

Les cases del cel: un curtmetratge documental autobiogràfic amb cinema domèstic sobre el record familiar que ens faciliten les imatges d'arxiu quan hi ha una pèrdua d'un dels membres de la família

Mireia Alaya Nogués
Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2020-21



Centre adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

Les cases del cel: un curtmetratge documental autobiogràfic amb cinema domèstic sobre el record familiar que ens faciliten les imatges d'arxiu quan hi ha una pèrdua d'un dels membres de la família.

Mireia Alaya

Carlota Frisón

2020/21

Dedicatòria

Per al meu pare.

Agraïments

Agraïments a la meva mare per participar en el projecte i la seva ajuda i confiança al llarg dels quatre anys del grau.

Resum

L'objectiu principal d'aquest treball de final de grau és la realització d'un curtmetratge documental autobiogràfic amb cinema domèstic sobre la superació de la pèrdua d'un membre familiar. El procés per poder realitzar un producte audiovisual d'aquesta tipologia s'ha fet un estudi sobre el tema del dol i la superació de la pèrdua causada per la mort. També s'ha investigat sobre les característiques i funcions del documental autobiogràfic pel tractament del subjecte i el cinema domèstic per incorporar vídeos d'arxiu familiars per comparar l'estructura familiar abans i després de la pèrdua d'un dels progenitors.

Resumen

El objetivo principal de este trabajo de final de grado es la realización de un cortometraje documental autobiográfico con cine doméstico sobre la superación de la pérdida de un miembro familiar. El proceso para poder realizar un producto audiovisual de esta tipología se ha hecho un estudio sobre el tema del duelo y la superación de la pérdida causada por la muerte. También se ha investigado sobre las características y funciones del documental autobiográfico para el tratamiento del sujeto y el cine doméstico para incorporar vídeos de archivo familiares para comparar la estructura familiar antes y después de la pérdida de uno de los progenitores.

Abstract

The main objective of this final degree project is to make an autobiographical documentary short film with domestic cinema about overcoming the loss of a family member. The process of making an audiovisual product of this type has been studied on the subject of mourning and overcoming the loss caused by death. Research has also been done on the characteristics and functions of the autobiographical documentary for the treatment of the subject and home cinema to incorporate family archive videos to compare the family structure before and after the loss of one of the parents.

Índex

Índex.....	I
Índex de figures	V
Índex de taules.....	VII
1. Introducció.....	1
2. Marc Conceptual.....	5
2.1. Les famílies monoparentals	5
2.1.1. Definició i tipus de famílies monoparentals	5
2.1.2. Evolució	6
2.1.3. Problemes i dificultats.....	7
2.2. El dol.....	7
2.2.1. Tipus de pèrdues	8
2.2.2. Fases del dol.....	8
2.2.3. Tipus de dol.....	9
2.2.4. La superació del dol	10
2.3. Gènere documental	10
2.3.1. El relat del documental	10
2.4. El documental autobiogràfic	12
2.5. El cinema domèstic	15
2.5.1. Definició i inicis.....	15
2.5.2. Tipus de documentals domèstics: etnològic i autobiogràfic	17
2.5.3. Característiques filmiques i evolució.....	17
3. Anàlisi de referents	19
3.1. Agnès Varda.....	19
3.2. Chantal Akerman	22
3.3. Javier Olivera	24

3.4.	Alain Cavalier	26
3.5.	Lidia Titos García	28
3.6.	Ross McElwee	29
4.	Objectius i Abast	31
4.1.	Objectius Principals	31
4.2.	Objectius secundaris	31
4.3.	Objectiu personal	32
4.4.	Abast	33
5.	Metodologia i desenvolupament	35
5.1.	Fases	35
5.1.1.	Fase de preproducció	35
5.1.2.	Fase de producció	37
5.1.3.	Fase de postproducció	38
5.2.	Estètica	39
5.2.1.	Localitzacions	39
5.2.2.	Estètica artística	39
5.2.3.	Estètica tècnica	40
6.	Anàlisi de resultats	41
6.1.	Sinopsi	41
6.2.	Resultats de les fases de la metodologia	41
6.2.1.	Preproducció	41
6.2.2.	Producció	44
6.2.3.	Postproducció	45
7.	Conclusions	47
8.	Estudi de viabilitat	49
8.1.	Planificació	49
8.1.1.	Planificació inicial	49

8.1.2. Desviacions	51
8.2. Viabilitat tècnica	51
8.3. Viabilitat econòmica	51
8.4. Pressupost	52
8.5. Aspectes legals.....	53
9. Referències.....	55
9.1. Pel·lícules citades.....	56
10. Annex	59

Índex de figures

Figura 1. Cartell Los espigadores y la espigadora (2000). Font Filmin	20
Figura 2. Fotograma de Los espigadores y la espigadora (2000). Font Filmin minut 4:38	21
Figura 3. Cartell Documental Las playas de Agnès (2008). Font IMDb	22
Figura 4. Cartell No Home Movie (2015). Font Filmin	23
Figura 5. Fotograma de No Home Movie (2015). Font Filmin minut 00:47	24
Figura 6. Fotograma de No Home Movie (2015). Font Filmin minut 1:50:38	24
Figura 7. Cartell La Sombra (2015). Font IMDb	25
Figura 8. Cartell Irène (2009). Font IMDb	27
Figura 9. Fotograma de Irène (2009). Font YouTube minut 18:26	28
Figura 10. Cartell También hablan (2019). Font Filmin	29
Figura 11. Cartell Time Indefinite (1993). Font IMDb	30
Figura 12. Cronograma. Elaboració pròpia	50

Índex de taules

Taula 1. Pressupost. Elaboració pròpia.....	52
---	----

1. Introducció

El discurs del cinema documental tracta de mostrar històries reals per donar coneixement sobre aquestes vivències als espectadors. Els documentals es realitzen a través de la no ficció i no són representats amb actors o actius, sinó que els seus personatges són les mateixes persones, animals o llocs que han viscut aquella experiència. Per aquest motiu, els documentals aporten una empatia cap al públic que desencadena a una posterior reflexió sobre els esdeveniments. Quan es tracta d'un documental autobiogràfic la història que es representa és la del mateix autor/a. En la pràctica d'aquest treball de final de grau s'ha realitzat un curtmetratge documental autobiogràfic per mostrar la història familiar de l'autora, centrant el tema en la superació de la mort d'un membre de la família.

En aquest treball es planteja un anàlisi on s'estudia els documentals autobiogràfics i l'ús que aquests fan dels films domèstics. Aquest tipus de pel·lícules poden ajudar a tractar el tema de la superació per la mort d'un familiar perquè es trasllada a un terreny molt personal del autor/a. Aquest estudi s'aplicarà per la realització del curtmetratge documental autobiogràfic titulat *Les cases del cel*.

El film autobiogràfic que es presenta en aquest TFG tractarà sobre el canvi d'una estructura familiar que esdevé en un tipus de família monoparental arrel de la mort d'un progenitor. Aquest canvi es realitzarà intercalant vídeos domèstics de la infància de l'autora amb vídeos enregistrats en el present. Durant el transcurs del documental es mostrarà la relació familiar entre mare i filla després de 12 anys de la mort del pare i al final es representarà la superació d'aquesta pèrdua que esdevindrà un canvi logístic en el mobiliari de la casa.

Per poder realitzar aquest documental autobiogràfic prèviament s'investigarà els possibles diferents significats dels documentals autobiogràfics, el motiu de l'ús d'imatges d'arxiu i vídeos domèstics i les seves diferents funcions. Aquests significats i funcions s'aconsegueixen amb la recerca de l'estudi realitzat per Efrén Cuevas, Josep Maria Català, Richard Chalfen i Michael Renov entre d'altres. La finalitat de conèixer les reflexions teòriques elaborades és essencial per reconèixer les característiques de la importància del subjecte en el documental autobiogràfic, com elaborar una estructura narrativa en la que es combina present i passat amb els vídeos domèstics i com representar la superació del dol. Aquest estudi ve motivat per poder triar les millors maneres de representació per a la realització de l'objecte d'estudi.

També és imprescindible estudiar com s'afronta la superació de la mort d'un familiar pròxim, quins són els tipus de dol i quines són les seves fases. Ens aproparem a través del psicoterapeuta Cabodevilla. A més, com l'estructura familiar del documental se centra en una família monoparental, també es realitzarà un estudi de les diferents tipologies d'aquesta estructura familiar, sobretot com esdevenen en ser monoparentals i quines són les seves dificultats i superacions per part del progenitor/a.

Per poder realitzar aquest documental és important obtenir prèviament un anàlisi de referents que ajudin a comprendre d'on sorgeixen aquests documentals, com funcionen i quines són les característiques principals. Per a aquest anàlisi s'escolliran documentals autobiogràfics i s'analitzaran en profunditat. A més, es creu oportú afegir a l'anàlisi de referents altres tipus de documentals com són els assagístics i/o experimentals per la seva finalitat reflexiva. L'estudi d'aquest tipus de documentals no es basarà únicament en la seva representació fílmica com vindrien a ser l'estètica dels plans, l'ús de la veu en *off*, els tipus de transicions en el muntatge, etc. Sinó en les seves estructures narratives per poder lligar una història en un inici, nus i desenllaç.

El motiu de la realització d'aquest curt documental és poder homenatjar la figura del pare de l'autor, tractar la mort d'un familiar a través dels records recollits en vídeos domèstics i també mostrar la superació del canvi d'una estructura familiar. D'aquesta manera poder donar visibilitat a el tipus de família monoparental que ha viscut una transició arrel de la pèrdua d'un progenitor.

La llar de la família esdevindrà el pilar de la transició, perquè la narrativa dels enregistraments del present, volen transmetre a l'espectador/a que en aquesta llar s'hi troba encara la petjada del pare. Així doncs, el canvi es visualitzarà al final del documental on esdevindrà una alteració en el mobiliari de la llar deixant enrere el pas del pare. La finalitat seria aconseguir transmetre de forma visual i entenedora els sentiments que acompanyen cadascun dels racons d'una llar que s'ha d'adaptar a unes noves circumstàncies.

Pel que fa al marc conceptual, està format en primera instància, pels temes més generals i seguidament es tractaran els motius més concrets i específics per a l'estudi d'aquest treball. Es troba dividit en dos grans apartats. El primer tracta sobre la temàtica familiar especificat en el tipus de família monoparental, la seva evolució i els seus problemes i dificultats. En aquest

apartat també s'estudiarà el dol on es detallen les diferents fases i com es procedeix a la seva superació.

El segon punt general del marc conceptual treballarà l'estudi dins de l'àmbit documental. Aquest apartat se centrarà en l'estudi dels documentals autobiogràfics. Partint d'aquest punt s'aplicaran diferents capítols els quals s'estudiarà el cinema domèstic com a recurs en aquest tipus de documentals i la representació de la mort en aquests films.

La metodologia i desenvolupament se centra en el procés de les tres fases en la realització del curtmetratge documental; la preproducció, la producció i la postproducció. S'ha dividit d'aquesta manera perquè l'autora ha format part activa d'aquestes tres fases i en cada apartat es detallarà de manera concreta tot el seu desenvolupament i la seva evolució cronològica.

La finalitat de produir i realitzar un documental de caire autobiogràfic té com objectiu donar a conèixer com es viu el traspàs de formar una família amb dos progenitors a ser una família monoparental a causa de la mort d'un dels pares. Com es tracta d'una experiència personal i l'autobiografia és la comunicació per excel·lència de l'expressió de vivències pròpies, per aquest motiu, el projecte audiovisual s'ha tirat endavant en format curtmetratge documental autobiogràfic. A més, l'afegit dels vídeos domèstics és un recurs molt favorable per la documentació de la memòria familiar.

2. Marc Conceptual

2.1. Les famílies monoparentals

2.1.1. Definició i tipus de famílies monoparentals

No existeix un nucli familiar universal ni únic, el temps i l'espai fa que la naturalesa de les famílies vagin canviant. A més, cada cultura i societat determina quins són els estàndards de nuclis familiars. El tipus més nombrós de família espanyola és el model tradicional compost per dos conjugues. A part de ser el model familiar que el constitueixen més famílies també és el que la població manté com a referent estructural familiar. Tanmateix, el model de família que està en augment és monoparental (Sumaza, 2003) (Rodríguez, 2003). En l'estat espanyol, les províncies que més abunda aquest tipus de família són: Barcelona, Tenerife, Astúries i Sevilla (Morgado, 2003) (González, 2003) (Jiménez, 2003).

Cal diferenciar els significats de famílies monoparentals, llar monoparental i nucli familiar monoparental. El nucli familiar monoparental es constitueix en una família en la qual només existeix un únic progenitor, sigui mare o pare. En canvi, una llar monoparental es forma quan hi ha hagut la ruptura entre els cònjuges i en les diferents llars només està la figura d'un dels dos pares o mares. No obstant això, els fills/es mantenen la figura dels dos progenitors però en llars monoparentals diferents (Almeda, 1995) (Flaquer L. , 1995).

No hi ha una única definició per família monoparental perquè aquest tipus de nucli familiar es pot formar per vies diferents. Segons Sumaza i Rodríguez (2003) aquestes vies es poden formar a través de:

- Monoparentalitat vinculada a la natalitat. Aquesta via engloba a les mares solteres. Per tant, van emprendre una família engendrant un fill/a sense la figura d'un cònjuge.
- Monoparentalitat vinculada a la relació matrimonial. Per tant, situacions en què la parella de pares i/o mares han trencat. Pot ser o a través del divorci o a través de la viudedat.
- Monoparentalitat a través d'un ordenament jurídic. Aquesta via fa referència a l'adopció d'un o més infants.
- Monoparentalitat vinculada a les situacions socials. Aquest tipus de via esdevé quan un dels progenitors ha d'emigrar, per malalties prolongades o absència per motius laborals.

Anteriorment s'ha esmentat les característiques d'una estructura de família monoparental en referència als progenitors. No obstant això, també cal fer esment de les consideracions que han de complir els fills i/o les filles per formar una família monoparental. Aquests han de tenir un estat civil solter/a i l'altre requeriment és l'edat. La majoria d'edat en la nostra societat s'agafa quan es compleixen els divuit anys. Tanmateix, com està estudiat que avui en dia la maduresa arriba més tardana a causa de l'allargament dels estudis, per consegüent entrar en el mercat laboral més tard. Està estipulat que l'edat dels fills/es per constituir una família monoparental ha de ser dels vint-i-cinc anys. No obstant això, si un dels fills/es és major de vint-i-cinc anys, però obté dificultats econòmiques o discapacitat tant física com psíquica romandrà en una família monoparental (Almeda, 1995) (Flaquer L. , 1995).

En relació amb els fills/es, també es pot establir un nucli familiar quan aquest ja està en edat madura, per tant, major a 25 anys i mantenint un estat civil de solter/a. Esdevé quan el fill/a manté al seu progenitor/a de manera que hagi finalitzat la seva vida laboral i sigui un jubilat o jubilada. D'aquesta manera el nucli familiar segueix format per dos membres en el qual un és el progenitor i l'altre el descendent, però en aquest cas, el cap de família és el fill/a (Almeda, 1995) (Flaquer L. , 1995).

2.1.2. Evolució

Les famílies monoparentals estan formades majoritàriament per dones i segons afirmen Almeda i Flaquer (1995) ho seguiran sent en el futur, ja que en les dades dels últims deu anys no transmeten cap canvi pel que fa que siguin els homes els que siguin per majoria els que mantinguin una família monoparental. En concret, l'any 1991, el cens estipulava que un 85% de famílies monoparentals eren encapçalades per dones i un 15% els homes (Morgado *et.al*, 2003). Arrel de l'evolució social que han pogut obtenir les dones en la nostra societat ha permès que, a l'integrar-se en les relacions laborals, tinguin més llibertat econòmica per encapçalar una família i poder mantenir els seus descendents (Almeda, 1995) (Flaquer L. , 1995).

L'estudi proporcionat per Almeda i Flaquer (1995) estipula que la monoparentalitat a l'estat espanyol ha augmentat considerablement a partir dels anys seixanta i setanta amb l'increment de dones separades i/o divorciades arrel de l'acceptació de la llei de divorci l'any 1981 (Morgado *et al.* 2003). Aquest increment ha anat lligat amb el descens de les dones vídues. No

obstant aquest descens, les dones vídues segueixen sent per majoria les mares amb més famílies monoparentals que hi ha a l'estat espanyol. Aquestes dones obtenen el privilegi de poder gaudir d'una pensió de viudetat encara que per general, és un suport bastant escàs. (Almeda, 1995) (Flaquer L. , 1995). Almeda i Flaquer (1995) especifiquen que les dones vídues són per majoria les dones amb nuclis monoparentals que no treballen. En canvi, les dones solteres, separades o divorciades són les que encapçalen el tant per cent més alt de mares amb nucli monoparental que treballen.

2.1.3. Problemes i dificultats

Majoritàriament es considera que la principal dificultat de les famílies monoparentals són els diners, però no s'ha de deixar de tenir en consideració altres problemes com poden ser els problemes emocionals, ja que la majoria de mares de famílies monoparentals han patit certs problemes i dificultats emotives. En concret un 76% de mares. Alguns d'aquests problemes emocionals són: la depressió, l'ansietat, debilitat emocional, alteracions del son i alimentàries.

D'aquests problemes emocionals, el que ressalta per majoria és la depressió. Una de les principals causes que fan aflorar aquests problemes ve causat arrel de la separació voluntària o involuntària del cònjuge. Per tant, famílies que han viscut el canvi de passar de ser una família biparental a monoparental. Aquestes mares s'han trobat amb una situació completament nova i inesperada que els ha fet canviar molts aspectes de la relació amb el càrrec dels fills/es. Sobretot participar del rol que empenia l'altre cònjuge. A causa d'aquest factor, va lligada la problemàtica laboral per compaginar el càrrec dels fills amb la feina (Morgado *et al*, 2003).

2.2. El dol

Segons Iosu Cabodevilla en el seu article *Las pérdidas y sus duelos* (2007) l'ésser humà és sociable per naturalesa, per tant, les persones mantenim relacions i quan aquestes es trenquen es produeix l'estat de dol. Aquest estat de dol "prové del llatí *dolus* (dolor) és la resposta emotiva a la pèrdua d'algú o quelcom" (Cabodevilla, 2007, pàg. 165). Segons Melaine Klain, citada per Cabodevilla, el dol per un familiar proper com és una mare, pare o fill/a "suposa

alteracions més profundes de la nostra relació amb els records, amb les nostres representacions mentals conscients o inconscients” (Cabodevilla, 2007, pàg. 166-167).

2.2.1. Tipus de pèrdues

Cabodevilla cita a Arnaldo Pangrazzi, un psicòleg que separa cinc tipus de pèrdues diferents:

1. Pèrdua de la vida: aquest tipus de pèrdua ve causada arrel de la mort d'un ésser estimat o quan s'afronta a una malaltia terminal.
2. Pèrdua en aspectes d'un mateix/a: es produeix quan es perd una facultat física (amputació d'una extremitat) o psíquica (l'autoestima).
3. Pèrdua d'objectes externs: sorgeix quan la persona afectada perd quelcom extern a ell/a però l'afecta directament.
4. Pèrdues emocionals: causades per ruptures amb parelles o amistats.
5. Pèrdues lligades al desenvolupament: aquesta pèrdua va causada per la condició física de l'envelliment.

(Cabodevilla, 2007, pàg. 164-165)

2.2.2. Fases del dol

Una conseqüència arrelada al dol i que l'ésser humà és incapaç d'abolir en aquesta etapa és el patiment. Aquest patiment “constitueix una experiència penetrant fins moll de l'ós” (Cabodevilla, 2007, pàg. 166). Aquest sofriment no pot passar per alt perquè si no es supera en un cert període de temps pot arribar a desencadenar malalties tant físiques com psíquiques.

Diferents autors han definit un seguit de fases consecutives de l'etapa del dol i segons Cabodevilla es poden separar d'aquesta manera.

1. Fase del *shock*: aquesta és l'etapa per processar la notícia i la informació rebuda de la pèrdua.
2. Fase de la cerca: en aquesta fase es vol trobar la persona perduda, difunta. En aquest procés comença l'assimilació de la pèrdua.
3. Fase de desorganització: la persona que afronta el dol comença a acceptar la pèrdua però afloren sentiments de tristesa que poden desencadenar en una depressió.

4. Fase d'organització: en aquesta última etapa es forgen nous patrons de conducta sense la persona difunta i fins i tot es pot trobar oberta a arrelar nous vincles.

(Cabodevilla, 2007, pàg. 167)

També és important destacar la importància del tipus de relació entre el difunt/a i la persona que pateix el dol perquè poden desencadenar dols de risc. Segons Cabodevilla un tipus de relació amb el difunt/a propensa a patir un dol arriscat es dona quan:

- La causa de la mort és inesperada.
- Relació en un context sociofamiliar.
- Gran proximitat amb el difunt/a.
- Menors per cuidar.

(Cabodevilla, 2007, pàg. 169).

2.2.3. Tipus de dol

La principal circumstància al patir un dol de risc és caure en la malaltia de la depressió. No obstant, no tothom que experimenta el dol esdevé en un dol de risc, també hi ha altres tipus de dol que Cabodevilla els esmenta d'aquesta manera:

- Dol anticipat: Es produeix quan la persona que pateix el dol comença a experimentar-lo abans de que es produeixi la mort del difunt. Es un dol molt recurrent en situacions de malalties terminals.
- Dol crònic: Aquest tipus de dol dura molts anys i no deixa superar la mort del difunt a causa de la desesperació per no poder estar amb el difunt/a.
- Dol congelat: Succeeix majoritàriament en les primeres fases del dol quan la persona afectada per la mort d'un ésser estimat no sap treure els sentiments de tristesa, la fase del *shock* es troba afectada a més llarga durada.
- Dol emmascarat: Es produeix quan es tenen símptomes de malalties lleus com mal de panxa o mal de cap i la persona que pateix el dol no vol relacionar aquest mal estar amb la pèrdua.

- Dol exagerat: Aquest dol allarga la fase de la no acceptació de la mort del familiar o ésser estimat.
- Dol ambigu: Aquest tipus de dol se separa en dos categories:
 - Quan físicament tens present a la persona però psicològicament no. Es desencadena majoritàriament en casos que la persona es troba en una malaltia vegetativa.
 - Quan psicològicament la tens present però físicament no. Es dona en casos traumàtics quan no és segura la mort del difunt, sobretot en persones desaparegudes.
- Dol normal: és el més freqüent i experimenta les fases esmentades anteriorment amb una franja de temps adequada per avançar en la superació de la mort del familiar o ésser estimat.
(Cabodevilla, 2007, pàg. 170).

2.2.4. La superació del dol

L'amor és el vincle que uneix la persona difunta amb la que pateix el dol, sense aquest amor no hi hauria dol. Al principi de la fase del dol és molt comú no voler tornar a sentir amor cap a altres persones perquè s'associa l'amor amb el dolor de la pèrdua. "No podem estimar sense doldre'ns, el dol és un indicador d'amor. Si hem estimat intensament, no es pot morir sense deixar quelcom dolgut" (Cabodevilla, 2007, pàg. 175).

Quan aquest principi de la fase del dol es queda enrere i comença la transició cap a la superació els records amb la persona difunta passen de tenir un transfons de melancolia a alegrança pels moments viscuts amb aquesta persona estimada. "No es tracta d'oblidar al difunt sinó de trobar-li un lloc apropiat a la vida psicològica, un lloc important que deixa cabuda als demés" (Cabodevilla, 2007, pàg. 174).

2.3. Gènere documental

2.3.1. El relat del documental

La característica fonamental a l'hora de realitzar un documental és explicar el tema com una història. Els documentals ens poden parlar de qualsevol tema però sempre ha de formar part

d'una història que es vulgui explicar i donar veu. Les històries que es poden representar en un film documental poden ser de persones però també de llocs, espais, situacions, animals, etc. En aquests casos és necessari explicar la història des de la personificació d'aquests espais o situacions, perquè no és possible la seva expressió verbal (Segarra, 2012).

La finalitat del documental és “transmetre emocions, no explicar mera informació, ha de contenir drama” (Segarra, 2012, pàg. 38). Aquestes històries s'han de buscar en quelcom que es consideri rellevant per explicar el seu relat. Però en tenir només la història no es té tot ja preparat, s'ha de treballar-la i relatar-la de manera efectiva per conduir la història (Segarra, 2012).

Tota història, sigui de ficció o no necessita una estructura. Aquesta estructura consta de tres parts: inici, nus i desenllaç. El desenllaç final, tal com diu Segarra (2012), és un dels punts més imprescindible quan es vol explicar un relat, perquè “desenvolupar una història és trobar els personatges, el conflicte i saber on comença i on acaba” (Segarra, 2012, pàg. 44). Per tant, a l'hora de buscar el tema de la història a explicar és necessari des del principi tenir en consideració quin serà el final del relat que es vol expressar. Com s'ha esmentat anteriorment, un altre punt imprescindible en la història del documental és el conflicte.

El documental necessita molta dedicació en la preproducció per trobar aquests punts esmentats anteriorment com el tema, la història i el conflicte. Per Segarra (2012), la manera més eficient de trobar aquestes consideracions és conèixer o mantenir molt temps al costat del personatge per així conèixer-lo amb profunditat i saber-ho tot sobre ell/a. Flaherty amb *Nanook, el esquimal* (1922) es com ho va dur a terme. Es va passar mesos al costat de l'esquimal Nanook per conèixer-lo bé i mostrar amb total sinceritat la vida del seu personatge (Segarra, 2012).

Segons John Grierson en *Postulados del documnetal* (1998) el cinema documental és una eina instructiva, encara que els cineastes que la realitzen no els sembla del tot correcta definir-ho només com un model d'aprenentatge. És així perquè “no dramatitzen (...); descriuen i exposen, però en qualsevol sentit estètic, només poques vegades són reveladors” (Grierson, 1998, pàg. 141).

Grierson estableix tres principis sobre el cinema documental:

1. “El documental haurà de fotografiar l’escena viva i el relat viu” (Grierson, 1998, pàg. 141).
2. “L’actor i escena original són les millors guies per una interpretació cinematogràfica pel món modern” (Grierson, 1998, pàg. 141).
3. “Els materials i relats escollits al natural poden ser millors que els articles actuats” (Grierson, 1998, pàg. 141).

Per Grierson el cinema documental no es queda en un simple relat no fictici que explica una història per transmetre nous coneixements a l’espectador, sinó que es tracta d’un cinema que expressa la realitat d’aquest món. (Grierson, 1998).

2.4. El documental autobiogràfic

Segons Paola Lagos Labbé en el seu article *Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad*, el cinema autobiogràfic comença a tenir més ressò a principis del segle XX. Aquesta necessitat d’expansió d’aquests tipus de documentals apareix amb “l’escenari d’una postmodernitat que evidencia la crisi dels grans relats del projecte modern (...) per reivindicar la memòria subjectiva” (Labbé, 2011, pàg. 64). Una característica molt representativa del cinema autobiogràfic és la seva diversitat de possibles modalitats a l’hora de ser realitzat, com per exemple conjugar “el diari de vida filmat, el diari de viatge, cartes filmades, autoretrats i el cine familiar i *amateur*” (Labbé, 2011, pàg. 64).

A Espanya el documental autobiogràfic apareix més tard, en concret l’any 1999 amb el film *Monos como Becky* de Joaquín Jordá. El director amb aquest film fa una crítica al maltractament que han patit els malalts mentals d’esquizofrènia amb la tècnica de la lobotomia. En un principi no s’entén el documental com a autobiogràfic fins a meitat del film quan la càmera enregistra al director i es descobreix que ell també pateix aquesta malaltia i esmenta les seves intervencions (Català, 2010).

Michael Renov, expert en estudis de cinema documental “considera que la subjectivitat ha sigut tendència determinant per al cinema de no ficció contemporani” (Labbé, 2011, pàg. 65). Per

Renov “el subjecte i la seva història es configuren entre elles en l’assaig discursiu i per això el que es relata i el subjecte van agafats de la mà” (Renov, 2004, pàg 105).

“La subjectivitat és la metàfora per excel·lència”, (Renov, 2004, pàg. 106) no es pot separar el discurs i el subjecte perquè “l’assaig manipula la subjectivitat de l’autor a través d’un autometamorfisme” (Renov, 2004, pàg. 105).

Per Renov, l’autobiografia està ensenyant noves senyals de vida, és una iniciativa vital i creativa que està sent infravalorada pels realitzadors de vídeos a tot el món, però en essència està transformant les formes de pensar sobre nosaltres i també per a altres (Renov, 2004).

El diari cinematogràfic pot ser considerat com una evolució al diari escrit. No obstant, una característica principal del diari escrit és el relat cronològic ja que s’escriu dia a dia. No són habituals els salts temporals en el temps. En canvi, en les gravacions es completament necessari tractar el diari cinematogràfic en dos temps diferents: el moment de la gravació i el moment de la postproducció, aquest segon temps de la realització del muntatge el/la cineasta sol aporta informació extra amb la veu en *off*. El simple fet d’haver de separar aquests dos temps perquè així ho requereix la realització del format cinematogràfic implica que en un principi no pot ser considerat com a una narrativa estrictament cronològica, però segons Efrén Cuevas en l’article *El cine autobiográfico en España: una panorámica* “el diari audiovisual aporta una retrospectiva més clara que el vincula més amb l’autobiografia” (Cuevas, 2012 pàg. 111).

En el cinema autobiogràfic el/la cineasta fa una mirada al passat i dota de coherència els fets de la seva vida passada i de les gravacions enregistrades en el present. Aquestes noves gravacions es poden conjugar amb vídeos de la vida quotidiana de l’autor/a i entrevistes. Per tant, existeix una doble temporalitat present únicament en el cinema autobiogràfic. Així ho esmenta Cuevas en l’article mencionat anteriorment (Cuevas, 2012). En el cinema autobiogràfic les entrevistes poden obtenir una aproximació molt més íntima perquè l’entrevistador (que sol ser el/la cineasta) és un membre familiar de l’entrevistat. Per aquest fet, segons Cuevas (2012) l’entrevistat es permet estar posicionat de manera distant i poc present en l’entrevista.

Pel que fa a les temporalitats, també es pot afegir una de tercera la qual està formada per l’aportació de vídeos domèstics enregistrats en el passat on el més probable és que l’autor/a fos un infant i també la possible aportació d’arxius fotogràfics (Cuevas, 2012). Per exemple el documental *La Sombra* (2015) de la mà del director Javier Olivera. El discurs dels arxius

familiars de la infància d'Olivera amb el seu pare a la casa, anaven dirigides a un públic íntim i familiar, simplement per mantenir el record d'aquell instant del passat. Tanmateix, Olivera en afegir aquests retalls d'arxiu familiar irromp en la seva finalitat de ser visualitzada per un públic familiar. Per tant, quan un tall filmic passa d'un públic a un altre, el seu fi és un altre. Olivera canvia el significat d'aquests arxius filmics de manera que ja no formen part d'un simple record familiar sinó d'un elogi al record del seu pare (Veliz, 2019).

Un altre director de cinema autobiogràfic que ha realitzat documentals per elogiar la figura dels seus familiars és Alan Barliner. En comptes d'usar un únic documental per reivindicar la figura de diversos familiars ho fa per separat. Per exemple en el documental *Intimate Stranger* (1991) explica la història del seu avi i en *Nobody's Business* (1996) per la història de vida del seu pare. En tots dos documentals sempre fent ús d'un muntatge compost en fragments d'arxiu familiar (Cuevas, 2003).

La tercera temporalitat pot evocar al passat de l'autor/a com es dona el cas del documental *La imagen perdida* (2013) del director Rithy Panh. La finalitat d'aquest documental és la cerca dels records perduts de la infància de l'autor, així ho esmenta Zylberman en l'article *Imágenes ausentes* (Zylberman, 2017). D'altra banda, també pot estar enfocat aquesta tercera temporalitat a la representació familiar del/la cineasta. Per tant, "molts cineastes aborden projectes cinematogràfics els quals el tema principal és la seva família", així ho esmenta Cuevas en *El cine autobiográfico en España: una panorámica* (Cuevas, 2012). Alguns d'aquests retrats familiars són realitzats amb la finalitat d'obtenir respostes o la recerca de l'origen familiar, com pot ser el cas de *Nadar* (2008) de Carla Subirana on la cineasta busca conèixer la història de vida del seu avi afusellat l'any 1940 (Cuevas, 2012).

Segons Cuevas (2012) en moltes ocasions a l'hora de realitzar un documental autobiogràfic l'autor/a sol ser la persona encarregada d'enregistrar amb la càmera i és particip d'interactuar en la filmació a través de la seva veu (Cuevas, 2012). Anteriorment s'ha fet esment de la intervenció de la veu del/la cineasta en la segona temporalitat durant la realització del muntatge en la que es consideraria veu en *off*. Per tant, l'autor/a pot intervenir en el documental de manera *in situ* en el moment present de l'enregistrament o bé de manera *posteriori* en el procés del muntatge. En aquest segon temps l'autor/a pot intervenir amb una narrativa més curosa i preparada perquè observa les imatges des d'una altra perspectiva perquè es troba en una altra temporalitat.

Cuevas en el seu article *El cine autobiográfico en España* considera de gran importància en el cinema autobiogràfic la qüestió de la identitat entre autor, narrador i protagonista (Cuevas, 2012). Tanmateix, Lior Zylberman en l'article *Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio* (2017) menciona que en ocasions, la veu del director/a no és l'apropiada per aplicar al film perquè cada persona té un timbre i una sonoritat diferent i poden evocar sensacions diferents. Ha de concordar la sonoritat de la veu amb el que es vol explicar i encara que es tracti d'una pel·lícula subjectiva s'ha de tenir en consideració si la veu del propi realitzador funciona o no (Zylberman, 2017). Un exemple de documental autobiogràfic el qual la veu que narra la història no és la del propi director/a és *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh. En aquest film la veu de Panh és substituïda per la veu de Randal Douc, un actor, però la representació de la veu segueix sent subjectiva transmesa com a el propi Panh. Així ho esmenta Zylberman en *Imágenes ausentes* (Zylberman, 2017).

Bill Nichols afegeix un altra mode documental anomenat mode performatiu. Aquest nou mode segons Zylberman “emfatitza l'aspecte subjectiu o expressiu del propi realitzador sobre el tema a tractar i que busca augmentar la capacitat de resposta de l'espectador” (Zylberman, 2017 pàg. 145). Aquest mode no ha estat només pensat per Nichols, sinó també per Bruzzi, i Zylberman destaca que per Bruzzi “el performatiu no registra, constata o descriu sinó que fa l'acte d'expressar la oració realitzant l'acció” (Zylberman, 2017 pàg. 146). Tanmateix, en ocasions aquesta “actuació” és realitza per falta de recurs d'arxiu o per emfatitzar certs aspectes que puguin aportar més dramatisme a l'escena (Zylberman, 2017). A més, Cuevas, en el seu article *El cine autobiográfico en España* (2012), relaciona l'acte performatiu amb els documentals autobiogràfics com a “personal performance” (Cuevas, 2012 pàg. 107).

2.5. El cinema domèstic

2.5.1. Definició i inicis

Segons Efrén Cuevas (2003), el cinema domèstic apareix als anys 20 a Estats Units quan en el mercat cinematogràfic es comencen a vendre càmeres de format 16 mm en contraposició del format 35 mm per càmeres d'àmbit professional. Aquest cinema és realitzat majoritàriament per persones no professionals en l'àmbit cinematogràfic i als seus principis només hi podien accedir les famílies adinerades, ja que les càmeres amb el nou format de 16 mm que van sortir

en aquell moment eren massa costoses per famílies de classe mitjana/baixa (Cuevas, 2003). Aquests films no poden ser utilitzats en qualsevol projecte audiovisual, la seva visualització ha de tenir un fi, com pot ser “observar escenes familiars filmades pels pares i/o avis o pel·lícules avantguardistes que constitueixen un enfocament domèstic” (Cuevas, 2008, pàg. 101).

A vegades, aquest tipus de documental es pot utilitzar per fer una valoració històrica amb l’observació de les famílies típiques de la societat en un moment històric en comptes d’usar la valoració de fites importants o de personatges famosos (Cuevas, 2010). Pels antropòlegs és una bona eina a usar per saber i investigar sobre la cultura d’una època específica (Chalfen, 1986). Els documentals autobiogràfics i experimentals no tenen la necessitat de mostrar talls de cinema domèstic. Aquest tipus de cinema es caracteritza per l’aproximació del cineasta amb els familiars gravats en situacions socials, per exemple bodes, o situacions familiars dins de l’àmbit domèstic, per exemple una festa d’aniversari. Aquest vincle entre el cineasta i els seus familiars ve molt categoritzat pel simple fet que és un film dirigit a mostrar als mateixos protagonistes i als seus familiars, no va dirigit a un públic global (Cuevas, 2008). Igual que Chalfen (1986), ja que considera que si un diari escrit s’adreça únicament a la persona la qual ha escrit el diari, el mateix succeeix amb els films domèstics. Aquests van dirigits a la persona que ho ha enregistrat i als enregistrats.

El documental autobiogràfic i experimental cada vegada fa més ús de contingut d’arxiu domèstic i les filmoteques, tenen en consideració salvaguardar com a banc de memòria els films domèstics. Aquest tipus de documental també es pot esmentar com a dietari cinematogràfic perquè els films són retalls del dia a dia familiar (Cuevas, 2003).

El primer tipus de documental en existir és el documental domèstic amb la inversió del cinematògraf dels germans Lumière. Segons Cuevas (2008) el tipus de documental que esdevenien era documental de tipus domèstic perquè el primer film dels germans Lumière és *Le Repas de bébé* (1895). Aquest documental simplement mostra la representació clara d’una família alimentant a un infant. Sense cap mena de guió previ ni directrius a l’hora de representar l’escena. Per aquest motiu Cuevas (2008) el considera el primer documental domèstic.

2.5.2. Tipus de documentals domèstics: etnològic i autobiogràfic

Existeix un tipus de documental que està molt vinculat amb el cinema domèstic, el documental etnogràfic. En aquest tipus de documental és imprescindible fer ús del mode observacional perquè es tracta de mostrar el dia a dia la vida d'una comunitat i per tant, no es pot modificar cap aspecte que pugui falsejar el documental. Per aquest motiu el cinema domèstic va molt lligat amb els documentals etnogràfics, arrel d'aquesta improvisació davant la càmera en el moment del rodatge. En comptes d'enregistrar una comunitat sencera, per exemple una tribu indígena, seria una família que formi part d'aquesta comunitat (Cuevas, 2003).

El cinema domèstic pot ser cinema autobiogràfic per mostra-ho des d'un altre punt de vista. En comptes de mostrar-ho des d'una perspectiva externa es mostra des d'una visió en la qual el cineasta és dins del documental (Cuevas, 2003). Tanmateix, el documental domèstic és característic de representar ambients i situacions familiars les quals el context és de felicitat. En situacions de dol o d'enfrontaments no se solen voler recordar, per tant no són moments que es considerin per ser enregistrats. Per aquest factor, Cuevas (2010) considera que el documental domèstic no és completament autobiogràfic perquè s'exclouen alguns moments vitals del conjunt de la vida familiar i segons Chalfen (1985) els films domèstics no mostren al cent per cent la veritat de la vida familiar, mostren la percepció de com el món considera que es veu la vida quotidiana familiar.

2.5.3. Característiques filmiques i evolució

L'elaboració d'un film domèstic no comporta una elaboració molt meticulosa abans del rodatge, però és imprescindible saber el moment que es vol gravar, sobretot quan hi ha una fita que es vulgui mantenir o preservar. Més enllà de saber el quan i què no hi ha més elaboració prèvia. Una altra característica és l'absència del muntatge un cop ja rodat el film perquè en aquest tipus de pel·lícules es mostra tot el que ha gravat la càmera. En aquest cinema no hi ha talls bons o dolents, ni tampoc hi ha una delicadesa en els moviments de càmera perquè tot el que es mostra és fruit de la improvisació del moment.

Com s'ha esmentat anteriorment, que aquests films s'elaborin amb gent i equips materials no professionals, comporta que els moviments de càmera estiguin predominats per seqüències

llargues amb moviments panoràmics. També fer ús de la càmera en mà i que les localitzacions siguin d'exterior. Els plans generals són molt habituals en contraposició dels plans detall i/o plans principals. Pel que fa als personatges, també no professionals, trenquen la quarta paret perquè miren molt sovint a la càmera (Cuevas, 2003). En relació a l'àudio, majoritàriament en els films domèstics es focalitza cap a el so ambiental perquè aquest tipus de gravacions solen mostrar la mateixa sonoritat que s'enregistra en el moment captat per la càmera. En la seva majoria converses i reaccions davant la càmera com per exemple, saludar-la i que es mostri aquesta salutació als seus espectadors familiars (Cuevas, 2008).

L'evolució de la tecnologia ha ajudat a mediatitzar i a fer més viable la realització dels dietaris cinematogràfics. Com s'ha esmentat anteriorment, el cinema domèstic va sorgir als anys 20 amb l'aparició al mercat de càmeres amb el nou format de 16 mm. Aquesta evolució està provocada pel canvi en la tecnologia. Avui en dia, amb l'aparició de plataformes d'internet com per exemple *YouTube* ha comportat un avenç en els dietaris cinematogràfics. La creació del format *videoblog* no deixa de ser un format esdevingut del cinema domèstic i el dietari cinematogràfic (Cuevas, 2008).

3. Anàlisi de referents

Per a la realització del curtmetratge documental autobiogràfic prèviament s'ha estudiat set documentals els quals es trobaran esmentats i analitzats a continuació a través dels seus respectius directors i/o directores. S'ha escollit els següents documentals per les seves característiques tècniques com poden ser la veu en *off*, la temàtica, el cinema domèstic, moviments de càmera, etc. En aquest apartat s'analitzarà l'ús d'aquestes tècniques per tal de saber la seva funció i poder-ho aplicar al curt documental a realitzar a la part pràctica d'aquest treball de final de grau.

Els directors i directores dels documentals analitzats són: Agnès Varda, Chantal Akerman, Javier Olivera, Alain Cavalier, Lidia Titos Garcia i Ross McElwee.

3.1. Agnès Varda

Efrén Cuevas en el seu article *El cine autobiográfico en España* interpreta que hi ha una aproximació entre el documental assagístic i experimental amb el documental autobiogràfic. Afirmar que “en una època com l'actual s'aposta cada vegada més per la hibridació en aquestes pràctiques creatives” (Cuevas, 2012 pàg. 108).

Per aquesta interpretació de Cuevas s'ha afegit a l'anàlisi de referents el documental assagístic *Los espigadores y la espigadora* (2000) d'Agnès Varda. Català en el seu article *La necesaria impureza del documental* (2010) justifica aquest documental com a un film assagístic perquè al llarg del film, Varda juga amb l'experimentació de ficcionar però sense perdre l'origen de la realitat. No pretén enganyar a l'espectador/a sinó mostrar un altre punt de vista. Aquest film expressa les reflexions de la cineasta sobre el gest d'espigar com a un gest que avui en dia es pot mostrar com a signe de pobresa, d'agafar i recol·lectar el que la gent o fàbriques han llençat. Varda enllaça aquest gest i reflexió de recol·lectar amb el seu recull d'imatges que va enregistrant al llarg del documental com el mateix significat d'espigar i recollir, però en comptes de menjar o roba, recull imatges.



Figura 1. Cartell *Los espigadores y la espigadora* (2000). Font Filmin

Aquest referent filmic de Varda aporta al projecte cinematogràfic la importància de la veu de la cineasta. La veu de la directora és present al llarg de tot el documental on aporta reflexions sobre les imatges presents enregistrades per ella mateixa. Cap a l'inici del documental, Varda s'enregistra a ella mateixa com si d'un autoretrat es tractés i en veu en *off* es presenta com a la directora del documental. Aquesta presentació aporta al llarg de tota la pel·lícula una aproximació entre espectador/a i directora perquè podem posar cara a la veu que relata els seus pensaments. D'aquesta manera l'oient/a no interpreta a la veu com una possible desconeguda i pot escoltar les interpretacions de Varda de manera més pròxima i fins i tot, imaginar-la fora de quadre com relata el que s'escolta. Es pot observar a la Figura 2 el fotograma del film quan Varda es presenta davant de càmera.



Figura 2. Fotograma de *Los espigadores y la espigadora* (2000). Font Filmin minut 4:38

Un altre documental d'Agnès Varda influent pel documental és *Las playas de Agnes* (2008). Aquest documental, ja no es tracta d'un documental assagístic com *Los espigadores y la espigadora* (2000). Les platges d'Agnès és un documental autobiogràfic perquè Varda, als seus 80 anys al dirigir aquest film, parla sobre la seva vida de manera cronològica des de la seva infància fins a la seva edat adulta on se centra en la seva carrera professional.

La directora no només parla sobre ella, també sobre la gent que l'ha envoltat al llarg de la seva vida com són els seus fills i el seu marit, i com a conseqüència dels fets, ha de parlar de la mort del seu espòs. Aquest fet ho recorda amb dol al principi del film, però al final expressa aquella pèrdua des d'un altre punt de vista, on els records es troben alegres per les vivències viscudes amb aquella persona. Aquesta evolució de Varda al film, es pot considerar com una superació.

La directora fa un ús recurrent al llarg del film de la seva veu en *off*. La principal diferència entre la veu en *off* de *Los espigadores y la espigadora* i la seva veu en *off* en aquest film és la reflexió de les imatges. Com l'anterior documental es tracta d'un documental assagístic, la principal característica del film és la reflexió sobre el que s'enregistra i el que succeeix a les imatges. En canvi, en *Las playas de Agnes*, al tractar-se d'un documental autobiogràfic aporta una temàtica a la història en la que explica les seves vivències sense anar més enllà de les imatges.

Pel que fa a les imatges, Varda s'ajuda a l'hora de parlar del passat amb imatges d'arxiu, com poden ser fotografies fixes o vídeos domèstics. En ocasions també fa ús del performance per acompanyar el que expressa en paraules, segurament per falta d'imatges dels moments que vol explicar.

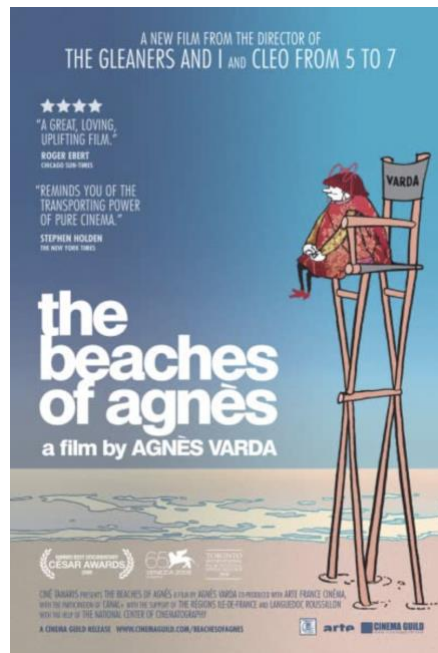


Figura 3. Cartell Documental *Las playas de Agnès* (2008). Font IMDb

3.2. Chantal Akerman

Un altre documental considerat com a referent el qual es pot catalogar com a domèstic, familiar i autobiogràfic és *No home movie* de la mà de la directora Chantal Akerman l'any 2015. La història d'aquest film va sobre la mare de la directora, una jueva supervivent d'Auschwitz que està a la recta final de la seva vida. Akerman expressa en una entrevista sobre la pel·lícula per al *Toronto International Film Festival* de l'any 2015 que en els seus projectes filmics mai fa ús d'un guió, ella es guia a través de la improvisació, i la inspiració per a fer el documental va sorgir a través de rodar moments amb la seva mare. En l'entrevista també afegix que li va sorgir el dubte de tirar endavant amb el projecte perquè tenia por de mostrar la vida íntima de la seva mare arrel del cruel passat que va haver de viure (Akerman, 2015).

En el documental no es veu ni s'esmenta la mort de la mare, només es veu que ja no hi és al pis, a casa seva. Es percep d'aquesta manera la seva mort perquè Akerman, en tot moment només ha enregistrat a la seva mare dins del pis, en cap altra localització. Per aquest factor l'espectador/a relaciona la mare amb el pis com una connexió. D'aquesta manera, es descobreix la mort de la seva mare quan ja no apareix més en el documental. La directora des del principi tenia present finalitzar el documental amb la mort de la seva mare. Segons Segarra en el seu

llibre *Quiero hacer un documental* (2012) esmenta que en els documentals autobiogràfics solen finalitzar el film amb la mort del/la protagonista. Un factor imprescindible a l'hora de començar el plantejament d'un documental és saber quin serà el seu final. Per tant, a l'hora de plantejar el guió i l'estructura del projecte pràctic a realitzar es té en compte des del principi el seu final, en aquest cas, la revelació de la mort del pare de la directora igual que al film *No home movie* amb el final revelador de la mort de la mare d'Akerman.



Figura 4. Cartell *No Home Movie* (2015). Font Filmin

El primer i últim pla del film *No home moive* són dos plans molt similars. El primer pla és estàtic, es pot observar a la Figura 4, però enquadra un arbre amb molt moviment, molt soroll del vent, per tant, dins de l'estabilitat hi ha una agitació constant que no deixa cabuda a la relaxació de l'espectador/a. El pla final de la Figura 5 també és un pla estàtic dins del pis quan la mare ja no hi és. Però en aquest també se sent tot el trasbals de la ciutat sense descansar, per tant, la vida continua. Aquesta sensació d'acabar el film amb la revelació de la mort de la protagonista però transmetre a l'espectador que, no obstant aquest moment dolorós la vida continua es trasllada a la pràctica del projecte amb el canvi mobiliari del menjador.

El documental pràcticament s'enregistrà en una única localització, la casa de la família de l'autora. Un altre tret comú amb *No home movie* (2015). Durant l'enregistrament del documental s'evidenciaran unes posicions físiques entre mare i filla amb certa distància entre

elles. Com a missatge final de superació d'un canvi familiar es canviarà aquesta separació per una aproximació la qual es trobaran una al costat de l'altra assegudes a un sofà.



Figura 5. Fotograma de *No Home Movie* (2015). Font Filmin minut 00:47

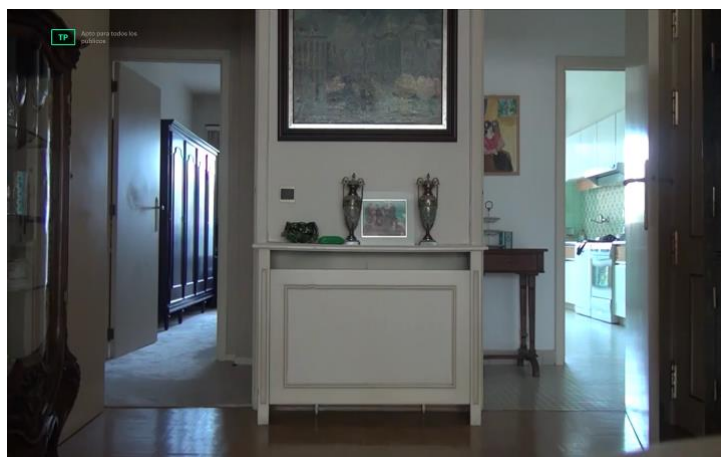


Figura 6. Fotograma de *No Home Movie* (2015). Font Filmin minut 1:50:38

3.3. Javier Olivera

A Argentina a principis dels anys 2000 comencen a estar en auge els documentals de caire personal a través de la relació amb la política. Els directors i directores volien realitzar una conjunció entre la vida personal amb la història i la política del moment, és així com sorgeixen recurrentment l'aparició de documentals autobiogràfics (Veliz, 2019).

Arrel d'aquest moviment, l'any 2015, Javier Olivera va dirigir el documental autobiogràfic *La Sombra*. Aquest film mostra l'ensorrament de la casa dels seus pares en la qual es va criar. Mentre es mostren les escenes de com es converteix en pols el que havia estat la seva llar de la infància, s'intercalen films domèstics que va enregistrar el soci del seu pare quan Olivera era petit en moments viscuts en aquella casa. Segons Veliz en el seu article *El documental autobiogràfic* (2019) aquells moments enregistrats tenien la finalitat de romandre en una visualització íntima per la família (Veliz, 2019). Aquesta conjunció en intercalar imatges enregistrades del present i films domèstics del passat de l'autor s'aportarà en la realització del curtmetratge documental.

D'aquesta manera es podrà observar el canvi familiar d'una família composta per un pare, una mare i una filla a una família monoparental. Un altre tret de *La Sombra* (2015) que serveix també com a referent per la peça documental é la importància de la localització, en els dos casos la casa familiar, la casa on ha crescut l'autora.



Figura 7. Cartell *La Sombra* (2015). Font IMDb

Com el documental es basa en el subjecte, en aquest cas Olivera, la seva veu en *off* del present, per tant el moment de l'ensorrament, procura transmetre una sensació de record i melancolia de la seva casa de la infància. La seva veu ens condueix pel recorregut del documental i en moments ens trasllada al passat, en aquells records (Veliz, 2019). La veu en *off* és una

característica molt utilitzada en films autobiogràfics, però la representació visual també és molt peculiar. Els plans són estàtics i de llarga durada que ajuden a transmetre conjuntament amb la veu el sentiment de record, com si fossin fotografies, i una sensació del buit, cap presència vivint en aquella casa. Aquest moment de buidor i de sentiment de record es vol també transmetre en el documental que es presenta en aquest treball de final de grau. Sobretot en el moment de l'enregistrament de la quadra dels cavalls buida, és el moment el qual es manifesta que allà ja no hi viu cap animal. L'estètica de mantenir plans estàtics i llargs es pot trobar també en els documentals esmentats anteriorment, aquest tret característic d'aquest tipus de films es tindrà present en la part pràctica.

Segons Veliz (2019), en aquest documental la subjectivitat ve marcada, no pel director, sinó pel pare d'Olivera perquè considera que "el subjecte no és del director, sinó el record del seu pare" (Veliz, 2019 pàg 4). El documental transmet les vivències del pare de Javier Olivera en aquella casa, amb la seva família durant la infància del seu fill. És una mostra del record del seu pare que el deixa marxar amb l'ensorrament de la casa, un vincle entre l'objecte (la casa) i l'ànima del seu pare, "la Sombra". Aquesta manifestació de record del pare també estarà marcada en la part pràctica ja que els vídeos domèstics van destinats al record del pare de l'autora.

3.4. Alain Cavalier

Alain Cavalier és un director que profunditza en l'estil del dietari cinematogràfic. Ho experimenta d'una manera profunda a través del film *Irène* l'any 2009. Aquest film narra la mort de la seva dona Irene de manera que enregistra la llar on vivien junts amb la veu de Cavalier en *off*. El director llegeix els diaris que va escriure anys enrere, per tant, fa una transfusió del dietari filmic amb el literari. Segons Ibáñez en el seu article *Gesto filmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación* (2019) aquest tractament de la veu produeix un apropament del cineasta a l'espectador perquè estem compartint el dol amb ell (Ibáñez, 2019).



Figura 8. Cartell *Irène* (2009). Font IMDb

El director Cavalier deixa de fer ús de la càmera estàtica i amb el documental *Irène* comença a enregistrar en càmera en mà. Aquest factor ajuda a expressar-se amb gestos i permet de manera més còmoda enregistrar-se de manera total o parcial davant el mirall (Ibáñez, 2019). Aquesta manera d'enregistrar i representar-se aproxima a l'espectador amb Cavalier perquè el pot sentir més present amb la seva presència física. Aquest moment d'auto enregistrar-se estarà present cap a meitat del curtmetratge quan es congela un dels fotogrames d'un vídeo domèstic el qual l'autora es presenta davant de càmera.

Cavalier amb *Irène* també realitza altres pràctiques com modificar l'edredó de sobre el llit per simular la figura d'una persona, en aquest cas la figura de la seva dona com es pot apreciar en la Figura 9. Aquest tret característic del film, assigna aquest documental dins del mode poètic definit per Nichols en el seu llibre *Introducció al documentari* (2017). Es pot considerar com a mode poètic perquè segons Nichols (2017) el documental poètic pot "usar l'animació per arribar a fins poètics barrejats amb models i modes autobiogràfics, dietaris i expressius" (Nichols, 2017, pàg. 190). A més, també poden "distorsionar o exagerar per causar efectes estètics i crear una atmosfera concreta d'expressivitat" (Nichols, 2017, pàg. 239).



Figura 9. Fotograma de *Irène* (2009). Font YouTube minut 18:26

Aquest film es troba en la llista d'anàlisi de referents perquè tracta el tema de la mort d'un ésser estimat per l'autor i expressa el dol amb símbols metafòrics, com es el cas de la Figura 9. Aquest mètode es traslladarà a la part pràctica per expressar l'absència del pare. Per exemple, l'enregistrament de tres cadires les quals dues es troben ocupades per la mare i la filla i la tercera buida.

3.5. Lidia Titos García

El documental de la directora Lidia Titos García *También hablan* (2019) és considerat important perquè forma part d'un enregistrament documental de tipus familiar en el qual el pilar fonamental del film és el tipus de família. En aquest cas, dues famílies biparentals homosexuals, una família constituïda per dues mares i l'altre per dos pares.

La directora pretén amb aquest documental normalitzar aquest tipus de família igual que es considera normalitzada la típica i clàssica família biparental heterosexual. En aquest documental Titos ho realitza mitjançant entrevistes amb els respectius fills de cada família. *También hablan* (2019) no és un documental domèstic perquè en cap moment es visualitza un recull d'imatges domèstiques, però forma part de l'anàlisi de referents perquè una de les característiques fonamentals del documental són les relacions familiars entre progenitors i fills/es i la mostra d'un tipus en concret de família. Aquesta característica de *También hablan* es recollirà pel mode en que es vol mostrar la relació entre mare i filla, una família monoparental. No obstant, en comptes de mostrar aquest tipus de relació a través d'entrevistes

es farà mitjançant converses entre mare i autora en comptes de realitzar una conversa de tipus entrevista-resposta.



Figura 10. Cartell *También hablan* (2019). Font Filmin

3.6. Ross McElwee

Ross McElwee en el seu documental autobiogràfic *Time Indefinite* (1993) tracta el tema de la paternitat fent una reflexió d'aquesta amb la contraposició de la seva vivència personal en ser pare i com a fill amb l'experiència paterna dels seus pares. Aquesta reflexió la transmet de manera que quan parla sobre la seva pròpia experiència en pantalla es veuen imatges del present. En canvi, quan parla sobre la vivència dels seus pares en el muntatge afegeix vídeos domèstics de quan era un infant. La paternitat no és l'únic tema del que parla en el film, també tracta el tema de la mort amb l'experiència de la pèrdua del seu pare.

La veu en *off* és un recurs present al llarg de tot el documental i la seva expressivitat és molt característica dels films assagístics ja que condueix a la reflexió de les imatges. Aquesta característica es reflecteix en el curtmetratge documental autobiogràfic *Les cases del cel* per poder aportar informació a l'espectador però des d'una perspectiva més filosòfica. Una altra

característica estètica del documental de McElwee és la congelació de fotogrames particulars. Aquesta tècnica es realitza en un moment concret del curtmetratge quan l'autora es presenta en un dels vídeos domèstics quan aquesta encara és una infant.

El tema de la paternitat no es tracta en el curtmetratge documental però el tema de la mort és troba en comú amb *Time Indefinite*. Per aquest motiu també s'ha afegit a l'anàlisi de referents, perquè l'experiència de McElwee amb la pèrdua del seu pare es pot aplicar a l'experiència personal que ha portat a produir el projecte final audiovisual d'aquest treball.

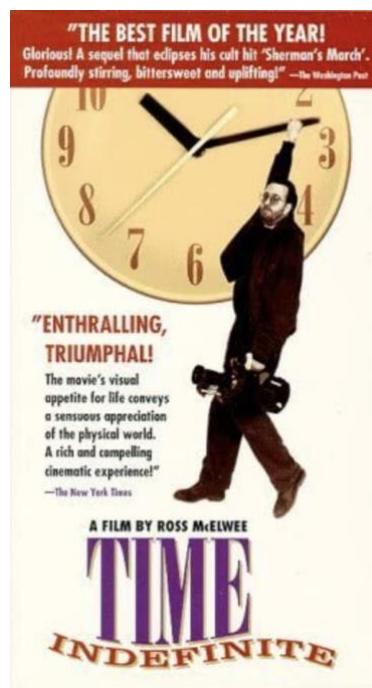


Figura 11. Cartell *Time Indefinite* (1993). Font IMDb

4. Objectius i Abast

El resultat d'aquest treball de final de grau és la realització d'un curtmetratge documental autobiogràfic. Per produir la peça amb qualitat s'han hagut d'assumir conceptes teòrics i pràctics apresos durant la carrera. Aquest motiu porta a plantejar els objectius considerant la part del desenvolupament de l'estudi teòric i també els de la part pràctica. A continuació es detallen els objectius principals d'aquest treball.

4.1. Objectius Principals

- Realitzar un curtmetratge documental aplicant l'estètica del cinema autobiogràfic incloent arxius de cinema domèstic familiar: *Les cases del cel*.
- Investigació sobre la pèrdua d'un familiar pròxim i les fases del dol per a la seva superació.
- Investigació sobre les carències i dificultats quan la pèrdua d'un dels progenitors esdevé en una família monoparental.
- Per un bon desenvolupament del projecte audiovisual és essencial una investigació prèvia sobre estudis acadèmics que investiguen sobre els documentals autobiogràfics. S'enfoquen en els següents punts:
 - o Les seves principals característiques a partir de l'anàlisi de referents.
 - o La seva finalitat.
 - o La seva estructura.
 - o L'aportació del cinema domèstic en aquest tipus de documentals.

4.2. Objectius secundaris

Els objectius secundaris sorgeixen de la intenció dels objectius principals esmentats anteriorment. Com l'objectiu principal és la realització del curtmetratge documental autobiogràfic s'assumeixen totes les parts de la producció del projecte audiovisual. Gràcies als coneixements impartits durant la carrera se separaran els objectius secundaris per les fases de preproducció, producció i postproducció per tal de dotar de qualitat tècnica i artística el curtmetratge.

- Els objectius secundaris són els següents:
 - La preproducció.
 - Visualització de tot el material d'arxiu domèstic familiar.
 - Elecció dels retalls d'arxiu domèstic i desenvolupar una estructura per al curtmetratge documental.
 - Escriure l'estructura narrativa i la veu en *off* que acompanya la història del film.
 - La producció.
 - Rodatge del curt documental amb filmacions del present per contraposar les imatges del passat dels arxius domèstics.
 - Enregistrar la veu en *off* per al seu posterior editatge a la fase de postproducció.
 - La postproducció.
 - Retall dels vídeos domèstics elegits prèviament a la fase de preproducció.
 - Editatge i muntatge de les imatges i sons enregistrats en el rodatge i maquetar-los amb els vídeos d'arxiu domèstic.

4.3. Objectiu personal

- Reflectir la realitat personal en la vivència de la pèrdua d'un pare. També mostrar el vincle entre mare i filla i com es forja la superació d'aquesta pèrdua al final del documental.
- Interès en unir els aprenentatges de la carrera amb una experiència personal. La confiança que ha proporcionat el grau durant els quatre anys per presentar un producte audiovisual sobre un tema personal. També aprendre dels errors que en el procés es puguin cometre per donar-li una posterior millora al producte final.
- Aconseguir que tots els espectadors que han viscut la pèrdua d'un familiar se sentin identificats amb la història del documental.

4.4. Abast

L'abast de la investigació se centrarà en començar per la ideació del producte final, el curtmetratge documental autobiogràfic. Aquesta primera etapa es formularà amb la visualització dels vídeos domèstics familiars per tal de prosseguir en estructurar la història a relatar. Un cop detallada l'estructura narrativa es procedirà a l'enregistrament de les imatges noves del present a documentar i per acabar la seva edició i muntatge amb la combinació d'intercalar els vídeos domèstics i les noves imatges enregistrades.

El *target* al que es pretén arribar segons l'edat és de gent adulta majors de 20 anys. Un públic que tingui interès i/o vocació pels documentals i més específic per un tipus de documental autobiogràfic i amb interès pel cinema domèstic. També pot anar dirigit a un públic simpatitzant amb les famílies monoparentals o que hagin viscut de prop la pèrdua d'un familiar.

Per arribar a aquest públic la intenció és poder incorporar el projecte audiovisual a un programa de festival de cinema, en concret dirigit a documentals autobiogràfics i/o documentals familiars amb la possibilitat d'incorporar cinema domèstic. Un exemple de festival que s'adequa al curt documental és *Una Casa* que se celebra a Madrid des de l'any 2016 organitzat per A*Ars. Aquest festival proposa l'exploració d'espais de memòria personal amb la utilització del recurs d'arxiu filmic autobiogràfic.

5. Metodologia i desenvolupament

El resultat de la part pràctica d'aquest treball de final de grau és la realització d'un producte audiovisual, en concret un curtmetratge documental autobiogràfic amb cinema domèstic. L'elaboració d'aquest projecte comença amb la ideació del producte, la seva realització i la posterior masterització. Per tant, les tres principals fases d'aquest treball de final de grau es formaran per: preproducció, producció i postproducció.

5.1. Fases

5.1.1. Fase de preproducció

5.1.1.1. Investigació i estudi previ de referents

Aquesta primera fase de preproducció es dividirà en una primera etapa d'investigació i una segona per la preparació de l'enregistrament. La part inicial d'estudi es tracta de la cerca d'informació per la temàtica del curtmetratge *Les cases del cel*. Els estudis cercats per elaborar el tema del producte audiovisual són el dol, la superació per la pèrdua d'un familiar i les característiques bàsiques que mantenen les famílies monoparentals.

D'altra banda, també s'ha cercat informació per saber com elaborar les característiques i funcions dels documentals autobiogràfics. A més, aquest estudi s'ha especificat també en la aportació del cinema domèstic en aquests tipus de pel·lícules per especialitzar-se més en el resultat final del treball. A partir d'aquesta primera cerca d'informació s'obtenen possibles referents audiovisuals de documentals autobiogràfics, alguns d'ells també amb cinema domèstic.

La següent etapa d'investigació es tracta de la visualització i anàlisi de referents obtinguts prèviament en l'estudi de documentals autobiogràfics. Com s'ha esmentat en l'apartat d'anàlisi de referents, no tots els documentals són autobiogràfics i/o domèstics alhora. Tanmateix, és important tenir en consideració els aspectes tècnics i estètics d'aquestes dues categories documentals per tenir un ampli enriquiment a l'hora de fer la preparació, la realització i el seu posterior muntatge. En aquest anàlisi es tindrà en compte els aspectes tècnics i estètics com són: les localitzacions, moviments de càmera, composició fotogràfica, etc.

5.1.1.2. Ideació del curtmetratge documental autobiogràfic

Un cop obtinguda la informació mencionada anteriorment es procedeix a la segona etapa de la fase de preproducció, la preparació per a l'enregistrament del curtmetratge documental autobiogràfic: *Les cases del cel*.

Per començar amb la ideació del documental es farà una visualització dels films domèstics familiars de l'autora. Aquests vídeos domèstics anteriorment van ser traspassats de videocasset 8mm a DVD per a una visualització més còmoda i estàndard a dia d'avui. En total hi ha un recull de 9 DVD de 2 hores de visualització cadascun, per tant, 18 hores de vídeos domèstics.

En la visualització s'anirà detallant en cada DVD una petita descripció del que es mostra en els films i s'apuntaran els seus minuts per optimitzar la fase del muntatge. Un cop visualitzats es farà la selecció dels films domèstics pensats per a la seva inserció dins del curt documental i començar a desenvolupar la història arrel d'aquests vídeos. Una feina conjunta a aquesta és la redacció de la veu en *off*. Aquest recurs, gràcies a la primera fase d'investigació se sap que és molt recurrent en aquest tipus de documentals. Per aquest motiu es planteja en aquesta fase el que vol mencionar la veu en *off* per tal de reflexionar sobre les imatges i transmetre una continuïtat narrativa a l'espectador. Per tant, un altre procés a realitzar en aquesta primera fase de preproducció és el desenvolupament de l'estructura narrativa del curtmetratge documental autobiogràfic.

Una altra feina a elaborar en aquesta primera fase és la ideació dels plans que es voldran enregistrar en la producció del curtmetratge documental. D'aquesta manera es podrà optimitzar més el temps de la realització de *Les cases del cel*. En aquest punt es finalitzaria aquesta primera fase en la que s'ha obtingut informació per al desenvolupament de la realització del producte audiovisual pel treball. D'aquesta manera es pot procedir a la segona fase de producció.

5.1.1.2.1. Estructura Narrativa

L'estructura narrativa parteix de la idea del fil conductor que es vol seguir al llarg de la història del curtmetratge documental autobiogràfic: *Les cases del cel*. Aquest fil conductor es tracta de la simbologia que li donen la família a les estrelles. Sorgeix aquesta idea a partir de l'afició que tenia el pare per l'astronomia i pels cavalls i les conjugava ambdues posant nom d'estels als animals.

En un primer acte es fa menció d'aquestes dues aficions i es presenten les estrelles Aldebaran, Rigel i la constel·lació Pegàs, altrament anomenada Zoura. Aquests tres noms es troben en els vídeos domèstics on apareix el pare amb els cavalls que tenen aquests mateixos noms d'estels i constel·lacions. Seguidament, s'esmenta un altre estrella, Vega. Així era com anomenava el pare a la seva filla abans de néixer. En aquest primer acte amb la presència dels noms dels cavalls i de l'infant es fa una reflexió sobre el significat filosòfic de les estrelles com a les cases del cel fent al·lusió al cel de la religió cristiana.

En un segon acte del curtmetratge documental autobiogràfic inclou imatges del present en les que el pare ja no hi és. Es troba la diferència a través dels vídeos d'arxiu en les que apareix la família sencera i les imatges del present on apareixen soles mare i filla. No obstant, per mostrar la petjada del pare encara avui dia es troben aspectes artístics que ho recalquen. Per exemple, l'escena en la que es troba la taula parada per dues persones però hi ha tres cadires. S'emfatitza aquesta tercera cadira en un pla on s'enquadra aquesta única cadira buida.

A continuació es fa una reflexió sobre com observava el seu entorn familiar el pare a través de la seva càmera i com traspasa aquesta tercera afició a la seva filla. En aquesta seqüència del curt apareix el primer vídeo domèstic de l'autora quan aquesta encara era una infant. Gràcies a aquest vídeo on la mateixa autora esmenta que toca el violí entra l'últim acte dedicat a la música.

La seqüència final del curtmetratge comença amb la visualització de la pel·lícula de ficció *Unforgiven* (1992). Aquest film és important per la narració perquè la banda sonora enllaça amb un vídeo domèstic on la filla toca el violí el tema del film. A més, la pel·lícula del gènere western recorda a l'afició pels cavalls que s'esmenta al principi del curtmetratge documental autobiogràfic. El moment de la visualització de *Unforgiven* la mare es troba situada a una butaca, element que al final de *Les cases del cel*, entre mare i filla retiraran del menjador per donar pas al canvi i a la superació de la pèrdua del pare amb la unió entre mare i filla.

5.1.2. Fase de producció

En la fase de producció es realitzarà l'enregistrament del curtmetratge documental autobiogràfic *Les cases del cel* tenint en consideració els aspectes previs investigats en la fase de preproducció. En la investigació prèvia es contemplarà l'anàlisi de referents i aspectes del

marc conceptual com les característiques dels documentals autobiogràfics. Anteriorment s'haurà definit una estructura narrativa que constarà l'ordre dels vídeos domèstics seleccionats i que amb els nous enregistraments es donarà una continuïtat a la història.

5.1.2.1. Enregistrament

L'enregistrament de les noves imatges del present es basen en la comparació d'imatges enregistrades del passat en els vídeos domèstics. Per exemple, en els films domèstics es pot observar com hi ha cavalls a la casa familiar i les noves imatges del present mostren com avui dia la quadra és buida. Algunes d'aquestes transicions entre les imatges del passat i les del present estan pensades per posicionar la càmera en el mateix pla de la localització. Aquest recurs es realitza per emfatitzar la localització del curtmetratge documental, la casa familiar de l'autora.

Per realitzar l'enregistrament de les noves imatges es farà servir una càmera model Canon 77D i un micròfon marca Rode connectat a l'aparell enregistrator per captar una sonoritat de més bona qualitat. Com s'ha esmentat en l'apartat de la fase de preproducció, els plans a enregistrar estan ideats en aquella primera etapa del desenvolupament del producte audiovisual. Per tant, el temps d'enregistrament de les noves imatges està pensat en realitzar-se en un temps aproximat de dos dies. Un cop finalitzada la gravació es podrà començar la següent fase de postproducció.

5.1.3. Fase de postproducció

La fase de postproducció constarà de dues parts: l'enregistrament de la veu en *off* i l'edició i muntatge del curtmetratge documental autobiogràfic *Les cases del cel*. Es pretén mantenir una edició tenint en consideració l'anàlisi de referents per tal de realitzar un muntatge adequat al documental.

El muntatge és una de les parts d'aquesta fase que es poden començar a realitzar en paral·lel amb el període d'enregistrament, ja que, quan es comencin a obtenir tomes bones es podrà començar a procedir amb el l'edició d'aquestes. Prèviament al muntatge dels vídeos es realitzarà l'enregistrament de la veu en *off*. Aquesta primera feina de la postproducció es

comptarà amb l'ajuda de Marta Illa, companya de la Universitat amb bons coneixements de postproducció d'àudio. Aquesta feina tractarà l'enregistrament de la veu de l'autora a través d'un micròfon de condensador marca Steinberg que captarà el so portat a la DAW Logic Pro. Un cop finalitzat aquest enregistrament de la veu es començarà l'edició dels clips conjuntament amb la del so.

5.2. Estètica

5.2.1. Localitzacions

L'estètica del documental estarà marcada per la quotidianitat. Principalment es gravarà en una localització genèrica formada per la casa i aquesta es trobarà subdividida en les següents estàncies de la casa:

- menjador
- Passadís
- Entrada des del jardí
- Panell
- Quadra
- Sala
- Piscina
- Cementiri (situada fora de la llar)

5.2.2. Estètica artística

Aquestes localitzacions estaran decorades amb el mobiliari de la casa, no es modificarà cap element perquè una de les intencions del documental és mostrar l'interior d'una llar monoparental. Per tant, d'acord amb aquesta consideració, no serà necessari un equip de direcció d'art que hagi de llogar o comprar material mobiliari i decoratiu pel set.

Les llums de les localitzacions es formaran a partir de *practical lights*. Aquest tipus de llums es caracteritzen per la llum natural que entra per les finestres o les llums artificials que ja siguin de la casa, per exemple serien les làmpades i les llums de paret. Una de les característiques del documental és l'estil del cinema domèstic, en aquest tipus de films no existeix una preparació

prèvia més enllà de saber el moment que es vol enregistrar, per tant en aquesta producció no es fan esquemes d'il·luminació previs a l'enregistrament sinó que es deixen guiar per la improvisació dels moviments dels familiars que estan sent enregistrats.

5.2.3. Estètica tècnica

Els aspectes estètics i tècnics de la composició dels plans seran, per la seva majoria, plans generals. A vegades, es farà ús de plans detall d'objectes personals d'interès per a la narrativa del documental, com per exemple el mapa.

Respecte als moviments de càmera, els plans majoritàriament seran estàtics amb l'ajuda d'un trípode i quan hi hagi moviment es farà en càmera en mà o amb l'ajuda d'un estabilitzador de gamma baixa. Els moviments de càmera no seran d'una elaboració íntegrament delicada i perfecta. La intenció és mostrar unes bones composicions i bons moviments respecte a la improvisació dels personatges, però arrel d'aquesta improvisació afecta de manera directa a la seva qualitat de composició i moviment de la imatge. Per últim, en aquesta fase de postproducció s'afegiran de manera coherent a la narrativa del documental reculls de films d'arxiu domèstic enregistrats pel pare de la directora del curtmetratge documental.

Pel que fa a les pel·lícules domèstiques, al ser enregistrats en videocasset 8mm la seva relació d'aspecte és en 4:3. En canvi, els nous enregistraments són de 16:9. L'elecció de gravar els nous vídeos amb aquest format més apaïsat, que és el estàndard d'avui dia, és per poder donar més èmfasi al pas del passat al present amb l'alternança dels dos tipus de vídeos.

6. Anàlisi de resultats

L'objectiu principal del treball de final de grau, com s'ha esmentat anteriorment, és la realització d'un curtmetratge documental autobiogràfic. Per tant, al tractar-se d'un projecte audiovisual, en aquest apartat s'esmentarà la seva sinopsi i com s'han obtingut els resultats de les fases desenvolupades a la metodologia. Per començar, a continuació es detalla la redacció de la sinopsi del curtmetratge documental.

6.1. Sinopsi

El documental mostra la transformació d'una llar, concepte molt més ampli i intens del que poden ser quatre parets i una teulada. Aquesta llar que esdevé l'escenari de la vida d'una família tradicional de tres persones (pare, mare i una filla), però que de forma sobtada s'ha d'adaptar a la pèrdua de la figura paterna. El canvi cap a família monoparental no és fàcil, les inèrcies de les petites coses de cada dia durant els anys de conviure tots tres junts costen de canviar, i a més a més s'ha d'afegir el cost emocional que per ambdues va representar, d'un dia per un altre, veure com s'esvaïa la figura del seu pare i el seu marit. Potser per tot això, malgrat que ja han passat deu anys juntes i soles mare i filla, encara a hores d'ara aquesta llar acollidora revela l'essència dels tres que n'eren. A través de la relació mare i filla el documental ensenya l'adaptació de passar de ser-ne tres, a ser-ne dos, sense perdre mai l'equilibri.

6.2. Resultats de les fases de la metodologia

En l'apartat de metodologia les fases s'han separat d'acord amb les etapes de realització d'un producte audiovisual; la preproducció, producció i postproducció.

6.2.1. Preproducció

En aquesta primera fase els seus objectius són el desenvolupament de la història del documental, la seva estructura narrativa i la redacció de la veu en *off*. El procés en l'obtenció d'aquests objectius s'ha realitzat en l'ordre detallat a continuació.

6.2.1.1. Propostes dels referents

Prèviament al desenvolupament de la història s'ha visualitzat un seguit de documentals autobiogràfics detallats a l'apartat d'anàlisi de referents. Aquests visionats s'han analitzat per recollir idees que mantinguin característiques dels documentals autobiogràfics. A continuació es detallen les idees recollides a través dels seus directors i/o directores:

- Agnès Varda

D'aquesta autora s'ha obtingut la proposta en el desenvolupament de la veu en *off*. Es tracta d'una veu reflexiva sobre les imatges que acompanya la història del documental. Varda, en els seus films proposats a l'anàlisi de referents, fa ús de la seva pròpia veu, en primera persona dirigint-se al públic que visualitza el documental. Aquesta característica també s'ha recollit per a la realització del curt documental d'aquest treball de final de grau.

- Chantal Akerman

De la directora Akerman en el seu documental *No home movie* s'ha obtingut la proposta de realitzar gran part del curtmetratge en una sola localització, la casa familiar. També la idea d'enregistrar moments entre la relació mare i filla en situacions de costum en la llar, com per exemple, veure una pel·lícula on la mare es troba asseguda a una butaca.

- Javier Olivera

La proposta recollida d'aquest autor se centra en intercalar vídeos domèstics familiars, on l'autor és un infant, on es troba amb el seu pare. Aquesta proposta és clau per al curtmetratge documental perquè és de gran importància la contraposició dels vídeos domèstics els quals s'observa una família composta per un pare, mare i filla, i els nous enregistraments presents només la mare i la filla.

- Alain Cavalier

Cavalier amb el documental *Irène* es recull la proposta performativa que ajuda a que algunes escenes es puguin representar de manera més íntima. Aquesta idea de *performance* es troba principalment al final del curtmetratge documental quan s'observa el moment de la superació de la mort del pare. Aquest moment es formula de manera que la butaca on sempre es troba la mare asseguda sola, entre mare i filla la retiren i es reuneixen les dues al sofà, recordant el

principi del documental quan la mare es enregistrada dormint embarassada en aquell mateix sofà.

- Lidia Titos Garcia

Aquest referent és el que menys s'apropa a la idea proposada perquè al no tractar-se d'un documental autobiogràfic s'ha pogut obtenir poques idees per a la representació del curtmetratge. No obstant, al tractar-se d'un documental que dona veu a un tipus de família poc representada, la principal proposta recollida del documental *También hablan* és donar veu a el tipus de família monoparental a causa de la mort d'un progenitor.

- Ross McElwee

Mc Elwee amb *Time Indefinite* realitza un documental en el moment de la seva vida quan s'afronta a la paternitat i aquest moment el fa recordar al seu difunt pare i a la seva infància. Aquest documental va dedicat a la vida del seu pare i com va afectar la seva mort a la família. Aquesta és la principal idea escollida per al curtmetratge, expressar com se sent al perdre un pare i dedicar-li el documental.

6.2.1.2. Història del curtmetratge documental autobiogràfic: *Les cases del cel*

Per començar a desenvolupar la història, prèviament es van visualitzar tots els vídeos domèstics familiars. Aquests es van haver de passar del format 8mm videocasset a DVD. Tots els vídeos van ser anotats en petits resums per tenir una idea genèrica de totes les possibles propostes.

A partir de l'elecció dels vídeos domèstics que s'adequaven a l'estructura narrativa es va començar a plantejar la història a partir d'un fil conductor, les estrelles. L'elecció d'aquest fil conductor sorgeix dels visionats dels films domèstics perquè el pare tenia gran afició a l'astronomia. Per tant, al principi del documental s'expressa aquesta afició esmentant diferents noms d'estels que més endavant es descobreix que són els noms dels cavalls del pare. Cap a la meitat del documental s'esmenta que el nom que li volia posar a la seva filla era el d'una estrella. Per últim, el seu propi estel certificat per poder donar-li un lloc al seu espai en el cel. En aquest moment és fa evident la mort del pare.

Un cop pensat els fil conductor, es va començar a posar ordre als vídeos domèstics i a pensar els nous enregistraments del present. Com que la majoria dels films domèstics i l'enregistrament és en la mateixa localització, la casa familiar, es van pensar plans que es poguessin contraposar de manera que es noti el pas del temps d'una seqüència a una altra. Aquest pas del temps es pretén mostrar com avui en dia encara hi és present el record del pare entre la mare i la filla.

A més, s'ha tingut en consideració a l'hora d'escollir els films domèstics partint de les diferents representacions en realitzar un documental autobiogràfic segons Labbé. En la seva majoria són gravacions diaris de la vida familiar però també s'afegeix un vídeo de diari de viatge. S'ha considerat adequat afegir aquest tipus de vídeo perquè té importància en el relat de l'evolució de la història. El moment en que s'afegeix aquest diari de viatge és el traspàs dels enregistraments elaborats pel pare a quan la filla comença a enregistrar amb la seva càmera.

6.2.1.3. Redacció veu en *off*

La veu en *off* es va començar a pensar en aquesta primera fase de preproducció perquè en el moment d'enregistrar en la següent fase es tinguessin present el temps de les tomes quan aquestes tenen veu.

La veu està en primera persona, qui parla és l'autora del documental i va dirigida al públic. És una veu reflexiva sobre els seus pensaments al parlar dels estels. La presència de la veu es troba en la majoria dels vídeos enregistrats al present i en ocasions, també sobreposada als gravacions domèstiques per facilitar la narració. Per exemple, al principi del documental, la veu en *off* presenta uns noms d'estrelles que més endavant es pot descobrir la importància d'aquests noms a través dels films domèstics. I en els enregistraments d'arxiu, es pot trobar per emfatitzar els noms dels cavalls.

6.2.2. Producció

Aquesta fase consta principalment de l'enregistrament d'imatges pel curtmetratge documental. El resultat d'aquesta fase s'ha obtingut mitjançant el material tècnic d'una càmera enregistradora. En aquesta producció, es tracta d'una reflex marca Canon 77D. En aquesta etapa

també s'ha recollit l'enregistrament sonor que acompanyen les imatges. El so s'ha obtingut mitjançant un micròfon direccional que s'adhereix a la càmera de la marca Rode.

Tots els plans s'han pensat prèviament al seu enregistrament, no s'han realitzat de manera improvisada. Cada pla té el seu significat i la seva funció, en cap cas s'han plantejat plans recurs per passar d'una escena a una altra, les seves finalitats consten de seguir el fil conductor de la història. A diferència d'autors com McElwee amb *Time Indefinite*, algunes de les imatges enregistrades i dels vídeos domèstics tenen incorporada la veu en *off*. Aquesta decisió s'ha pres perquè les imatges parlin per sí soles i l'espectador compregui el seus significats a través de l'observació.

Els enregistraments estan pensats per contraposar les imatges dels vídeos domèstics i diferenciar la vida familiar quan es tractava d'una família formada per un pare, mare i filla i les del present formades per una família monoparental en la que conviuen mare i filla.

Les característiques tècniques de les imatges enregistrades pel documental estan inspirades amb els documentals analitzats a l'apartat de referents. Sobretot en el documental *No home movie* de Chantal Akerman. Aquestes característiques se centren en la realització de plans fixes, d'una temporalitat extensa i ús de tríode per poder participar davant de la càmera. La finalitat d'aquest estil de plans estan pensats per induir a la reflexió de l'espectador, donar el seu temps a cada escena perquè les imatges puguin transmetre el seu significat.

6.2.3. Postproducció

En l'apartat de metodologia es fa esment que aquesta fase es pot començar a realitzar en paral·lel amb la fase de producció. De manera que mentre es van obtenint tomes bones es comenci a fer l'edició d'aquestes. No obstant, aquesta ideació inicial d'optimització de temps en l'edició no s'ha pogut realitzar. Al produir el documental una única persona aquesta feina requereix un primer pas d'obtenció de tot el material d'imatges i després començar amb la seva edició.

En la fase de postproducció la primera feina a realitzar ha estat el retall dels vídeos domèstics des dels seus respectius DVD. De manera que a través del programa Adobe Premiere, s'han importat els vídeos domèstics i a partir d'aquesta eina s'han retallat les gravacions escollides

prèviament a la fase de preproducció. En la majoria dels retalls domèstics s'ha arreglat el so per tal de que no hi hagués tan soroll i s'escoltés de manera més nítida i polida. Aquesta feina també s'ha impartit a través del programa Premiere Pro.

Seguidament, en aquesta última fase es va realitzar l'enregistrament sonor de la veu en *off*. Aquesta feina es va produir mitjançant un micròfon de condensador i una targeta de so per connectar a l'ordinador. Aquest procés s'ha realitzat amb l'ajuda externa d'una companya de la universitat, la Marta Illa. A través de la Daw Logic Pro es va enregistrar la veu en *off* per poder obtenir-la amb una bona qualitat. No obstant, després de diferents modificacions al llarg del muntatge del curtmetratge documental, es va considerar afegir més veu en *off* per tal de donar informació addicional a l'espectador. Aquest segon enregistrament es va fer sense Marta Illa i es va realitzar amb un altre micròfon de condensador i una altra DAW, en aquest cas ProTools. Arrel d'aquest canvi, el so de la veu es va trobar diferenciada al primer enregistrament i per tal d'evitar aquesta diferència es va equalitzar la veu de la segona gravació de la veu en *off*.

Un cop enregistrada la veu en *off* la següent feina a realitzar ha estat el muntatge dels clips. A través del programa Premiere Pro. El muntatge del documental no és de gran dificultat perquè no hi ha un diàleg recurrent entre personatges. No obstant, s'han pensat unes transicions clàssiques que són les següents:

- Fosa a negra: s'ha utilitzat aquesta transició en els punts clau per canviar de seqüència i donar a l'espectador una pausa pronunciada per poder separar bé les diferents parts de l'estructura narrativa.
- Encreuat: aquesta transició s'ha fet servir en els canvis de plans on es passa d'un vídeo del present a un vídeo domèstic. S'ha considerat adequada aquesta transició perquè l'últim pla i el següent del vídeo d'arxiu es tracta del mateix. D'aquesta manera es fa un viatge al passat en la mateixa localització.

7. Conclusions

En aquest treball de final de grau s'han estudiat diferents temes per abastir informació per la producció i realització del curtmetratge documental autobiogràfic *Les cases del cel*. Els principals temes estudiats són la pèrdua i el dol a causa de la mort, el documental autobiogràfic i el cinema domèstic. A continuació es troben les conclusions extretes de la informació recopilada d'aquests temes i s'ha valorat la seva conjunció per a la realització de *Les cases del cel*.

Els vídeos familiars es van posar de moda enregistrar a començaments dels anys 20 a Estats Units. La majoria de gent que podia enregistrar amb una càmera senzilla (considerada com a no professional), eren gent amb un nivell d'estatus alt. Per tant, si el cinema domèstic es considerés únicament com un cinema etnogràfic, no seria completament fiable perquè només s'hauria recaptat informació d'una classe social en concret d'aquella època.

Avui en dia amb la tecnologia del telèfon mòbil i el seu fàcil accés a la majoria de la població, es podria considerar un recurs més fiable pel que fa a l'estudi etnogràfic. No obstant, la finalitat del cinema domèstic és enregistrar esdeveniments i moments familiars que es quedin en la visualització d'aquestes mateixes persones que apareixen als vídeos. Ara amb la facilitat del mòbil és molt ràpid i senzill enregistrar el que es viu i succeeix a l'entorn i publicar-lo a les xarxes. A partir del moment en que ja no forma part de la intimitat del que ha gravat i es fa públic la seva finalitat ha canviat de ser un record familiar a ser una reivindicació del moment o esdeveniment que s'ha publicat.

El cinema domèstic és un bon recurs per al cinema autobiogràfic perquè els films domèstics en la seva majoria estan enregistrats per persones no professionals en l'àmbit cinematogràfic, i el que graven són els seus propis familiars, per tant documenten la seva pròpia família. Pel que fa al documental autobiogràfic, en essència la seva finalitat és documentar una experiència o una vivència pròpia. Per tant, gràcies al cinema domèstic es poden aportar aquestes vivències sense usar la ficció.

No obstant, és una realitat que les experiències que no esdevenen en felicitat o alegria mai se solen enregistrar i a l'hora de documentar, en ocasions, és important considerar mostrar aquests moments de la vida que no s'han gravat. Quan això succeeix i vol ser representat, l'actuació i

la *performance* són eines que poden ajudar a mostrar aquests moments complicats. Encara que l'essència dels documentals és la no ficció, segons Nichols i Buzzi amb el mode performatiu es pot fer ús d'aquesta actuació per mostrar allò que sigui necessari per entendre la història del relat.

En la part pràctica d'aquest treball de final de grau, la realització d'un curtmetratge documental autobiogràfic, s'ha plantejat en algunes escenes l'ús del *performance* per representar la superació de la pèrdua del pare. Per exemple, una actuació performativa del curt es troba en l'escena final, quan mare i filla treuen la butaca del menjador. Aquest acte s'ha realitzat per representar l'última fase del dol segons Cabodeivlla. En aquesta fase el record del difunt es torna amable i dona peu a l'evolució dels rols dels membres familiars.

Tanmateix, les representacions de les escenes enregistrades per al curtmetratge documental autobiogràfic, *les cases del cel*, s'han cenyit fidelment al comportament real entre mare i filla en la seva casa. Un exemple d'aquesta representació és quan en una de les escenes es para la taula i s'observen tres cadires, dues amb el menjar i la tercera buida.

Cal afegir, que la mort del pare, al succeir fa dotze anys, aquest pas del temps ha donat peu a aconseguir la última fase del dol esmentada anteriorment per Cabodevilla. En arribar a aquest punt de la superació de la pèrdua, ha donat peu a sorgir la creativitat i a la voluntat per realitzar aquest curtmetratge documental. Aquesta producció audiovisual s'ha plantejat des d'un principi com a autobiogràfic per voler donar a conèixer l'experiència pròpia i com a funció d'aquest tipus de cinema, expressar-se per una mateixa i pels altres. Perquè cadascú té la seva història de vida, i ningú excepte un mateix/a és capaç d'expressar millor la seva experiència.

Pel que fa a possibles millores a la part pràctica, al llarg del període d'edició i muntatge a la fase de postproducció s'ha anat realitzant diferents versions, les quals s'ha afegit més veu en *off* i s'ha reduït el muntatge per cenyir-se a l'equivalència d'un producte audiovisual curtmetratge. Una de les intencions al finalitzar aquest treball de final de grau és seguir amb l'evolució del documental i millorar-lo a nivell tècnic, sobretot el tractament de la veu, i si escau, convertir-lo en un migmetratge o llargmetratge. La intenció d'allargar-lo és per poder expressar millor les representacions de les fases de la superació del dol.

8. Estudi de viabilitat

8.1. Planificació

8.1.1. Planificació inicial

El projecte a realitzar es tracta d'una peça audiovisual amb una única autora a excepció de la producció sonora de l'enregistrament de la veu en *off*. Per tant, l'autora del curtmetratge documental s'aplicarà als rols professionals de les tres fases d'una producció audiovisual; preproducció, producció i postproducció. En aquest cas s'aplica de la següent manera:

- Productora
- Guionista
- Realitzadora
- Muntadora

Pel que fa a l'enregistrament de la veu en *off*, obtindrà ajuda d'una companya de la Universitat, la Marta Illa. Requereix de la seva ajuda perquè és una companya que entén sobre aquest camp, el de la producció sonora.

Les tasques a realitzar per a l'elaboració del treball de final de grau consten de, en un principi fer un estudi sobre referents que s'adeqüin a la proposta del curtmetratge documental. També un estudi sobre les característiques i significats dels documentals autobiogràfics i del cinema domèstic. De cara a la temàtica del curtmetratge s'analitzarà un estudi psicològic sobre la pèrdua i el dol quan mor un membre de la família.

La següent tasca es tracta de la visualització de tots els vídeos domèstics. Aquesta feina es realitza amb la professió de guionista per elaborar una estructura narrativa. Els vídeos domèstics elegits per al curt estan pensats perquè tingui una història que explicar i un fil conductor. Aquesta tasca és la més llarga en realitzar en la fase de preproducció perquè hi ha un total de 18 hores de visionat de vídeos domèstics.

La última fase de la preproducció és pensar els plans per a l'enregistrament de les imatges del present del curt documental. D'aquesta manera el temps de l'enregistrament es fa més dinàmic i ràpid.

En la fase de producció la tasca a executar es tracta d'enregistrar les imatges. Aquesta tasca es va realitzar en un total de dos dies ja que gràcies a la prèvia tasca de producció es van pensar totes les escenes en les seves respectives localitzacions.

Un cop enregistrats els vídeos es va procedir a començar la fase de postproducció amb la tasca del muntatge. Aquesta feina va començar amb el retall dels vídeos domèstics escollits a la fase de preproducció. Partint d'aquest punt en el que ja estan tots els vídeos, tant els d'arxiu com els enregistrats del present, es va començar a fer una selecció de les tomes bones. A partir d'aquí, va començar el muntatge, la més llarga de la fase de postproducció. Aquesta tasca va portar un total de cinc dies d'elaboració ja que s'anava retocant cada vegada que la muntadora ho considerava per mantenir una edició més fluida i entenedora per l'espectador.

A continuació es detalla el cronograma a seguir per una bona estructura envers la feina a realitzar en cada etapa al llarg del curs 2020/2021.

	novembre	desembre	gener	febrer	març	abril	maig	juny
Investigació	■	■	■	■				
Esriptura			■	■	■	■	■	■
Visualització vídeos domèstics			■	■	■			
Elaboració Estructura Narrativa				■	■			
Proves pre-rodatge				■	■			
Gravació						■	■	
Muntatge							■	■
Sonorització							■	■
Màster								■

Figura 12. Cronograma. Elaboració pròpia

Com es pot observar en la Figura 12, les fites per sobreposar feines que es poden realitzar en paral·lel són la investigació amb l'escriptura i l'elaboració de l'estructura narrativa amb la visualització dels vídeos domèstics. La gravació és l'únic apartat que es procedirà el seu funcionament després de la recerca prèvia a la primera fase d'investigació perquè abans de començar amb la part pràctica, primer s'han d'establir els coneixements per realitzar el projecte.

Quan es comencin a obtenir primers enregistraments catalogats com a bons es procedirà a la fase de muntatge per, d'aquesta manera, avançar dues fases, o fins i tot tres, en el mateix o similar període de temps.

8.1.2. Desviacions

Les desviacions del projecte final van començar en la primera exportació del màster perquè al visualitzar el curtmetratge documental es van considerar oportunes certes correccions. El màster es va exportar un total de set vegades fins arribar al punt de tornar a enregistrar plans que no es consideraven ben enquadrats o de bona qualitat. També es va afegir més veu en *off* perquè l'espectador/a pugui seguir millor el fil de la història.

8.2. Viabilitat tècnica

Els materials necessaris per a la realització del treball teòric i escrit consten d'un ordinador per la part escrita i pel posterior muntatge dels enregistraments. Pel rodatge serà necessari una càmera, un micròfon i un trípode. L'equip humà artístic constarà de dos personatges (mare i filla) i per la part tècnica, la mateixa filla com a creadora del curtmetratge documental serà la productora, realitzadora i muntadora del projecte audiovisual.

Respecte a les infraestructures, com el documental serà domèstic l'enregistrament es realitzarà a l'interior de la casa de la família i els seus exteriors si escau. Com es tracte de la casa familiar de l'autora no hi ha problemes de disponibilitat ni permisos per poder gravar el curtmetratge documental autobiogràfic.

8.3. Viabilitat econòmica

El documental no requerirà una exhaustiva despesa de diners, es pretén formar un documental de tipus *low cost*. La majoria del material necessari per a l'enregistrament és de compra amb posterioritat a la voluntat de la realització del curt documental. El material que es necessiti de més serà demanat per comanda de lloguer al servei Sermat de la facultat. Per aquests motius no serà necessària la realització d'un *verkami* ni demanar un crèdit.

8.4. Pressupost

Elements tècnics	
Càmera (cos + objectiu)	765€
Ordinador	1790€
Adobe Premiere	290,17€
Micròfon Rode	65€
Behringer C-3	55€ - SERMAT
STEINBERG UR22	147,60€ - SERMAT
Cable XLR- XLR	15€ - SERMAT
Trípode hamma	33€
Estabilitzador	14,99€
Total	
(Total sense comptar el preu del material de Sermat)	2.958,16

Taula 1. Pressupost. Elaboració pròpia

No es té en consideració el preu del material de Sermat perquè el seu servei ofereix el lloguer del material a cost 0 € pels alumnes de la Universitat Tecnocampus Mataró-Maresme.

8.5. Aspectes legals

El projecte audiovisual a realitzar és un curtmetratge documental autobiogràfic amb una producció petita per poder realitzar sense la necessitat de demanda de molts permisos. Per exemple, els permisos de localitzacions, per la seva majoria es rodarà en una única localització de propietat privada que, en aquest cas, és la casa de la mare de la directora. Un altre permís necessari però sense cost és el dret d'imatge de la mare, es pot trobar a l'annex. Aquest permís és necessari per si en la seva posterioritat es posa el curtmetratge documental autobiogràfic en circulació per festivals.

Un cop finalitzat el projecte es procedirà al seu enregistrament en el Registre de la Propietat Intel·lectual de manera que a l'obra se li concedeixin els drets d'autor. També s'aplicarà els drets connexos a la DAMA (Associació de Drets d'Autor de Mitjans Audiovisuals) per poder tenir més fàcil accés a l'hora de difondre l'obra audiovisual.

9. Referències

- Akerman, C. (2015). *Docandfilm*. Consultat el 2020, a tiff.40: <http://www.docandfilm.com/wp-content/uploads/2015/11/1709.pdf>
- Almeda, E., Flaquer, Ll. (Mayo-Agosto / 1995). Las familias monoparentales en España: un enfoque crítico. *Revista Internacional de Sociología* (11), 21-45.
- Anima*ARS, A. C. (2020). *Festival Una Casa*. Recollit de Home.: www.unacasafestival.com
- Breschand, J. (2002). *El documental: la otra cara del cine*. París: Cahiers du cinéma.
- Cabodevilla, I. (2007). Las pérdidas y sus duelos. In *Anales del sistema sanitario de Navarra* (Vol. 30). Gobierno de Navarra. Departamento de Salud, 163-176.
- Català, C. (deseembre / 2008). Per què és necessària l'atenció a famílies. *Barcelona societat*(15), 99-107.
- Chalfen, R. (1986). The home movie in a world of reports: an anthropological appreciation. *Summer-Fall*(38), 102-110.
- Cuevas, E. (octubre / 2003). Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca*(45), 129-140.
- Cuevas, E. (2008). Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta. *Cineastas frente al espejo*, 101-120.
- Cuevas, E. (2010). De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico. *La casa abierta*, 121-166.
- Cuevas, E. (12 / 2012). El cine autobiográfico en España: una panorámica. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 28(1), 106-125.
- Eraso, I. C. (2007). Las pérdidas y sus duelos. *Anales del sistema sanitario de Navarra*, 30, 163-176.
- Flaquer, L. (abril / 2004). Llei de suport a les famílies: Una oportunitat perduda? *InDret*(12).
- Grierson, J. (1998). Postulados del documental. En Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero (Eds.) *Textos y Manifiestos*, Cátedra, Madrid, 139-147.

- González, M. d., Jiménez, I & Morgado B. (2003). Familias monoparentales: problemas, necesidades y recursos. *Portularia*(3), 137-160.
- Ibáñez, L. M. (2019). Los "filmeurs" Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto filmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación. *Arte, Individuo y Sociedad*(31), 55-73.
- Labbé, P. L. (2011) Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios*, (Vol. 24.), 60-80.
- Nichols, B. (2017). *Introducción al documental* (Vol. 3). Indiana, EUA: Indiana University Press.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary* (Vol. 16). U of Minnesota Press.
- Rodríguez, T. L. (2003). Un análisis del concepto de familia monoparental a partir de una investigación sobre núcleos familiares monoparentales. *Papers*, 59-82.
- Segarra, M. G. (2012). *Quiero hacer un documental*. Ulzama, Navarra, Espanya: Rialp, S.A.
- Sumaza, C. R. (2003). Un análisis del concepto de familia monoparental a partir de una investigación sobre núcleos familiares monoparentales. *Papers*, 59-82.
- Veliz, M. (2019). El documental autobiográfico. *Arkadin* (8), 1-8.
- Zylberman, A. L. (10 / 2017). Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio. *Culturas*, 141-157.

9.1. Pel·lícules citades

- Akerman, C. (Directora). (2015). *No home movie*. Bèlgica: Liaison Cinématographique i Paradise Films.
- Barliner, A. (Director). (1991). *Intimate Stranger*. Estats Units.
- Barliner, A. (Director). (1996). *Nobody's Business*. Estats Units: Cine-Matrix, Independent Television Service.
- Cavalier, A. (Director). (2009). *Irène*. França: Caméra One, Pyramide Productions.

Jordá Joaquín. (Director). (1999). *Monos como Becky*. Espanya: Els Quatre Gats. Audiovisuals, Canal+ España, Televisión de Galicia (TVG).

McElwee, R. (Director). (1993). *Time Indefinite*. Estats Units: Channel 4, Homemade Movies, ZDF.

Olivera, J. (Director). (2015). *La Sombra*. Argentina: Walden Productora Audiovisual.

Subirana, C. (Directora). (2008). *Nadar*. Espanya: Benecé Produccions, Televisión de Galicia (TVG)

Titos, L. (Directora). (2019). *También hablan*. Espanya: Anou Audiovisuals.

10. Annex

AUTORITZACIÓ PER INCLOURE LA IMATGE CORPORATIVA EN LA PRODUCCIÓ AUDIOVISUAL

El senyor/senyora Mercè Nogués Galvez
major d'edat, amb número de DNI 46.119.035X

manifesta voluntariament que

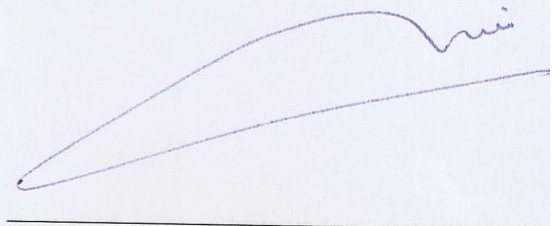
-Ha estat informat de l'interès que té la Sra. Mireia Alaya Nogués en mostrar la seva imatge en la producció audiovisual que porta per títol *Les cases del cel* de la realitzadora Mireia Alaya Nogués.

-Un cop assabentat/ada de la clàusula anterior, **atorga el seu consentiment expres** per a que la seva imatge s'inclogui dins la producció citada.

-De la mateixa manera, autoritza l'explotació posterior en qualsevol modalitat i suport, que bé farà la Sra. Mireia Alaya Nogués o bé tercers que ostentin els drets o estiguin autoritzats per tal de portar a terme l'explotació a qualsevol país del món i en qualsevol idioma. Aquesta autorització es realitza per tota la vigència de protecció de la producció fins a la seva entrada en domini públic.

A Corbera de Llobregat, el 16 de juny del 2021

Signat



Fundació TecnoCampus
Mataró-Maresme
Avinguda d'Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona)
Tel. 93 169 65 01
www.tecnocampus.cat



Centres universitaris adscrits a la

