

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

DHAMMA: Direcció

Memòria: Volum I

GEMMA GUTIÉRREZ

PONENT: ENDIKA REY

PRIMAVERA 2017



**TecnoCampus
Mataró-Maresme**

Dedicatòria

Al Pau, per què mai m'ha deixat sola per molt llarg i fosc que fos el viatge.

Agraïments

A la meva mare, el meu pare i el meu germà, que recolzen amb fermesa els camins que decideixo emprendre.

Als professors que ens van motivar a fer quelcom ambiciós i en especial a l'Alex del Olmo i Endika Rey, que han posat ordre al meu cap.

A tots els mecenes i aquells que han dedicat un pensament positiu a *Dhamma*.

A tot l'equip que ha fet possible aquest projecte.

A l'Helena, la Noe i en Fran, que es van embarcar en aquesta aventura suïcida.

I a la Irene, amb qui sense dubte, em queden moltes històries per explicar.

Resum

Aquest treball s'endinsa en l'anàlisi de la direcció del capítol pilot de *Dhamma*, una minisèrie dramàtica, de tres episodis, de 30 minuts cada un. És un treball realitzat conjuntament amb cinc companys de la universitat i finançat amb micromecenatge. Es detalla tot el procés: des de la gestació de la idea, el seu desenvolupament i planificació fins al rodatge i la postproducció. Valorant tots els punts que han marcat una diferència en el resultat final de l'obra.

Resumen

Este trabajo se adentra en el análisis de la dirección del episodio piloto de *Dhamma*, una miniserie dramática, de tres episodios, de 30 minutos cada uno. Es un trabajo realizado conjuntamente con cinco compañeros de la universidad y financiado con micromezenazgo. Se detalla todo el proceso: des de la gestación de la idea, su desarrollo y planificación hasta el rodaje y la postproducción. Valorando todos los puntos que han marcado una diferencia en el resultado final de l'obra.

Abstract

This project is an analysis of the direction of the pilot episode of *Dhamma*, a dramatic miniseries of 3 episodes, each of them 30 minutes long. It's a project created along 5 university colleagues and financed by crowd funding. All the process is included: from the brainstorming of the idea, its development and planning to shooting and post production. Valuing all the details that made a difference in the final result of the piece.

Índex

Índex de figures	V
Índex de taules.....	XI
Glossari de termes	XIII
1. Introducció.....	1
2. Objectius i abast	3
2.1. Objectius del treball de fi de grau.....	3
2.2. Objectius de l'episodi pilot <i>Dhamma</i>	3
2.3. Abast	3
3. Marc teòric	5
3.1. L'evolució de les sèries.....	5
3.1.1. Dècada dels 50's-60's.....	7
3.1.2. Dècada dels 70's-80's.....	9
3.1.3. Dècada dels 90's.....	9
3.1.4. Dècada dels 2000-actualitat.....	9
4. Anàlisi de referents.....	199
4.2. Referents filmics.....	19
4.3. Referents musicals.....	23
5. Metodologia	255
5.1. Preproducció	25

5.1.1. Guió	25
5.1.1.1. Concepció de la idea.....	25
5.1.1.2. Per què <i>Dhamma</i> ?.....	25
5.1.1.3. Premissa.....	25
5.1.1.4. Gènere i Target	25
5.1.1.5. Sinopsi	25
5.1.5.1. La qüestió dramàtica central.....	30
5.1.5.2. El protagonista, l'objectiu i el conflicte	25
5.1.5.3. Trames	25
5.1.5.4. Estructura bàsica del pilot.....	32
5.1.1.6. Sinopsi de l'episodi pilot.....	34
5.1.1.7. Sinopsi esquematitzada del segon episodi.....	35
5.1.1.8. Sinopsi esquematitzada del tercer episodi	35
5.1.1.9. Personatges	36
5.1.1.9.1. Personatges principals	36
5.1.1.9.2. Personatges secundaris	38
5.1.1.10. Desviacions.....	39
5.1.2. Localització.	40
5.1.2.1. Localitzar	42
5.1.2.2. Problemes	42
5.1.3. Direcció de fotografia.....	44

5.1.3.1. Teaser.....	45
5.1.3.2. Júlia.....	47
5.1.3.3. Alexandra.....	47
5.1.3.4. Nicolás	48
5.1.3.5. Joanna	50
5.1.3.6. Habitacions vermelles.....	52
5.1.3.7. Carolina.....	53
5.1.3.8. Relació directora - directora de fotografia.....	56
5.1.4. Guió Tècnic.....	25
5.1.5. Plantes de càmera.....	57
5.1.6. Proves de càmera	58
5.1.7. Direcció d'art.....	59
5.1.7.1. Habitació de Joanna	60
5.1.7.2. Saló	63
5.1.7.3. Cuina.....	64
5.1.7.4. Habitació vermella.....	64
5.1.7.5. Rebedor.....	65
5.1.7.6. Objectes de <i>Dhamma</i>	65
5.1.7.7. Taüt	66
5.1.7.8. Relació directora - directora d'art.....	67
5.1.8. Càsting	68

5.1.9. Equip Tècnic.....	78
5.1.10. Plà de rodatge	80
5.1.10.1. Anàlisi planificació dia 1 de rodatge	81
5.1.11. Material.....	85
5.1.11.1. Equip de càmera	85
5.1.11.2. Material de llum.....	86
5.1.11.3. Material d'art.....	86
5.1.11.4. Material de vestuari i maquillatge	87
5.1.11.5. Material de so	88
5.1.11.6. Material de producció.....	88
5.2. Producció.....	89
5.2.1. Dia 1.....	89
5.2.2. Dia 2.....	94
5.2.3. Dia 3.....	98
5.2.4. Dia 4.....	104
5.2.5. Dia 5.....	108
5.2.6. Dia 6.....	112
5.2.7. Dia 7.....	113
5.2.8. Treball amb actors.....	116

Índex de figures

Fig. 4.1.1. <i>Festen</i> (Vinterberg, T., 1998). Font: Captures del film.....	20
Fig. 4.1.2. <i>Dogville</i> (Von Trier, L., 2003). Font: Captures del film.....	21
Fig. 4.1.3. <i>Melancholia</i> (Von Trier, L., 2011). Font: Captures del film.....	21
Fig. 4.1.4. <i>Carnage</i> . Inici film (superior) i clímax (inferior). Font: Helena González.....	22
Fig. 4.1.5. <i>Mulholland Drive</i> (Lynch, D., 2001). Font: Captures del film.....	22
Fig. 4.1.6. Exemple <i>Twin Peaks</i> . Font: Captures de la sèrie.....	23
Fig. 4.1.7. <i>Six Feet Under</i> (Ball, A., 2001-2005). Font: Captures de la sèrie.....	23
Fig. 5.1.1.5.4.1. Esquema estructura capítol. Font: Elaboració pròpia.....	32
Fig. 5.1.1.11.1. Collage localització <i>Dhamma</i> . Font: Helena González.....	41
Fig. 5.1.1.11.2. Paleta de colors de la casa. Font: Noe Sánchez.....	42
Fig. 5.1.2.2.1. Mapa localització real. (no escala) Planta 0. Font: Helena González.....	43
Fig. 5.1.2.2.2. Mapa localització real. (no escala) Planta 1. Font: Helena González.....	43
Fig. 5.1.2.2.3. Mapa localització ficció. (no escala) Planta 0. Font: Helena González.....	43
Fig. 5.1.3.1.1. Exemple <i>Le scaphandre et le Papillon</i> . Font: Elaboració pròpia.....	46
Fig. 5.1.3.1.2. Exemple del teaser de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	46
Fig. 5.1.3.2.1. Exemple del teaser de <i>Dhamma</i> (Júlia). Font: Elaboració pròpia.....	47
Fig. 5.1.3.3.1. Exemple plans d'Alexandra en <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	48
Fig. 5.1.3.4.1. Exemple Nicolás, en <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	48
Fig. 5.1.3.4.2. Exemple <i>Mr. Nobody</i> . Font: Elaboració pròpia.....	49

Fig. 5.1.3.4.3. Exemple Nicolás trencament d'eix. Font: Elaboració pròpia.....	49
Fig. 5.1.3.4.4. Exemple escena taüt de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	50
Fig. 5.1.3.4.5. Exemple de l'Escena 30 de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	50
Fig. 5.1.3.5.1. Exemple Joanna&Alex, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	51
Fig. 5.1.3.5.2. Exemple Joanna&Alex malson, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	51
Fig. 5.1.3.5.3. Exemple Joanna crisi, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	52
Fig. 5.1.3.6.1. Exemple llum vermell Elisabeth, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	53
Fig. 5.1.3.6.2. Exemple llum vermell Alexandra, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	53
Fig. 5.1.3.7.1. Exemple Carolina, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	54
Fig. 5.1.3.7.2. Exemple Carolina&Pablo, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	54
Fig. 5.1.3.7.3. Exemple habitació rentadora, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	55
Fig. 5.1.3.7.3. Exemple Carolina lavabo, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	55
Fig. 5.1.4.1. Exemple guió tècnic primera versió. Font: Elaboració pròpia.....	56
Fig. 5.1.4.2. Exemple guió tècnic versió final. Font: Elaboració pròpia.....	57
Fig. 5.1.5.1. Exemple planta de càmera. Font: Helena González.....	57
Fig. 5.1.6.1. Making of proves de càmera. Font: Elaboració pròpia.....	58
Fig. 5.1.7.1. Paleta de colors, de <i>Dhamma</i> . Font: Noe Sánchez.....	59
Fig. 5.1.7.1.1. Panoràmica habitació de Joanna en construcció. Font: Noe Sánchez.....	60
Fig. 5.1.7.1.2. Panoràmica 'habitació de Joanna finalitzada. Font: Noe Sánchez.....	60
Fig. 5.1.7.1.3. Mobles de l'habitació de Joanna. Font: Cesc Maymo.....	61
Fig. 5.1.7.1.4. Mobles i objectes de l'habitació de Joanna. Font: Noe Sánchez.....	61

Fig. 5.1.7.1.5. Part amagada de l'habitació de Joanna. Font: Noe Sánchez.....	61
Fig. 5.1.7.1.6. Habitació de Joanna (teaser). Font: Cesc Maymo.....	62
Fig. 5.1.7.1.7. Objectes personals de Joanna. Font: Noe Sánchez.....	62
Fig. 5.1.7.2.1. Saló de <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	63
Fig. 5.1.7.2.2. Mobles del saló de <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	63
Fig. 5.1.7.2.3. Distribució de la missa de <i>Dhamma</i> . Font: Noe Sánchez.....	63
Fig. 5.1.7.3.1. Cuina de <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	64
Fig. 5.1.7.4.1. Habitació vermella de <i>Dhamma</i> . Font: Noe Sánchez.....	64
Fig. 5.1.7.5.1. Rebedor de <i>Dhamma</i> . Font: Noe Sánchez.....	65
Fig. 5.1.7.6.1. Flors de <i>Dhamma</i> . Font: Noe Sánchez.....	65
Fig. 5.1.7.6.2. Objectes xantatge de <i>Dhamma</i> . Font: Noe Sánchez i Cesc Maymo.....	66
Fig. 5.1.7.7.1. Taüt de <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo y Noe Sánchez.....	66
Fig. 5.1.8.1. Exemple fulls de càsting. Font: Elaboració pròpia.....	68
Fig. 5.1.8.2. Fotografia de Karina Kolokolchykova. Font: CV actriu.....	70
Fig. 5.1.8.3. Fotografia de Ona Casamiquela. Font: CV actriu.....	71
Fig. 5.1.8.4. Fotografia de Marina Cantos. Font: CV actriu.....	71
Fig. 5.1.8.5. Fotografia de Gemma Charines. Font: CV actriu.....	72
Fig. 5.1.8.6. Fotografia de Edgar Moreno. Font: CV actor.....	73
Fig. 5.1.8.7. Fotografia de Karina Matas Piper. Font: CV actriu.....	73
Fig. 5.1.8.8. Fotografia de Paco Aldeguer. Font: CV actor.....	74
Fig. 5.1.8.9. Frame Claudia Molina en el pilot de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	74

Fig. 5.1.8.10. Fotografia de Toni Meler. Font: CV actor.....	75
Fig. 5.1.8.11. Fotografia de Albert Franch. Font: CV actor.....	76
Fig. 5.1.8.12. Fotografia de Valentina Moreno. Font: CV actriu.....	76
Fig. 5.1.8.13. Fotografia document disponibilitats actors. Font: Elaboració pròpia.....	77
Fig. 5.1.10.1. Exemple fragment pla de rodatge. Font: Elaboració pròpia.....	80
Fig. 5.1.10.1.1. Fragment pla de rodatge de la directora. Font: Elaboració pròpia.....	85
Fig. 5.1.11.2.1. Material de llum, de <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo	86
Fig. 5.2.1. Claqueta, de <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo	89
Fig. 5.2.1.1. Mecànic seqüència teaser: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	92
Fig. 5.2.2.1. Habitació vermella: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	95
Fig. 5.2.2.2. Escenes Lavabo: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	97
Fig. 5.2.3.1. Escena del malson: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	99
Fig. 5.2.3.2. Llum vermella: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	100
Fig. 5.2.3.3. Assaig escena Nicolás: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	101
Fig. 5.2.3.4. Discurs Greg: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	103
Fig. 5.2.4.1. Reunió cap de departaments: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	105
Fig. 5.2.4.2. Escena Cuina: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	106
Fig. 5.2.5.1. Elisabeth llum vermella: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	109
Fig. 5.2.5.2. Preparant escena d'amor: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	110
Fig. 5.2.5.3. Joanna flashback: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	110
Fig. 5.2.7.1. Escena Greg i Elisabeth: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.....	114

Fig. 5.2.7.2. Carolina a missa: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.	114
Fig. 5.2.7.3. Fotografia equip: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.	115
Fig. 5.2.8.1. Repàs guió amb actor: Making of <i>Dhamma</i> . Font: Cesc Maymo.	117
Fig. 5.3.1.1.1. Presentació del teaser de <i>Dhamma</i> , directora (esquerra) i compositor musical (dreta). Font: Mercat del film.	119
Fig. 5.3.1.7.1. Retakes de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.	122
Fig. 5.3.1.7.2. Plans recurs de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.	122
Fig. 5.3.3.1. Crèdits inicials de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.	128
Fig. 5.4.1.1. Primer teaser de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.	130
Fig. 5.4.1.2. Recordatori comercial de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.	130
Fig. 5.4.1.3. Fotografia de grup Saló del cinema. Font: Elaboració pròpia.	130
Fig. 6.2.1. Exemple etalonatge Alexandra, de <i>Dhamma</i> . Cru (esquerre) - retocat (dreta) Font: Helena González	134
Fig. 6.2.2. Exemple etalonatge flashback somni, de <i>Dhamma</i> . Cru (esquerre) - retocat (dreta) Font: Helena González	135
Fig. 6.2.3. Exemple etalonatge Elisabeth llum vermella, de <i>Dhamma</i> . Cru (esquerre) - retocat (dreta) Font: Helena González	135
Fig. 6.2.4. Exemple etalonatge Joanna, de <i>Dhamma</i> . Cru (esquerre) - retocat (dreta) Font: Helena González	135
Fig. 6.2.5. Exemple etalonatge Carolina, de <i>Dhamma</i> . Cru (esquerre) - retocat (dreta) Font: Helena González	135
Fig. 6.4.1. Exemple iconogràfic del procés de Tube d'Assaig. Font: http://tubedassaig.beteve.cat/	13

Índex de taules

Taula. 1.1. Equip principal. Font: Elaboració pròpia.....	1
Taula. 5.1.8.1. Actors citats al càsting de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	69
Taula. 5.1.9.1. Nom i càrrecs de l'equip tècnic. Font: Elaboració pròpia.....	78
Taula. 5.2.1.1. Escenes i plans realitzats dia 1, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	94
Taula. 5.2.2.1. Escenes i plans realitzats dia 2, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	98
Taula. 5.2.3.1. Escenes i plans realitzats dia 3, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	104
Taula. 5.2.4.1. Escenes i plans realitzats dia 4, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	108
Taula. 5.2.5.1. Escenes i plans realitzats dia 5, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	111
Taula. 5.2.6.1. Escenes i plans realitzats dia 6, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	113
Taula. 5.2.7.1. Escenes i plans realitzats dia 7, de <i>Dhamma</i> . Font: Elaboració pròpia.....	116
Taula. 5.3.3.1. Nom i càrrecs de l'equip tècnic dels crèdits. Font: Elaboració pròpia.....	128

Glossari de termes

Càmera en mà	Estil de gravació en el qual la càmera no està o no aparenta estar subjecta a cap suport.
Cliffhanger	Recurs narratiu per generar suspens e intriga a l'espectador per generar el desig de seguir la continuïtat de la peça.
Coach	Terme aplicat per fer referència a la persona que recolza la direcció d'actors.
Deixar aire	Aplicar espai en el quadro entre els marges i el personatge o objecte protagonista.
Distància focal	El numero de graus expressat amb mil·límetres que l'objectiu es capaç d'abastar.
Doppelgänger	Terme alemany designat als dobles fantasmagòrics d'una persona viva.
Fresnel	Tipologia de focus comú en cinema i televisió el qual es fa servir per simular la llum del sol o de la lluna i com a llum principal o contrallum per actors en platós.
Gelatina	Filtre d'iluminació que permet corregir un color o difuminar la llum.
Low concept	Tipologia d'argument que reflexa la vida quotidiana i realista.
Mecànics	Procés de rodatge en el qual es realitzen assajos on intervenen els moviments tècnics i de logística previs a la filmació.
Mood	Terme aplicat a l'atmosfera i to d'una peça audiovisual.
Peaking	Sistema de focus per detectar el focus de la imatge.
Photostoryboard	Conjunt de fotografies que mostren de manera seqüencial la narrativa de la història, prèviament a la seva realització audiovisual.

Pitching	Terme anglès que fa referència a la presentació verbal i visual d'una idea audiovisual amb l'objectiu d'aconseguir finançament per la seva producció.
Pla detall	Tipologia de pla que destaca un objecte o part del cos.
Plans recurs	Plans filmats amb l'objectiu d'aportar dinamisme, context o continuïtat al muntatge audiovisual.
Primer pla	Tipologia de pla que compren el rostre i espatlles.
Proxies	Tipologia d'arxiu de vídeo amb una compressió alta realitzats a través dels arxius originals sense comprimir que permet una senzilla visualització i muntatge.
Raccord	Efecte de continuïtat entre dos plans consecutius.
Retake	Fa referència a clips que es tornen a gravar.
Salt d'eix	Percepció de falsa continuïtat de plans quan es creuen els eixos de l'acció entre un pla i un altre.
Showrunner	Concepte Nord-americà aplicat al càrrec que te el cap dels guionistes d'una sèrie de TV. És l'encarregat de mantenir la coherència i la cohesió a tota la narrativa serial.
Steadycam	Estabilitzador que consta d'un arnes i un braç amb un suport per la càmera que permet adherir la càmera al operador i produir un efecte més volàtil.
Streaming	Terme anglès aplicat a la distribució de contingut en plataformes.
Target	Públic al qual va destinat el producte audiovisual.
Tràveling	Recurs de moviment de càmera realitzat amb vies o rodes.

1. Introducció.

Dhamma és una minisèrie dramàtica amb tocs de thriller psicològic, de tres episodis, que tracta la percepció subjectiva de la *veritat* i les diverses formes que aquesta pot mostrar segons el punt de vista. El detonant de la història és el suïcidi de Joanna Domènech, una actriu famosa. La sèrie gira al voltant del viatge físic i emocional que recorre Alexandra, la parella de l'actriu, durant tota la vetlla. A mesura que avança el dia resolt progressivament els secrets que envolten la mort de Joanna amagats per la família i el seu propi inconscient.

La minisèrie està ambientada en l'actualitat dins un entorn de classe social mitjana-alta. Els tres episodis succeeixen durant el transcurs d'un dia i en un únic espai. Està pensada per ser emesa tant per televisió com per plataformes *online*.

Per dur a terme l'obra al juny 2015 es forma un equip principal de sis persones del mateix curs del Grau en Mitjans Audiovisuals. Cada integrant representa el cap de departament d'un dels diversos rols que conformen els tres processos generals de la creació d'un producte audiovisual (preproducció, producció i postproducció).

Direcció Gemma Gutiérrez

Guió Irene Toribio

Direcció de fotografia Helena González

Direcció d'art Noe Sánchez

Muntatge Fran Bafaluy

Música Pau Escutia

Taula. 1.1. Equip principal. Font: Elaboració pròpia.

Per una qüestió de disponibilitat de temps i recursos al gener 2016 es decideix confeccionar únicament el capítol pilot.

Aquest treball exposa la direcció de l'episodi pilot de *Dhamma* en el qual s'esgrimeix cada procés dins la concepció, desenvolupament i finalització del capítol. Es detallen les circumstàncies i decisions tant tècniques com creatives preses per l'autora del projecte des del juny 2015 fins al setembre 2017. El pilot s'entrega amb l'edició de so, efectes especials i etalonatge inacabat.

Es realitza una breu investigació teòrica sobre els factors que donen peu a l'evolució de les sèries dels Estats Units i de quina manera s'apropen a l'estil cinematogràfic.

L'aspiració inicial d'aquest treball és realitzar un projecte audiovisual suficientment professional com per a ser emès per algun canal de televisió o venut a alguna productora. Finalment se centra en ser distribuït per diverses plataformes *online*, formar una xarxa de contactes i en la creació d'una base sòlida d'aprenentatge envers la qual poder analitzar errors i punts forts sobre els que treballar en futurs projectes professionals.

La motivació principal és la construcció d'una història que neix de les inquietuds de l'autora i els membres de l'equip podent plasmar-les en una obra audiovisual construïda a través de les eines que ha anat assolint durant els quatre anys de carrera.

2. Objectius i abast.

Cal diferenciar en dos els objectius d'aquest projecte. Per una banda els objectius del treball de final de grau i per altre els objectius de l'episodi pilot de *Dhamma*. Ambdós objectius se centren en el rol de direcció de l'autora.

2.1. Objectius del treball de fi de grau.

En primer lloc plasmar la direcció realitzada del treball pràctic d'una peça audiovisual (en aquest cas un episodi pilot). En segon lloc contextualitzar el nostre treball amb una petita investigació centrada en les causes de l'evolució de les sèries produïdes als Estats Units iniciada a la dècada dels cinquanta fins a l'actualitat sota la premissa de la seva conversió progressiva a sèries d'estil cinematogràfic.

Fer una anàlisi dels diferents referents emprats per l'equip a l'hora de desenvolupar el llenguatge i estil de la minisèrie.

Desglossar la metodologia emprada en la creació del pilot per extreure'n els factors que han repercutit directament i indirectament en el producte final extraient conclusions finals.

2.2. Objectius de l'episodi pilot *Dhamma*.

Amb la realització del pilot es pretén trobar les eines per orquestrà tots els departaments (dins de cada fase de producció del projecte) perquè es mantingui una mateixa línia creativa en el to, l'estil i el missatge sense deixar de banda la creació d'un bon clima de treball seguint la cita del director Christopher Nolan que recull Michael Rabiger (2009, p.5) que diu “*Como a director soy una especie de lente humana a través de la cual se vehiculan los esfuerzos de todos. Una gran parte de mi trabajo consiste en tomar decisiones sobre como fusionar los grandes talentos con los que estoy trabajando en una sola consciencia.*”.

- Es vol aconseguir el compliment de *timings* establerts per l'equip i comandats per la productora. També aprofitar al màxim i de manera eficient els recursos dels quals es disposa i trobar sistemes per aconseguir aquells que en un principi no es té accés.

- Treballar conjuntament amb la guionista per desenvolupar la història que es vol explicar amb una narració coherent, visual i que motivi posteriorment a l'equip.
- Gestionar de la mà de producció la construcció del calendari, la cerca de l'equip, localitzacions, material, finançament i organització de cada procés.
- Conjuntament a la directora de fotografia i art treballar l'atmosfera, el to i el llenguatge necessari per fer arribar de manera més òptima el missatge que integra el guió.
- La cerca i tria d'actors amb els quals treballar de manera orgànica la interpretació dels personatges per aportar la màxima credibilitat a la història.
- Analitzar i editar amb el muntador el resultat obtingut en el rodatge per construir la narrativa visual.
- Buscar i crear amb el dissenyador de so les informacions i sensacions auditives que volem causar en l'espectador.
- Finalment amb el compositor de la banda sonora construïm els matisos de tot el discurs audiovisual creat fins al moment per finalment tancar el projecte.

2.3. Abast.

Pel que fa al treball de final de grau es realitza la recopilació i documentació de tot el procés de creació de l'obra emmarcat pel rol i les decisions preses per la directora.

Pel que fa a l'obra es vol presentar a diversos festivals i concursos per tal de difondre l'obra i optar a una possible recuperació de la inversió financera. Depenent la repercussió que obtingui i veient on aconsegueix arribar es pretén o bé mostrar la peça a alguna cadena de televisió pública/privada o la publicació en alguna plataforma *online* per continuar la distribució i aconseguir suport per tornar a rodar la sèrie de zero i al complet.

En ser parcialment finançada per mecenatge es té previst fer una estrena i publicació *online* privada pels inversors i la gent que ha fet possible el projecte.

3. Marc teòric.

A continuació s'exposarà la basant teòrica d'aquest projecte. Es realitzarà una anàlisi sobre l'evolució de les sèries de televisió als Estats Units per veure quins han sigut alguns dels punts claus que han provocat la incursió de les característiques que defineixen el cinema en la forma de fer ficció seriada.

L'evolució de la història de les sèries és molt plural i diversa. En la tria que s'ha realitzat no hi caben tots i cada un dels exemples existents, sinó només aquells que l'autora d'aquest projecte considera rellevants i aclaridors pel que vol reflectir en el seu estudi. Tampoc es fa èmfasis en altres països, antecedents de la ficció serial, de la novel·la per entregues, ni en el perquè i com es va inventar el televisor i quines van ser les primeres emissions.

S'ha buscat focalitzar l'objectiu de l'estudi al màxim iniciant l'anàlisi a finals de la dècada dels cinquanta als Estats Units, una de les grans potències a escala mundial dins de l'àmbit de l'entreteniment, on les sèries ja estaven assentades i amb uns estàndards determinats. Aquest apartat és genèric, ja que l'objectiu aquest treball de final de grau no és desenvolupar una investigació sobre el tema, sinó contextualitzar.

3.1. L'evolució de les sèries.

En l'actualitat es viu una disputa permanent de les empreses comercials americanes d'entreteniment per la conquesta del públic consumidor de sèries de televisió a través de plataformes digitals. Aquesta situació provoca una constant eferescència de la creació de sèries de qualitat, obres d'estil cinematogràfic que poden arribar a ser considerades culturalment peces artístiques. El terme *sèrie de qualitat* fa referència a l'anàlisi realitzat per Robert J. Thomson (1997).

Són sèries que segueixen unes característiques concretes de producció; per començar, es fuig de l'audiència en massa, per orientar-se cap a una tipologia específica d'espectador i de classe mitjana-alta. Aquesta audiència dóna peu a treballar detalladament el desenvolupament de trames, la hibridació de gèneres, la psicologia dels personatges o formes de fer que anteriorment els patrocinadors i les cadenes de televisió censuraven per por a desagradar a una part del sector. Aquest nou públic ofereix una alta fidelitat del seguiment del producte. Un seguiment no només basat en la visualització completa de la

sèrie, si no en la consumició de *merchandising*, compra de DVD's i la divulgació d'aquesta mitjançant les xarxes socials creant un efecte epidèmic.

Aquestes sèries estan creades i desenvolupades sota una mirada creativa. La sèrie passa a prioritzar els objectius artístics, creant fets distintius en el contingut, adquirint una personalitat pròpia i convertint-se en una marca recognizable. Es pot veure, a més, referències d'obres de prestigi o de culte. Aspecte, que fins fa poc més de tres dècades, estava quasi reservat exclusivament al cinema.

La mirada creativa se centra en la figura de l'escriptor fent referència al terme *showrunner* o creador de la sèrie. En el cas del cinema és la figura del productor i el director la que firma l'obra i gestiona tots els aspectes creatius i tècnics del projecte, però en el cas de les sèries, freqüentment el director varia d'un capítol a un altre i el *showrunner* és qui manté la continuïtat del seguiment de la sèrie dotant-la de coherència i unitat a través de la tasca de direcció i gestió de l'escriptura dels guions de la sèrie i té la potestat de decidir aspectes creatius durant la filmació o execució del resultat final.

Com comenta Concepción C. Virino (2009, p.160) respecte a les sèries de televisió, aquestes “presentaban diferencias sustanciales con la producción cinematográfica y entre todas ellas destacaba la revalorización de la figura del escritor. (...) el guionista fue el eje del proceso creativo y la auténtica estrella del formato. La razón era que la limitación de medios impedía incluir mucha acción física, por lo que primaba más el drama o la intriga en donde un buen guionista podía lucirse con los diálogos y la caracterización de los personajes. Durante este periodo el escritor de televisión se parecía mucho más al teatro que al cine y por eso en poco tiempo se le llegó a considerar como un autor con todas las atribuciones que ello representaba.” també Concepción C. Virino reflexiona que en l'actualitat en l'àmbit del cinema cap guionista rep una especial visibilitat si no és a través de la seva feina com a productor i els productors com a tal es consideren creadors i autors mentre que en les sèries els principals guionistes reben la consideració d'autors sense necessitat d'haver d'exercir cap altra funció.

Les temàtiques també han canviat. Han evolucionat a temes transcendents amb significats profunds per la societat i s'evita la resolució dels conflictes. Per exemple; per molt que la temàtica d'una sèrie sigui l'apocalipsi zombi, aquest fet perd relativa importància davant l'objectiu de mostrar fins on pot arribar l'ésser humà en una situació límit de supervivència

com és el cas de *The Walking Dead* (Darabont, F. i Kirkman, R., 2010-2017), on aviat deixa clar que l'enemic principal no són els zombis sinó els mateixos humans amb els quals toca conviure en aquest planeta devastat.

O quan el detonant passa a ser la desaparició mundial del dos per cent de la població l'espectador ja no reclama saber el perquè d'aquest succés o on han anat els desapareguts. El públic vol descobrir i experimentar, a través de les sensacions que transmet la sèrie, com aquesta població restant supera aquest fet i quin paper pren la fe, la filosofia i la ciència (els motors que busquen justificar els fets que envolten la societat actual) com és el cas de *The Leftovers* (Lindelof, D. i Perrota, T., 2014-2017). La sèrie deixa en segon terme la trama per centrar el focus en els personatges i la seva psicologia.

Tot això, però, requereix un alt cost de producció. S'inverteix a trobar i mantenir el creatiu que li dona la mirada a la sèrie, una selecció de personal professional que cuidi al detall tota la vessant artística i tècnica del producte i esmercen en temps i recursos materials.

Aquestes característiques estan basades en el cànon actual d'industrialització de les sèries. Per arribar a aquest ideari ha sigut necessari per part de les productores i les cadenes de televisió apostar -a base de prova i error- fins a acotar les nomenades característiques per finalment aconseguir un èxit comercial.

3.1.1. Dècada dels 50's-60's.

Per entendre aquest fenomen s'ha realitzat una cerca d'informació i s'han triat diversos punts d'inflexió (amb els seus exemples corresponents) dins la història de les sèries que s'exposaran a continuació.

Quan acaba la Segona Guerra Mundial, Estats Units disposa d'un posicionament internacional privilegiat i decideix potenciar, entre altres, la indústria de l'entreteniment i la ficció. El televisor es converteix en l'epicentre familiar reemplaçant a poc a poc el paper que havia pres la ràdio. En aquest context la creació de contingut es basa en el context familiar.

Una de les sèries de més èxit de la dècada dels cinquanta va ser *I love Lucy* (Arnaz, D., 1951-1957), distribuïda per la cadena de televisió CBS. Es tracta d'una comèdia diària basada en la premissa d'un matrimoni (estable i indestructible) en el qual la dona,

impulsada pel desig innocent e incansable de convertir-se en actriu, provoca aldarulls a cada episodi (que es converteixen en el motor de l'acció de la trama) amb una resolució final (tornant a l'estabilitat inicial del capítol).

És una sèrie plana pel que fa a desenvolupament de personatges, trama i entretinguda per l'espectador. Una de les estratègies per aconseguir l'èxit va ser el fet de difuminar la línia entre els actors i els personatges arribant al punt en el qual els protagonistes, que també eren un matrimoni a la vida real, van coordinar el naixement del seu fill amb el de la sèrie arribant a generar un alt nivell d'audiència en el capítol *Lucy Goes to the Hospital*.

Un punt important va ser la col·laboració de Karl Freund, director de fotografia de *Metropolis* (Lang, F., 1927) qui va idear un sistema de gravació amb tres càmeres de cinema per tal de resoldre problemes tècnics (sincronia, nitidesa de la imatge...) i va confeccionar una il·luminació plana que permetia rodar amb multicàmara sense haver de reajustar la il·luminació de cada pla com comenta Toni de la Torre (2016).

Fins a finals de la dècada dels seixanta les cadenes CBS, NBC i ABC competien per generar ficció que arribés al públic de masses. Per arribar a tot l'espectre familiar les sèries es basaven en premisses i arguments senzills que tothom pogués entendre i/o sentir-se reflectit, personatges cíclics que tornaven a l'estabilitat amb la qual havien iniciat l'episodi i un to tolerable pels infants i els més grans. Això generava un seguit de sèries repetitives i poc complexes que, a més, no suposaven una gran aposta pressupostaria per part de les productores.

Van aparèixer algunes excepcions de gènere com *Alfred Hitchcock Presents* (Hitchcock, A., 1955-1965) o *The Twilight Zone* (Serling, R., 1959-1964). La primera, emesa per la CBS i NBC, va ser produïda (i esporàdicament dirigida) pel director de cinema Alfred Hitchcock on protagonitzava la presentació i tancament a tots els episodis. Els capítols eren un seguit d'històries dramàtiques de thriller i suspens.

The Twilight Zone va ser creada per Rod Serling i emesa per la CBS. Els episodis són relats independents entre ells on el creador té el paper de narrador. La sèrie relata històries de ciència-ficció, fantasia i thriller amb subtext moralitzador. Jordi Balló i Xavier Pérez (2005, p. 229) ho descriuen com a "...una invitación visual y sonora -la música de Bernard Hermann, la voz y el cuerpo de Serling- a penetrar en un mundo con reglas propias pero

perfectamente integrado en el devenir de la sociedad alertada por los peligros de la guerra fría y la intolerancia, ante los que la serie se presentaba como un aviso admonitorio de la catástrofe planetaria, pero también con un optimismo por la posibilidad humana de escoger."

Aquestes dues sèries van ser una excepció al contingut que es realitzava en el moment donat aportaven trames que incitaven a la reflexió política, social i filosòfica proposada a través d'una estètica onírica i realització cuidada al detall. En el cas d'*Alfred Hitchcock Presents*, independentment de la implicació del director de cinema, el seu estil estava impregnat al llarg de la sèrie.

El sistema d'abastar al màxim número d'espectadors es va mantenir fins que els estudis de l'audiència van evolucionar i els publicistes van descobrir que no totes les tipologies de públic inverteixen el mateix en els productes publicitats. Van concloure que l'espectador més valuós era aquell que estava comprès entre els vint-i-cinc i cinquanta anys ben posicionats a la feina. Aquest fet era, en general, directament proporcional al seu nivell cultural. La qual cosa els feia més exigents amb el tipus de ficció que consumien, fugint de programes que consideraven obsolets i de poc prestigi cultural.

Quan els anunciants van deixar d'invertir en algunes ficcions que tenien grans audiències, les cadenes van tornar a formular el seu plantejament envers la ficció. La CBS va iniciar, dirigit per Fred Silverman, el que s'anomena la *rural purge*. Van cancel·lar programes i sèries de televisió que tenien un bon nivell d'audiència però que aquest èxit estava sustentat per una població envellida, rural o d'un estatus i nivell cultural baix. Es va seguir l'estratègia d'apostar per sèries més modernes i urbanes. Seguien procurant atraure el màxim de públic possible però mirant que aquest fos de qualitat.

3.1.2. Dècada dels 70's-80's.

Un dels exemples va ser *The Mary Tyler Moore Show* (Brooks, J. L. i Burns, A., 1970-1977). La protagonista era una dona soltera de trenta anys, amb un compromís trencat a l'esquenes i un gran èxit professional al seu davant. Per l'època aquesta premissa suposava polèmica assegurada, fet que podia acabar amb qualsevol carrera professional. L'actriu protagonista (amb el nom homònim del personatge) va demanar canviar l'estat civil del seu personatge, que en un inici anava a ser divorciada, per evitar la controvèrsia pública.

Malgrat que aquestes reticències, l'actriu es va involucrar tant en la sèrie que va fundar amb el seu marit la productora MTM per tenir un millor control creatiu.

The Mary Tyler Moore Show va apostar per desenvolupar vàries trames amb diverses línies argumentals (per potenciar la fidelització de l'espectador) fugint, dins el premés, de l'efecte *culebrón*. En aquestes trames, sense deixar de banda la comicitat, a poc a poc es van anar tractant temes més arriscats. Començant per la lluita de la remuneració feminista, el sexe abans del matrimoni, la infidelitat i arribant a parlar de la delinqüència i la mort. Obria una porta a un públic més madur i progressista. Per donar veu a tots aquests temes es va establir un repartiment coral on els personatges secundaris tenien tanta rellevància com la protagonista. Per la tria dels actors es va realitzar un càsting acurat. Tal va ser l'èxit d'aquests personatges que es van produir diversos *spins-offs*.

Per a tot això es va fer una inversió econòmica elevada, cosa impensable prèviament per una comèdia que durava trenta minuts per episodi.

L'aposta de la cadena va resultar victoriosa. Per una banda, malgrat que no adquirís un gran índex d'audiència, les set temporades van ser secundades per un públic amb un poder adquisitiu elevat que satisfieia als anunciants. En l'aspecte creatiu va tenir també les seves recompenses; va ser aclamada per la crítica, va guanyar vint-i-nou premis Emmy (convertint-se en un punt rellevant dins la història de les sèries de televisió) i arribar al públic internacional convertint-se en un referent per futures ficcions.

Seguint el patró que havia funcionat (alta inversió en el pressupost, càsting, trames ben treballades e intel·ligents, temes arriscats...) la CBS va seguir amb *All in the family* (Lear, N., 1971-1979). Una comèdia que girava al voltant del personatge Archie Bunker, un cap de família d'ideologia conservadora i caràcter bruscat que entra en conflicte constant amb el seu entorn, en especial sobre el gendre lliberal Mike Stivic que viu sota el mateix sostre, a causa dels seus punts de vista.

Com aventura la premissa, *All in the family* també tracta temes polèmics i poc vistos a la TV per aquella època, com l'homosexualitat. No només mantenia el prestigi de la cadena, sinó que en aquest cas l'audiència va respondre molt positivament convertint-se en la sèrie més vista d'Amèrica entre el 1971 i el 1976 com aventuren David J. Leonard i Lisa Guerrero (2013).

Es va fer una nova lectura sobre l'espectador: quan s'aconsegueix atraure a l'audiència de culte i la sèrie adquireix prestigi, a poc a poc, els espectadors restants agafen interès donat que s'acaba convertint en un fenomen popular.

Però encara quedava un altre factor per descobrir i va ser amb la sèrie *M.A.S.H* (Hooker, R. i Gelbart, L., 1972-1983). Una comèdia bèl·lica adaptació del film homònim de Robert Altman. Un equip mèdic treballa curant ferits de guerra en un hospital durant la Guerra de Corea. Seguia els patrons creats prèviament, però va tenir una pèssima audiència en la primera temporada. Es va valorar la cancel·lació, però la gran inversió econòmica que va suposar la seva creació va fer plantejar noves vies.

La cadena CSB va decidir canviar l'horari d'emissió a just després de *All in the family* per arribar al mateix públic. A poc a poc va anar sumant audiència i finalment va arribar a la crítica rebent grans elogis i diversos premis. L'últim episodi va tenir la millor marca d'audiència de la història de la televisió dels Estats Units. La conclusió va ser donar temps, buscar espai i alternatives a sèries que inicialment mostren ser un fracàs en l'àmbit d'audiència.

La ABC i NBC van analitzar el panorama del moment i els factors d'èxit de la CBS.

A la dècada dels setanta s'estrenava a la cadena ABC la minisèrie de vuit episodis *Roots* (Haley, A., 1977). Una sèrie que parlava de l'esclavitud i el racisme (edulcorat amb un ampli repartiment d'actors de pell blanca), sustentat per un alt pressupost i un repartiment gran i de qualitat. L'últim capítol és el tercer programa més vist de la història de la televisió dels Estats Units i va tenir també un gran impacte internacional comptant amb 39 nominacions als Emmy amb nou premis guanyats més el Golden Globe Award a la millor sèrie dramàtica. Les minisèries van començar a deixar de ser un contingut pobre utilitzat per omplir graella i va començar a adquirir la funció d'augmentar el prestigi de les cadenes.

La productora MTM, sota encàrrec de la NBC, va introduir de forma contundent una nova variant amb *Hill Street Blues* (Bochco, S. i Kozoll, M., 1981-1987). L'individu creatiu que estableix el seu punt de vista artístic durant tota la sèrie. Steve Bochco adquiriria el rol que en el cine té el director, aconseguint també una producció de caràcter cinematogràfic.

Hill Street Blues mostrava de forma natural i emotiva l'entorn quotidià d'una comissaria de policies. Les diverses trames d'amor, tensió i confessions dels personatges estan sota la posada d'escena del *tràveling* amb efecte *càmera en mà* o *steadycam*.

La crítica va ser molt positiva, però l'audiència baixa. En aquell moment la NBC no estava en posició de desfer-se d'una sèrie que li havia requerit un alt cost de producció. Seguint els passos de la CBS amb *M.A.S.H* va provar diferents horaris d'emissió. El primer any de la sèrie va estar nominada vint-i-un cops als Emmy i en va guanyar vuit. Aquests dos aspectes van ajudar la sèrie a trobar el seu respectiu públic. Va durar set temporades i va assentar les bases per una nova dècada televisiva establint un nou marc de qualitat i realisme que havien de complir les sèries si volien deixar marca en la societat.

3.1.3. Dècada dels 90's.

Però no va ser fins a la dècada dels noranta que una sèrie va marcar un punt d'inflexió per ser un fenomen social, global i de llibertat artística. *Twin Peaks* (Lynch, D. i Frost, M., 1990-1991) que, en un espai curt de temps, va convertir-se en sèrie de culte.

Quan Tony Krantz, representant de Davis Lynch i Mark Frost, els va reunir perquè creessin un projecte per televisió ja eren dos autors de renom dins de la indústria audiovisual. David Lynch s'havia guanyat al públic i la crítica marcant un estil d'autor amb *Eraserhead* (1977), *The Elephant Man* (1980) i *Blue Velvet* (1986) i Mark Frost havia participat com a guionista en sèries d'èxit com *Hill Street Blue*. Així doncs s'acaba creant una retroalimentació de medis on segons Carmen Viñolo (2014) tots dos autors tenien clar que volien fer un projecte televisiu en el qual tenir control i llibertat absoluta.

La premissa parteix de l'arribada de l'agent de l'FBI Dale Cooper al poble de Twin Peaks per descobrir qui ha comés l'assassinat de Laura Palmer, la noia més popular de l'institut de la localitat. A mesura que va investigant tots els habitants semblen tenir una connexió aparent amb la mort de la noia.

Estrenada l'any 1990 per l'ABC va ser pionera en sintetitzar en una imatge grans expressions i símbols emblemàtics importants a l'hora de transmetre el sentit i la narrativa de la sèrie. Mètode que traslladava del cinema. Entre altres aspectes, també va ser de les primeres a fer una barreja de gèneres (comèdia, drama, *soap opera*, policíaca, costumista,

sobrenatural,...) i treure a l'espectador de la zona de confort generant-li la inquietud de no saber distingir entre el bé i el mal, tenint la sensació que la comunitat i/o societat està impregnada d'un maldat que no deixa lliure a ningú com bé afirmen Jordi Balló i Xavier Pérez (2005, p.172) "Hasta entonces el mundo cotidiano de la comunidad catódica podía tener rupturas melodramáticas, pero el inconsciente quedaba preservado: el mal era visible y estaba identificado. (...) rompía pronto el clásico itinerario detectivesco del *private eye*, donde la mirada se restringía al investigador, con el fin de facultar al público para observar, pluralmente, el mosaico infernal de la comunidad.". Actualment, la majoria de sèries de ficció parteixen d'aquesta base.

La primera temporada va gaudir gairebé d'una total llibertat creativa aconseguint un fenomen social d'expectació per descobrir qui havia assassinat a Laura Palmer. El públic desitjava voraç la continuïtat de la sèrie convertint-se en tot un referent. Sota la pressió de l'èxit, la cadena ABC, va restringir aquesta llibertat als creadors de tal manera que la sèrie va concloure amb una segona temporada (desvirtuada progressivament capítol a capítol amb poques excepcions) fins avui dia en el qual s'ha estrenat la tercera temporada.

Seguint a la dècada dels noranta va entrar un altre factor que va canviar el paradigma establert fins al moment en la manera de crear ficció. Es produiria una obertura, on les cadenes que fins el moment havien monopolitzat la indústria (NBC, CBS i ABC) començarien a tenir una seria competència amb la flexibilitat del mercat amb noves i abundants incorporacions. Es tracta del factor *cadena per cable*, les quals portarien a l'extrem tot el que s'havia après (focalitzar el tipus d'espectador, permetre una llibertat creativa, evitar la censura, treballar els personatges i els arguments,...) i Internet, que començaria a augmentar exponencialment els seus usuaris a partir de l'any 1995 com es mostra a www.internetlivestats.com.

Primer cal fer un parèntesi per destacar el diferent funcionament econòmic entre les cadenes públiques i les privades. No s'entra en acords ni clàusules. Com explica E. De Gorgot (2014) les primeres encarregaven les sèries a les productores, comprant-les al voltant del setanta i vuitanta per cent del cost total de producció. Després la productora recuperava la inversió restant i guanyava beneficis amb els drets de distribució. La cadena es valia bàsicament de la publicitat. Per altra banda la privada tenia *pocs* beneficis per part de la publicitat, la majoria residia en la quantitat de subscriptors que tingués.

Veient l'èxit internacional que tenien les cadenes públiques que despuntaven amb determinades produccions i tenint en compte que els subscriptors de les privades també eren persones amb un nivell cultural alt es van començar a plantejar seguir els passos de les cadenes com NBC, CBS i ABC.

Una proposta va ser per part de la FOX, amb *The X-Files* (Carter, C., 1993-2002). És una de les sèries més premiades de la història i que s'ha convertit en una de les més aclamades sèries de culte de la dècada dels noranta. La sèrie tracta de les investigacions d'una parella d'agents de l'FBI que investiguen casos que no s'han resolt tant per motius paranormals com per conspiracions governamentals.

Va ser presentada amb un pressupost humil, una aparent modèstia en el repartiment i senzilles línies argumentals on els capítols tenien una resolució al final de cada episodi. Però la sèrie va saber jugar amb diversos aspectes per arribar a crear un públic que li rendís culte.

Per una banda van saber potenciar la temàtica paranormal. Va explotar l'imaginari i la mitologia, apropant la ciència-ficció a més públic del que havia arribat fins al moment creant tot un univers en continua expansió dins un context realista. Aquesta temàtica també permetia experimentar en aspectes narratius, creatius i tècnics en diversos capítols de la sèrie ja fos innovant amb el color, el punt de vista, l'estil documental,...

Un altre fet va ser la relació que van crear entre els personatges. Per un costat existia l'equilibri de personalitats; l'agent Dana Scully era la racional i escèptica. En canvi, en Fox Mulder es basava en la intuïció. Una inversió dels rols de gènere pioner en aquella època. Per altra banda, van saber allargar inexorablement el desig de l'espectador per la culminació romàntica de la relació igual que la trama del Mulder per descobrir els fets relacionats amb l'abducció extraterrestre de la seva germana.

Però aquest fenomen de culte que es va generar no es podria haver entès sense Internet. Qui tenia televisió per cable normalment disposava d'aquesta eina. Es van crear fans *online* que alimentaven l'expectació per la sèrie. Es desenvolupaven debats en webs on el creador de la sèrie participava de manera directa extraient idees per episodis on, com agraïment, va fer servir noms d'alguns fans per personatges concrets.

3.1.4. Dècada dels 2000-actualitat.

Aleshores va arribar HBO amb la sèrie *Oz* (Fontana, T., 1997-2003). Fins al moment la cadena era coneguda per les seves retransmissions esportives i films acabats de estrenar. Però amb *Oz*, es va posicionar en el punt de mira dels creadors de ficció. HBO va portar un pas més enllà les característiques que se seguien a l'hora de crear sèries de ficció en gran part gràcies al fet que estaven lliures de publicitat.

Oz, és un drama que ocorre en una presó de màxima seguretat que segueix un programa experimental de rehabilitació. En l'episodi pilot una de les trames, gira al voltant d'un pres condemnat a cadena perpetua que és cremat viu mentre està lligat en una cel·la d'aïllament.

Sota aquesta premissa, existeix l'oportunitat d'explotar una violència i un to que encara no s'havien pogut vulnerar en les televisions públiques a causa de la censura que encara existia. Agressions, violacions, droga, assassinats i execucions. Personatges amb els quals l'espectador no se sent còmode i amb els quals ha de fer un gran esforç psicològic.

Comptava amb el creatiu Tom Fontana dirigint el concepte artístic i els temes auto reflexius i socials, ajudat per una gran inversió econòmica. La sèrie va proporcionar un prestigi i marca a HBO, els usuaris se subscriuen volent trobar una ficció més atrevida i arriscada.

En veure el resultat obtingut per *Oz*, HBO va estrenar *The Sopranos* (David Chase, 1999-2007). Una sèrie que culminaria tots els punts d'inflexió anteriors sota el pretext de mostra la vida de Tony Soprano, un *capo* de la màfia de Nova Jersey. Una hibridació del gènere gàngster amb drama familiar, que fabrica un conjunt de trames complexes de continuïtat i una temàtica criminal emigrada del cinema amb un enfocament quasi impensable anteriorment a la televisió.

Jordi Balló i Xavier Pérez (2005, p.89) fan una comparativa de *The Godfather* (Ford Coppola, F., 1969) amb la sèrie: "*Los Soprano* reconstruye la familia mafiosa a partir de la constatación que el tiempo de *El Padrino* se ha terminado, pero no el placer de su revisión. Sus autores comprenden que hay que pasar de la tragedia a la ironía, de la aristocracia de una familia intocable a las miserias de la domesticidad, como un tránsito que constituye un reflejo del paso de la serialidad cinematográfica a la televisiva."

Va ser una de les primeres sèries a negar-li a l'espectador una justícia moral. Fins aquell moment, comptant amb algunes excepcions diluïdes, se seguia procurant certa tranquil·litat per l'espectador. Fins i tot *Oz*, que condemna simbòlicament als seus personatges amb morts brutals. Però en el cas de *The Sopranos*, el personatge que ha de ser redimit per la seva conducta i falta de moral és el protagonista el qual es dilata la seva existència fins al final.

The Sopranos compta amb un ampli càsting, unes localitzacions molt costoses i una llibertat creativa total a David Chase, el creador, posant qualsevol requisit a disposició de la necessitat artística. La sèrie es va estendre sis temporades amb les quals va guanyar diversos premis, reconeixement i culte internacional.

Six Feet Under (Ball, A., 2001-2005) va ser creada sota la premissa de buscar contingut provocatiu per ell mateix: la visió que té Amèrica sobre la mort. Aquest tema es desenvolupa a través del negoci familiar funerari dels Fisher. Al pròleg de tots els episodis veiem la mort d'individus anònims que durant el capítol seran reconstruïts, maquillats i acomiadats en cerimònies funeràries.

Malgrat que que la mort estigui recolzada en negoci familiar, no es mostra només des de la distància com a forma de suport econòmic i comercial, sinó també com a quelcom intrínsec per la família partint de la base que en el capítol pilot experimenten la mort del pare, marit i cap del negoci familiar. Això es convertirà en el motor dramàtic de la sèrie: el buit que deixa en la família i les conseqüències psicològiques que comporta a cada un dels membres.

Així doncs es pot comprovar que des de finals de la dècada dels vuitanta el mercat de la televisió dels Estats Units ha fet un salt evolutiu important, però que no seria possible sense les variants que es van complir prèviament. Un salt evolutiu fins a arribar a compartir una essència i característiques tècniques, creatives i estètiques idèntiques al cinema que han produït, segons Carmen Casacajosa (2006), sèries de qualitat exponencialment més arriscades a escala narrativa, estilístic i temàtic

Aquestes sèries també es permeten aturar la trama principal i crear una peça unitària. Dos exemples són els episodis Pine Barrens i American Beach de les sèries *The Sopranos* i *Girls* (Dunham, L., 2012-2017). *Pine Barrens*, està dirigit per Steve Buscemi i va rebre un

premi de *Writers Guild of America* als guionistes Terence Winter i Tim Van Patten. El capítol s'inicia amb un assassinat *rutinari* que acaba sortint malament i crea d'una manera còmica una persecució violenta que a través de diàlegs i reflexions crea un punt d'unió emocional entre els personatges. *American Beach*, dirigit per la creadora de la sèrie Lena Dunham, denuncia l'assetjament sexual i l'abús de poder per part dels homes a través del diàleg entre la protagonista, aspirant a escriptora i un novel·lista madur acusat d'abús sexual per una universitària.

Els dos capítols, dins del mateix context de la sèrie, fan una pausa on s'allunyen de la trama principal i creen una atmosfera pròpia que poden entendre individualment. Com un film.

Actualment HBO (igual que Netflix i Amazon) gaudeix d'un gran reconeixement popular pel que fa a ser creador de sèries de qualitat. Això és el resultat de fabricar un tret distintiu a l'hora de comunicar-se amb l'audiència amb el fi de desenvolupar una marca fàcilment reconoscible. L'espectador sap on trobar el contingut que busca. Això també és gràcies a la recopilació de dades que els hi permet conèixer bé al públic. Com és l'exemple de Netflix que va apostar per la sèrie de *House of Cards* (Willimon, B., 2013-actualitat) després d'analitzar en la seva base de dades que els seus usuaris eren seguidors del director David Fincher i l'actor Kevin Spacey.

També *House of Cards* és un dels molts exemples de com creatius i tècnics del cinema aterren a les sèries a la recerca de prestigi o peces de qualitat. Quan fins abans de la dècada dels setanta i vuitanta la petita pantalla estava generalment reservada als que no havien aconseguit un espai dins la indústria del cinema. Professionals que actualment maduren i exploten constantment els límits de la col·laboració amb autors consagrats, els temes tabú i la renovació de les fórmules narratives i de gènere.

I no només s'ha explotat la llibertat dels creadors sinó que la relació televisió-usuari ha canviat de tal manera que s'ha creat una espècie de televisió a la carta. L'usuari ja no resta passiu triant entre una programació ja establerta sinó que es transforma en un consumidor actiu que busca i demana contingut on entra en joc un cop més Internet, ha donat pas a la creació de websèries: sèries que realitzen la seva primera emissió (o totes elles) és en plataformes online. No tenen cap format rigorós ni estan subjectes a cap requisit, simplement al pressupost i creativitat dels creadors. Es poden trobar websèries de poc pressupost que duren entre dos i tretze minuts com *lonelygirl15* (Flinders, R., 2006-2008) i

Orange is The New Black (Kohan, J., 2013-2017) que disposa d'una duració de cinquanta-cinc minuts comptant amb un alt pressupost i diferents premis Emmy.

4. Anàlisi de referents.

4.1. Referents fílmics.

A *Dhamma* s'han reunit i fet servir una gran varietat de referents fílmics i serials televisius. Serveixen com a referents per escenes concretes, llum, color, narrativa, llenguatge cinematogràfic, muntatge o concepte. S'han agafat alguns d'aquests referents per realitzar un vídeo resum del *mood* de la sèrie que es pot visualitzar en el DVD. Aquest s'ha fet servir en el primer *pitch* per vendre la idea del pilot (a l'assignatura de ficció seriada de la universitat Tecnocampus) per optar a ser seleccionada i realitzada. Posteriorment com a promoció per les xarxes socials i el Saló del Cinema i les Sèries de Barcelona 2016. A continuació s'exposen els principals referents:

Festen (Vinterberg, T., 1998) s'inicia amb la celebració d'aniversari del patriarca d'una família ben posicionada econòmicament. Des de l'inici del film s'intueix que existeixen conflictes entre els familiars fins que al final explota en un clímax on el protagonista confessa davant de tota la família i coneguts que va patir abusos (i la seva germana suïcida) per part del seu pare (amfitrió de la festa).

Festen és el primer film reconegut dins el moviment Dogma 95. D'ell es recull l'estil emprat de l'ús de la càmera en mà pel pilot. Els personatges també estan tancats en una única localització (la casa) en un curt espai de temps (dos dies) on a poc a poc es van revelant els drames familiars als quals els assistents reaccionen amb hipocresia i incomoda superficialitat.



Fig. 4.1.1. *Festen* (Vinterberg, T., 1998). Font: Captures del film.

Dogville (Von Trier, L., 2003) mostra la història de Grace, una noia que fuig d'una banda de gàngsters i el poble Dogville li ofereix refugi. Progressivament els habitants del poble van reclamant obligacions a la protagonista per compensar el favor.

El film també reclou en un espai als personatges de la trama. Cada espai té la seva pròpia personalitat dins de tot el conjunt homogeni del poble, similitud adquirida a *Dhamma*. Pel que fa el personatge de Grace és a poc a poc oprimida pel poble patint abusos tant físics com psicològics que fan minvar progressivament la seva personalitat positiva, pura i innocent. També conviu en un espai estrany i hostil. Aquests dos aspectes serveixen de referents pels personatges de Joanna i Alexandra.

A l'igual que *Festen* fa servir la tècnica de càmera en mà la qual potencia la percepció de dinamisme, agitació i vivència en l'espectador.



Fig. 4.1.2. *Dogville* (Von Trier, L., 2003). Font: Captures del film.

Del film *Melancholia* (Von Trier, L., 2011) el primer capítol (Justine) és el que serveix com a referent directe per *Dhamma*. Aquesta part mostra la sumptuosa celebració de boda de Justine i Michael mentre el planeta Melancholia s'aproxima a la terra.

Adquirim el fet de com la trama transcorre en un únic espai, la casa on se celebra la festa, l'ús de la càmera en mà, l'ambientació i to amb el qual es potencia la sensació de la

protagonista de trobar-se en un lloc hostil, superficial i incòmode completament sola i incompresa.



Fig. 4.1.3. *Melancholia* (Von Trier, L., 2011). Font: Captures del film.

Carnage (Polanski, R., 2011) mostra la quedada entre dos matrimonis per parlar sobre un conflicte físic que han tingut els seus fills respectius. La pel·lícula transcorre tota en un únic espai (a part de les dues escenes d'inici i tancament on es veu als nens jugant al parc). El temps transcorre gairebé tot a temps real de l'acció. A mesura que la trama avança augmenta la tensió i els conflictes els quals es reflecteixen a través de la fotografia la qual passa de tenir un to càlid i lluminós a un to fred, fosc i contrastat.



Fig. 4.1.4. *Carnage*. Inici film (superior) i clímax (inferior). Font: Helena González.

Mulholland Drive (Lynch, D., 2001) tracta la història de Betty, una jove actriu que arriba a la Ciutat de Los Angeles i s'allotja a l'apartament que li ha prestat la seva tieta. Allà es troba amb Rita, una dona que pateix d'amnèsia i juntes troben de cercar la seva identitat.

La primera part del film serveix com a referent per l'ambientació de la relació entre les dues protagonistes. Amb una aura innocent, còmplice i pur. També se segueix la lleugera saturació dels vermells i els blaus, la rebaixa de saturació dels altres tons i rebaixant el contrast de la imatge general. El llenguatge simbòlic basat en les llums i els objectes també forma part de referents per la barreja onírica de *Dhamma*.



Fig. 4.1.5. *Mulholland Drive* (Lynch, D., 2001). Font: Captures del film.

Twin Peaks (Sèrie TV) (Lynch D. i Frost, M., 1990-1991) mostra l'arribada de l'agent de l'FBI Dale Cooper en arribar a la localitat de Twin Peaks per investigar l'assassinat de Laura Palmer.

La sèrie és un referent que ve marcat per tractar el tema de la mort, el suïcidi, l'assassinat, els secrets, els abusos físics i psicològics i la cerca incansable de la veritat. La mateixa pregunta de la sèrie fa un símil amb la pregunta principal de *Dhamma*; perquè ha mort Joanna Domènech?

L'acció de *Twin Peaks* transcorre al poble i al seu voltant on a poc a poc els personatges van mostrant els secrets que guarden envers Laura Palmer i el seu propi interior. La paleta de colors de tons terra i la saturació i contrast també es fa servir com a referència per aconseguir el *look* final de *Dhamma*.



Fig. 4.1.6. Exemple *Twin Peaks*. Font: Captures de la sèrie.

Six Feet Under (Sèrie TV) (Ball, A., 2001-2005): La sèrie parla de la mort a través de la família Fisher, propietaris d'una funerària. El pilot comença amb la mort del cap de família cosa que provoca la reunió forçada de tots els membres. La majoria de les accions i trames transcorren al lloc on se celebren les vetlles i els funerals del negoci familiar. Per transmetre l'ambientació mortuòria es fa servir una paleta de colors poc saturada, recurs fet servir a *Dhamma*.



Fig. 4.1.7. *Six Feet Under* (Ball, A., 2001-2005). Font: Captures de la sèrie.

A la sèrie també són recurrents els flashbacks i les projeccions imaginàries dels difunts (una aparició constant és el personatge del pare). És un recurs que serveix per potenciar la percepció que té l'espectador envers la consciència dels personatges principals i en el cas de les aparicions del pare per potenciar la relació que tenia amb la família i comprendre com era la seva vida abans de morir.

4.3. Referents musicals.

Els referents musicals han estat presents durant tot el desenvolupament de *Dhamma*. Els principals han estat Mike Figgis, compositor de jazz i banda sonora de cinema qui crea atmosferes tenses amb l'ús del contra baix i altres instruments.

François de Roubaix, compositor francès de bandes sonores, qui amb les seves peces transmet emocions plenes de sensibilitat a través del minimalisme.

Speak Easy de Spyro Gyra, és un tema que es vol fer servir per obrir els crèdits inicials.

Kyrie de la Mass in C minor K.427, de W.A. Mozart. Peça que ja s'ha fet servir pel vídeo resum del *mood* de *Dhamma* i que pretén globalitzar el to de la sèrie.

5. Metodologia

A continuació s'explicarà la metodologia emprada per la realització del procés pràctic de *Dhamma* a través del desenvolupament realitzat aquests dos anys de treball.

5.1. Preproducció.

Aquest apartat comprèn des de la gestació del guió fins als instants previs al rodatge. Es mostren el punt de partida del projecte, el desenvolupament del guió, les tasques de localització, tria del llenguatge cinematogràfic emprat, les decisions del departament d'art, el desglossament de l'equip tècnic i artístic que ha treballat en el projecte, el pla de rodatge i quin material hem aconseguit per desenvolupar-ho tot, entre altres.

Per millor claredat del desenvolupament d'aquest apartat, els subapartats van en ordre cronològic dins l'evolució pràctic del projecte. En els casos on les tasques es treballen paral·lelament, s'especifica adequadament.

5.1.1. Guió.

Dhamma és una minisèrie que consta de tres episodis però aquest projecte es centra en el capítol pilot donat que és el que s'ha treballat en profunditat per finalment ser filmat. Es fa una breu sinopsi dels episodis restants per tal de mostrar els trets principals que s'han tingut en compte durant el desenvolupament de la sèrie per mantenir la coherència dins la narració de la sèrie.

El capítol pilot és el primer episodi d'una sèrie. És aquell que serveix als productors per veure la seva viabilitat i localitza als espectadors potencials del producte. En el pilot ja s'ha de poder veure les característiques essencials, ha de crear una identitat que haurà de mantenir-se en el seu desenvolupament posterior. Han d'estar clarament definit els espais, el to, el format, els personatges i les seves trames, el gènere, etc. També és important que l'objectiu del protagonista i el conflicte estiguin marcats, per situar al públic. En definitiva, el pilot ha de tenir les eines necessàries per fidelitzar a l'espectador.

Tots aquests aspectes s'han de veure reflectits en el guió, que és el que estableix les bases del que finalment es filmarà. Com afirmen Gotham Writers' Workshop (2014, p.16.) "Todo comienza con el guion. Es el guionista quien inventa el mito: Frank Capra era un brillante director de cine, pero *Sucedió una noche* no sería una obra maestra sin el guion no menos brillante que escribió un tipo llamado Robert Riskin. Cabe afirmar, incluso, que jamás se ha hecho una película extraordinaria a partir de un guion que no lo fuese también. (...) El guion es el plan de la película; todo surge de lo escrito ahí."

5.1.1.1. Concepció de la idea.

La durada del procés d'escriptura de guió comença al setembre 2015 i finalitza l'agost de 2016. La guionista encarregada de dur a terme aquesta tasca és Irene Toribio. La directora no consta com a guionista, però ocupa la tasca de *showrunner* donat que és qui té la idea original i qui guia el fil conductor de la narració, el to i les decisions finals.

L'autora d'aquest treball al setembre 2014 concep la llavor del projecte amb la següent premissa: una actriu jove i famosa ha mort en estranyes circumstàncies. Família i coneguts, de camí al funeral, revelen a càmera vivències i secrets de l'actriu.

El format es presenta com a un curt d'entre cinc i deu minuts, que tracta el tema de la hipocresia dins un sector de la classe social mitjana-alta, la mort i la faràndula fent servir humor negre. El llenguatge cinematogràfic es veu representat en l'estil de fals documental com el film *Carmina o revienta* (León, P., 2012).

Al juny 2015 la directora presenta la idea de forma oficial a l'equip principal (i productors executius de *Dhamma*) donant aquests el vistiplau. Arran d'aquesta posada en comú es generen una sèrie de canvis. Es planteja ampliar la durada a vint minuts de metratge o arribar al migmetratge. Finalment el muntador posa com a requisit per la seva participació convertir el projecte en una sèrie. Es debat entre tots els components de l'equip i finalment la directora proposa realitzar una minisèrie de tres episodis (trenta minuts per capítol), per tal de mantenir l'estructura narrativa que està plantejada a la idea inicial (tres actes marcats).

Es valoren pros i contres d'emprendre un projecte que reclama una gran inversió de temps, esforç i recursos sense deixar de tenir en compte la inexperiència pràctica de tots els

components de l'equip. Finalment s'arriba a la mateixa conclusió: donada la situació estudiantil i els recursos que ofereix la universitat, és el moment idoni per realitzar un projecte ambiciós.

Un cop l'equip ha arribat a un objectiu de projecte concret es comenta l'empresa a diferents professors amb la finalitat de demanar consell sobre com gestionar el procés, consultar la viabilitat i possibles eines per aconseguir un futur desenvolupament òptim. S'estableixen dos punts: posposar la matriculació del projecte fins després del rodatge i la realització, per part de tots els membres de l'equip, l'optativa de ficció seriada per tal de desenvolupar el guió i tenir la possibilitat de rodar una versió beta del pilot.

Des de setembre 2015 fins al gener 2016 es cursa l'assignatura, permeten a tot l'equip treballar en la primera versió del desenvolupament, l'escriptura del pilot i el plantejament dels darrers episodis (hi participen més activament Irene Toribio, l'autora del projecte i en Pau Escutia) sota la supervisió del professor Juan Carlos Sánchez-Marin. Finalment no es roda la versió beta del capítol, però l'equip treballa en la producció del pilot d'una altra sèrie mantenint els rols destinats a *Dhamma*.

A principis de gener 2016 la guionista i la directora analitzen la qualitat del guió del primer episodi de *Dhamma*. Es preveu la reescriptura total d'aquest i tenint en compte que l'objectiu establert per la productora és tenir el guió dels tres episodis a principis d'abril 2016 per tal de rodar al juny 2016, es pren la decisió d'escriure i filmar únicament l'episodi pilot. La simple inversió de temps per reescriure el primer capítol suposa més temps que l'establert per escriure tota la minisèrie.

A partir del febrer 2016 la guionista té complicacions laborals que li redueixen el temps tangible a invertir en el projecte. Fet que endarrereix l'entrega de la última versió de guió a mitjans de juny 2016 traslladant la data de rodatge a la primera setmana de setembre 2016.

Des de mitjans de juny 2016 fins a mitjans d'agost 2016 la directora realitza una sèrie de canvis envers dos factors: el primer és adaptar el guió a la localització. El segon neix de la necessitat com a realitzadora de crear punts de dramatisme més representatius i profunds per tal de potenciar i cohesionar la història que s'està explicant i pensant a crear a l'espectador la necessitat de mirar el segon episodi. Un d'aquests canvis és afegir al final la revelació d'un vídeo on es veu a Joanna de petita mentre és obligada a despullar-se.

Els canvis de guió més agressius per la història són els realitzats durant el rodatge donat que no estan determinats per les necessitats narratives ni interpretatives, sinó per un factor de temps material disponible per rodar. A partir del segon dia de rodatge s'assimila la necessitat d'eliminar una quantitat important d'escenes. La directora fa la tria de forma progressiva paral·lelament als dies de rodatge prioritzant per una banda que s'entengui la trama principal i per altre poder aprofitar les escenes o plans que s'aconsegueixen filmar.

Un cop a la fase de muntatge, s'analitza el material resultant del rodatge i s'ordena dotant-lo de la màxima coherència narrativa possible recolzat per la música. Com afirma Carla Simón (2017) el procés d'escriptura està sempre viu.

En procés de rodatge i de postproducció Irene Toribio és desvinculada de les decisions de guió (exceptuant consultes esporàdiques) i el càrrec recau en la directora.

A continuació s'exposarà la Bíblia de *Dhamma*, la metodologia i anàlisi que s'ha emprat per realitzar-la.

5.1.1.2. Per què *Dhamma*?

El nom sorgeix un cop s'inicia l'assignatura de ficció seriada i es dóna un temps limitat per l'adjudicació d'un nom. L'equip planteja un seguit de diversos noms fins que finalment en Pau Escutia, a través dels paràmetres establerts per la guionista i la directora, planteja el nom de *Dhamma*.

Dhamma és un terme budista que disposa de diversos significats. Un d'ells serveix per fer referència a la impossibilitat d'una veritat absoluta. La necessitat de fer una distinció entre la creença o la fe personal a una veritat tangible i irrefutable.

El nom es troba adequat donat que simbolitza el punt central que es mira de compartir a través de l'obra. La visió de què la veritat és relativa. També atrau per la seva sonoritat i el símil fonètic amb la paraula *Dama* que evoca simbòlicament a les protagonistes.

Més endavant es comprova que aquest nom pot portar a confusions a aquell que el relaciona amb *Dharma*. També és un terme budista que en aquest cas significa protecció, però és socialment conegut per ser el nom del projecte científic *Dharma Initiative* que apareix a la sèrie de televisió *Lost* (Abrams, J. J. i Lindelof, D., 2004-2010).

5.1.1.3. Premissa.

La premissa serveix per traduir la idea en un resum breu de la història i veure si funciona. No ha d'estar construïda per més de tres frases, obligant a centrar la idea que realment es vol desenvolupar.

La premissa de *Dhamma* és la següent: Joanna Domènech, la famosa actriu de la pel·lícula Cabaret Biarritz s'ha suïcidat. Alexandra, la seva parella, acut a la vetlla per acomiadar-se. Allà s'enfronta al sentiment de culpa per la seva mort i acaben emergint dubtes sobre la relació aparentment perfecta que compartien. Tots els secrets guardats per la família i el cercle més pròxim s'aniran descobrint al llarg de la vetlla.

5.1.1.4. Gènere i Target.

Dhamma neix amb la intenció de tractar la història des de l'humor negre. A mesura que es desenvolupa la primera versió del pilot el to adquireix una cadència més dramàtica incloent escenes properes al thriller psicològic. Finalment es perd la comicitat i la sèrie s'etiqueta com a drama amb tocs de thriller psicològic.

Dhamma és un *low concept*, per tant se centra més en la psicologia dels personatges que en l'espectacularitat de l'acció. Això descarta un públic amb preferències que prioritzen una peça basada en l'acció i s'apropa a un espectador que gaudeix d'un viatge audiovisual més introspectiu. Pel tractament de temes com l'abús de menors i la mort, el target s'allunya de ser infantil o familiar.

5.1.1.5. Sinopsi.

La sinopsi és la seqüència de successos que componen una història. S'ha de trobar l'equilibri perquè aquests successos no semblin una cadena d'accions gratuïtes i inversemblant per l'espectador però que tampoc siguin insuficients a l'intentar mantenir el reflex de la vida quotidiana. S'han d'evitar les escenes on no hi ha cap esdeveniment rellevant per la narració i focalitzar aquelles dotades de més dramatisme.

Per tal de reorganitzar la informació que es vol exposar a la sinopsi, Gotham Writers' Workshop (2014) proposa estructurar diferents paràmetres: la qüestió dramàtica central, el protagonista, l'objectiu, el conflicte, les diferents trames, els punts de gir i els personatges.

5.1.1.5.1. La qüestió dramàtica central.

La qüestió dramàtica central està basada en una pregunta. Aquesta pregunta és la força que impulsa tots els elements de la història. A la sèrie de televisió *Twin Peaks* (Lynch, D. i Frost, M., 1990-1991) la pregunta resideix en: qui va matar a Laura Palmer? L'enigma aconsegueix mantenir en suspens a l'espectador i és la causa principal per la qual tots els elements restants cobren importància. Carmen Viñolo recull en el seu llibre (2014, p.194) la següent afirmació de David Lynch: "Tal como lo ofrecimos, se trataba de un misterio en torno a un asesinato, pero ese misterio terminaría por pasar a segundo plano. Entonces habría un terreno intermedio en el que se situarían todos los personajes que conservamos durante toda la serie. Y el primer plano serían los personajes principales de cada semana: aquellos que trataríamos detalladamente."

La història conclou un cop resolta la qüestió dramàtica central. En el cas de *Twin Peaks* es respon la pregunta a meitat de la segona temporada i progressivament la narrativa i els personatges perden la força inicial fins al punt de la cancel·lació de la sèrie. Carmen Viñolo (2014, p.195) conclou que "el episodio 14 marcó un antes y un después. El misterio se había resuelto y la audiencia empezó a bajar. Sin embargo, no es del todo exacto decir que el interés por la serie decayó a causa del descubrimiento del culpable. La cuestión es que Laura Palmer dejó de estar presente. Ella era el epicentro de *Twin Peaks*, lo que mantenía vivo el programa. Sus secretos habían conformado una especie de laberinto, que conectaba con los misterios del resto de personajes, y los desvelaba paulatinamente. Cuando el asesino de Laura se reveló, la joven desapareció de la serie, llevándose con ella su eterno universo. Este hecho cambió *Twin Peaks* radicalmente."

S'exposa l'exemple de *Twin Peaks* donat que la qüestió dramàtica central és molt semblant a la d'aquest projecte. La idea de *Dhamma* va ser concebuda prèviament al visionament de *Twin Peaks*, però un cop fet el visionament es converteix en un principal referent per la minisèrie donat la similitud entre la qüestió dramàtica central i el desenvolupament.

En el cas de *Dhamma* és: què s'amaga darrere la mort de Joanna Domènech?

Mentre la història persegueix l'objectiu de respondre la pregunta, es desenvolupen diverses trames que tenen relació directa amb la mort de l'actriu. Serveix de pretext per aprofundir en la psicologia de diferents personatges que susciten noves preguntes que compliquen i

doten de matisos la història. Però la pregunta principal es manté fins al final com a nucli del relat que empenya l'acció cap al clímax.

A *Dhamma* la pregunta sorgeix de la pròpia premissa: una actriu aparentment se suïcida sense donar explicacions. Aquest fet genera preguntes i així neix el motor de la història.

Per facilitar la seva concreció a l'hora de construir la sinopsi s'afegeixen tres factors: el protagonista, l'objectiu i el conflicte.

5.1.1.5.2. El protagonista, l'objectiu i el conflicte.

El protagonista està dotat d'objectius i conflictes que es converteixen en el fil conductor de la trama. A *Twin Peaks* el protagonista és l'agent de l'FBI Dale Cooper que arriba al poble de Twin Peaks amb l'objectiu de resoldre la investigació de l'assassinat de Laura Palmer. El conflicte són els misteris que amaguen els habitants del poble i que dificulten la investigació.

La protagonista de *Dhamma* és Alexandra, la parella sentimental de Joanna, qui acudeix a la vetlla amb dos objectius: el primer i principal és descobrir informació que li faciliti entendre el perquè de mort de l'actriu per tal de poder assimilar aquest fet. Aquest objectiu es percep durant el transcurs del primer episodi i es manté durant tota la minisèrie. El segon no s'intueix fins al final del pilot (que té la funció de *cliffhanger*) i s'afirma en el següent capítol. Es tracta de la venjança que executa cap als culpables d'abusos físics i psicològics de l'actriu.

El conflicte d'Alexandra és la família (en especial Carolina, la mare de Joanna) i coneguts de l'actriu morta (en especial Júlia, una companya de l'actriu morta qui a través d'un vídeo i declaracions pròpies posa en dubte la fidelitat de Joanna amb Alexandra quan aquesta estava viva). Aquest es manifesta a través de les traves que posen i la manipulació dels fets i versions sobre la veritat que envolta la vida i la persona de Joanna. També s'inclou la incapacitat de la protagonista a l'hora d'assumir aspectes de la personalitat de la difunta.

5.1.1.5.3. Trames.

Dhamma consta de tres trames diferents que es van mostrant de manera alterna dosificant la informació.

La Trama A és la principal. Es mostra el camí que recorre Alexandra, la protagonista, mentre va descobrint i recordant aspectes de l'actriu que fan intuir possibles respostes per les causes de la seva mort.

La Trama B és secundària. Mostra a Carolina, la mare de Joanna, patint assetjament i amenaces per un anònim. És forçada a confessar, durant la missa de la seva filla, la responsabilitat envers uns vídeos on apareix Joanna de petita mentre és obligada a despullar-se.

La Trama C també és secundària. La protagonitza Elisabeth, la germana de Joanna, qui necessita solucionar un problema de deutes durant la missa lluitant contra la manipulació del representant de l'actriu morta i el menyspreu de la seva mare.

5.1.1.5.4. Estructura bàsica del pilot.

Amb els factors que s'han desenvolupat es realitza, seguint el següent esquema, els punts bàsics que sustenten el capítol. Aquests punts estant desglossats del guió que s'ha fet servir durant el rodatge.

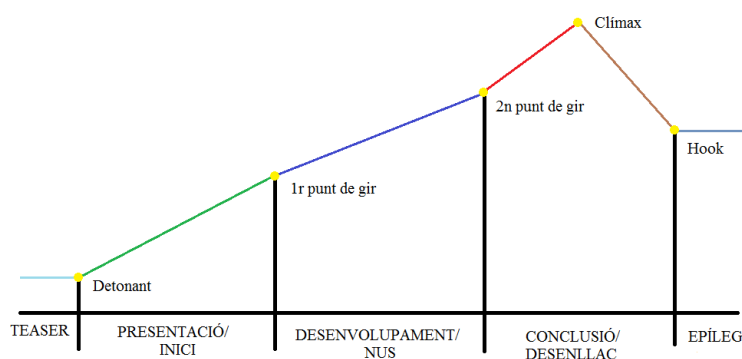


Fig. 5.1.1.5.4.1. Esquema estructura capítol. Font: Elaboració pròpia.

Teaser: Joanna es desperta sota els efectes de les drogues. De fons s'escolta la veu d'Alexandra en el contestador. Finalment Joanna mor.

Detonant: La mort de Joanna.

Presentació: Alexandra arriba a la vetlla de Joanna i interactua amb els coneguts i familiars de l'actriu mostrant la mala relació que manté amb la majoria. Recorrent la casa va recordant moments passats amb Joanna.

Carolina prepara la vetlla i atén als assistents. Revisant les cartes i paquets de condol obre una carta amb un missatge amenaçador: si no confessa la seva responsabilitat davant la missa de Joanna, es publicaran a Internet proves de la seva implicació amb la mort de l'actriu. Demana ajuda al seu marit Pablo, advocat i padrastre de Joanna i Elisabeth.

Elisabeth rep una trucada que la premia a tornar un deute. Rebutja l'ofertament de Greg (el representant de Joanna) amb qui mantenia una estreta relació sabent que si accepta la seva ajuda, l'exposaria al seu control total.

1r punt de gir: Alexandra descobreix que Joanna l'enganya respecte a la seva salut física i mental. Es comença a trencar la visió sobre la *Joanna idíl·lica*.

Desenvolupament: Alexandra busca més pistes entre els seus records i els testimonis de coneguts propers. Apareix el nom de Júlia, una companya de professió de Joanna de qui tothom en parla sobre la relació estreta que tenien. Alexandra no tenia constància de la seva existència.

Carolina i Pablo aborden una estratègia d'amenaça cap a Greg, sospitant que és ell qui els fa xantatge.

Elisabeth demana ajuda a Carolina, però aquesta es nega a escoltar-la i li retreu la seva actitud amb menyspreu.

2n punt de gir: Alexandra descobreix un vídeo on apareixen Joanna i Júlia assajant una escena on es mostren amb una actitud extremadament afectuosa. Alexandra comença a tenir dubtes sobre la fidelitat de l'actriu i es pregunta si coneixia realment a Joanna o era només una projecció del que volia creure que era i l'havia estat enganyant fins al moment.

Desenllaç: Alexandra conversa amb Júlia i aquesta li revela nous testimonis que potencien la inseguretad de la protagonista envers Joanna. Carolina es troba amb Alexandra i la fa fora de la casa deixant-se portar pel seu estrès i antipatia per ella.

Carolina pateix atacs d'ansietat. El temps se li acaba donat que ha arribat el capellà.

Elisabeth renuncia a demanar ajuda a Carolina i li comunica que ha decidit deixar la família un cop finalitzi el funeral.

Clímax: Carolina ha esgotat totes les seves oportunitats de deslliurar-se de les amenaces. Arriba el moment de la missa. Finalment, en el moment en el qual es decideix a confessar rep una nota que l'insta a aturar-se. Alexandra té en el seu poder els vídeos dels abusos que patia Joanna de petita. Es relaciona a Alexandra amb l'anònim de les amenaces a Carolina.

Hook: Es descobreix que Júlia presencia la mort de Joanna sense prestar-li ajuda.

5.1.1.6. Sinopsi de l'episodi pilot.

Alexandra (27) manté una relació sentimental des de l'adolescència amb Joanna Domènech (29), la famosa actriu de la pel·lícula Cabaret Biarritz. Malgrat que la inestabilitat emocional de l'actriu tenen una vida consolidada i plans de futur pròxims.

Un dia normal, veu a les notícies que Joanna Domènech ha mort per una sobredosi de drogues i no es descarta un intent de suïcidi. La vetlla se celebra a la casa de la difunta organitzada per la família amb la qual Alexandra no manté bona relació.

Alexandra no es creu que Joanna s'hagi suïcidat ni que hagi patit una sobredosi de drogues accidental. En conseqüència, per trobar respostes es dedica a buscar entre els seus records i testimonis que coneixien a Joanna pistes sobre les possibles causes de la mort.

Carolina (47), la mare de Joanna, que s'ha afanat en convertir la vetlla en un esdeveniment social i teatralitzat. Abruptament rep uns paquets que l'amenacen amb pública a la premsa uns vídeos, on la responsabilitzen directament d'abusos a Joanna quan era petita, si no confessa la seva responsabilitat abans de finalitzar la missa.

Alguns assistents al funeral comenten a Alexandra el consum de drogues per part de Joanna, els diversos intents de suïcidi i l'existència d'una noia, Júlia, amb qui mantenia una estreta relació.

Carolina, per la seva banda, intenta per tots els medis no perdre la calma i buscar la manera de resoldre amb discreció el xantatge. Quan arriba la missa, Carolina, vençuda i a punt de

cedir davant l'ordre del xantatge una nova nota l'atura amb el missatge de "encara no". Simultàniament Alexandra veu un vídeo de Joanna de petita on una veu masculina en *off* li mana que es tregui la roba.

5.1.1.7. Sinopsi esquematitzada del segon episodi.

El segon capítol comença amb un salt en el temps abans de la mort de Joanna, on la podem veure amb el seu germà un dia abans del seu suïcidi.

Després dels crèdits ens transportem al personatge de Greg, el representant de l'actriu, just en el moment en el qual Carolina atura la missa i està a punt de confessar. Posteriorment ell també comença a rebre paquets idèntics.

Alexandra planta cara a Júlia, que es presenta a la vetlla i es retroba amb Biel, el germà de Joanna. El qual l'espectador associa amb el xantatge donat que el veu manipular els paquets i les flors.

Carolina, mentrestant es tanca a una habitació replantejant-s'hi la seva culpa i relació amb Joanna.

Al final, mentre Greg cedeix davant el xantatge i Carolina rep noves ordres, un nou familiar arriba a la vetlla: Fausto, el pare absent de Joanna.

5.1.1.8. Sinopsi esquematitzada del tercer episodi.

El capítol comença amb una conversa entre Alexandra i Joanna, on parlen dels abusos que va sofrir l'actriu i qui era responsable. Després de Joanna convèncer a Alexandra que no faci res al respecte, es prometen marxar juntes a viure a Canada en un període de dos mesos.

A continuació dels crèdits, tornem a la vetlla on tot el capítol gira al voltant de tots els moviments que Alexandra ha anat fent des de l'inici de la vetlla per aconseguir venjar-se dels que considera responsables de la mort de Joanna, fins a arribar a Fausto. Descobrint pel camí tot el misteri que envolta a Júlia.

Alexandra, però, finalment es dóna compte que, ni aquesta venjança ni res, li podrà tornarà el que ha perdut.

5.1.1.9. Personatges.

5.1.1.9.1. Personatges principals.

- **Joanna Domenech**, 27 anys. Actriu suïcida.

Físic: Rossa platí, esvelta, natural i de bellesa atractiva.

Personalitat: Joanna està basada en pinzellades de la figura que representa Marilyn Monroe. Persona d'extremes emocionals, caire infantil i incapaç de prendre decisions en solitari donat la seva falta d'independència. Medicada per combatre l'insomni i la depressió. Refugiada, en alcohol, altres drogues i excessos. Intel·ligent, creativa i gran actriu. Malgrat que el magnetisme que desprèn i l'atracció que crea en tots els que coneix, la seva autoestima decau constantment. Viu en el seu món interior inaccessible per ningú, fins i tot per la seva parella Alexandra qui només ha pogut intuir petits reflex. Tots els seus problemes provenen de l'abús que va patir de petita i el sobre control i manipulació de quasi tota la gent que ha passat per la seva vida.

Relacions: Tots els personatges mantenen amb ella una relació de control i desig possessiu. La relació que manté amb Alexandra i el seu germà Biel, són les relacions més pures i desinteressades que manté. Raó per la qual coneixen alguns dels seus traumes i secrets.

Objectiu en vida: Escapar de la vida que porta.

Necessitat Interna: Ser feliç amb ella mateixa.

- **Alexandra**, 25 anys. La protagonista, parella de Joanna.

Físic: Pèl-roja, amb pigues. Fràgil i aspecte vulnerable.

Personalitat: Pacient, sensitiva, generosa i optimista. Part de la seva racionalitat o pragmatisme, li creen certa incapacitat per acceptar els problemes que té al voltant i es nega a assimilar la gravetat d'algunes situacions fins que no resulta massa tard. Com és el cas del suïcidi de Joanna. Vehement i impulsiva se cega davant de sentiments de gelosia i culpa. Però té la suficient persistència per a reflexionar i créixer a partir de tot el que li succeeix.

Relacions: És la parella de Joanna. La relació es manté oculta per dos factors. Joanna és una actriu famosa, amb un representant de mentalitat retrograda al qual li interessa que la seva homosexualitat es mantingui oculta. La família de l'actriu, per altra banda, exceptuant el germà (Biel, no apareix en el pilot) a causa de prejudicis i la necessitat de poder controlar a Joanna, no accepta de cap manera la relació entre les dues. Això provoca una mala relació entre l'Alexandra i els assistents a la vetlla.

Objectiu en vida: Complir la venjança pel suïcidi de Joanna.

Necessitat Interna: Acceptar i superar el sentiment de culpa per la mort de l'actriu.

- **Carolina**, 49 anys. Mare de Joanna.

Físic: Aspecte sever i impol·lut. Vestida d'alta costura. Rostre sever, rossa platí tenyida.

Personalitat: És una dona que prové d'una família pobra i conservadora la qual s'ha hagut de fer a si mateixa. Es destaca per la seva ambició, intel·ligència i manipulació. Amb la seva família es mostra freda i racional i de cara a la societat és mostra com algú obert, permissiu i generós.

Relacions: És la mare de Joanna i Elisabeth (filles del seu primer matrimoni) i actualment està casada amb en Pablo. La relació amb Joanna no es veu en el pilot, però Carolina exerceix control i domini total de l'actriu, qui respon submisa. Amb Elisabeth té una relació basada sobre la distància i la discussió. Amb Pablo, mantenen una unió de complicitat quasi mafiosa.

Objectiu: Celebrar una vetlla i un funeral perfecte, per intentar ocultar l'escàndol del suïcidi. Un cop rep el xantatge, això passa a segon terme i prioritza desfer-se del problema amb discreció.

Necessitat Interna: Aconseguir la família perfecta i l'èxit que sempre ha desitjat.

5.1.1.9.2. Personatges secundaris.

- **Pablo**, 52. Marit de Carolina, padrastre de Joanna.

Físic: Alt i prim. Cabell canós, elegant. Rostre sever.

Personalitat: Home amable i cordial. Diplomàtic. Cuida els seus interessos i és capaç d'arribar a l'extrem que faci falta per aconseguir-ho.

Relacions: Pablo no és el pare biològic de cap fill de Carolina. Manté una relació cordial amb ells potenciat a no arribar més lluny per l'actitud freda de Carolina en aquest aspecte.

Objectiu en vida: Ajudar en tot el que pugui a Carolina.

Necessitat Interna: Ser realment estimat per Carolina.

- **Greg**, 40 anys. Representant de Joanna.

Físic: Home elegant i atractiu. Alt i esvelt. Moreno tenyit.

Personalitat: Actitud atrevida, però galant. Intel·ligent, egòlatra i amb una necessitat incessant d'alimentar el seu ego.

Relacions: Tenia una relació molt estreta amb Joanna des de petita. Sentia fascinació per ella, necessitat de control i possessió absoluta. Per ell, era la seva *Lolita*. Amb Elisabeth manté la relació que li hagués agradat tenir amb Joanna, encara que el caràcter fort de la bessona ha aconseguit retenir l'atenció del representant.

Objectiu en vida: Èxit professional a qualsevol preu.

Necessitat Interna: Alimentar el seu ego i l'autoestima minvada per les seves inseguretats.

- **Elisabeth**, 27 anys. Bessona de Joanna.

Físic: Idèntica a Joanna, però amb un rostre més dur.

Personalitat: Freda, esquerpa i sarcàstica. Intel·ligent i amb potencial, però els traumes que li ha portat estar sempre a l'ombra de la seva germana sent bessones ha provocat que tingui una reacció hostil amb la vida i totes les relacions personals.

Relacions: Té mala relació amb tothom: familiars, coneguts, etc. Fins i tot amb en Greg, el representant de Joanna, manté una relació amorosa tòxica.

Objectiu en vida: Abandonar a la família i la vida que porta en acabar l'enterrament.

Necessitat Interna: Aconseguir ser ella mateixa, lluny de l'ombra de la seva germana.

- **Nicolás**, 35 anys. Projectió de la ment d'Alexandra.

Físic: Alt, prim i pàl·lid. Ulls extravagants i calb. Elegant.

Personalitat: Enigmàtic, misteriós i burlesc.

Relacions: És un personatge que forma part de les projeccions mentals de l'Alexandra causats pel trauma de la mort de Joanna. Ho sap tot de tothom, però no es relaciona amb ningú. Només amb la protagonista.

Objectiu en vida: Motivar a l'Alexandra a complir la venjança.

Necessitat Interna: Extreure tots els pensaments i sentiments que es mantenen retinguts al cap de l'Alexandra.

5.1.1.10. Desviacions.

La confecció del guió ha estat una empresa complicada. S'ha de tenir en compte que cap membre de l'equip, incloent-hi directora i guionista, havia treballat en guions més enllà de petits i esporàdics exercicis pràctics.

Mentre es desenvolupa *Dhamma* es va creant l'aprenentatge base de com construir un episodi pilot i una narració en si. Del guió, l'única escena escrita conjuntament és el teaser. La resta són escenes redactades per separat, posades en comú i reescrites varies vegades per una o per l'altre.

Igual que s'aprèn a escriure un guió també s'aprèn a treballar en equip. La directora i la guionista tenen estils i referents molt diferents per tant la feina de la guionista en traslladar les imatges de la directora al paper no és senzill. També el fet que la primera versió de guió estigues produïda per set ments diferents repercuteix en la creació d'una base (sobre la que posteriorment es treballarà) a l'estil Frankenstein.

Arran la guionista començar a tenir les complicacions laborals, en conseqüència menys temps per dedicar al projecte, es va crear una descompensació d'implicació i evolució en la creació de la història entre l'autora i Irene Toribio. La directora, que disposa de més temps,

es dedica a analitzar les escenes, els personatges, els punts de gir, els diàlegs,... Arribant a un punt de comprensió de la història més elevat que la guionista. La directora suggereix canvis que la guionista no hi arriba de forma natural i orgànica. Fent que es realitzin canvis de manera forçosa i poc connectats amb la trama.

Una desviació important que repercuteix en el rodatge, a part de l'entrega del guió final amb quatre mesos de retard, és que té una extensió de 51 pàgines per un capítol de 30 minuts. La teoria diu que una pàgina de guió es comptabilitza com a un minut de metratge. Fet que es passa totalment per alt.

En el moment de rodar, per falta de temps, s'eliminen escenes i es roden pràcticament totes les que tenen referència a la venjança. Això provoca que s'atribueix gran importància a aquesta trama i no es crea èmfasi en el viatge emocional que viu Alexandra a través dels seus sentiments i el record de Joanna, aspecte que des d'un inici és el que es volia potenciar.

5.1.2. Localització.

Un cop tancat el guió, establert l'estil general del projecte i el pressupost aproximat del qual es disposa, l'equip de localitzacions es reuneix amb una llista de propostes que s'ajusten al màxim a les característiques que es requereixen. Posteriorment es visiten les opcions finalistes i entre el departament de producció, direcció i localització es fa la tria final. Aquest departament també gestiona la vessant legal com ve a ser la gestió de permisos del propietari i possible cooperació de la localitat.

En el cas d'aquest projecte la cerca de la localització la realitzen tots els membres principals de l'equip. Primerament s'emmarquen les de les característiques bàsiques: única localització, la casa de l'actriu morta. Casa gran, amb diversos espais, moderna i amb aparença d'elevat nivell adquisitiu. Disponible una setmana.

Al desembre 2015 es realitza el *teaser* de Dhamma per la promoció del Saló del Cinema i les Sèries de Barcelona. La localització és una casa en una zona residencial de tres pisos durant tres dies amb un equip reduït. Queda descartada pel rodatge del pilot donat que a la casa hi viu una família i no acaba d'encaixar en l'estil que es busca.

Es realitza una cerca mitjançant immobiliàries i pàgines web. El cost del lloguer és superior en tots els casos al pressupost del qual es disposa i trobar la localització es converteix en quelcom inviable.

El març de 2016 mitjançant contactes de la directora s'aconsegueix la casa idònia pel projecte a cost 0 i total disponibilitat durant mesos a la localitat de Sabadell.



Fig. 5.1.1.11.1. Collage localització *Dhamma*. Font: Helena González.

La casa consta de cinc habitacions, dos lavabos, una cuina ampla oberta a un gran menjador. Totes les estances tenen entrades de llum natural. La casa està rodejada d'un jardí que ocupa un gran terreny.

L'estil de la casa és modern, amb evident nivell adquisitiu però sense ser ostentós. Tots els espais estan en perfectes condicions. La gamma cromàtica dels mobles, parets i sostre correspon amb els colors que direcció, direcció de fotografia i art ha plantejat per l'ambientació de l'episodi pilot. Tons granat, fusta i pàl·lids.

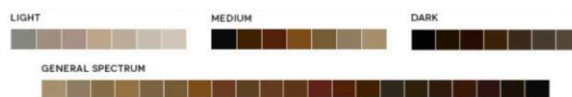


Fig. 5.1.1.11.2 Paleta de colors de la casa. Font: Elaboració directora d'art.

La casa està situada en una zona residencial on els habitatges compleixen, la majoria, la funció de casa d'estiu. Per tant la zona és silenciosa, amb poc trànsit i s'evita el perill de queixes o denúncies de veïns pel soroll ocasionat en una casa ocupada per mínim una vintena de persones. L'espai és fàcilment accessible tant en cotxe com transport públic i per la zona hi ha supermercats i el consorci Sanitari de Terrassa a cinc minuts.

comprensius i entusiastes oferint-se a ajudar a l'equip amb tot el que necessiti permetent l'ús indiscriminat que s'havia pactat amb el propietari.

5.1.3. Direcció de fotografia.

Des de la concepció del projecte Helena González i l'autora del projecte comparteixen referents i idees sobre la direcció de fotografia de *Dhamma*. Ambdues comparteixen referents previs i el fet de treballar conjuntament en anteriors ocasions facilita el dinamisme a l'hora de treballar i crea una total confiança a l'hora de fer propostes o suggerir canvis.

Oficialment es comença a fer la preproducció de fotografia quan es rep l'última versió del guió d'Irene Toribio a mitjans de juny 2016.

L'estil de llum general de l'episodi pilot és realista, poc contrastat i net. En vista que la localització gaudeix de diverses fonts de llum natural es té la intenció d'aprofitar al màxim les finestres de cada habitació. Les escenes que tenen una il·luminació estrictament dramàtica són aquelles que provenen de la ment de la protagonista.

L'acció de *Dhamma* transcorre, integrada en un dia. Juntament amb la directora de fotografia s'elabora el pla de potenciar a través de la llum el pas de les hores que avancen paral·lelament a l'evolució i enfosquiment psicològic dels personatges principals. Es fa un esquema dels tres episodis on el pilot està representat per una llum més suau, en el segon episodi s'endureix respecte al primer i el tercer gaudeix d'una llum més dura i contrastada.

Des d'un inici la directora i la directora de fotografia conflueixen en l'opinió que l'estil càmera en mà és l'ideal per representar *Dhamma*. És un estil que aporta inestabilitat a l'espectador i potencia certa *veritat* donat que recorda al documental. És arriscat donat que en excés pot marejar o incomodar a l'espectador. Es pretén aguditzar l'efecte en les escenes de més dramatisme i disminuir en les que són neutres.

El que crea més debat entre la directora i la directora de fotografia és a la distància focal. Helena González aposta des del principi per un gran angular. La directora preveu problemes a l'hora de les escenes amb figurants donat que exposa l'entorn i els recursos en

aquest sentit són limitats. Finalment es tira endavant l'aposta mantenint la poca profunditat de camp.

Durant el pilot s'estableixen diferents seguiments amb *Steadycam* que potencien el dinamisme, posicionen a l'espectador com un observador que acompanya als personatges en els seus objectius i l'aspecte coral de *Dhamma* quan es realitza un seguiment que passa d'un personatge a un l'altre.

Tota la pel·lícula es desenvolupa en un dia, per tant la llum passa de ser de matí a llum tarda- vespre. Alhora, el canvi lumínic acompanya el canvi d'actitud dels personatges.

5.1.3.1. Teaser.

Junt amb la directora de fotografia es decideix incloure plans subjectius d'Alexandra durant el pilot. Aquesta decisió està basada en el fet que en moltes ocasions la protagonista es converteix en observadora del que ocorre al seu voltant per tal de descobrir informació.

Al marge d'aquest aspecte, el plantejament inicial que es fa del teaser (la mort de Joanna), a part dels plans descriptius també conté diversos plans subjectius creant una barreja entre primera i tercera persona a l'hora de presenciar la mort de l'actriu. Finalment després de visionar *Le scaphandre et le Papillon* (Schnabel, J., 2007) la directora i la directora de fotografia arriben unilateralment a la proposta de realitzar tot el teaser en pla subjectiu seguint l'estil del referent.

Es considera una bona proposta malgrat que en un inici l'escriptura del guió no estigués pensat per a ser realitzat de tal manera. És un començament que dona l'oportunitat de marca un estil menys convencional i més d'autor, objectiu que es persegueix des de la concepció del projecte. Amb el subjectiu s'incrementa el dramatisme de l'inici del pilot fent viure a l'espectador en primera persona el mareig, l'ofegament, l'angoixa i la mort.

Es justifica donat que durant el transcurs del pilot de *Dhamma* mai veiem vivències seves reals de Joanna, sempre és visionat a través dels flashbacks o imaginacions d'Alexandra. Per tant, atribuint al teaser una unitat pròpia i independent es pot relacionar que l'única vivència real que es comparteix amb Joanna té el punt diferencial que l'espectador es converteix en l'actriu i mort amb ella fent del teaser un fragment que gaudeix d'un llenguatge propi diferenciat de la resta del pilot.

El llenguatge subjectiu es potencia alterant la lent de l'objectiu amb un mirall que parteix la imatge com un calidoscopi i afegint a la part superior una cartolina que crea l'efecte de pestanya. Pel que fa a la llum s'abaixen les persianes deixant entrar algun raig de llum i es fa servir una màquina de fum per afegir densitat a l'espai.

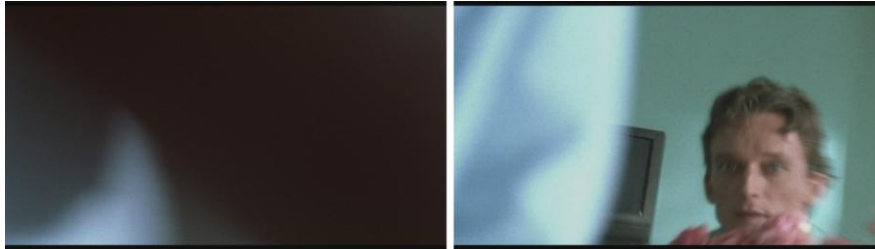


Fig. 5.1.3.1.1. Exemple *Le scaphandre et le Papillon*. Font: Elaboració pròpia.



Fig. 5.1.3.1.2. Exemple del teaser de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.2. Júlia.

Per altra banda es torna a rodar el final de la seqüència del teaser però sense el subjectiu de Joanna. Es tracta de l'última escena on es descobreix que Júlia presència la mort de Joanna sense prestar-li ajuda.

S'inicia amb un pla la semisubjectiu del personatge Júlia com observa la mort de Joanna sense prestar-li ajuda. Primerament en el pla apareix Joanna agonitzant moments previs a la seva mort. L'espectador ho reconeix donat que ho ha vist en el teaser. Però s'afegeix una informació nova realitzant un *tràveling out* per a integrar en la imatge l'escorç d'una persona. Un primer pla posterior revela que es tracta de Júlia.

Cal especificar que es fa aquest plantejament (afegir l'escena de Júlia al final del pilot tal com està al guió) però al muntatge s'acaba integrant al final del teaser.



Fig. 5.1.3.2.1. Exemple del teaser de *Dhamma* (Júlia). Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.3. Alexandra.

Des d'un principi les propostes de plans per Alexandra es divideixen en dos: per una banda els primers i primeríssims primers plans (amb poca profunditat de camp) per reforçar la seva introspecció i apropar a l'espectador als seus sentiments i pensaments. Aquests són lleugerament picats per potenciar el seu sentiment de vulnerabilitat davant la situació per la qual està passant. Per altra banda plans generals amb distàncies focals angulars per potenciar el seu aïllament i incomoditat durant la vetlla i el buit que li ha deixat la mort de Joanna.



Fig. 5.1.3.3.1. Exemple plans d'Alexandra en *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.4. Nicolás.

Les aparicions de Nicolás van relacionades amb el nivell d'alteració de la protagonista. Apareix quan més vulnerable i inestable es troba. Els enquadres de Nicolás, estan pensats perquè a mesura que avança l'episodi cada cop siguin més aberrants, realitzant quadres contrapicats (contraposats als picats d'Alexandra), tancats i fent servir una distància focal angular.

Durant el capítol es veu a Nicolás en quatre ocasions: La primera és en el menjador quan Alexandra arriba a la vetlla, un lloc hostil per ella. Nicolás apareix breus segons camuflat entre els assistents, per tant si l'espectador no s'hi fixa, no es repara en ell.

La segona és al passadís quan Alexandra surt de l'habitació de Joanna després de la conversa amb Carolina. Alexandra acaba de reviure moments idíl·lics amb Joanna, ha recordat una conversa on li demana ajuda, ha tingut un primer contacte desagradable amb Carolina i ha vist a Elisabeth que és la imatge viva de Joanna. El passadís troba il·luminat amb una llum dura i artificial que augmenta la incomoditat i el dramatisme.

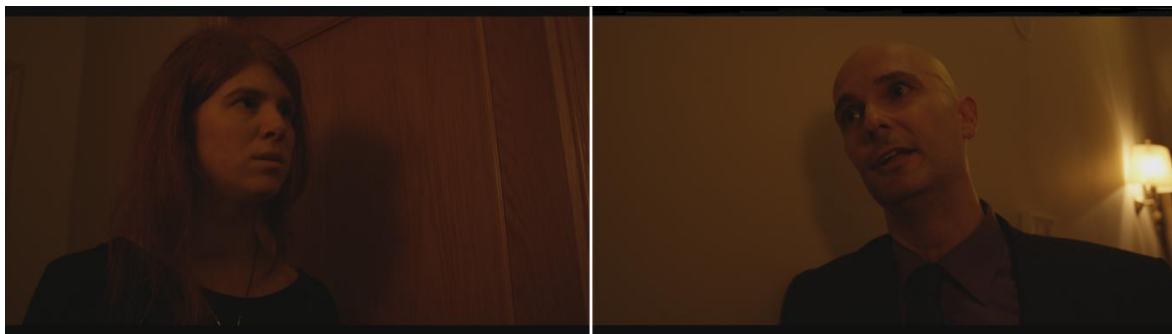


Fig. 5.1.3.4.1. Exemple Nicolás, en *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

La tercera aparició succeeix a l'habitació de Joanna. Nicolás l'insta a què recordi detalls que se li escapen. Per aquesta escena es planteja un salt d'eix per remarcar que tant l'Alexandra com Nicolás són la mateixa persona. El referent és una escena final del film *Mr. Nobody* (Van Dormael, J., 2009).

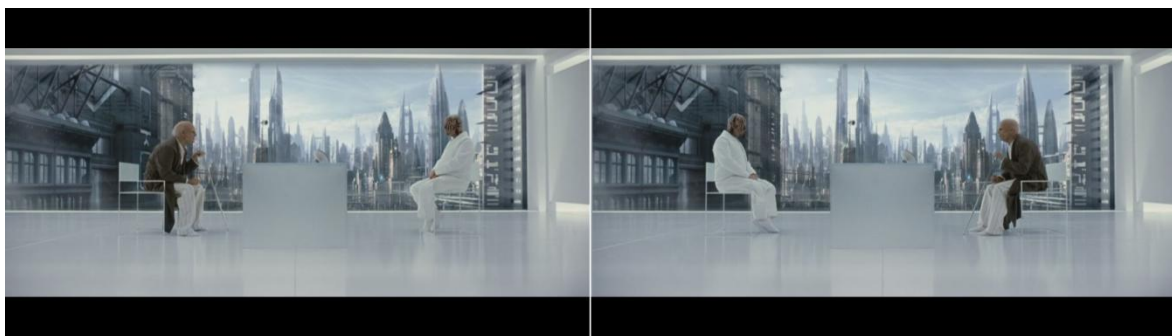


Fig. 5.1.3.4.2. Exemple *Mr. Nobody*. Font: Elaboració pròpia.



Fig. 5.1.3.4.3. Exemple Nicolás trencament d'eix. Font: Elaboració pròpia.

La quarta i última escena on apareix Nicolás en el pilot és a l'habitació on resideix el cos de Joanna per ser vetllat. El context de l'escena és que es troba a una Alexandra derrotada. No sap distingir la realitat del que va viure juntament amb Joanna amb la realitat que ha descobert. Es replanteja els seus objectius rebutjant la companyia emocional de l'actriu. Tot seguit apareix Nicolás, la veu de la consciència que l'anima i la repta a seguir.

Per aquesta escena es tria un ambient oníric. La directora vol transmetre amb aquesta escena una parada en el camí del viatge d'Alexandra on emocionalment es troba en una espècie de llimbs. Dubta si seguir amb l'objectiu de venjar la seva mort o si pel contrari marxar i oblidar-la per sempre. La directora de fotografia proposa una llum suau treballant-la des de la finestra fent una llum directa que dibuixa a la paret l'ombra de les fulles dels arbres que es mouen suau amb el vent. La composició principal consta d'Alexandra en primer terme i Joanna i Nicolás en segon terme. Per tal de representar què són la mateixa persona.

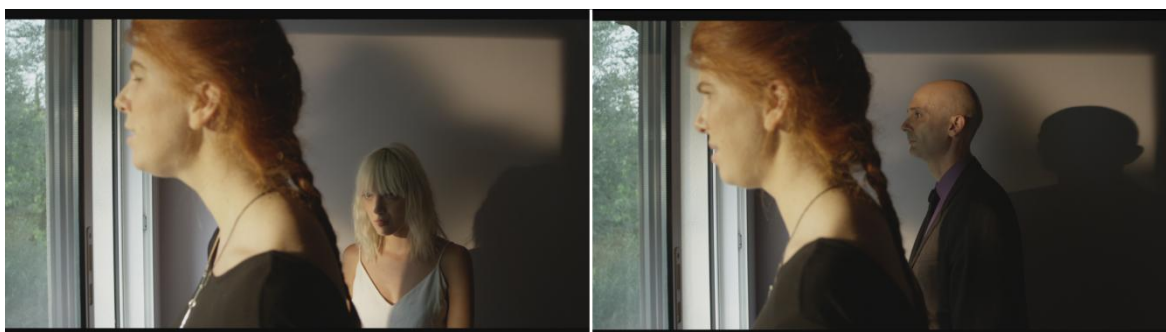


Fig. 5.1.3.4.4. Exemple escena taüt de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

Aquest pla es contraposa amb el següent: Alexandra apareix d'esquena a càmera, al costat del taüt, mirant per la finestra. Es tracta d'un pla obert on es deixa aire al voltant de la

protagonista, per emfatitzar la seva soledat. En aquest quadre es mostra per primer cop la realitat a l'espectador d'una manera directa. Tot són projeccions de la seva ment.



Fig. 5.1.3.4.5. Exemple de l'Escena 30 de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.5. Joanna.

Alexandra, durant el pilot, recorda diverses vivències amb Joanna i altres les imagina. Aquestes escenes tenen un to i estil diferent de les seqüències que transcorren durant la vetlla.

El primer flashback succeeix al poc d'arribar Alexandra a la casa. Olor a una peça de roba de Joanna que li fa recordar l'amor que sent per ella. La imatge és nítida, càlida i lluminosa.

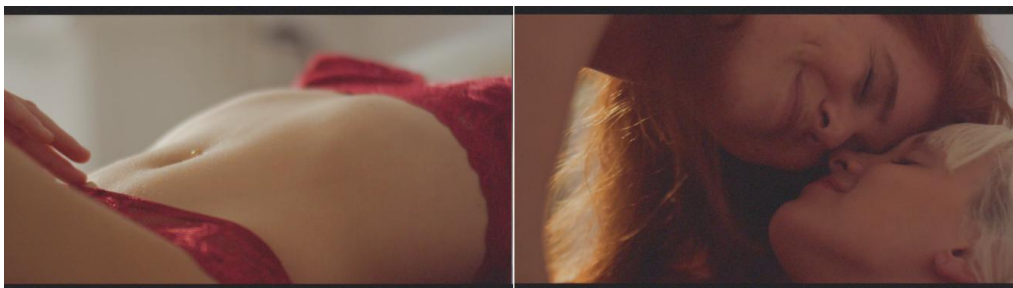


Fig. 5.1.3.5.1. Exemple Joanna&Alex, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

La segona incursió a la ment d'Alexandra és una barreja entre record i imaginació. Comença amb un pla zenital d'Alexandra estirant-se al llit on Joanna entra a quadre mig adormida. Alexandra segueix amb la roba de la vetlla, el que indica que no és del tot un flashback. La imatge és estàtica i amb la mateixa llum suau que l'anterior. Es fan petons i s'abracen fins que Joanna explica un malson que ha tingut. En aquest malson li explica que algú intenta ofegar-la i que li demana ajuda, i li retreu que Alexandra en el somni no

respon al seu auxili. A mesura que avança el discurs, Alexandra, es fixa en una porta que s'obre sola i deixa passar llum vermella.

Aquest canvi en l'escena es marca amb un primer pla d'Alexandra que, mentre exponencialment va avançant el relat del malson, el seu rostre es va impregnant de llum vermella. La llum vermella i la porta simbolitzen la venjança que Alexandra té planejat executar. El seu inconscient a través del record, l'evoca el conflicte de consciència que pateix.



Fig. 5.1.3.5.2. Exemple Joanna&Alex malson, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

El tercer flashback mostra una discussió que van tenir Joanna i Alexandra quan l'actriu encara estava viva. La càmera és tremolosa i perd constantment l'enfocament. La llum és una barreja entre blau i taronja. Són colors complementaris que units creen un fort impacte visual ideal per aquesta escena carregada de dramatisme.



Fig. 5.1.3.5.3. Exemple Joanna crisi, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.6. Habitacions vermelles.

L'habitació vermella on Alexandra veu el vídeo de la nena (Joanna) és guarda les flors, paquets i tot el que té a veure amb el xantatge. És una habitació on està la caldera però que Joanna habilita com a traster per guarda coses amb clau. Alexandra és l'única que hi té accés.

Per potenciar la llum vermella juntament amb la directora d'art es treballa perquè tots els elements siguin negres o blancs. La paret s'empapera de negre, la tauleta i l'estructura de la làmpada també són negres. Les caixes i flors del xantatge són blanques. La bombeta de la làmpada produeix llum vermella per justificar el color de la llum.

Quan Alexandra veu a Elisabeth per primer cop és com veure el *doppelgänger* de Joanna i rep tal xoc emocional que es tradueix a una alteració lumínica de llum vermella.

Per realitzar la il·luminació s'utilitza el mateix recurs mencionat anteriorment: les parets es pinten de vermell i és col·loca estratègicament una làmpada que produeix llum vermella.

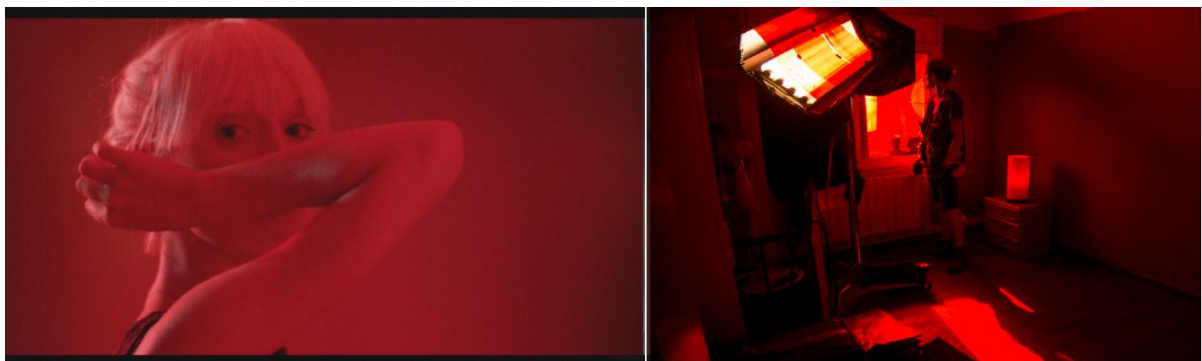


Fig. 5.1.3.6.1. Exemple llum vermell Elisabeth, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

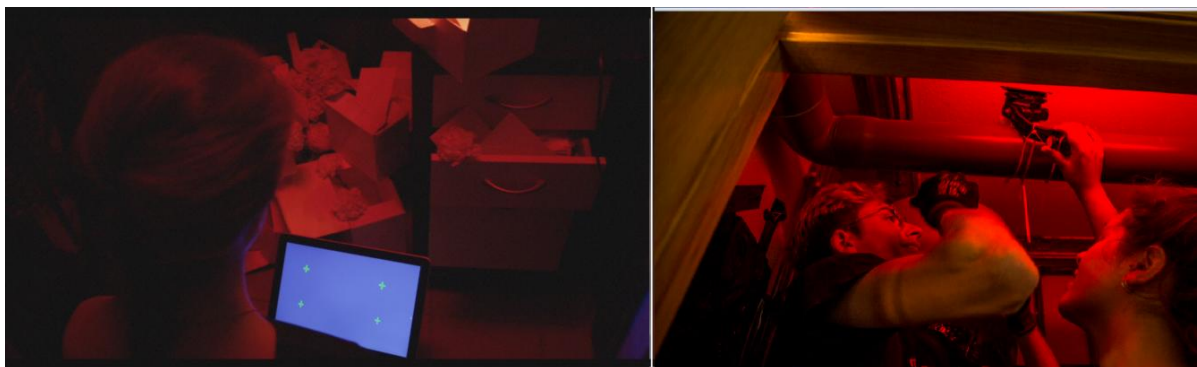


Fig. 5.1.3.6.2. Exemple llum vermell Alexandra, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.7. Carolina.

Carolina apareix majoritàriament a la cuina, rebedor o al saló. En aquests espais coordina la vetlla. La directora i la directora de fotografia decideixen tractar aquests espais amb una il·luminació realista per emfatitzar que són espais neutrals. Malgrat que la cuina sigui la central base des d'on Carolina gestiona el xantatge al qual és sotmesa, és un espai aparentment obert als assistents i treballadors de la vetlla.

Els enquadres de Carolina, estan lleugerament contrapicats per evocar una sensació de poder sobre el personatge. Quan Carolina i Pablo apareixen en la mateixa escena ella sempre està en primer terme. Malgrat que Carolina està sotmesa a una situació de perill el seu personatge és sempre el que té el poder en la relació dels dos.



Fig. 5.1.3.7.1. Exemple Carolina, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

Hi ha, però, dues excepcions: la primera és l'escena en la qual Carolina demana ajuda a Pablo. Per primer cop aquesta no té més remei que mostrar-se vulnerable al seu marit per tal d'aconseguir la seva ajuda. Per potenciar-ho els situem al mateix nivell i tot seguit Carolina resideix sola en quadre amplificat a través de la composició deixant aire al seu voltant.



Fig. 5.1.3.7.2. Exemple Carolina&Pablo, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

La segona escena on comparteixen el mateix nivell és quan tramen un pla per tal de fugir del xantatge. Canvien l'espai de la cuina (un lloc obert i susceptible a observadors) per l'habitació de la rentadora. És un espai petit i fosc ideal per ordir un pla. Els dos es mostren

per primer cop clarament com són: persones sense escrúpols. Pablo ho reafirma amb la següent frase: "*Yo hago que los culpables parezcan inocentes*". Es decideix que l'única entrada de llum sigui la finestra, amb la persiana baixada el suficient per deixar entrar la llum necessària per marcar les siluetes de Carolina i Pablo. Els dos estan al mateix nivell, però en aquest cas existeix un equilibri entre els dos marcat per l'ambient.



Fig. 5.1.3.7.3. Exemple habitació rentadora, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

Carolina té una escena dramàtica al lavabo. Es troba davant del mirall. El personatge recorre una corba emocional en pocs segons: pateix un atac d'ansietat, es pren una pastilla per tranquil·litzar-se i progressivament aconseguix calmar-se i torna a l'expressió de total serenor que caracteritza al personatge.

A l'igual que aquesta escena les altres que succeeixen al lavabo són igual de dramàtiques o dantesques per tant es decideix emprar llum dura, artificial per contrastar els rostres i enlletgir-los. En el cas de l'escena de Carolina que s'ha comentat, per potenciar el dramatisme el pla és tacat i contrapicat per tal de fer-lo aberrant.

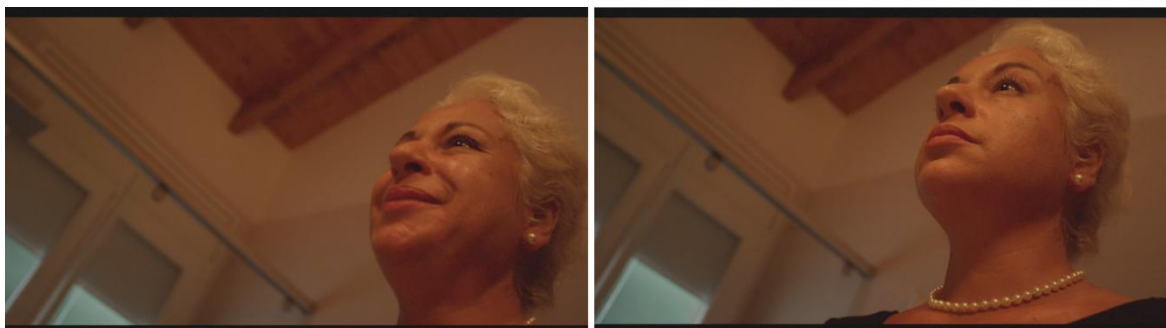


Fig. 5.1.3.7.3. Exemple Carolina lavabo, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3.8. Relació directora - directora de fotografia.

La relació establerta entre directora i directora de fotografia ha estat en tot moment basat en la comunicació i el treball en equip. Prèviament al projecte ja han treballat juntes i això facilita l'ús del llenguatge emprat en la comunicació envers el projecte. Malgrat que tenen diverses preferències creatives han après a compaginar-se i cobrir les mancances amb els atributs de l'altre. L'única desviació ha sigut el fet de no poder realitzar tot el que es va plantejar a preproducció.

5.1.4. Guió Tècnic.

El guió tècnic es confecciona entre la directora i la directora de fotografia. Durant cinc dies es tanquen en una casa a llegir i desglossar conjuntament cada escena pla a pla. Es pretén l'assistència de la directora d'art per tal de donar el mateix pes als dos departaments, però per motius de disponibilitat no resulta possible.

En total hi ha un conjunt de 188 plans on varis d'aquests impliquen tràmings in i seguiments complicats. Entre ells un parell de plans seqüència.

En el moment no es té en compte la quantitat de plans que sorgeixen ni la seva complicació. Igual que en el moment d'escriure el guió no es va tenir en compte el nombre de pàgines. Es creu fermament en què es poden realitzar la majoria.



Fig. 5.1.4.1. Exemple guió tècnic primera versió. Font: Elaboració pròpia.

Un cop s'ha donat per finalitzat la primera versió del guió tècnic la directora, la directora de fotografia i el compositor (es necessiten figurants) van a la casa, a realitzar les

fotografies de cada pla per veure el resultat a càmera provant els enquadres amb les òptiques i els espais. Aquestes imatges es fan servir per l'última versió del guió tècnic.








					natural. (20h / 6h)	Joanna			
19B	1		PP frontal	Alex frunce el ceño.	Luz natural blanca suave habitación Joanna. (11-12h)	85mm / Alex	Cámara en mano.	Easy rig	2
20B	1		PP frontal	Joanna llora sobre el cojín	Tarde-noche. Lámpara ilumina rostro Joanna (tenue). Luz suave fría natural. (20h / 6h)	85mm Joanna	Cámara en mano.	Easy rig	4
20C	1		PMC Alex y Joanna en abrazo	Joanna y Alex abrazadas. Joanna demacrada. Mirada perdida.	Tarde-noche. Lámpara ilumina rostro Joanna (tenue). Luz suave fría natural. (20h / 6h)	85Mm / Joanna	Cámara en mano.	Easy rig	5
19C	1	  	PP Alex → PD cosas	Se levanta y va hacia el escritorio. Se sienta y rebusca cajón. Vemos fotografías con oscurza.	Luz natural blanca suave habitación Joanna. (11-12h)	85mm	La seguimos des del codo. Seguimos movimientos, cajón, fotos, rostro.	Easy rig	1

Fig. 5.1.4.2. Exemple guió tècnic versió final. Font: Elaboració pròpia.

5.1.5. Plantes de càmera.

La planta de càmera pla zenital del set on es realitza la filmació. En aquest pla apareix on va posicionada la càmera i els actors i quins moviments fan, material d'art rellevant i a vegades també es fa servir per a les plantes de llum (s'especifiquen les fonts de llum).

Per *Dhamma* la directora de fotografia consulta amb la directora els moviments dels actors i detalls concrets d'attrezzo. Posteriorment, amb tota la informació, realitza totes les plantes de càmera i llum i les distribueix a l'equip. Resulta una eina molt útil a l'hora de veure amb perspectiva que apareix i que no a quadre, quines són les accions i com afecten el set, etc.

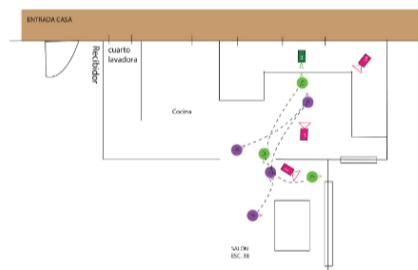


Fig. 5.1.5.1. Exemple planta de càmera. Font: Helena González.

5.1.6. Proves de càmera.

El 3 de setembre 2016 es rep les set maletes de càmera i la directora de fotografia conjuntament a l'equip de càmera revisen tot el material i es familiaritzen amb ell.

El 4 de setembre 2016, un cop la càmera es configura a 4K, 24fps i es realitza el balanç de negres es fan les proves de càmera amb l'operador de càmera, la directora de fotografia i la directora. Un cop es proven els seguiments, s'arriba a la conclusió que s'hauran de recorre donat que són excessivament inestables. També es revisen els moviments d'actors per escenes concretes.

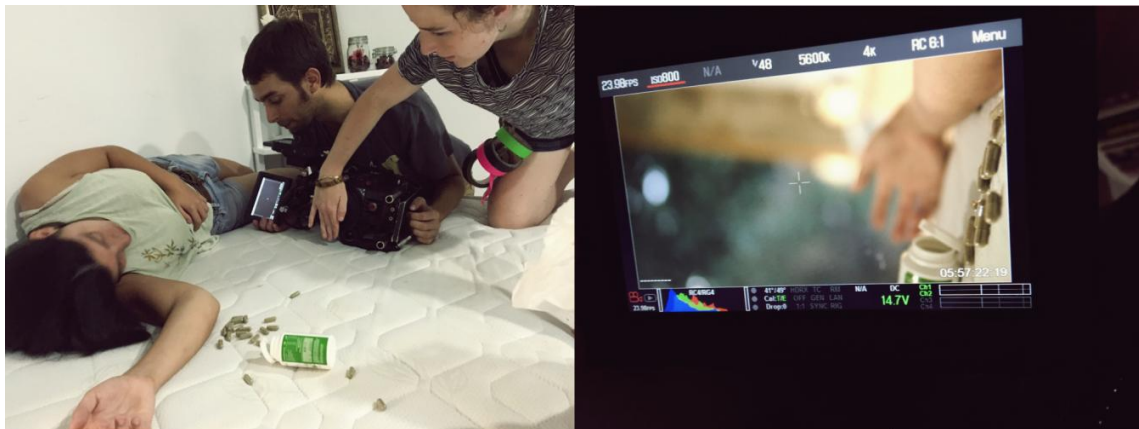


Fig. 5.1.6.1. Making of proves de càmera. Font: Elaboració pròpia.

5.1.7. Direcció d'art.

Des d'un principi s'estableix entre la directora, la directora de fotografia i la directora d'art que a la paleta de colors predominen els colors càlids marró, ocre, taronja i crema. A l'hora de fer l'etalonatge es busca realitzar una lleugera dessaturació, però sense arrabassar el contrast.

De cara als darrers dos episodis la paleta de colors es transforma progressivament de tons càlids a tons freds de la mà de l'evolució temporal del dia i de la progressió psicològica dels personatges.

A part es busca ressaltar durant el pilot tres colors: el blanc, el vermell i el negre.

El blanc simbolitza la puresa de Joanna i es veu reflectida en la pell i cabell de l'actriu, la decoració de l'habitació de Joanna, el mono blanc que porta Joanna al taüt i la bata de seda del teaser i per últim les flors i les caixes del xantatge.

El vermell representa el record per Alexandra de Joanna en les seves facetes més efervescentes. Es veu representat en color del vídeo de Joanna de petita, en l'habitació vermella i la llum del malson, el color de la llum quan Alexandra veu a Elisabeth per primer cop en el pilot confonent la realitat, la roba interior de Joanna en els flashbacks, les flors de la vetlla i la samarreta del flashback de Joanna quan se sent furiosa.

Per últim el negre representa la mort, el funeral. Es veu representat en la vestimenta dels assistents a la vetlla i alguns ornaments.



Fig. 5.1.7.1. Paleta de colors, de *Dhamma*. Font: Noe Sánchez.

5.1.7.1. Habitació de Joanna.

Per l'habitació de Joanna es busca la sala més lluminosa i diàfana de la casa. La meitat de l'habitació serveix de traster on es guarden els mobles sense ús del propietari i l'altra part es converteix en el set de rodatge. El problema d'aquesta habitació és la reverberació, el terra està desgastat i té canonades al descobert. Per reduir la reverberació es van aplicar mantes al límit del set.



Fig. 5.1.7.1.1. Panoràmica habitació de Joanna en construcció. Font: Noe Sánchez.



Fig. 5.1.7.1.2. Panoràmica 'habitació de Joanna finalitzada. Font: Noe Sánchez.

La directora d'art proposa mobles i objectes blancs i de diferents tonalitats de marró aconseguint un *look* fortament diferenciat de la resta de la casa. Aquesta habitació representa el lloc privat de Joanna.



Fig. 5.1.7.1.3. Mobles de l'habitació de Joanna. Font: Cesc Maymo.

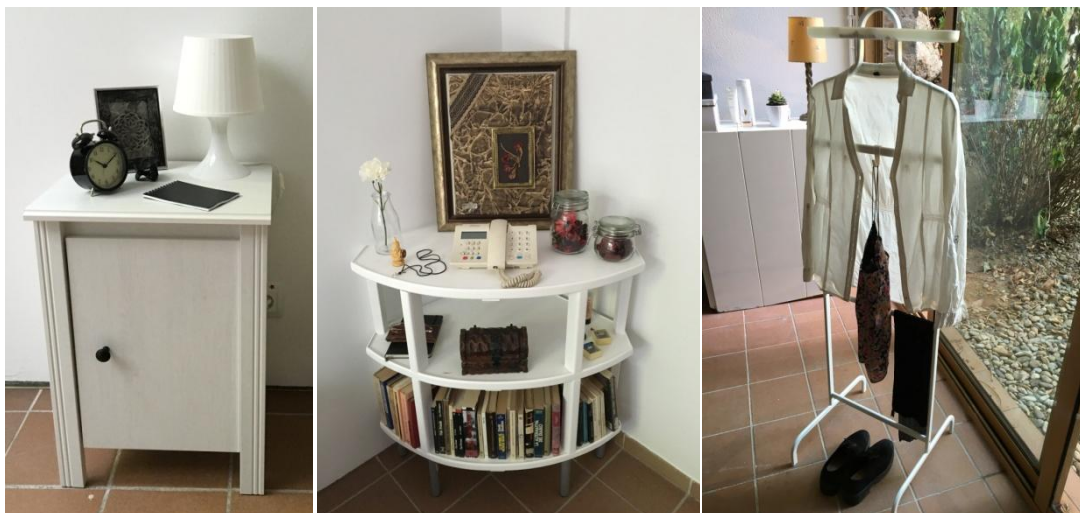


Fig. 5.1.7.1.4. Mobles i objectes de l'habitació de Joanna. Font: Noe Sánchez.

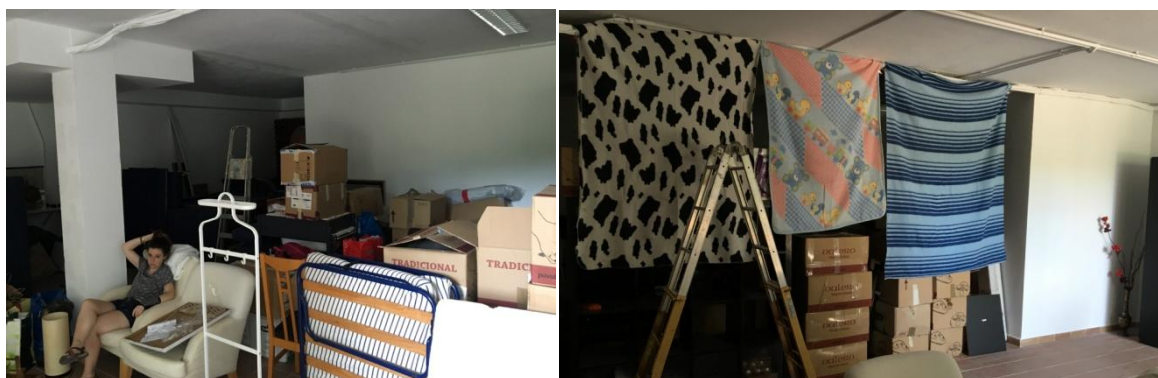


Fig. 5.1.7.1.5. Part amagada de l'habitació de Joanna. Font: Noe Sánchez.

Per l'escena del teaser es genera un ambient dens i decadent. Per aconseguir-ho es va aplicar, pintura color terra a les finestres deixant entrar alguns rajos de llum. L'habitació es desordena, deixant roba i objectes aleatòriament amb medicaments i ampolles d'alcohol a la vista.



Fig. 5.1.7.1.6. Habitació de Joanna (teaser). Font: Cesc Maymo.

En el pilot es poden veure concretament varis d'objectes personals de Joanna. En primer lloc una caixa de records guardats d'Alexandra: fotografies de les dues, flors seques, un poema, cartes, entrades de cinema i un collaret. La fotografia amb el vidre trencat en el pilot es veu com es trenca en el flashback de quan Joanna està plorant i tira objectes a terra.

En el mateix flashback apareixen cosmètics, pastilles, la bola del món i una llibreta de dibuix.

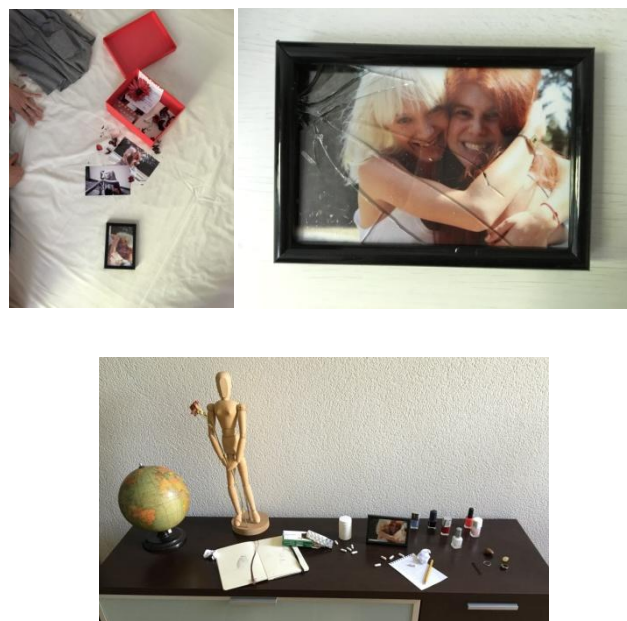


Fig. 5.1.7.1.7. Objectes personals de Joanna. Font: Noe Sánchez.

5.1.7.2. Saló.

El saló està decorat amb mobles i objectes color terra, potenciat pel sostre de fusta i el parquet del terra. Es troben mobles senzills i elegants. En tractar-se de la vetlla de l'actriu es cobreixen les superfícies de flors i fotografies de Joanna.

Durant la rebuda dels assistents a la vetlla el saló es troba espaiat amb un sofà enganxat a la paret i una taula gran on es col·loquen les copes i els canapès (també se celebra el discurs de Greg).



Fig. 5.1.7.2.1. Saló de *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.



Fig. 5.1.7.2.2. Mobles del saló de *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Quan se celebra la missa és col·loca al costat del sofà el taüt i enfront cadires negres i elegants pels familiars. Entremig el capellà recita el seu discurs.



Fig. 5.1.7.2.3. Distribució de la missa de *Dhamma*. Font: Noe Sánchez.

5.1.7.3. Cuina.

La cuina està oberta al saló. Allà es guarden copes i canapès que el servei va repartint durant la vetlla i les flors, cartes i paquets que els coneguts de l'actriu morta envia a la casa per donar el condol. És on Carolina descobreix el paquet del xantatge i on ella i Pablo tenen més intimitat per parlar donat que els convidats no hi entren.



Fig. 5.1.7.3.1. Cuina de *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

5.1.7.4. Habitació vermella.

La cambra és de poc més de metre i mig per un metre. Està la caldera i aquesta juntament amb les parets és recoberta de paper negra per potenciar la foscor i la llum vermella. Hi ha una tauleta negra, una làmpada negra amb una bombeta vermella, caixes, fotografies i flors del xantatge. Representa que en aquesta cambra només hi tenen accés Joanna i Alexandra.



Fig. 5.1.7.4.1. Habitació vermella de *Dhamma*. Font: Noe Sánchez.

5.1.7.5. Rebedor.

A l'entrada de la casa hi ha una fotografia de Joanna, qui Elisabeth tomba en un moment de frustració a causa del seu sentiment de falta d'identitat davant l'èxit i repercussió de la seva germana bessona. També hi ha un ram de flors i diversos recordatoris perquè els assistents a la vetlla en puguin agafar.



Fig. 5.1.7.5.1. Rebedor de *Dhamma*. Font: Noe Sánchez.

5.1.7.6. Objectes de *Dhamma*.

Igual que Joanna disposa dels seus objectes personals més destacats durant el pilot, *Dhamma* en si, té varis que es representen repetidament durant el pilot: les flors i rams de la vetlla les quals tenen inserides la flor del xantatge creant un contrast i unió entre el vermell i el blanc (els dos colors que representen la dualitat de Joanna).



Fig. 5.1.7.6.1. Flors de *Dhamma*. Font: Noe Sánchez.

Les caixes, les flors i les notes blanques del xantatge juntament amb la fotografia d'un frame del vídeo de Joanna de petita (vídeo que representa els abusos que va patir en la seva infantesa).



Fig. 5.1.7.6.2. Objectes xantatge de *Dhamma*. Font: Noe Sánchez i Cesc Maymo.

5.1.7.7. Taüt.

La directora d'art en un principi fa una cerca de taüts però tots resulten tenir un preu inassolible pel pressupost. La directora d'art proposa construir-lo però finalment es troba un contacte que lloga un taüt per setanta-cinc euros el dia, preu equivalent al material necessari per a la construcció. Pel temps disponible es decideix llogar-lo i invertir els esforços en altres aspectes més importants.



Fig. 5.1.7.7.1. Taüt de *Dhamma*. Font: Cesc Maymo y Noe Sánchez.

5.1.7.8. Relació directora - directora d'art.

Pel Saló del Cinema i les Sèries de Barcelona 2016 es va rodar un teaser provisional per tal de fer la promoció de la sèrie. Així doncs per realitzar la planificació, la directora d'art i la directora, van realitzar un exhaustiu plantejament de l'estil de la casa i els aspectes individuals de cada habitació.

Un cop es va fer l'entrega del guió a mitjans de juny 2016 la directora d'art va tenir complicacions laborals que van dificultar les reunions i preparació del rodatge del pilot. Però gràcies al plantejament previ fet aquell any la repercussió va ser més lleu.

La directora d'art té una sensibilitat artística en l'àmbit plàstic de la decoració que la directora no té. Per tant, Noe Sánchez, materialitza aquelles imatges abstractes sobre l'habitatge que la directora té al cap creant un ambient coherent amb el discurs narratiu i simbòlic de l'obra.

Malgrat que aquestes capacitats, el temps invertit en aquesta tasca és reduït i el fet de no participar en el procés de desglossar el guió literari repercuteix directament en els plans extrets a rodatge.

5.1.8. Càsting.

La directora i en Marc Torramilans, codirector de càsting del projecte, es reuneixen en tres ocasions per establir el tipus de càsting que es vol realitzar, on es farà i les característiques que es buscaran en els actors per cada personatge.

Per una banda, la directora es posa en contacte amb actors que coneix o amb els que ha treballat anteriorment i veu que podrien encaixar en algun personatge concret. Pels restants, realitza un cartell de convocatòria que posteriorment el codirector de càsting publica a diferents pàgines de Facebook, web i taulell d'anuncis especialitzades en cerca d'actors.

En Marc Torramilans estableix un seguit d'excels amb el nom, full de contacte, *reel*, dia i hora de cada citació. El càsting està programat del 9 al 12 d'Agost de 17h a 21.30h a un bar de Barcelona.





				
	FABIA MATAS			
18.45		- ALEX - JOANNA - ELISABETH - HELENA - CLARA - JÚLIA	agus.leoni@gmail.com 647207861	https://vimeo.com/agusleoni
	AGUS LEONI			
19.00		- JOANNA - ELISABETH - HELENA - CLARA - JÚLIA	masensio85@gmail.com 675278276	https://www.youtube.com/watch?v=kps4gCCpdHM&feature=youtu.be
	MARÍA ASENSIO			
19.30		- GREG	maarten.reijnerse@gmail.com 697353360	www.maartenswaanactor.com

Fig. 5.1.8.1. Exemple fulls de càsting. Font: Elaboració pròpia.

La directora es revisa tots els candidats i els seus portfoli i cita als que tenen més possibilitat d'encaixar. L'hora prèvia a aquestes citacions s'estableix per preparar les cites o reunions de la directora amb actors als quals fer les propostes de personatges concrets.

Alex	Joanna/Elisabeth	Pablo	Greg:	
Mireia Bosch	Raquel Moreno	Fabià Matas	Maarten Reijnierse	Jordi Sallén
Mónica Corral	Silvana Longo	Toni Meler	Manuel Moreno	Marcel Franch
Sara Gracia	Maria Asensio	Carles Olivera	Eddie Pezzopane	Jefri Carbó
Laura Roqué	Marisa Mattioli	Ferran Herrera	Stephan Wiks	Marc Mittenhoff
Carmen Pérez,	Marlen Hernández	Xavier Sans	Xavier Martínez	Alejandro Téllez
		Quique Bofill	Màrius Vilar	Sergi Oscar
			Fran Vander	
Nicolas	Tia Ana	Elena i Clara		Àgata
Álvaro de Trovar	Valentina Moreno	Marga Dalmedo		Teresa Roig
Eddie Pezzopane	Marga Lladó	Agus Leoni		Karen López
Jose Segurado	María Luisa Cerezo	Laura Iachetta		
Albert Franch		Paloma Bornay		
Stephan Wiks		María Gómez		
Julio César		Meritxell Termes		
Miky Sánchez		Júlia Ramos		
Xavier Martínez				
Mateo Ponts				
Bertus Campañó				
Ivan Caelles				
Jordi Sallén				
Tony Almagro				
Jordi Miras				

Taula. 5.1.8.1. Actors citats al càsting de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

Els càstings, en un principi, havien d'estar dirigits pel codirector de càsting amb suport de la productora i alguns membres principals de l'equip per així permetre a la directora observar tots els detalls i intervenir amb objectivitat. Un problema d'últim moment fa que en Marc no pugui assistir a les convocatòries i només es troba ajudant (Pau Escutia, compositor de la banda sonora i cap de producció) per un dels quatre dies.

La directora planteja els càstings amb un format íntim que el bar ja proposa. L'estructura és igual per tots els citats. Un cop arriben, la directora pren el rol d'exposar-se a ella i el projecte, amb un to proper i despreocupat per fer sentir còmode a l'actor. Un cop passat aquest punt, la directora convida al citat a presentar-se i explicar els projectes on ha treballat i motivacions o inquietuds. Un cop la directora ha pogut comprovar l'espontaneïtat, el *feeling* i organicitat de l'interlocutor, proposa una petita improvisació amb una premissa molt concreta sobre el seu personatge. Aquí finalitza l'entrevista i tot seguit que la persona marxa, la directora anota les seves observacions.

A part s'ha contactat amb cinc actors amb els quals es concerten reunions (durant el procés de càsting) per "vendre" el projecte i comprovar l'afinitat amb els personatges imaginats per la directora.

Karina Kolokolchykova com a Joanna Domènech



Fig. 5.1.8.2. Fotografia de Karina Kolokolchykova. Font: CV actriu.

La directora troba a l'actriu mitjançant la xarxa social Instagram mentre encara s'està treballant en el guió. Des de la concepció d'aquest personatge, per l'equip ha resultat complicat trobar a l'actriu idònia per encarnar el personatge donat l'alt grau d'idealització. Per interpretar a Joanna requereix que l'actriu generi un impacte visual i un carisma atractiu (efecte similar al de Marilyn Monroe). El perfil físic de Karina Kolokolchykova encaixa perfectament en l'ideal de la directora. Abans de posar-se en contacte amb ella,

investiga totes les seves xarxes socials i portfoli de l'actriu comprovant *l'acting* i la diferents besants interpretativa que pot assolir.

La cita entre Karina Kolokolchikova i la directora segueix la mateixa dinàmica que el càsting. Es genera un bon clima d'entesa i la improvisació de l'actriu convens totalment: es mostra oberta a suggeriments d'*acting*, transmet profunditat i sensibilitat amb la mirada i el to. Analitzant al personatge directora i actriu perceben d'igual manera als dos personatges (Joanna i Elisabeth) i l'essència de la història. Finalment Karina Kolokolchikova es mostra entusiasta amb el projecte i ofereix total disponibilitat.

Ona Casamiquela com a Alex



Fig. 5.1.8.3. Fotografia de Ona Casamiquela. Font: CV actriu.

Es troba a l'actriu mitjançant Instagram en paral·lel l'inici de la creació del guió i es segueix la seva filmografia. Encaixa perfectament en el perfil i atrau en especial per l'aparença dual de fragilitat i fortalesa. Mostra un alt rodatge en projectes i bons (dots) interpretatius. Durant el procés de càsting, la directora es posa en contacte amb ella per mostrar-li el projecte. L'actriu accepta col·laborar en el projecte però ajustar-li la disponibilitat suposaria endarrerir les dates de rodatge i canviar tot el plantejament de producció. Per tant es descarta.

Marina Cantos com a Alexandra



Fig. 5.1.8.4. Fotografia de Marina Cantos. Font: CV actriu.

Durant el procés de càsting no es troba cap actriu que encaixi en el perfil d'Alexandra i l'Ona Casamiquela i altres opcions esbiaixades han quedat descartades. A tres setmanes del rodatge la directora troba a Marina Cantos mitjançant l'Helena González, directora de fotografia del projecte, qui ha treballat anteriorment amb ella en un curtmetratge d'en Nil Santané. S'investiga el seu portfoli, es demanen opinions i finalment es concerta una entrevista amb l'actriu.

Marina Cantos encaixa en el perfil (es posa en comú amb l'opinió de la guionista) i mostra molta facilitat per transmetre diferents estats d'ànims d'una manera molt minimalista però eficaç. També aconsegueix la dualitat entre fragilitat i fortalesa que es trobava en Ona Casamiquela. L'actiu es mostra entusiasta amb el projecte i malgrat que té una disponibilitat complicada per la feina ofereix una col·laboració completa dins les seves possibilitats quedant tancada la cerca del personatge d'Alexandra on finalitza la cerca del repartiment.

Gemma Charines com a Carolina



Fig. 5.1.8.5. Fotografia de Gemma Charines. Font: CV actriu.

Es pensa en l'actriu pel personatge de Carolina des de la concepció del projecte. És un contacte directe de la directora, amb qui porta treballant setze anys en l'àmbit de la interpretació teatral. Gemma Charines encaixa en el perfil físic de Carolina i es confia en les seves qualitats interpretatives. Malgrat que l'actriu tingui un accent teatral en la seva interpretació, la directora determina que a través de la coneixença personal i professional que comparteixen es pot treballar sense problemes i amb alta eficiència donat que comparteixen referents interpretatius i senyes concretes. A més garanteix un bon clima de treball i comunicació.

Edgar Moreno com a Greg

Fig. 5.1.8.6. Fotografia de Edgar Moreno. Font: CV actor.

El contacte el facilita la directora de fotografia del projecte sota la recomanació d'una experiència professional prèvia. La directora es posa en contacte amb ell, després d'haver investigat el seu portfoli, per concertar una cita durant la fase de càsting. Es troba que encaixa perfectament en el perfil, té una experiència elevada envers projectes audiovisuals i completa disponibilitat durant les dates de rodatge.

Edgar Moreno es desenvolupa fàcilment dins la interpretació i aconsegueix plasmar sense problemes el caràcter xulesc sense deixar de banda l'elegància d'en Greg. Es tenen dubtes per part de direcció donat que existeix un altre candidat (Maarten Reijnierse) que encaixa perfectament en el perfil i se sospesa el fet de treballar amb algú tan experimentat, donat que podria dificultar la confiança de la directora a l'hora de donar consignes o rectificar l'*acting*. Però finalment es tira endavant motivat en gran part pel repte que suposa i l'aprenentatge extraïble. Després de la reunió, l'Edgar Moreno es llegeix el guió i dóna la confirmació en la participació del projecte.

Karina Matas com a Júlia

Fig. 5.1.8.7. Fotografia de Karina Matas Piper. Font: CV actriu.

És l'actriu que va interpretar a Joanna pel *teaser* que es va presentar en el Saló del Cinema i les Sèries de Barcelona. Va respondre perfectament demostrant les seves qualitats com a

actriu i professional. Un cop es va desenvolupar més el guió del pilot la directora determina que, encara que encaixi perfectament en el perfil físic de l'actriu del moment i les capacitats interpretatives siguin impecables, es troba a faltar la melancolia i fluïdesa que es busca per l'actriu que morta, entre altres. També afecta que durant les dates del rodatge, Karina Matas es troba la majoria dels dies a Califòrnia.

En paral·lel apareix, en el desenvolupament del guió, el personatge de Júlia. Entre la guionista i la directora acaben creant aquest personatge enfocat per a ser interpretat per l'actriu. En una reunió entre la directora i Karina Matas per treballar el personatge, arran d'analitzar la seva psicologia, arriben a la conclusió de les moltes semblances de caràcter entre l'actriu i el personatge. Eina que s'aprofitarà per a la interpretació. Les poques aparicions de Júlia afavoreixen la disponibilitat de l'actriu.

Paco Aldeguer com a Capellà



Fig. 5.1.8.8. Fotografia de Paco Aldeguer. Font: CV actor.

Es pensa en aquest actor des del moment de la concepció del personatge. És un contacte directe de la directora que treballa conjuntament amb ella i l'actriu Gemma Charines. Interpreta a la perfecció el registre solemne i incisiu que se li vol evocar al personatge de capellà. També es mostra creatiu en l'aportació de registres propis. Malgrat que en Paco Aldeguer es troba vivint a Alemanya està disposat a desplaçar-se per les dates del rodatge.

Claudia Molina com a Joanna (amb 5 anys)



Fig. 5.1.8.9. Frame Claudia Molina en el pilot de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia.

Resulta extremadament complicat aconseguir una nena que aparenti tenir cinc anys i que sigui semblant, mínimament, a l'actriu que interpreta a Joanna amb la premissa que l'aparició de l'infant és per interpretar a una nena que és gravada en vídeo just abans de ser obligada a despullar-se. Vam contactar amb una vintena de pares amb nenes que complien les característiques físiques i per motius de disponibilitat o per no conveniència les respostes eren negatives. Aquest fet repercuteix en el pla de rodatge on un parell d'escenes es mouen a últim moment.

El contacte de la nena el proporciona, a mig rodatge, la filla petita de la família que té llogada la casa. Ja ha treballat en alguna publicitat i encaixa perfectament en el perfil físic.

L'elecció final del càsting realitzat durant les dates del 9 al 12 d'Agost es resolen de la següent manera:

Toni Meler com a Pablo



Fig. 5.1.8.10. Fotografia de Toni Meler. Font: CV actor.

La decisió es troba entre Fabià Matas, Ferran Herrera i Toni Meler. El primer destaca per la seva presència i accent teatral. Es mostra entregat al projecte i és de caràcter agradable. La seva interpretació resulta natural i orgànica. Escolta i a la vegada té iniciativa. El segon té força experiència televisiva, és molt espontani i encaixa perfectament en el perfil físic. En Toni Meler aconsegueix plasmar en la seva interpretació l'aspecte agradable i afable on deixa entreveure de manera subtil la basant corrupte i amenaçant del personatge. Sumat a la complicitat que és crea amb la directora es el que decanta la decisió cap a aquest últim per interpretar el personatge.

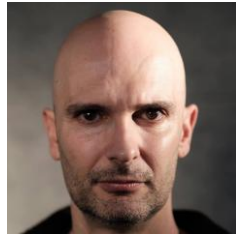
Albert Franch com a Nicolás

Fig. 5.1.8.11. Fotografia de Albert Franch. Font: CV actor.

La decisió entre Albert Franch i Mateo Ponts és la més complicada de la decisió de càsting. Els dos intèrprets fan una proposta molt personal amb el personatge de Nicolás. La proposta del primer és més estripada i propera al personatge The Giant de *Twin Peaks*. La interpretació de Mateo Ponts és igual d'inquietant però seguint una línia més realista. La directora pren la decisió amb l'assessorament de Pau Escutia, qui va presenciar els dos càstings, decantant-se per Albert Franch qui amb la seva actuació condiciona a arriscar més amb les escenes de Nicolas en el pilot (en aquell moment encara estava en dubte fins a quin nivell explotar-les) buscant un estil més proper a Lynch.

Valentina Moreno com a Tia Ana

Fig. 5.1.8.12. Fotografia de Valentina Moreno. Font: CV actriu.

María Luisa Cerezo i Valentina Moreno realitzen improvisacions molt naturals i orgàniques plenes de vitalitat. El que fa decantar la decisió és la proposta que presenta Valentina Moreno d'atorgar-li a Tia Ana un tic nerviós en la forma de parlar que li proporciona més credibilitat i profunditat al personatge.

El personatge de Clara i Elena són respectivament per Júlia Ramos i Agus Leoni. Karen López interpreta a Àgata i Laura Roqué a la Cambra.

Es realitza una convocatòria de figurants i es corre la veu entre amics i familiars donat els pocs recursos. Finalment al rodatge assisteixen menys dels requerits per una vetlla d'una actriu molt famosa. Tot l'equip, en un moment o altra, apareix com a figurant del pilot.

Un cop estan decidits tots els actors la directora elabora una taula amb les seves disponibilitats i les escenes on apareixen per facilitar la feina de l'ajudant de direcció a l'hora de fer el pla de rodatge.

Disponibilidad Actores:

Actor	Personaje	Días disponibles	Escenas en las que aparecen
Uma Karina	JOANNA& ELISABETH	5,6,7,8,9,10,11	1A, B, C,D//8//9//10B//12//13B//14A//15//20A//20B//20C//22//23A,B//24A//29//30//31C//32B,C,D,E,F//36 Total: 9 de Joanna Total: 10 de Elisabeth
Marina Cantos	ALEX	5,6,7,8,9,(10,11 solo por la mañana)	2//5A,B//6//7A,B,C//8//9//10A,B//13A,B,C//19A,B,C//20C//24A,B,C//26//28//30//31B//34A, B,35A,B Total: 17
Albert Franch	NICOLAS	6, 7,8,9,10,11	5B//10B//24C//30 Total: 4
Gemma Charines	CAROLINA	5,6,7,8,9,10,11	3AB//5B//7C//10A//11A,B,C//14B//16//17A//22//27//29//31A//31B,C//32A//32B,C,D,E,F Total: 15
Toni Meler	PABLO	5,6,7,8,9,10,11	3AB//5B//11A,B,C//16//17A//22//27//31C//32A//32B//33A,B,C//32E,F// Total: 12
Edgar Moreno	GREG	5,6,7,8,9,10,11	12//15//18//21//22//23A,B//24A//32B//33A,B,C//32E,F// Total: 10
Paco Aldeguer	CURA	5,6,7,8,9,10,11	32B,C,D,E,F Total: 1
Agus Leoni	ELENA	9,10,11	5B//13C//15//16//22//26//31C//32B,C,D,E,F Total: 8
Júlia	CLARA	8,9,10	5B//13C//15//16//22//26//31C//32B,C,D,E,F Total: 8
Karina Matas Piper	JULIA		26//28//31C//32B,C,D,E,F//36 Total: 5
Laura Roqué	CAMARERA	5,6,7,8,9,10,11	5B//15//16//18//21//22//26//27//28//31C//32B,C,D,E,F Total: 11
Valentina	TIA ANA	10, 11 (acabar de determinar)	5B//15//16//26//28//31C//32B,C,D,E,F Total: 7
Karen López	AGATA	5, 6, 7, 8, 11	5B//14B//15//16//26//28//31C//32B,C,D,E,F Total: 8

Fig. 5.1.8.13. Fotografia document disponibilitats actors. Font: Elaboració pròpia

5.1.9. Equip Tècnic.

Directora	Gemma Gutiérrez	
Ajudant de Direcció	Marina Royo	
Ajudant de Direcció (Crèdits inicials)	Irene Toribio	
Script	Maria Villuendas	
Directora de Càsting	Gemma Gutiérrez	
2n Director de Càsting	Marc Torramilans	
Guionista	Irene Toribio	
Directora de Producció	Raquel Vidal	
Cap de Producció	Pau Escutia	
Ajudants de producció	Irene Camposo Andreu Coy Enric Martínez	Silvia Mir Xavier Xargay Helena Palomares
Directora de fotografia	Helena González	
1r Operador de càmera	Xavier Lapuente	
2n Operador de càmera	Patrick Herchl	
Operador de càmera (Crèdits inicials)	Ivan Jiménez	
Foquista	Victòria Cagigas	
Foquista (Crèdits inicials)	Yannick Otto	
Auxiliar de càmera	Micaela Ruiz	
Gaffer	Tristany Naharro	

Gaffer (Crèdits inicials)	Aleix Font	
Best boy electrician	Xavier G. Margalef i Nil Santané	
Elèctrics	Efraín Martínez Edoardo A. González Víctor Geis	Irene Pagès Andreu Coy Albert Climent
Maquinistes	Xavier G. Margalef i Efraín Martínez	
Tècnic de so	Gabriel Cohen	
Directora d'art	Noelia Sánchez	
Directora d'art (Crèdits inicials)	Sandra Martí	
1a Ajudant d'art	Alba Trench	
1a Ajudant d'art (Crèdits inicials)	Irene Zanni	
2na Ajudant d'art	Andreu Coy i Martí Coy	
Maquillatge i perruqueria	Vanesa Colón Maria Bataller Camilo Vila	
Vestuari	Montse Ferrer	
Música	Pau Escutia	
Postproductor de so	David Ramírez	
Muntatge	Fran Bafaluy	
Efectes Especials	Helena Palomares i Eric Abad	
Etalonador	Adrià Olea	

Making of & Foto Fixa	Cesc Maymó
Community Manager	Irene Zanni i Sandra Martí

Taula. 5.1.9.1. Nom i càrrecs de l'equip tècnic. Font: Elaboració pròpia

5.1.10. Pla de rodatge.

El pla de rodatge es desenvolupa una setmana abans del rodatge a causa d'un conjunt de factors: modificacions de disponibilitat dels actors a l'últim moment i falta concretar l'arribada de material d'art necessari per a unes escenes concretes.

Se celebren tres reunions per la planificació del pla de rodatge. Hi participen la directora, la productora, l'ajudant de direcció, la directora d'art i la directora de fotografia. A la primera reunió s'estableixen les bases, els requisits i necessitats principals de cada escena. A les dues reunions següents la directora no pot assistir a causa de la sobrecàrrega de tasques i el patiment d'un virus que impossibilita el seu desplaçament. La solució és realitzar Skype per fer consultes concretes.

El 4 de setembre 2016 l'ajudant de direcció confecciona i envia l'última versió del pla de rodatge a l'equip.

Hora	DII 5	Dmt 6	Dmc 7	Dj 8	Dv 9	Dss 10	Dmg 11
6 am							
7 am		Jardín trasero 13B (1,2,3,4) Uma Marina	Entrada Casa 2A (1,2) Marina				
8 am	Jardín Delantero 5A (1,2) Marina 2 extras Noi esquelas (David)	13A (1) Marina 13C (1,2) Marina Júlia Ramos Agus	Habitación Joana 9 (1,2,3,5,7) Marina Uma		Passadis 31B (1,2) Marina Gemma		
9 am	Habitación Joana 7A (1,2,3,4) Marina		34A (1,2) Marina		Passadis 1B (1,2) Uma		Jardín trasero: 23A (1,2,3) Edgar Uma 24A (1) Edgar Uma Marina 23B (1) Edgar Uma
10 pm	7B (1) 8 (1,2,3,4,5,6) Marina Uma	Habitación Joana: 24A (2)+23B (2) (master) Marina Uma Edgar Habitación Roja 34B (2) 35B (1) Marina	1A(1,2,3,4,5,6) Uma	Cuina 3A (1,2,3) Gemma Toni Jardín trasero: 24A (2) + 23B (2) (1) Master Marina	6 (1,3,4) Marina		Video Júlia y Joanna (Karina y Uma)

Fig. 5.1.10.1. Exemple fragment pla de rodatge. Font: Elaboració pròpia

El dissabte i el diumenge es deixen en blanc donat que la seva previsió depèn de com s'executa el rodatge entre els dies 5 i 9. Malgrat que això es reserven aquests dies per les escenes de la missa del capellà.

5.1.10.1. Anàlisi planificació dia 1 de rodatge.

A continuació s'exposa detalladament la planificació del dia 5 de setembre 2016, el primer dia de rodatge per mostrar un exemple del perquè és una mala previsió de rodatge. Al final de la jornada del segon dia de rodatge, la directora, va analitzar el ritme i eficiència de treball.

Hora prevista: 8 am - 9 am

Escena: 5A (2 plans)

Hora realització aproximada: 8 am - 10:30 am

Aquesta escena, està composta per dos plans. Un *tràveling* de seguiment a Alexandra caminant per l'entrada del jardí i entrant per la porta de la casa de Joanna. El segon pla és un primer pla de la seva cara mostrant la reacció.

L'arribada de l'equip a la localització és a partir de les 7 am. El temps previst entre que l'equip arriba a la casa i es comença a preparar per tenir llesta la càmera per tirar a les 8am és escàs. En ser el primer dia de rodatge la majoria de l'equip no es coneix i suposa un problema donat que l'avituallament a l'espai i a la gent porta temps.

Tampoc està contemplat el temps que es triga a muntar el set ni el temps que triga l'actriu a estar vestida i maquillada.

En aquest cas l'*acting* és senzill, però si hi hagués diàleg, encara hauria precisat de més temps. Tant per l'assaig com per possibles complicacions amb el so.

El punt conflictiu d'aquesta escena és el moviment de càmera. És complicat mantenir l'enfocament i les vies del *tràveling* es mouen en excés creant un moviment inadequat en la imatge.

Finalment es decideix fer un *tràveling* curt en el qual l'actriu només fa un parell de passes. Quan ja s'aconsegueix el moviment apareixen problemes amb la llum donat que passen de les 10 i la llum és més dura. Això implica temps pel departament de fotografia que ha de solucionar l'incident.

Un cop se soluciona, es filma el pla i tot seguit el primer pla de l'actriu. Aquest no suposa tant de problema, però també requereix un temps de preparació amb el que no s'havia comptat.

La script recomana filmar un pla detall del recordatori que té Alexandra a les mans per cuidar el *raccord*.

Amb aquesta escena, que es presenta senzilla de realitzar, ha costat mig matí per la mala planificació. Endarrerint les escenes restants del dia i el conjunt del rodatge.

Hora prevista: 9 am - 10 am

Escena: 7A (4 plans)

Hora realització aproximada: 10:30 am - 12:30 pm

Aquesta escena està composta per quatre plans. Un primer pla d'Alexandra entrant a l'habitació de Joanna per primer cop. Un *tràveling* de seguiment per l'habitació. Un pla des de dins un armari de com Alexandra l'obre i agafa una peça de roba. Un últim primeríssim primer pla d'Alexandra olorant la roba.

Segons el pla de rodatge hi ha una hora per realitzar aquests quatre plans. Sense tenir en compte el retard portat en la primera escena.

Com amb el 5A, no està previst el temps que triga l'equip a anar del set anterior al set actual. Ni tampoc el temps que es triga a muntar el set.

L'actriu segueix sent la mateixa (ja està vestida i maquillada) i tampoc hi ha diàlegs. Ràpidament es descarta el *tràveling* pel seguiment, preveient els possibles problemes veient el nul èxit de l'escena anterior.

Malgrat això, el pla porta problemes donat la inestabilitat excessiva que dona l'Easy Rig per grans moviments. Mentre es busquen solucions se suma temps perdut.

Finalment només dona temps per filmar tres plans i reduint l'efecte que es vol crear.

Hora prevista: 10 am - 11 am

Escena: 7B (1 pla), 8 (6 plans)

Hora realització aproximada: 12:30 pm - 13 pm

Es filma el pla de la 7B donat que és la mateixa localització, mateixa actriu i il·luminació similar.

Es decideix posposar per un altre dia l'escena 8 donat que per l'hora no dona temps de filmar.

Hora prevista: 11 am - 14 pm

Escena: 7C (9 plans)

Hora realització aproximada: 13 pm - 14 pm

Es realitzen 3 plans perquè l'actriu Marina Cantos (Alexandra) ha de marxar a treballar.

El poc temps dedicat a la filmació d'aquesta escena i la pressió per haver d'acabar a una hora fixa sense possibilitat d'allargar el rodatge comporta la ineficiència a l'hora de trobar solucions als problemes que es presenten (la distància focal és angular i apareix a quadre part de l'habitació que a la ficció no existeix) i també perjudica en *l'acting* donat que es dona poc temps d'assaig als actors i se'ls pressiona.

Hora prevista: 14 pm - 15 pm

Dinar

No es plantegen torns de dinar. El fet que tot el grup dini a la mateixa hora també crea un clima d'apalancament i dificultat a l'hora d'arrancar.

Hora prevista: 15 Pm - 16 pm

Escena: 3B (1 pla), 14 (1 pla)

Hora realització aproximada: 15 pm - 18 pm

Aquesta escena mostra dificultats en l'*acting*, els actors perceben el nerviosisme de l'equip tècnic per la falta de temps i això els posa tensos i nerviosos. La il·luminació mostra problemes per la direcció de la llum i l'enquadra, donat que es filma la conversa entre Carolina i Pablo a través d'un mirall, s'ha de vigilar amb els reflexos i obliga a art a preparar coses que no s'havien previst.

L'escena 14A no dóna problemes donat que és similar a l'anterior. Però s'ha de reduir el moviment de càmera donat que no es pot realitzar sense crear una gran inestabilitat.

Hora prevista: 16 pm - 15 pm / 17 pm i 18 pm

Escena: 1D / 1F

Hora realització aproximada: 18 pm - 20 pm

Aquests dos fragments del teaser, els quals s'havien plantejat com els més complicats, són els plans que es tiren més de pressa i eficientment. Però l'equip està esgotat i el ritme és lent. El rodatge acaba al voltant de les 19:30 pm. Cal recollir el material i marxar a cada membre a casa. El viatge comporta una hora aproximadament per la majoria de l'equip.

L'endemà està previst iniciar al rodatge a les 7 am. Perquè l'equip pugui descansar en condicions s'ajorna l'escena 13A i 13B que estava prevista per aquella hora (finalment seran eliminades) i es fa la citació a les 9 am.

Analitzant aquest fragment (als annexos es pot analitzar tot el document) es pot preveure la seva inviabilitat.

Preveient la falta de temps per aconseguir rodar tot el pilot la directora comença a planificar, després de cada jornada de filmació, el pla de rodatge de l'endemà: té en compte les escenes prioritàries en l'àmbit narratiu i elimina les més prescindibles. També pensa en els recursos dels quals es disposen. El ritme de treball de fotografia, l'espai d'assaig previ dels actors per a gravar les escenes, el temps que requereix cada mecànic, possibles endarreriments. Quines són les escenes que poden donar més complicacions, etc. També s'estableix el torn de dinar de manera que ningú de l'equip tingui espais morts. La directora organitza reunions cada matí pels caps de departament. Els reuneix una o mitja hora abans de les citacions, depenent de la complexitat de la jornada, per comentar el pla de rodatge i

anotar les estratègies de cada departament per ser més eficaç amb el funcionament dels altres, centrar objectius, comentar errors comesos i preveure possibles problemes i solucions.

DIUMENGE, 11 DE SETEMBRE II''I

9-9'30	Preparació 12 (1,2,3)	
9'30-10'30	12 (1,2,3)	Uma, Edgar, 2 extres
10'30-11	Preparació 32C(3) + 32E(2) + 33A(1)	
11-11'30	32C(3) + 32E(2) + 33A(1)	Gemma, Tris, Toni, Edgar, Andreu, 4 extres, Valentina
11'30-12'15	Preparació 32B (1,2) + Màster 32B (3,4)	
12'15-13'15	32B (1,2) + Màster 32B (3,4)	Gemma, Toni, Edgar, Paco, 5 extres
13'15-14'15	DINAR	
14'15-15'45	Preparació 32 F (6) + 32F (7)	
15'45-16'30	32 E (6) + 22 (5)	Paco, Gemma, Toni, Tris, Valentina, 5 extres
16'30-17'15	Preparació 30 (1,2)	
17'15-17'30	30 (1,2)	Marina, Albert, Uma
17'30-18'15	Preparació 6 (2)	
18'15-19	6 (2)	Uma, 3 extres

Fig. 5.1.10.1.1. Fragment pla de rodatge de la directora. Font: Elaboració pròpia

Malgrat que fer aquesta planificació més realista a causa de l'excés de plans previstos, la complexitat d'aquests i la falta d'equip en el sector de producció i direcció finalment de 188 plans es roden 64 (una mitja de 9 plans per dia) i de 65 escenes (comtant individualment 1A, 1B,3A, 3B,...) es roden 27.

5.1.11. Material.

5.1.11.1. Equip de Càmera.

La tria de la càmera es deixa en mans de la directora de fotografia donat que una de les principals motivació a l'hora de participar en el projecte era poder treballar amb una càmera cinematogràfica més professional. Finalment tria la RED Scarlet Mysterium-X. Té un sensor equivalent a pel·lícula de 35mm (de pas universal). Permet rodar a 5K de resolució i a 2K si es roda a 60 fps. Emmagatzema la informació directament del sensor i sense comprimir.

Es contacta amb una casa de lloguer de Madrid, EXODO RENTAL. Tenen la càmera disponible i un pack que consta de Easy Rig, un estabilitzador que crea l'efecte de càmera en mà. Un monitor TV-LOGIC i un gravador Odyssey 7Q que permet fer els proxies a l'hora de gravar. Un trípode alt, baix i copa. Un comandament de focus sense fil.

Les òptiques Zeiss Compact Primes CP2 21mm T2.9, 35mm T2.1 i 85mm T1.5. La tria es basa en el que s'ha treballat a preproducció i es trien les que són estrictament necessàries donat que no pot passar del pressupost. Aquestes tenen una cobertura de sensors de pas universal (35mm), són lluminoses (fins a 1.5 de diafragma).

Envien el material a la localització el 3 de setembre 2016 i es preveu la recollida el 12 de setembre 2016, l'endemà de finalitzar el rodatge.

5.1.11.2. Material de llum.

El material de llum va ser prestat per la universitat Tecnocampus. La llista de material apareix completa als Annexos.



Fig. 5.1.11.2.1. Material de llum, de *Dhamma*. Font: Cesc Maymo

5.1.11.3. Material d'art.

Flors: Ram de clavells de plàstic (flor del xantatge). 30 flors (enterrament).

Habitació Joanna: Calaixera negra d'1m d'alçada, armari negre, dues butaques blanques, una tauleta rodona de marfil, dues tauletes de nit, telèfon, pastilles de Joanna, catifa blanca, marcs de fotografies amb flors seques, escultures decoratives, roba de Joanna, objectes

personals (esmalt, anotacions, llibres,...) gots d'aigua fets servir, llit de matrimoni i joc de llençols. Làmpades.

Habitació vermella: Tauleta negra. Paper negre. Caixes blanques, notes i flors del xantatge. Làmpada negra, bombeta vermella.

Cuina: Cadires negres, boteller de vi, vi rosat, estris de cuina, caixa de galetes.

Jardí: Taula de vidre amb cadires a joc. Dues escultures de jardí.

Objectes: Tabac industrial de Carolina i de Elisatbeh. Fotografies del vídeo de Joanna (petita). Recordatoris de la vetlla. Portàtil de Joanna. Pen drive. Encenedor Carolina. Miralls per distribuir per la casa. Pintura vermella, verda i color terra.

5.1.11.4. Material de vestuari i maquillatge.

Tot el vestuari prové per part dels actors i alguns membres de l'equip amb les excepcions de la samarreta violeta de Nicolás, la roba interior i la bata transparent de Joanna.

El vestuari d'Alexandra és un vestit negre per sobre dels genolls. Es pensa en un vestuari neutre ideal per passar desapercebuda durant la vetlla. Porta una americana grisa que li dóna un discret aspecte modern, sabates planes i una bossa de mà negra. El cabell de l'actriu és molt voluminós. Per tal d'evitar possibles problemes de *raccord* es recull amb una trena.

Carolina porta un vestit negre elegant, sabates negres de taló conjuntat amb unes arracades i un collaret de perles. Porta un recollit clàssic, elegant i modern.

Joanna porta tres vestuaris diferents. El vestuari que apareix en el teaser i en els dos primers flashbacks porta roba interior vermella i una bata mig transparent blanca. Al flashback on apareix plorant porta una samarreta de tirants granat. Al taüt duu un mono blanc que augmenta l'aparença de puresa. Joanna porta el cabell sense recollir amb discretes ondulacions.

Elisabeth vesteix completament de negre. Samarreta, faldilla i sandàlies negres. Porta un recollit modern per diferenciar-la de l'estil de Joanna.

Greg vesteix un conjunt de jaqueta i pantalons. Estil elegant i modern. Porta un mocador de color mostassa.

Pablo un conjunt de jaqueta i pantalons clàssic i elegant.

Pel personatge del capellà es busquen disfresses d'hàbit religiós, però sense èxit. Finalment és resolt amb una camisa i pantalons negres. L'ajudant d'art resolt l'alçacoll amb una cartolina blanca.

La maquilladora compra diferents bases de maquillatge i diversos estris. La resta és material propi amb el qual treballa. L'estil general és natural i discret. A Alexandra se li potencia el cansament amb ombres.

5.1.11.5. Material de so.

El material el presta la universitat Tecnocampus. Es demana una perxa, el micròfon BEHRINGER B5, un cable canon canon, una girafa 0.5m, la zoom H4N i dos micròfons sense fils Sennheiser.

5.1.11.6. Material de producció.

A part de la farmaciola, el material de producció consisteix bàsicament en aliments per l'equip i els estris necessaris per al seu consum. Per comprar el material estrictament necessari, durant o posteriorment al rodatge, Pau Escutia (cap de producció) realitza una llista amb aquells aliments que s'han esgotat o aquells que han mancat. Segons la previsió es fa la compra per l'endemà.

5.2. Producció.

A continuació s'explicarà pas a pas el rodatge del pilot. Comentant els plans que es van rodar, aquells que es van haver de posposar o eliminar i les dificultats i solucions trobades.



Fig. 5.2.1. Claqueta, de *Dhamma*. Font: Cesc Maymo

5.2.1. Dia 1.

L'equip arriba progressivament a la localització a partir de les 7 del matí. Alguns membres no han estat a la localització prèviament i transcorre un temps d'avituallament i presentacions entre departaments.

La primera escena a rodar és l'entrada d'Alexandra (Marina Cantos) a la casa. Plantejat amb un tràveling de seguiment pel jardí i un primer pla de la cara. La llum ha de ser suau.

Mentre l'equip de fotografia prepara el set per la primera escena l'actriu es prova el vestuari i el pentinat definitiu. La directora repassa l'*acting* amb la Marina Cantos i la previsió de les següents escenes. Es preveu un seguit d'escenes sense complicació interpretativa a excepció de l'escena 7C (primera trobada entre Alexandra i Carolina).

L'equip de càmera va amb retard a causa dels problemes que presenten les vies (complicat realitzar un moviment suau) i la pèrdua d'enfocament del personatge. Finalment es troba la solució de reduir el camí que havia de realitzar de l'actriu a dues passes.

Amb aquesta escena es perd molt de temps i endarrerix tot el pla de rodatge previst pel dia. A causa de l'endarreriment a l'hora de gravar apareix un problema amb la llum: de

suau a passat a ser dura i lateral. L'equip de fotografia busca solucions però a l'estar rodant a l'exterior no es disposen de difusors suficientment grans com per cobrir tot el focus de llum. Finalment es decideix tirar per evitar perdre més temps.

En acabar la primera escena l'ajudant de direcció indica que l'equip va amb un retard important i que cal agilitzar l'eficiència en les següents escenes. Un factor urgent és el fet que l'actriu Marina Cantos ha de marxar a treballar a les 14h sense possibilitat d'ajornament. Són aproximadament les deu i mitja del matí, queden quatre escenes on apareix i una breu sessió de fotografies amb l'actriu que interpreta a Joanna que es necessiten per escenes programades de l'endemà.

Tot l'equip es desplaça al set que representa l'habitació de Joanna. Està programat filmar quatre plans: un *tràveling* de seguiment a Alexandra quan entra per primer cop a l'habitació de Joanna. Un primer pla de la seva reacció. Un pla des de dins d'un armari on es veu com Alexandra obre les portes i agafa una peça de roba. I per últim, un primer pla olorant la roba.

Mentre l'equip de fotografia i art preparen el set, la directora revisa el pla de rodatge que queda per davant, explica a l'actriu l'*acting* a seguir en la següent escena i dóna la benvinguda a Gemma Charines (Carolina). La presenta a l'equip de producció i maquillatge, dóna un parell d'indicacions sobre el *look* del personatge i la deixa preparant-se.

Quan la il·luminació està presumptament finalitzada, es fan els mecànics. Es comença pel *tràveling* de seguiment. Es descarta l'ús de les vies i es decideix filmar amb l'Easy Rig. El problema és que deixa poc marge de seguiment donat que el moviment que crea és molt inestable. S'ha de replantejar el moviment de l'actriu. La seva complexitat tècnica causa que les presses realitzades siguin nombroses. En aquell moment es pacta entre l'equip de direcció i càmera la realització de mecànics fins que es cregui aconseguir un resultat òptim per gravar. Així s'evita l'excés de material filmat inutilitzable.

Per temps es descarta filmar el pla des de dins l'armari i es preveu posposar el rodatge de l'escena 8 (flashback Joanna i Alexandra al llit). Els dos primers plans resulten més àgils i agraiats de filmar. Seguidament es filma l'escena 7B: mateix set, mateixa actriu. L'*acting* continua sent senzill donat que l'acció és física i simple.

Seguidament es prepara el set per l'escena 7C (Primera trobada entre Alexandra i Carolina). Està previst rodar l'escena en nou plans, però per temps es redueixen a tres. Un pla general i dos primers plans de les actrius.

Mentre es realitzen canvis d'il·luminació i es busca l'enquadra, la directora dóna indicacions a les actrius Marina Cantos i Gemma Charines per la següent escena a rodar. És complicat donat que té diferents matisos interpretatius. Prèviament s'ha preparat l'escena amb les dues actrius per separat així que ara es prioritza la connexió entre les dues. Ambdues treballen molt bé i aconsegueixen tenir l'escena llesta en poc temps.

Quan l'equip de fotografia i art estan llestos i es té l'enquadra, es comença a filmar. Hi ha problemes de so (so de canonades), motiu pel qual s'ha de repetir varies vegades. La pressió augmenta donat que s'apropa l'hora que la Marina Cantos ha de marxar i s'ha d'acabar l'escena i fer les fotografies.

L'equip es posa nerviós i les actrius ho perceben. Finalment es roda el general i el primer pla de la Marina Cantos. Es fa una pausa de deu minuts, moment en el qual la directora i la directora de fotografia fan les fotografies de Joanna i Alexandra en el jardí perquè la Marina pugui marxar.

Un cop es finalitzen, s'acaba amb l'escena 7C rodant el primer pla de Carolina falsejant la mirada i les repliques l'Alexandra amb la directora d'art. Afecta el seu *acting* donat que ha passat un temps entremig i que l'ambient creat entre les actrius desapareix. També hi ha un problema amb l'enquadra donat que apareix en el sostre una canonada que no s'haurien de veure i no hi ha manera de ser evitades. La solució poc satisfactòria que es troba és tancar el pla fins al punt en què es deixa de veure.

Tot l'equip s'atura per dinar. La directora mentre dina es prepara mentalment les següents escenes i pensa on encabir l'escena 8 que s'ha posposat dins el pla de rodatge. Després del dinar costa que l'equip arranqui.

Les següents escenes a rodar són entre la cuina i el saló, on s'ha celebrat el dinar. Feina que incrementa per producció i el departament d'art a l'hora de recollir-ho tot. Quan art ho té llest, il·luminació comença a preparar el set.

Mentre els departaments preparen la localització, la directora, paral·lelament a la resolució de consultes i propostes de llum, so i art, prepara el *look* dels actors i realitza assajos. L'escena és la primera conversa entre Carolina i Pablo a través del mirall del saló. La directora no detecta problemes en l'escena i ràpidament l'aconsegueixen.

A l'hora de fer els mecànics sorgeix el problema que a través del mirall es veu el fons del saló. Part del set que art no tenia contemplat. Es perd temps en la solució del problema i la directora aprofita per fer més assajos amb els actors. L'equip es torna a posar nerviós pel retard.

Un cop es té llest, comença la filmació. Els actors es posen nerviosos i s'encallen en una part del guió. Després de dos intents la directora atura la filmació dos minuts i separa als actors del set. Parla amb ells per tranquil·litzar-los i fer un exercici de respiració. La següent pressa és donada per bona tant per *acting*, so, llum, càmera i art.

La següent escena és un pla d'Elisabeth quasi idèntic a l'anterior així que només s'han de fer un parell de retocs de llum i art. L'*acting* és senzill donat que és curt i centrat en una mirada i un moviment. El moviment de càmera previst es disminueix per fer-lo més senzill i eficient. L'única complicació que sorgeix amb aquest pla és la necessitat de figurants. La directora busca gent de l'equip que està aturat per demanar la seva figuració de fons. Entre la directora i l'ajudant de direcció busquen roba negra per ells.

Un cop finalitzada l'escena el departament d'art i fotografia comencen a treballar en l'adequació del set de la següent escena. L'equip va amb una hora de retard. Es tracta de dos fragments del teaser. Joanna caminant cap a la cuina marejada i de la cuina al sofà on acaba morint.



Fig. 5.2.1.1. Mecànic seqüència teaser: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

La preparació de l'escena requereix molta inversió de temps a tots els nivells. Per aconseguir la llum es van abaixar totes les persianes del saló deixant l'espai suficient per a l'entrada estratègica de diversos rajos de llum dels dos fresnels de 1kw i 2kw. També es fa ús de la màquina de fum. Art retira tota la decoració muntada per la vetlla i prepara la distribució dels mobles que té Joanna quan està viva.

Quan l'actriu està vestida de Joanna juntament amb la directora es realitzen els assajos. Malgrat que els plans són subjectius s'ha de preveure on van les mans (Joanna es recolza en els mobles donat que està marejada i necessita suport per caminar), quins moviments exactes es requereixen i la corba d'intensitat pel moment de la mort.

Els mecànics també requereixen més temps del plantejat donat que és important la coordinació entre actriu, operador de càmera i l'Helena González qui manualment mou la cartolina integrada a la part superior de l'objectiu per tal de simular la parpella de l'actriu. La directora se centra a corregir les posicions de les mans i peus respecte la càmera per evitar el trencament de la sensació del subjectiu. A l'hora de filmar es dóna per bo a la segona pressa.

El rodatge finalitza una hora més tard del previst. La jornada de rodatge ha resultat àrdua i complicada. Conscients que s'ha treballat de forma lenta, trepitjant feina entre departaments i cometent errades per falta de concentració o previsió. Malgrat que això, es té present que és el primer dia i l'equip queda satisfet gràcies a l'èxit de la filmació de l'última escena.

Tot l'equip recull i comencen a marxar cotxes. La directora tanca la casa i marxa sobre les 20h. Un cop a casa revisa el pla de rodatge de l'endemà mentre el cap de producció (Pau Escutia) reorganitza cotxes. La directora avalua l'esgotament de l'equip i decideix posposar l'escena que hi ha programada al dia següent a les 7 del matí donat que comporta que l'equip arribi a les 6. Finalment es fa la citació a les 8 am per començar a rodar a les 9 am. En Pau Escutia comunica els canvis a l'equip tècnic i actors. Finalment, abans d'anar a dormir la directora revisa els plans del dia següent per preveure estratègies per augmentar l'eficàcia i revisa els diàlegs de cada escena.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS PLANIFICATS	Nº PLANS REALITZATS
5A	2	3
7A	4	3
7B	1	1
8	6	
7C	9	3
3B	1	1
14A	1	1
1D	1seqüència	1
1F	1seqüència	1
TOTAL	26	14

Taula. 5.2.1.1. Escenes i plans realitzats dia 1, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.2. Dia 2.

L'equip comença a arribar a la localització a partir de les 8am per començar a preparar el set. Es té previst una jornada de feina més relaxada pel que fa a dificultat (comparada amb el dia anterior) cosa que la directora aprofita per animar a l'equip i agafar bon ritme de rodatge.

La primera escena a filmar és un pla mitjà amb la Marina Cantos mirant per la finestra de l'habitació de Joanna (observa una conversa al jardí entre Elisabeth i Greg). No suposa complicació d'*acting*. Després de plantar quadro i preparar la il·luminació, en tenir més llum es veu a càmera el fons de l'habitació. Al fons hi ha la part de l'habitació de Joanna que mai s'ha de veure (té la funció de traster). Es perd molt de temps buscant la manera de tapar el fons. Finalment s'aconsegueixen teles negres que donen suport al poliestirè negre.

A continuació es prepara l'habitació vermella on estan les caixes i les flors del xantatge per filmar llum vermella que surt per la porta. La preparació de la llum porta problemes donat que és un espai molt reduït en el qual tenir llibertat de moviment. El departament de

fotografia ho resultat penjant una Kino Flo del sostre i filtrant la llum amb gelatines vermelles.



Fig. 5.2.2.1. Habitació vermella: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Per falta de temps entre la directora i la directora de fotografia replantegen els plans que s'han de realitzar amb l'habitació vermella per reduir la quantitat de plans a la meitat. Un dels plans és Alexandra al llindar de l'habitació vermella amb un portàtil que li enfoca llum blava pel croma. A la pantalla hi ha d'haver el vídeo de la nena però com no s'ha trobat encara a l'actriu (producció treballa incansablement per trobar-la) no s'ha pogut realitzar el vídeo. Intentar solucionar el rebot de la llum blava (en un espai que no té justificació de ser) porta a perdre gran quantitat de temps. Finalment es contacta amb la supervisora d'efectes especials i ens proposa una solució a postproducció. Igualment es preveu tornar a rodar el pla en un altre moment donat que la directora de fotografia no queda satisfeta (finalment no es pot encabir en el pla de rodatge).

Els dos plans següents (Alexandra al llit recordant flashbacks amb Joanna) es realitzen amb un ritme eficient. Mentre s'ha treballat amb l'habitació vermella, art i fotografia ha preparat el següent set. L'*acting* tampoc suposa cap desviació.

La següent escena és la 19C: Alexandra troba el portàtil de Joanna. Observa fotografies de les dues i finalment troba una carpeta amb vídeos de Joanna i Júlia. La pantalla torna a

tenir cromatge blau donat que no es té disponible el vídeo (el dia previ al rodatge que s'anava a filmar una de les actrius no va estar disponible).

Dels cinc plans que es tenen previstos, per reduir la complexitat i aprofitar el poc temps què es disposa, es redueixen a dos: un primer pla d'Alexandra observant el portàtil i reaccionant davant les imatges i el vídeo. El segon és un escorç de l'actriu enfocat a la pantalla.

La preparació d'aquests dos plans porta més temps donat que també es fa el replantejament de la reducció de plans. Encara que el fet de ser un *acting* senzill on el so no és tan rellevant agilitza el procés. La directora acorda amb l'actriu un tempo i punts claus en la corba emocional entre que Alexandra es mostra alegre i nostàlgica veient les fotografies que tenien juntes fins que s'estranya davant els vídeos i acaba bloquejada emocionalment sense saber que pensar respecte a la complicitat de Joanna i la noia del vídeo.

Les escenes a realitzar després de dinar són totes al lavabo principal. Mentre l'equip dina, art prepara el set. Un cop han acabat, il·luminació intervé. La llum és la mateixa per les tres escenes. Es fa ús de bombetes càlides que projecten una llum zenital i frontal marcant les faccions de la cara amb ombres no gaire exagerades aconseguint l'efecte desitjat durant la planificació.

L'escena primera és la 18: la cambrera li practica una fel·lació a Greg. La directora explica amb naturalitat els gestos (falsejats) que han de representar els actors per tal de no crear un clima incòmode i d'expectació morbosa que ja es comença a respirar en l'equip. L'Edgar Moreno i la Laura Roqué fan la feina fàcil i eficient responent amb total entusiasme.

Les dues escenes següents es resolen sense complicacions incloent la interpretació de la Gemma Charines que deixa amb bon sabor de boca a tot l'equip que presencia la filmació. Es tracta d'una corba emocional on Carolina es troba desbordada per la situació del xantatge patint un atac d'ansietat on finalment el redueix fins a aconseguir posar-se la mascara de falsa tranquil·litat davant dels assistents.



Fig. 5.2.2.2. Escenes Lavabo: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

El ritme del dia de rodatge, sobretot el de la tarda, ha patit una relaxació en el funcionament de tot l'equip en preveure unes escenes de nul·la complicació tècnica. Provocant la finalització del rodatge una hora més tard i l'eliminació de plans previstos. La directora i la directora de fotografia parlen amb l'ajudant de direcció per pactar que forci o animi el ritme de treball de l'equip quan aquest decaigui.

L'equip ja comença a dominar el funcionament global de treball i el balanç de plans resolt aquell dia és mig positiu. Però per la poca complexitat prevista es podia haver resolt més satisfactòriament. Encara hi ha encallaments en problemes bàsics o poca determinació a rodar pensant en el conjunt del pilot i no en la perfecció tècnica (molts cops innecessària) d'un únic pla provocant l'eliminació d'escenes senceres.

La directora convoca una reunió dels caps de departament l'endemà abans de l'arribada de la resta de l'equip per establir noves estratègies. Un cop la directora arriba a casa realitza la mateixa feina del dia anterior: tornar a planificar el pla de rodatge, fer una llista de punts claus pel funcionament de l'equip i la revisió de les escenes i diàlegs del dia següent.

Juntament, en Pau Escutia es posa en contacte amb l'equip per indicar els canvis. Un d'aquests canvis és eliminar l'escena prevista a les 7 del matí per evitar el sobre esgotament de l'equip retardant l'inici del rodatge a les 8am.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS PLANIFICATS	Nº PLANS REALITZATS
24A-23B	1(màster)	1
34B	1	1
35B	1	1
19A	2	2
19B	1	1
19C	5	2
9	2	1
25B	1	Reutilitzat de la 9
34B	1	1
35A	1	Reutilitza 34B
35B	1	Reutilitza del 34B
18	1	1
21	1	1
31A	1	1
TOTAL	20	13

Taula. 5.2.2.1. Escenes i plans realitzats dia 2, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.3. Dia 3.

Els caps de departament arriben a la localització un quart d'hora abans de la citació general de l'equip. La directora posa en comú punts forts i dèbils del funcionament de l'equip i entre tots es genera un debat de propostes de millora. La directora desglossa escena a

escena la planificació del dia i entre tots estableixen punts claus per retallar temps. La reunió es resol amb èxit i es planteja repetir-la cada dia.

La primera escena a filmar és la 9: un pla zenital amb un petit moviment de seguiment d'Alexandra estirant-se al llit i Joanna entrant a pla. S'abracen fins que Joanna comença a explicar-li un malson que ha tingut. Es passa a un primer pla de les dues mentre Joanna relata el somni i Alexandra comença a fixar la seva atenció a la seva llunyania. A poc a poc la seva cara s'impregna de llum vermella i atordida mira a Joanna quan aquesta la crida pel seu nom.

El departament d'art té preparat el set des del dia anterior però la preparació tècnica comporta molta feina. El suport que aguanta la càmera per aconseguir el zenital no és el previ i s'han de busca solucions per aconseguir el zenital i el moviment arquejat. Finalment l'equip de càmera penja la càmera amb una pinça universal i l'assegura amb cordes i eslingues al final d'una girafa. Aquesta girafa està col·locada sobre un trípod a als peus del llit.

Mentre l'equip de càmera està ocupat en solucionar la col·locació de la càmera, la directora i les actrius assagen la primera part de l'escena. La directora, per donar intimitat a les actrius, demana que els membres de l'equip que no estiguin en funcionament marxin del set fins a nova ordre i que l'equip tècnic que està treballant ho faci amb una veu moderada i no de manera exaltada com s'acostuma a realitzar quan un grup nombrós de persones treballen juntes en un espai petit on s'han d'anar desplaçant d'una cambra a una altra per buscar gent o material. Un cop es té tot preparat el pla es roda sense problemes.



Fig. 5.2.3.1. Escena del malson: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Els següents plans tenen una dificultat afegida d'il·luminació. Costa aconseguir la potència que es requereix llum vermella i es triguen uns quants mecànics a aconseguir una bona sincronització entre la disminució de la llum simulada com a llum dia i el in crescendo de la llum vermella. Això dóna temps a la directora per assajar amb les dues actrius. La directora dirigeix les indicacions a la corba dramàtica emocional que pateix Joanna en recordar el malson i que a la vegada sigui interpretada d'una manera natural i orgànica. Simultàniament aquesta corba emocional ajuda a l'actriu Marina Cantos a reaccionar davant la llum vermella que simbolitza la crida del seu subconscient cap a la venjança que ha d'executar.



Fig. 5.2.3.2. Llum vermella: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

El rodatge d'aquesta escena endarrerix la planificació del dia de tal manera que es posposen, per un altre dia, les següents escenes: 24B (Alexandra a l'habitació de Joanna atordida després de descobrir la relació entre Grg i Elisabeth), la 15 (un pla seqüència de seguiment a Elisabeth que es dirigeix a Greg, el pla es queda amb el representat que es dirigeix a parlar amb dues noies i finalment pren contacte visual amb la Cambrera. Escena al Saló.), la 16 (pla seqüència de seguiment a Pablo que parla amb assistents a la vetlla i observa a Greg parlant amb les noies. Finalment el seguim a la cuina on es troba Carolina i discuteixen sobre més instigacions del xantatge.) i dos plans de la 34A (complements de l'escena de l'habitació vermella filmada el dia anterior).

A continuació es procedeix a preparar l'escena 1A: Joanna es desperta (drogada) pel so del telèfon i surt de l'habitació. Quan es treuen les teles negres (usades per l'escena anterior) que tapen els finestrals de l'habitació de Joanna es veu com art ha pintat per fora el finestral erroni. Això suposa més inversió de temps per preparar l'escena.

El departament d'art es divideix i la directora d'art passa a condicionar l'habitació a l'estat previ a la mort de Joanna. Donat que porta molta feina part de l'equip sense funció en aquell moment ajuda seguint les indicacions d'art.

La directora, l'actriu i la directora de fotografia fan mecànics. Resulten més àgils donat que ja es té experiència.

L'actriu que interpreta a Elisabeth té una urgència i demana si pot marxar després de dinar. Només se la requereix per un pla d'una escena a la tarda i es decideix avançar-lo. Mentre es prepara aquest pla els departaments de fotografia i art es divideixen: per una banda l'habitació de Joanna per l'escena d'Alexandra i Nicolás. Per l'altra, s'ha condicionat el saló pel discurs d'en Greg. El pla de l'Elisabeth és tancat i només cal un parell de reaccions davant el discurs. Paral·lelament la directora ha donat indicacions a la Marina Cantos i l'Albert Franch perquè assagin les seves escenes.

L'escena 24C (conversa entre Nicolás i Alexandra a l'habitació de Joanna) està plantejada inicialment per a ser rodada amb plantejament inicial de la primera conversa entre Alexandra i Carolina. Però per falta de temps per poder rodar cinc plans la directora proposa de nou a la directora de fotografia fer el salt d'eix inspirat en una escena de *Mr. Nobody*. És complicat de realitzar amb èxit, però es corre el risc.

Els dos actors comprenen totalment l'essència de l'escena i creen l'efecte que la directora demana. Només cal accelerar el ritme.



Fig. 5.2.3.3. Assaig escena Nicolás: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Després de dinar es roda l'escena 11A: Carolina, a la cuina, obre per primer cop el paquet del xantatge i veu la fotografia d'un frame del vídeo de Joanna de petita. Per falta de temps l'escena es redueix a la meitat de plans. Un pla obert on Carolina apareix en primer terme i Pablo està situat a l'altra banda del marbre de la cuina. I un pla contrapicat de Carolina amb la seva reacció.

Es repeteixen diverses presses donat que el so de cotxes és captat pel micròfon. A part, hi ha una superposició d'indicacions a l'actriu Gemma Charines (Carolina). L'ajudant de direcció per la seva banda, per tal d'ajudar, dóna indicacions interpretatives a l'actriu que resulten ser contraries a les donades per la directora. L'actriu es mostra confusa i s'ha de repetir l'escena varies vegades. Un cop es detecta el problema, directora i ajudant pacten que l'ajudant no donarà indicacions a menys que la directora doni el vistiplau. A causa de la prolongació de temps requerit per la realització de l'escena es retallen plans de la següent: el discurs de Greg passa d'estar plantejada amb set plans a tres.

El discurs de Greg planteja complicacions a diferents nivells: pel retard la llum no és la prevista i la directora de fotografia s'escarrassa en buscar com potenciar la llum per no saltar el *raccord*. L'habilitació del saló comporta bastant temps al departament d'art. També han arribat figurants però no els suficients per omplir la sala. Es busca gent de l'equip i vestuari per fer de figurant. Finalment la directora tracta de falsejar l'absència de figurants amb les seves posicions i el plantejament de plans mentre paral·lelament dóna indicacions als actors. La interpretació de l'Edgar Moreno no representa cap problema i recondueix instantàniament les poques indicacions que proposa la directora.

Es filma amb el 21mm i el resultat no convens a la directora per falta de profunditat en l'escena, excessiva profunditat de camp (es veuen tots els detalls del quadre) i dificulta el posicionament dels figurants. Finalment la directora de fotografia accedeix a utilitzar un 85mm (encara que trenca amb el llenguatge emprat en el pilot) i s'obté el resultat desitjat. Amb la directora de fotografia i l'script s'acorda repetir l'escena per fer un pla general pensant en el muntatge de l'escena.



Fig. 5.2.3.4. Discurs Greg: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

El rodatge finalitza hora i mitja tard i l'equip està esgotat i desmotivats a causa de l'eliminació de diverses escenes. Analitzat amb el temps, es pot veure que la planificació d'escenes a rodar aquell dia (en general tots) és inviable. Durant el rodatge és complicat de veure i es relaciona l'eliminació d'escenes únicament a un ineficaz treball d'equip i pèssima eficiència a l'hora d'executar la resolució de problemes. L'equip està cansat i sumat a la pressió apareixen crispacions.

En finalitzar el rodatge tot l'equip marxa menys la directora de fotografia i el cap de producció. En Pau Escutia, durant el dia, ha aconseguit el contacte d'una nena a través d'una integrant de la família que viu a la casa. És rossa, té 5 anys i li agrada actuar.

Quan arriba la nena amb els pares la directora ensenya la casa a la mare i l'actriu per tal d'establir contacte. Mentrestant, la directora de fotografia prepara el lloc on es gravarà el vídeo i el cap de producció fa recompte de tot el material de rodatge. La nena es mostra tímida davant de la càmera. La directora demana quedar-se sola amb la nena per tal de donar-li intimitat. Les indicacions de la directora es basen en què la nena mostri tristesa i por, així que busca referents senzills amb els quals una nena de cinc anys pugui connectar. Un cop la directora creu que no pot obtenir un material millor atura la gravació i li mostra a la mare.

Abans de marxar a casa la directora de fotografia i la directora fan una anàlisi dels tres dies de rodatge. En aquest moment, la directora pateix un punt d'inflexió: assumeix que no pot encabir escenes posposades en el pla de rodatge i ha d'eliminar escenes que preveu que no

donarà temps de realitzar per prioritzar les rellevants. També pren consciència que si l'ambient de treball no millora, l'equip acabarà malmès al final del rodatge.

A la nit revisa el pla de rodatge complet: escena per escena, pla per pla. Realitza la selecció de plans i escenes d'una manera realista que planteja l'endemà a la directora de fotografia, l'ajudant de direcció i l'script.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS PLANIFICATS	Nº PLANS REALITZATS
9	5	3
34A	2	-
1A	1 seqüència	1
24B	1	-
24C	6	2
11A	4	2
22	7	3
15	1	-
16	1 seqüència	-
33A	1	-
TOTAL	29	11

Taula. 5.2.3.1. Escenes i plans realitzats dia 3, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.4. Dia 4.

La nit anterior la directora ha eliminat les escenes previstes a primera hora així que l'equip està citat a les 9am per començar a rodar a les 10 del matí canviant la planificació inicial on estava prevista la citació a les 6am per rodar a les 7am. Amb aquest canvi l'equip comença el dia amb forces.



Fig. 5.2.4.1. Reunió cap de departaments: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

La directora realitza una breu reunió amb la script, l'ajudant de direcció i la directora de fotografia i art per comunicar les escenes eliminades del guió. Totes estan d'acord. Seguidament la directora demana cridar a tot l'equip per fer un discurs sobre el canvi de rumb pres per remuntar el rodatge, les solucions que s'han trobat i paraules de motivació i agraïment. Tot l'equip es mostra entusiasta i confiats a millorar. L'ambient de rodatge s'omple d'energia i positivisme.

Seguidament es fa la reunió de caps de departament per establir els canvis del dia que ha realitzat la directora a la nit: s'ha eliminat del tot l'escena 2A (ja s'ha filmat una arribada d'Alexandra, aquesta escena és reiterant), la 13A/13C (és un flashback de Joanna i Alexandra en el que parlen de marxar juntes a viure a Canada. És de les preferides de la directora, però assumeix eliminar-la donat que sap que no és imprescindible per la història i pot portar molt de temps la seva realització.) i la 24A/24B (Elisabeth i Greg parlant al Jardí. És una escena que comporta molt de temps realitzar-la i es pot ajuntar la informació amb l'escena 12, la primera trobada entre Greg i Elisabeth quan aquest arriba a la vetlla.). També està previst el nombre de plans planificats per escena.

Les primeres escenes estan planificades per dur-s'hi a terme a la cuina. Per tant l'equip d'art i fotografia comença a preparar el set. Primer es realitza el pla detall de Carolina mirant la fotografia de la nena en el vídeo. A continuació es filmen les escenes 11B, 11C i 17A amb el mateix tir de càmera. Les tres escenes són de Carolina i Pablo parlant a la cuina. La directora proposa, simplificar la realització fent servir el mateix enquadra per donar-li una estructura en bloc a les seves escenes donat que la informació que es dona tracta el mateix tema. El que va canviant és la corba emocional dels actors i la seva disposició en quadre.



Fig. 5.2.4.2. Escena Cuina: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

El problema que presenten les escenes és el so d'avions i cotxes circulant pel cel cada pocs minuts. L'equip es posa força nerviós i es comença a preveure un possible endarreriment del rodatge. A més la llum comença a ser dura i l'equip d'il·luminació ha de trobar varies solucions per suavitzar-la. Finalment la directora decideix tirar les escenes fins a l'hora de dinar, estiguin com estiguin, per respectar l'hora planificada del nou pla de rodatge.

Després de dinar es roda l'escena en què Pablo acusa Greg de ser l'autor del xantatge. En Toni Meler es troba cansat per la jornada intensiva del matí i el pes de l'escena recau, involuntàriament, sobre l'Edgar Moreno.

S'intenta rodar l'escena 32A (Carolina es mostra molt nerviosa donat que no troba solucions per deslliurar-se del xantatge) però tal com està plantejada la càmera es reflecteix als armaris de la cuina. Es busquen solucions durant una estona. Mentre l'equip de càmera i la directora busquen solucions, la resta de l'equip està parat. Finalment la directora valora sacrificar l'escena i seguir amb el pla de rodatge replantejant en el seu cap on poder integrar la informació que es dona en aquella escena en alguna que s'hagi de rodar posteriorment per no perjudicar escenes importants.

Seguidament es roda l'escena 27: Carolina i Pablo tramen junts com amenaçar a Greg convençuts que és ell el responsable del xantatge. Aquesta escena es planteja rodar amb un pla màster a una habitació petita que hi ha al costat de la cuina, on està la rentadora i el material de producció.

L'única font d'il·luminació és una finestra petita situada al fons de l'habitació, amb la persiana suficientment oberta perquè els personatges estiguin a contrallum i es creïn textures amb el fum de la cigarreta.

L'últim pla a rodar és el 31B: Carolina surt del lavabo i veu que Alexandra segueix per la casa i que pretén entrar a l'habitació de Joanna. Va fins a ella, l'agafa del braç i la treu al rebedor per fer-la fora de casa. La càmera ha de seguir amb un *tràveling in* de seguiment el clatell de Carolina des que surt del lavabo fins que agafa a Alexandra i després seguir a les dues frontalment cap enrere amb un *tràveling out*.

Es munten les vies de *tràveling* al llarg del passadís i l'operador, amb l'Easy Rig, es puja a sobre. Un maquinista el sosté per seguretat i l'altra empeny el sistema. És molt complicat i s'ha de fer diversos mecànics que requereixen molt de temps. Finalment el resultat és un èxit i l'equip està content malgrat que s'hagi acabat una hora i quart tard.

La conclusió que s'extreu del dia és que amb una bona planificació i marcant les prioritats durant el rodatge permet abordar millor la jornada, l'humor de l'equip millora i l'ambient de treball és més eficient. L'equip ha tingut temps per conèixer els uns als altres i saber com treballen, quins detalls increpen o quines coses s'han de potenciar. Es crea un bon clima de cooperació.

El resum del dia és positiu amb excepció d'un incident. La directora descobreix que una actriu ha tingut diferències amb la directora de producció. No és un cas aïllat. A la nit la directora i el cap de producció parlen amb ella i finalment decideix no tornar al rodatge cedint totes les responsabilitats a Pau Escutia. Part del motiu és la impossibilitat d'abastar les responsabilitats de directora de producció amb la feina laboral. El handicap és que la directora de producció deixa sense personal a producció donat que durant el dia havia de trobar dos substituïts per dues baixes i finalment no les ha aportat. Només està Pau Escutia a producció i una persona de producció per atendre les necessitats de 25 persones, fer viatges en cotxe per buscar actors, material i fer les compres necessàries és inviable.

A altes hores de la nit la directora i el cap de producció miren de contactar amb coneguts i finalment aconsegueixen l'assistència de la guionista Irene Toribio i l'Helena Palomares (supervisora d'efectes especials del pilot) per fer recolzament de producció.

La directora per altra banda fa una planificació honesta del pla de rodatge de l'endemà.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS	Nº PLANS REALITZATS
2A	2	-
13A	1	-
13C	2	-
3A	3	2
24A	1	-
23B	1	-
11B	3	1 màster
11C	3	1 màster
33A, B, C	2	2
17A	3	1 màster
27	2	1 màster
32A	1	-
31B	2	1
TOTAL	26	9

Taula. 5.2.4.1. Escenes i plans realitzats dia 4, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.5. Dia 5.

L'equip arriba a la localització a partir de les 8 am. A la reunió de caps es preveu un dia senzill i tranquil. Els ànims de l'equip són altament positius i enèrgics. Les escenes que s'han de rodar són: una seqüència del teaser on Joanna camina pel passadís i la cuina. Una conversa entre Nicolás i Alexandra al passadís més una imatge d'Elisabeth en una habitació amb llum vermella. Alexandra al passadís quan veu al llindar de la porta el taüt de Joanna. I dos flashbacks a l'habitació de Joanna.

Mentre l'equip prepara el set la directora observa que l'actriu Karina Kolokolchykova (Joanna) es troba indisposada emocionalment. Es planteja un canvi d'escenes a la directora de fotografia per poder gestionar la situació. Se segueix amb la previsió de rodar al passadís però en comptes de començar amb l'escena del teaser s'avança la de Nicolás i Alexandra.

La directora dóna indicacions als actors perquè preparin l'escena i mentre la supervisa, paral·lelament gestiona els ànims de l'actriu. La situació es presenta complicada donat que l'actriu que interpreta a Joanna, a causa dels seus problemes personals, no para de plorar i està constantment atenent trucades del mòbil. La directora parla amb Karina i finalment és tranquil·litza assegurant que pot rodar les escenes d'aquell dia.

El rodatge avança sense problemes i es compleixen els terminis de temps. Mentre es roda la seqüència del teaser a la cuina l'equip d'il·luminació prepara l'habitació vermella on apareix Elisabeth amb un resultat excel·lent. És el primer dia de rodatge en el qual es va bé de temps malgrat que els petits imprevistos.

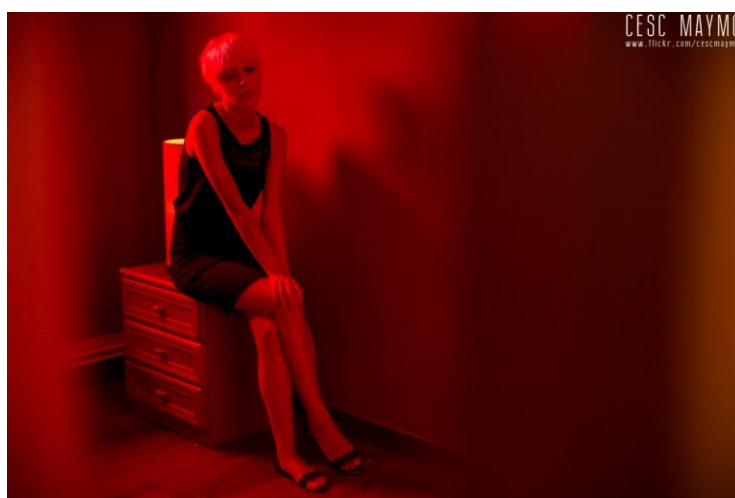


Fig. 5.2.5.1. Elisabeth llum vermella: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Durant tot el dia la directora està pendent de l'actriu qui a mesura que avança el dia es veu més estable però exhausta.

Després de dinar es roden les escenes de l'habitació de Joanna. L'escena "d'amor" es roda amb un 85mm i una il·luminació que embelleix la imatge. La directora decideix que per tal d'aconseguir una escena orgànica, no marcar a les actrius gestos i carícies concrets.



Fig. 5.2.5.2. Preparant escena d'amor: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Estableix una premissa a les actrius la qual consisteix a mostrar-se sentiments d'amor i fascinació pel cos de l'altra. L'equip que no té una funció estrictament imprescindible surt del set i la càmera comença a gravar fins que la directora creu que ja no es pot extreure més.

Tot l'equip queda satisfet amb el resultat i genera molt bon clima al set. A continuació es roden dos plans de Joanna malmesa emocionalment. Hi han complicacions de llum donat que costa aconseguir l'efecte desitjat: crear els dos colors complementaris (blau tènue de la llum exterior nit i el taronja d'una làmpada interior a l'habitació) sobre la pell de l'actriu. Es comença a anar just de temps i la prioritat de la directora és acabar a l'hora. A continuació es realitzen els mecànics i es comprova la dificultat a l'hora d'aconseguir un enfocament òptim. S'està rodant amb un 85mm a T1.5 on la profunditat de cap és tan curta que costa seguir el moviment de l'actriu. Es realitzen moltes presses, l'actriu ha d'explotar emocionalment cada cop i ja es va una hora tard.



Fig. 5.2.5.3. Joanna flashback: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Un cop finalitzat aquest pla, l'equip es mobilitza per realitzar el següent però la directora dona per tancada la jornada de rodatge. La directora de fotografia, la sript i l'ajudant de direcció intenten convèncer que l'equip està content i que pot continuar. La directora s'oposa prioritant que l'equip arribi abans a casa, descansi i arribi amb energia l'endemà donat que és celebraran les escenes més complicades de tot el pilot. A més, la directora avalua que l'actriu no està en condicions de continuar amb l'*acting* i el pla que queda rodar no és imprescindible donat que s'ha rodat un similar. Mentre l'equip recull, la directora de fotografia realitza plans recurs i la directora reorganitza la planificació del cap de setmana.

El balanç del dia torna a ser positiu amb un èxit a l'hora de complir el pla de rodatge amb eficiència i ben estar de l'equip. Per la directora, l'últim tram de la jornada, ha resultat contradictori i extenuant emocionalment. Ha pres una decisió oposada a l'opinió general de l'equip. Ha sigut respectada i recolzada per tots, però el pes de la responsabilitat ha suscitat qüestions a la pròpia autora: fins a quin punt s'ha de sacrificar la peça artística i fins a quin punt s'ha de pressionar el ben estar de les persones amb les quals es treballa fins i tot quan aquestes estan disposades. La decisió de la directora en aquell moment va ser clara i ferma tenint en compte l'experiència viscuda els dies anteriors i pensant en la previsió dels pròxims dies i no en el moment present. Però la pregunta segueix vigent.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS	Nº PLANS REALITZATS
1B	1 seqüència	1
6	4	3
10B	6	3
8	2	2
1E	1 seqüència	1
20A	2	1
TOTAL	16	11

Taula. 5.2.5.1. Escenes i plans realitzats dia 5, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.6. Dia 6.

La directora, la directora de fotografia, el cap de producció i les actrius que interpreten a Júlia i Joanna arriben al set de rodatge a les 10:30h per gravar el vídeo que veu Alexandra a l'ordinador de Joanna.

Es realitza un assaig distès i es roda a les 11pm. La directora de fotografia decideix filmar l'escena amb la càmera Panasonic GH4 donat que ofereix molta profunditat de cap que dóna, segons el seu criteri, l'efecte de càmera de vídeo estàndard. També es va decidir aplicar una temperatura de color exageradament blavosa donat que al rodar l'escena d'Alexandra el croma de la pantalla de l'ordinador donava reflexos blaus sobre la pell de l'actriu. En el cas que la supervisora d'efectes no pogués solucionar-ho, està justificat.

L'equip arriba a les 11am a la localització i comença a preparar la seqüència 1E del teaser. Durant el cap de setmana hi ha canvi d'operador de càmera per problemes de disponibilitat d'en Xavier Lapuente. La connexió i comunicació no és la mateixa entre la directora de fotografia i en substitut Patrick Herchl, repercutint en una elevada repetició de mecànics i un lleu canvi en l'estil de moviments.

La dificultat comença amb els plans del saló on intervenen figurants. S'han aconseguit pocs en relació a l'espai a omplir i això comporta que tot l'equip tècnic ha de trobar roba negra per fer de figuració. Filmant amb el 21mm i amb l'elevada profunditat de camp amb la que es treballa existeix la complicació que es poden percebre tots els detalls i expressions dels extres (els quals la majoria no saben actuar amb naturalitat davant d'una càmera o no encaixen amb l'estil de la vetlla dins el marc de la història).

La directora demana suport a l'ajudant de direcció i script per col·locar i dirigir als figurants donada la gran quantitat d'actors que suposa (sense contar la feina de supervisar tots els aspectes tècnics i les indicacions específiques als actors principals).

La il·luminació del saló dóna problemes donat que és un dia nuvolat i no es disposa de suficient potència per il·luminar el saló de la manera desitjada. Pel que fa a art, falta el taüt pel màster del capellà. Finalment es decideix falsejar i gravar l'endemà un general amb el taüt (per pressupost només s'ha pogut llogar un dia).

Després de dinar es van rodar plans exteriors amb els figurants de la vetlla. Els plans recurs estan poc estudiats i això suposa un treball d'improvisació extra per l'equip de direcció i fotografia. L'últim pla a rodar és al passadís, amb Alexandra i Carolina. Un cop s'inicia la filmació del quadre comença a caure tempesta. Fet que impossibilita una bona captura de so.

El balanç del dia és negatiu respecte al resultat, l'esgotament físic i mental de l'execució dels plans amb figurants, però positiu en l'ambient de treball en equip i el compliment del pla de rodatge d'una manera satisfactòria.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS	Nº PLANS REALITZATS
Vídeo portàtil	1	1
1E	1 seqüència	1
36	2	2
32F	1	1
32C, 32D, 32E, 32F	1 Master	1
Recursos	X	3
10A	2	1
32C	1 màster	1
TOTAL	9+X	8+3

Taula. 5.2.6.1. Escenes i plans realitzats dia 6, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.7. Dia 7.

L'últim dia de rodatge es presenta amb la responsabilitat de rodar totes les escenes planificades (donat que no hi ha possibilitat d'extensió), amb molts figurants i d'acabar a l'hora marcat al pla de rodatge donat que l'última escena prevista (per la llum) hi apareix l'actriu Karina Kolocolchykova i ha de marxar puntual per agafar un AVE.

L'equip arriba a les 8 am i comença a preparar el set. Es comença per l'escena 12: Elisabeth es troba al rebedor parlant per telèfon i es descobreix que té problemes econòmics. Arriba Greg i tenen una conversa on es veu la relació tòxica que mantenen.



Fig. 5.2.7.1. Escena Greg i Elisabeth: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Els actors van assajar l'escena prèviament amb la directora per tant l'*acting* està llest amb un parell de nous assajos. Per anar bé de temps es van sacrificar dos plans dels tres previstos de tal manera que a través d'un joc de miralls es va unificar l'escena amb un únic pla.

Posteriorment es roden les escenes del saló. Per una banda es recupera el pla general del discurs de Greg que va quedar penjat. El resultat no és satisfactori, però amb els recursos disponibles i sota les condicions amb què es filma no es pot aconseguir res més. Es grava el pla general amb el capellà i el taüt i el pla general on Carolina apareix en primer terme observant la cuina fins que apareix Pablo.



Fig. 5.2.7.2. Carolina a missa: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

Il·luminació segueix amb la mateixa complicació que el dia anterior. És un dia nuvolat i no es disposa de suficient potència lumínica per il·luminarà bé el saló. El treball de figurants és feixuc però de més èxit que el dels altres dies.

La penúltima escena és la 30: Alexandra manté una conversa amb Nicolás i Joanna a l'habitació on descansa inert el cos de l'actriu. Per demanda de la directora de fotografia es demana que l'escena sigui filmada en quinze minuts donat que la llum creada a l'habitació únicament té aquesta durada. La sol·licitud resulta impossible donat que és una escena d'*acting* llarg en dos plans sense possibilitat de reduir-se a un. A l'hora de fer la primera pressa ja sobrepassem els quinze minuts. La directora de fotografia ha d'improvisar i recrear la llum que vol amb el que es comença a anar amb retard.

Finalment l'equip de fotografia ho resol i es tira l'escena. L'enquadra, no és exactament el que la directora s'imagina donat que es roda amb un 21mm, però no hi ha temps ni entesa per fer la proposta de canviar a un objectiu que redueixi l'angle.

Finalment es roda l'últim pla del rodatge. El pla subjectiu on Alexandra veu el cos de Joanna al taüt per primer cop a l'entrar a la vetlla. La directora i el *gaffer* es vesteixen de figurants i es realitza el pla en una pressa.

Tot seguit l'equip esclata d'emoció i a continuació es recull tot el material del set per deixar-ho com estava en un inici. Finalment alguns membres de l'equip es queden a la localització fins tard compartint impressions i reflexions sobre el rodatge.



Fig. 5.2.7.3. Fotografia equip: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

NOM de ESCENA	Nº de PLANS	Nº PLANS REALITZATS
12	3	1
32C, 32E, 33A	1 màster	1
32B	4	1
32F	2	1
32E	1	1
22	1	1
30	2	2
6	1	1
TOTAL	15	9

Taula. 5.2.7.1. Escenes i plans realitzats dia 7, de *Dhamma*. Font: Elaboració pròpia

5.2.8. Treball amb actors.

El treball amb els actors comença prèviament al rodatge amb els assajos. La directora havia planificat dues setmanes prèvies al rodatge per celebrar assajos en grup a la localització però la disponibilitat dels actors és complicada sumant el fet que tres actors estan fora de Catalunya i un del país. Individualment, la directora aconsegueix quedar amb tots els actors a la localització.

A l'arribar mostra cada habitació de la casa explicant la funció que se li ha atribuït a cada compartiment. A continuació es realitza una anàlisi conjunt de la història general de *Dhamma*, la seva essència i la funció del personatge corresponent en la trama i en les relacions entre personatges.

Després es repassa escena a escena desglossant cada matís per compartir idees i reflexions de cara a les propostes d'interpretació. Un cop es dona per acabada aquesta fase la directora i actor o actors es desplacen al set de cada escena on transcorre l'acció del personatge per

assajar l'escena amb els moviments i l'*acting* parlat. La directora supervisa que funciona i que no i entre actor i directora es realitzen els canvis.



Fig. 5.2.8.1. Repàs guió amb actor: Making of *Dhamma*. Font: Cesc Maymo.

La directora, en el passat, sempre ha treballat amb el mateix grup d'actors i ha impartit classes d'interpretació (no certificades) en la mateixa escola (que té la mateixa corrent interpretativa). Això condiona que la interpretació que busca la directora es troba arran de la improvisació i el moviment orgànic, vessant que no tot actor comparteix.

Amb el projecte *Dhamma*, al treballar amb actors que provenen de diferents disciplines i sistemes de creació busca la manera de connectar amb els actors a través dels mecanismes que més els funciona.

Amb Gemma Charines (Carolina) i Karina Kolokolchyova (Joanna) funciona la *veu interior*. La directora es converteix en una espècie de consciència per l'actor qui parla en primera persona posant-se en la pell dels pensaments del personatge de l'actor. Amb aquest sistema s'aconsegueix que l'actor arribi, a través de provocacions, a l'estat interpretatiu necessari.

Per exemple: en el cas de Carolina, quan explota emocionalment en el lavabo, no es fan servir les indicacions de: "has d'estar nerviosa i histèrica". Aquestes premisses són molt genèriques i subjectives d'una persona a una altra. Es fa servir un fil conductor semblant al següent: "Estàs sola. El temps s'acaba. Ets un ésser repugnant i tothom ho sabrà. Tothom descobrirà la mala mare que ets. Aniràs a la presó. La teva vida està a punt d'acabar. No tens res a fer."

Entre toma i toma, a diferència del teatre, hi ha moltes distraccions i equip al voltant. Per tant la directora ha d'anar tornant a l'orella dels actors i repetir la veu de la consciència per a tornar a l'estat desitjat.

Un cop s'acaba de rodar l'escena és important ajudar a l'actor (sobretot en les escenes de més impacte emocional) a sortir del personatge. Depenent la confiança que s'adquireix amb l'actor la proximitat i el contacte poden ser eines molt eficients.

En el cas de la Marina Cantos (Alexandra) la veu interior només funciona abans de rodar l'escena. Entre toma i toma, l'actriu prefereix la concentració en solitari.

Amb l'Edgar Moreno (Greg) resulta extremadament fàcil treballar. Primerament ell realitza una proposta (sempre natural, sobretot davant la càmera) i després escolta atentament les consignes de la directora plasmant perfectament els canvis o suggeriments. Es percep la gran experiència de l'actor en participació de projectes cinematogràfics i televisius. La directora aprèn molt dels seus mecanismes.

Amb l'Albert Franch (Nicolás) funcionen molt els referents. La directora i l'actor aconseguixen connectar i establir la mateixa essència del personatge de Nicolás i només calen petites indicacions a l'hora de treballar l'escena.

Treballant amb en Toni Meler (Pablo) la directora s'adona que treballa utilitzant majoritàriament recursos de la seva pròpia personalitat. Fet que provoca que quan l'actor està cansat o angoixat repercuteix molt més directament en el personatge. Per evitar aquesta situació la directora potencia la veu interior, però resulta complicat evolucionar en algunes escenes.

El treball a rodatge va ser complicat perquè la directora va haver de respondre davant de moltes tasques i molta pressió per falta de personal. En un principi s'anava a disposar de *coach* d'actors, però per falta de pressupost la productora va decidir prioritzar l'equip de fotografia pensant que entre directora i ajudant de direcció podrien organitzar a tots els actors i figurants del pilot.

La connexió emocional establerta entre directora i actors a l'hora de treballar les interpretacions obliga a la directora a amagar i controlar el nerviosisme subjacent, pels problemes esmenats a rodatge, creant un fort desequilibri emocional en la directora cada dia a l'acabar la jornada.

Malgrat que això, és una tasca gratificant per la directora i amb la que desenvolupa noves eines de treball i comunicació amb els actors.

