

Treball de Fi de Grau

Títol

Les fronteres del documental periodístic:
Una aproximació a través del film bèl·lic

Autoria

Clàudia Moyés Bachs

Professorat tutor

Ludovico Longhi i Enrique Fibla Guitiérrez

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

Del 10 al 13 de juny de 2025	X
De l'1 al 2 de setembre de 2025	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Les fronteres del documental periodístic: Una aproximació a través del film bèl·lic			
Castellà:	Las fronteras del documental periodístico: Una aproximación a través del filme bélico			
Anglès:	The frontiers of the journalistic documentary: An approach through war film			
Autoria:		Clàudia Moyés Bachs		
Professorat tutor:		Ludovico Longhi i Enrique Fibla Gutiérrez		
Curs:	2024/25	Grau:	Comunicació Audiovisual	
			Periodisme	X
			Publicitat i Relacions Públiques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Documental periodístic, documental cinematogràfic, guerra, elements narratius
Castellà:	Documental periodístico, documental cinematográfico, guerra , elementos narrativos
Anglès:	Journalistic documentary, film documentary, war, narrative elements

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

Català:	El present treball estudia el documental periodístic i la possibilitat de comprendre'l com un gènere diferenciat del documental cinematogràfic. Tot i que la guerra és un dels temes que més interès suscita en el món de la comunicació, aquesta problematitza les pràctiques i la deontologia periodística. Per aquest motiu, s'analitzen diferents documentals bèl·lics sobre el conflicte rus-ucraïnès amb la intenció de delimitar les fronteres entre periodisme i entreteniment.
---------	---

Castellà:	El presente trabajo estudia el documental periodístico y la posibilidad de comprenderlo como género diferenciado del documental cinematográfico. Aunque la guerra es uno de los temas que más interés suscita en el mundo de la comunicación, ésta problematiza las prácticas y la deontología periodística. Por este motivo, se analizan distintos documentales bélicos sobre el conflicto ruso-ucraniano con la intención de delimitar las fronteras entre periodismo y entretenimiento.
Anglès:	This article examines the journalistic documentary and explores the possibility of viewing it as a distinct genre, separate from the film documentary. Although war is one of the subjects that arouses most interest in the world of communication, it also problematises journalistic practices and ethics. For this reason, this article analyses different war documentaries on the Russian–Ukrainian conflict with the intention of defining the boundaries between journalism and entertainment.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ.....	3
1. Preguntes de recerca.....	4
2. Hipòtesi i objectius.....	5
3. Metodologia.....	5
3.1. Cas d'estudi seleccionat.....	6
MARC TEÒRIC.....	7
1. El documental cinematogràfic: Sorgiment i definició.....	7
2. Classificacions dels films documentals.....	12
2.1. Les quatre modalitats del deig de Renov.....	12
2.2. Els sis modes de Nichols.....	14
3. El documental periodístic.....	17
3.1. Caracterització i definició.....	21
4. Conflictes ètics de la imatge.....	23
5. Context històric del conflicte entre Rússia i Ucraïna.....	28
ANÀLISI.....	31
1. 20 dies a Mariúpol.....	31
2. Els soldats del tanc 27.....	36
3. Dos anys de guerra a Ucraïna: la lluita per l'ajuda, les armes i l'atenció.....	41
4. Discussió.....	46
CONCLUSIONS.....	52
1.1 Limitacions de la recerca i possible desenvolupament futur.....	55
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....	56
ANNEXOS.....	59

ÍNDIX DE FOTOGAMES

Fotograma 1: Intent de reanimació d'una nena petita.....	pàg. 34
Fotograma 2: Atac rus als carrers de Mariúpol.....	pàg. 35
Fotograma 3: Fragment d'un informatiu televisiu.....	pàg. 36
Fotograma 4: Tarás s'emociona en recordar la seva filla.....	pàg. 40
Fotograma 5: Entrevista escenificada amb el Volodímir.....	pàg. 40
Fotogrames 6 i 7: El crucifix de dins del tanc 27.....	pàg. 41
Fotogrames 8 i 9: Diferents periodistes narren els fets.....	pàg. 44
Fotograma 10: Imatge aèria d'un vehicle militar enmig d'un atac.....	pàg. 45
Fotograma 11: Rètol de declaracions sobre la guerra.....	pàg. 46
Fotogrames 12: Una dona intenta apartar la càmera del seu camí.....	pàg. 48
Fotograma 13: Una noia es tapa la cara mentre plora.....	pàg. 48
Fotograma 14: Pla recurs d'una espiga de blat.....	pàg. 51
Fotograma 15: Plans dels carrers de la ciutat.....	pàg. 51
Fotograma 16: Imatges d'Huliaipole.....	pàg. 51

INTRODUCCIÓ

El periodisme ha estat subjecte a múltiples canvis estructurals durant els últims anys. Ara més que mai, els mitjans de comunicació funcionen sota la lògica mercantil i del benefici econòmic, que pot arribar a deixar en segon pla la preocupació per la qualitat i la deontologia de la pràctica periodística. Conseqüentment, les redaccions pretenen abastar el màxim nombre d'usuaris possible alhora que retallen recursos i pressupost per als projectes de llarga producció.

Paral·lelament, l'auge de la comunicació audiovisual i la digitalització ha provocat un interès creixent del periodisme pel gènere documental, que busca informar a l'espectador de forma profunda i –si és possible– amena. No obstant, els elevats costos de producció d'un documental suposen una pressió afegida per als periodistes, que han de guanyar-se l'aprovació d'empreses que subvencionin les seves iniciatives. Així doncs, els comunicadors ja no només tenen el deure d'informar, sinó que han de fer-ho amb un segell original i distintiu.

La frontera entre informació i entreteniment es desdibuixa, i el criteri periodístic d'objectivitat i neutralitat és cada vegada més difícil de complir. Tot i així, el documental periodístic s'ha comprès, per l'àmplia majoria dels acadèmics i els professionals de la comunicació, com una branca més de l'espectre cinematogràfic. S'ha conceptualitzat sota els paràmetres del cinema de no-ficció, acceptant les llicències i limitacions que això comporta. Tanmateix, aquesta difuminació i falta d'identitat pot desviar el periodisme del seu objectiu final: presentar informació rigorosa tractada amb compromís i sensibilitat ètica. La recerca estudia la possibilitat de concebre el documental periodístic com un gènere separat del documental cinematogràfic. D'aquesta manera, el film periodístic esdevindria un gènere autònom, amb els seus propis paràmetres, convencions i regulacions.

La complexitat i delicadesa de la guerra tensionen les fronteres de la producció informativa, tot i que, al mateix temps, és una de les temàtiques que més interès suscita dins del gènere documental. Precisament per la dificultat i el rigor necessari a l'hora de filmar i mostrar els horrors de la guerra, el treball pren els documentals bèl·lics com a punt de partida per copsar les diferències entre periodisme i cinema. Per fer-ho, la recerca repassa les conceptualitzacions més influents sobre el documental, desenvolupades per Michael Renov i Bill Nichols, així com analitza els canvis i reptes amb què es troba el periodisme en l'actualitat. A part, de la mà d'autores com Susan Sontag, Ariella Azoulay o Susi Linfield,

exposa les implicacions i dilemes ètics de la representació fotogràfica, que s'accentuen en escenaris de vulnerabilitat i misèria. Seguidament es desenvolupa una anàlisi de tres documentals seleccionats fonamentada en la investigació teòrica. A través de la discussió, es posa en relació la literatura examinada i les tres peces seleccionades. Finalment, els descobriments i resultats del treball s'exposen a les conclusions.

Per últim, malgrat la importància que el documental està prenent els últims anys, es tracta d'un tema poc explorat. En aquest sentit, el treball aporta una nova mirada que busca contribuir a l'estudi dels gèneres audiovisuals i, per extensió, de les ciències de la comunicació.

1. Preguntes de recerca

El següent Treball de Fi de Grau s'estructura sota la següent pregunta de recerca:

- El documental periodístic està emergint com un gènere audiovisual diferenciat del documental cinematogràfic?

Per aconseguir-ho, la investigació també considera qüestions concretes:

- Els documentals periodístics utilitzen recursos narratius que emfatitzen el dramatisme de les escenes (càmera lenta, música extradiegètica, gravacions en blanc i negre, etc.)? Com conviuen aquestes escenes amb el rigor informatiu?
- Quin és el paper dels diferents subjectes implicats en la gravació i significació dels documentals analitzats?
- Com es relacionen els documentals periodístics seleccionats amb les teoritzacions sobre el gènere de Bill Nichols i Michael Renov?
- Quines fronteres ètiques hi ha a l'hora de representar la guerra? Totes les imatges dels documentals afegeixen valor informatiu?

2. Hipòtesi i objectius

Aquesta recerca parteix de la hipòtesi que el documental periodístic s'estructura a partir d'unes característiques i limitacions diferents a les del documental cinematogràfic. Es tractaria de dos gèneres separats que s'han de regir i estudiar des de diferents criteris.

El treball estableix l'objectiu final d'estudiar el documental periodístic contemporani en totes les seves dimensions per tal de comprendre com es relaciona amb el documental clàssic, i considerar si es tracta de l'adveniment d'un nou gènere audiovisual. Concretament, a fi de respondre les preguntes de recerca, es pretén abordar la història, teoritzacions i principals conflictes de la imatge així com detectar les tendències i dinàmiques que el periodisme i les redaccions estan prenent en els últims anys. Aquesta recerca servirà com a fonament teòric per realitzar una anàlisi crítica dels films seleccionats i estudiar les qüestions plantejades.

3. Metodologia

La metodologia d'aquest Treball de Fi de Grau s'emmarca en un disseny de recerca hipotètic-deductiu i qualitatiu, ja que es tracta d'un estudi en profunditat de tres documentals seleccionats. La investigació compta amb dos grans blocs: el marc teòric i l'anàlisi. Per tal d'assentar els fonaments de l'anàlisi, el primer bloc estudia en profunditat la història i característiques del gènere documental així com les principals reflexions i conflictes que han sorgit al voltant de la imatge bèl·lica. Per fer-ho, es fonamenta en l'obra de diferents historiadors, fotògrafs i cineastes especialitzats en el gènere, com ara Bill Nichols, Michael Renov, Susan Sontag o Ariella Azoulay. En aquesta primera part, també es tenen en compte estudis i articles sobre el documental periodístic per tal de copsar la situació actual de gènere i les adaptacions que ha anat patint els últims anys. Altrament, es realitza una breu contextualització històrica i sociopolítica per tal d'entendre les bases del conflicte rus-ucraïnès.

Pel que fa a l'anàlisi, el treball es centra en tres documentals de caire periodístic sobre la guerra entre Rússia i Ucraïna. A partir de la base teòrica, l'anàlisi s'ha estructurat en dues fases: una preliminar, marcada per l'establiment d'una fitxa d'anàlisi, on es despleguen les principals característiques dels documents tractats (resultats dels quals es troben als Annexos); i una segona en què, en base als resultats de la primera, s'examinen els continguts

de cada documental a la llum de sis variables analítiques, orientades als motius de la recerca. Posteriorment, a la discussió es relaciona la informació resultant de cada documental amb qüestions plantejades al marc teòric. Finalment, els resultats de la recerca s'exposen a les conclusions.

3.1. Cas d'estudi seleccionat

Els documentals seleccionats són *20 dies a Mariúpol*, de Mstyslav Chernov; *Els soldats del tanc 27*, de Mónica Ceberio; i *2 anys de guerra a Ucraïna: la lluita per l'ajuda, les armes i l'atenció*, de Stefan Mitchell i Nick Gane.¹ Per tal que siguin adients per a la recerca s'han establert diferents criteris de selecció. En primer lloc, el film ha d'estar contextualitzat en el conflicte bèl·lic contemporani entre Rússia i Ucraïna. L'aproximació a la temàtica ha de ser de caire periodístic, així doncs, han d'estar produïts per mitjans de comunicació. A més, han de comptar amb una plataforma que els permeti una àmplia i extensa difusió. Altrament, també s'ha establert un criteri temporal per tal d'abordar l'anàlisi de la representació bèl·lica en diferents moments del desenvolupament del conflicte: l'esclat de la guerra; la situació després d'un any d'enfrontaments; i el segon any del conflicte armat.

Per diverses limitacions, com ara la difusió dels documentals, no s'ha pogut seleccionar cap peça que adopti un posicionament favorable al bàndol rus. No obstant, cada un dels films analitzats pren una òptica diferent sobre la guerra rus-ucraïnesa.

¹ En un inici, la recerca comptava amb un quart documental seleccionat que, finalment, va ser descartat atès que incloïa diverses característiques pròpies del reportatge periodístic. Malgrat que la diferenciació entre aquests dos gèneres presenta una problemàtica de rellevància per l'estudi periodístic, aquesta es desprèn dels objectius i motivacions principals del treball.

MARC TEÒRIC

1. El documental cinematogràfic: Sorgiment i definició

Definir el gènere documental i les seves característiques ha estat l'objectiu de molts teòrics i cineastes al llarg de l'últim segle. No obstant, l'ampli ventall de definicions sorgides d'aquesta mateixa voluntat ha evidenciat la complexitat i extensió del gènere, resultant en una paradoxal indefinició del seu caràcter. El mateix sorgiment del documental explica la indeterminació dels seus límits i fronteres, ja que els primers documentalistes no pretenien donar vida a un nou gènere o tradició cinematogràfica, sinó que més aviat cercaven la seva veu narrativa (Nichols, 2013). El documental ja comença “sense una definició de si mateix que li vingui donada”, i això fa que el seu abast es comenci a delimitar a través dels estudis i el qüestionament de les pràctiques aplicades en els films (Ledo, 2004:71).

D'acord amb Gubern (2021), el cinema neix pròpiament com a documental –és a dir, en forma de documental– amb les breus pel·lícules dels germans Lumière. *La sortida dels obrers de la fàbrica* (1895) o *L'Arribada d'un tren a l'estació de La Ciutat* (1895) representaven gràficament escenes quotidianes com mai abans s'havia aconseguit, i van servir d'inspiració per a la posterior filmació d'esdeveniments de rellevància social com ara la coronació del tsar Nicolau II (1896). Tanmateix, aquests films disten del que avui dia es coneix com a gènere documental, ja que simplement es limitaven a capturar les escenes sense construir ni articular el material visual recollit.

No va ser fins uns anys més tard, que el documental emergiria d'entre l'encara incipient pràctica fílmica com a cinema de la realitat, i va ser precisament aquesta condició la que va fer ressaltar el seu valor. Des dels inicis, el gènere va aprofitar el caràcter indicial de la imatge per apropiarse del valor d'objectivitat i credibilitat en la representació de la realitat, per emfatitzar la fiabilitat de la fotografia, que no evoca sinó que, directament, mostra (Sontag, 2003). Així, els primers anys de recorregut del documental estan impregnats del discurs realista, i en una societat organitzada en parells de contraris, el documental es definiria directament per oposició al cinema de ficció (Ledo, 2004).

Segons Bill Nichols (2013), és la confluència de quatre elements clau la que possibilita l'arribada de la tradició documental: la documentació indicativa, l'experimentació poètica, la voluntat d'explicar històries i l'oratòria retòrica. Malgrat que la primera és crucial per dotar d'autenticitat al gènere, aquest només esdevé quan obté una veu pròpia, és a dir, quan pren

importància la veu del director per sobre la capacitat de la càmera de registrar fidelment allò que té davant. La mirada del cineasta s'aconsegueix a través de les tres característiques restants, essent la retòrica el tret distintiu i la màxima expressió de la veu del documentalista, allò que li permet aproximar-se de manera singular a una realitat compartida.

Malgrat que aquestes característiques es van donar primerament en el cinema soviètic dels anys vint (Nichols, 2013), la que és àmpliament reconeguda com a primera pel·lícula documental va ser *Nanuk, l'esquimal*, dirigida l'any 1922 per l'estatunidenc Robert J. Flaherty. L'adveniment d'una nova manera de fer cinema es podia advertir abans de la seva estrena gràcies a alguns primers intents, textos i manifestos cinematogràfics, la majoria sorgits de la mà dels *kinoks*² (Ledo, 2004). No obstant, va ser amb l'obra estatunidenca que el cinema documental “va transcendir l'estatut de mera aparença de les coses per convertir-se en drama, un drama veraç”, que era protagonitzat per un home anònim i que va tenir una gran rebuda (Gubern, 2021:273). En tant que gènere cinematogràfic, el terme “documental” el va utilitzar per primer cop el cineasta i filòsof John Grierson l'any 1926, en publicar una crítica de *Moana*, la segona pel·lícula de Flaherty, al diari *The New York Sun* (León Brandi, 2021).

La intenció de Flaherty era captar la vida al natural, és a dir, tal com era. Per aconseguir-ho, feia partícips als protagonistes de les històries, i admetia la reproducció o repetició d'una acció en el mateix lloc i amb els mateixos subjectes per tal d'aconseguir un material filmic satisfactori (León Brandi, 2021). Aquesta nova manera de treballar les pel·lícules va merèixer l'estatus de cinema documental, i Flaherty va passar a la història com a referent i fundador del gènere.

Paral·lelament, durant la dècada del 1920, emergia una altra figura pionera del documental: Dziga Vertov, líder dels *kinoks* i artífex de la doctrina del Cinema-Ull. Immers en la Revolució Russa i convençudament abocat a la lluita de classes, el seu cinema defugia l'obra interpretada i escenificada –pròpia del sistema capitalista– que servia per distreure i amagar les relacions de poder existents en la societat. Vertov es posava al servei del proletariat i intentava, amb les seves pel·lícules, establir una relació visual entre tots els treballadors que els permetés comprendre la realitat en la seva totalitat i organitzar-se en contra dels interessos burgesos (Vertov, 1974). Així doncs, apostava per capturar la vida d'improvís, és a dir, seguint un principi de no-intervenció per tal que la càmera no alterés la realitat. Per fer-ho,

² *Kino* (cinema) + *oko* (ull); els *kinoks* eren els seguidors de la doctrina vertoviana sobre com s'havia de fer el cinema.

rebutjava els guions, filmava amb llum natural i sense avisar als subjectes (Ledo, 2004). Les seves obres no tenien un protagonista i sovint feia ús de la càmera oculta per aconseguir material per les pel·lícules.

No obstant, lluny de l'enregistrament estàtic dels fets, el Cinema-Ull posava en pràctica totes les tècniques de rodatge que la càmera permetés per tal d'enriquir la narració. D'aquesta manera, admetia la marxa enrere, els plans fugaços o els enregistrats des d'angles inesperats (Vertov, 1974). Per altra banda, el muntatge esdevenia un element clau en la realització dels *kinoks*, ja que, a més d'aportar dinamisme al film, el dotava de significat. Entès per ells com l'organització del món visible, el procés de muntatge començava amb l'observació i gravació dels esdeveniments i culminava amb la revisió final de l'obra abans de ser presentada. A més, sovint es servien de material d'arxiu adient per organitzar i completar el film. Així doncs, el muntatge servia per contraposar idees, expressar la simultaneïtat de les accions i destacar certes escenes o detalls per sobre la resta (Vertov, 1974).

En definitiva, tot i que el Cinema-Ull es definia com a “cine-registre dels fets”, la teoria ambicionava abastar tot tipus de pràctica cinematogràfica, ja que lliurava una lluita directa contra la ficció amb l'objectiu d'extingir-la. La doctrina dels *kinoks* es presentava com la més alta forma de fer cinema, ja que segons el mateix Vertov, era capaç de “treure-li a l'home la seva màscara, d'obtenir un moment de cine-veritat” (Vertov, 1974:119).

Mentre que Flaherty i Vertov són majoritàriament considerats els pares del gènere documental, va ser John Grierson qui, durant els anys trenta, va aconseguir establir-lo institucionalment. Influenciat pel cinema soviètic, i especialment per Dziga Vertov, Grierson va trobar la clau en buscar el finançament de les institucions i no de les empreses o agents privats (Ledo, 2004). Així va realitzar la seva primera obra i es va posar el capdavant de la direcció del departament cinematogràfic de l'Imperi Britànic. Més endavant fundaria l'Escola Documental, que li permetria desenvolupar una extensa doctrina sobre el gènere (Gubern, 2021).

Igualment a Vertov, Grierson considerava el documental com una alternativa moralment superior a la ficció, i la majoria dels seus films cercaven promoure el sentiment de ciutadania, enfortir la cultura nacional i millorar la democràcia parlamentària (Nichols, 2013). Conscient de la rellevància del cinema com a generador d'opinió pública, va produir, en primer lloc, molts documentals de caire social, i posteriorment va desenvolupar el que s'anomenaria cinema de propaganda en suport als països que lluitaven contra el nazisme (Ledo, 2004).

A més de la seva aportació com a director i productor, Grierson va estudiar el documental i les característiques, i és àmpliament reconegut per la seva aportació teòrica sobre el gènere. Entre els anys 1932 i 1934 va publicar, en forma de tres assajos breus, el que avui en dia molts estudiosos consideren el text fundacional de la teoria documental: *First principles of Documentary* (Stollery, 2017). En aquest, exposava tres postulats bàsics del nou gènere cinematogràfic, que encara era més incert i desconegut que el de ficció. En primer lloc, les tècniques del cinema podien prendre's per apropar-se a la vida real; a més, l'actor i l'escena "originals" eren preferibles a la ficció per interpretar el món modern; i per últim, el material i els relats representats al natural podien ser millors que els seleccionats específicament per la seva adequació, ja que, segons l'autor, "el gest espontani té un valor especial a la pantalla" (Grierson, 1947:101). Així mateix, Grierson va aportar la seva pròpia definició del gènere, una de les més ben acollides al llarg dels anys. Per ell, el documental és "el tractament creatiu de la realitat" [(Renov) Ledo, 2004:57].

Si bé poden tenir matisos diferents, aquests principis concorden en bona mesura amb la doctrina vertoviana, que pretenia trencar amb qualsevol forma interpretada i ficcional de fer cinema. A més, els seus postulats són suficientment oberts i amplis per admetre les pel·lícules de Vertov i Flaherty –i de molts altres documentalistes– malgrat les evidents diferències entre ambdós en els processos de realització del film.

Tot i ser formulada en una primera fase del documental, la definició de Grierson ha estat, possiblement, la més rellevant del segle XX. Igualment, molts altres cineastes i estudiosos han replantejat les fronteres i característiques del gènere a mesura que noves corrents i estils trencadors s'han obert pas entre les formes més clàssiques. Així, hi ha dues altres teories sobre el documental amb una forta influència en la contemporaneïtat. Als anys noranta, Michael Renov va trencar amb les idees dels autors primerencs quan va posar de manifest que les fronteres entre ficció i documental són notablement desdibuixades. Segons l'autor, hi ha certs aspectes que entrellacen els formats, com poden ser la semiòtica, la narrativitat i les qüestions d'actuació. D'aquesta manera, la diferència clau radica en el referent, és a dir, en allò a què al·ludeix o representa el film, que en el documental es pot entendre com un fragment de la realitat mentre que en la ficció el referent pot ser inventat (Renov, 2012).

En concordança amb la definició de Grierson, Renov (2012) admet que el documental no és una rèplica objectiva de la realitat. En efecte, adverteix de la perillosa etiqueta que denomina la categoria documental com a gènere de "no-ficció", ja que pot causar confusió en els

espectadors. Si bé és cert que el referent d'aquest tipus de films es troba en el món real, “en tots els casos, elements d'estil, estructura i estratègia expositiva es basen en construccions o esquemes preexistents per establir significats i efectes” (Renov, 2012:3). És a dir, totes les pel·lícules compten, necessàriament, amb elements ficticis.

Anys més tard, i davant la incommensurable quantitat d'obres documentals produïdes, Bill Nichols (2013) va intentar establir una base comuna entre tots els films per tal de caminar cap a la definició i delimitació del gènere. Amb un punt de vista similar al de Renov, afirma que “el documental es basa i fa referència a la realitat històrica, al mateix temps que la representa des d'una perspectiva precisa” (Nichols, 2013:27). A partir d'aquesta premissa destria tres supòsits del sentit comú del gènere, de manera que els documentals: 1) tracten sobre la realitat; 2) tracten sobre la gent real; i 3) expliquen històries del que passa en el món real. Per molt repetitiu que sembli, cada supòsit atorga un valor afegit al gènere alhora que deixa la porta oberta a infinites possibilitats narratives.

A més, Nichols (2013) puntualitza la definició aportada per Grierson en tant que el tractament creatiu de la realitat sovint es fa a través d'històries, però aquestes necessiten complir amb una sèrie de criteris per tal de poder ser denominades documentals. Aquests es podrien relacionar amb el rigor i la correspondència amb el món real, i és que, concordant amb Renov, creu que la diferència entre les pel·lícules de documental i les de ficció és el grau en què la història es correspon amb la realitat o és producte del cineasta.

Finalment, l'autor proposa una definició més llarga i completa que, tot i estar més matisada, encara deixarà espai a dubtes o diferents interpretacions. No obstant això, la reconeguda rellevància de l'autor en els estudis contemporanis del gènere assignen un valor i importància considerables per comprendre la situació i reflexió actual sobre el cinema de no-ficció.

“El documental parla de situacions i esdeveniments que involucren gent real (actors socials) que es presenten a si mateixos davant nostre en històries que transmeten una proposta plausible sobre, o una perspectiva respecte, les vides, situacions i esdeveniments retratats. El punt de vista particular del cineasta modela de tal manera la història, que veiem de manera directa el món històric, més que no pas una al·legoria ficcional”

(Nichols, 2013:35)

2. Classificacions dels films documentals

L'exploració dels cineastes i els teòrics sobre el documental ha generat un immens catàleg de pel·lícules que s'ha anat ampliant a mesura que avançaven els anys. Fent ús de diferents recursos discursius, veus narratives, tècniques de gravació i edició, etc., els films presenten una vasta quantitat de característiques diferents. Per aquest motiu, molts acadèmics del món del cinema han considerat oportú subcategoritzar-lo i classificar les seves obres en diferents grups. Tot i que no s'ha arribat a un consens formal sobre quina és la forma més indicada de dividir el gènere, dues classificacions han destacat per sobre la resta: les quatre funcions del documental com a modalitats del disseny, de Michael Renov, i les sis tipologies o veus del gènere, de Bill Nichols.

2.1. Les quatre modalitats del disseny de Renov

A la seva obra *Theorizing documentary*, publicada l'any 1993, Renov (2010) dedica un capítol a aproximar-se a la poètica del documental i dotar de sentit estètic i expositiu al discurs i la funció del gènere. En aquest, l'autor estatunidenc es mostra discrepant a les idees de destacats teòrics com David Bordwell, Tzvetan Todorov o Helen Vendler, que fan referència a una ciència del llenguatge que permeti elaborar una anàlisi sistèmica i verificable del llenguatge cinematogràfic, i que rebutgen tota perspectiva interpretativa. Així, presenta el que considera “les quatre tendències fonamentals o funcions retòriques/estètiques atribuïbles a la pràctica documental” (Renov, 2010:9), també anomenades “modalitats de disseny”, ja que actuen com impulsos o motivacions per alimentar el gènere cinematogràfic.

La primera tendència és la de registrar, mostrar o preservar. Aquesta funció, que Renov identifica com la més elemental de les quatre, posa l'èmfasi en la duplicació de la realitat històrica, és a dir, en poder capturar moments, escenes i contextos, creant així una realitat de segon ordre modelada a la nostra forma. “La imatge fotogràfica és l'objecte en si mateix, l'objecte alliberat de les condicions de temps i espai que el governen”; Renov (2010:10) cita a André Bazin per explicar aquesta condició indicial de la imatge fotogràfica en tant que registra, mostra i preserva allò que captura. No obstant, seguint la lògica postestructuralista, l'autor alerta que la mimesis no significa una còpia equivalent a la realitat, sinó que és un producte mediat, resultat de moltes intervencions que s'interposen entre la realitat en si i allò que queda plasmat a la pantalla (Renov, 2010).

En segon lloc, l'autor anomena la modalitat de persuadir o promoure, que expressa la voluntat de convèncer a l'espectador del missatge o la perspectiva del film. Segons explica Renov, aquesta tendència parteix de l'atractiva afirmació del gènere documental d'estar presentant la realitat tal com és, de mostrar la veritat. Es pren la condició indicial de la imatge (pròpia de la primera tendència) per generar aquesta sensació i atreure a l'espectador. Renov especifica que aquest impuls és intrínsec en totes les obres i formes documentals, i que ha de ser considerat en relació amb les altres tres funcions.

La tercera modalitat és la d'analitzar o interrogar, i és la que posa en qüestió temes propis de la creació de tota obra documental lligats a la representació o impressió de la realitat. És a dir, posa en dubte que el documental sigui un mirall de la veritat, i planteja a l'espectador la idea que el film de no-ficció és una producció sorgida del tractament de la realitat; en definitiva, la modalitat exposa les estructures mediàtiques com a formatives. (Renov, 2010). Una peculiaritat d'aquesta tendència és que l'impuls analític no és exercit pel director o documentalista, sinó pel propi espectador, que es veu empès a qüestionar-se què té el film de real. D'acord amb Renov, les obres haurien d'incrementar la capacitat crítica del públic i fomentar la investigació, així l'obra “que considera els seus propis processos, més que tancar hermèticament cada forat d'un discurs que mai manca de costures, probablement generi el sa escepticisme que engendra el coneixement, oferint-se a si mateix com un model” (Renov, 2010:18). El documental ha d'aconseguir desafiar les nocions de l'espectador.

L'última modalitat del gènere documental és la d'expressar. Aquesta és la funció estètica del gènere, que no deixar d'estar al servei de la representació històrica. Segons Renov (2010), tot i que ha estat present en l'obra documental des del principi,³ és la més infravalorada de les quatre, i, de fet, l'autor assegura que la dimensió expressiva és el motor de molts films de no-ficció, que aprofiten més completament els recursos que tenen per transmetre una perspectiva o idea.

Aquestes quatre modalitats del disseny s'han de concebre com a complementàries i no-excloents, ja que un documental no ha d'estar motivat només per un d'aquests impulsos. A causa de la complexitat i variabilitat del gènere, les fronteres entre cada una de les funcions es desdibuixen, i Renov explica, a través dels plantejaments de Jacques Derrida, que els films

³ Renov (2010) cita diferents exemples, entre els quals “L'home de la càmera” de Dziga Vértov, inclosa dins el cicle de pel·lícules de “Simfonies de la ciutat”.

no pertanyen a una categoria o tendència en concret, sinó que més aviat participen en una d'elles (Renov, 2010).

2.2. Els sis modes de Nichols

Bill Nichols també va considerar necessari dividir o diferenciar els documentals, però, en lloc de basar la seva classificació en l'impuls o la finalitat dels films, es va fixar en les seves característiques formals. En total, l'autor va distingir entre sis tipologies o veus documentals, l'expositiva, la poètica, la participativa, l'observacional, la reflexiva i la performativa, totes elles exposades conjuntament per primer cop a l'obra *Introduction to documentary* (2013). Amb aquesta divisió del gènere, Nichols no pretén encasellar els films dins una categoria, i convé amb Renov en creure que les fronteres entre les diferents tipologies no són rígides i clares, i que una pel·lícula pot incloure tècniques o característiques de més d'una modalitat documental.

En primera instància, però, Nichols (2013) reconeix dues grans formes o mètodes de dividir els documentals segons com es concep el propi gènere:

- Models preexistents de no-ficció: en aquest cas, el documental s'erigeix com una continuació dels gèneres de no-ficció d'altres disciplines artístiques, i es pot classificar segons el model adoptat (per exemple la biografia, l'assaig, la història, etc.). Es nodreix d'aquestes esferes aprofitant algunes de les seves tècniques i formes, alhora que els mateixos documentals contribueixen al desenvolupament i evolució d'aquests models.
- Modes específics, cinemàtics: les obres s'elaboren a partir de tècniques i convencions no preexistents al cinema, és a dir, intrínseques al llenguatge cinematogràfic. Des d'aquesta òptica, sorgeix la classificació de les veus o modes documentals, que ajuda a entendre i definir la forma del gènere, i que classifica els films en funció de les seves qualitats.

Tota pel·lícula documental es pot classificar seguint aquests dos criteris, però Nichols es centra en els modes específics; els estudia i destria les qualitats i convencions de cada un d'ells. El mode expositiu és, segons l'autor, el primer a sorgir durant el naixement de la tradició documental, a la dècada dels 1920. La seva característica més distintiva és la

utilització d'un comentari -normalment en *off*- que condueix a l'espectador i porta el pes discursiu del film. Contràriament al costum cinematogràfic, les imatges són les que acompanyen i recolzen la veu, que reflecteix la perspectiva adoptada pel film i que, en la majoria dels casos, es presenta en qualitat d'omnisciència, neutralitat i objectivitat. Malgrat que el film expositiu tracta les temàtiques des d'una òptica determinada, es basa sempre en la lògica informativa ben documentada acompanyada d'una edició senzilla al servei de la continuïtat argumental i narrativa (Nichols, 2013). No obstant, Nichols adverteix que “el mode expositiu ha de servir per promoure només el punt de vista dominant” (Nichols 2013:197), ja que quan el tractament d'un gran tema exclou les minories o problemes socials, el punt de vista del director és més fàcil de transmetre. A més de ser la més primigènia, aquesta tipologia continua essent la majoritària en el cinema documental.

Durant el primer terç del segle XX també va aparèixer una altra tipologia del gènere estretament vinculada a l'avantguarda modernista: el mode poètic. Aquest eixample les possibilitats expressives del director i del llenguatge cinematogràfic, restant importància a la presentació històrica i factual. L'edició de continuïtat i l'ordenació espaciotemporal són sacrificades per donar llibertat al director a l'hora d'expressar i representar la seva manera particular de veure el món o l'objecte documentat. En aquesta tipologia, la realitat funciona com a matèria prima que s'haurà de sotmetre al muntatge del director, que és clau per poder transmetre la subjectivitat de l'autor a través de patrons i associacions (Nichols, 2013).

Més endavant, a la dècada dels seixanta, es van produir importants avenços tecnològics en el camp de la fotografia i l'enregistrament, com ara la creació de càmeres més petites i lleugeres i el micròfon que no precisava estar connectat a la càmera per sincronitzar-se amb la imatge. Aquestes condicions van permetre el desenvolupament d'un altre tipus de films de no-ficció: els observacionals. Les pel·lícules abandonen el control de l'escena i es limiten a enregistrar allò que passa. Fins i tot el director renuncia a gran part de la significació de les imatges, tasca que es delega als espectadors que fan la seva pròpia interpretació dels fets, presentats sense comentaris, efectes de so o música extradiegètica. Defugint també les recreacions històriques, les actuacions o repeticions a càmera i les entrevistes, el mode observacional trenca amb tota forma de dramatisme per deixar pas a una realitat “més neta” (Nichols, 2013). La idea de fidelitat a la realitat és la que impera: el que apareix en pantalla és el que hauria passat si la càmera no hagués estat al lloc dels fets. Així, moltes escenes acaben mostrant moments íntims, de crisis o reaccions espontànies, ja que a vegades els subjectes no s'adonen que estan sent filmats. Aquest comportament a l'hora de gravar i elaborar el film

obre la porta a una infinitud de problemàtiques de caire ètic, des de la perspectiva *voyeurista* de l'acte ocult de gravació, a la decisió de no-intervenció de l'operador de càmera en algunes situacions límit.

Paral·lelament al sorgiment del mode observacional i avantatjant-se dels nous recursos proporcionats per la tecnologia, emergeix també un nou tipus de documental: el participatiu. Si bé l'observacional intenta esborrar qualsevol traça o pista de la presència del director, en el film participatiu aquest és el converteix en un personatge més. El director apareix en pantalla, s'involucra en la trama i interactua de forma directa amb la resta de subjectes de manera que la seva actuació és completament determinant per la perspectiva i l'esdevenir de l'obra (Nichols, 2013). En aquest sentit, la realitat mostrada no es presenta com una "veritat absoluta o inalterada", sinó més aviat com la veritat de la trobada entre els diferents subjectes (Nichols, 2013:211). En conseqüència, l'entrevista és un recurs freqüent en aquests films, i la seva pràctica pot arribar a topar amb una frontera ètica en determinades situacions. Així ho identifica Nichols (2013) en situacions en què l'entrevistador sorprèn a l'entrevistat amb una conversa no planificada i aprofita aquesta situació per, o bé mostrar una mala imatge del subjecte filmat, o bé intentar afavorir el seu punt de vista personal⁴.

Un altre apunt de Nichols (2013) respecte a aquest mode documental és que està constituït per dos grans grups, els de caire assagístic i els de caire historiogràfic. El primer grup fa èmfasi en representar l'experiència del director i la seva trobada amb els diferents components i elements que conformen el documental, mentre que el segon grup pretén utilitzar aquestes trobades com a mitjà per reflectir problemàtiques socials o polítiques que van més enllà de l'experiència particular.

Un altre mode documental comença a sorgir durant la dècada dels seixanta. El film reflexiu es presenta, en primera instància, com una reacció a la pretensió d'objectivitat plantejada del realisme. És un mode que es posa al servei de la reflexió al voltant de la representació de la realitat i que persegueix assolir un sentit crític envers aquesta. Ofereix a l'espectador la possibilitat de considerar les conseqüències i implicacions que té representar la realitat; desafia la intangibilitat de la càmera i el cinema com a mitjà de representació (Nichols, 2013). Per una banda, la reflexivitat dels documentals pot ser formal, en tant que fa referència a la forma del film i als supòsits que se li atribueixen. Per altra, la reflexivitat pot ser política,

⁴ Un cas que va suscitar molt debat entre el públic es va produir a la pel·lícula *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore, quan a l'escena final el director entrevistava a Charlton Heston a casa seva generant una trobada tensa i desconcertant. Molts van criticar aquesta escena en saber que l'actor patia d'alzheimer.

que fa èmfasi en les expectatives sobre el món històric que té l'espectador. Així doncs, la primera "ens fa conscients dels supòsits formals", mentre que la segona "provoca consciència dels supòsits que donen suport a una estructura social donada" (Nichols, 2013:226).

En últim lloc, Nichols (2013) presenta el mode performatiu (a vegades traduït al castellà com a mode expressiu). Aquest aboca a l'espectador a qüestionar-se què és realment el coneixement, és a dir, posa en dubte l'estatus superior de la mera informació com a única font de coneixença per plantejar altres formes més subjectives i sensibles de percebre, aproximar-se i comprendre la realitat. Aquest mode assumeix que significar és quelcom purament subjectiu, i que molts factors com la memòria, l'experiència personal, el context o l'involucrament emocional juguen un paper a l'hora de conformar el nostre coneixement del món. Per reivindicar-ho, els documentals performatius accentuen, precisament, aquestes dimensions subjectives, especialment la memòria i l'experiència. A través de combinar el real i l'imaginari, pretenen presentar una realitat a l'espectador d'una forma més emotiva i vívida que no pas simplement informativa. Així, aprofiten tècniques expressives més típiques de la ficció com ara les recreacions i escenificacions, les recitacions poètiques, l'ús de música extradiegètica per emfatitzar els estats d'ànim, els *flashbacks*, etc. D'aquesta manera, el film performatiu pot prendre un to poètic i alhora persuasiu, que recorden a l'espectador la subjectivitat, interioritat i complexitat de connotar i entendre la realitat.

Aquesta classificació abasta tots els films documentals, però no els encasella estrictament dins d'una categoria o altra, sinó que les pel·lícules poden tenir elements d'un mode i d'un altre. Igualment, la classificació comprèn totes les característiques, formes, veus i recursos que pot emprar el gènere documental, delimitant-lo en certa mesura i diferenciant-lo, si és possible, del cinema de ficció. De tota manera, lluny de ser un gènere estàtic, els documentals estan en constant diàleg amb les necessitats i reptes de l'època contemporània, per això els seus límits, temes, possibilitats i tècniques són revisables i susceptibles de canvi (Nichols, 2013).

3. El documental periodístic

La contemporaneïtat manifestament marcada per la digitalització, la interconnexió i la immediatesa ha revolucionat el paradigma comunicatiu dels últims anys. El periodisme, en un intent per arribar a noves audiències i mantenir la seva rellevància social, ha intensificat

notablement la producció de documentals i formats audiovisuals. La situació ha arribat al punt que molts mitjans de comunicació –com el *New Yorker* o *The Guardian*– han estat reconeguts com a productors (o, fins i tot, com a directors) en festivals i premis acadèmics de cinema (Canella, 2023). En aquest moment de canvi pronunciat, la hibridació entre cinema i periodisme és més palpable que mai, i les tècniques de l’audiovisual poden obstaculitzar la tasca informativa.

Segons una recerca realitzada per Gino Canella (2023), la política econòmica dels mitjans de comunicació està afectant i compromentent la feina dels periodistes alhora que generant dilemes ètics en l’exercici de la seva professió. Anys abans, Nichols ja assenyalava el marc institucional que recolza la producció de documentals com un dels quatre factors⁵ capaç de motivar un canvi en el devenir del gènere, i recordava que “els documentals són el que fan les organitzacions i institucions que els produeixen” (Nichols, 2013:36). Aquestes són capaces d’imposar una sèrie de convencions i límits que modelen la pràctica periodística, i posar el focus en elles permet desxifrar els incentius econòmics que donen el vistiplau a la producció d’un documental o altre.

El context de polarització política ha fragmentat encara més les audiències, i en búsqueda de rèdit econòmic, els mitjans de comunicació de masses intenten arribar a un públic tan ampli i variat com sigui possible. Així doncs, els documentalistes es veuen amb el deure de modificar les seves pràctiques discursives en favor dels gustos i preferències de l’audiència, que cada vegada es veu més atreta per formats d’entreteniment i històries narrades en primera persona (Canella, 2023).

Contràriament a la creença extesa que els joves estan cada cop més desvinculats de l’actualitat, hi ha estudis que mostren que l’interès periodístic no ha disminuït amb el pas generacional, sinó que més aviat s’està produint un canvi en els patrons de consum (García Jiménez et al., 2018). La majoria de joves i adolescents tenen un primer contacte amb les notícies a través de la xarxes socials i altres plataformes digitals, i per això el periodisme ha passat per un procés de plataformització accelerat durant els últims anys. Avui dia, els usuaris accedeixen a les peces informatives amb més freqüència que abans, però, en canvi, durant menys estona. Per això, més que captar la seva atenció, el repte dels mitjans de comunicació és mantenir-la, i ho fan a través d’una major interactivitat i hipertextualitat en les peces

⁵ Els altres tres elements són les tasques creatives dels cineastes, la influència constant d’altres pel·lícules i les expectatives del públic.

(Sánchez Gonzales i Canavilhas, 2022). Aquestes premisses compliquen i modifiquen la presentació d'informació des d'una òptica periodística, i obliguen als periodistes a adoptar tècniques i veus més subjectives i personals, més pròpies de formats de ficció.

D'aquesta manera, neixen noves veus i narratives mentre la línia entre periodisme i entreteniment es desdibuixa cada vegada més. Talment, sota la direcció de periodistes o la producció per mitjans de comunicació, es presenten molts documentals a les plataformes de subscripció de vídeo (com Netflix o HBO) que aprofiten trets del cinema i la ficció però que porten l'etiqueta de periodístics. El documental *Cómo cazar a un monstruo* dirigit per Carles Tamayo i publicat a Amazon Prime Video n'és un exemple paradigmàtic, ja que no hi ha un consens sobre quin és el seu gènere⁶. Per la seva construcció dels personatges, la pretensió d'emocionalitat o alguns recursos tècnics empleats, el film es pot incloure dins del *true crime*. Alhora, l'extens treball de camp o el rigor en les fonts i la recerca permeten englobar-lo dins del periodisme d'investigació.

Per altra banda, la digitalització ha afectat directament al finançament de les institucions periodístiques, ja que part de la publicitat –que abans era estable i constant– s'ha desplaçat cap als grans gegants tecnològics com Google, Apple o Amazon (Canella, 2021). Això ha repercutit directament en la plantilla dels mitjans de comunicació, que en els últims anys s'ha vist retallada al màxim, deixant als treballadors amb més tasques a assumir però menys recursos per aconseguir-les (Deuze i Witschge, 2018). Així doncs, l'obligació de reduir costos en un intent per maximitzar els beneficis ha anat en detriment de la qualitat de les peces produïdes, ja que, en moltes ocasions, tant el temps com els recursos són escassos (Canella, 2023). A més, els alts costos de producció d'una peça documental en comparació amb la d'un altre format periodístic han obligat als periodistes a buscar empreses col·laboradores i subvencions, de manera que la notícia o tema del documental s'ha convertit, progressivament, en una mercaderia. El documental en potència esdevé una promesa d'èxit i rèdit econòmic que ha de ser suficientment atractiva i convincent per als mitjans, les empreses i els agents publicitaris per tal de poder veure la llum, i queda així supeditat als interessos privats que, en moltes ocasions, no vetllen pel dret a la informació dels ciutadans sinó pel propi benefici.

⁶ El film va ser galardonat amb el Premi Iris al Millor Programa Documental (2024), atorgat per l'Acadèmia de Televisió i de les Ciències i Arts de l'Audiovisual.

Aquesta relació mercantilitzant pot arribar a comprometre el deure periodístic, i els professionals poden haver d'enfrontar-se a pressions institucionals i econòmiques. L'intent d'incrementar les visualitzacions i les vendes sovint resulta en una significativa difuminació dels límits entre informació i entreteniment (Canella, 2023). Altrament, en moltes ocasions, pel·lícules presentades sota l'etiqueta informativa del documental són, en realitat, films propagandístics que formen part de la campanya publicitària o de comunicació d'algun agent privat. A més de supeditar la visió i el procés creatiu del periodista, això és alertant si, o bé per falta d'explicitat o bé per simple desconexió, part de l'audiència no és capaç de distingir el tarannà propagandístic del documental (Canella, 2023).

En definitiva, l'economia política dels mitjans té un paper modelador i determinant en la producció documental contemporània, que sobretot imposa límits i restriccions a les llibertats dels periodistes. Tot i així, aquesta influència varia (i ha anat variant) amb el pas dels anys, fet que remarca el dinamisme del gènere i fa pensar en l'adveniment del periodisme, més que en el seu present (Deuze i Witschge, 2018).

Per altra part, hi ha un altre perfil que també pressiona els mitjans i els periodistes i qüestiona el què i el com de les seves peces informatives. Sent el documental –i el periodisme en general– una eina històrica de reivindicació social, els activistes per alguna causa assenyalen els responsables de la comunicació en reclam d'una cobertura o representació més justa. A través de les xarxes socials, són capaços de denunciar públicament la seva tasca i difondre imatges, arxius o informació que posen de manifest allò que, segons el seu parer, no ha estat representat adequadament (Canella, 2021). Aquesta crítica activa pot arribar a permear en els mètodes de presentació de la informació de manera rigorosa a més d'enterbolir la frontera entre periodisme i activisme.

A més, els usuaris no només són capaços de pressionar als periodistes i incidir en la forma o el fons de les notícies, sinó que la digitalització i les xarxes socials també els permeten posar diferents temes a l'ordre del dia. Gràcies als fòrums de discussió o a la simple possibilitat de poder compartir contingut públicament, tots els usuaris són potencials productors. A través de visibilitzar quelcom inicialment desapercbut o ignorat, la seva figura intervé en les dinàmiques de *gatekeeping* i *agenda-setting* típiques de les redaccions, pressionant als mitjans perquè facin una cobertura mediàtica de la qüestió (Zúñiga, 2009). Tot i que aquesta participació dels usuaris o activistes no s'ha de confondre amb contingut periodístic, pot

acabar repercutint en la producció documental, ja sigui en l'enfocament que els films adopten o en la pròpia elecció dels temes.

Així doncs, a més de veure's immers en el canviant món de l'audiovisual, el documental periodístic es troba profundament inserit en les lògiques de producció dels mitjans de comunicació, que, convertits en grans empreses, posen el benefici econòmic al centre i modifiquen el seu comportament per tal de captar més usuaris. Igualment, se'n poden distingir certs atributs que permeten diferenciar-lo del documental cinematogràfic.

3.1. Caracterització i definició

Conscients de la manca d'identitat del documental periodístic i de la incògnita al voltant del gènere, Laura Fernández Jara i Marta Roel (2014) van desenvolupar un estudi per destriar-ne les característiques i donar-ne una possible definició. Datar un començament o traçar una història del documental periodístic en particular és difícil, doncs aquest mai s'ha estudiat separat del documental cinematogràfic. No obstant, els films informatius, centrats en relatar i visibilitzar les injustícies socials, han existit des de l'inici. Aquests van anar apareixent en pinzellades de la mà d'autors com Dziga Vertov o Luis Buñuel, però no va ser fins la dècada de 1960 que els moviments culturals i els avenços tecnològics s'aliniïen per dotar-los de dimensió i complexitat. Els equips de gravació lleugers permetien aproximar l'espectador a la quotidianitat i espontaneïtat més genuïnes, i aquest estil va ser batejat amb el nom de *cinema verité*. A més, a finals de la mateixa dècada va néixer un altre gran antecedent de l'actual documental periodístic: el documental d'intervenció o cinema militant, una eina per a la transformació social i la defensa de la classe obrera.

En algunes ocasions, la poca delimitació del documental periodístic ha induït a la confusió d'aquest amb el reportatge. Històricament, els teòrics i cineastes l'han considerat un gènere que va més enllà de la pura informació, ja que exposa la realitat des d'una perspectiva subjectiva. Però aquest no és l'únic tret que el defineix. Seguint a Laura Fernández Jara i Marta Roel (2014), el documental periodístic és un gènere informatiu que no tracta necessàriament fets d'actualitat, però que sempre està vinculat a aquesta. A més, realitza un tractament en profunditat del tema en qüestió, i es presenta com una peça tancada –és a dir, que no depèn d'una sèrie de capítols– de llarga durada (aproximadament cinquanta minuts). La seva modalitat textual dista de ser purament expositiva, ja que, al llarg de la peça, elabora

una argumentació enfilada per la presentació de dades, testimonis i experts variats, que doten a l'espectador de capacitat d'anàlisi crítica. Així, el documental s'absté de presentar conclusions imperatives i nítides, i deixa que l'espectador interpreti la informació exposada. La seva forma no és rígida o determinant, ja que pot utilitzar una àmplia gamma d'elements narratius audiovisuals, però a diferència d'altres documentals de tipus divulgatiu, no utilitza el recurs de la dramatització.

Així doncs, prenent aquestes característiques com a referència, es podria definir el documental periodístic com un gènere informatiu vinculat a l'actualitat que tracta els fets en profunditat i de manera interpretativa, sense fer ús de la dramatització i a través d'una argumentació recolzada per testimonis, dades i experts. A més, potencia la capacitat crítica de l'espectador, ja que no presenta conclusions definides. La seva forma és flexible, però sol ser una peça de llarga durada i amb un contingut tancat i independent.

Tanmateix, aquesta definició és susceptible a matisacions, ja que, encara que l'aspecte formal dels films sigui lax, hi ha molts recursos narratius audiovisuals que poden malmetre o devaluar el tractament informatiu dels fets. La deontologia periodística és més inflexible i acèrrima que la cinematogràfica, fet que s'aguditza amb la representació de temàtiques complexes i extremes, com ara la guerra. De fet, aquesta, ja sigui pel seu caràcter brutal o per la gran desconexió de la població, és un dels temes que més interès periodístic suscita (Fernández Jara i Roel, 2014). Especialment en situacions tan delicades com els conflictes armats, que involucren violència i patiment humà, la representació periodística i audiovisual ha d'estar estretament lligada a uns codis ètics i de conducta.

Així doncs, de la mateixa manera que el rigor del documental periodístic pot sortir perjudicat per la influència de les metodologies cinematogràfiques, el cinema de no-ficció tampoc ha de quedar sotmès i limitat a les regles del relat periodístic, doncs les seves possibilitats són molt més àmplies i flexibles (Ledo, 2004). Tot i que en prendre la realitat com a matèria prima qualsevol tipus de documental es troba amb deures i dilemes ètics, aquests requisits i exigències afegits en el format periodístic poden suggerir l'existència d'una divisió més dràstica entre els documentals cinematogràfics i els periodístics; una diferència substancial en com s'estructuren i es comprenen ambdós formats. De fet, si el cinema documental no ha de quedar restringit per les normes del periodisme i, alhora, aquest no pot aprofitar tots els recursos de la narrativa audiovisual, no es tractaria, directament, de dos gèneres audiovisuals diferents? Repassar els principals conflictes ètics amb què els documentals es troben a l'hora

de representar una realitat social aliena, i analitzar com aquests dialoguen amb la deontologia periodística, pot ajudar a plantejar respostes a aquesta pregunta.

4. Conflictes ètics de la imatge

En primer lloc, molts acadèmics han plantejat trets problemàtics del simple acte de fotografiar a “l’altre”, trets que s’aguditzen quan la càmera intenta copsar situacions extremes, de patiment o vulnerabilitat. De fet, Susan Sontag (2020) posa de manifest com, històricament, la fotografia s’ha interessat pels estrats més alts i més baixos de la societat, la riquesa i la pobresa, i com, especialment, els documentalistes s’han centrat en aquesta última. La seva pretensió és destapar la realitat oculta dels oprimits, visibilitzar-la i denunciar-la, no obstant, el problema està en creure que aquesta és realment una realitat amagada. La pobresa, per exemple, és una condició social compartida per molts, i els únics que la desconeixen són els rics; són, en moltes ocasions, aquells qui la fotografien com quelcom extraordinari.

Així doncs, on es posicionen el fotògraf, el primer terme, i l’espectador, en segon, en l’acte d’enregistrar? “Fotografiar és essencialment un acte de no intervenció” (Sontag, 2020:21), no es pot gravar i participar activament en l’acció alhora, és físicament impossible. Per aquest motiu, enregistrar és un acte “voyeurístic”, un acte que situa al fotògraf al marge de l’acció, com un espectador més (Sontag, 2020). En un context de patiment, la situació es pot tornar distintivament delicada, ja que observar i enregistrar la vulnerabilitat dels altres pot suposar un menyspreu a la seva intimitat i dignitat. De la mateixa manera, l’espectador de la imatge –sigui en format fotografia o pel·lícula– es converteix en turista que visita les vides alienes des de la distància i sense cap garantia d’empatia. Accedeix i passeja per una realitat paral·lela desconeguda, escodrinyant encuriosit les imatges i les vides dels altres, però amb la possibilitat de defugir-les i oblidar-les en el precís moment desitjat (Sontag, 2020).

Seguint aquest raonament, Joan Fontcuberta (2011) titlla les imatges de pornogràfiques degut a la seva intrusió i excés de realisme. Susie Linfield (2010), en canvi, s’oposa a aquesta concepció de la fotografia, doncs l’acte sexual ha de ser privat per la seva condició íntima, però el problema de la crueltat i la guerra no és ser exposades al públic, sinó la seva mera existència. La violència és condemnable per ella mateixa, i una manera de fer-ho és visibilitzant la misèria que genera. Si bé és cert que mostrar les persones en situació vulnerable pot ser una intromissió en la seva esfera privada, no mereixen aquestes injustícies

l'atenció dels qui viuen d'esquena a elles? Les imatges es converteixen, en conseqüència, en una eina potent de denúncia i reivindicació.

Tanmateix, Sontag (2020) emfatitza la perversió d'aquestes imatges, que lluny de suposar una manifestació o protesta, es regeixen pel voyeurisme i la morbositat. Les societats contemporànies tenen com a norma implícita evitar el patiment, el dolor, l'angoixa i la mort. En el moment en què aquestes es presenten com a desconegudes, la curiositat per veure-les i conèixer-les augmenta, i la fotografia bèl·lica o de desastres compleix aquesta funció. “La sensació d'estar protegit de la calamitat estimula l'interès en la contemplació d'imatges doloroses, i aquesta contemplació suposa i enforteix la sensació d'estar a resguard” (Sontag, 2020:163). Així, l'espectador, des de la seva posició privilegiada, visita les misèries dels altres sense involucrar-s'hi ni endinsar-s'hi en cap moment, i capaç de pausar-les o esborrar-les des del sofà a tan sols un clic del comandament a distància, ho fa per saciar una necessitat o curiositat interna. Avui en dia, la misèria i la fotografia semblen inseparables, ja que aquesta desperta un interès corromput entre els qui no la coneixen.

Ara bé, aquesta concepció de la fotografia no és única i indiscutible, i és Ariella Azoulay qui presenta un enfocament notablement diferent, en què els subjectes fotografiats no són pacients sinó agents (Santamaría Mesanza, 2019). En primer lloc, és important distingir entre “l'esdeveniment de la fotografia” i “l'esdeveniment fotografiat”, ja que allò que s'enregistra és simplement un fragment, un possible resultat, de tot l'acte fotogràfic, que comença molt abans que la càmera es posi a gravar i es perllonga més enllà de l'enregistrament. A més, és un esdeveniment determinat per tots els individus presents, no només al fotògraf o operador de càmera, i el resultat de la gravació és fruit de la interacció i les decisions preses entre aquells qui són filmats i aquells qui filmen –o participen en la producció (Azoulay, 2012). Conseqüentment, els significats de les imatges no són arbitraris i tancats, sinó que cada espectador les relaciona amb les seves pròpies referències per construir una significació pròpia. La fotografia no proclama ni refuta la veritat, sinó que ofereix traces d'aquesta, i és la mirada civil de l'espectador la que rebutja la seva condició d'omnipotència (Azoulay, 2010).

Si bé Azoulay emfatitza la capacitat activa del públic, Sontag (2020) remarca la seva condició passiva. Recorda que aquell qui veu una pel·lícula és “espectador per segon cop”, és a dir, algú –el director o el càmera– ha presenciats aquells fets prèviament en primera persona i ha decidit gravar-los, editar-los i exposar-los, un procés que ha retallat, inevitablement, part de la realitat. En seleccionar l'enquadrament de la càmera, quins plans incloure en la

seqüència, en quin ordre i durada, etc. el director decideix quins aspectes de la realitat són més importants o dignes de ser vistos, escull una selecció i li ofereix a l'espectador sense que aquest pugui fer res al respecte. Així doncs, "l'operació de la pel·lícula no només impedeix aquesta participació modesta [de l'espectador] sinó tota contemplació activa" (Sontag, 2020:164). El públic rep les imatges de manera passiva, incapaç de decidir sobre la perspectiva de les imatges, que ja li ve donada.

A més, en aquest procés de selecció, la pel·lícula redueix a seqüències curtes allò que en la realitat transcorre durant hores. Les imatges s'han de presentar de manera interessant, i sovint tenen el propòsit de sobresaltar o commoure per tal de no perdre l'atenció de l'espectador. De fet, sembla que la fotografia o la pel·lícula documental només causa impacte si ensenya quelcom nou o inesperat, si trenca amb el que s'ha vist abans (Sontag, 2020). Això és encara més notable en imatges de vulnerabilitat i patiment humà, i d'aquesta manera, cada vegada es traspassen més els límits ètics i sensibles per tal de mostrar quelcom inèdit. Tanmateix, aquesta tensió de les fronteres ha conduït a una sobreexposició de la violència i la misèria, i conseqüentment, a una normalització d'aquest tipus d'imatges. Les escenes més terribles i atroces s'han tornat ordinàries, la gent està familiaritzada amb el patiment i l'horror. Al final, han estat les mateixes imatges les que han anestesiat l'efecte del públic, les que han anat en contra del seu propòsit (Sontag, 2020).

No obstant, quan ha existit una època en què la reacció de l'espectador a la misèria aliena ha esdevingut en una organització i mobilització pel canvi? Linfield (2010) apunta que l'anomenada "sobreproducció" d'imatges no ha insensibilitzat al públic ni ha apaivagat la seva resposta contra la violència, ja que, senzillament, no ha existit una època en què l'espectador reaccionés d'aquesta manera. Encara que és cert que en la majoria dels casos l'exposició de fotografies bèl·liques o de patiment no ha aconseguit la resposta idealitzada per part dels ciutadans, així com tampoc ha tingut incidència directa per aturar cap conflicte, les imatges han permès visibilitzar i conscienciar sobre aquestes realitats. A ningú li pot importar allò que no coneix, i la càmera ha estat crucial per globalitzar les nostres consciències (Linfield, 2010).

En contraposició, Sontag (2003) fa notar la diferent percepció que un individu té de les morts alienes i de les properes, doncs el que per les primeres es considera el dret a ser visibilitzades i ensenyades, per les segones s'avalua i es prioritza el dret a la privacitat i la dignitat. Es predica el respecte i la intimitat per aquells qui ens envolten o formen part de la nostra

societat, però alhora, es pren a “l'altre” per algú que ha de ser vist, no com algú que també veu. Per això, Sontag suggereix la consideració de certes mesures a l'hora de representar aquests tipus d'imatges, sovint mostrades en el marc de la cobertura de conflictes bèl·lics. Per ella, un criteri clau per destriar què es pot o no ensenyar són els drets dels parents de les víctimes. Per altra banda, Fontcuberta valora la complexitat d'establir aquests límits i creu que “regular la gestió del mostrable pertoca, doncs, a la llei, a la cultura, a la deontologia, a l'ètica i al sentit comú” (Fontcuberta, 2011:8).

En l'actualitat periodística, el codi deontològic –d'abast mundial– més recent és la Carta Ètica Mundial per a Periodistes (2019), elaborada per la Federació Internacional de Periodistes (FIP)⁷. Aquesta és una revisió i compleció de la Declaració de Principis de la FIP sobre la Conducta dels Periodistes –també coneguda com a Declaració de Bordeus, aprovada l'any 1954. El text es dirigeix a “tot/a periodista digne de dir-se com a tal”, i consta de setze punts que vetllen per la integritat i honradesa de la tasca periodística, que constantment afronta decisions d'alta complexitat ètica.

Per altra banda, altres qüestions fotogràfiques han generat debat, i no només s'ha posat en dubte el “què” s'ha de fotografiar, sinó també el “com”. Així doncs, “l'artesanía, la cura, l'estructura i el poder visual [...] són ara moralment sospitosos en el fotoperiodisme” (Linfield, 2010:44). Especialment quan es tracta d'imatges de desastres o pobresa, la bellesa en la composició pot suggerir insensibilitat o falta d'empatia per part del fotògraf, ja que sovint una imatge bella no és espontània o realista, sinó que més aviat requereix una intromissió del fotògraf en l'acció fotografiada. A més, quan allò que hi ha davant de la càmera és el patiment i la vulnerabilitat d'altres, centrar-se en el component estètic i no en el polític o humà sembla de dubtosa ètica (Sontag, 2003). Per què s'ha d'embellir la misèria? Per què s'ha d'embellir una realitat horrorosa? Linfield (2010) dona la volta a aquest judici, ja que lluny de preocupar-se per la dignitat dels subjectes gravats, considera que està centrat en l'espectador i els seus remordiments en veure tals imatges. El debat s'origina per la mala sensació i la incomoditat que els espectadors tenen en veure el patiment aliè.

En una altra línia, Sontag (2003) argumenta que el problema no és que un paisatge o una escena bèl·lica sigui bella, sinó trobar-li la bellesa a través de la fotografia. “La capacitat de la càmera per transformar la realitat en quelcom bell deriva de la seva debilitat com a mitjà

⁷ La FIP és la major confederació de sindicats i associacions de periodistes. Fundada el 1926, representa més de 600.000 periodistes de 146 països. La seva missió principal és defensar els drets dels periodistes, promoure el periodisme ètic i protegir la llibertat de premsa a tot el món.

per comunicar la veritat” (Sontag, 2020:114). L'experimentació fotogràfica s'ha manifestat en diferents tendències al llarg de la història, i durant molts anys els primers plans van ser valorats com els més originals (Sontag, 2020). Aquests permetien trobar la bellesa en formes i detalls que passaven desapercebuts a simple vista, però, precisament, com més tancat és el pla més realitat queda fora dels marges de la fotografia, i això pot suposar la supressió de molta informació rellevant o pot aportar una òptica enganyosa (Fontcuberta, 2011). Així doncs, estilitzar o cercar la bellesa en una imatge pot corrompre els principis periodístics i presentar una realitat distorsionada.

Azoulay (2012), en canvi, adopta un enfocament completament diferent. En primer lloc, exposa que cap imatge està fora del pla estètic, ja que aquest component és inherent a la realitat sensible, als objectes. A més, contraposar el factor estilístic al polític és un error, perquè implica creure que l'un va en detriment de l'altre. La fotografia és un acte col·lectiu, i el component polític no és relatiu a la imatge (ja que això suposaria que hi ha imatges que són polítiques i d'altres que no), sinó a l'esdeveniment de la fotografia. Aquest tret polític esdevé de les relacions i interaccions humanes entre els diferents subjectes, i la fotografia o el vídeo és només una de les realitzacions d'aquesta trobada (Azoulay, 2010).

Igualment, l'autora adverteix que els principis de generalitat, accessibilitat, publicitat, transparència, neutralitat i imparcialitat associats a la càmera són, en realitat, expectatives que ha de complir el fotògraf (Azoulay, 2005). Sontag (2020) també reconeix el perill d'aquesta confusió, ja que creure que la fotografia compleix tots aquests criteris i pensar que sabem quelcom del món només perquè ho hem vist en una imatge. Tanmateix, comprendre és precisament el contrari, és la possibilitat de qüestionar els significats donats, de no acceptar el món per la seva aparença, és comprendre que les fotografies no són un reflex sinó una avaluació del món. Tot i així, Fontcuberta (2011) nega que aquest sigui un motiu per desacreditar el fotoperiodisme, ja que la “manipulació” està present en tots els detalls de la construcció de la imatge. La llum, el moment de la captura fotogràfica, l'enfocament, la perspectiva, l'enquadrament, l'òptica, etc., tots aquests passos “obliguen el fotògraf a exercir una retòrica expressiva” (Fontcuberta, 2011:26), impliquen que, necessàriament, tota fotografia és una construcció. És, en conseqüència, tasca del periodista utilitzar les possibilitats de la imatge de manera honesta i documental.

5. Context històric del conflicte entre Rússia i Ucraïna

L'actual guerra entre Rússia i Ucraïna és un conflicte multicausal i dinàmic que desperta interessos més enllà de les fronteres d'ambdós països. Tal com apunta Dorado Díaz (2020) la situació del país ucraïnès és abordable a partir de tres fractures: una ideològica –relativa a la divisió entre la dreta xovinista i l'esquerra postsoviètica–, una nacionalista –referent a les diferents identitats nacionals de l'Estat– i una geopolítica –que integra els diversos elements estratègics que atrauen l'atenció de les principals potències mundials. De fet, experts apunten que la guerra que s'està produint en territori ucraïnès té, en realitat, dos altres bàndols: l'Estat rus i Occident, que es disputen la influència en la regió (Huanca et al., 2024).

No obstant, una llarga successió d'esdeveniments històrics i polítics van desencadenar la invasió d'Ucraïna per part de les tropes russes el 24 de febrer de l'any 2022. La història contemporània del conflicte es remunta a la Primera Guerra Mundial, quan Ucraïna va quedar dividida en dos blocs autònoms i independents. A la banda est, una República Soviètica en mans del que posteriorment seria la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques (URSS); a la part oest, una República Nacionalista sota el domini de Polònia. No va ser fins a l'any 1939, amb l'inici de la Segona Guerra Mundial i la repartició de territoris entre soviètics i alemanys, que la part polonesa d'Ucraïna va passar a formar part de l'Estat socialista. D'aquesta manera, el país va quedar unificat de nou, situació que es va mantenir durant les següents dècades. Durant aquest període, Nikita Khrushxov –president de l'URSS– va cedir el territori de Crimea al país ucraïnès, que va formar part del bloc soviètic fins a la seva dissolució l'any 1991. En aquest moment, es va declarar la independència de l'Estat d'Ucraïna sota el progressiu reconeixement internacional (Dorado Díaz, 2020).

Els primers anys de la seva independència van estar marcats per la desacceleració econòmica. Tot i que tots els ciutadans s'identificaven amb una única bandera, la realitat social i política era diversa, ja que les regions del sud-est, de majoria russòfona, es mantenien properes a la comunitat exsoviètica, mentre que la resta d'Ucraïna estava més disposada a superar la seva història recent i començar a construir un camí com a Estat autònom i sobirà. Així doncs, tot i mantenir relacions polítiques amb Rússia, el país també va anar construint ponts amb la resta d'Europa, i l'any 2004, en el marc d'una batalla política i electoral entre els líders Viktor Yushchenko, partidari d'un apropament amb occident; i Víktor Ianukóvitx, més afí al règim rus, la crisi i divisió social es van agreujar de forma dràstica. En senyal reivindicatiu, els ciutadans seguidors de Yanukóvich van ocupar la Plaça de la Independència de Kíev i van

protagonitzar una onada de protestes batejades com la “Revolució Taronja”. Finalment, Yushchenko va perdre les eleccions, que van estar sotmeses a l’atenta mirada internacional, però sis anys més tard arribaria a la presidència.

El 2013, en vistes d’un acord entre Ucraïna i la Unió Europea, Yushchenko va fer-se enrere a l’últim moment argumentant la necessitat d’establir relacions econòmiques amb la comunitat russa i postsoviètica. De fet, dies després el president va arribar a un pacte amb Moscou. Aquesta decisió va fer sortir milers de persones a manifestar-se en contra del govern, demanant la seva dimissió i la creació d’un govern de coalició amb el principal partit de l’oposició. Van ocupar espais i edificis públics, i les protestes massives van acabar amb desenes de civils morts en el què s’anomenaria la Revolució de Maidan. Sense gaire opció, Yushchenko va fugir a Rússia el 21 de febrer del 2014, i el país soviètic va aprofitar la convulsió social i política d’Ucraïna per enviar tropes militars a la península de Crimea (Zuccarino, 2022). Amb la intenció de controlar l’estat de revolta social s’havia instaurat un nou govern a la regió, però aquest es va esforçar a negar la presència de l’exèrcit rus a la zona i va convocar un referèndum que, malgrat no obtenir reconeixement internacional, provocar una àmplia majoria de ciutadans a favor de la reunificació amb Rússia. D’aquesta manera i davant el desaprovament de les Nacions Unides o la Unió Europea entre d’altres, Crimea va passar a formar part de Rússia.

En un intent per seguir els seus passos, van esclatar revoltes prorusses, recolzades pel govern de Moscou, a les regions de Donetsk i Luhansk, i l’abril d’aquell mateix any, es van autoproclamar repúbliques independents, tot i que tampoc van obtenir reconeixement ucraïnès ni mundial. El conflicte entre les forces ucraïneses i els independentistes del Donbass va desembocar en una guerra activa que, malgrat els acords de pau de Minsk l’any 2014 i 2015, mai no es va resoldre del tot (Zuccarino, 2022). Durant els vuit anys següents, el conflicte armat va continuar i les forces russes van mantenir la seva influent presència a la zona. Finalment, el febrer del 2022, Vladímir Putin va reconèixer oficialment les dues repúbliques i, pocs dies després, va iniciar la invasió a gran escala d’Ucraïna sota el pretext de "protegir" el Donbàs. En un començament, l’exèrcit rus va llançar un atac massiu i va obrir diversos fronts de combat (Cohen i O’Brian, 2024). Els ucraïnesos, presidits per Volodímir Zelenski, van aconseguir resistir a la capital. Tanmateix, les tropes russes van triomfar al sud-est del país, de manera que es va poder assentar en les regions del Luhansk, Donetsk, Zaporíjia i Jersón. Actualment, la línia de front roman pràcticament estàtica des de desembre de 2022, i els combats es donen, en la seva majoria, mitjançant projectils de llarga distància

(Le Grand Continent, 2024). Així, tres anys després de l'inici de la guerra, la situació encara no ha arribat a una resolució.

ANÀLISI

1. 20 dies a Mariúpol

El documental es situa a Mariúpol durant els vint primers dies de la guerra. La ciutat, atacada per l'exèrcit rus, va patir un setge i va quedar incomunicada amb la resta del país. Durant aquells dies, Mariúpol va ser escenari d'ofensives arrasadores, que van causar la destrucció total de molts edificis i la mort de centenars de ciutadans. El documental ofereix imatges des de l'interior i mostra, de prop, algunes de les escenes terrorífiques que es van produir.

a) Producció i distribució

El documental està produït per *Frontline PBS*, un programa nord-americà de documentals d'investigació, i *Associated Press*, una agència de notícies sense ànim de lucre que s'articula en forma de cooperativa i que va ser fundada l'any 1846 als Estats Units d'Amèrica (EUA). Es va estrenar al Festival de Cinema de Sundance (Utah, EUA) a finals de gener del 2023, i va guanyar el premi de l'audiència la Millor Pel·lícula Documental. Aquest va ser el primer reconeixement que va rebre dins del món del cinema, però posteriorment va guanyar l'Oscar a Millor Llargmetratge Documental (2023) i el Premi BAFTA a la mateixa categoria entre d'altres.

La pel·lícula va tenir la seva estrena oficial a cinemes seleccionats d'Estats Units el 14 de juliol de 2023, i seguidament, es va emetre a la plataforma *PBS Frontline*. A Ucraïna, la distribució va començar el 31 d'agost d'aquell mateix any. Actualment, els drets de distribució internacional estan a càrrec de l'empresa britànica Dogwoof, menys a Estats Units, que els té *PBS Distribution*.

b) Paper del periodista

El periodista, Mstyslav Chernov, és el narrador del documental. A través de la veu en off –gravada a posteriori durant la postproducció– contextualitza i comenta les imatges que hi apareixen. Tanmateix, aquesta narració es fa des de la primera persona, i la seva aportació no es limita al pla expositiu, sinó que també fa valoracions i reflexions personals, dotant al relat d'un to més íntim. Així, per exemple, el periodista expressa que entén la ràbia dels subjectes filmats, o comenta que, per molt que ho vulgui, li serà impossible oblidar-se de tot l'horror que està vivint. De fet, encara que ell no apareix a pla (excepte en una de les últimes seqüències del documental, en què s'enfoca un moment, o alguna ocasió puntual en què surt

reflectit a algun mirall), la veu en off narra la seva trama personal per sobreviure als atacs i poder escapar de la ciutat. Així doncs, els seus comentaris no només s'allunyen de la neutralitat o objectivitat i mostren un posicionament ideològic respecte als fets, sinó que també tracten sobre ell i el converteixen en part de la història.

Per altra part, durant el documental s'inclouen seqüències en què se sent a Chernov parlant amb diferents subjectes del carrer mentre els grava. A vegades aquesta interacció es dona en forma de conversa, com, per exemple, quan un agent de policia li pregunta si ha gravat a una nena malferida per atacs russos; d'altres, es dona més en forma d'entrevista informal i improvisada. En aquests casos, el periodista demana als personatges que expliquin la seva situació o opinió respecte als fets, i en alguna ocasió fins i tot repregunta i insisteix després que els individus expressin que no volen respondre. Igualment, el periodista segueix complint el rol d'informador, ja sigui en el film pròpiament, quan alguns subjectes l'interpel·len per preguntar-li si sap alguna cosa de l'exterior, o de cara a l'espectador, ja que en diverses ocasions la seva veu en off aporta informació per complementar les imatges.

c) Paper dels subjectes filmats

Els personatges que apareixen en el documental són, majoritàriament, anònims. Alguns d'ells donen declaracions a càmera, mentre que d'altres apareixen com a subjectes passius, que senzillament són gravats enmig del caos i el pànic causat per la guerra. De totes maneres, el film adopta un tractament molt personal i humà de la guerra, de manera que dona molta importància a l'experiència particular dels subjectes i prima aquest tipus de contingut per sobre de l'exposició de dades distant i despersonalitzada.

D'entre els subjectes que es dirigeixen a càmera, n'hi ha alguns que prenen un rol actiu en la generació del relat i l'escena capturada. Per exemple, un agent sanitari que crida al periodista i el condueix fins a una llitera on hi ha un cadàver ple de sang; o, com es mostra al Fotograma 1, en una seqüència en què s'està intentant salvar la vida d'una nena petita amb un desfibril·lador, un doctor que demana al càmera amb un to imperatiu que gravi l'escena per poder mostrar la crueltat dels atacs i com l'exèrcit rus està matant civils. Contràriament, alguns personatges són gravats sense saber-ho o en moments de màxima por i desesperació. En definitiva, els subjectes es presenten com a personatges sensibles, amb emocions i pensaments, però no es segueix ni s'aprofundeix en la història personal de cap d'ells.



Fotograma 1: Intent de reanimació d'una nena petita. 20 dies a Mariúpol
 Uns sanitaris intenten salvar la vida d'una nena de quatre anys sense aconseguir-ho

d) Representació de la violència i el patiment

El patiment dels ciutadans és el tema principal i motriu del documental. Aquest apareix en totes les seves facetes. Primerament, es mostren moltes imatges de patiment emocional i psicològic, en què les persones ploren perquè no tenen un lloc on anar, per la pèrdua d'algun familiar, o per la por a la guerra. Moltes d'elles expressen el seu mal tràngol al periodista, però la majoria d'escenes són protagonitzades per grups de gent anònima, persones preses pel pànic que busquen un refugi o una manera de salvar la seva vida. El fotograma 2 n'és un exemple. Igualment, el documental inclou diversos plans de patiment físic molt explícit: persones amb ferides greus, plenes de sang, cridant de dolor, amb incapacitat de moure's, i un llarg etcètera. La violència també és molt present en el documental, i es mostra tan en l'actitud hostil dels personatges com en la degradació física de la ciutat.

La mort és molt present al llarg del film. De forma implícita, quan els personatges expressen el seu temor a morir, i de forma explícita, ja que apareixen molts cadàvers –sempre amb la cara pixelada. La literalitat de les imatges és tal que, fins i tot, es registren en directe la mort de dos infants; un bebè i una nena de quatre anys. Les seqüències mostren com se'ls intenta salvar amb maniobres de reanimació i amb descàrregues dels desfibril·ladors elèctrics. A més, es grava en primer pla la reacció dels pares a la mort dels seus fills.



Fotograma 2: Atac rus als carrers de Mariúpol. 20 dies a Mariúpol
Arriba l'avis d'un atac i un militar intenta organitzar la retirada de la gent

e) Elements narratius audiovisuals

El film es serveix d'un ampli ventall d'elements narratius per desenvolupar el seu discurs. Tant les seqüències de càmera en mà com els plans subjectius són elements molt característics per representar el caos de la guerra de manera pròxima. L'espectador s'immergeix en un escenari a peu de carrer, on fins i tot el mateix periodista ha de córrer i amagar-se per tal de sobreviure. De fet, el documental comença amb una seqüència *in medias res*, en què, des de dins d'un hospital ple de civils i militars, els càmeres graven com un tanc rus del carrer s'atura i es prepara per disparar i enfonsar l'edifici. Un altre recurs freqüent és el Primer pla, al qual es recorre quan es fixa l'atenció en el patiment d'algun subjecte. En aquestes situacions també s'empra el *zoom in*, tècnica que fins i tot s'utilitza en escenes de sensibilitat extrema, com pot ser la mort en directe d'alguna persona.

El pla negre s'usa per fraccionar i organitzar el discurs, ja que sovint s'acompanya d'un intertítol que indica la data de les gravacions. No obstant, el recurs no es limita a l'ús expositiu sinó que també compleix funcions de dramatització, com ara quan es manté durant quasi deu segons. A més, també s'empra per emfatitzar la importància d'algun so i canviar d'escena, ja sigui, per exemple, amb el plor d'un bebè en primer pla que tanca la seqüència, o amb les explosions d'un atac rus que anticipen el següent esdeveniment representat. El muntatge també accentua el to dramàtic del documental i juga amb els contrastos per

accentuar un fet o idea. En diverses ocasions es mostren plans de nens jugant de manera innocent consecutivament amb plans d'adults –eventualment els seus pares– plorant i patint per la situació bèl·lica. Finalment, tal com es mostra en el Fotograma 3, en diferents moments del film s'insereixen retalls de noticiaris televisius de diferents cadenes. Aquests utilitzen imatges que han estat gravades pels periodistes i que ja s'han mostrat amb anterioritat en el documental. Així, es reforça la idea que els periodistes estan complint la funció de visibilitzar el conflicte.



Fotograma 3: Fragment d'un informatiu televisiu. *20 dies a Mariúpol*
El noticiari revela imatges d'edificis en runes gravats pel director del documental

Per altra part, un element narratiu amb molta presència és la música extradiegètica. Aquesta apareix en primer i segon pla, marcant diferents ritmes i melodies, i són les imatges les que segueixen el compàs de la música, ja que aquesta anticipa el caràcter i la velocitat de l'escena. A més, la música passa a un primer pla sonor quan, en imatges de cruesa extrema, s'utilitza la cancel·lació de so, com és el cas d'una dona embarassada amb la panxa sagnant (zona pixel·lada) que porten en una llitera.

f) Estudi des de teories clàssiques del documental

Des de la perspectiva de Michael Renov, el text s'expressa pel seu impuls de persuadir o promoure així com el de registrar, mostrar o preservar. S'aprofita la qualitat indicial i l'exclusivitat de les imatges –ja que la ciutat patia un setge i gran part de les gravacions d'aquells dies les va produir l'equip d'aquest documental– per mostrar el film com una font

inèdita i quasi objectiva dels fets succeïts a Mariúpol durant els vint primers dies de guerra. No hi ha escenificacions, i les imatges es presenten, amb una edició subtil, com a testimonis fidels de la realitat. No obstant, s'ha de tenir en compte que aquestes han estat seleccionades, tallades i disposades a fi de generar un impacte i transmetre un punt de vista concret.

Pel que fa a la classificació de Bill Nichols, la pel·lícula s'insereix de forma clara en el mode expositiu, però també compta amb traces del film participatiu. En primer lloc, s'utilitzen entrevistes, tècniques de gravació sense intervenció i una veu en off que narra els fets. Per altra banda, es trenca la distància entre el narrador i l'espectador, ja que el primer, lluny de presentar-se com una figura omniscient, es representa com un personatge més del film, que fa valoracions sobre els fets, reflexions particulars, i que ha de buscar la manera de resoldre la seva trama personal. A més, interactua amb els diferents subjectes del documental, construint els fets de manera conjunta. Per aquest motiu, malgrat quasi no aparegui a pla, el periodista participa activament en les escenes i incideix en el seu esdevenir.

2. Els soldats del tanc 27

El documental presenta la situació del Volodímir, l'Alexander i el Tarás, tres civils que s'allisten a les tropes ucraïneses per defensar el seu país de l'atac de Rússia. Viuen junts a Huliaipole, una ciutat situada al sud-est d'Ucraïna, i comparteixen entrenaments militars, àpats, converses íntimes i, en definitiva, la quotidianitat. El film, lluny de quedar-se a la superfície de la seva rutina conjunta, s'aproxima a la dimensió sentimental i emocional dels personatges.

a) Producció i distribució

La producció del film està a càrrec del mitjà de comunicació El País i la companyia audiovisual LACOprouductora, que forma part del Grup PRISA, un grup empresarial d'abast internacional que s'encarrega de la creació i distribució de continguts educatius, informatius i d'entreteniment. Es va estrenar en primícia i exclusivitat pels subscriptors d'El País, i mesos després, el 12 de juliol del 2024, va passar a formar part del catàleg de la plataforma de vídeo a demanda Filmin, que està disponible a Espanya, Portugal i Mèxic. Des d'aleshores, la distribució de la pel·lícula ha estat únicament digital i a través d'aquesta plataforma.

Pel que fa a la recepció, el documental va estar nominat a la categoria Imatge dels Premis Gabo 2024, reconeixement atorgat per la Fundació Gabo, creada per Gabriel García Márquez, que té com a objectiu impulsar un periodisme de qualitat i amb un compromís ètic i democràtic als països llatinoamericans, Espanya i Portugal.

b) Paper del periodista

La veu de la periodista Mónica Ceberio és quasi imperceptible. El documental no compta amb una narració directa de la directora, i la seva presència no apareix –de manera literal– en cap seqüència. Ara bé, el film comença amb un text sobreposat a un pla negre en què s'introdueix la guerra russo-ucraïnesa com “la major mobilització de civils a Europa des de la Segona Guerra Mundial”. Així mateix, al final del film s'expliquen, amb rètols breus, la situació actual dels personatges principals del documental, i l'última frase, referent a una dona gran que va haver d'abandonar la ciutat per culpa de la guerra, narra que ella “encara plora quan recorda la seva casa d'Huliaipole”. Aquests rètols, malgrat ser impersonals i majoritàriament informatius, denoten traces de la posició ideològica de la periodista i la seva manera de narrar els fets. Més enllà d'això, el paper de la directora o l'equip de gravació només es pot intuir, de forma implícita, en els moments en què els personatges es dirigeixen directament a càmera.

c) Paper dels subjectes filmats

El documental no intenta oferir una perspectiva objectiva o imparcial de la guerra, sinó que pren com a element central les històries particulars dels protagonistes. La narració del film es conforma a través de les declaracions dels subjectes filmats. Són subjectes actius en la conformació del relat, ja que expliquen de primera mà com estan vivint la guerra i el fet d'haver-se separat de la família. Així doncs, la veu dels tres protagonistes és central, ja que les seves declaracions fan aparèixer molts dels temes del documental, com ara la incertesa i inseguretat; la nostàlgia –tant de la família com dels temps previs a l'esclat del conflicte armat–; o normalització forçada de les accions i la realitat bèl·lica.

Són personatges complexos, que expressen les seves emocions i que, malgrat que el documental no avança cap a una resolució de les seves trames personals, demostren una evolució clara, especialment en els casos del Tarás i el Volodímir. La pel·lícula està gravada en dos períodes, el primer a l'abril de 2023, i el segon sis mesos després. El Tarás, a l'inici del film, apareix com un individu sensible –s'emociona parlant de la seva filla o recordant

vells temps–, en procés d’adaptació de la seva nova realitat, i reconeix que no ha realitzat encara cap incursió militar. Contràriament, només començar la segona part, declara que ha adquirit “més experiència militar”, que se sent més segur d’ell mateix i entén més clarament per què és a les files de l’exèrcit i que, per acomplir les tasques de soldat, ha d’ignorar o evitar pensar en algunes qüestions. Per altra banda, el Volodímir pateix un procés invers, atès que en el primer període de gravacions es mostra amb més experiència, iniciativa i, fins i tot, capaç d’aconsellar al seu company més dubitatiu. No obstant això, al final del documental exterioritza sensacions d’abatiment, desgast i cansament emocional.

d) Representació de la violència i el patiment

El patiment s’exposa, majoritàriament, de forma verbal i no gràfica. Són els mateixos subjectes que apareixen en el documental els qui expressen amb recurrència sensacions de nostàlgia, inseguretat i fatiga. En entrevistes escenificades i penetrants, expliquen a càmera com es senten, ho diagnostiquen com a patiment i ho tracten naturalment. Per exemple, l’Alexander declara serenament que en la seva situació “no es pot dir que un moment faci més por que un altre”, ja que “la por hi és sempre”; o el Tarás, en una entrevista, relata que ho va passar “molt malament emocionalment” després d’unes incursions molt dures amb l’exèrcit. El malestar dels individus també es revela a través de la incertesa que manifesten sovint, de l’evidència que la seva vida o seguretat es poden acabar d’un dia per l’altre, de no saber si tornaran a veure la seva família. A més, el patiment també aflora, ocasionalment, de forma explícita en els rostres dels personatges. Per exemple, el Fotograma 4 mostra com, en parlar de la seva filla i ensenyar una fotografia seva, el Tarás no pot contenir les llàgrimes; o la Hanna Nikurochkina, quan recorda la seva casa d’Huliaipole de la qual va haver de marxar per la guerra, i insinua preocupació i nostàlgia en el seu to i aspecte.

El documental no inclou imatges d’atacs violents, persones ferides o patiment físic, però molts dels plans deixen entreveure la violència i agressivitat de la guerra. Apareixen bales, míssils, tancs, metrallores, etc., en definitiva, una gran varietat d’equipament armamentístic. A part d’entrenaments militars en què els soldats practiquen el disparament o maniobren amb el tanc 27, la violència bèl·lica s’infiltra en les escenes més quotidianes del film. Els protagonistes vesteixen amb l’equipació militar fins i tot quan són a casa, i per exemple, a l’entrevista del Volodímir apareix en primer pla i recolzada sobre una taula del dormitori, la seva arma (Fotograma 5)



Fotograma 4: Tarás s'emociona en recordar la seva filla. *Els soldats del tanc 27*
El Tarás explica a càmera com troba a faltar la família



Fotograma 5: Entrevista escenificada amb el Volodímir. *Els soldats del tanc 27*
La seva arma està disposada a la taula de l'habitació

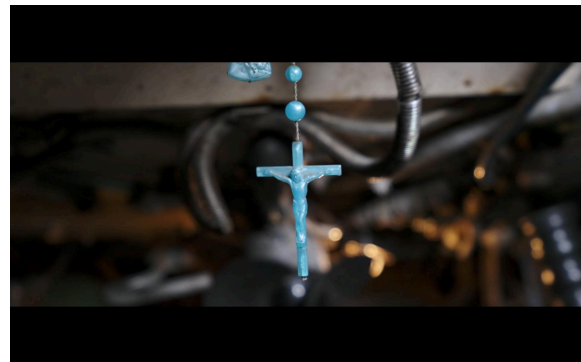
Malgrat que la violència brutal de la situació bèl·lica no es representa de forma directa, aquesta es menciona i s'exposa, igual que el patiment, a través de les declaracions dels subjectes. Expliquen com companys amb qui compartien el dia a dia militar moren sobtadament en una incursió, o les situacions de risc a què s'exposen. De fet, el bel·licisme i l'agressivitat estan tan integrats a la seva rutina que fins i tot la normalitzen, ja que, per exemple, quan el Tarás conversa amb els companys sobre com ha anat la seva primera operació militar, aquests l'elogien per haver detectat a l'enemic i haver disparat cinc vegades.

e) Elements narratius audiovisuals

La relació d'aspecte del documental és de 2,39:1, més típica del format cinematogràfic que no pas del televisiu o periodístic. Per a la construcció del text, el documental es serveix de gravacions originals (entrevistes, escenes quotidianes i entrenaments militars dels protagonistes) i, en comptades ocasions, d'imatges d'arxiu. A més, tant a l'inici com al final del film s'utilitzen rètols per contextualitzar la temàtica i fer un tancament de la història dels personatges.

Diferents elements discursius i audiovisuals contribueixen a la dramatització del discurs. Els enquadraments dels plans són molt variats, i així com el Pla conjunt o Pla general són freqüents per representar el dia a dia dels protagonistes, també s'utilitza el Primer pla i el Primeríssim primer pla en entrevistes i declaracions dels subjectes, especialment com a tècnica d'aprofundiment i sensibilització quan expliquen com es senten. Altrament, el Pla detall s'utilitza com a recurs per donar importància a elements que no aporten valor

informatiu sinó simbòlic, com és el cas de la bandera d'Ucraïna brodada als vestits militars o un crucifix penjat a dins del tanc 27 que s'aprecia en els Fotogrames 6 i 7. Per últim, s'inclouen Plans recurs d'un paisatge ple de vegetació a contrallum que intensifiquen la dimensió estètica. Altres tècniques narratives s'empren al llarg del documental i el proveeixen d'un to més dramàtic. Entre aquestes, la càmera lenta, que s'utilitza per a la presentació dels tres protagonistes principals. A més, moltes de les imatges, i sobretot les entrevistes dels subjectes, s'acompanyen amb música extradiegètica en Segon pla, una melodia instrumental i amb un ritme lent.



Fotogrames 6 i 7: El crucifix de dins del tanc 27. Els soldats del tanc 27
Es mostren imatges de l'interior del vehicle de combat i es para atenció a aquest detall.

El muntatge, per la seva part, vertebrava la retòrica del film. Mitjançant la contraposició i l'encadenament d'idees oposades, fa palesa les contradiccions humanes que sorgeixen en intentar afrontar la guerra. Els personatges parlen dels plans que faran quan tornin a veure les seves famílies i, segons després, conversen sobre la possibilitat de no tornar a casa i acabar morint. A l'inici, les declaracions en *off* d'una dona d'Huliaipole descriuen la bellesa i encant de la ciutat mentre que, a pla, es mostren imatges dels seus carrers i els edificis destrossats.

f) Estudi des de teories clàssiques del documental

Des de la perspectiva de Renov, el film participa, principalment, de dues modalitats: la que s'encarrega de registrar, mostrar o preservar i, en major mesura, la de persuadir o promoure. En primer lloc, el documental pretén plasmar el patiment i sacrifici que han de fer els ciutadans quan el seu país entra en guerra. De fet, part del seu valor recau en el fet que mostra una realitat poc relatada i desconeguda per molts; la de civils, sense formació militar, que s'allisten a l'exèrcit. Així doncs, aquesta modalitat es reconeix en el mateix propòsit de la peça, ja que aquesta es construeix com a testimoni de la vida dels tres protagonistes, i fins i

tot, de les seves emocions. Més concretament, el desig de preservació de la realitat s'explica per les escenes de convivència, els exercicis militars o les converses que els subjectes tenen entre ells.

En segon lloc, el documental participa de la tendència de persuadir o promoure, ja que vol transmetre l'horror i tragèdia que suposa la guerra, sobretot des del punt de vista del ciutadà. La narració es conforma únicament a partir de les declaracions dels personatges, que relaten com troben a faltar la seva família, la inseguretat constant que senten o com necessiten abstreure's mentalment per poder suportar la seva nova realitat. Nogensmenys, no només es transmet el dany bèl·lic amb els relats, sinó que al llarg de tota la pel·lícula, també s'exposen les males condicions de vida dels protagonistes. A la segona part, per exemple, es mostra la nova casa que s'han construït per evitar dormir en tendes de campanya. Creat a partir de troncs i panells d'alumini, el refugi presenta evidents problemes de seguretat. En definitiva, el documental es mou per la pulsio de transmetre un missatge antibèl·lic i convèncer a l'espectador.

Per altra part, segons la teorització de Nichols, el film s'encasella dins del mode expositiu. Combina entrevistes –sovint en forma de veu en off–, escenes íntimes, retalls de l'exercici militar o imatges d'arxiu per oferir una visió completa i profunda sobre la realitat dels protagonistes. Les imatges segueixen i complementen el relat dels subjectes, que dicta el contingut del documental. De la mateixa manera, encara que el film adopta un posicionament ideològic contra la guerra i en favor d'Ucraïna, la veu del periodista és invisible i els fets s'exposen des d'una aparent neutralitat informativa. A més, l'abordatge expressiu i emocional del documental, constatable en l'ús del Primeríssim Primer Pla, els plans de contingut simbòlic o recursos com la càmera lenta, deixa intuir traces de la modalitat poètica.

3. Dos anys de guerra a Ucraïna: la lluita per l'ajuda, les armes i l'atenció

Amb una mirada global i àmplia, el film repassa el segon any de guerra entre Rússia i Ucraïna. Exposar els moviments i complicacions amb què es troben els dos bàndols, les aliances polítiques internacionals i els esdeveniments més rellevants per entendre el transcurs i la situació bèl·lica. En tant que documental digital, el film es constitueix únicament a partir de material d'arxiu, que inclou noticiaris, entrevistes, imatges de combat i altres recursos.

a) Producció i distribució

El documental és una producció digital de *7NEWS Australia*, el servei informatiu de la cadena de televisió australiana *Seven Network*. Des del 2021, és el canal amb més audiència del país. Es va estrenar el 24 de febrer del 2024, la data en què es complien dos anys de la invasió de l'exèrcit rus a Ucraïna. S'ha distribuït només a través del canal del mitjà a la plataforma de YouTube i, actualment, el documental segueix disponible en obert a la mateixa plataforma.

b) Paper del periodista

La veu de Stefan Mitchell i Nick Gane és gairebé imperceptible. A l'inici, un comentari en *off* situa el conflicte i introdueix l'objectiu del documental. Similarment, al final de la peça s'inclou una breu observació de tancament que, tot i que té un to narratiu formal i conclusiu, deixa entreveure –de forma més explícita– el posicionament ideològic dels periodistes. Aquest comentari completa el film postulant que “Ucraïna lidera la lluita per impedir que Putin triomfi, però cada vegada és més clar que no podrà fer-ho sola”, de manera que s'evidencia el prisma pro-ucraïnès de la producció. Tot i així, aquesta és l'única incidència directa dels periodistes en el relat, i tota la resta d'intervencions i modelacions es configuren a partir del muntatge i selecció del material d'arxiu.

c) Paper dels subjectes filmats

El documental no es centra en històries personals ni recull, en quasi cap ocasió, el testimoni de ciutadans anònims. Contràriament, recopila i exposa els moments més destacats del segon any de guerra. Així doncs, hi ha dues figures que, per la seva importància en el desenvolupament del conflicte, són centrals: Volodímir Zelensky i Vladímir Putin. Ambdós apareixen reiteradament i s'erigeixen com a protagonistes de la peça, ja que estan involucrats en la majoria d'esdeveniments relatats. A més, moltes de les aparicions d'altres subjectes en el documental giren al voltant seu o de les seves accions.

Així mateix, el documental compta amb la presència destacada de tres altres grups que intervenen en la narrativa. En primer lloc, hi ha una gran presència d'alts càrrecs polítics, militars, i institucionals, que són crucials per abordar les reaccions diplomàtiques de la guerra, les repercussions d'aquesta en els diferents països i les aliances internacionals que emergeixen de la dinàmica bèl·lica. La majoria d'aquests personatges compten amb una aparició esporàdica o una breu declaració que serveix per representar els fets i aportar ritme i

varietat informativa al documental. En segon lloc, també hi apareixen, en repetides ocasions, veus expertes que opinen i argumenten sobre algun esdeveniment concret. La seva funció és la de contextualitzar i dimensionar les diferents parts de la guerra. Per últim, els presentadors i periodistes d'informatius televisius tenen un rol central en el film, atès que són les seves veus les qui enfilen la narració del text filmic i relaten els esdeveniments un a un (Fotogrames 7 i 8)



Fotogrames 8 i 9: Diferents periodistes narren els fets. 2 anys de guerra a Ucraïna

La figura dels professionals de la comunicació és central al llarg de tot el documental.

Per altra part, i amb un rol més secundari, hi ha un altre grup molt present al llarg del documental: l'exèrcit. Es mostren moltes escenes bèl·liques o de combat, que, intercalades enmig del discurs, aporten un valor informatiu i visual. Això sí, els subjectes apareixen en grup o despersonalitzats, simplement encarnant la figura del militar.

d) Representació de la violència i el patiment

La violència i l'atac bèl·lic es representen de forma gràfica i explícita al llarg de tot el documental. Incursions militars, trets i disparaments de míssils, o paisatges urbans destrossats són imatges freqüents que testimonien l'agressivitat de la guerra. Per exemple, apareixen edificis incendiats o en runes, soldats al camp de batalla, tancs avançant i disparant míssils, helicòpters militars sobrevolant alguna zona, cementiris plens de flors, etc. (Fotograma 10). A més, fins i tot es mostren episodis de violència física directa quan les forces de seguretat russes detenen i reprimeixen a civils que intenten honrar la memòria d'Alexi Navalny, principal opositor de Putin que va morir sobtadament el febrer de 2024 (fet que molts països i autoritats van reconèixer com un assassinat del govern rus).



Fotograma 10: Imatge aèria d'un vehicle militar enmig d'un atac.

2 anys de guerra a Ucraïna

El documental inclou moltes imatges d'escenes militars

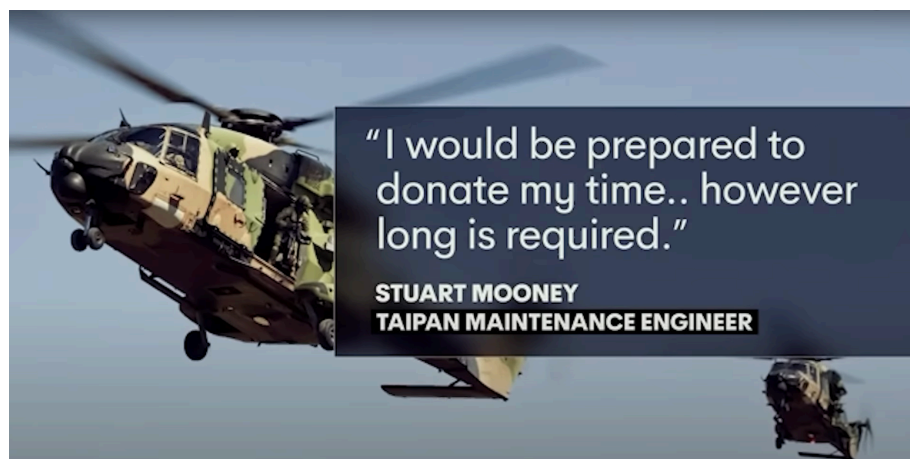
El patiment humà, en canvi, juga un paper secundari. Al llarg del documental s'inclouen escenes en Primer pla o Pla mitjà de gent plorant després d'haver viscut un atac bèl·lic. També, per exemple, es presenta el retrobament emotiu i carregat de commoció d'unes famílies amb els seus fills, després que aquests fossin segrestats per les forces russes. Excepcionalment, també s'inclouen imatges de víctimes d'atacs amb lesions físiques. No obstant, aquelles en què es veu a persones greument ferides o agonitzant es censuren amb la pixelació i ocupen poc segons a pla. Si bé és explícit, aquest tipus de contingut no és el més freqüent, atès que el film es centra sobretot a representar la dimensió internacional i política de la guerra.

e) Elements narratius audiovisuals

El film es construeix a partir de material d'arxiu. Els temes particulars s'introdueixen amb fragments de noticiaris i declaracions de periodistes, que, en posició d'informadors i cronistes, relaten els fets en format televisiu. Aquests no només són de la cadena *7NEWS*, sinó de diversos mitjans de comunicació, programes informatius, i països. A partir d'aquí, el relat es desplega utilitzant declaracions institucionals o d'alts càrrecs polítics, aportacions de fonts expertes i imatges de context o detall. D'aquesta manera, la informació prové d'una àmplia pluralitat de veus i perspectives.

Altrament, s'empren un seguit de recursos audiovisuals per afegir varietat i ritme al text filmic. S'inclouen plans aeris i, fins i tot, imatges de satèl·lit, que mostren paisatges

destrossats o malmesos per la guerra. També es recorre, quan és necessari, a imatges gravades per particulars des de dispositius mòbils que aporten una visió més propera de l'esdeveniment representat. D'entre els aspectes dramatitzadors del discurs, destaca el doblatge a l'anglès en lloc de la subtitulació dels fragments. Així doncs, es tradueix un discurs de Zelenski i s'adopta un to emfàtic i potent; o es dobla un informatiu de la televisió russa que narra com el sistema de seguretat rus ha estat capaç de destruir un dron –suposadament ucraïnès– mentre sobrevolava la Duma. A més, com es mostra en el Fotograma 11, al llarg del documental apareixen rètols que remarquen les declaracions que acaba de fer algun subjecte, un recurs molt freqüent en programes de televisió. També s'utilitza l'animació, especialment en mapes en moviment, per complementar i aclarir els fets, com ara quan s'exposa l'entrada de Finlàndia a l'OTAN per guanyar protecció internacional, s'utilitza un mapa que ressegueix la frontera entre aquest país i Rússia. Finalment, es fa ús reiterat de música extradiegètica en segon pla que oscil·la entre diferents tonalitats i ritmes, que, malgrat que no aporta informació, contribueix al pla narratiu.



Fotograma 11: Rètol de declaracions sobre la guerra. *2 anys de guerra a Ucraïna*
Recurs utilitzat en diverses ocasions als llarg del film.

f) Estudi des de teories clàssiques del documental

En tractar-se d'un documental digital, les teories clàssiques del gènere poden topar amb alguna limitació per entendre la pretensió, modalitat o procés de creació del film. Tot i així, el film pot identificar-se amb algunes de les seves tipologies. D'acord amb la conceptualització de Renov, el documental s'impulsa per la motivació de mostrar o preservar, ja que, en lloc d'abordar una realitat concreta a fons i de manera estesa, es realitza una recopilació dels

successos més rellevants durant el segon any de guerra. Així doncs, el tractament dels esdeveniments és informatiu i poc profund, i té el desig de preservar i recordar allò que ha passat durant aquest període.

Des de la perspectiva de Nichols, el documental segueix una lògica purament expositiva, ja que, en primera instància, no hi ha quasi rastre dels directors. A més, la pel·lícula es presenta com un text objectiu, que informa sobre els fets a través d'una gran varietat de fonts i posicions, ja siguin diferents mitjans de comunicació com líders polítics, militars i institucionals. La narració en *off* és fonamental pel format de la peça, i aquesta compta amb un ampli ventall de recursos narratius, com ara declaracions, entrevistes, rètols i animacions, que es disposen seguint un ordre cronològic i al servei de la continuïtat discursiva.

4. Discussió

Susan Sontag (2020) adverteix que fotografiar –en aquest cas, enregistrar– és un acte de no-intervenció. No és possible realitzar dues tasques alhora, de manera que si el periodista grava a algú que necessita ajuda, no pot, precisament, oferir-li aquesta ajuda. La posició del qui enregistra es torna *voyeurista* o fins i tot, segons Joan Fontcuberta (2011), pornogràfica, ja que queda reduïda a la passivitat; el fotògraf és aquell qui observa i no intervé. Per la cruesa i proximitat de les imatges, el documental *20 dies a Mariúpol* desperta inquietuds al voltant d'aquesta qüestió. El director, Mstyslav Chernov, capta amb la càmera moments de plena vulnerabilitat física i psicològica dels individus, converses en què aquests demanen ajuda o ploren sense consol, i en què Chernov decideix no actuar i seguir gravant. No contribueix a la resolució del conflicte al qual assisteix, tanmateix, d'acord amb la concepció de Susie Linfield (2010), la seva funció és una altra: la de visibilitzar i mostrar al món una realitat oculta. El periodista sembla concordar amb l'autora, ja que en el mateix film declara en diverses ocasions que la seva missió és la de fixar en imatges i ensenyar al món aquest esdeveniment històric. De fet, així ho argumenta per intentar convèncer a uns soldats que el deixin gravar una batalla campal, i és que l'equip del documental són uns dels únics periodistes que romanen a Mariúpol durant el setge.

Sontag (2020), per la seva part, és conscient de la potencialitat informadora de la càmera, però alhora renega de l'aparent necessitat de la fotografia de recórrer a la misèria per commoure i generar un impacte en l'espectador. Els periodistes, en busca de l'inèdit i el cop

d'efecte, traspassen àmpliament les fronteres ètiques de l'ofici. La Federació Internacional de Periodistes exposa a l'article 8 de la Carta Ètica Mundial per a Periodistes que "El o la periodista respectarà la privacitat de les persones. Respectarà la dignitat de les persones representades, informarà els entrevistats que els seus comentaris i documents seran publicats i mostrarà especial consideració cap a les persones entrevistades sense experiència i vulnerables" (2019:1).

20 dies a Mariúpol mostra imatges molt explícites de gent greument ferida, agonitzant o reaccionant a la mort d'un familiar proper, persones en un estat límit. A més, moltes seqüències són gravades amb la càmera en mà, fet que permet al periodista infiltrar-se a molts moments íntims. Estirades al terra d'un hospital, protegint-se dels bombardejos, una dona aterrida li demana a la seva mare, mentre plora, que no es mogui, que ella és el més important de la seva vida. O per exemple, mentre un grup de sanitaris intenta salvar la vida d'un nadó realitzant-li la maniobra de RCP i descàrregues elèctriques, el pla mostra els seus pares, una parella de joves que s'abracen, ploren, i supliquen que el bebè no mori. Posteriorment, el vídeo mostra la seva reacció desesperada en conèixer la mort del fill. Aquestes i moltes altres escenes són pròpies de l'esfera més privada dels individus, i la càmera les treu a la llum i les exhibeix, seleccionant-ne els millors plans i retallant la seqüència segons la conveniència del periodista. Altrament, en molts moments els subjectes filmats semblen no tenir consciència del fet o no haver estat avisats amb antel·lació. Així doncs, a més de ser espais d'intimitat, patiment i incertesa, el periodista els agafa desprevinguts i sense demanar permís. Al llarg del documental s'observa, en més d'una ocasió, com els subjectes estan molestos i incòmodes per la presència de la càmera, i molts ho exterioritzen queixant-se directament al periodista o defugint l'aparell enregistrator (Fotogrames 12 i 13).



Fotograma 12: Una dona intenta apartar la càmera del seu camí. *20 dies a Mariúpol*



Fotograma 13: Una noia es tapa la cara mentre plora. *20 dies a Mariúpol*

Similarment, *Dos anys de la guerra d'Ucraïna* també reproduïx imatges dels atacs bèl·lics i els danys que aquests provoquen en les persones, però els temps de pantalla d'aquests plans és molt menor al de del film sobre Mariúpol. L'eix narratiu d'aquest documental no és el patiment dels civils, sinó la violència bèl·lica a gran escala i les problemàtiques que aquesta comporta. Per altra banda, *Els soldats del tanc 27* no recorre a aquest tipus de plans per representar la guerra i l'horror que suposa pels ciutadans. Si bé en el film apareixen imatges de moments quotidians i íntims, com ara les reunions per sopar o converses en què afloren els dubtes i inseguretats dels protagonistes, els subjectes semblen tenir plena consciència que se'ls està gravant, i en cap moment expressen molèstia per la càmera. Així doncs, comparteixen el que creuen oportú i de manera conscient; són ells qui obren les portes de la seva història a l'espectador, i no el periodista.

De fet, el rol de la directora, Mónica Ceberio, és discret i quasi invisible a ulls del públic. En la construcció de la peça la seva veu sembla passar a un segon pla, tot i que, igualment, la pel·lícula és un reflex de la seva manera de tractar els esdeveniments i els personatges, una aposta per un periodisme proper, profund i amb espai pel desenvolupament d'aquells qui hi participen. Molt diferent és el paper que ocupa el periodista a *20 dies a Mariúpol*. Mstyslav Chernov és el narrador del documental. A través del recurs de la veu en off, el periodista no només explica i situa els fets enregistrats, sinó que també, a mode de monòleg interior, exposa les seves reflexions i opinions. A més, la seva figura pren relleu, adquirint la dimensió de personatge, quan s'exposa com un subjecte sensible, tan emocional com físicament. En el documental, per exemple, el narrador explica com sent els efectes de l'ona expansiva d'una explosió o constata el seu desig d'oblidar tota la violència i l'horror que està presenciant, mostrant-se afectat per la situació.

Malgrat quasi no apareix en el pla, la seva presència resulta tan tangible que fins i tot sembla ser el protagonista del film, atès que la trama segueix les seves peripècies per aconseguir registrar els fets, transferir les imatges a l'exterior i marxar de la ciutat de Mariúpol sense morir en l'intent. A més del paper principal, Chernov incideix en la construcció del relat de manera significativa quan parla amb els subjectes que apareixen al film per preguntar-los sobre aspectes concrets. La seva intervenció en el relat és tal que, fins i tot, insisteix a persones que prèviament han explicat que no volien respondre. En definitiva, és un narrador

que, lluny de ser imparcial o objectiu, es presenta com un personatge més, que pateix, sent i opina.

En una posició molt diferent es situen Stefan Mitchell i Nick Gane, directors de *2 anys de guerra a Ucraïna*, ja que el seu rol és, forçadament, més passiu. En aquest cas, els periodistes tenen la funció de seleccionar i organitzar el material d'arxiu, però no poden repercutir en l'acció filmada de cap manera. Així doncs, la seva intervenció en el relat és indirecta i queda delegada al procés d'edició i muntatge de la pel·lícula.

Nogensmenys, tal com adverteix Ariella Azoulay (2012), el periodista no és l'únic agent que contribueix a la creació de la peça final. L'esdeveniment fotogràfic –en el cas del documental– inclou a totes aquelles persones involucrades en el procés de gravació i producció del film, i els individus gravats no són únicament passius, sinó que contribueixen al resultat que registra la càmera. Aquest acte fotogràfic es fa patent a la pel·lícula sobre Mariúpol, quan es mostren les interaccions entre el periodista i els subjectes filmats. El rol actiu de les persones es percep quan demanen al càmera que els atengui i gravi el que ells indiquen. De la mateixa manera, també s'inclou un tall en què Chernov dirigeix i ordena als personatges per tal que surtin a pla, per exemple, indica a un agent de policia com s'ha de posar i comportar per fer unes declaracions. Això evidencia el poc control que els subjectes tenen de la gravació, i s'accentua pel fet que els personatges compten amb aparicions esporàdiques a càmera, i en molts casos, imprevistes.

Contràriament, les persones que apareixen a *Els soldats del tanc 27* compten amb més espai i llibertat per expressar-se, ja que, en primer lloc, se'ls realitzen entrevistes penetrants i escenificades. Són els qui posen els diversos temes del documental sobre la taula, són ells els qui parlen de patiment o de nostàlgia, i exposen les seves sensacions particulars. Modulen el relat en tant que aquest pretén reflectir la seva experiència personal i en tant que són ells els encarregats de narrar-la. En canvi, *2 anys de guerra a Ucraïna* és el documental en què els personatges són més passius. La participació dels diferents individus és imprescindible per a la creació del relat, no obstant, les seves intervencions han estat escollides *a posteriori* i tretes de context, ordenades i disposades per a un fi molt diferent a l'originari. Són els periodistes qui han utilitzat els diferents retalls per formular tota la història sencera, i no s'ha produït aquest diàleg entre subjectes filmats i subjectes que filmen; les decisions s'han pres unilateralment des d'un despatx.

Per altra banda, tal i com adverteix Linfield (2010), no només s’ha qüestionat el contingut de les imatges sinó també la manera de representar-lo. Mentre que Azoulay (2012) defensa que l’estatització d’una fotografia no va en detriment del seu contingut polític, Sontag problematitza el fet de cercar bellesa –i, fins i tot, provocar-la– en l’escenari bèl·lic. No és un problema que una imatge de guerra sigui bonica, el problema és que aquesta bellesa sigui artificial i impostada pel fotògraf.



Fotograma 14: Pla recurs d’una espiga de blat. *2 anys de guerra a Ucraïna*



Fotograma 15: Plans dels carrers de la ciutat. *20 dies a Mariúpol*

Es destaca el braçalet blau del mil·liar i la jaqueta vermella de la dona.



Fotograma 16: Imatges d’Huliaipole. *Els soldats del tanc 27*

S’emfatitza el color verd dels arbres i la gespa.

En aquest sentit, els documentals analitzats utilitzen recursos de dramatització i embelliment del text filmic, que van des de la música extradiegètica, molt present en les tres pel·lícules, fins a la presència de plans simbòlics o de recurs (Fotograma 14). Encara que el Primer pla pugui oferir una millor perspectiva o una mirada més profunda i centrada, aquest s’utilitza freqüentment amb altres fins a *20 dies a Mariúpol* i *Els soldats del tanc 27*. A més, com es

pot constatar en els Fotogrames 15 i 16, aquests dos films també recorren a l'edició del color d'alguns plans en favor d'un criteri estètic. Malgrat que també inclou recursos de dramatització i embelliment dels plans, *2 anys de guerra a Ucraïna* és, dels tres, el documental que manté un to més expositiu i informatiu a les seves seqüències.

De totes maneres, per molta incidència o edició que hi hagi en els plans de les pel·lícules, sempre queden escletxes i marge per la interpretació. De fet, Ariella Azoulay (2010) ho reconeix com la participació activa de l'espectador en el procés de significació de les imatges, ja que cadascú relaciona el que veu amb les seves pròpies referències. El documental de Mstyslav Chernov no té un significat tancat, però les diferents escenes es succeeixen amb molta rapidesa i l'espectador no té temps de pensar sobre el que veu ni recordar-ho. Més que aprofundir en les situacions exposades, el film encadena una gran quantitat de moments i d'imatges molt explícites que persegueixen l'impacte visual i emocional, més que no pas el pensament reflexiu. Malgrat que *Els soldats del tanc 27* també cerca l'emotivitat, ho fa a través d'una altra via. El seu ritme és més pausat i es tracta la dimensió factual i emocional de la trama dels personatges amb extensió i detall. A més, com que els protagonistes exposen amb continuïtat i de manera desenvolupada les seves emocions, l'espectador compta amb més marge interpretatiu per llegir les diferents situacions.

Però el paper del públic és especialment particular al *2 anys de guerra a Ucraïna*. Entre totes les imatges d'arxiu que s'utilitzen, hi ha gravacions capturades per particulars a través dels seus dispositius mòbils. Són imatges que, segurament, han circulat per internet a través de les xarxes socials, i aquest fet evidencia els canvis que la digitalització ha portat al periodisme i la incidència del públic en els mitjans de comunicació. Els usuaris incideixen de forma directa en les dinàmiques d'*agenda-setting* i, en aquest cas, fins i tot fan una aportació en la creació del documental.

CONCLUSIONS

En cop realitzada l'anàlisi, el treball presenta unes conclusions orientades a respondre les preguntes de recerca. La motivació principal de la investigació és examinar la situació del documental periodístic contemporani i considerar si es tracta d'un gènere amb un valor autònom, diferenciat del documental cinematogràfic. En aquesta línia, mitjançant la literatura examinada en el marc teòric i la part analítica de la recerca, s'arriba a una primera conclusió: s'està produint un procés d'hibridació entre periodisme i cinema. Aquest s'aprecia en moltes fases i cares del gènere, en primera instància, la producció i distribució dels films. *Els soldats del tanc 27*, per exemple, està produït per un mitjà de comunicació i una companyia audiovisual, i *20 dies a Mariúpol* es va estrenar en sales i s'ha reconegut internacionalment en molts festivals cinematogràfics d'arreu del món. A més, la plataforma de difusió d'ambdós documentals és Filmin, una empresa que inclou un gran catàleg de pel·lícules de ficció i no-ficció. *2 anys de guerra a Ucraïna*, al seu torn, està disponible a YouTube, una plataforma en què s'hi publica tot tipus de contingut. Així doncs, els documentals periodístics es troben enmig de contingut d'entreteniment i ficció.

En segon terme, aquesta difuminació de les fronteres entre periodisme i cinema s'adverteix en el pla narratiu i estilístic. El documental de caràcter periodístic pren recursos típicament utilitzats en el cinema de no-ficció, fet constatable en els tres films analitzats, que fan ús de pràctiques audiovisuals que permeten accentuar el dramatisme del text filmic i embellir les imatges. S'empren tècniques com la càmera lenta, la música extradiegètica, el pla negre, la veu en *off* i els rètols amb un to reflexiu, i un llarg etcètera. Molts dels plans no s'inclouen pel seu valor informatiu, sinó per la seva contribució a la dimensió narrativa i estètica del documental, ja que enriqueixen paràmetres de varietat i ritme discursiu. Malgrat que la majoria no envaeixen la funció expositiva, moltes d'aquestes tècniques s'apliquen durant el procés de postproducció, és a dir, es treballa sobre les imatges originals per modificar-les o afegir quelcom artificial. Per tant, en algunes ocasions, aquestes pràctiques sí que arriben a malmetre la veracitat de les imatges i el rigor informatiu.

Tercerament, la hibridació d'ambdós formats es fa palesa en analitzar el rol dels diferents individus implicats en l'acte de l'enregistrament. Per una part, *2 anys de guerra a Ucraïna* és un exemple de com el periodisme i la comunicació estan sent afectats per la digitalització i els nous canals de difusió. En aquest film s'inclouen, fins i tot, imatges capturades per

particulars amb dispositius mòbils, i així es comprèn la potencialitat agent dels usuaris, que cada vegada es transformen en una figura més activa en la construcció del relat.

Pel que fa al periodista, el seu paper és difús i varia en funció de les necessitats del film. Mentre que a *20 dies a Mariúpol* té molta presència i expressivitat, als altres dos documentals la seva intervenció en els fets i la confecció de la peça passa quasi desapercebuda a ulls de l'espectador, i és en aquest ampli ventall de possibilitats i indefinició del rol que es constata l'encreuament amb el cinema. Igualment, el periodista és l'organitzador i artífex del text, de manera que sempre té la responsabilitat de decidir quan i quin espai cedir a les persones filmades.

Aquestes tenen una importància central en la conformació del documental i els seus significats, tanmateix, la seva posició tampoc està delimitada, i oscil·la entre l'aparició més passiva i la contribució més participativa. Així, algunes peces poden comptar amb protagonistes, mentre que d'altres únicament inclouen un seguit de personatges secundaris. Tot i l'existència de codis deontològics, els subjectes que apareixen al film queden molt desamparats davant les decisions dels periodistes. En documentals com *20 dies a Mariúpol* s'inclouen imatges íntimes i de vulnerabilitat extrema, plans que no atenen la dignitat dels individus, ja que els mostren greument ferits, sobrepassats per experiències físiques i psicològiques límit, presenciant la mort de familiars propers o, en els casos més extrems, morint. Només es censura el rostre d'aquestes persones quan es tracta de cadàvers o moments de culminació de l'agonia, però tota la resta de subjectes queden completament exposats. Aquest tipus de plans, presentats amb tal explicitat, no aporten un valor informatiu clar a la narració, sinó que més aviat cerquen el xoc emocional de l'espectador. El patiment, la violència i la mort es poden representar de moltes maneres, i la tasca periodística, al servei dels ciutadans, ha de vetllar per un tractament dels fets digne i honest.

La recerca arriba, doncs, a una segona conclusió: la insuficiència i ineficàcia de les regulacions actuals sobre el relat periodístic. Codis deontològics com la Carta Ètica Mundial per a Periodistes es formulen de manera poc concreta i deixant molt marge interpretatiu. Són regulacions poc limitants que, a la pràctica, acrediten la distribució d'imatges molt explícites i compromeses, plans que poden utilitzar-se de manera descontextualitzada i que no requereixen el vistiplau d'aquells qui les protagonitzen per a ser publicats. Les regulacions insuficients perpetuen una jerarquia dràstica entre periodista, subjecte filmat i audiència que, en situacions d'alta complexitat, pot suposar un perjudici o menyspreu a la voluntat de la

persona filmada. Així doncs, quan les imatges no suposen una evident aportació informativa, els codis deontològics i reguladors haurien de restringir la publicació de contingut de patiment explícit. Aquest fet aniria en favor de la sensibilitat ètica i la resta de valors del periodisme.

Aquesta dimensió ètica és una de les limitacions amb què les teories de Michael Renov i Bill Nichols es poden topar a l'hora de concebre i examinar el documental de tipus periodístic. Malgrat la modalitat de registrar, mostrar o preservar de Renov i el mode expositiu de Nichols reconeixen la voluntat informadora del gènere, el documental periodístic es regeix per uns criteris intrínsecs compromesos amb l'honestedat, la veracitat i la intenció de complir un servei a la societat. Tenint en compte aquesta premissa, que s'erigeix en punt de partida d'una peça periodística, la inclusió de recursos per embellir i dramatitzar el contingut dels films té una connotació diferent a la qual pot tenir en formats cinematogràfics, ja que ha d'estar subordinada a l'objectiu informador del documental.

A més, la incidència del públic –que és menor respecte a la del periodista, però que va gradualment en augment– és un aspecte modulador dels documentals periodístics. Degut al seu context social i històric, les teories dels autors tenen mancances analítiques a l'hora d'incloure el fenomen de la digitalització com a variable de l'estudi dels films de no-ficció. No obstant, aquest ha impactat fortament en el món de la comunicació i el periodisme, motiu pel qual és rellevant prendre'l en consideració quan s'estudia la producció informativa dels mitjans de comunicació.

Per aquests motius, i amb els resultats de la recerca realitzada, el treball arriba a una tercera conclusió. A fi de desenvolupar, perfeccionar i atendre a les necessitats del documental periodístic, resultaria útil concebre'l com un gènere audiovisual diferenciat del documental cinematogràfic. Desenvolupar teories específicament encaminades a tractar la seva naturalesa, característiques, limitacions i reptes contribuiria a delimitar les seves pràctiques de producció i el distingiria amb més força de formats d'entreteniment. La difuminació de les fronteres entre periodisme i entreteniment perjudica el resultat i compromet la deontologia del periodisme. Per aquest motiu, atorgar un valor autònom i diferenciat al documental habilitaria la possibilitat de desenvolupar-lo en la seva plenitud, en relació a ell mateix i accentuant les seves potencialitats; en definitiva, l'enfortiria.

1.1 Limitacions de la recerca i possible desenvolupament futur

Aquesta recerca ha estat condicionada per un seguit de constriccions ineludibles que han marcat el seu desenvolupament. Per una banda, aquest treball no ha pogut tenir accés a cap documental de l'òrbita russa o d'orientació prorussa, atesa la dificultat d'aconseguir aquests continguts a Occident. Així doncs, no es compta amb l'altra meitat del conflicte, i els tres documentals seleccionats representen, en major o menor mesura, la perspectiva ucraïnesa.

Per altra banda, s'han copsat diverses dificultats a l'hora de resseguir les distribucions dels documentals seleccionats, fet clau per conèixer la intencionalitat del producte, els seus usos comercials i mercantils, i el grau d'hibridació amb els gèneres cinematogràfics. En conseqüència, malgrat que s'ha pogut recollir suficient informació per procedir amb aquesta dimensió de l'anàlisi, la recopilació de dades més detallades contribuiria a dotar l'estudi d'una major solidesa empírica.

Per últim, aquest Treball de Fi de Grau busca contribuir a futures recerques orientades a aprofundir en l'estudi de la idiosincràsia del gènere documental, així com en el tractament ètic de la imatge en el marc periodístic. En desenvolupaments futurs, seria interessant resseguir més àmpliament les divergències i convergències entre l'entreteniment i el periodisme, amb l'objectiu final de proveir una major claredat i rigor en la tasca informativa.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Aumont, J. i Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.

Azoulay, A. (2012). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso

Azoulay, A. (2010). Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political. *Theory, Culture & Society*, 27 (7-8), 239-262.
<https://doi.org/10.1177/0263276410384750>

Azoulay, A. (2005). The Ethic of the Spectator: The citizenry of photography. *Afterimage*, 33 (2), 38-44
<https://www.proquest.com/docview/212110881/fulltextPDF/28D92A8530C04B10PQ/1?accountid=15292&sourcetype=Scholarly%20Journals>

Canella, G. (2024). Cinematic journalism: the political economy and ‘emotional truth’ of documentary film. *Studies in documentary film*, 18 (1), 69-83.
<https://doi.org/10.1080/17503280.2023.2270988>

Canella, G. (2023). Journalistic Power: Constructing the “Truth” and the Economics of Objectivity. *Journalism Practice*, 17 (2), 209-225.
<https://doi.org/10.1080/17512786.2021.1914708>.

Cohen, E.A. i O’Brien, P. (2024, 24 de setembre). *The Russia-Ukraine War: A Study in Analytic Failure*. Center for Strategic and International Studies.
<https://www.csis.org/analysis/russia-ukraine-war-study-analytic-failure>.

Deuze, M. i Witschge, T. (2018). Beyond journalism: Theorising the transformation of journalism. *Journalism*, 19 (2), 165-181. <https://doi.org/10.1177/1464884916688550>

Dorado Díaz, S. (2020). El conflicto ucraniano. Orígenes y causas de la última guerra en Europa. *Gladius et Scientia. Revista de Seguridad del CESEG*, (2), 1-13.

Federació Internacional de Periodistes. (2019). *Carta Ètica Mundial per a Periodistes*.

Fernández Jara, L., Roel, M. (2014). El documental periodístico: propuesta de caracterización a través de los análisis de Documentos TV y en Portada. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2), 677-694.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47028

- Fernández Villanueva, C. (2017). Documentales periodísticos sobre guerras: de la información a las emociones. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23 (2), 811-828. <http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.58017>
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Grierson, J. (1947). First Principles of Documentary. Dins H. Forsyth (ed.), *Grierson on Documentary* (p. 99-111). <https://www.worldradiohistory.com/BOOKSHELF-ARH/Education/Grierson-on-Documetary-Hardy-1947.pdf>
- Grierson, J. (1947). The Documentary Idea: 1942. Dins H. Forsyth (ed.), *Grierson on Documentary* (p. 213-224). <https://www.worldradiohistory.com/BOOKSHELF-ARH/Education/Grierson-on-Documetary-Hardy-1947.pdf>
- Gubern, R. (2021). El cine documental. Dins R. Gubern (ed.), *Historia del cine* (6a ed., p. 272-280). Anagrama.
- Gubern, R. (2021). Cine documental y de animación. Dins R. Gubern (ed.), *Historia del cine* (6a ed., p.469-474). Anagrama.
- Huanca, J., Gavacho Quispe, Z. i Sánchez Díaz, E. (2024). Rusia vs. Ucrania: dos civilizaciones en estado de guerra. *Revista Revoluciones Estudios en Ciencia Política, Humanidades y Sociales*, 6(16), 30-39.
- Le Grand Continent. (2024, 18 de febrer). *Cartografía de la guerra en Ucrania: de la invasión fallida al estancamiento en la línea del frente*. <https://legrandcontinent.eu/es/2024/02/18/cartografia-de-la-guerra-en-ucrania-de-la-invasion-fallida-al-estancamiento-en-la-linea-del-frente/>.
- Ledo, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Paidós.
- León Brandi, L. (2021). *El cine documental*. Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales, 21(79). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1975.79.80535>

- Linfield, S. (2010). Part one: Polemics. Dins S. Linfield (ed.), *The Cruel Radiance: Photography and political violence* (p. 3-62). The University of Chicago Press.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (2a ed.). Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Renov, M. [(1993)2010]. Hacia una poética del documental. *Revista On-Line Cine Documental*, (1), 1-29.
- Renov, M (2012). Introduction: The Truth About Non-Fiction. Dins M. Renov (ed.), *Theorising Documentary* (1-11). AFI Film Readers.
- Sánchez González, H. M., Canavilhas, J. (2022). Tendencias en la digitalización del periodismo. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 66, 3-8.
<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3549>
- Santamaría Mesanza, Z. (2019). La complejidad de representar la vida en los límites a través de la obra documental de Yto Barrada. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31, 93-112. <https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.005>
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Círculo de lectores.
- Sontag, S. (2020). *Sobre la fotografía* (2a ed.). Penguin Random House.
- Spisiaková, M. (2023). Eufemismos y neologismos en el contexto de la guerra de Ucrania. *El español por el mundo Revista*, 5(1), 122-131.
- Stollery, M. (2017). John Grierson's 'First principles' as origin and beginning: the emergence of the documentary tradition in the field of nonfiction film. *Screen*, 58(3), 309-331.
- Vertov, D. (1974). *El Cine Ojo* (F. Llinás, Ed). Editorial Fundamentos.
- Zuccarino, M. (2022, 25 de febrer). *¿Qué hay detrás de la invasión rusa a Ucrania? Un repaso histórico para entender mejor el conflicto del que habla el mundo entero*. Diagonales.com.
- Zúñiga, D. G. (2009). Cambios en el periodismo, cambios en la audiencia. In *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Asociación Latinoamericana de Sociología.

ANNEXOS

Annex 1: Carta Ètica Mundial per a Periodistes

CARTA ÈTICA MUNDIAL PER A PERIODISTES

La Carta Ètica Mundial per a Periodistes de la FIP va ser adoptada en el 30è Congrés Mundial de la FIP a Tunísia el 12 de juny de 2019. Completa la Declaración de Principis de la FIP sobre la Conducta dels Periodistes (1954), coneguda com la "Declaració de Bordeus".

1. Respectar la veritat dels fets i el dret del públic a conèixer—la constitueix el deure primordial del i la periodista.
2. D'acord amb aquest deure, el o la periodista defensarà, en tot moment, el doble principi de la llibertat d'investigar i de publicar amb honestat la informació, la llibertat de comentari i de crítica, així com el dret a comentar equitativament i a criticar amb lleialtat. Ell/ella s'assegurarà de distingir clarament la informació de l'opinió.
3. El o la periodista no informará sinó sobre fets dels quals en conegui l'origen, no suprimirà informacions essencials i no falsificarà documents. Serà curós en l'ús dels comentaris i documents publicats a les xarxes socials.
4. El o la periodista no utilitzarà mètodes deslleials per obtenir informació, imatges, documents o dades. Sempre informará de la seva condició de periodista i s'abstindrà d'utilitzar enregistraments ocults d'imatges i sons, tret que li sigui objectivament impossible per a la recopilació d'informació d'interès general d'una altra manera. Exigirà el lliure accés a totes les fonts d'informació i el dret a investigar lliurement tots els fets d'interès públic.
5. La noció d'urgència o immediatesa en la difusió de la informació no prevaldrà sobre la verificació dels fets, les fonts i/o l'oferiment d'una resposta a les persones implicades.
6. El o la periodista s'esforçarà, amb tots els mitjans, en rectificar de manera ràpida, explícita, completa i visible qualsevol error o informació publicada i revelada inexacta.
7. El o la periodista guardarà el secret professional sobre la font de les informacions obtingudes confidencialment.
8. El o la periodista respectarà la privacitat de les persones. Respectarà la dignitat de les persones representades, informará els entrevistats que els seus comentaris i documents seran publicats i mostrarà especial consideració cap a les persones entrevistades sense experiència i vulnerables.
9. El o la periodista vetllarà perquè la difusió d'informació o d'opinions no contribueixi a l'odi o als prejudicis i farà tot el possible per no facilitar la propagació de la discriminació per motius d'origen geogràfic, social, racial o ètnic, gènere, orientació sexual, idioma, discapacitat, religió i opinions polítiques.
10. El o la periodista considerarà com a faltes professionals greus: el plagiat; la distorsió malintencionada; la calúmbia, la maledicència, la difamació i les acusacions sense fonament.
11. El o la periodista s'abstindrà d'actuar com a ajudant la policia o altres cossos de seguretat. Només se li demanarà que brindi a aquests cossos informació publicada per mitjans de comunicació.
12. El o la periodista mostrarà solidaritat amb els seus col·legues, sense renunciar a la seva llibertat de recerca, informació, crítica, comentari, sàtira i llibertat editorial.
13. El o la periodista no ha d'utilitzar la llibertat de premsa en benefici d'interessos de tercers i ha d'abstenir-se de rebre qualsevol profit per la difusió o no d'informació. Evitarà, o posarà fi, a qualsevol situació que pugui suscitar un conflicte d'interessos en l'exercici de la seva professió. Evitarà qualsevol confusió entre la seva activitat com a periodista i la de la publicitat o propaganda. S'abstindrà de qualsevol forma d'abús d'informació privilegiada i manipulació del mercat.
14. El o la periodista no assumirà amb cap interlocutor cap compromís que pugui posar en perill la seva independència com a professional. En canvi, sí que respectarà les modalitats de difusió que hagin acordat lliurement, com en "off", sota anonimat o mitjançant embargament, sempre que aquests compromisos siguin clars i indiscutibles.
15. Tot/a periodista digne de dir-se com a tal ha de complir estrictament amb els principis enunciatats prèviament. No podrà ser obligat/da a realitzar un acte professional ni a expressar una opinió contrària a la seva convicció o consciència professional.
16. En el marc del dret vigent en cada país, el o la periodista només acceptarà, en qüestions d'honor professional, la jurisdicció d'organismes independents d'autoregulació oberts al públic, exclouent qualsevol ingerència governamental o d'una altra mena.



FEDERACIÓ INTERNACIONAL DE PERIODISTES

Annex 2: Fitxes d'anàlisi filmic: Documental de Guerra⁸

20 dies a Mariúpol

1) Informació general sobre la pel·lícula

Títol original	20 days in Mariupol
Direcció	Mstyslav Chernov
Producció	Associated Press, PBS Frontline
Any de producció	2023
País	Ucraïna
Durada	95 minuts
Distribució	Arthouse Traffic (Ucraïna, 2023); Finnkino (Finlàndia, 2023); Synapse Distribution (Brasil, 2024); Filmin (Espanya, 2024); Front Row Filmed Entertainment (Emirats Àrabs Units, 2024); Madman Films (Nova Zelanda, 2023); PBS Distribution (Estats Units d'Amèrica, 2023); Venal Virulent (Alemanya, 2024); Vrijzinnig Protestantse radio Omroep (Països Baixos, 2024); Yleisradio (Finlàndia, 2023).

2) Context i propòsit

Context històric de la producció: La pel·lícula es realitza en el moment de l'esclat del conflicte armat entre Rússia i Ucraïna, que s'engloba dins d'un marc contextual històric de quasi un segle.

Esdeveniment/conflicte representat: El documental transcorre durant els vint primers dies de la guerra a la ciutat de Mariúpol, que va patir un setge per part de l'exèrcit rus. Únics reporters internacionals dins de la ciutat, les seves imatges són clau per a explicar què és el que passa a Mariúpol en un moment en què la ciutadania està incomunicada.

Propòsit declarat o implícit del film: El documental té la intenció de mostrar una perspectiva de la guerra en favor d'Ucraïna.

⁸ En algunes ocasions, a les fitxes s'indica entre parèntesis el minut del documental en què apareix la qüestió justament mencionada.

Públic objectiu: El documental pot ser d'interès, principalment, pels ciutadans directament o indirectament afectats per la guerra. S'articula de manera intel·ligible pel gran gruix de la població occidental, tot i que no es recomana per a menors de 18 anys, segurament degut a la cruesa i explicitat del seu contingut.

3) Contingut i temes

Subjectes representats: La pel·lícula posa el focus en els civils, tot i que també hi apareixen militars i sanitaris. La majoria de subjectes que hi apareixen són anònims, tot i que s'anomena el nom i edats d'aquells els quals es mostra explícitament el moment de la seva mort. Per altra banda, ocasionalment es dona el nom d'algun dels individus que fan declaracions a càmera. El mateix periodista també apareix en algun moment a pla (38:55; 41:47; 01:27:35).

Esdeveniments mostrats: El documental mostra i relata la guerra les vivències dels ciutadans des de la intimitat, a peu de terra. Es representen bombardejos, desallotjaments, morts, enterraments, atacs armats, intents de fugida de la ciutat, situacions als hospitals, gent refugiada en espais habilitats, robatoris, i tot un seguit de successos de violència i patiment. A través d'aquests, es mostren les emocions i sensacions dels subjectes filmats: estats de lamentació, frustració, desesperació, desconexença, xoc, abatiment, patiment, etc. són habituals al llarg del film.

Temes principals: El documental aborda el patiment i les conseqüències immediates de la guerra pels civils. S'evoca l'horror dels conflictes armats, tot i que no s'aborden les causes d'aquest.

Explicitat de la violència i el patiment: El contingut del documental és molt explícit. Per una banda, es mostra sang, cossos tacats, edificis cremant (04:02; 32:51; 01:13:29) o completament destrossats i paisatges devastats (04:08; 07:31). No sembla haver-hi cap limitació ni censura per oferir aquest tipus d'imatges. No obstant, el més significatiu són les imatges dels subjectes filmats directament. Es mostren múltiples situacions límit de dolor i patiment, ja sigui perquè els individus estan agonitzant, greument ferits o reaccionant a la mort d'un familiar proper (23:40, un pare plora en descobrir el cadàver del seu fill a l'hospital). Es graven fins i tot la mort de dos infants en primer pla (18:30, mort d'una nena de 4 anys; 29:31, mort d'un bebè). El documental pixela la seva cara, però es mostra com el

cos estès no respon a les maniobres de reanimació (RCP i descàrregues amb desfibril·ladors). A més al llarg del documental s'enfoca a molta gent plorant en primer pla.

4) Estructura i forma

Estructura general: La pel·lícula segueix, essencialment, una estructura cronològica, ja que el documental documenta i exposa en ordre els 20 primers dies de guerra a Mariúpol. Igualment, a l'inici de l'obra es mostra un fragment in medias res, avançant els esdeveniments. De totes formes, l'estructura també té traces temàtiques i argumentatives, perquè les seqüències giren entorn el patiment que provoca la guerra i elabora un relat amb unes víctimes clarament assenyalades: la població ucraïnesa. A més, la peça segueix la trama del periodista i el seu equip de gravació, que es troben en situacions molt perilloses i que busquen sobreviure i marxar de la ciutat mentre aquesta pateix un setge. En aquest sentit, el documental comença amb l'arribada dels periodistes, transcorre durant la seva estada a la ciutat, i acaba amb la seva fugida.

Ús de la narració: La peça compta amb dues trames. En primer lloc, el seguiment dels atacs russos i el setge a la ciutat de Mariúpol. En aquest sentit, la narració es centra en vivències i moments d'individus particulars i anònims, però no aspira a oferir una òptica general de la situació. Per altra banda, es narra la història del periodista i el seu equip, com aconsegueixen sobrepassar o escapar de situacions perilloses, i com, finalment, són capaços de fugir de la ciutat. En aquest cas, la narració sí que és clara, presentant un inici, un nus i un desenllaç. En ambdues trames la narració presenta trets de dramatització a través d'elements narratius com els efectes de so o els mateixos comentaris *en off* del periodista.

Seqüències clau: El documental té algunes seqüències especialment impactants i rellevants. Aquestes mostren la mort de tres persones: una nena de quatre anys (minut 18); la mort d'un noi de 16 anys (minut 24); la mort d'un nounat (minut 30). En la primera i la tercera es veu com sanitaris intenten maniobres de reanimació, i en les tres es grava la reacció dels familiars a la mort dels seus fills.

A més, hi ha una altra seqüència que resulta clau, i és la que grava el naixement d'un bebè (minut 01:06:00), que no respira fins al cap d'un segons, però que, finalment, plora. És un dels únics moments en què es mostra una escena amb desenllaç feliç.

Relació entre document i documental: El documental sembla mantenir molts plans "en brut", és a dir, plans de càmera en mà moguts per la mateixa agitació del moment o perquè

han estat gravats en moviment o mentre el periodista es desplaçava d'un lloc a un altre. Igualment, el muntatge juga un paper clau en la construcció de la narració i dels seus significats, ja que al llarg del film s'utilitza un element de contrast entre plans consecutius. Així doncs, per exemple, mentre que un pla mostra la innocència d'uns infants que juguen en un refugi civil, el següent mostra com els seus pares ploren i es lamenten (43:10). A més, en diverses ocasions es presenten plans completament grisos i neutres, on la saturació sembla estar editada per tal de fer destacar un petit element de color entre un fons gris homogeni (15:01). Aquests plans ajuden a transmetre la tristesa i buidor de l'escena bèl·lica.

5) Tècniques cinematogràfiques

Material de font: La majoria d'imatges són de gravació pròpia, tot i que també apareix material d'arxiu ocasionalment. A més, es reproduïxen imatges d'informatius televisius de diferents cadenes que mostren les mateixes imatges gravades pels periodistes del documental i exposades prèviament a l'obra. D'aquesta manera, s'emfatitza la utilitat de les imatges que graven i el servei dels periodistes. A més, també apareix algun pla recurs que no aporta cap valor informatiu ni està relacionat amb el tema del film (32:48, pla d'una mà agafant sorra de platja). També es fa molt ús del pla negre per dividir la història o per canviar d'escenes.

Material d'arxiu: En el documental apareixen imatges de tancs russos avançant per un descampat i disparant míssils sense parar. També es mostren imatges de la declaració institucional de guerra de Putin (03:14). A més, es mostren noticiaris (10:50; 18:50; 25:20; 55:57; 01:02:20), amb la particularitat que aquests utilitzen imatges que han estat gravades pels periodistes i càmeres del documental, i per tant han estat mostrades prèviament en el film.

Altres imatges d'arxiu apareixen al minut 31:48.

Gravacions originals: Quasi tota l'obra es constitueix a partir de gravacions originals, que mostren l'horror de la guerra a peu de carrer. En algunes d'aquestes, els subjectes no són directament conscients de ser filmats, mentre que en altres, fins i tot mantenen una interacció amb la càmera o el periodista. A vegades, les imatges serveixen de testimoni dels fets, i el seu pla estètic queda de banda per simplement centrar-se a captar la realitat tal com ho farien els ulls d'una persona.

Entrevistes: Més que entrevistes, el documental recull declaracions de diferents subjectes,

algunes amb fins informatius, altres amb fins testimonials. Si bé durant el film es pot veure com el periodista pregunta o interpel·la a alguns dels subjectes que parlen, el diàleg no es dona mai en forma d'entrevista escenificada, sinó més aviat resulta ser una conversa entre els dos individus. Igualment, aquestes declaracions aporten profunditat al relat.

Algunes de les converses que es mostren:

- 06:37, el periodista pregunta a un veí si és possible que Mariúpol passi a mans russes
- 08:10, una dona amb una bossa camina alterada pel carrer. El càmera es posa enmig del seu camí i la noia ha de desviar-se. Acaba cridant a càmera, amb desesperació: “He hagut de deixar casa... Què és això?”. El periodista la segueix, i ella acaba cridant: “No em persegueixis! Prou!”, mentre fa un gest amb el braç per apartar la càmera. El periodista li pregunta com es diu, i ella respon “No tinc nom”. Ell insisteix i li demana: “Almenys nom i cognom”, i aleshores arriba el marit (presumptament) i li respon al periodista: “Veste’n a la merda, prostituta”. La seqüència acaba amb un comentari en off: “Comprenc la seva ràbia”.
- 09:38, el periodista pregunta a un nen visiblement desanimat: “Per què estàs trist?”. “No vull morir. Vull que tot s’acabi aviat”, respon el nen. Quan sembla que es posarà a plorar es talla la seqüència. Després se’l torna a enfocar mentre plora i explica que en despertar-se amb el soroll dels bombardejos s’havia adonat del començament de la guerra. A més, moviment de zoom in mentre plora.
- 17:30, un sanitari, mentre estan intentant reanimar la nena, es dirigeix a càmera i crida: “Grava com aquests fills de puta estan matant civils. Mostra-li al cabró de Putin els ulls d’aquesta nena”. Utilitza un to imperatiu.
- 36:30, una dona es lamenta en veure casa seva destrossada. Seguidament li pregunta al càmera: “D’on sou?”. Tenen un intercanvi de frases. Després la dona marxa, però el periodista s’apropa a ella sense enfocar-la (tot i que segueix gravant) i li pregunta el seu nom i cognom. També es veu com li acaricia l’espatlla per calmar-la.
- 37:50, una dona jove li demana: “Pots gravar-me? Potser la meua mare ho veurà, no tenim cobertura”. Ell ho fa i la deixa parlar a càmera. Després, aprofita per demanar-li que ella informi de la situació.
- 47:20, seqüència en què es mostra com posen els cadàvers en bosses de plàstic i els tiren a una fossa comuna, el periodista insisteix a un treballador perquè expliqui com es sent.

- 53:30, un policia es dirigeix a càmera i pregunta: “Has gravat els nens que s’han endut de l’hospital?”. “Sí, a tots, i a la dona embarassada també”, respon el periodista. El policia exposa que s’ha de gravar per poder ensenyar-ho a “aquests maleïts russos”, i el periodista li demana si vol fer una declaració a càmera. En aquest moment, li explica que ha de mirar cap a ell (a l’objectiu de la càmera), i en fer la declaració, el subjecte parla a una potencial audiència.
- 59:29, un home marxa arrossegant un carro pels carrers destrossats. “Ja no tinc casa”, diu. El periodista li demana que digui el seu nom.
- 01:22:20, uns homes s’adrecen al periodista. “Tu ens has fet això”, l’acusen directament. “Sí, imbècils, continueu gravant-nos” diu una dona.
- 01:26:00, un sanitari parla amb el periodista i el condueix fins a una altra planta de l’hospital. Allà, ensenya a càmera el cos d’un bebè mort. “És dur. Bé, un s’acostuma a tot. Però després a la nit no t’ho pots treure del cap”.

Reconstruccions/escenificacions: No sembla haver-hi cap reconstrucció o escenificació explícita. No obstant, hi ha una seqüència (minut 53) que fa patent la construcció de l’acte d’enregistrar. En aquesta, un agent de seguretat es dirigeix al periodista mentre grava, i aquest últim aprofita per demanar-li unes declaracions. Així doncs, el càmera li dona unes directrius sobre com s’ha de posar davant de càmera, i l’home obeeix. Aquesta seqüència mostra com el periodista influeix o participa de la construcció de les declaracions. A més, en moltes altres ocasions es mostra com el periodista pregunta o demana als subjectes per alguna qüestió en concret. No tots els subjectes parlen per si sols, i de fet, el documental ensenya també com el periodista pressiona o insisteix als individus perquè donin alguna declaració.

Animació: No es fa ús de l’animació.

Fotografies, mapes, gràfics: S’utilitzen únicament rètols que, sobre un fons negre, van indicant quin dia (comptant des de l’esclat de la guerra) és. A més, apareix un mapa (14:48).

Muntatge: Hi ha escenes on la càmera fa de testimoni i els plans són llargs, tot i que aquest recurs no alenteix la narració, ja que sovint, aquests plans llargs, mostren alguna escena molt agitada i són molt moguts. El muntatge sovint juga amb els contrastos, tant visuals com sonors, i encadena plans d’oposada índole. En moments on l’acció és parada, el documental intenta oferir una bona varietat de plans i angles per mostrar el mateix esdeveniment o subjecte filmat.

Gravació: La càmera s'utilitza de diferents formes. En primer lloc, per captar les situacions igual que un individu que viu l'acte en primera persona. Per altra banda, també destaquen els plans detall durant tota la pel·lícula, que carregats de càrrega simbòlica, representen una realitat a partir d'un petit fragment del quadre visual. Quasi tot el film està gravat amb la tècnica de la càmera en mà, amb imatges molt mogudes que persegueixen l'acció i els esdeveniments. A més, també s'utilitza molt freqüentment el recurs del zoom in.

So: Pel que fa al so, s'utilitza música, efectes sonors que generen un efecte de suspens i tensió, i fins i tot la tècnica de cancel·lació de so en escenes d'alta intensitat emocional i física. A més, la narració que condueix el documental es constitueix per una veu en off narrada pel periodista i director Mstyslav Chernov. El so és un element central en el documental, ja que tots aquests efectes semblen dictar la intensitat o velocitat del relat. Fins i tot sembla que siguin les imatges les que acompanyen al so, perquè aquest s'anticipa, en moltes ocasions, als esdeveniments que es representaran gràficament. En algun moment fins i tot s'utilitza el recurs de deixar el pla a negre mentre algun so es col·loca en primer pla (per exemple en el minut 09:08 amb el plor d'un bebè). En aquest sentit, el so és absolutament fonamental per la constitució del documental.

So ambiental, música: Aquest recurs està present durant tot el film i intensifica de forma clara l'impacte emocional de la pel·lícula. Hi ha molts efectes de so i música extradiegètica, tot i que el so dels bombardejos o les sirenes també s'utilitzen en segon pla per donar profunditat a la narració.

Veu en off / Narrador: El periodista fa la funció de narrador a través de la veu en off. Així, fa comentaris sobre el que mostren les imatges, aclareix o detalla quina és la situació, i alhora valora, raona i exposa els seus sentiments i pensaments. Així doncs, el seu to és expositiu i reflexiu. Durant tot el documental, parla en primera persona (singular o plural), i s'erigeix com un testimoni de primera mà. Algunes de les intervencions que fa:

- 02:05, “No em faig il·lusions sobre què ens passarà si ens capturen”. Parla en primera persona.
- 08:40, parlant sobre la reacció d'uns individus gravats en contra la seva voluntat: “Comprenc la seva ràbia. El seu país està sent atacat. També és el nostre país, i hem d'explicar-ne la història”.
- 13:40, “Mentre miro tots aquests nens penso en les meves filles”.
- 16:00, “Els soldats estan tensos i no volen ser gravats”, explica. Tot i així, el

periodista els hi demana que el deixin, els hi diu que és una “guerra històrica”.

- 25:00, “Això fa mal. Fa mal de veure”. Fa referències sensorials en primera persona.
- 32:20, fa una reflexió personal en què es mostra vulnerable i reflexiona: “Continuem filmant i les coses segueixen igual”; “Penso en les meves filles”; “Nosaltres aguantem. Digueu als nostres familiars que els estimem”.
- 34:30, “Hem de sortir de l’hospital per intentar trobar una connexió, per veure què li passa a la ciutat”.
- 48:20, “El meu cervell voldrà oblidar tot això desesperadament. però la càmera no ho permetrà”. Segons després, parla sobre l’ona expansiva d’una explosió: “El meu cervell voldrà oblidar tot això desesperadament. però la càmera no ho permetrà”.
- 52:20, “Intento esbrinar quants morts i ferits hi ha. Però en aquest caos, ningú pot respondre”.
- 01:21:00, reflexions del periodista: “La ciutat està morint a poc a poc com un ésser humà”. Després explica que els militars els van portar a ells i al Volodímir a una zona sota control ucraïnès i que van estar dies buscant una manera de sortir de la ciutat amb totes les imatges.
- 01:23:20, “El 15 de març, els nostres editors ens envien un missatge: Ahir algunes persones van poder sortir amb un comboi de la Creu Roja. N’hi ha un altre avui”.

6) Perspectiva del documental

Punt de vista: La perspectiva que adopta el film és clarament antibèl·lica, i a més, identifica la població ucraïnesa (en representació d’Ucraïna) com a la gran víctima de la guerra. Concretament, posa el focus en els civils innocents que estan sent atacats per les tropes russes.

Modalitat del documental: Segons Renov, el documental segueix la modalitat de preservar i mostrar així com la de persuadir i promoure. El valor de les imatges recau en el fet que és un esdeveniment històric i les seves imatges són inèdites. El documental aprofita la condició indicial de la imatge per mostrar una aparent objectivitat i neutralitat.

Seguint a Nichols, la modalitat del documental és, primàriament, expositiva, ja que la narració es construeix amb base a una idea i amb la intenció de persuadir a l’espectador. A més, el documental utilitza la veu en off alhora que la combina amb les declaracions de diferents individus per oferir una diversitat i pluralitat de punt de vista i opinions. No obstant, malgrat que la interacció entre el periodista i els subjectes no és central per al documental,

aquesta es pot percebre i forma part de la trama personal de l'equip de periodistes. En aquest sentit, són diferents individus qui ajuden els càmeres a esquivar i salvar-se de situacions amb alt risc de mort.

Construcció de l'argument: El documental mostra l'horror a través de les imatges. La veu en off o les declaracions dels personatges només serveixen com a suport o emfatitzadors d'aquestes, però totes les premisses implícites en el text filmic venen donades per les imatges que s'exposen. Per exemple, en lloc d'afirmar que la guerra mata gent, la pel·lícula mostra desenes de morts i ferits, i fins i tot grava algunes morts en directe. En definitiva, el discurs s'erigeix amb les imatges, i la narració el recolza i complementa.

Objectivitat vs. subjectivitat: El documental es centra en l'experiència subjectiva del periodista, en les seves vivències personals durant els vint primers dies de guerra. Alhora, també posa el focus en la subjectivitat aliena, en la de molts subjectes que pateixen, ploren, fugen, es desesperen, i fins i tot moren. El film no busca aportar una visió generalitzada i objectiva del conflicte, sinó que mostra retalls de les conseqüències directes i el mal immediat que causen els atacs bèl·lics. D'aquesta manera, els individus són filmats en situacions íntimes i d'emocions extremes.

Ètica de la representació: La pràctica periodística és de dubtosa ètica a l'hora de mostrar la realitat crua de la guerra. Els subjectes, en moltes ocasions, són agafats desprevinguts per la càmera o gravats sense el seu coneixement. Per altra part, la càmera capta moments d'alta vulnerabilitat dels subjectes quan enregistra el pànic de patir un bombardeig o la desesperació absoluta de descobrir un fill mort. És difícil imaginar si, en aquestes ocasions, les persones gravades han pogut donar el seu consentiment o si s'han sentit incomodades per la gravació.

7) Impacte i interpretació

Impacte emocional: El film utilitza recursos narratius, com ara els efectes de so o la música en segon pla, per intentar dramatitzar les escenes i commoure l'espectador. Les seves imatges, poc familiars per la majoria dels espectadors, mostren una violència crua i explícita que, accentuada amb els primers plans i els plans detall, causa en l'espectador una sensació d'abatiment, angoixa i malestar general.

Recepció i controvèrsies: El documental va ser molt ben acollit pel món del cinema, i fins i tot va guanyar dos premis Oscar (Millor Documental i Selecció Internacional). A més, també

ha estat guardonant i nominat a altres festivals de cinema.

Significat i rellevància: Aquest documental aposta per una manera molt explícita i delicada de representar la guerra. Alhora, tot i que molts dels subjectes filmats siguin anònims, intenta buscar empatia i commoure l'espectador posant el focus en experiències particulars i no pas oferint una visió més completa o general de la guerra.

Comparació: Respecte a la majoria de documentals bèl·lics, aquest es presenta com un dels més brutals per la seva manera de representar la guerra i per les escenes que exposa. Així doncs, a diferència de la majoria de documentals, el film opta per fer una campanya de conscienciació a través de deixar veure imatges i realitats que horroritzen.

1) Informació general sobre la pel·lícula

Títol original	Los soldados del tanque 27
Director/a	Mónica Ceberio
Producció	Ediciones El País, Lacoproductora
Any	2024
País	Espanya
Durada	42 minuts
Plataformes de difusió	Filmin

2) Context i propòsit

Context històric de la producció: El film va ser rodat en plena guerra entre Rússia i Ucraïna, en un moment en què aquesta encara seguia en el focus mediàtic i en què diversos països reiteraven el seu suport (simbòlic i econòmic) al bàndol rus o ucraïnès.

Esdeveniment/Conflicte representat:

Emmarcat dins el conflicte armat que va esclatar novament entre Rússia i Ucraïna el febrer del 2022, el documental es grava a la ciutat d'Huliaipole, situada al sud-est d'Ucraïna, en dues etapes: la primera, l'abril de 2023; i la segona, a l'octubre del mateix any. Tot i inserit en aquest context, el documental es centra en la situació de tres homes que han abandonat les seves famílies per anar a servir a l'exèrcit.

Propòsit declarat o implícit del film: A l'inici del film, abans que aparegui cap imatge, es mostra la següent nota a fons negre: "Rússia va envair Ucraïna el 24 de febrer de 2022. Des d'aleshores, més de mig milió de civils han estat cridats per l'exèrcit ucraïnès per combatre. És la major mobilització de civils a Europa des de la Segona Guerra Mundial". Així doncs, la intenció del film és conscienciar sobre la dimensió i magnitud del conflicte armat i les repercussions que aquest està tenint en els civils ucraïnesos.

Públic objectiu: El documental no es recomana per a menors de 12 anys. És d'interès per a

tothom qui vulgui sensibilitzar-se amb la guerra Rússia-Ucraïna. Per tant, el públic objectiu són civils (no militars), en primera instància dels països afectats (de manera directa o indirecta), però també aquells d'altres països interessats per aquesta guerra en concret o per com són la vida i les sensacions d'un civil reclutat per l'exèrcit.

3) Contingut i temes

Subjectes representats: El documental compta amb tres protagonistes (en ordre d'aparició): Volodímir, de 53 anys; Alexander, 54 anys; i Tarás, de 33 anys. Són civils allistats a l'exèrcit per combatre contra Rússia. A més, també apareixen altres personatges que fan una aportació més esporàdica i ofereixen noves veus al documental. Són gent que segueixen vivint a la ciutat malgrat que quasi tothom ha marxat i que donen relleu al film, i també apareix una dona gran que va haver d'exiliar-se en contra la seva voluntat i que ha cedit casa seva als tres soldats. Tots els personatges es veuen directament afectats per la guerra i exposen com se senten.

Esdeveniments mostrats: Es mostra, sobretot, la quotidianitat dels tres protagonistes (que viuen junts). El relat va des d'escenes familiars en què sopen junts a moments en què van a entrenar-se i aprendre el funcionament dels aparells armamentístics. També es mostren les converses que tenen entre ells sobre la seva feina a l'exèrcit i les sensacions que aquesta els hi provoca, les recomanacions que es donen els uns als altres. Per últim, el documental també mostra la importància/presència dels familiars propers en el pensament dels protagonistes, ja que es graven fragments de videotrucades d'aquests amb els seus familiars més propers (21:50; 27:28) o, fins i tot, es mostren imatges antigues de les famílies reunides.

Temes principals: El documental aborda la guerra des d'una òptica concreta i específica, ja que, lluny d'intentar presentar una visió general d'aquesta i mostrar els seus diferents moments i escenes, es centra a mostrar els efectes de la guerra sobre els civils i el sacrifici que aquests han de fer. A través de l'expressió (verbal o física) de les emocions de les persones que hi apareixen, el documental construeix un relat sobre el patiment que la guerra imposa en els éssers humans.

Explicitat de la violència i el patiment: Quan fan declaracions o són entrevistats a càmera, tots els subjectes filmats presenten una clara afectació emocional, ja sigui melancolia, quan, per exemple, Volodímir explica al minut 03:05 que ell era una persona absolutament feliç abans de la guerra; inseguretat o incertesa, que s'aprecien en les declaracions de que

“qualsevol moment podria ser l’últim” per part d’Alexander al minut 23:28; o enyorança, palpable quan Tarás parla a càmera sobre la seva filla al minut 11:45 amb les llàgrimes als ulls. El patiment en el documental és més implícit que explícit, ja que l’espectador s’adona que els protagonistes i la resta d’individus estan patint i passant-ho malament a través de les seves declaracions, però no hi ha escenes de desesperació, pànic o emocions portades al límit. Pel que fa a la violència, aquesta també és implícita i no es mostra en cap moment una imatge de violència física directa. Ara bé, en moltes ocasions els protagonistes expliquen de primera mà la violència que han patit o presenciat, com per exemple, al minut 34:30, quan recorden a un grup de nois joves del seu equip de combat que van morir en una incursió. A més, els plans o enquadraments també deixen entreveure un estat de violència, ja que es mostren molts materials o suports armamentístics, i per exemple, mentre s’entrevista a Volodímir en una habitació de la casa, al fons, recolzada en una taula, hi ha la seva metralladora.

4) Estructura i forma

Estructura general: El documental segueix una estructura principalment argumentativa, perquè ja des de l’inici, amb el rètol introductori que situa el conflicte i la seva gravetat, es fa palès el seu punt de vista argumental. Més que mostrar fets en ordre cronològic, el film presenta la realitat de tres personatges directament afectats per la guerra. En ser tres persones aleatòries, és a dir, no conegudes ni escollides per qualsevol motiu concret, la seva figura es converteix en la de representants de la població civil, ja que la seva situació és —i podria ser— la de la molts homes ucraïnesos i les seves respectives famílies. Així doncs, la pel·lícula mostra la guerra des del seu punt de vista i manifesta com de perjudicial aquesta resulta per a cada individu. En definitiva, s’argumenta en contra de la guerra pel que aquesta suposa per aquells qui la pateixen en primera persona. Igualment, la pel·lícula manté trets narratius cronològics, ja que es divideix en dues parts: la primera està gravada l’abril de 2023, la segona sis mesos després. D’aquesta manera, el documental pot mostrar un desenvolupament en els personatges i una actualització de la seva situació.

Ús de la narració: La narració gira al voltant de les experiències dels tres personatges principals. A l’inici, els personatges es presenten de forma individual amb una contextualització personal. Posteriorment, es mostra com viuen junts, són amics i companys de batalla, i es recolzen mútuament. A més, s’afegeix el tanc 27 com a element simbòlic que els uneix. Com que viuen junts, es mostren amb facilitat escenes quotidianes de descans, menjar, o converses. A part, més enllà de mostrar com és la seva rutina, el documental pretén

ensenyar com els protagonistes estan vivint la situació bèl·lica i de quina manera els està afectant. Així doncs, el relat es construeix a partir de les seves declaracions.

Seqüències clau: Hi ha algunes seqüències amb molta força narrativa al llarg del documental. En primer lloc, durant tota l'obra es mostra com els personatges intenten adaptar-se a la seva nova realitat, i, conseqüentment, la normalitzen. Així, al minut 27, Taràs està explicant als altres dos companys que ha realitzat la seva primera incursió militar. Aquests últims li pregunten si va veure a l'enemic o si va disparar, i Taràs explica que va disparar cinc vegades. El xoc de la imatge és que tenen la conversa en un to alegre, i somriuen per sota l'orella mentre ho expliquen. El Volodímir fins i tot es mostra positivament sorprès en sentir que va realitzar cinc dispars.

Per altra banda, són especialment rellevants pel documental les seqüències en què els personatges trenquen amb aquest bloqueig emocional que necessiten per suportar aquesta nova vida. Així doncs, moments en què fan videotrucades amb els seus familiars (21:50; 27:28) o en què es mostren emocionalment afectats en recordar a la seva família o la seva vida abans de la guerra (07:50; 11:50).

Relació entre Document i Documental: Les entrevistes dels tres protagonistes es retallen i s'intercalen de manera que el text pren un significat estructurat. En quasi tot moment en què s'exposen les declaracions d'algun dels subjectes, es col·loca una música instrumental tranquil·la de fons, en segon pla, que emfatitza les emocions i sensacions que transmeten. A més, els plans de presentació dels personatges es dramatitzen a través del recurs de la càmera lenta. Addicionalment, el color del documental sembla estar editat en moments en què es mostren els carrers buits i destrossats, de manera que entre una imatge grisa ressalta algun toc de color.

5) Tècniques cinematogràfiques

Material de font: Quasi totes les imatges del documental són de gravació pròpia. No totes les imatges aporten un valor informatiu, ja que a partir de la meitat del film s'intercalen plans de recurs en què es mostren arbres o gespa a contrallum (21:30; 22:50; 25:00). Pel que fa al so, s'utilitzen les entrevistes dels tres protagonistes per la narració, i sovint s'empra el recurs de la veu en off. A més, de fons acostuma a haver-hi música lenta en segon pla. A més, la relació d'aspecte del documental és de 2,39:1.

Material d'arxiu: En el documental quasi no apareixen imatges d'arxiu, ara bé, s'utilitzen ocasionalment per recolzar la narració dels tres protagonistes. Per exemple, en el minut 16:30, es mostren imatges preses amb perspectiva enlairada dels carrers buits, de tancs enmig de la ciutat, de grups de gent amb maletes intentant fugir de la ciutat, d'helicòpters sobrevolant i bombardejant la zona, etc. Aquests plans acompanyen el relat de Volodímir sobre com va viure l'inici de la guerra.

Gravacions originals: La pel·lícula es constitueix en base a gravacions pròpies que mostren escenes compartides entre els tres protagonistes. Són plans estètics o poc moguts, en què, encara que no estiguin parlant a càmera, els subjectes són conscients de ser filmats. De fet, es mostren converses entre els tres protagonistes mentre mengen o estan treballant. A més, el film inclou, de forma repetida, plans amb un contingut simbòlic. Per exemple, la imatge d'una figura de més d'un metre d'alçada on posa en ucraïnès "I love Huliaipole" i que es troba enmig d'un carrer destrossat (18:44); el pla detall d'un rosari que està penjat a l'interior del tanc (12:06), les dues icones cristianes que la dona gran no es va poder endur en marxar de casa seva (30:32), o el pla detall de la bandera d'Ucraïna a les jaquetes militars dels protagonistes (37:40).

Entrevistes: Les entrevistes són la base narrativa del documental. Es realitzen diferents entrevistes estàtiques i preparades per a cada personatge que s'intercalen i s'organitzen per traçar el fil narratiu. Són entrevistes escenificades i penetrants, que aprofundeixen en els sentiments dels subjectes i en les seves sensacions més personals. En aquestes no es percep la presència dels periodistes (malgrat que hi siguin), sinó que sembla que els entrevistats expliquin de manera lliure les seves vivències. A més, també hi ha entrevistes de caràcter informal amb els subjectes que es troben pel carrer (la propietària de la botiga de queviures o un veí que s'ha quedat sol a la zona) en què es presenten diferents mirades i situacions particulars.

Algunes de les declaracions que els personatges exposen a les entrevistes:

- 03:55, Volodímir en una entrevista: "No saps el que t'espera. Dispara, et dispara, et toquen o no".
- 09:50
- 11:10, el Tarás explica "El meu avi va participar en la Segona Guerra Mundial- Quan m'ho va explicar era un nen petit [...] deia que la guerra és aterridora. Mai vaig pensar

que podia passar algo així a Ucraïna”.

- 11:50, Tarás: “Li dic a la meua filla que quan acabi tornaré”.
- 18:55, Alexander explica: “Encara segueixo sense creure que poguessin fer una cosa així: bombardejos diaris de ciutats pacífiques. És fins i tot pitjor que el que va passar a la Segona Guerra Mundial”.
- 19:15, Volodímir: “Però aquí tota la meua vida conscient m’han inculcat que som el mateix poble amb algunes diferències [parlant de Rússia i Ucraïna].I ara aquest poble ha decidit bombardejar-nos i destruir-nos”.
- 23:08, Alexander: “No es pot dir que un moment faci més por que un altre, la por hi és sempre [...]. Sortim a treballar, tenim por; treballem, rebem l’ordre, ens apropem i disparem, i tot aquest temps estem tensos”.
- 29:34, Volodímir: “Sempre imaginava com vivien les persones aquí abans de la guerra. Penso que vivien bé, que era un lloc agradable”.
- 33:15, Tarás: “He après que he d’ignorar algunes coses per desenvolupar les tasques de combat” [...]. Ho vaig passar molt malament emocionalment”.

Reconstruccions/escenificacions: Les entrevistes principals són preparades i escenificades pels periodistes, tot i que, aparentment, resulten lliures d’expressió i naturals pels entrevistats. Per altra banda, quan es mostren converses entre els tres subjectes, en algun moment sembla que aquestes podrien estar més pautades, ja que els temes dels quals parlen són molt clars i directes tot i que l’intercanvi d’opinions pot resultar poc fluid.

Animació: No es fa ús de l’animació.

Fotografies, mapes, gràfics: Ocasionalment, es mostren fotografies dels tres protagonistes amb les seves respectives famílies abans de la guerra (08:03). També s’utilitzen rètols que indiquen lloc i data de gravació per contextualitzar les imatges, o altres amb el nom dels subjectes filmats. A més, a l’inici del documental apareix un text a fons negre que serveix com a punt de partida per entendre la perspectiva argumentativa del film. Per últim, al final apareixen diferents rètols descrivint la situació actualitzada dels entrevistats en el moment d’emissió del film.

Muntatge: El muntatge té un ritme lent. Amb la intercalació d’escenes domèstiques en què els tres protagonistes cuinen, mengen o conversen amb escenes de la rutina bèl·lica, en què utilitzen el tanc i aprenen a maniobrar-lo, el muntatge aconsegueix reflectir l’efecte que

pateixen els personatges: la normalització de la guerra. A mesura que avança el documental, es veu com els personatges estan acostumats a realitzar tot tipus d'activitats de preparació o combat, i el mateix espectador pot acabar acostumant-se a veure'ls trucant a les famílies i instants després agafant el tanc. Un exemple d'aquesta normalització es dona al minut 21:50, quan l'Alexander explica per videotrucada amb la seva família el següent: "Ahir ho vam passar bé, vam donar una volta, van conduir i van disparar".

Per altra banda, el muntatge reforça les contradiccions de l'escenari bèl·lic, i per exemple, quan una veu en off explica com de maca era la ciutat, es mostren imatges dels carrers destrossats, plens d'obstacles produïts pels bombardejos. Així mateix, també s'evidencia la contradicció en les expectatives dels protagonistes, ja que, al minut 09:00, l'Alexander exposa que l'important de la guerra és que puguin tornar a casa i no acabar morts, i tan sols dos minuts després el Taràs afirma –indicativament i no subjuntivament– que quan torni a casa li ensenyarà a la seva filla el lloc on ha viscut.

Per últim, el muntatge intensifica l'emotivitat del documental en intercalar declaracions en què els personatges expressen com se senten amb escenes d'aquests parlant amb les seves famílies per videotrucada. A més, a partir de la meitat del film, ocasionalment s'intercalen plans recurs de la vegetació a contrallum en una posta de sol.

Gravació: El documental utilitza molts plans estàtics o poc moguts però igualment variats. El Pla General i el Pla Conjunt són habituals per mostrar escenes dels protagonistes treballant o a casa seva. Per les entrevistes s'utilitza el Pla Sencer, per oferir una visió més completa de la sala on es realitza la gravació, i el Primer Pla, per captar més detalladament les emocions. Al final del documental, al minut aproximadament al minut 36:00, apareix el Primeríssim Primer Pla en cadascun dels tres protagonistes, quan expliquen com els està afectant la guerra i quines expectatives tenen després de tants mesos. Per últim, també apareixen diversos Plans Detall que enquadren algun element simbòlic, com pot ser un rosari, la bandera d'Ucraïna a les jaquetes dels soldats, etc.

So: A més de les entrevistes dels subjectes filmats, s'utilitza música diacrònica i el mateix so ambient d'algunes imatges. Les entrevistes dicten el curs del documental i les imatges segueixen la narració.

So ambiental, música: La música és un recurs molt utilitzat. En quasi tot moment en què es posen fragments de les entrevistes, hi ha música instrumental diacrònica en segon pla.

Aquesta acompanya la narració i emfatitza la dimensió emotiva del documental. A més, també es manté el so ambiental de les imatges, que trasllada a l'espectador el soroll dels bombardejos, dels trets o de les sirenes que sonen pels altaveus de la ciutat quan aquesta és atacada.

Veu en off / Narrador: Les imatges segueixen la narració, que recau en les declaracions dels entrevistats, que prenen un to personal i, fins i tot, de confessió. En cap moment se sent, literalment, la veu del periodista. No obstant, el text de l'inici del film deixa entreveure la posició ideològica del documental. En aquest i en altres ocasions es menciona la Segona Guerra Mundial, fet que pot portar l'espectador a fer una associació o relació d'idees i identificar l'horror de la guerra de mitjans del segle XX amb la de Rússia i Ucraïna. A més, al final del film també apareixen rètols que expliquen la situació actualitzada dels individus que apareixen. Així, quan parla de la dona gran que va haver d'abandonar casa seva (que apareix a l'inici i al final de la peça) apareix un rètol que explicita que "Encara plora quan recorda la seva casa d'Huliaipole". Amb aquesta frase, s'evidencia la intenció dramàtica de la narració.

6) Perspectiva del documental

Punt de vista: El documental defensa una posició antibèl·lica en què, a més, els civils ucraïnesos són presentats com la gran víctima del conflicte. Aquest punt de vista es fa patent durant tot el film, però ja s'intueix amb el text inicial de contextualització. Malgrat que la violència i el patiment no es presenten de forma gaire explícita, el documental emfatitza l'horror d'aquestes sensacions a través de recursos narratius com la música diacrònica.

Modalitat documental: Segons la classificació de Nichols, aquest documental s'identifica amb la veu expositiva, ja que el periodista no apareix de forma evident en cap moment del film i el relat es construeix a partir d'entrevistes i diferents escenes de la realitat dels subjectes. També es pot associar, per alguns aspectes, amb la modalitat poètica. Prenent la teoria de Renov, el documental segueix, principalment, la tendència de persuadir o promoure, ja que pretén demostrar i convèncer sobre l'horror de la guerra i el que aquesta suposa pels civils. A més, el film també s'encarrega de registrar, mostrar o preservar, ja que pretén ser fidel a la realitat i enregistrar el patiment i la rutina dels personatges.

Construcció de l'argument: El film intenta convèncer a l'espectador sobre el perjudici que suposa la guerra per als ciutadans directament afectats. Els recursos narratius es sumen a les declaracions dels subjectes per remoure l'emoció de l'espectador. Mentre la majoria

d'imatges són de caire expositiu, la narració verbal, conduïda pels subjectes, es centra en representar la seva experiència i patiment personal.

Objectivitat vs. subjectivitat: Malgrat que s'aporta alguna dada o informació sobre la situació general de la ciutat, el documental es centra en l'experiència subjectiva i particular dels subjectes (principalment dels tres protagonistes, però també de les altres persones que hi apareixen). Els personatges es presenten d'una forma molt humanitzada, ja que es mostren els seus familiars, expressen les seves emocions i expliquen com es senten. A més, es mostren escenes quotidianes i de la seva vida privada.

Ètica de la representació: Els subjectes semblen ser conscients que són gravats en tot moment. Malgrat que es mostren imatges domèstiques o de vulnerabilitat, com per exemple, quan els entrevistats ploren, no apareix en cap moment una escena on els subjectes no estiguin en control de les seves emocions i accions. Tampoc es mostren imatges de violència o de degradació física. A més, sembla que el documental dona molt espai perquè els individus s'expressin de la manera com prefereixin.

7) Impacte i interpretació

Impacte emocional: Pel que fa als subjectes filmats, en ser civils, persones seleccionades aleatòriament, l'espectador pot empatitzar i posar-se al seu lloc amb molta més facilitat. Amb aquesta selecció de personatges i recursos narratius dramatitzadors, el text filmic intenta commocionar a l'espectador i apel·lar a la seva dimensió sentimental.

Recepció i controvèrsia: *Los soldados del tanque 27* va tenir una bona recepció lliure de crítiques o controvèrsies. Va ser finalista al Premi Gabo 2024 per la seva perspectiva i proximitat a l'hora de representar la guerra. El premi és atorgat per la Fundació Gabo, una institució que vetlla per un periodisme de qualitat i amb un compromís ètic. A més, pel que fa a l'espectador mitjà, la pel·lícula compta amb una puntuació de 7,4 a la plataforma de difusió Filmin.

Significat i rellevància: El documental ofereix un punt de vista diferencial, ja que no es centra en els civils que pateixen la guerra des de casa seva, sinó que ofereix la perspectiva de tres homes que han abandonat les seves llars i famílies per anar a servir a l'exèrcit ucraïnès. En aquest sentit, el film ensenya la seva rutina, les seves sensacions i contradiccions, i com aquests són capaços de canalitzar tants canvis per via de normalitzar l'experiència bèl·lica.

Comparació: En oferir una perspectiva menys comuna de la guerra, el documental es complementa amb altres obres que aporten altres mirades al conflicte. El documental, a diferència de molts altres, opta per mostrar la violència i el patiment de manera implícita, i demostra que és possible fer un documental bèl·lic sense haver de mostrar l'horror en primer pla.

Dos anys de guerra a Ucraïna: la lluita per l'ajuda, les armes i l'atenció

1) Informació general sobre la pel·lícula

Títol original	Ukraine's Two Years of War: The fight for aid, arms and attention
Direcció	Stefan Mitchell i Nick Gane
Producció	7NEWS Australia
Any de producció	2024
País	Austràlia
Durada	52 minuts
Distribució	YouTube

2) Context i propòsit

Context històric de la producció: La pel·lícula es realitza dins del context de la guerra entre Rússia i Ucraïna que va esclatar el febrer de 2022 amb la invasió de les tropes russes.

Esdeveniment/Conflicte representat: El film repassa el segon any de la guerra russa-ucraïnesa, que va de finals de febrer de 2023 al 24 de febrer del 2024. No es presenta el conflicte com un esdeveniment aïllat o des d'una òptica tancada i concreta, sinó que es representa la guerra en el seu conjunt i en relació a la resta del món. En ser un documental digital, la representació de la guerra no es basa en una investigació a fons sinó, més aviat, en una recopilació dels fets.

Propòsit declarat o implícit del film: A l'inici, una veu en off exposa la intenció del documental: "En el segon aniversari de la invasió d'Ucraïna per part de Rússia, fem la vista enrere als últims dotze mesos del conflicte, en els quals la lluita per l'ajuda, l'armament, i l'atenció del món estan a l'ordre del dia". Així doncs, el film es proposa repassar els fets més destacats del segon any de guerra.

Públic objectiu: El documental té com a públic tot aquell qui estigui interessat a conèixer, a trets generals, els esdeveniments de la guerra i com aquesta es desenvolupa. En primera instància, es dirigeix als ciutadans australians, ja que el mitjà de comunicació que el produeix és d'Austràlia, però en estar disponible en obert per la plataforma de YouTube, el públic

objectiu es converteix en els ciutadans de països afectats/involucrats en la guerra i que s'informen a través de les plataformes digitals.

3) Contingut i temes

Subjectes representats: Malgrat que el documental no es centra en històries personals, hi ha dues figures que, per la seva rellevància i influència en el transcurs de la guerra, apareixen notablement més que la resta: Volodímir Zelenski i Vladímir Putin. Tots dos apareixen en aproximadament quaranta escenes al llarg del documental (incloent-hi algunes d'aquestes diversos plans), i són els subjectes més representats i dels qual més es parla durant el film. A més, també degut a la seva posició política i social, Joe Biden també compta amb moltes més aparicions respecte a la resta d'individus. En aquesta línia, una gran part de les persones que apareixen al documental són alts càrrecs polítics, militars o d'altres institucions involucrades en la guerra. Addicionalment, el documental també compta amb la presència d'experts i reporters que apareixen en noticiaris de televisió.

Per altra part, el documental es caracteritza per la gran presència i representació de militars i soldats, ja sigui d'un dels dos països enfrontats o d'altres estats, que actuen com a reforç per algun bàndol. Així mateix, les imatges capten a moltes persones anònimes, víctimes directes o indirectes dels atacs bèl·lics, tot i que aquestes no tenen un paper principal.

Esdeveniments mostrats: El film repassa els esdeveniments més rellevants per entendre el transcurs de la guerra durant el seu segon any. Així doncs, s'exposen fets com la insurrecció interna per part de forces armades russes en contra el govern de Putin, que va tenir lloc al mes de juny de l'any 2023; les tensions entre Yevgeny Prigozhin, conegut com "el xef de Putin", i l'Estat rus, que van anar escalant fins que l'oligarca va morir en un accident en un vol privat; o la mort –reconeguda com un assassinat per la major part de països occidentals– d'Alexi Navalny, el principal opositor polític de Putin des de feia anys. Altrament, també es mostren moltes trobades polítiques entre els presidents dels principals països implicats en la guerra.

Temes principals: El documental aporta una visió general de la guerra en un context global. Així doncs, a més de recopilar els moments més rellevants del segon any, es tracten diverses dimensions del conflicte armat. Entre aquestes, destaquen les relacions polítiques internacionals que s'estableixen, així com les reaccions i moviments d'altres països en suport o oposició a Rússia i Ucraïna; les qüestions econòmiques com a grans modeladores de l'esdevenir del conflicte; o l'impacte d'altres esdeveniments d'interès geopolític mundial,

com l'esclat del conflicte armat d'Israel contra la Franja de Gaza.

Explicitat de la violència i el patiment: La violència i l'atac bèl·lic és present i explícit durant tot el documental. Imatges de militars són freqüents al llarg del film, ja sigui disparant a primera línia del front, en un foc creuat o simplement en agrupacions. Així mateix, es repeteixen les escenes on surten tancs disparant míssils (per exemple, al minut 29:27). Altres expressions de la violència i la destrucció de la guerra són els paisatges destrossats, edificis incendiats o en runes, cementiris o helicòpters militars sobrevolant alguna zona. Altrament, el patiment humà té menys presència i es mostra de forma menys explícita. Es fa ús de la pixelació per censurar cossos de persones agonitzant, greument ferides o mortes en els minuts 02:40 i 25:05, tot i que a vegades s'exposa a persones que se'ls veu la cara que són transportades per lliteres cap a ambulàncies. Tot i així, aquest tipus de plans són breus i amb un enquadrament general. Igualment, una escena que sí que s'enfoca en més d'una ocasió en Primer Pla o Pla Mitjà és la de gent plorant a causa de la commoció dels atacs bèl·lics. També, per exemple, es mostra el retrobament d'unes famílies amb els seus fills, després que aquests haguessin estat segrestats per les forces russes (10:16). Aquestes escenes sovint van acompanyades de música diacrònica en segon pla.

4) Estructura i forma

Estructura general: El documental segueix una estructura cronològica clara, ja que repassa els esdeveniments del segon any de la guerra entre Rússia i Ucraïna d'inici a fi. A més, rètol sobre un fons negre indiquen l'inici de cada mes per tal que l'espectador tingui consciència de quin moment ocupen els fets en la línia temporal.

Ús de la narració: La veu en off d'un periodista apareix a l'inici i al final del film com a "veu del documental", com omniscient i neutral, en forma de comentari que serveix per introduir la peça i exposar les seves intencions així com per fer arrodonir el seu tancament. Durant el cos del documental, la narració és conduïda pel retall de peces periodístiques o fragments d'informatius televisius de diferents mitjans de televisió. La narrativa segueix un ordre cronològic i ofereix múltiples veus per a cada esdeveniment mostrat, no només de periodistes, sinó també d'experts, figures polítiques i, fins i tot, ciutadans civils.

Seqüències clau: En el documental destaquen algunes seqüències que es distingeixen de la resta per emprar recursos o mostrar contingut diferent. En primer lloc, la primera i l'última seqüència destaquen per la presència de la veu en off dels periodistes, de manera que apareix

la seva veu –literal i narrativa. Per altra banda, els fragments en què apareixen persones malferides transportades en lliteres també ressalten per sobre de la resta.

Relació entre document i documental: En ser un documental digital, la clau de la narració està en el muntatge i l'organització de les peces. A través d'aquest, es converteixen una sèrie de retalls inconnexos amb una pel·lícula amb significat autònom i coherència. A més, s'utilitzen diferents recursos per enriquir el text filmic tal com l'ús de mapes animats, rètols o subtítols per remarcar alguna sentència, imatges intercalades entre els vídeos o música diacrònica.

5) Tècniques cinematogràfiques

Material de font: Com que és un documental digital, està constituït únicament per imatges d'arxiu. Les fonts i tipologies d'aquestes són molt variades, i a més de vídeos també s'hi inclouen algunes fotografies. La majoria d'imatges aporten un valor informatiu, si bé és cert que hi ha alguna excepció, com per exemple al minut 31:42 del documental, quan es mostra una Pla General d'un camp de blat acompanyat d'un Pla Detall d'una espiga.

Material d'arxiu: El material d'arxiu suposa la composició total del documental, però tot i així, la varietat en el contingut i les fonts és elevada. Principalment, el film es basa en noticiaris televisius, cròniques o altres peces informatives (també del format radiofònic) per conduir la narració, aportar multiplicitat de veus i exposar imatges sobre els fets. Aquests informatius són extrets de múltiples cadenes, no només de *7NEWS Australia*, mitjà que ha produït el documental. Així mateix, el documental exposa declaracions d'experts o de civils per complementar les exposicions dels fets. Per altra part, també es recullen moltes declaracions oficials d'alts càrrecs polítics, militars o institucionals. Un altre tipus d'imatge recurrent és la vista aèria dels paisatges, i fins i tot s'empren imatges de satèl·lit.

Per altra part, malgrat que no siguin la font principal, el documental també exposa, quan aquestes ofereixen una millor visió sobre algun fet, imatges gravades per particulars des de dispositius mòbils (per exemple al minut 40:06 o al 41:38). Aquestes es poden haver difós per xarxes socials o poden haver estat enviades directament a la cadena. A més, també s'utilitzen publicacions a les xarxes socials fetes per personatges rellevants en el documental, concretament, es mostren dues piulades de l'antic Twitter i una publicació d'Instagram.

Gravacions originals: El documental no compta amb imatges gravades expressament per la realització de la peça.

Entrevistes: El documental no compta amb entrevistes pròpies, però sí que utilitza entrevistes d'arxiu. La majoria d'elles són a fonts expertes, que ajuden a dimensionar o contextualitzar els fets. A més, algunes estan directament extretes de programes informatius de televisió. Esporàdicament, també s'utilitzen retalls de declaracions de civils afectats directament per alguna actuació bèl·lica.

Reconstruccions/escenificacions: No hi ha reconstruccions ni escenificacions.

Animació: El documental utilitza l'animació per donar dinamisme i enriquir el text filmic. Aquesta s'utilitza, sobretot, per presentar mapes en moviment que aclareixen i contextualitzen els fets. Per exemple, al minut 09:33, s'utilitza un mapa que ressegueix la frontera entre Rússia i Finlàndia quan es mostra que aquest últim país comença a formar part de l'OTAN per guanyar protecció i seguretat. Altres mapes animats es poden trobar al minut 04:48 o 32:30. A més, també apareix una il·lustració animada al minut 25:40 que mostra el funcionament d'un míssil concret un cop és llançat.

Fotografies, mapes, gràfics: El documental intercala fotografies d'arxiu entre els vídeos que ajuden a alentir el ritme de la narració. Aquestes, sovint es presenten individualment i com a complement dels vídeos, però en algunes ocasions s'encadenen un seguit d'imatges que formen una seqüència amb un significat més autònom (tot i que inserit dins del relat). Per exemple, en el minut 34:28, es mostren un seguit d'imatges d'oponents polítics de Putin al llarg dels anys que han acabat morint. Altrament, també s'utilitzen intertítols, per indicar el pas dels mesos, i rètols, sovint per remarcar alguna declaració o idea, per donar-li més força i deixar-la més clara. Per últim, el documental també inclou mapes animats que faciliten la comprensió de l'espectador.

Muntatge: El muntatge és un element central del documental, ja que es tracta d'un film digital que només compta amb imatges d'arxiu, i la capacitat d'organitzar-les i muntar-les és el que li dona flexibilitat i estil. A més, és precisament aquest retall i ordenació dels diferents materials el que possibilita un discurs amb significat ple i tancat, generant coherència en el relat i un fil narratiu clar. Característicament, el muntatge és ràpid i la majoria de plans duren menys de tres segons.

Gravació: Dins de les imatges d'arxiu, crida l'atenció l'elevada presència de plans aeris que capturen en els escenaris dels esdeveniments des d'una òptica molt més general i oberta. A més, el documental també compta amb molts plans en moviment, la majoria d'ells

panoràmics.

So: Els elements sonors que apareixen en el documental són els següents: veu en off, so de les imatges (que inclou discursos, declaracions i so ambiental), música extradiegètica, i doblatge a l'anglès de declaracions en altres idiomes. Aquest últim element crida l'atenció per ser un potenciador de la dramatització de la narració i el discurs. El doblatge apareix en més d'una ocasió durant el documental, per exemple doblant un discurs de Volodímir Zelenski amb un to enfàtic i amb música en segon pla, o per un noticiari de televisió rus quan el presentador explica que un dron –suposadament ucraïnès– ha estat explotat pels sistemes de seguretat russos quan sobrevolava el Kremlin.

So ambiental, música: La música extradiegètica en segon pla és un recurs freqüent al llarg del film. Aquesta, oscil·la entre diferents tonalitats i ritmes ràpids i lents. A més, aporta un valor narratiu addicional a les imatges, tot i que no té un caràcter informatiu. Altrament, el so ambiental de les imatges inclou, sovint, bombardejos o el disparament de tirs o míssils. Tot i així, en extreure molts materials de noticiaris informatius, el so ambiental de les imatges és cancel·lat en diverses ocasions per deixar pas a la locució del presentador.

Veu en off/narrador: La veu en off pròpia del documental només apareix a l'inici i al final del film per presentar-lo i concloure'l. És una veu que, per tant, té poca presència i busca contextualitzar i donar un propòsit a la peça documental. El cos del film està narrat per les diferents veus dels noticiaris de televisió, que, encadenades i organitzades, es complementen i generen un discurs amb significat ple. Els presentadors dels noticiaris o cròniques apareixen en pantalla en algunes ocasions, però quasi sempre deixen pas a les imatges de la notícia representada mentre segueixen narrant.

6) Perspectiva del documental:

Punt de vista: El documental, de forma implícita i a través de la construcció del discurs, adopta un posicionament en favor d'Ucraïna i en contra de Rússia. En representar els horrors de la guerra i les seves afectacions a nivell global, també genera un discurs antibèl·lic.

Modalitat del documental: Aquest documental es relaciona de manera poc clara amb les teories clàssiques del gènere. En primer lloc, seguint la classificació de Nichols, es podria encasellar el documental dins de la modalitat expositiva, ja que s'exposen fets de forma noticiosa, sovint amb una veu en off –que és canviant al llarg del film–, inclou una gran diversitat de perspectives, i exposa declaracions d'experts sobre certs temes. La particularitat

és que tots aquests materials no han estat gravats expressament per aquest film, és a dir, han estat recollits a posteriori i no s'ha pogut incidir en els seus continguts. D'aquesta manera, la relació entre els directors i el documental final té molts més matisos i complicacions.

D'acord amb la conceptualització de Renov, el documental s'impulsa per la motivació de mostrar o preservar, ja que, en lloc d'abordar una realitat concreta a fons i de manera estesa, es realitza una recopilació dels successos més rellevants durant el segon any de guerra. Així doncs, el tractament dels esdeveniments és informatiu i poc profund, i té el desig de preservar i recordar allò que ha passat durant aquest període.

Construcció de l'argument: Malgrat que el documental no declara defensar una perspectiva antibèlica o proucràinesa, la representació que fa dels esdeveniments i la construcció de la narrativa ho deixen entreveure. La figura de Putin és representada com a misteriosa, tancada, solitària i, fins i tot, mafiosa, ja que s'exposen incògnites al seu voltant i es mostren moltes imatges d'ell sol. La majoria de víctimes que es mostren són civils ucraïnesos, excepte els ciutadans russos detingudes a una manifestació en contra del seu govern.

Objectivitat vs. subjectivitat: En ser un documental digital, aquest no encarna directament la veu del seus directors i, per tant, la seva construcció és, d'entrada, menys subjectiva. Al llarg del film, s'exposen declaracions de moltes figures polítiques, militars i socials rellevants, amb idees contràries i pensaments oposats. Així mateix, també s'aporten dades i s'insereixen anàlisis i opinions de fonts expertes. Les imatges provenen de diferents cadenes informatives, o fins i tot de la gravació de particulars. A més, el documental no posa el focus en qüestions o situacions personals ni utilitza les emocions dels subjectes per interpel·lar l'espectador. En definitiva, es tracta la guerra des d'una òptica més àmplia, es despersonalitza el discurs i s'ofereix una gran varietat de fonts. No obstant això, la perspectiva ideològica del film es deixa entreveure en la cobertura que s'ofereix dels esdeveniments, que de forma implícita posiciona a Putin i el seu govern com l'epicentre del conflicte de dimensions globals.

A més, en el discurs final realitzat expressament pel documental (no com la resta de veus en off que són extrems de peces informatives existents) que realitza una veu en off, s'explicita aquesta posició. La veu en off exposa: "Dos anys des que Rússia va envair Ucraïna, llençant la major invasió terrestre des de la Segona Guerra Mundial. Dos anys després, Ucraïna està sent posada a prova com mai abans, i mentre demana ajuda a Occident, Putin està intensificant els seus esforços per destruir-la, destruir la seva oposició política i destruir la

democràcia. Ucraïna lidera la lluita per impedir que Putin triomfi, però cada vegada està sent més clar que no podrà fer-ho per si sola.” La menció a la Segona Guerra Mundial, a més de servir per dimensionar la magnitud del conflicte, també aguditza i agreuja la percepció que l’espectador té de la guerra, ja que evoca un horror passat que està condemnat de forma unànime. A més, aquest discurs sembla reivindicar la importància de posicionar-se en aquesta guerra i d’ajudar a Ucraïna, tot i que no ho fa de manera evident i clara.

Ètica de la representació: El film mostra pixelades o borroses les imatges més explícites de violència o degradació física. Tot i així, es persegueix una dramatització del discurs i de la violència amb l’ús de recursos com la música en segon pla o el doblatge emfatitzat d’algunes declaracions.

7) Impacte i interpretació

Impacte emocional: El documental recorre poc al recurs del Primer Pla ni tampoc mostra imatges íntimes. A través de la música, busca interpel·lar i involucrar l’atenció i les emocions de l’espectador, tot i que suscita sensacions d’intriga o interès, i no pas tant de tristesa, empatia o angoixa. En aquest sentit, la música serviria per fer el documental més atractiu i compliria una funció més estètica que no pas informativa. Les imatges que impacten més són les d’escenaris bèl·lics, com ara el llançament de míssils, la representació de paisatges destrossats o la presència de gent ferida –tot i que no es mostra de manera recurrent.

Recepció i controvèrsies: La majoria de comentaris d’espectadors a la plataforma de YouTube són positius. El documental compta amb 695.000 visualitzacions en aquesta plataforma.

Significat i rellevància: El film té un valor informatiu, ja que aporta una visió més global i completa sobre la guerra, comprenent la representació dels esdeveniments socials i polítics més rellevants del conflicte i en relació a aquest. Així mateix, es relaten les relacions internacionals que s’estableixen entre països i com la guerra serveix com a precepte per desenvolupar estratègies geopolítiques internacionals.

Comparació: A diferència de gran part dels documentals, aquest film no es centra en històries personals a través de les quals narrar la guerra, sinó que es diferencia i opta per un enfocament i abordatge de la guerra en la seva comprensió més àmplia, tractant les conseqüències d’aquesta, els aspectes econòmics i els principals moviments d’ambdós països.