental, amb la seva duració corresponent. L'escaleta serveix “per a concretar l'estructura narrativa i les imatges amb les que es construirà el programa i comprovar que els continguts són adequats per ala duració prevista, que habitualment ve donada de forma prèvia” (León, 2009:99).

Elaborar una escaleta, doncs, és una manera de forçar la imaginació per estructurar una lògica conceptual, per veure si, realment, les imatges tenen o no coherència amb la línia argumental que es vol desenvolupar. Pel que fa al procés de creació, “amb freqüència, sinopsis i escaleta són dos documents desenvolupats paral·lelament, de forma que es van influint l'un a l'altre” (León, 2009:99).

## 2.2 Elements tècnics de creació audiovisual

Quan parlem de l'estil, quan el descrivim, fem referència a aquells trets tècnics que generen característiques visuals determinades en el producte. Aquest estil ha de funcionar d'acord amb el contingut del documental, per tal que pugui ajudar a comprendre'l. La tria dels elements de construcció de la narració audiovisual marcarà la diferència entre un tipus o un altre. És a dir, si el nostre documental té un to d'acció, és un film emocionant, farem servir plans aguts, agressius, ràpids i música amb ritme accelerat. Segurament també farem servir moviments de càmera com un recurs habitual. En canvi, si el que volem és fer un documental més aviat relaxat, farem servir plans llargs i estables, amb angles sobretot frontals, amb pocs moviments de càmera, fent servir més aviat músiques que asserenin el públic i no que l'alertin.

Encara que en aquest treball no es plategi en excés la part tècnica de la producció, al realitzar l'escaleta hem de tenir en compte alguns aspectes per poder transmetre, a partir d'ella, quin tipus de rodatge s'espera d'aquest plantejament, d'aquesta idea de documental, per obtenir el resultat desitjat.

- **Espai i llum**

**L'espai** on es desenvolupa el documental té una importància narrativa essencial, relacionada amb la ubicació de l'espectador en el documental. "En aquest gènere, establir un procés dialèctic entre el referent del fons i el subjecte que parla és també, més que possible, aconsellable. Podem citar el concepte posat en escena referit a certs tipus d'entrevistes. Potenciar la realitat com a decorat pot resultar un recurs lingüístic de gran eficàcia en el procés de transmissió dels continguts, en el mecanisme de producció de sentit. A això, hi podem afegir altres aportacions d'ordre estètic: la cura compositiva, el tractament de les línies de fuga, els angles i les línies, les masses de colors, el tractament de la llum, etc." (Soler, 1998:233).

Pel que fa a l'ús de **la llum**, és normalment una qüestió artística en el món cinematogràfic. Quan es tracta de gestionar la llum en un producte que no és de ficció, que no disposa d'una minuciosa i estricta preparació (on es dóna un coneixement i un control gairebé absolut per part de l'encarregat d'il·luminació o fotògraf) encara augmenta més el grau de dificultat. "En el reportatge o documental, es requereix un altre tractament visual on la il·luminació comença a ser un factor a tenir en compte amb vistes a la intencionalitat dramàtica del relat argumental. Més o menys, segons els temes, la llum ha de jugar un paper determinant en l'aportació expressiva de les imatges al conjunt de l'audiovisual. [...] Il·luminar, en el camp del documental, no consisteix només en aportar punts de llum i en saber-los situar adequadament. Un excés d'il·luminació pot resultar tant nefast com la seva carència. Il·luminar és, sobre tot, trobar el to, el nivell, la qualitat de la llum adequada, en funció de la globalitat del projecte i de les intencions del realitzador. En tot cas il·luminar és un problema de sensibilitat narrativa, situat en el camp de la comunicació artística" (Soler, 1998: 183).

Les fonts de llum poden ser tant la natural com l'artificial, segons les necessitats narratives del documental. Aquestes es poden donar tant en exteriors com en interiors i la seva combinació és possible segons les seves intensitats. Per exemple, si en un exterior amb

llum natural es vol suavitzar les ombres, es pot aplicar una font de llum artificial per aconseguir tal efecte. En tot cas, jugar amb un contrallum, amb la foscor, amb una escena on la llum crema la imatge, ... tot això són recursos narratius que depenen del to que el realitzador en vulgui obtenir.

- **Plans**

Pel que fa als plans, tenen diferents “mides”, és a dir, la mida relativa de les imatges contingudes dins de l'enquadrament. “L'enquadrament és la conseqüència primera del mecanisme actiu de l'escriptura amb al càmera, el resultat de la visió de l'operador sotmesa a la intermediació de l'eina (càmera)” (Soler, 1998: 81).

Habitualment, “l'enquadrament s'identifica amb el concepte *pla*, que és més aviat una referència a la interioritat d'aquest” (Soler, 1998:83). El pla doncs, és un quadre, una reproducció en dues dimensions de la realitat. Tot allò que veiem a través dels plans és una visió subjectiva del realitzador, que mostra allò que, segons el seu *modus operandi*, creu oportú fer aparèixer. Per això és important determinar l'ús dels plans, doncs condiciona la “manera de veure les coses” del realitzador i per tant, condiciona alhora, allò que veurà i interpretarà l'espectador. Cal tenir en compte, però, que “temps i espai són inseparables en la idea d'identitat en un pla”, segons afirma Soler (1998:86) i, per tant, no tan sols és important la mida del pla sinó també la seva durada.

Pel que fa la seva mida, trobem varis tipus de plans. Els **plans generals** són contextualitzants i, per tant, imprescindibles per situar als personatges i també a l'espectador sobre en quin lloc es troba i de què parlarà la història. Els **plans mitjos** són els més adequats per a realitzar en una peça audiovisual on hi ha varies entrevistes i, en alguns casos, la informació que se n'extreu és més important que la caracterització del personatge que hi apareix. “El pla mig ens allunya lleument del personatge, convertint-nos no tant en interlocutors com en espectadors. Aquest pla aporta una certa dosis d'objectivitat, de distanciament. Per altra banda, introdueix nous elements definitoris del personatge” (Soler, 1998:90). El **pla americà** “accentua els extrems i aporta nous elements de lectura” (Soler, 1998:91). Els **primers plans** serveixen per remarcar les faccions, de forma més agressiva, de la cara del personatge (o d'altres parts del cos), recollint-ne en gran detall les expressions, en la recerca de les emocions. “El primer pla suposa portar a l'extrem el procés de selecció de l'espai real. Obvia i amaga tal quantitat de la realitat, que hem de valorar analíticament si la part del tot que mostrem és suficientment expressiva. Aquest pla afavoreix l'aparició d'una figura metonímica, la sinècdoque, que consisteix en prendre la part per el tot. [...] A favor del primer pla trobem l'entrevista ja que, si bé és veritat que l'aïllament del rostre de l'entrevistat pot induir a una certa desorientació, el valor expressiu del discurs, el seu pes informatiu pot esmoreir aquest efecte” (Soler, 1998: 90).

I, per últim, trobem els **plans recurs**, és a dir, aquells plans que, a mida es va enregistrant el documental, es van prenent de l'ambient, de l'acció que té lloc en els espais protagonistes, petits detalls, objectes, persones, etc. que posteriorment tindran una funció il·lustrativa.

Pel que fa a l'acció o el paper de la càmera en la obtenció dels plans, els **plans** poden ser **objectius**, en que la càmera actua com a observador invisible, o **plans subjectius**, posant la mirada de l'espectador al mateix nivell que la del personatge.

**La duració dels plans** ve determinada per varis elements (Soler, 1998: 145):

- Pel propi **contingut** del pla: Un pla que conté molta informació necessita major temps de lectura. Que un pla romangui en pantalla més temps del necessari per una lectura completa, no precipitada, dels seus continguts, no és aconsellable, en principi. Aquest efecte prolongat pot generar avorriment en l'espectador, el comportament del qual davant el flux d'imatges en el relat audiovisual és sempre el d'exigir immediatament nova informació.
- Pel motiu de la seva **funcionalitat**: En el cas habitual d'una declaració d'un personatge davant la càmera o d'una acció que hagi de mostrar-se completa. Frases excessivament llargues es poden "tapar" o il·lustrar amb altres plans al·lusius al tema.
- Per **motius estilístics**: Cada pla no ha de ser considerat aïlladament, sinó com a element contextualitzat d'un relat seqüencial. La ruptura de ritmes que suposa el tractament alternat, combinat de seqüències integrades per plans curts, juntament amb altres de plans llargs, pot donar lloc a una arquitectura narrativa plena de sentit, on les variacions de ritmes susciten estats d'ànim diferents, lectures diverses, emocions diferents.

**La durada dels plans** és també un factor que marca el ritme del documental. El seu muntatge pot ser una eina per generar moviment.. "El ritme o moviment intern és la major o menor velocitat amb la que succeeixen les accions dins dels plans, que poden obtenir-se de dues maneres diferents" (Soler, 1998: 147):

- Pel moviment de la càmera en l'espai.
- Pel moviment que dimana de la pròpia acció registrada per la càmera.

Quan parlem dels **elements articuladors** que enllacen plans, fem referència a la manera d'unir els plans, a partir de diferents efectes. El més utilitzat és el "tall en sec", que té la funció d'assemblar més els plans, determinant que tot aquell contingut forma part de la mateixa escena, i també és el que té un efecte més traumàtic. De la mateixa manera trobem el "fos encadenat" que s'utilitza essencialment per a suggerir el·lipsis de temps i transicions espacials. O per evitar un efecte de xoc no desitjat precisament per la seva falta de continuïtat. Altres efectes són la "cortineta", basada en el desplaçament d'una imatge per un altra; la "pantalla partida", que permet introduir dos mitjos enquadres i serveix per evidenciar dos accions paral·leles; la "sobreimpressió", que permet veure dos imatges superposades al mateix temps, utilitzat sobretot amb finalitat artística; i el "fos a negre", en que una imatge dissol progressivament la seva presència fins a desaparèixer totalment i té un caràcter de "punt i a part" o "punt i final" (Soler, 1998: 158).

Pel que fa a la **informació visual complementària**, es tracta dels elements recurrents per complementar la informació del què surt en pantalla. Segons apunta Soler, la seva

aplicació ha de justificar-se al màxim i valorar sempre què és més important: si la informació que aporten o l'efecte distorsionador que produeix en l'espectador. Una manera d'aparèixer i desaparèixer mitjançant l'ús de fosos encadenats ajudarà a fer més digerible la seva presència, a atenuar l'efecte de trencament de la continuïtat visual (Soler, 1998: 161). En aquest cas, trobem tant indicadors de localització de la imatge, com els cairons on s'anomena els personatges que apareixen en pantalla com altres tipus de documents gràfics que s'utilitzen mitjançant la seva inserció en la imatge (com ara mapes, gràfics, etc).

- **So i música**

Per a preparar un documental és imprescindible saber quina funció té el so i, conseqüentment, quina importància pren el tex., ja que són els dos elements que conformen el discurs (*audio-*) juntament amb l'element principal, la imatge (-visual).

En el moment que el realitzador disposa de so per a completar el discurs, “deixarà de ser exclusivament el discurs de les imatges per a convertir-se en el discurs audiovisual” (Soler, 1998: 163). El so, pot ser sincrònic, és a dir, que s'obté en el mateix moment que les imatges; o asincrònic, que s'afegeix posteriorment, però això ja forma part del procés del muntatge, a la postproducció.

De totes maneres, és important conèixer quines possibilitats proporciona el so per a construir l'escaleta ja que, en un primer plantejament, també es pot suggerir l'adhesió de música pel final, o la gestió del so sincrònic. Existeixen tres elements sonors, que són els següents:

- Pel que fa la **música**, “és un component emotiu, que suggereix estats d'ànim, siguin lírics, dramàtics, expansius o misteriosos que, en sincronia amb les imatges, amplia, complementa i polaritza el seu caràcter significant” (Soler, 1998: 165).
- El **silenci** també és un element sonor, sovint oblidat. Aquest, tot i que pugui semblar insignificant, pot ser, de vegades, un potent element de significació sobre la imatge, deixant-la nua i potenciant només el sentit de la vista i atraient l'espectador només per aquesta via. El silenci en el moment adequat pot generar més sensacions que una música molt profunda.
- I, per últim la **paraula**, que fa referència al discurs que pot venir donat per una entrevista, un discurs, declaracions, conversacions... captat sincrònicament en la gravació de la imatge, o poden ser veus en *off* (també doblatges, o comentaris) que s'afegeixen durant el procés de muntatge.

Per a representar la paraula en l'escaleta cal crear o preveure un text. S'entén per **text**, doncs, aquells continguts que s'afegeixen a l'escaleta i, posteriorment, seran dits a partir d'una veu *en off* o mitjançant el personatges durant el documental, ja tinguin un to més aviat informatiu o literari. El text que ha de ser articulat per una veu *en off* ha de complir una funció: “s'ha d'utilitzar per afegir una informació complementària sobre les imatges, una informació que no és possible deduir de la pròpia observació d'aquestes. Dit d'una manera més directa: per a dir allò que les imatges no expliquen” (Soler, 1998:113).

En el cas que un text s'escriu abans de la gravació, seria convenient que, un cop realitzada la producció i la posterior visualització (en el procés de postproducció), aquest text es reedités per evitar l'aportació d'informació ja existent que només redundi o, fins i tot, repeteixi allò que ja es veu a la imatge. Pel que fa a l'estil d'aquest text, "en general, es pot afirmar que les frases molt llargues, retòriques, subordinades, discursives, lliguen molt malament amb el llenguatge de les imatges. Que un text excessivament literari és contraproductiu. Que un excés d'adjectius qualificatius resulta carregant" i que no ha de recordar a l'estructura que fem servir per a construir un text destinat a quedar-se al paper, sinó que ha de ser escrit per a ser "dit" (Soler, 1998:135).

- **Temps i estructura temporal**

El temps real, físic, és invariable, fugaç i irreversible. Però el seu tractament a través del llenguatge audiovisual pot modificar-lo, transformar-lo, distanciar-lo de la realitat. El **temps**, doncs, es pot moure entre dos vectors (Soler, 1998: 156):

- **Identitat:** La igualtat entre el temps real i el temps narratiu, com és el cas de les retransmissions en directe.
- **Modificació del temps físic (real) pel temps narratiu:** En aquest cas s'ha d'aplicar diferents tractaments correctors, com són els que incideixen en el moviment i els que ho fan sobre la estructura temporal de la narració. Sobre el moviment es pot actuar accelerant o alentint les imatges; o congelant les imatges o invertir-les en el seu curs. Sobre la estructura temporal es pot incidir de diferents maneres com ara concentrant la narració mitjançant l'aplicació d'el·lipsis; allargar la narració afegint accions narrades en paral·lel, juxtaposades o repeticions; a partir de *flash-back* o salt enrere; o a mitjançant un *flash-forward* o salt endavant.

Pel que fa als diferents tipus de muntatges, trobem els següents (Soler, 1998:143):

- **Muntatge lineal condensat:** Juxtaposició de les unitats narratives (o plans) obtenint-ne una narració cronològica, continuada, dels fets. Aquest tipus de muntatge estalvia al màxim els grans salts temporals de la narració, ja que el seu desenvolupament és lineal, progressiu en el temps i generalment vinculat a un esdeveniment o circumstància.
- **Muntatge discontinu:** Construcció d'un relat incloent seqüències filmades en diversos temps i llocs, encara que ordenades cronològicament. El muntatge discontinu pot contenir en sí fragments de muntatge lineal, referits a fets concrets. Allò característic del muntatge discontinu són els salts en el temps, les el·lipsis contínues sobre les que s'articula el relat.
- **Muntatge paral·lel:** Seqüències simultànies en el temps, però que són presentades alternativament a l'espectador.
- **Muntatge ideològic:** Consisteix en la introducció de seqüències o plans que connecten amb el tema no per la seva vinculació espai-temporal, real fàctica o argumental amb els fets, sinó per la seva relació simbòlica pel seu poder metafòric.



El muntatge és, si més no, l'acció d'unir plans, escenes i seqüències amb la finalitat de donar-li un sentit narratiu i una continuïtat argumental. Aquesta continuïtat, aquest efecte d'unió s'anomena *raccord*. Segons Llorenç Soler, és com un "paraigües conceptual" sota el qual s'hi acull el tractament (Soler, 1998: 151). Tal i com diu l'autor, hi ha molts tipus de *raccords* i, per tant, moltes maneres de generar continuïtat. Aquests poden ser:

- **Raccord estilístic:** Fa referència a la unitat de tractament estilístic. En el cas del documental que ens ocupa, es creen dos tipus de *raccords* diferents, pel que fa a l'estètica amb la que es treballarà el contingut d'entrevistes i veu en *off* i pel que fa a l'estètica amb la que es treballarà les escenes de transició, del procés de producció del vi, que prenen un to més literari.
- **Raccord a partir dels moviments de la càmera:** Les panoràmiques, la direccionalitat del moviment dels personatges, etc. Hi ha moviments més clàssics, com ara l'acció de cada pla comença justament on acaba la del pla anterior.
- **Raccord pel que fa a la mida dels personatges** en aparença als plans: Cal unificar també la mida dels entrevistats per crear continuïtat i no despistar a l'espectador.

La **duració** del documental televisiu està determinada per l'adequació imprescindible a la rutina del mitjà en el que s'emetrà. Les duracions normalment oscil·len entre els 30 i 60 minuts per als documentals televisius (Barroso, 2009:76). Aquests documentals es veuran normalment interromputs en certs moments per la emissió de publicitat.

### 3. Projecte professional:

#### *La vinificació de l'ànima*

**Justificació:** El documental que es proposa a continuació té un **enfocament social** perquè parla d'una realitat que afecta un sector social específic però tracta d'ésser donat a conèixer globalment. La intenció és divulgar uns coneixements històrics amb caràcter informatiu de profunditat a partir del format audiovisual.

**Audiència:** Ha de girar entorn els 20 anys com a mínim (doncs el consum d'alcohol és legal a partir dels 18 anys) i sense màxim d'edat; tant homes com dones; amb un nivell d'educació mitjà; pertanyent a qualsevol cultura on el vi en formi part, amb capacitat d'entendre la llengua catalana; de qualsevol branca política; partidari de qualsevol religió on les begudes alcohòliques siguin tolerades; i amb un nivell de salut estable que permeti la comprensió audiovisual dels continguts (tant fisiològic, com psicològic).

Aquesta audiència podria apropar-se a la mateixa que consumeix els productes audiovisuals documentals de canals televisius com ara TV3, el Canal 33, de TVC; la 2, de TVE o BTV. El documental amb més semblances temàtiques que existeix actualment sobre el Priorat es titula *Interior de paisatge*, produït per TV3, on parla sobre la preparació de la comarca per presentar-se a la candidatura per ser Patrimoni Mundial per la UNESCO (emès el desembre del 2012). En el documental titulat *On paren els teus 20 anys?*, emès en el programa *Sense ficció*, també de TV3, apareixen varis personatges que expliquen les seves experiències de joventut (emès el maig del 2014). Un d'ells és René Barbier, un dels personatges principals del meu documental. En aquesta producció, aporta certa informació d'interès per a *La vinificació de l'ànima*.

**El títol:** *La vinificació de l'ànima*, fa referència a la convivència activa i passiva dels habitants de la comarca del Priorat amb el món vitivinícola, impregnant les seves vides de vi. Entren en joc, doncs, tant les relacions humanes com la situació econòmica donada des de l'inici de la seva evolució fins l'actualitat. Aquest títol denota un to poètic ja que, tal i com ho expressen les persones que hi viuen, aquest territori sembla tenir un poder addictiu, provocant un sentiment sobrecolridor davant la dimensió del seu paisatge. La pregunta que pretén respondre aquest documental és "Què és avui en dia el Priorat i perquè?"

#### 3.1 Sinopsi

El 1893 la fil·loxera va entrar a la comarca del Priorat a través del poble de Porrera, a l'est del territori. Aquest fet, una Guerra Civil, una postguerra molt dura i uns quants anys de males collites van acabar de sentenciar els recursos del territori. Aquest rumb, però, es va veure alterat amb l'arribada d'uns estrangers amb vocació i experiència en el sector del vi. Cap al 1980, aquests enòlegs van decidir aposar per aquestes terres a partir d'uns projectes entre professionals i emocionals. Els pioners, tal i com se'ls coneix arreu, van ajudar al Priorat a internacionalitzar el seu nom i a augmentar la seva capacitat de producció vitivinícola. Actualment, aquesta comarca catalana és un territori de renom que

acull dues Denominacions d'Origen reconegudes internacionalment, ambdues nascudes després de l'arribada d'aquests pioners. Avui en dia, el territori prioratí veu com les noves generacions tenen més confiança en el que la terra els pot donar i sobretot, com un turisme responsable dóna a conèixer la comarca i el seu vi i es prepara, a dia d'avui, per presentar el territori com a candidat per ser patrimoni de la humanitat, reconegut per la UNESCO.

### 3.2 Motius

Els motius principals que m'han animat a plantejar aquest documental han estat, principalment, el meu vincle familiar amb el territori del Priorat i, secundàriament però no menys important, el fet de veure sempre una ampolla de vi a casa meva.

El vi sempre ha format part del meu entorn i per tant, considero, que de la meva cultura. Tot i això, fins aquest moment, es tractava d'un món proper però alhora desconegut el qual sempre m'havia cridat l'atenció. Fer vi no és tant sols una feina o un negoci, és una manera de viure i d'estar vinculat amb la terra d'una manera especial i, per això, vaig veure en aquest treball una gran oportunitat per combinar dues vessants que si són exquisides costen molt d'obtenir: el periodisme i el vi.

Per aquestes sensacions que percebo he intentat preparar un documental social, de la gent per la gent i, sobretot, per poder ajudar a entendre què és avui el Priorat i perquè.

### 3.3 Marc Històric

Els fets als que es fa referència en aquest documental estan continguts dins d'un període històric. Encara que contextualitzi el succés de la fil·loxera, aquest producte recull l'evolució econòmica que va des del 1980 (aproximadament) fins l'actualitat a la comarca del Priorat, i parlarà tant de la DO Montsant com de la DOQ Priorat, ambdues Denominacions d'Origen compreses dins aquest territori.

Durant aquest període, la comarca del Priorat era pobra i subjecte a una despoblació constant. Després de la fil·loxera, successos com ara la Guerra Civil, una post guerra i anys de males collites, van deixar la comarca en un estat decadent i l'última a la llista de tothom, fins i tot qualificada (juntament amb altres) com a "comarca a tancar" (és a dir, destinada a la residència o a la ramaderia extensiva, perquè qualsevol altre inversió productiva no era considerada racional) en el llibre titulat *Gairebé un manifest comarcalista* (Carreras, Giral & Lluch, 1971) (Societat Catalana de Geografia, 1991:58)

Amb aquest documental també vull esbrinar, a partir de les entrevistes proposades als experts, com es defineix la situació actual en termes econòmics, ja que el punt d'interès és que això es doni a conèixer a partir de gent que té un vincle professional i emocional amb el territori.

### 3.3 Personatges

Aquests personatges que es presenten a continuació, apareixen durant el documental en diferents posicions pel que fa a la narració de la història, com poden ser protagonistes, especialistes, testimonis, etc. En tot cas, cal dir que totes les persones que hi intervenen

estan relacionades amb el territori (fins i tot els especialistes) i amb el canvi econòmic en diferents perspectives, buscant així la màxima complicitat i vincle personal amb el tema del documental. Per ordre d'aparició:

**RENÉ BARBIER I FERRÉ:** És un productor de vi pioner en el procés de transformació de la comarca en el sector del vi. Amb la família d'origen francès i de tradició vinícola, va arribar a Tarragona quan la fil·loxera va arribar a França, mateix territori on va obtenir el títol d'enòleg i on va aprendre en varis cellers de prestigi abans d'arribar a la comarca catalana. El seu primer treball professional va ser a Espanya, com a distribuïdor i comercial de Bodegues Palacio Remondo, a la DOQ Rioja. Al 1979, la seva dona va comprar una finca abandonada a Gratallops, DOQ Priorat. (Bové, 2013: 15).

**JORDI MARTÍ:** professor, periodista, escriptor i activista social català. És militant de la Candidatura d'Unitat Popular i està afiliat a la Confederació General del Treball. Llicenciat en Filologia catalana per la Universitat Rovira i Virgili i té un màster en Crítica Literària i Llengua i Literatura Catalanes.

**AUGUST VICENT:** Propietari de Celler Cecilio, de Gratallops (DOQ Priorat). Era present en l'època d'arribada dels pioners, estableix un vincle amb un d'ells, Álvaro Palacios.

**JOSE LUÍS PÉREZ VERDÚ:** Natural d'Alacant va marxar a Suïssa per treballar, va estudiar el batxillerat a distància i, més tard, Biologia Humana a les Universitats de Zurich i de Ginebra. Procedent de Sant Cugat del Vallès, on havia treballat de professor durant vuit anys, va arribar amb la seva família al Priorat el 1981 per treballar amb la seva dona, Montse Ovejero, com a professors de biologia a l'Escola de Formació Professional de Falset, de la qual seria director. L'any següent, Jaume Ciurana, director de l'Institut Català de la Vinya i el Vi (INCAVI), va proposar a l'Escola una nova especialitat de formació professional: Viticultura i Enologia, amb tres anys d'estudi. L'Escola de Falset va ser el primer centre de l'Estat espanyol a impartir aquesta especialitat, i el 1983 es construï l'edifici destinat a aquesta formació, amb celler, laboratori, sala de criança i sala de tast. Pérez Verdú va demanar el càrrec de responsable d'aquesta branca d'especialització, i entrà en contacte amb el món del vi. Com que la seva dona era bioquímica i ell biòleg, va buscar un enòleg i un enginyer de viticultura per formar un equip, i va començar a viatjar a França, Suïssa i Alemanya buscant informació i contactes en estacions enològiques i cellers. L'aproximació al món del vi Pérez Verdú es produeix, doncs, des de l'estudi i l'anàlisi científics de sòls, varietats, fermentacions i evolucions oxidatives. El 1986 va conèixer René Barbier, comprà la seva primera vinya i inicià els primers passos del que seria el seu Clos Martinet (Bové, 2013:16).

**JOAN VAQUÉ:** Economista i membre de l'associació Prioritat, l'entitat que impulsa la candidatura de "Patrimoni de la humanitat" per la UNESCO.

**RAFEL PINO:** Responsable de vendes del Celler cooperativista del Masroig, actualment el més gran de la DO Montsant i en constant creixement.

**JOSEP MARIA VENDRELL i RIVED:** Productor de vi. 38 anys, de Marçà (DO Montsant). Va estudiar Agricultura i posteriorment Enologia a l'Escola Jaume Ciurana. Propietari de la bodega Vendrell – Rived. Vi l'Alleu, 91 punts a llista de Parker (2014).

ROGER VERNET: Productor de vi. 33 anys, de Marçà (DO Montsant). Va estudiar enologia a l'Escola Jaume Ciurana. Propietari de la bodega Vermunver i treballador al Celler de Capçanes. Vi Gènesi Selecció, 91 punts a la llista de Parker (2004).

CRISTINA: Responsable de l'Oficina de Turisme del Priorat, a Falset.

- **Entrevistes per documentació**

TONI ORENSANZ: és un escriptor, dramaturg i periodista independent català. Ha col·laborat a *La Vanguardia* des de 1996 i també a *La Veu de l'Ebre*, *Cadena SER*, *TV3*, *Avui*, *El Mundo*, *Descobrir Catalunya* i *GEO*. Ha estat guionista d'El Terrat. És col·laborador del Diari del Priorat fundat l'any 2009. Ha escrit varis llibres sobre temes relacionats amb la comarca prioratina com *Priorat* (Lunwerg, 2004) o *L'òmnibus de la mort. Parada Falset* (2008).

JOAQUIM MARGALEF: Professor d'Economia del Departament d'Economia de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona). Ha escrit llibres en col·laboració com *Informe anual de l'economia del Camp de Tarragona i de les Terres de l'Ebre* (2005, 2006, 2007) *Cambres de Comerç de Tarragona, Reus, Valls y Tortosa y CIDEM* (Generalitat de Catalunya); o *L'agroindústria a les comarques de Tarragona: mercats i rendes*" (2000).

### 3.4 Escaleta

L'escaleta que es reproduïx a continuació és molt completa, fins el punt que introdueix elements que podrien trobar-se dins un guió tècnic. En tot cas, cal tenir en compte que aquest estudi comprèn tan sols el desenvolupament del procés de reproducció i per tant la realització d'aquesta part ha estat exhaustiva. Es pot apreciar, per exemple, com tant al principi com al final hi ha un treball més detallat en la concreció del temps dels plans i la seva estructura, mentre que al cos es deixa més indeterminat. Abans, però, realitzarem un desglossament de les idees que s'expressaran durant el documental dividint-les en blocs de contingut que posteriorment es veuran expandits amb l'escaleta. Cada un d'ells s'inicia amb una seqüència d'imatges que fa referència a una fase del procés de producció d'una ampolla de vi, estructura narrativa que tindrà la funció d'element de transició entre un bloc i un altre i que utilitzarà cada fase il·lustrada per generar un paral·lelisme amb la història que es desenvolupa en el documental. En el següent desglossament per blocs, aquestes seqüències més aviat literàries s'indiquen en cursiva:

- 1r Bloc: *Efecte de time lapse amb imatges sobre el creixement del raïm a la vinya, fins arribar al període de verema (Inici del procés natural de creixement- inici del documental)*. Tracta una introducció del tema a partir del primer relat amb el personatge principal. Ell, un dels pioners, explica el seu primer contacte amb la terra de la mateixa manera que busquem el primer contacte amb l'espectador.
- 2n Bloc: *L'home treballant la terra, tenint cura de la planta (Tractament de la vinya - L'home cuidant i aprofitant el que li dona el territori)*. Anàlisi històric de l'estat de la comarca en l'època d'arribada del personatge principal. Descripció de la situació econòmica i social que es donava al Priorat i quines eren les percepcions dels autòctons respecte l'arribada dels forans.

- 3r Bloc: *Verema i recollida del raïm amb tractors (Recollida del raïm - Recollint el fruit de l'esforç)* Anàlisi tècnic del sector vitivinícola en l'època d'arribada dels pioners: nivell d'internacionalització i consciència de les capacitats econòmiques a nivell territorial. Com i perquè s'inicia un projecte vitivinícola per part dels pioners.
- 4t Bloc: *Premisar el raïm (Esforç físic o mecànic- Esforç de construcció de la comarca)*. Definició geogràfica de la comarca i de quins models econòmics predominen en les dues Denominacions d'Origen que hi conviuen. S'explica, també, els efectes sobre cada una d'elles dels canvis econòmics que suposa l'inici del projecte dels pioners.
- 5è Bloc: *Fermentació i anàlisi del nivell de sucre en el vi (Espera controlada del procés de maduració del vi - Consolidació educativa i cultural vitivinícola)* Descripció de la influència de les institucions educatives pròpies de la comarca i del naixement i establiment de més projectes de la població autòctona . També quins són els efectes socioeconòmics, com ara el retrocés del procés de despoblació.
- 6è Bloc: *Posar el vi en barriques (Disposició del vi i espera per la consolidació del producte - Consolidació del sector primari i del terciari)* Anàlisi de l'efecte de l'èxit i desenvolupament d'aquest sector sobre el sector terciari, del turisme. També tracta com tot aquest procés deriva en la sol·licitud per a esdevenir una comarca Patrimoni de la Humanitat, per la UNESCO.
- 7è Bloc: *Embotellar i etiquetar "Priorat" (Producte acabat i preparat per a ser venut i/o exportat arreu - Èxit socioeconòmic palpable, internacionalització i consolidació del sector i de la comarca amb èxit)* Bloc de tancament. En aquesta es retorna al personatge principal i se li qüestiona si, en un principi, es podia imaginar que la seva arribada i empenedoria podria derivar, poc o molt, en el canvi socioeconòmic i cultural que s'ha donat en 30/40 anys.

#### ESCALETA

BLOC	Imatge	Àudio		Temps
		So	Música	
1	<i>Ext. Dia PG. Paisatge vinyes amb la sortida del Sol</i>	Ambiental		10"
	<i>Ext. Dia PG. Time Lapse. Seqüència accelerada d'imatges de la vinya des de després de la verema fins a l'època un altre cop.</i>	Ambiental	Fade IN Ludovico Einaudi: Time Lapse  Fade OUT	20"
	<i>Ext. Dia PD. René Barbier recull un gotim de raïm.</i>	Explica el primer contacte amb la terra. En quin any, en quina època, en quin municipi va		5"

	<i>Ext Dia. Vinyes de'n René. PG. René passeja per les terrasses.</i>	arribar i quines van ser les percepcions i sensacions que va rebre + quan apareix la idea d'iniciar un projecte i amb qui (Palacios, Pérez Verdú, Pastrana, Daphne)		8"
	<i>Ext. Dia PM. René Barbier assegut.</i>			20"
	<i>Imatges d'arxiu: anys 80, pobresa als pobles.</i>			15"
	<i>Ext. Dia. PD. Mans de René Barbier</i>			5"
	<i>Ext. Dia. PM. René Barbier</i>			20"
2	<i>L'home treballant la terra, tenint cura de la planta.</i> Rètol amb el mes de l'any + fase de producció <i>TITULAR</i> i fer un fos en negre.	Ambiental	Fade IN Ludovico Einaudi: Nightbook  Fade OUT	30"
	<i>Ext. Dia. Siurana. GPG Paisatge</i>	Ambiental		5"
	<i>Ext. Dia. Poble de Siurana. PM. Jordi Martí assegut amb vistes al paisatge.</i>	Relata quin era l'estat de la comarca durant l'època de l'arribada de René Barbier. Quin era el motor econòmic. Contextualitza els fets anteriors que van portar al territori a arribar en una decadència econòmica i un oblit cultural i social on la despoblació va marcar la comarca. (Estudi econòmic de la Caixa Catalunya) – fil·loxera, guerra civil, postguerra, males collites, etc.		3'
	<i>Ext. Dia. Combinació de plans del poble de Siurana: paisatge, carrers.</i>			
	<i>Ext. Dia. PA. Jordi Martí</i>		Fade IN Ludovico Einaudi: The Earth Prelude en 2P	
	<i>Ext. Dia. Combinació de plans del poble de Gratallops.</i>	Ambiental	Ludovico Einaudi: The Earth Prelude en PP Fade OUT	10"
	<i>Ext. Dia. Combinació de plans (pla x pla): des del poble fins la porta del celler d'August Vicent.</i>	Relat de com va ser l'arribada d'Àlvaro Palacios al poble en busca d'informació per iniciar el projecte. Quines sensacions va tenir i com va entendre l'arribada d'un forà al poble.		3'
	<i>Int. Dia. Celler. PM. August Vicent</i>			
	<i>Int. Dia. Plans de recurs: Entrada, interiors, ampolles.</i>			
	<i>Int. Dia. Celler. PM. August Vicent</i>			
	<i>Ext. Dia. Gratallops. PG. August Vicent passejant pel poble i xerrant amb la gent.</i>		Com era la gent del poble i la vida en aquell moment.	

3	<i>Verema i recollida del raïm amb tractors</i> Rètol amb el mes de l'any + fase de producció	Ambiental		30"
	<i>Ext. Dia. Poble i Escola Jaume Ciurana. Falset. Combinació de plans PG i PM</i>	Veü en <i>off</i> : cultura en l'àmbit de la enologia que es dona a la capital de la comarca on hi ha l'Escola d'Enologia Jaume Ciurana (biografia) i l'Institut Català del Vi (INCAVI) (biografia).		25"
	<i>Int. Dia. INCAVI. PM. Jose Luís Pérez Verdú</i>	Explicació com arriba a la comarca i amb quin objectiu. Explicació de quins càrrecs va assumir en l'època de la seva arribada. Breu crònica de l'estat del sector vitivinícola llavors: situació de la producció quins coneixements tenia la gent de la comarca. També nivell d'internacionalització d'aquests productes, les ventes i volum de producció, etc. Canvis que es pretenien fer des del projecte dels pioners per a millorar aquesta panoràmica.		3'
	<i>Imatges d'arxiu: cooperativa, antigues bodegues, gent treballant, ja sigui al camp com a dins els cellers.</i>			
	<i>Int. Dia. INCAVI. PM. Jose Luís Pérez Verdú.</i>			
	<i>Ext. Dia. Recull de diferents vinyes d'arreu del priorat. PG. Apareix rotulat cada poble</i>	Ambiental		10"
	<i>Int. Dia. Celler de Gratallops. PM. René Barbier</i>	El perquè i el com del desenvolupament del projecte dels pioners cronològicament fins la primera puntuació a la prestigiosa revista enòloga de Robert Parker, <i>The Wine Advocate</i> . Quina relació va anar establint amb la gent de la terra i com es va dur a terme la divulgació d'aquests coneixements, o com es van transmetre aquest èxit als de casa.		3'
	<i>Int. Dia. Celler de Gratallops. PP. René Barbier</i>			
	<i>Ext. Dia. Vinya de René Barbier. PG.</i>			
	<i>Int. Dia. Celler de Gratallops. PM. René Barbier</i>			
	<i>Combinació de plans recurs: Ampolles del vi de René, fotografies, imatge de la revista, etc.</i>	Veü en <i>off</i> : explicació de què és la revista <i>The Wine Advocate</i> de Robert Parker i què suposa ésser puntuat per aquesta.		25"
4	<i>Premisar el raïm.</i> Rètol amb el mes de l'any + fase de producció	Ambiental	Fade IN 2CELLOS: Smooth Criminal en PP Fade OUT	30"
	<i>Ext. Dia. Poble de Masroig. PM. Joan Vaqué assegut amb vistes al paisatge.</i>	Anàlisi de l'efecte de l'arribada dels cinc pioners en el sector del vi, parlar de com estableix les bases per un canvi econòmic.		3'



	<i>Ext. Dia. PM. Joan Vaqué. Aire a la dreta. Superposició d'un mapa que es va il·lustrant sobre la pantalla: comarca i posterior delimitació de les DO's.</i>	Explicació sobre el mapa de la situació de la comarca a nivell geogràfic i polític i també l'actual divisió de les denominacions d'origen compreses dins el territori. Explicar quins models de negoci predominen en cada denominació d'origen i on van naixent els projectes dels pioners sobre el territori (i si suposen el naixement i consolidació de les DO's).		
	<i>Ext. Dia. Vinyes del Masroig. PG.</i>			
	<i>Ext. Dia. Masroig. PG Cooperativa</i>	Explicar que, històricament, les cooperatives han tingut una importància molt rellevant, model empresarial basat en la cooperació de treballadors per aconseguir una major estabilitat, seguretat i èxit en el sector agrícola consolidat a la comarca. Després de l'arribada dels pioners, neix la DOQ Priorat al 2000. I al 2001 neix DO Montsant: explicació de l'efecte d'aquests personatges pel que fa al naixement i desenvolupament de la DO Montsant.		2'30
	<i>Int. Dia. Porta oberta de cara dins la cooperativa de Masroig. PM</i>			
	<i>Int. Dia. Cooperativa. PM. Rafel Pino.</i>			
	<i>Int./Ext. Dia Combinació de plans dins la cooperativa: pagesos, reunions de la botiga de la cooperativa, activitat laboral dins, etc. Imatges de Rafel treballant.</i>			
	<i>Int. Dia. Cooperativa. PM. Rafel Pino.</i>			
5	<i>Fermentació i anàlisi del nivell de sucre en el vi</i> Rètol amb el mes de l'any + fase de producció		Fade IN Experimental life: Debby dubstep (feet Electro feelings) en PP Fade OUT	20"
	<i>Int. Dia. Escola Jaume Ciurana. PG. Jose Luís Pérez passejant-se per l'escola.</i>	Explicar que molta gent de la que anava apareixent a la comarca eren enòlegs que havien estudiat a l'estranger. Punt d'interès d'aquesta entrevista: parlar de quina influència ha tingut l'Escola d'enologia Jaume Ciurana en el procés de formació de professionals del sector, siguin enòlegs o productors de vi. Quins canvis a nivell educatiu es van percebre i si es van notar evolucions pel que fa al volum d'alumnes a l'escola (a partir de l'arribada dels pioners i el desenvolupament econòmic del sector).		3'30
	<i>Int. Dia. Escola JC. PM. Jose Luís Pérez.</i>			
	<i>Int. Dia. Combinació de plans: classes impartint-se, tant a les aules com al camp. Alumnes treballant.</i>			
	<i>Int. Dia. Escola JC. PM. Jose Luís Pérez.</i>			
	<i>Ext. Dia. Marçà. GPG. Sol migdia</i>	Ambiental		5"

	<i>Ext. Dia. Paisatge Marçà. Pla Conjunt.</i> PG. Josep Maria Vendrell Rived + Roger Vernet Muntané. Asseguts a damunt de dues barriques.	Ells expliquen quan van començar a estudiar a l'Escola Jaume Ciurana i quines perspectives en tenien. Perquè es van decidir a obrir una bodega i quan ho van fer i si van pensar mai de marxar a estudiar fora. Quins premis van rebre (punts a la llista de Robert Parker de qualificació del vi) i si van pensar mai que rebre certes puntuacions era possible.		2'
	<i>Ext. Dia. Paisatge Marçà. PM Conjunt.</i> PG. Josep Maria Vendrell Rived + Roger Vernet Muntané.			
	<i>Ext. Dia. Marçà. Pla JM</i> Vendrell Rived – <i>Contraplà</i> Roger Vernet Muntané			
	<i>Ext. Dia. Marçà. Pla</i> Roger Vernet Muntané. – <i>Contraplà</i> JM Vendrell Rived			
	<i>Ext. Dia. Marçà. Pla JM</i> Vendrell Rived – <i>Contraplà</i> Roger Vernet Muntané			
	<i>Ext. Dia. Marçà Pant.</i> <i>partida en combinació de plans.</i> JM Vendrell treballant a la seva bodega // Roger Vernet treballant a la seva bodega			
	<i>Int. Dia. Cotxe. Escorç</i> Joan Vaqué condueix de Marçà al Castell de Falset.	Parlar de l'actualitat econòmica del Priorat, del dinamisme de nouvinguts que arriben per formar projectes amb més freqüència que abans i que avui en dia es combina amb la gent que n'engega i són de la pròpia terra. En quina situació econòmica es troba la comarca després de tota aquesta recerca d'estabilitat i èxit (puntuacions de Parker).	Fade IN Marco Decimo: E se Domani en PP Fade OUT	3'
	<i>Ext. Dia Castell de Falset. PG.</i> Joan Vaqué surt del cotxe			
	<i>Ext. Dia. Castell de Falset. PM.</i> Joan Vaqué			
6	<i>Posar el vi en barriques.</i> Rètol amb el mes de l'any + fase de producció	Ambiental	Fade IN	20"
	<i>Int./Ext. Dia.</i> <i>Combinació de plans:</i> cates en diferents bodegues, cases rurals, excursions, escalada per Siurana, etc.	Veu en <i>off</i> : Explicació sobre quins efectes ha tingut, a nivell cultural, el turisme rural ("regala experiències"). Aquest ha estat producte de l'evolució del sector primari que, alhora, ha empès el terciari; la comarca com a		25"

		atracció tant de nous professionals com del consumidor.		
<i>Int. Dia. Oficina de Turisme de Falset PG i PM. Activitat dins l'oficina de Turisme. Cristina Beltran al fons, treball. Client preguntant.</i>		Ambiental		3'
<i>Int. Dia. Oficina de Turisme de Falset. PM. Cristina Beltran</i>		Explicar que el procés del vi no tan sols ha arrossegat professionals del sector vitivinícola sinó que també ha generat una dinàmica important en el món del turisme. Quin tipus de turisme hi ha a la comarca i quina vinculació hi ha amb el món del vi, des de quan i quina importància té pel territori. Determinar si actualment es tracta d'una relació íntimament relacionada fins al punt de ser dependent		
<i>Int. Dia. Oficina de Turisme de Falset PG i PM. Activitat dins l'oficina de Turisme.</i>				
<i>Int. Dia. Oficina de Turisme de Falset. Combinació de plans recurs: mapes, ofertes, cases rurals, etc.</i>				
<i>Ext. Dia. Vinya de Porrera. PM. Jordi Martí</i>		Desenvolupar un anàlisi sobre l'efecte del turisme i de quina manera s'estableix un turisme no-destructiu. Vinculació amb el territori i importància social i cultural que se li dóna al paisatge, que es font no tan sols de productes com el vi sinó també d'atracció de turisme i dinàmica econòmica actual, imatge internacional. Actual preparació del territori per presentar-se com a candidat per rebre el reconeixement de Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO.		3'30
<i>Int. /Ext. Dia. Combinació de plans: Paral·lelisme amb la gent treballant la vinya; el turisme que genera;</i>				
<i>Ext. Dia. Vinya de Porrera. PM. Jordi Martí</i>				
<i>Int. /Ext. Dia. Combinació de plans: la venda de vi a les botigues; la venda als restaurants; etc.</i>				
<i>Ext. Dia. Capçanes. PA. Joan Vaqué</i>		Què suposaria per la comarca rebre el nomenament de Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO. I pel sector del vi? Quins efectes tindria això a nivell econòmic? Parlar de la íntima relació entre la població - paisatge.		3'
<i>Ext. Dia. Capçanes. PMC. Joan Vaqué</i>			Fade IN Brian Crain: Song for Sienna en 2P	
<i>Ext. Dia. Combinació de plans recursos, icones de la comarca: Vinya, una copa de vi, imatge d'un celler, sol a contrallum...</i>		Ambiental	PP Brian Crain: Song for Sienna en PP	3'
<i>Ext. Dia. Gratallops. PG. René Barbier</i>		Explicar si ell podia palpar aquest canvi que s'ha produït	Fade OUT	

	<i>Ext. Dia. Gratallops PP.</i> René Barbier.	aproximadament des de la seva arribada fins a dia d'avui. Preguntar si es creu un pioner i un líder en aquest procés.		
	<i>Ext. Dia. Gratallops.</i> PM René Barbier		Fade IN Ludovico Einaudi: Nuvole Bianche en 2P	
7	<i>Embotellar i posar l'ampolla del vi produïda durant tot el documental, amb l'etiqueta Priorat, damunt una pedra amb el paisatge de fons.</i>  Acabar amb un fos en negre.	Fragment de Josep Maria Espinàs: "Encara carretera amunt. A l'esquerra comença ara un camí entre vinyes. En la cruïlla d'aquest camí a la carretera hi ha un pal amb una doble indicació. No es pot llegir res, està absolutament rovellada. El pal serveix, només, perquè sàpiguen – ja és alguna cosa – que aquest camí porta en algun lloc".	PP Ludovico Einaudi: Nuvole Bianche  Fade OUT	30"
	<i>Crèdits damunt el fos en negre.</i>			10"

TOTAL: 45 min

### 3. 6 Elements tècnics de creació audiovisual

#### 3.6.1 Espai i llum

Pel que podem planejar des d'un inici és que, en el cas d'aquest documental, la gravació es realitzarà gairebé íntegra amb **llum natural de dia** - excepte en alguns efectes visuals com *el time lapse*. És així ja que la producció del vi és fa totalment de dia, excepte durant els períodes de repòs d'aquest en els quals la mà de l'home no hi intervé. Per tant, siguin espais interiors o exteriors, s'espera poder gravar amb llum de dia – amb la intervenció de llum artificial quan es requereixi.

El paisatge és, pràcticament un dels protagonistes d'aquest documental. Per tant, aquest serà l'**espai** essencial per a la situació dels personatges i el desenvolupament de la història, a través de les seves entrevistes. El lloc de situació dels personatges s'escull a partir de dos motius: perquè el tema de l'entrevista té un vincle amb aquell poble en concret, o perquè es tracta d'una ubicació d'importància per al documental. Aquesta decisió és degut a que aquesta història planteja l'evolució d'un territori a partir del desenvolupament del sector primari, de la producció vitivinícola i, per tant, sector econòmic lligat directament amb la terra.

#### 3.6.2 Plans

Pel que fa als **plans**, a majoria dels utilitzats en aquest documental són plans generals, plans mitjos i, en algun cas primers plans o plans detall, per emfatitzar en certs moments particularitats del personatge i/o paisatge que ens poden interessar. A l'hora de reflexionar quin tipus de plans es podien obtenir ha resultat interessant tenir en compte quin material mínim seria necessari per a realitzar el tipus de preses descrites posteriorment. En aquest cas, una sola càmera seria possible per realitzar aquests plans.

L'ús del pla mig per a les entrevistes és un element de continuïtat, per ajudar a l'espectador en quins moments s'està narrant la història i qui ho explica. No vol dir que

només s'utilitzin plans mitjos per a visualitzar l'entrevista però si que apareixen durant algun moment en cada una d'elles. Aquests es poden alternar amb plans mitjos llargs o curts o plans americans, per donar una sensació similar però aconseguir una petita variació que alteri una mica la formalitat estructural del pla mig per entrevistes.

Pel que fa als plans generals (en algun cas és possible utilitzar grans plans generals), es tracta de buscar l'absorció de l'espectador en la immensitat del paisatge i sobretot, la sensació de ubiqüitat no tant en el poble concret, sinó en la generalització de la comarca, ja que tots els pobles tenen moltes similituds físiques.

A part d'aquests dos plans, els més utilitzats en aquest documental, també usarem plans detall per a buscar aquell tret que caracteritzi els personatges i, sempre que sigui possible, per a evidenciar la seva pertinença en el món del vi (per exemple, la pell de les mans tacada de vi). I també primers plans, tot i que s'utilitzaran en bastanta menys quantitat que els altres, ja que si se'n fan en excés, perden la capacitat de puntualitzar i remarcar en moments determinants.

Pel que fa als plans recurs, cal tenir-los en compte des del primer moment d'agafar la càmera, doncs poden ser determinants alhora de completar l'edició del documental. Per exemple, un pla d'escorç d'un personatge. En aquest cas, aquest pla podria ser introduït mentre s'escolta l'entrevista del mateix personatge, per dinamitzar la seqüència i alhora no perdre ni credibilitat ni continuïtat. Altres plans recurs, poden ser des de paisatges, fins a detalls ínfims dels espais que formen part del documental.

En aquest, l'ús de la càmera només serà **objectiu** ja que no hi ha cap intenció de posicionar l'aparell per a representar la visió concreta d'un personatge. Es busca una càmera objectiva i gairebé invisible en els moments en que no s'estigui realitzant una entrevista.

La **duració dels plans** es trobaria entre els 5/25 segons, ja que, entenent que la informació pot resultar densa, es van intercalant altres tipus de plans de diferents duracions per a crear un dinamisme i un moviment a través del muntatge ja que no es dona un moviment intens intern en la narració de la història.

**L'angle** d'aquests plans seran majoritàriament tots normals (o en l'eix perpendicular), ja que en cap moment es busquen angulacions agressives o potents. Pel que fa al moviment de la càmera, en aquest cas no se n'ha introduït pràcticament gens ja que es tracta d'una història pausada, on el pas del temps el desenvolupen les històries explicades (i a través de l'articulació dels plans) i no el moviment d'aquesta. D'altra banda, un dels motius que empeny a utilitzar la màxima estabilitat de la càmera és que l'espera és una de les eines que fa servir el pagès per a cultivar la seva terra. Esperar que no hi hagi canvis climàtics, que cap animal ni plaga es mengi la seva collita, esperar que tot vagi bé. Aquesta espera també es vol transmetre en l'estabilitat de la càmera. Es creu necessari doncs, l'ús del trípod per a l'enregistrament de la imatge.

La unió entre plans està determinada pels **elements articuladors**. En aquest cas que ens ocupa no s'ha precisat amb exactitud quins serien aquests entre cada pla, escena o seqüència. Tot i això, el més lògic seria l'ús de "tall en sec" i "fos en negre" de forma habitual, ja que no es recerca un to artístic en la majoria del relat audiovisual (només en

les seqüències o escenes de transició entre blocs). L'ús del “fos encadenat” podria ser adequat per a unir les imatges actuals amb les imatges d'arxiu per a accentuar la sensació del pas del temps entre unes imatges i altres.

També podem trobar la proposta de crear una “pantalla partida” com a element articulador on apareixen dos personatges que realitzen la mateixa tasca però en espais diferents, les seves bodegues, per acabar una entrevista composta.

I, pel que fa a la **informació visual complementària**, l'últim aspecte que concerneix als plans, s'utilitza sovint per a mostrar els noms dels personatges i els seus càrrecs, la ubicació dels pobles, el mes de l'any en que es desenvolupen les tasques del procés de producció del vi (pel que fa als continguts de transició) o el mapa que s'introdueix per il·lustrar la comarca i poder explicar amb més claredat i exactitud els aspectes geogràfics i delimitadors del territori a l'espectador.

### 3.6.3 So i música

Pel que fa al so, sempre captarem amb la imatge el so ambiental. Per tant, enregistrarem contínuament el so sincrònic doncs és imprescindible per a connectar l'espectador amb el paisatge. D'aquesta manera, sempre estarem a temps per eliminar-lo durant la postproducció en el cas que sigui convenient.

El **silenci** formaran part de la gravació del documental doncs tenen molta força i així deixen pas a una imatge molt més potent. Cal, però, utilitzar-los en els moments adients per a no generar avorriment o incomprensió.

La tria de les **músiques** per aquest documental doncs, està basada en la recerca del minimalisme instrumental: generalment sense lletres i com menys instruments millor, per a facilitar a l'espectador la seva pròpia generació de les emocions, il·lustrant-les en el punt just. Compositors com Ludovico Einaudi o Yann Tiersen il·lustraran la major part de les seqüències amb música, doncs la seva potència instrumental és molt interessant i transmet amb molta força. En aquest cas, la música apareix generalment en les seqüències que identifiquem com a element de transició entre blocs, ajudant així a la significació més artística d'aquest conjunt d'imatges en diferència a la resta. També es podran anar incorporant en altres parts tot i que, això ja es realitzaria en l'etapa de muntatge.

Durant el documental apareixen varies veus. Una d'elles exerceix la funció de veu en *off*. Les altres provenen de les diferents entrevistes que es van desenvolupant al llarg del producte. Podem dir, doncs, que la **paraula** en aquest documental pren dues formes, les esmentades anteriorment. Pel que fa a la veu en *off*, és un text prèviament preparat que proporcionarà informació que l'espectador no pot conèixer a partir de cap altra font. Aquest text, es preveu que sigui definit a partir de frases curtes, majoritàriament amb l'estructura *subjecte + verb + predicat*, per a crear un to informatiu, clar i precís.

Pel que fa les entrevistes, es desconeix el ritme, la contundència, la claredat o la pronunciació dels entrevistats. És per això que el temps de les entrevistes en l'escaleta es defineix de forma aproximada. Caldrà tenir en compte no perdre l'objectiu de cada entrevista però sense limitar l'expressió oral del personatge interrogat.

### 3.6.4 Temps i estructura temporal

El cicle que experimenta el documental en la reproducció de **la història és circular**. El primer personatge entrevistat torna a ser l'últim i se li qüestiona tant al principi com al final quin paper ha tingut en tota aquesta història: el principi tracta de desenvolupar la seva visió sobre la seva arribada al territori i la decisió de quedar-s'hi; el final fa referència a la visió que té ell de si mateix, comparant-la amb com l'ha vist la resta de la gent, sobre la seva rellevància en tot el procés del canvi econòmic.

Es tracta d'un **muntatge lineal condensat** ja que el desenvolupament és cronològic, hi ha un ordre en l'exposició dels continguts i les imatges, però no correspon al temps real, no hi ha identitat. Les imatges d'arxiu formen part de la construcció del documental però no tenen un pes extremadament rellevant pel que fa al temps que ocupa la seva aparició en pantalla. És per això que, la seva inclusió no determina fortament el tipus de muntatge.

La narració explica del passat a l'actualitat la història del territori del Priorat, a partir de testimonis en el present. Tots s'enregistren en un mateix període temporal, i no es pretén fer grans salts en el temps. Aquest procés de desenvolupament cronològic es veu ratificat, pronunciat amb el fil conductor que connecta el conjunt de continguts, que també té un procés cronològic, tal i com el té el documental.

En aquest documental es pot apreciar un **raccord estilístic** generat a partir de les imatges de transició que obren cada bloc temàtic del documental. Es tracta del procés de producció del vi, ordenant les seves fases des de la verema fins l'embotellat, com a paral·lelisme de la creació de la comarca del Priorat, treballant el fruit que dóna la terra fins a convertir-lo en un producte exquisit. Pel que fa al **raccord**, també en trobem en **unificar la mida dels personatges** durant les entrevistes. Totes elles presenten, en algun moment o altre, un pla mig que és el més adequat per crear un vincle història-espectador per a la plena transmissió del relat. I pel que fa al **raccord per moviments de càmera**, no el detallarem intencionadament ja que, com hem esmentat anteriorment, el moviment de la càmera no serà determinant en aquest documental.

Aquest documental podria trobar un determinat paral·lelisme amb el procés de producció del rus Dziga Vertov en la seva pel·lícula *L'home amb la càmera* (1929). En la seva producció hi trobem un doble argument: la progressió d'un dia a una ciutat i el procés d'elaboració de la pel·lícula que estem veient. En aquest cas, encara que el doble argument tingui uns altres fonaments, existeix també la intenció de comparar el procés de producció del documental amb el procés de producció de la història. Quan ens distanciem de la història per veure les diferents fases de producció del vi, trobem un paral·lelisme entre la construcció de la comarca i la producció d'una ampolla, tal i com, pas a pas, es va construint un documental.

Pel que fa a la **duració total** del documental, s'aproxima en uns 45 minuts com a previsió en la preproducció, temps totalment sensible a qualsevol canvi que no estigui en les mans de l'equip de realització, com ara les intervencions dels protagonistes. Com que els documentals televisius tenen durades previstes d'entre 30 i 60 minuts, aquest temps és adequat si tenim en compte que, durant la seva projecció, s'inclourà (segurament) pauses publicitàries.

## ANNEXOS

### 4. El documental: el gènere difícil

El concepte de *gènere* indica que tots els productes que formen part del mateix comparteixen unes característiques en comú en quant a forma i contingut, que permeten al consumidor identificar que un producte determinat pertany a aquest grup més ampli. Però en el cas que ens ocupa, “el documental”, és molt complicat: la definició d’aquest gènere és tant àmplia com les maneres de comprendre’l dels diferents autors que han creat una obra i l’han identificat com a tal. Tot i això, cal emfatitzar que el seu objectiu original és mostrar una presa de la realitat, enregistrar allò que succeeix en un espai en un moment donat per explicar una història en profunditat sense manipular la “veritat”. I és que, precisament per aquesta definició de base, en el procés d’intentar definir el documental, és gairebé automàtic diferenciar-lo d’una pel·lícula de ficció, per marcar la diferència entre allò que és real i el que no.

L’any 1948 la Unió Mundial del Documental (World Union of Documentary) donava una definició del terme que encara s’aproxima a la d’avui: “Tots els mètodes d’enregistrar en cel·luloide algun aspecte de la realitat interpretada, ja sigui per un enregistrament objectiu o una reconstrucció sincera i justificable, per tal que apel·li a l’emoció amb el propòsit d’estimular el desig i ampliar el coneixement humà i l’enteniment dels problemes i les seves possibles solucions en el camp de l’economia, la cultura i les relacions humanes” (Sellés, 2007:87).

Per prendre una idea de què es concep com a documental, cal conèixer les diferents definicions que s’han anat elaborant al llarg del temps sobre el gènere que, segons la Gran Enciclopèdia Catalana, és:

*adj i mcin. Gènere cinematogràfic deslligat del cinema de ficció que presenta la realitat amb una finalitat bàsicament informativa.*

I segons el Diccionari de la Real Acadèmia Espanyola, és:

*2. adj. Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad. U. t. c. s. m.*

Amb el pas del temps, els avenços tecnològics han permès que aquesta realitat enregistrada a través d’una càmera es pugui alterar a partir d’un muntatge. Si recordem que la funció principal de la que gira entorn el documental és l’enregistrament fidel de la realitat, el muntatge té la capacitat d’alterar l’estrictament gravat. És per això que haurem de veure exactament quina funció pren el documental que, com tots, es va adaptant als canvis tecnològics i fins a quin punt és lícit que es manipulin els continguts. Cal tenir en compte també, l’adaptació del gènere inicialment cinematogràfic a la televisió, fet que també dibuixa noves formes de documental.



### Algunes definicions: quins límits té el documental?

Tal i com hem esmentat anteriorment, el concepte de “documental” és molt obert: les definicions o acotacions dels diferents punts de vista dels autors han fet d’aquest un gènere molt “personalitzable”, “deformable” o, si més no, que té capacitat d’adaptació. Tal i com deia Erik Barnouw (1998:32) el documental és un gènere incloent, que va adquirint diferents posicions o funcions adoptades en diferents moments històrics.

Així també ho pensa Bill Nichols (1997:42), quan explica que el documental, com a concepte o com a pràctica, no ocupa un territori fixe, sinó que “ha de ser construït d’una manera molt similar al món que coneixem i compartim”. En aquest cas, ell proposa descriure el documental a partir de tres punts de vista diferents: el realitzador, el text i l’espectador.

Nichols utilitza aquest fragment de *El arte cinematográfico: una introducción* (1995), de Bordwell i Thompson per a il·lustrar com es concep el documental segons el punt de vista del **realitzador**, tot i que ell el qüestioni: “Sovint diferenciem una pel·lícula documental d’una de ficció segons el grau de control que s’ha exercit durant la producció. Normalment, el directe de documentals controla tan sols certes variables de la preparació, el rodatge i el muntatge; algunes variables (per exemple el guió i la investigació) es poden ometre, mentre que altres (decorats, il·luminació, comportaments dels personatges) estan presents, però sovint sense cap control” (1997:42).

En aquest cas, s’interpreta que el grau de control o el grau de manipulació que pot exercir el realitzador és determinant per a concebre aquest film com un documental o com una pel·lícula de ficció. Com menys control s’exerceixi en el procés de producció, més credibilitat té aquesta pel·lícula. Però Nichols apunta que, en aquesta definició no es té en compte la vessant social, que comprendria qüestions com ara: quina relació té el realitzador amb el personatge, de quins patrocini gaudeixen o quina serà la finalitat d’aquesta pel·lícula? Aspectes que podrien ser de vital importància per a valorar el “grau de control” sobre el film (és a dir, quin grau d’influència afecta a la objectivitat de la pel·lícula) (Nichols, 1997:43).

Aquesta interpretació sobre el grau de manipulació en un documental, s’enfoca en el procés de realització ja que és l’únic en el que el documentalista pot exercir algun control, ja que segons explica l’autor, sobre la “història” no se’n pot exercir cap.

Pel que a fa la definició a partir del punt de vista del **text**, fa referència a la forma, ritme, moviment o estructura que prengui, ja que serà classificable segons el tipus de documental que en resulti. I finalment segons el punt de vista de **l’espectador**, ja que depenent de les capacitats de comprensió i interpretació, podrà entendre més o menys el documental.

Mentre Nichols focalitza la seva definició més aviat en els aspectes tècnics, William Guynn (2001:15) situa la seva definició en el camp funcional del documental, concretament en el social. Segons diu en el llibre, “els documentals tenen per objectiu deixar testimoni dels successos reals en el món dels fenòmens. Són aquells que prenen per referents els esdeveniments perceptibles, que són observats i que poden ser localitzats específicament en el temps i l’espai. Aquest gènere, forma part del discurs social i sempre és constituït a

partir de documents. I, segons l'autor, s'alinea per tant amb les ciències històriques en contra de la literatura d'imaginació" –on fa referència a la concepció que té la majoria de la crítica cinematogràfica, que situa en posicions antagòniques el cinema de ficció amb el documental (automàticament anomenat, de no-ficció).

Segons l'autor Didier Mauro (2003:13), "el documental és lliure per naturalesa". Té per objectiu la reproducció d'una realitat mitjançant un document i està d'acord en que, normalment, en una pel·lícula de ficció, s'exerceix més control sobre el procés de realització. Tot i això discrepa en el següent aspecte: "L'oposició documental-ficció, considerada com "intel·lectualment correcta" durant els anys cinquanta, va ser desafiada posteriorment per les generacions de cineastes que desitjaven explorar totes les passarel·les imaginables entre aquestes dues categories de cinema. Avui en dia, és considerada un "clitxé" obsolet si no hi ha disposició de precisar l'anàlisi. Realitat i imaginació es barregen, sovint i particularment en el documental d'autor, orientat per un punt de vista, una intenció, i un compromís personal"(2003:14).

Aquesta diferenciació entre el gènere documental i el cinema de ficció, queda obsoleta, en gran part, perquè es relaciona les pel·lícules de ficció amb la manipulació dels continguts estrictament necessària, ja sigui per a il·lustrar salts en el temps, efectes especials o simplement dotar a les escenes d'un to més intens quan a l'enregistrament original no el tenen, per exemple. En un documental, s'ha de tenir en compte quin grau de manipulació existeix i si, realment, aquest grau de modificació canvia els continguts i la realitat, canviant així el missatge o significat.

Segons Marzal i Gil, "la concepció del documental com a "representació de la realitat" apunta cap a una doble paradoxa: que hi ha una realitat tangible i directament perceptible, i que aquesta realitat pot ser representada; però, encara és més important, perquè estableix una transparència enunciativa que propicia el fet que la visió d'una successió d'imatges en moviment, aparentment no manipulades, pugui considerar-se com a "representació de la realitat" o com a reflex directe de la realitat" i, citant a Gauthier apunten que "l'estricta separació entre un cinema documental i un cinema de ficció no és vàlida, almenys si la postura que guia tal distinció es basa en el concepte d'una realitat fidelment representada. Això vol dir que no podem fer distincions entre el documental i la ficció? No, per descomptat, sinó que es tracta d'expressions ambigües que convé matisar. Nosaltres no parlarem de documental sinó de mètode de treball documental" (Marzal i Gil, 2008: 19, 20).

És evident, doncs, que la separació del documental i la ficció queda, avui en dia, per determinar, ja que molts autors tant anteriors com de l'actualitat, discrepen en la diferenciació estricta d'aquests dos conceptes. Actualment, la modificació de l'estrictament gravat no s'entén com la pèrdua de la credibilitat en un documental, sinó la capacitat de modificar la forma del producte sense manipular el missatge.

### **El documental com a producte artístic o periodístic?**

Segons Mauro, ens hem de qüestionar quin camp ocupa el documental, si l'artístic o el periodístic, ja que com ell apunta, les imatges que apareixen als telenotícies (vídeos que il·lustren les notícies) tenen punts en comú amb el gènere documental, i és precisament

aquest: documentar, proporcionar informació veraç, fiable. Tenen per objectiu il·lustrar les realitats socials, polítiques, psicològiques, etc. Aquests dos productes audiovisuals tenen orígens diferents: mentre que les notícies o reportatges sempre queden subjectes a mantenir un cert format estàndard ja que es pretén arribar a la màxima “objectivitat” – tot i que sabem que la objectivitat pura, no existeix - ; els productes documentals tenen més llibertat de ser, pels continguts, la durada, el format, les fonts, etc., i és més comprensible que en un producte documental, es pugui palpar una mirada d’autor, un punt de vista determinat.

Guzmán Herrero, a la seva pàgina web [www.guzmanherrero.es](http://www.guzmanherrero.es), també té en compte en la seva expressió de la idea de documental, aquesta fàcil confusió que es presta a l’hora de diferenciar el documental d’un altre gènere periodístic com és el reportatge. El factor de l’actualitat sembla ser el punt clau per diferenciar ambdós productes, ja que mentre el documental pot desenvolupar-se sobre qualsevol tema mentre el tracti amb profunditat, el reportatge ha de cenyir-se a fets exclusivament noticiables. I, segons Mariano Cebrián Herreros, realitzador de cinema especialitzat en documentals, “El documental es un grado superior en la información. No se queda en los aspectos fugaces, en lo más aparente que muestra una noticia, sino que trata de llegar a las raíces de hechos pasajeros [...]. Busca lo permanente, la sedimentación que deja la vida cotidiana. Penetra en la realidad para adquirir un conocimiento más global, más duradero. Frente a la temporalidad y fugacidad de los hechos que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable” (Hernández, 2004: 110)<sup>1</sup>.

Per tant, podem concloure que el gènere documental està constantment reinventant-se, fet que fa que cada autor aportï el seu punt de vista i per tant diferents percepcions sobre la seva delimitació com a gènere. Encara que durant els anys 50 la idea d’oposar el cinema de ficció amb el documental fos acceptada, posteriorment va ser rebutjada per un sector de la professió (i encara ho és avui en dia per un gran nombre d’autors). Per tant podem dir que, avui en dia, hi ha una gran aprovació sobre la possibilitat d’alterar l’estrictament enregistrat per a crear un documental (mai alterant o manipulant el missatge o realitat que es vol mostrar), però, passi el temps que passi, el documental sempre serà la investigació i il·lustració mitjançant les imatges d’una història en profunditat que no ha d’estar obligatòriament relacionada amb l’actualitat. Els documents, la informació que demostrï els fets que s’estan explicant, és la base al voltant de la qual es basa i creix el documental, un producte audiovisual que pot ajudar a la construcció de la història i mostrar al món amb quins ulls era vist temps enrere.

---

<sup>1</sup> Sira Hernández Corchete és Doctora de Comunicació a la Universitat de Navarra

## 5. Història del documental

Durant els anys 30 es popularitza el terme “documental”. Perquè, tal i com li va passar a la fotografia, no va ser fins aquelles dates que s’associa la idea en que l’art i el document poden relacionar-se íntimament i formar un magnífic equip. Tot i això, en un inici, semblava que la fotografia, que va néixer cap al 1820, era la gran portadora d’informació documental i no les pel·lícules.

Es creu que el primer que utilitza el terme com a substantiu és John Grierson (1898 – 1972), un documentalista escocès pioner en l’ofici, sovint considerat el pare del cinema documental britànic i canadenc. Aquest qualifica el film *Moana* de Robert Flaherty, com a “documental” en un article dedicat a la pel·lícula publicat al New York Sun, el 8 de febrer de 1926. Tot i això, el primer cop que s’utilitza aquest mot és a França 12 anys abans, encara que de forma imprecisa, en les pel·lícules de viatges i relats d’actualitat.

La reivindicació del realisme i una certa moralitat en els productes visuals eren les dues característiques que compartien els documentals en el seu naixement. I si tenim la creença que les coses que podem veure han succeït realment, és gràcies a la fotografia. Els principals fotògrafs que van investigar el “com reproduir el moviment mitjançant les imatges” van ser Jules Janssen amb el seu “revolver photographique” de 1874, per a registrar el pas de Venus davant el Sol a partir de fotografies d’interval molt curts (i per tant simulant el moviment); o Eadweard Muybridge, al 1872, amb les seves preses instantànies en seqüència que van fer-se famoses per enregistrar el moviment de locomoció d’un cavall al córrer.

Aquests inicis de recerca del moviment passaran a desenvolupar una tècnica audiovisual molt treballada i explotada com és el documental que, com tots els gèneres que són representacions de la realitat mitjançant la tècnica estan subjectes permanentment al canvi, a l’evolució (ja que amb les innovacions tècniques es traslladen noves possibilitats). Progressivament el documental va anar adaptant-se a la mentalitat i les necessitats de cada època, responent tant a les crides artístiques com als interessos polítics i ideològics. Com hem esmentat, les innovacions tècniques van anar transformant la tècnica i, conseqüentment van anar qüestionant l’ètica intentant trobar la gran veritat sobre el límit de la lícita manipulació. Cada moviment documentalista que neix vol aportar la seva creença sobre la millor manera de representar la realitat, i és per això que la tècnica juga un importantíssim paper. Aquest apartat pretén fer un recull de la història i evolució del documental, mencionant a documentalistes pioners i les seves aportacions fins l’actualitat d’on, lògicament, se’n pot trobar menys informació, ja que no es pot mirar amb la mateixa perspectiva el present que el passat.

### El cinematògraf

Edison va crear el cinematògraf l’any 1894 a Estats Units i els germans Lumière el van presentar el desembre de 1895 a França. L’ús (i el prestigi) del cinematògraf, una màquina capaç de filmar i projectar imatges en moviment, va ser molt diferent per cada un: l’estil de films que van presentar els germans Lumière té un to més documental que el cinema d’Edison (en el que es podien començar a veure petites pinzellades de ficció,

segons anàlisis posteriors) perquè, a més, aquest no va dedicar-se a projectar el seu material davant de cap públic.

Al 1910 neixen els noticiaris, per influència d'aquest invent i la manera de treballar la imatge dels germans Lumière – que van començar enregistrant escenes urbanes quotidianes-, tot i que aquest tipus de gravacions evolucionessin cap al món periodístic.

També va ser exitós el documental de viatges, o *travelogues*, ja que donaven a conèixer indrets desconeguts per la majoria del públic a les pantalles cinematogràfiques. Aquest tipus de cinema assentarà les bases del documental etnogràfic.

### **A partir dels any 20**

Robert Flaherty, anomenat “el pare del documental” va ser la primera gran revelació amb la seva obra *Nanuk, l'esquimal (Nanook of the North)*, estrenada al 1922. Aquesta obra és considerada la primera pel·lícula documental i la més influent de la història, segons Erik Barnouw (1998:44), que també classifica aquesta pel·lícula com la base del tipus de documental “explorador”. Va seguir la seva producció amb films com *Moana* (1926) – el que va ser oficialment qualificat com a “documental” per John Grierson -, *Man of Aran* (1934) o *Louisiana Story* (1948).

Segons Sellés, “segons Flaherty, tal com escrivia en el text *La funció del cine documental*, ningú pot filmar i reproduir de forma objectiva els fets que observa i que si algú ho intentés es trobaria amb un conjunt de plans sense significat. Aquesta idea sobre el documental emfatitza la necessitat de seleccionar i interpretar la realitat per compondre el film. Flaherty, mitjançant la posada en escena de la realitat, va desenvolupar un estil propi que més endavant recuperarien, en alguns aspectes, els creadors del cinéma-vérité als anys seixanta. Per exemple, la capacitat d'implicar els protagonistes en la realització del film” (Sellés, 2007:17). A *Man of Aran* (1934), el grup familiar que protagonitza la història no és real, sinó que eren persones que formaven part de famílies diferents i que van representar aquest nucli familiar a la pel·lícula, la qual cosa el converteix, tal i com sentència Sellés, “en pioner del *docudrama* i de les formes reflexives del documental”(2007:19). I és que Flaherty, se n'adona de la necessitat de trobar un fil narratiu que impliqui als homes que filma i, a la vegada, de no registrar des del punt de vista occidental, sinó des del de la tribu. L'especial fidelitat a reelaborar la realitat observada el situen a les fronteres de la ficció: quan arribava a un lloc que desconeixia, el primer pas que feia era impregnar-se de tot el que l'envoltava, un procés curós de posada en escena.

Robert Flaherty considerava el documental com un mitjà de comunicació que podia servir per afavorir la comprensió entre els pobles, “si el seu cinema possibilitava que persones de cultures diferents s'assabentessin que els problemes que els preocupaven eren els mateixos, s'adonarien que els éssers humans no són tant diferents de si”, apunta Sellés (2007:19).

## L'escola soviètica

El rus Dziga Vertov (Denis Arkadievich Kaufman) marca tendència amb la seva pel·lícula *L'home amb la càmera* (*Chelovek s kino apparatom*, 1929): un dels documentals més famosos influenciats pel futurisme<sup>2</sup>. És un home que comparteix a través del cinema la seva diferent comprensió del món. Aquesta pel·lícula va destacar per tenir un doble argument: la progressió d'un dia a una gran ciutat i el procés d'elaboració de la pel·lícula que estem veient. En aquest film ell mostra com, segons el seu punt de vista, "tot el que captava la càmera ha de ser una còpia fiable de la vida i, mitjançant el muntatge, se'ns revelen aspectes ocults de la realitat", explica Magdalena Sellés (2007:25).

Vertov va començar a experimentar amb el muntatge quan es va convertir en l'editor del primer noticiari del govern dels soviets, *Kino-Nedelia* (Cine-Setmana, 1918-1919) on, degut a la manca de material cinematogràfic de l'època, es veia obligat a prendre plans d'altres materials.

Després de la Guerra Civil russa, Vertov va manifestar la seva posició contra el cinema de ficció. Ell creia en un cinema que documentés la realitat socialista. I al maig del 1922, va crear el "cinema-veritat", una mena de periodisme cinematogràfic que presentava llargmetratges documentals. Vertov va ser qualificat per Barnouw com el capdavanter del *documental reporter*, una mena de periodisme que reivindicava als professionals del cinema "mostrar la vida que es presentava a la vista, armats amb ulls madurs" (Barnouw, 1998:54). A més també va crear *Kino-Pravda*, una revista que tenia per doctrina que "el cinema proletari havia de basar-se en la veritat i presentar fragments de la realitat actual reunits amb un sentit"(1998:55).

Esfir Shub (Eshr Ilinitxina) era afí al "cinema-veritat" de Vertov. Va ser una de les poques dones que va prendre un paper significant en la indústria cinematogràfica soviètica. Està considerada pionera del cinema de muntatge amb arxius flimogràfics i del documental històric. De fet, va col·laborar en el projecte de "cinema-ull" de Dziga Vertov, però posteriorment va desviar-se d'aquest camí per prendre el seu propi, basat en projectes de producció de films de muntatge.

Cal també anomenar Serguei M. Eisenstein, que va tenir posicions enfrontades respecte la funció que tenia el cinema, amb Dziga Vertov. Per al primer, el moviment està determinat per l'acció i pel muntatge. Per a Eisenstein el muntatge no era una eina per a mostrar realitats a l'espectador, sinó que la manipulació permet provocar sentiments i sensacions determinats per l'espectador. És a dir, que el muntatge alterava el missatge del documental, de la "realitat" mostrada a través de la imatge, el so i la música.

Eisenstein es va fer conegut arreu a partir de la seva pel·lícula *El cuirassat Potemkin* (1927), on es fa evident una de les característiques bàsiques de la seva obra: el

---

<sup>2</sup> El futurisme és un moviment d'avantguarda que té per ideologia negar tots els valors del passat i glosar les màquines creades per la industrialització. Neix a Itàlia a principis del segle XX, a partir d'un manifest de Tomaso Marinetti.

protagonista principal de les seves pel·lícules és la massa, el poble. Fill de la Unió Soviètica, opinava que el cinema de Vertov investigava només sobre la forma fílmica pura.

### **Els anys 30 i 40: El documental social de John Grierson i el documental etnogràfic**

“Allò característic dels documentals de Grierson estava en el fet que feien referència a processos socials impersonals; generalment es tractava de curtsmetratges acompanyats per “comentaris” que articulaven un punt de vista”, qualifica Barnouw (1998:89), a diferència del fil·l·narratiu que utilitzava Robert Flaherty.

John Grierson doncs, va fer una aportació en el cinema documental britànic que va ser molt influent per als documentalistes posteriors. Ell va influenciar en la conformació del documental tradicional, que va utilitzar com a eina per a denunciar conflictes i injustícies socials i a la vegada per donar veu a aquesta societat que segons ell, es trobava cada cop amb problemes més difícils en una democràcia cada vegada menys real. Grierson trobava en el cinema una eina per ajudar a aquestes persones a comprendre el que passava al món. Grierson havia definit el documental com “el tractament creador de la realitat”.

Segons Bill Nichols, durant els anys de Grierson (30-40) es va consolidar una modalitat de representació de la realitat en el documental anomenada expositiva. Aquesta modalitat focalitza la seva atenció en aplegar i mostrar esdeveniments utilitzant una forma retòrica o argumentativa. Es dirigeix directament a l'espectador i acostuma a incloure veus (sobretot omniscients) i grafisme. (Nichols, 2001: 105)

El documental que va fer famós a Grierson va ser *A la deriva (Drifters, 1929)*<sup>3</sup>. Es reconeix una doble herència, explícitament assumida per Grierson en varis textos: “herència de Vertov, per la lección de montaje; y de Flaherty, por el sentimiento poético del mundo; y de los dos juntos, por la atención prestada a los hombres” (Breschand, 2004:19)

Grierson va ser fonamental per a difondre un model crític d'autor de documentals, “en que allò característic dels documentals de Grierson estava en el fet que es referien a impersonals processos socials, normalment curtsmetratges acompanyats per “comentaris” que articulaven un punt de vista” (Barnouw, 1998:89).

Luis Buñuel va ser un altre cineasta que utilitza el documental per denunciar una situació social i humana intolerable, *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933).

També cal esmentar una tendència que correspon a aquesta època (anys 30-40), el documental etnogràfic, producte de la influència que va exercir Robert Flaherty a partir de la seva obra documental. En aquest cas però, va servir d'eina a antropòlegs com Marcel Gauss o Margaret Mead per a desenvolupar els seus treballs de camp.

Això s'explica perquè Flaherty creia en la completa adaptació i impregnació d'un mateix en l'ambient social el qual posteriorment volia tractar en el documental. Calia conèixer tot

---

<sup>3</sup> Aquesta pel·lícula formava part d'un projecte de produccions que tenien l'objectiu de mostrar una idea d'unitat popular a les illes britàniques per a promocionar el comerç.

allò que després havia de quedar reflectit per mostrar un tipus de societat determinada, es tracta de “representar la vida sota la forma en que es viu”.

El canvi tècnic que s'experimenta en aquesta època és la incorporació del so a la banda d'imatges (1930-1933). Aquest canvi, d'extrema rellevància, provoca una modificació en el llenguatge cinematogràfic. El principi d'aquest període, el final dels anys 20, tindrà una importància de primer ordre, “perquè per una part s'ha superat l'etapa dels pioners, de l'experimentació formal i tecnològica, els mitjans permeten unes pel·lícules amb més entitat (tant la qualitat de la imatge com en la duració), però també per l'aportació de figures claus com Vertov i Flaherty” (Barroso, 2009:29).

### **El documental de propaganda i Leni Riefenstahl**

Leni Riefenstahl (Helena Berta Amalie Riefenstahl) va ser una “escollida” per Hitler per a la realització de documentals per al seu règim, fet que va comportar la seva associació directa amb el nazisme i el documental de propaganda política. La cineasta alemanya va escollir l'admiració pel líder nazi i això va comportar que no es pogués tornar a integrar professionalment al món del cinema comercial un cop acabada la Segona Guerra Mundial.

Tot i el seu vincle amb el nazisme, cal destacar la bellesa en el tractament de la fotografia, el so i el muntatge. Riefenstahl va destacar per les constants innovacions tècniques, com ara la utilització del *travelling* o diferents angulacions (entre d'altres) per a transmetre diferents sensacions al poble sobre el seu *führer*, per enaltir-lo, principalment. El valor artístic del documental va ser molt reconegut, i l'any 1935 va rebre la medalla d'or de l'Exposició Internacional de París.

Buscant per l'altra interpretació de la Segona Guerra Mundial, “de todos los documentales nacidos de los horrores de la guerra, el más admirado fue incuestionablemente *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955), dirigit per Alain Resnais” (Barnouw, 1998:162)

Altres noms que són referents de documental al servei de les ideologies durant la Segona Guerra Mundial va ser Frank Kapra, o Roman Karmen. Aquest últim va formar part del grup de primers corresponsals de guerra, que van fer recerca en la il·lustració de les informacions a partir de les imatges enregistrades.

### **La irrupció de la televisió i la postguerra**

L'any 1937 van començar les transmissions televisives regulars a França i al Regne Unit. A Espanya, no és fins al 1948 quan, Barcelona i Madrid són les primeres ciutats que tenen un primer contacte amb la televisió, però fins al 1956 no s'estableix un servei regular de radiotelevisió. Tot i això, no és fins als anys seixanta quan la televisió es transforma en una activitat d'oci entre la societat espanyola.

La televisió va afectar directament el gènere documental. La difusió en pantalles de cinema va anar disminuint, cedint a la televisió tot el protagonisme per a la seva exhibició. Segons Margarita Ledo, catedràtica de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Santiago de Compostela (tal i com menciona Sellés, 2007:50), “la televisió va propiciar la simplificació i l'eliminació de la cultura cinematogràfica en el documental”. Entre finals dels anys



cinquanta i finals dels seixanta els noticiaris cinematogràfics van desaparèixer a Estats Units.

Però la televisió no era considerada per a tots un mitjà que corrompia el documental. Barouw explica com es va considerar una finestra oberta al món, amb possibilitats il·limitades i com això va suposar la multiplicació de formes i estils que podia prendre el documental. Per exemple, el que ell mateix va classificar com a *documental cronista*. Aquest tipus de documental es caracteritza per l'explotació les imatges d'arxiu, de noticiaris, acumulats en el pas del temps per explicar parts de la història. Aquesta idea va tenir èxit degut al recolzament que les televisions tant britànica com americanes hi van donar.

“El que comença a produir la televisió segueix les mateixes pautes que el cinema; el documental televisiu és el resultat d'una acomodació del documental cinematogràfic a les exigències i imposicions del mitjà; especialment aquells que tenen relació, o afecten, a la forma d'expressió, al llenguatge, i a la naturalesa del seu mercat” (Barroso, 2009:18).

Pel que fa als tipus de documental, es donen varies situacions. Els documentals de viatges, naturalesa i vida salvatge van trobar un bon mitjà de divulgació amb el punt afegit que els pressupostos per a la difusió televisiva van resultar ser més baixos. Els documentals científics van haver de buscar un altre tipus d'expressió narrativa, més divulgativa, menys especialitzada, per prendre un to més planer i fer-se més comprensibles a les llavors, noves grans masses de públic. I pel que fa al documental històric, va mantenir un format bastant similar al que tenia a la gran pantalla, amb veus en *off*, muntatges amb imatges d'arxiu i amb la força dels testimonis i/o especialistes del tema del documental determinat.

És a dir, que la televisió va forçar un tipus de llenguatge: el llenguatge per a un *target* ampli, planer, divulgatiu... però sobretot d'entreteniment. Havia de buscar l'equilibri per poder difondre peces audiovisuals adaptades a un públic diferent: al món. El cinema documental va anar perdent força, segurament degut a la culturització televisiva que va experimentar la societat, no perquè perdés qualitat o plantegés canvis radicals de difícil adaptació al públic.

Segons Hernández, després de la Segona Guerra Mundial i la progressiva democratització de l'ús de la televisió, el documental cinematogràfic i el documental televisiu jugaven dues lligues diferents. Encara que compartissin certes característiques que els englobaven en el mateix gènere, la dependència de l'actualitat i la urgència de la programació televisiva va portar a donar als documentals televisius un to més aviat informatiu o periodístic, abans que estètic (influençant, per tant, als gèneres periodístics ja existents). D'aquesta manera, els recursos temàtics van ser la peça diferenciadora entre uns i altres, els documentalistes cinematogràfics van haver d'explicar les qualitats estètiques i artístiques del format, com ara la qualitat de la imatge, la gran dimensió de la pantalla del cine, la riquesa de so estèreo i sobre tot l'espectacularitat. I, com a aspectes destacats, es busca la creació d'uns guions forts, sòlids i complexos, i en un muntatge creatiu (Hernández, 2004: 106).

## El documental televisiu de postguerra

L'informatiu televisiu de Edward R. Murrow, *See it Now*, va ser el primer programa que va ser anomenat "documental televisiu". Va ser emès per la cadena nord-americana CBS el novembre del 1951, en el que el locutor el va presentar com "un documental per a televisió". Tot i que al principi el programa prengué un estil radiofònic, posteriorment a consolidar el format *news documentary* o documental periodístic. Tractava fets d'actualitat però en profunditat, amb anàlisis crític i estil periodístic més que divulgatiu.

Algunes característiques d'aquest programa va ser l'ús no tan sols d'imatges d'arxiu sinó l'elaboració pròpia de documents audiovisual; l'aparició de Murrow a la pantalla, presentant el programa des de l'estudi, explicant els diferents fets i entrevistant els convidats del programa.

## Del 60 al 90: les noves visions del documental

"Els anys seixanta són un període en el qual es desperta la consciència dels documentalistes sobre com afecta el dispositiu cinematogràfic a l'hora d'enregistrar la realitat, en què preocupa la necessitat de trobar un comportament ètic en l'exposició dels fets, en què es debat sobre com es mostra la ideologia en la producció dels films", analitza Sellés (2007:55).

A finals dels anys cinquanta, els avenços tecnològics permeten l'enregistrament sonor sincronitzat amb la imatge, així com la utilització d'equips lleugers per a rodar els films. Aquests canvis tècnics i la nova percepció de com crear documental (després de veure la capacitat que té el documental de manipular quan és de propaganda, o com la televisió ha hagut de regenerar un llenguatge adequat) neix (o reneix) el *documental d'observació*, aquell que pretén enregistrar fets en directe i de la manera més pura, evitant tot allò que no provingui del moment i l'escena que s'està gravant, per a què l'espectador pugui "sentir" que podria haver estat allà, en aquell moment donat.

Hi ha certs documentals que estan agrupats en el *Free Cinema*, d'origen britànic<sup>4</sup>, que "troba els orígens en l'interès pel documental d'observació i el clàssic, per a representar la realitat i per trobar el compromís social que tenia l'autor a l'interpretar-la. Es basa en mostrar històries creades a partir d'allò habitual" (Zavala, 2010:44).

Es tractava de mostrar aquells temes o llocs que la gent tendia a amagar, a ignorar, per a trencar estereotips i per donar a l'espectador la capacitat d'extreure'n les seves pròpies conclusions. Aquesta manera de fer, també es va donar a conèixer com "cinema directe", i portava al documentalista a preguntar-se fins a quin punt era possible que, des de la posició "d'observador" les càmeres es tornessin invisibles per als personatges, i quina influència tenia la seva presència davant els fets que passaven. En el documental d'observació destaquen les obres documentals produïdes per *Drew Associates* (1959-1963), sobretot *Primary* (1960) de Robert Drew i Richard Leacock, sobre la campanya per designar el candidat del partit demòcrata a les eleccions presidencials dels Estats Units

<sup>4</sup> El *Free Cinema* té com a referent el documentalisme britànic del grup de John Grierson i el neorealisme italià.

d'aquell any, John F. Kennedy i Hubert Humphrey. Aquest documental va propulsar al grup de Drew a formar part de l'equip de la cadena nord-americana ABC. Buscaven la mínima intervenció en els escenaris, buscaven representacions naturals. En aquests aspectes, la reducció de la mida dels equips de rodatge va guanyar punts (Sellés, 2007: 57).

És a dir, que tenim en aquest període dues maneres de fer documental destacables, tot i que no siguin les úniques. El que acabem d'esmentar, el documental d'observació o cinema directe, i el que expliquem a continuació, el documental interactiu/participatiu o "cinéma vérité". Però aquesta distinció és constantment barrejada i complementada per ambdós cinemes ja que, a França i a Estats Units van utilitzar els noms de mecàniques, sovint oposades. És per això que cal destacar que en l'exposició de la creació i desenvolupament dels dos mètodes de fer cinema, hi ha varies versions segons els autors i les fonts.

Aquesta segona modalitat, el "cinéma - vérité", va ser desenvolupada i difosa per Jean Rouch, que busca que la càmera exerceixi de provocadora. Mentre en el documental d'observació és important la no intervenció del realitzador en els fets que vol documentar, en aquest el director intervé o interactua en els fets que vol enregistrar. És a dir, que manifesta o mostra la seva presència durant el relat documental i sovint també l'equip tècnic que l'acompanya. "Aquest tipus de documental emfatitza les imatges de testimoniatge o l'intercanvi verbal amb els autors i les imatges que s'utilitzen validen o contradueixen el que expliquen els testimonis. Introdueix la sensació de parcialitat provocada per la trobada real entre el realitzador i l'altre" (Sellés, 2007:60).

Rouch va desenvolupar uns procediments que "semblaven actuar com a "estimulants psicoanalítics" que facilitaven als subjectes filmats parlar davant la càmera de coses que abans haurien estat incapaces de discutir" (Barnouw, 1998:222). Aquesta filosofia troba els seus orígens en el "cinéma - vérité" de Dziga Vertov, i pretenia qüestionar la pretesa objectivitat del cinema directe. A França, el 1961 es roda *Chronique d'un été* de Michel Brault, que es considera com una mena de manifest de "cinéma - vérité", que consistia en parlar amb una persona que caminava pels carrers de París per preguntar-li si era feliç.

Un dels documentals que destaca d'aquest moviment és *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, que es desenvolupa en 9 hores i mitja i no apareix ni una sola imatge d'arxiu. El documentalista entrevista a víctimes dels camps d'extermini. "La càmera repeteix, incansablement, una vegada i altra l'entrada al camp de Treblinka, el recorregut dels trens i camions. De la mateixa manera, el director fa repetir als supervivents els gests que varen fer, aquells gests als que deuen la vida. No són "testimonis", sinó actors d'una transferència, en el sentit psicoanalític del terme" (Breschand, 2004:51),

Cal esmentar també el moviment *Dogma95* on, autors com ara Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen i Lone Scherfig lideren una mentalitat en contra de la tecnologia i del que aquesta pot manipular. Consideren que el cinema no és pas una il·lusió, aspiren a recuperar-ne la naturalitat.

Tot i que el panorama documental seguís essent ric en modalitats i producció, no podem oblidar que la irrupció de la televisió va marcar un abans i un després. La televisió és un mitjà de comunicació de masses, que té per principal objectiu satisfer al major nombre de consumidors al mateix temps amb productes, per tant, que comparteixen certes

característiques que agradin a tothom. L'entreteniment és la base de la televisió, seguint per la informació, la divulgació científica i posteriorment la vessant educativa. Des dels 60 als 90, la societat volia oblidar els desastres de les guerres i entrar en un estat del benestar, en una societat còmoda. I la televisió va formar part d'aquest moment.

Els temes del documental es van veure afectats per aquesta nova situació, en que es van anar abandonant les tendències de denúncia, per mostrar realitats dures i tristes ja que aquests, principalment es van veure més difosos a partir dels reportatges periodístics. Els documentals televisius doncs, van anar prenent una tendència general en temes pintorescos, naturals, culturals, de folklore,... és a dir restar en el model etnogràfic, però aquest cop televisiu. La divulgació (però sempre de forma entretinguda) va anar prenent forma en documentals etnogràfics, científics, naturals, històrics...

### **Neorealisme italià i Naturalisme francès**

En aquest període també es desenvolupen dos moviments documentals en dos països que sempre han destacat per ser bressols artístics europeus.

El moviment neorealista italià va ser un pioner en evidenciar la delicadesa que hi ha entre les fronteres de la ficció i de la no ficció. És un cinema preocupat per mostrar la realitat humana i social sense optar per la ficció, però tenint-la en compte (Zavala, 2010:40). Segons explica Barroso (2009:42), “fins i tot el cinema neorealista de ficció del primer moment, va estar fortament marcat per aquesta voluntat de mostrar les coses presents sense manipular-les que donaria lloc a ficcions de voluntat “documentalitzant” [...], al mode del que havia estat el documental social britànic dels anys trenta, dirigeixen la seva mirada sobre gent comú, per a explicar els seus petits drames morals, íntims i de supervivència presents en la seva quotidianitat, el que li atorga a aquest cinema una mirada més pròxima al documental que a la ficció”.

Van destacar autors com ara Luccino Visconti, Blasetti o Roberto Rossellini.

El naturalisme francès, és un corrent documental amb un to molt realista que es diversifica entre l'interès social, científic, etnogràfic i d'art. Es tracta de mostrar fredament les coses tal i com són, buscant un impacte. Al 1955, Alain Resnais, estrena *Nuit et Bruillard*, on el documental contribueix a recuperar la memòria històrica dels camps d'extermini que part de la societat pretenia oblidar. “La memòria com a funció social de l'intel·lectual que ha d'entregar-se a impedir l'oblit serà una constant no només en la seva obra documental (*Les statues meurent aussi*, 1952; *Toute la mémoire du monde*, 1956), sinó que també en la seva obra de ficció, ja formant part del moviment de la *Nouvelle Vague*, que deixa de tenir mestissatges amb el documental, ja sigui amb la inclusió explícita de fragments documentals o amb imatges de ficció documentalitzada” (Breschand, 2004:49).

### **Finals del segle XX**

La dècada dels noranta impulsa una nova estètica del documental basada en dos factors: l'aparició i democratització dels sistemes de gravació digital d'alta definició; i l'experimentació amb la hibridació o mestissatge de suports o gèneres que obre un món de possibilitats que no existien anteriorment. “La manifestació del neo-documental (així

l'anomena l'autor), intent desesperat per donar testimoni d'existència per a el documental més enllà dels controlats marges de la pantalla televisiva, no deixa de ser una minúscula parcel·la de la producció documental professional en la que domina el model de documental televisiu davant la invisibilitat a que l'ha sotmès l'absolut desinterès per la indústria cinematogràfica per a la programació en pantalla de documentals, es concreta en formes o estils que giren entorn al *fals documental*, o el *documental de reutilització*, i el *film de no-ficció* (o el cine d'allò real a la gran pantalla)" (Barroso, 2009:67).

Tal i com hem esmentat anteriorment, la televisió adapta temàticament els productes per a satisfer els seus consumidors i, conseqüentment es trenquen les fronteres entre els dos macrogèneres: el cinema narratiu i el cinema documental.

És en aquesta època quan Nichols estableix dues categories més al seu repertori: el *documental reflexiu* i el *documental performatiu*. Començant pel reflexiu "mentre que la major part de la producció documental s'ocupa de parlar del món històric, la modalitat reflexiva aborda la qüestió de *com* parlem sobre aquest. [...] La modalitat reflexiva de la representació insisteix en la trobada entre realitzador i espectador en comptes d'entre realitzador i subjecte. Aquesta modalitat és l'última en aparèixer en escena perquè és la que té una actitud menys ingènua i més desconfiada amb respecte a les possibilitats de comunicació i expressió que altres modalitats donen per suposat" (Nichols, 1998:93 - 97).

Un avantpassat d'aquest tipus de documental seria l'obra de Dziga Vertov amb el treball *Chelovek s kino apparatom*, (1929), que presenta un doble argument on l'espectador pot veure la pel·lícula i com s'està realitzant aquesta mateixa pel·lícula. És a dir, que el documental reflexiu té per intenció conscienciar l'espectador sobre la intervenció de tot un equip cinematogràfic en el procés de representació de la realitat, i ens enfronta al problema de la pèrdua de realisme, com per exemple *Surname Viet Name Nam* (1989) de Trinh T. Minh-ha, on representa entrevistes simulant que s'han fet al Vietnam quan realment van ser realitzades als Estats Units. Segons Sellés, aquesta modalitat "burxa a l'espectador perquè prengui consciència sobre la seva relació amb un documental i el que representa" (Sellés, 2007:71).

El *documental performatiu* busca fer-li veure al públic la visió subjectiva i expressiva del director en el mateix documental, buscant l'impacte emocional i social de l'audiència. "Es veu com un fet, un objecte, una persona o una situació pot tenir diferents significats per a cada individu, segons el context personal. També té en compte que les persones tenen creences i valors diferents, que no existeix una veritat absoluta. Per tant, li interessa destacar que el significat és un fenomen subjectiu." (Sellés, 2007:72). Per tant la objectivitat queda totalment resignada al costat de la recerca de l'evidència interpretativa en la producció i el consum d'un film documental, a partir de l'experiència i la memòria, de com afrontem i entenem els fets viscuts. Obres com *Tongues Untied* (1989) de Marlon Riggs, tracta el tema de com és ésser afroamericà i gai alhora, i exposa les complexitats emocionals i experiències personals de l'autor sobre el tema.

Segons Nichols, "ell assenyala l'obra del cineasta hongarès Péter Forgács quan intenta explicar experiències de la Segona Guerra Mundial des de punts de vista diferents: *Free Fall* (1998) explica l'experiència d'un jueu benestant del seu país atrapat per la política de

solució final aplicada als jueus europeus pels nazis; *Danube Exodus* (1999), tracta les migracions provocades a Europa un cop acabada la Segona Guerra Mundial. D'una banda, les dels jueus baixant el Danubi de viatge cap a Palestina i, de l'altra, els alemanys que l'exèrcit soviètic repatriava a Alemanya." (Sellés, 2007:74). Un aspecte a afegir, és que Nichols contempla dins d'aquesta categoria els *reality shows* de la televisió.

### **L'actualitat documental**

Amb el pas del temps les diferències entre els documentals cinematogràfic i televisiu ha anat minvant. "És cert que en molts casos els documentalistes cinematogràfics encara conserven a dia d'avui més llibertat a l'hora d'escollir els temes dels seus productes, mentre que els televisius, donada la rapidesa de difusió inherent al mitjà, acostumen a estar més condicionats per l'actualitat informativa. Tot i això, aquest aspecte no és sempre així, donat que, per exemple, els documentals divulgatius de naturalesa acostumen a tenir un lloc fixe a la programació televisiva independentment de que la seva temàtica estigui més o menys lligada a l'actualitat" (Hernández, 2004: 106)

Si hem comentat anteriorment que els documentalistes cinematogràfics buscaven explotar aquells factors que potenciaven el seu format, amb el pas del temps i els avenços tecnològics, aquests també han escurçat distàncies entre els dos tipus de documental, ja que avui en dia, un muntatge elaborat és possible tant per cinema com per televisió. També s'ha produït un intercanvi de característiques des del documental televisiu cap al documental cinematogràfic, com el fet de donar a conèixer i a veure la figura del presentador al llarg del documental (un exemple podria ser *Shoah*, de Lanzmann al 1985) (Hernández, 2004: 107)

La televisió, per això, segons analitza l'autora a partir de criteris de Llorenç Soler i Cebrián Herreros, sembla que no pot prescindir de la figura que se li ha atorgat: proporcionar credibilitat. És per això que segons aquests dos especialistes l'aparició de testimonis i el presentador continua essent més comú per al documental televisiu, perquè se li ha associat com a eina per a proporcionar aquesta credibilitat de la que parlem, justificant l'aparició de certs personatges que forment part d'aquest document.

El documental cinematogràfic continua actualment a les sales de cinema exhibint obres d'autor, mentre que el televisiu ha adoptat dues modalitats principals: el documental periodístic i el documental de divulgació. Mentre el periodístic ha estat cenyit per l'actualitat (sovint amb possibles confusions amb el gènere periodístic del reportatge) el segon ha aconseguit un caràcter més a-temporal (que proporciona més similituds amb el documental cinematogràfic).

Perfilant la descripció actual del documental televisiu periodístic, cal destacar la permanent confusió el amb el gran reportatge, on existeixen uns límits molt prims entre l'un i l'altre. Luis Pancorbo, periodista i antropòleg, proposa un terme híbrid entre els dos, "el *documentatge*, per a expressar la identitat ambigua d'aquells productes televisius que, sense ser en sentit estrictes notícies, posseeixen un interès informatiu latent, però requereixen per a la seva expressió un format de certa envergadura realitzativa" (Hernández, 2004:109). El que està més clar és que el reportatge d'actualitat es desvincula

més d'aquesta possible confusió en quant a l'anàlisi de diferències entre el reportatge i el documental, ja sigui pel tractament de la informació i pel volum de treball de realització.

A més del documental periodístic, també trobem el documental divulgatiu que, avui en dia i en general, tracta continguts sobre temes com l'art, literatura, història, folklore, antropologia, geografia, naturalesa, ciència i tecnologia, etc., fet que porta a la divisió temàtica del documental divulgatiu que té com a objectiu difondre coneixements sobre alguna cosa i per tant, està dirigit a un *target* inexpert, no especialitzat, que normalment consumeix televisió per entreteniment. Normalment el llenguatge, encara que professional, pren un to més aviat literari.

“El documental contemporani, després de recollir i canalitzar els corrents que flueixen des dels primers anys, és avui una manifestació plural, que sense perdre el seu interès primordial per crear una imatge de la realitat es mou avui amb absoluta soltesa entre la ficció i la no ficció alimentant una diversitat de formats il·luminats des de el mitjà-pantalla hegemònic de la televisió” (Barroso, 2009:26).

Tot i això també cal tenir molt en compte en quina realitat socioeconòmica vivim, ja que la globalització ha tingut pes molt important en la democratització dels mitjans i, ha comportat la internacionalització i divulgació dels continguts televisius. La globalització ve donada per polítiques neoliberals, caracteritzades per impulsar plantejaments estrictament comercials i, el documental, com a gènere inclòs dins aquests continguts, també rep part dels efectes d'aquest procés. (León, 2009:55)

Per tant, un dels efectes al que està permanentment subjecte el documental és l'econòmic i els interessos comercials. Aquests condicionen àmpliament la creació artística per deixar lloc a la creació limitada segons les preferències mercantils de cada moment. “Quan el valor d'entreteniment i els índexs d'audiència s'erigeixen en principis supremes, s'imposen també els criteris que regeixen la indústria de l'espectacle, els quals amb freqüència impedeixen que els programes informatius satisfacin les necessitats d'informació dels ciutadans” (León, 2009: 58).

Pel que fa a aquesta cita de León, manté una íntima relació amb la “representació de la realitat”, característica constantment qüestionada sobre la funció del documental. Durant el pas del temps, aquesta virtut que es trobava en el documental ha estat corrompuda constantment però la introducció de l'*infotainment* (que designa *information + entertainment*), lligada al caràcter comercial de la televisió global, encara ha accentuat més la hibridació dels gèneres i per tant la seva difícil classificació o ubicació.

## 6. Tipus de documentals: possibles classificacions

És important veure com s'ha anat teoritzant al llarg del temps el naixement de noves formes de produir, entendre i consumir aquest gènere, ja que ens pot servir per obtenir un reflex de la societat en cada període: com s'entenia la representació de la realitat i com s'anava descobrint tot el que es pot fer a través d'una càmera i amb unes bones idees.

De totes maneres, a continuació es presenten diverses classificacions que han servit per estructurar els diferents productes que s'han anat produint al llarg del temps. Abans, però, determinarem la divisió entre els dos formats bàsics de documental, segons Barroso:

El concepte "format" fa referència a la manera en que esta construïda la peça audiovisual, per a quin mitjà està dirigida. Això determinarà característiques com ara el llenguatge, la duració o el ritme. En aquest cas, doncs podem trobar-nos amb dos tipus de formats: el format cinematogràfic i el format televisiu.

El primer és el propi per ser exposat en sales de cinema. Pot ser un curtmetratge (10 minuts) o un llargmetratge (entre 90 i 120 minuts); la producció ha de ser en suport cinematogràfic de 35 mm per a projecció, i una qualitat d'imatge d'alta definició. El format televisiu, per altra banda, compren aquells productes destinats tant a la televisió com a la xarxa (un mitjà prou important avui en dia com per tenir en compte). Les duracions oscil·len entre els 10 i 13 minuts per a magazins d'actualitat, entre els 55 i 60 minuts per a grans reportatges i de 30 i 60 minuts per als documentals televisius (Barroso, 2009:76).

Pel que fa a les classificacions sobre els tipus de documentals, Lazo cita una classificació de Nichols en el seu llibre, sobre la classificació històrica dels documentals que fa referència a "l'estil realista de les obres i, per tant, en funció de l'afany de l'autor per ser creïbles" (El següent text és una extracció literal de l'obra de Lazo, 2012:87):

- **Estil autoritari:** des de principis del cinema fins als anys 50. Una veu en off narrava de forma omniscient i les imatges es supeditaven al fil verbal. Aquesta narració s'observa autoritària i presumptuosa, resultant artificial i poc realista. D'aquest tipus de documentals, ens serveix el NO-DO, emès en les sales de cinema espanyoles com a programa previ a la pel·lícula durant l'etapa franquista (1943 – 1976), de manera obligatòria i fins al 1981.
- **Estil realista:** des dels anys 50, quan sorgeix el *cinéma vérité*, que utilitza el vídeo pur, amb fragments captats de la realitat, sense intervenció explícita del narrador.
- **Estil directe:** el narrador i els seus testimonis parlen directament a càmera, es produeix una apropament al tema tractat.
- **Estil reflexiu:** s'alterna la narració explícita, generalment a través de rètols, amb les narracions dels personatges de forma analítica.

**Bill Nichols** "crea una classificació segons les modalitats que ell estructura entorn els estils de filmació i les pràctiques materials" (Gifreu, 2011:62). Aquesta categorització ha estat de les més utilitzades en la docència i la més comentada entre professionals – i també criticada. L'elaboració d'aquesta ordenació ha estat cronològica i amb el pas del temps, ha



passat de les quatre primeres modalitats de base (expositiva, poètica, reflexiva i observacional) a afegir-ne les dues restants. A mesura que hem anat desenvolupant la història del gènere documental, algunes d'elles han anat apareixent ja que han determinat principis o estils bàsics de certes èpoques. Aquestes són les següents (La següent classificació està introduïda íntegrament de l'obra de Gifreu (1011:63):

- **Modalitat expositiva:** Associada al documental clàssic, una modalitat més retòrica que estètica degut a l'ús de títols o locucions de veu en *off* per emfatitzar la recerca de subjectivitat en el material documental i la seva lògica argumentativa.
- **Modalitat poètica:** El seu origen en les avantguardes artístiques de postguerra en el cinema. Tracten de crear una essència, un estat d'ànim, un mode de mirar el documental, més que de representar una realitat o explicar una història buscant la màxima objectivitat.
- **Modalitat reflexiva:** Busca conscienciar a l'espectador del mitjà de representació, per a que aquest prengui una posició crítica davant de qualsevol manera de projecció. És considerada la tipologia més autocrítica i autoconscient. Qüestiona la representació de la realitat que les altres modalitats presentaven, normalitzant-la. No creu que el documental sigui una finestra oberta al món, sinó que el documental pot ser una eina de creació del món.
- **Modalitat d'observació:** Representada principalment per moviments com el Cinéma Vérité i el Direct Cinema, francès i anglès respectivament, dels anys seixanta. Es tracta de la recerca de l'espontaneïtat dels protagonistes, per poder acostar-se directament a la realitat. En aquesta hi ha una intervenció mínima, només la imprescindible de l'equip de producció. D'aquesta manera s'intenta aconseguir que la càmera passi pràcticament desapercibuda.
- **Modalitat interactiva/participativa:** Pretén mostrar la relació entre realitzador i protagonista filmat, on el director o investigador entra en un ambient desconegut, participa en la vida dels altres, n'obté una experiència i ho reflecteix en el documental. Un exemple on es pot veure que s'intenta mostrar la realitat d'aquesta manera és *Chronique d'un été* de Rouch i Morin (1960), on s'emfatitza aquest contacte entre realitzadors i protagonistes.
- **Modalitat performativa:** No presenta una voluntat de representar la realitat, tal i com ho fan altres models més clàssics. Qüestiona els límits, les fronteres, entre la ficció i la representació de la realitat i creu en les capacitats evocadores del text per a crear un producte de to més expressiu i poètic. Sembla que aquesta modalitat neix de la sensació de varis autors de trobar carències entre les altres modalitats més clàssiques o més assentades en els modes de producció. Transmet la visió subjectiva la qual es pretén transmetre, i qüestiona energèticament la presència d'un subjecte omniscient capaç de dominar la totalitat de la realitat i rebutja també tècniques com les de comentaris de *veu en off*.

**Will Wyatt**, director de l'àrea de producció de documentals de la BBC, aporta una nova classificació (Extracció completa de Barroso, 2009:78):

- **Documentals interpretatius:** engloben qualsevol assumpte temàtic que estigui exposat mitjançant un comentari que preval sobre les imatges.
- **Documentals directes:** també denominats testimonials, aproximacions a la realitat a partir d'entrevistes o testimonis dels agents socials; el comentari sobreposat és completament subordinat.
- **Documentals de narració personalitzada:** el reporter o presentador assumeix un paper principal ja sigui per a conduir la peripècia de la trobada de la realitat o per projectar la seva autoritat científica sobre la realitat mostrada.
- **Documentals d'investigació:** Aquells de naturalesa històrica o d'actualitat en els que el protagonisme resideix en la naturalesa de les fonts o informants.
- **Documentals d'entreteniment:** Els que qualsevol que sigui el tema abordat ho fan des d'una perspectiva espectacular pel que fa a la forma: llenguatge expressiu, planificació, localitzacions, etc.
- **Documentals de perfils o retrats:** Els que ofereixen una visió sobre una personalitat, entre el *biopic* i el documental històric del muntatge.
- **Documentals dramatitzats o docudrames:** Els que plantegen fets i situacions reals, que ja han succeït, que són reconstruïdes parcialment amb la intervenció d'actors i de la posada en escena.

Segons **Jaime Barroso** (2009:77) les classificacions segons una categorització "universal" de la temàtica s'estructuren segons siguin documentals socials, científics, culturals, artístics, educatius, informatius, estètics, experimentals, o de naturalesa.

**Michael Renov**, es basa en una classificació dels tipus de documental segons les modalitats de disseny, és a dir, la funció que té el documentalista i que vol fer arribar a l'audiència en forma de producte (Gifreu 2011: 10). Són les següents:

- **Gravar, revelar o preservar:** Funció mimètica comú a tot el cinema, molt associada al gènere documental. Dins aquesta categoria es podria incloure tant el documental antropològic o etnogràfic, fins a diaris personals.
- **Persuadir o promoure:** Recerca d'una retòrica capaç de persuadir el subjecte per a aconseguir un testimoni personal o social. Es tracta d'utilitzar tècniques argumentatives que siguin capaces de promoure discursos o comportaments. Per exemple, el documental de Grierson, o *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais. Renov considera que "la persuasió és una tècnica transversal a totes les demés funcions".
- **Analitzar o qüestionar:** Tècnica més "racional", com és l'anàlisi o l'estratègia de provocar un qüestionament. Busca la implicació activa de l'audiència, a qui els hi planteja "reptes". Per exemple, des de Direct Cinema i el Cinéma Vérité, al rus Dziga Vertov, o Alain Resnais o Chris Marker.
- **Expressar:** Funció estètica. Està estretament lligada a la forma documental, de la pròpia realitat, però a la vegada ha resultat la menys valorada i la més rebutjada,

degut a la actitud científica imperant en la societat. La funció estètica és la que predomina en nombroses corrents, com els avantguardistes, però quan el documental s'acosta les arts pictòriques, o a la poesia, o el de documental antropològic de Flaherty. Aquestes modalitats no són peculiars del documental, però per a ell aporten riquesa i variabilitat històrica.

Segons **John Parris Springer**, professor d'angles i *Film Studies* a la University of Central Oklahoma i **Gary D. Rhodes**, director de documentals i professor a la Queen's University, Belfast, aquesta classificació busca "aclarir els límits entre la ficció i la realitat i la seva hibridació". Al seu llibre *Docufictions*, "proposen aplicar la definició de documental quan l'obra audiovisual presenta una forma documental i un contingut documental" (Sellés, 2007:68):

- **Mockumentary**: quan presenta una forma documental amb un contingut ficcional.
- **Docudrama**: si l'obra té una forma ficcional amb un contingut documental.
- **Ficció**: quan l'obra presenta una forma i un contingut ficcional.

I **Paul Ward**, lector en *Film&Tv Studies* a Brunel University, West London, proposa el concepte **digi-docs** per aplicar als documentals que utilitzen imatges generades per ordinador o altres formes de tecnologia digital, com a *Walking with Dinosaurs* (2000), producció de la BBC."(Sellés, 2007:68).

## 7. Bibliografia

- Barnouw, Erik. *El documental: historia y estilo*. 2na edició. Col·lecció Multimedia. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.
- Barroso, Jaime. *Realización de documentales y reportajes: técnicas y estrategias de rodaje de campo*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2009.
- Bou, Elena. *Xarxes de coneixement i innovació. Capítol 4: Cas d'estudi 1. El cas del clúster del vi al Priorat: xarxes de coneixement i desenvolupament regional*. 1era edició. Col·lecció OME. Online, Barcelona: Estudi d'ESADE, 2009.  
[http://itemsweb.esade.edu/biblioteca/archivo/Xarxes de coneixement i innovacio 8.pdf](http://itemsweb.esade.edu/biblioteca/archivo/Xarxes_de_coneixement_i_innovacio_8.pdf) Consultat Febrer 2014
- Bové Sans, Miquel Àngel. *Innovació en indústries tradicionals: la (r)evolució vitivinícola del Priorat com a cas d'èxit*. Online, Càtedra: innovació i empresa. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2013.
- Breschand, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. 2na ed. Col·lecció Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma". Barcelona: Editorial Paidós, 2004.
- Diccionari de la Real Academia Española. Consultat Febrer 2014.  
<http://lema.rae.es/drae/?val=documental>
- <http://www.aecr.org/web/congresos/2012/Bilbao2012/htdocs/pdf/p498.pdf> Consultat Febrer 2014
- Escudero, Nel. *Las claves del documental*. Colecció Manuales Profesionales. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE, 2000.
- Espinàs, Josep M. *A peu pel Priorat*. 3ra edició. Barcelona: Edicions La Campana, 1991.
- Gifreu, Arnau. *El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente*. Universitat Pompeu Fabra, Online, 2011.  
[http://www.academia.edu/1490729/El documental interactivo. Una propuesta de modelo de analisis Pre-PHD](http://www.academia.edu/1490729/El_documental_interactivo._Una_propuesta_de_modelo_de_analisis_Pre-PHD)  
Consultat Febrer 2014
- Gran enciclopèdia Catalana, online.  
<http://www.enciclopedia.cat/cerca?s.q=documental&mode=federated&search-go=Cerca#.UynoSPI50So>  
Consultat Febrer 2014
- Guynn, William. *Un cinéma de Non-Fiction: le documentaire classiques à l'épreuve de la théorie*. Marseille: Publications de l'Université de Provence, 2003.
- Hernández Corchete, Sira. *Hacia una definición del documental de divulgación histórica*. Article Online, Revista Comunicación y Sociedad, Universitat de Navarra, 2004.

<file:///C:/Users/Elia/Downloads/20090630090631.pdf>

Consultat Febrer 2014

- León, Bienvenido. *Dirección de documentales para televisión. Guión, producción y realización*. 1era edició. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2009.
- Lindenmuth, Kevin J., *Cómo hacer documentales. Guía práctica para iniciarse en la creación de documentales*, Barcelona: Editorial Alcanto, 2011.
- Margalef, Joaquim; Tasia, Joan. *El Priorat: anàlisi d'una crisi productiva*. Col·lecció Catalunya Comarcal. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1985.
- Marta Lazo, Carmen. *Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros*. 1era edició. Col·lecció Idea Universitat. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2012.
- Marzal, Xavier; Gil, Longi. *Eines per a la producció de vídeo documental*. Col·lecció Eines, 1. Barcelona: Onada Edicions. 2008.
- Mauro, Didier. *Le documentaire: cinéma et television*. Primera ed. París: Éditions DIXIT/Jean Pierre Fougea, 2003.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Primera ed. Col·lecció Paidós Comunicación, Cine. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington (EEUU): Indiana University Press, 2001.
- Nichols, Bill. *Los documentales y el modernismo: 1919-1939*. Article online de la revista Comunicación y Sociedad de la Universitat de Navarra. Volum XIV, número 2, 2001.  
[http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=331](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=331) Consultat Març 2014
- Racionero, Alexis, *El lenguaje cinematográfico*, 1a edició. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Santos Cabré, Alba. *Evolució demogràfica i fil·loxera al priorat, 1880 -1950*. Jornades d'Estudi – de la vinya a la fassina. Vinyes, vins i cooperativisme vitivinícola a Catalunya. Online, Universitat de Barcelona, 2013.  
[http://webfacil.tinet.org/usuaris/turesplu/ALBA\\_SANTOS\\_201309051743\\_26.pdf](http://webfacil.tinet.org/usuaris/turesplu/ALBA_SANTOS_201309051743_26.pdf) Consultat Febrer 2014
- Sellés, Magdalena. *El documental*. 1era ed. Col·lecció Vull saber. Barcelona: Editorial UOC, 2007.
- Societat Catalana de Geografia, *Primer Congrés Català de Geografia II: Ponències*, 1a edició, Barcelona: Institut Estudis Catalans, 1991.  
<http://books.google.es/books?id=GU9zQWUQ4fcC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=%22comarques+a+tancar%22&source=bl&ots=A33V1bW1OI&sig=yPIFLv0ZOObP5fldXqabUtyPBlyk&hl=ca&sa=X&ei=OjQGU5W9CaiS7Ab4qoGIAg&v>

[ed=OCC0Q6AEwAA#v=onepage&q=%22comarques%20a%20tancar%22&f=false](#) Consultat Març 2014

- Soler, Llorenç, *La realización de documentales y reportajes para televisión*, 1a edició. Col·lecció Comunicació Global, Barcelona: CIMS, 1998.
- Zavala Calva, Daniela. Tesina: *El documental televisivo: la transformacion del genero documental*, Universidad de las Américas Puebla, Online, Mèxic, 2010 [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/zavala\\_c\\_d/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/) Consultat Febrer 2014